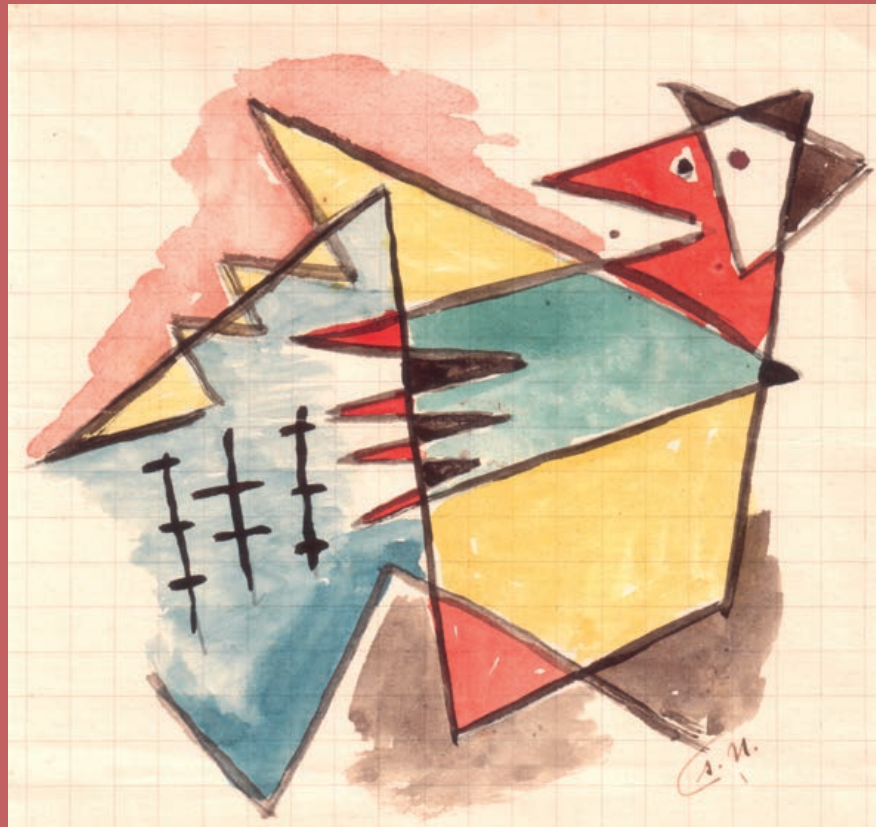


AMALIA NIETO



LOS PETROUCHKOS SON

Segunda serie, nuevos descubrimientos

AMALIA NIETO

LOS PETROUCHKOS SON

Segunda serie, nuevos descubrimientos

Curador: Sergio Elena



Amalia Nieto en Place des Vosges, Paris, 1955

Ni centro ni margen

Ni centro ni margen: así podría leerse la posición desde la cual Amalia Nieto construyó una obra rigurosa, persistente y singular, basada en la constancia, la observación atenta y una libertad creativa profunda.

Discreta y sostenida en el tiempo, su trayectoria puede entenderse como una forma de resistencia simbólica, ejercida desde el arte y en los márgenes del canon dominante. A lo largo de varias décadas, su trabajo abrió –y sigue abriendo– espacios de diálogo sobre las múltiples formas en que se representa, transforma y resignifica la cultura que habitamos, proponiendo una invitación a pensar desde la visualidad y el símbolo.

Coherente y lúcido, su legado continúa interpelando el presente y expandiendo el horizonte de nuestra sensibilidad colectiva.

Desde la Dirección Nacional de Cultura celebramos esta exposición, organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales en colaboración con Sergio Elena, curador de la muestra y nieto de Amalia Nieto y Felisberto Hernández.

Maru Vidal
Directora Nacional de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura

Los Petrouchkos son Segunda serie, nuevos descubrimientos

El legado artístico que nos ha dejado Amalia Nieto (1907-2003) todavía no ha sido abordado en toda su complejidad y riqueza, aunque hay que mencionar que desde el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) se exhibe su obra en forma continua desde la década de los setenta, dentro de la muestra permanente del acervo del museo.

En 1995, Amalia Nieto fue la primera artista mujer uruguaya en tener una exposición individual en el MNAV. Hizo falta que pasaran algo más de ocho décadas para quebrar una desigualdad escandalosa entre las oportunidades de exponer que tenían artistas hombres y mujeres en una institución estatal que abrió sus puertas al público en 1914 como Museo Nacional de Bellas Artes.

A fines del año 2020 –entre cierres y aperturas del museo, en la medida que la pandemia nos lo permitió–, llevamos adelante la primera exposición retrospectiva de Amalia Nieto con la curaduría a cargo de Héctor Pérez y con el aporte fundamental del nieto de Amalia Nieto y Felisberto Hernández, Sergio Elena, quien puso a nuestra disposición piezas centrales de su prolífica producción artística: pinturas, dibujos, acuarelas y esculturas, junto con afiches de obras teatrales y bocetos de escenografías, al igual que libros con la portada ilustrada por la artista. También formaba parte de la muestra un acervo documental muy completo en fotografías, cartas y libretas de apuntes y bocetos que dan testimonio de una vida dedicada al arte.

En esta retrospectiva se exhibió un significativo conjunto de dibujos llamados *Petrouchkos* –cuya denominación pertenece a Sergio y hace referencia (principalmente) a dibujos que formaban parte de las cartas que Amalia ilustró e intercambió con Felisberto entre 1935 y 1938–, con la banda sonora de fondo de *Petrouchka* de Igor Stravinsky (en su versión para piano), que Felisberto interpretó en el interior de nuestro país y el litoral argentino. La primera

exposición enteramente de *Petrouchkos* se exhibió en la Galería Jorge Mara - La Ruche de Buenos Aires en 2008 y al año siguiente en el Centro Cultural de España en Montevideo.

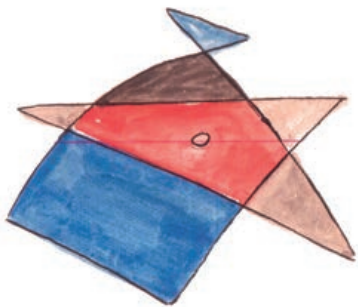
Pues bien: a fines del año pasado, Sergio encontró al ordenar carpetas de Amalia Nieto una segunda serie de *Petrouchkos* en diferentes sobres, blocs y libretas. Al notificarme este formidable hallazgo, le propuse la curaduría de la exposición *Los Petrouchkos son - Segunda serie, nuevos descubrimientos* de la que da cuenta este catálogo.

Esta nueva serie y la rigurosa investigación que llevó adelante Sergio Elena nos permiten afirmar que ambas series de los Petrouchkos no configuran una obra menor respecto a otras series de Amalia, sino todo lo contrario. Es aquí donde se gesta un núcleo duro que se manifiesta tanto en las esculturas y modulares de fines de los años sesenta y llega hasta las *Naturalezas muertas mentales* de fines de la década de los ochenta y mediados de los noventa.

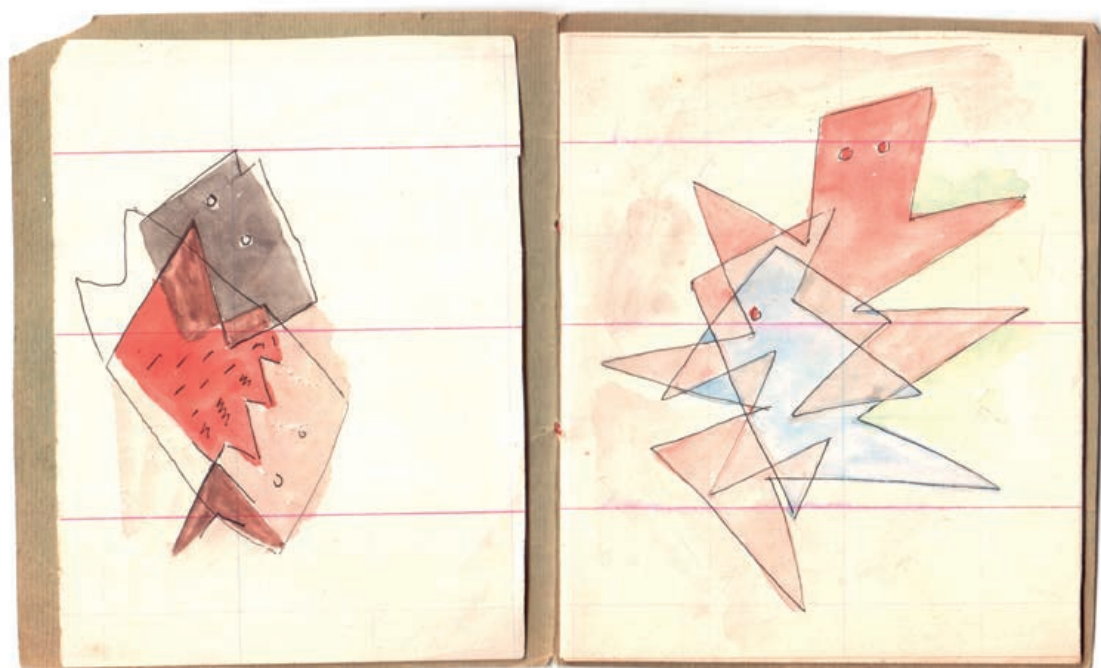
Como lo mencionábamos al comienzo, seguimos descubriendo obra inédita de la artista que nos obliga a repensar cada serie, rompiendo la linealidad perezosa con que generalmente se ha leído para hacerlo de forma rizomática, no jerárquica.

La obra de Amalia Nieto se manifiesta como un complejo universo con sus reglas propias y cada exposición ilumina sectores que aun para los conocedores se mantienen en penumbra, a la espera de ser transitados. Esperamos haber contribuido en esta tarea de dar a conocer mejor y de manera más integral un legado artístico único.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales



A Juan Carlos Ferreyra Santos, Miguel Battegazzore,
Gabriel Saad, Domingo Rivarola y Fernando Loustaunau,
quienes se nos adelantaron en el camino.



SERGIO ELENA

AMALIA NIETO

LOS PETROUCHKOS SON

Segunda serie, nuevos descubrimientos

Mi nariz es; mi técnica es.
Igor Stravinsky

Siempre me pregunté si existía algún eslabón entre la serie de *Petrouchkos I* –que al igual que los habitantes de la novela de E. Abbot *Terra Plana* (Flatland) se desplazaban en dos dimensiones, pero Amalia mediante la magia del color y el manejo de las líneas interna o «voces» se las ingenia para confundirnos, algo así como «lleve 2 pero vea en 3»–, y sus posteriores creaciones: *los cubos*.

Recordemos que esta abstracción diferente, sólidos elementales con predominio de coloridas formas elipsoidales e igualmente coloridas que *Los Petrouchkos I*, le valieran el Gran Premio, Medalla de Oro de Escultura, en el XXXIII Salón de Artes Plásticas de 1969.

Eslabón que de ninguna forma se agota con este «hito tetragonal» sino que va aún más allá: encontramos trazas de *Los Petrouchkos* en sus obras de los 90 –marcados por la tendencia de íconos compactos en serie impar–, alcanzando la cima de este proceso –Amalia cumplía 89 años–, con su magna creación del 95, *Mesa Austera*: verdadera secuencia de *Petrouchkos* que han alcanzado la síntesis, se han despojado de todo lo accesorio, y han sido colocados en justa y condensada medida sobre una mesa-altar. En su esencia parecen haber trascendido el cubo y alcanzar la cuarta dimensión. *Nec plus ultra* en su género; última gran obra de Amalia.

Hace algunos meses fui protagonista de un hallazgo extraordinario a la par que totalmente inesperado: en el fondo de un ropero que contenía libros y revistas de Amalia, salían de su escondite e «irrumpían» –palabra por cierto muy grata a ella– al mundo lo que bien podemos denominar *Los Petrouchkos II*.

Luego de largos años de letargo, este sorprendente hallazgo traía finalmente la tan ansiada respuesta.

Génesis de *Los Petrouchkos*

Repasemos. Entre los años 1935 y 1936 (?), mi abuela la pintora Amalia Nieto ilustra más de cien cartas en el marco de su intenso intercambio epistolar con mi abuelo el escritor Felisberto Hernández.¹ Dibujos en tinta y acuarela, que luego de su divorcio Amalia recortó y enmarcó, tuvieron su génesis en la época de las giras de concierto de Felisberto, por el territorio uruguayo, litoral argentino, y ciudades fronterizas con el Brasil. Todo ello en sintonía con la segunda audición de *Petrouchka* de Stravinsky en su versión para piano en tres movimientos, interpretada por el propio Felisberto junto a algunas de sus composiciones. Entre ellas –amén que ha sobrevivido– se destaca *Negros*, obra original para piano inspirada en el ritmo de los tambores de reminiscencias stravinskyanas, y tal como veremos, guarda una insospechada relación con algunas de las obras de Amalia. Dentro de este contexto de aventura-periplo de las giras y su resolución insólita, es que aparecen entonces los citados dibujos, de carácter emotivo-geométrico, y que llevan implícitas –pese al fuerte contenido «mercuriomental»– las fuertes cargas subjetivas del momento.

No he dudado por lo tanto en bautizarlos: «Los Petrouchkos».

Llegado este punto cabe preguntarnos una vez más:

¿Fue la música Stravinsky la que inspiró estos personajes-habitantes de las cartas? ¿Fue la interpretación de Felisberto, que logró elidirlos –en el sentido etimológico de «empujar hacia afuera»? ¿Fue el colorido del ballet, que Amalia había presenciado en París, la chispa que encendió la mezcla?

¿O por el contrario, *Petrouchka*, se adaptó espontáneamente a ellos, siguiendo la línea magnética de una naturaleza común?



Fig. 1
Igor Stravinsky [¡He aquí Los Petrouchkos!] Foto Stravinsky: GettyImages, Erich Auerbach

Dejamos en suspenso estas interrogantes. «Piccin à piccin anæmo lontan; fòrte fòrte andemmo a-a mòrte...», tal como asentía, con la musicalidad que emana de la frase, mi parentela genovesa. Paulatinamente iremos despejando nuestras dudas.

¹ Es posible que las ilustraciones se extendieran hasta 1940 o 1941. Debemos tener en cuenta que entre 1937 y 1938 no hubo correspondencia. Esta se reanuda en 1939 y continúa hasta febrero de 1942. Todo apunta a que gran cantidad de los primeros dibujos (serie I, pequeño formato) que formaban parte del corpus datan de 1936. Pero Amalia en más de una ocasión señaló que «siguió enviando dibujos más allá del 36». Los nuevos descubrimientos estarían confirmando lo dicho por Amalia. Es más: en alguna oportunidad en que se sentía contrariada por Felisberto «solo le enviaba un dibujo y *mutis*» (sic), palabras que acompañaba con un gesto con pulgar e índice cerca de los labios. Probablemente dibujos de mayor tamaño, tal como muchos de los recientemente hallados, que sobrepasan las dimensiones del tamaño de una carta. La última que Felisberto envía a Amalia data del 1 de febrero de 1942 desde la ciudad de Treinta y Tres. El divorcio se producirá al año siguiente.

Junto a la música de Stravinsky, Felisberto se ocupó también de estrenar el *Amor Brujo* de Manuel de Falla –en su propia transcripción para piano– y la suite *Iberia* –cuadernos I y II– de Isaac Albéniz.



Fig. 2
Capirote Corpus Christi
Foto Agencia EFE



Figs. 3 y 4
Petrouchkos encapuchados

¿Reminiscencias del *Corpus Christi en Sevilla* de Albéniz?

Los Capirote-Petrouchkos presentan inquietantes similitudes...

El ciclo de *Los Petrouchkos* nace bajo la influencia de los cursos de abstracción y universalismo constructivo de Joaquín Torres García. Pero, como veremos más adelante, con algunas «transgresiones» a las enseñanzas del Venerable Maestro.

Torres García fue el demiurgo, el mago, que inició a Amalia en los misterios de la geometría interna: «en este punto-centro, que a la vez cada uno es centro de sí mismo como aspectos del ser, están comprendidos el tiempo y el espacio, y de aquí saldrán las líneas y todas las figuras geométricas. Con estos elementos tú trabajarás», dictaminó el platónico Padre y guía J.T.G.

Ahora bien, este hallazgo provoca innumerables preguntas que salen inmediatamente al cruce:

¿Los *Petrouchkos II* dieron lugar a *Los Petrouchkos I* o viceversa? Porque convengamos, cuando se expuso públicamente la primera serie en 2008 (Galería La Rouche, Bs. As.; Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay); ambas exposiciones *da camera*–, algunos de *Los Petrouchkos II* se «infiltraron»: Amalia por alguna razón en el momento que los guardó permitió que elementos de la serie II –si bien en menor número– se mezclaran con la serie I.

Distinguidos infiltrados, he aquí algunos ejemplos:



Fig. 5
Amalia Nieto
[El gran infiltrado I]



Fig. 6
Amalia Nieto
[Infiltrados II, Ejército que se las trae]

Amalia acompañó a Felisberto en muchos tramos de las giras de concierto. Se referirá a ellas como «ese otro peregrinaje por el interior de la República [...]» (sic).

El talento de Felisberto fue puesto a dura prueba frente a instrumentos deficientes pero también frente a públicos provincianos no muy cultos. Para entretener a los asistentes solía agregar una dimensión ligera al programa: interpretaba, por ejemplo, un trozo de Schumann como una señorita de fines del siglo XIX; Schumann como un niño que recién empieza a estudiar; Schumann como un coronel retirado, etc. La siguiente imagen que corresponde a otro de los «dibujos infiltrados», bien puede representar al coronel retirado haciendo marchar a su ejército.

No tuvimos en cuenta o no supimos ver por aquel entonces en que se expusieron públicamente, quizás cegados por el entusiasmo que despertaron las cartas, la posibilidad que *Los Petrouchkos II* ya existieran, ya convivieran en forma paralela con sus pares de la *serie I*; y que en definitiva pudieran constituirse en una serie en sí misma conformando así –al decir de G. Ligeti–, una *columna infinita*.

Yo mismo sostuve cuando me tocó abordar el tema que era cuestión de tiempo: tarde o temprano *Los Petrouchkos I* terminarían declarando su independencia. –De esta manera la *serie I* se equipararía en espíritu a la *serie II*–.

Los Petrouchkos (I) luego de alcanzar el máximo esplendor en su elemento o substancia original, es decir las cartas, acto seguido se «retirarían» de estas para iniciar una vida autónoma. En tal sentido el divorcio entre Amalia y Felisberto actuó simplemente, digámoslo así, como «catalizador».

Pero hete aquí que hacía rato un sinnúmero de ellos, bajo la forma de *Petrouchkos II*, llevaban una vida independiente.

En concomitancia claro está, con sus hermanos habitantes de las cartas.

Una vez más: esto ocurrió porque sencillamente consideramos a los dibujos de mayor formato –los cuales habían permanecido en combinación junto a los de las cartas– como pruebas, ensayos y hasta experimentos aislados derivados de la serie I... sin siquiera sospechar que se trataba de un emprendimiento a gran escala.

Experimento, en definitiva sí, pero de diferente magnitud, alcance y coherencia.

Amalia a través de unos escritos inéditos –otro increíble hallazgo, del que hablaremos en su momento– nos confirma este carácter «experimental» que involucra y utiliza –por no decir de conejillo indias– al mismísimo Felisberto...:

«En ese tiempo que yo frecuentaba las clases de Torres y Felisberto iniciaba sus giras por los pueblos del interior le enviaba las cartas ilustradas, algunas con los ensayos que hacía para el maestro. Las publicaciones, panfletos, revistas, conferencias, clases todo se lo remitía por correo adonde [él] estuviera. El constructivismo no siempre era compartido por Felisberto».

Aunque se ha intentado minimizar la figura de Felisberto en relación con *Los Petrouchkos* aduciendo que su presencia restaría visibilidad a la obra de Amalia, debemos destacar que resulta imposible soslayar el componente afectivo-transferencial –y su eventual traducción en términos creativos– en la génesis de los dibujos: el caso de Amalia y Felisberto constituye uno de los más maravillosos ejemplos de hierogamia. Nos detendremos más adelante sobre este punto.

Amalia logró transmitir a Felisberto una cierta joie de vivre; logró colorear la penuria existencial y el «despliegue» de andares lentos, pausados y, por qué no, densos tan típicos de Felisberto. Pero este acto de colorear iba más allá de alegrar la vida. Felisberto por aquellas épocas debió sentirse como Adelbert von Chamisso cuando perdió su sombra.^{2 3}

Y precisamente aquí es cuando interviene Amalia: los *Petrouchkos* como factor de cohesión, como alivio «entre partes o mitades», como factores restituidores de la *totalidad*.

2 Adelbert von Chamisso (1781-1838), escritor de origen francés autor de una de las novelas icónicas del Romanticismo: *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* o *El Hombre que perdió su sombra*.

3 Felisberto como pianista, o mejor aún en los «territorios pianísticos», era un escritor; mientras que en tierras literarias era un pianista...

En palabras de Amalia:

«[Felisberto] Tenía tal fuerza mental que, al hablar, **sus ocurrencias parecían corporeizarse**. Su pensamiento era subyugante; subyugante y opresivo también. Daba la impresión de no poder liberarse él mismo de sus ideas las que **parecían trabajadas, golpeadas como tallas directas: como bloques de pensamiento**. –Sus entusiasmos eran explosivos, por las ideas y por las personas–. Lo fundamental para él, creo, **más que la vida**, era la forma y el cuidado de encararla. Misteriosa manera de vivir **atesorando detalles de pequeñas observaciones que debían transformarse en toques magistrales**. Poseía un resorte imaginativo como una máquina fotográfica con lente mágico, propio para su invención, secreto, donde quedaban las **mínimas impresiones que debían ampliarse posteriormente**». A.N., Escritos inéditos. (La negrita es nuestra)



Fig. 7
Dejé la cara y me fui o
Bloques de pensamiento
en talla directa
Homenaje a Felisberto II
Óleo sobre compensado



Fig. 8
Boceto

Luego de leer estos fragmentos, atravesados por notables imágenes plásticas, nos queda la fuerte sensación que los personajes de la *serie II* confirman lo que sostuvimos en su momento respecto de la *serie I*: la extrapolación de ciertas cualidades de la personalidad de Felisberto, de las cuales Amalia extrae un notable rédito creativo. Cualidades en aleación con situaciones externas de carácter insólito trabajadas a través de una lupa, una «lente mágica», en sus propias palabras.

Cualidad de cualidades que debían ser ampliadas para convertirse a la postre, sin perder su naturaleza *da camera*, en máximas (visuales). Si bien Amalia tentó –mentalmente– las grandes dimensiones, y así lo evidencian las medidas anotadas en el reverso de algunos de Los Petrouchkos, nunca lo llevó a cabo: prefirió conservar el carácter intimista de los mismos.

Pero quienes piensen que la idea o noción de *Petrouchko* se agota aquí, se equivocan. En más de una oportunidad he señalado que arquetipos utilizados en esta etapa fermental experimentarán, al igual que una sonata o sinfonía, *metamorfosis temática*.

Pese a que esto ocurrirá en diferentes momentos y/o etapas de su vida artística, el *continuum* no cesará, no se verá interrumpido.

Y bien digo *continuum* y bien digo sonata o sinfonía: Amalia supo, hasta el final de sus días, conjugar como pocos la fluidez del *élan vital* más el *orden mental*.

A través de la contemplación de estos aspectos podemos entrever estratos muy profundos de su personalidad. Estratos que se condicen con su pintura, de no fácil acceso. Y bien señalo esto último porque toda la belleza, esplendor y hasta sublimidad que seamos capaces de encontrar en su obra, se hallan en capas más profundas.

Este *orden-mental-vital* aflorará, como más adelante veremos, bajo la figura del *mandala*. «A lo Amalia», claro está.

La metamorfosis del payaso II

En otra ocasión nos hemos referido al «Felisberto extrapolado» como *circo de sí mismo*.

Vale la pena lo traigamos a colación una vez más para comprender con mayor claridad la *serie II* y a partir de aquí aportar nuevos elementos.

Amalia siempre destacó el «espectáculo» que Felisberto desarrollaba cuando tocaba el piano: su agitación por momentos frenética. ¿Extrapolación compensada –término muy grato a Amalia, usado aquí en el sentido de equilibrar– del movimiento físico que implicaba «estampar» en aquellos pianos destartados de las giras los *Acordes Aplastados*? –Notable imagen plástica con la que Felisberto se refería a los acordes de su obra para piano *Negros* (c. 1935)–.

El estadio multicolor del *circo transfigurado* en concertada mancomunidad también está presente en *Los Petrouchkos*: los personajes de las *series I y II* remiten a él en varios puntos como espíritu y como movimiento: *payasos, enanos, trapecios, hombres bala, mujer barbuda, inseridos uno dentro de otro*, etc., en mayor o en menor grado de explicitación.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

A los distinguidos componente-personajes, coexistentes entre sí como armónicos, y que contribuyen a conformar un verdadero «*Microcosmos Petrouchko*» –o ilusión de construcción de un sistema en miniatura–, debemos entonces sumar la imagen de Felisberto *extrapolado como circo de sí mismo*.

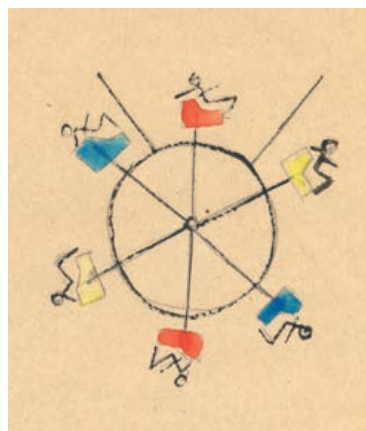


Fig. 12



Fig. 13
Amalia Nieto
Afiche *Petrouchka* de Stravinsky, 1938

A través de una extraordinaria imagen gráfica, Felisberto nos describe la sala y las reacciones «circenses» del público durante su ejecución de *Petrouchka*:

«...El teatro –la entrada era gratis– claro, se iba llenando de gente que nunca había visto un piano... [...] Después de *Petrouchka* aplaudían como animales; pero de pronto, como siempre el indiscreto maquinista prendió las luces y con la costumbre del cine, todos se levantaron de golpe. Los juvenzuelos al salir reaccionaban de tanta quietud y querían imitar las locuras de *Petrouchka*; uno silbaba imitando el glisado final...» Uruguayana, Brasil, 30-08-1936

Felisberto aportaba a través de su show esparcimiento... total (!)

Propiciando y sembrando a la vez la inquietud cultural:

«Previo al concierto se hacían reuniones en el café con personas interesadas en conocer al concertista, en oír sus comentarios musicales, pero sobre todo en escuchar el extenso repertorio de cuentos. Era fabulosa la cantidad de cuentos; los tenía ordenados in mente por temas; series que se sucedían en tono creciente, sin reposo, durante horas. Tenía una voz atenorada que creaba misterio y suspense, según el caso y al final estallaba en risas contenidas o explosivas a las que difícilmente el auditorio podía sustraerse. **Es decir que el cuento se volvía espectáculo.** Todo esto producía un previo acercamiento amistoso favorable a la planificación del acto cultural; era una propaganda viva y como una requisición de adeptos. Muchas veces la gente no iba a escuchar al pianista sino al fenómeno de los cuentos.

El público no era exigente, salvo excepciones, tampoco era músico, pero el prestigio ganado en las pequeñas reuniones, peñas íntimas de amigos, ‘los conocidos de antes’, iban formando un interesante núcleo que crecía con los consabidos snobs y *con esa pequeña humanidad que se aburría tristemente en los pueblos chicos, ávidos de otra distracción que no fuera el cine y de cuando en cuando el circo...*» A.N., Escritos inéditos. (La cursiva y la negrita son nuestras).

Hemos visto, más arriba, el éxito de *Petrouchka*. La reacción instantánea, explosiva del público.

Pero Amalia nos pinta el reverso de la situación a través una «afinada» actuación de Felisberto:

«Los lugares eran tristes, a veces muy precarios, salvo las ciudades mayores; los pianos jamás afinados, ofrecían solo una aproximación de las obras que se ejecutaran. Felisberto estudiaba igual muy seriamente en esos instrumentos. Más de una vez no llegó a realizarse el concierto por el estado achacoso del instrumento o porque no existía [ningún] piano en el pueblo. El concierto más penoso que recuerdo fue en un pueblito cercano a Minas no sé bien si era Aiguá o Mariscala; después de muchas vueltas trajeron un pianito vertical al salón de actos de la escuela rural; el piano sonaba a medias, se atracaba el pedal. Hubo que acomodarlo en la medida de las circunstancias. Se hizo lo que se pudo; se enderezaron los pedales, se revisó la caja cuyos martillos bailaban, se limpió, se cambió algún fieltro –así dijeron–, toda una proeza. El pianista lo probó de mañana y dio el visto bueno. Por la tarde, momentos antes de iniciarse el acto, con la sala vacía aún, Felisberto quiso repasar algo del programa y cuál no sería la sorpresa y su disgusto cuando comprobó que dos, tres o cuatro notas sonaban de [una] vez, pero al segundo intento del martilleo no se oían; quedaban pegadas. La sala se llenó, no había ya tiempo de recurrir al ‘técnico’ y Felisberto estaba fuera de sí. Entonces, para calmarlo, me paré al costado del piano lo más inadvertidamente posible y cada vez que el pianista recorría el teclado rebelde, con el consabido ímpetu de inspiración, yo despegaba los martillitos con dedos que querían ser invisibles, simulando un aleteo o un tic nervioso. Fue trágico, aunque ahora en el recuerdo resulta cómico, muy cómico’». A.N., *Escritos inéditos*.

Todo esto ocurría hace más de 85 años.

Hasta el día de hoy no deja de sorprenderme como tanta aglomeración –por no decir arsenal– de situaciones, absolutamente inauditas, siempre terminaban «a 180°»: con un final descacharrante (!)

Situaciones que Amalia cada tanto se encargaba de compartir, mantener vivas; incluso continuaba analizándolas desde diferentes ángulos. Pero lo cierto es que siempre las recordó hasta el final de sus días con una amplia sonrisa.

Pero no era una sonrisa cualquiera: una especie de velo sonriente recubría toda esta hilación de recuerdos. Por lo tanto me atrevo a decir que era una sonrisa cómplice: Amalia se nutrió de todo este cúmulo de situaciones, porque en definitiva *Los Petrouchkos* son arte, parte, clave y... estructura.

***Los Petrouchkos* como regeneración:**

Felisberto bajo la lupa verde. Hierogamia. Corporeización y corporeizaciones, físicas y... mentales: el Payaso, el Cocodrilo y el Mandala. Acrobino: ¿Petrouchka sublimado? «Temps espace vs. temps durée».

«Si todo me estuviese permitido, me perdería en ese abismo de libertad». Igor Stravinsky.

«¿Quién no acaricia, hoy, una media ilusión?» Felisberto Hernández, *El Cocodrilo*.

«No sé si necesitan un payaso, pero yo sí, necesito un circo. Y como soy payaso tengo que demostrar mis condiciones, en este lugar que es el mejor de los mundos, el paraíso en la tierra...»

Amalia Nieto, *Acrobino*

Semejante periplo como el que acabamos de ver –y vivir– no deja a nadie indiferente.

Menos aún a Amalia.

Pero ella supo extraer importantes lecciones de «ese otro peregrinaje por el interior de la República», como señaló en más de una ocasión. En tal sentido Amalia estableció un circuito interno: a medida que la realidad golpeaba, atizada con todo su catálogo de adversidades, Amalia más se afirmaba en la convicción que esta lisa y llanamente debía «reciclarse». Pero semejante tarea demandaba hacerse bajo ciertas condiciones: bajo la peculiar modalidad del «organismo que inhala oxígeno y exhala anhídrido sinfónico» y el saludable consumo de «ácido folklórico», que en este caso no se trata de ningún tipo de L.S.D., más bien todo lo contrario: su uso es muy recomendable en los niños así desde pequeños desarrollan la noción del ritmo.

Probablemente ni Paracelso ni el mismísimo Conde de Saint Germain se hubiesen atrevido a tanto (!)

Amalia se regocijaba en «pescar situaciones», mismo personas, que vibraran al ras de lo insólito. Lo diferente y lo original: todo aquello que lograra escapar de cualquier encasillamiento o encuadre.

–Esto último bien puede sonar como la *paradoja circular* del enmarcado: todo elemento, como hemos visto, que logre escapar de las diferentes categorizaciones alimentadas por «la energía de lo estandarizado», del lugar común, hasta de lo vulgar; luego de pasar por un sofisticado proceso de inspiración-selección-abstracción, simbolización, etc., encontrará su punto de «anclaje-retorno» en... el cuadro (!)–.

«La sal de la vida», como tantas veces le escuché decir a Amalia.

Y Felisberto en tal sentido, rebasaba y rebosaba manuales y... saleros.

A continuación, a través del siguiente interludio felisbertiano, intentaremos estudiar cómo Amalia percibía a Felisberto. Esto nos permitirá extraer importantes conclusiones. Nos permitirá entender la ruta de *Los Petrouchkos*, particularmente el ramal que conducirá hasta los coloridos módulos escultóricos, los *cubos* –Gran Premio, Medalla de Oro de Escultura en el Salón de Artes Plásticas de 1969, como ya mencioné al comienzo; y, casi inmediatamente a este gran logro, a su obra de teatro para niños *Acrobino, el Payaso*, de 1972.

Evidentemente Felisberto desde su piano está invocando condensaciones y desplazamientos, metáforas y metonimias.

¿Acaso un acorde –superposición *simultánea* de sonidos– y un arpeggio –ejecución *sucesiva* de sonidos–, no condensan y desplazan?

Esta experimentación *con y a través* del piano como puesta en marcha de mecanismos internos para así «extraer» de la realidad externa materia prima para sus relatos –en conjunción con las propias experiencias que él muchas veces sin saberlo va generando–, irá paulatinamente inclinando la balanza en favor del escritor. Resulta difícil saber con certeza hasta qué punto Felisberto era consciente de este juego, en el que el Yo, la primera persona, es siempre protagonista.⁴

Pero «la cosa va más allá», como le gustaba decir a Amalia.

El histrionismo de Felisberto raya con lo bufonesco. Ha logrado conciliar los atributos, habilidades y cualidades del bufón, el payaso... y el *clown*.

De esta forma, tal como nos enseña Marius Schneider en su monumental obra *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, la naturaleza de Felisberto se corresponde con la esencia dual del «Hombre Géminis»: el Bufón. El mismo que dice las cosas más terribles en tono de broma, y las más irrelevantes en tono de suma gravedad.

Al igual que el payaso él quiere ser amado; quiere que el público lo ame, quiere que sean sus amigos (!) A través de su personalidad *camaleónica* intenta mimetizarse –no fusionarse; más adelante veremos la importancia de esto– para parecerse a ellos: así cree él que los demás lo aceptarán, será tenido en cuenta y... finalmente lo amarán. –En definitiva, es como un «niño grande» que ya quiere ser adulto–.

Toda esta suma, una vez más de cualidades, no hace más que acercarlo a la herencia teatral que fusiona el Bufón y la *Commedia dell'Arte*, es decir al clown: tiene éxito cuando todos esperan que fracase, y fracasa cuando todos esperan su éxito (!)

Por alguna razón, de muy difícil elucidación, el cúmulo de sucesos e insucesos que ocurren a Felisberto en el agitado y a la vez lento transcurrir de su vida, parecieran operar sincronizadamente o bajo la más fina sincronidad; como diría Carl Jung.

Cúmulo de experiencias que *a priori*, guiados por el *tema del espectáculo*, se nos antojan impregnadas de una cierta *extroversión*: ¿qué hay de cierto aquí, en palabras de Nietzsche, respecto a «los espíritus que enturbian las aguas para hacerlas parecer profundas»? ¿O acaso estamos frente al «fenómeno del pulpo y su tinta», como mecanismo de defensa para así encubrir el escape?

En realidad, Felisberto teje una *ilusión*: bajo ninguna circunstancia quiere que tú veas o trates de «medir» el caudal de profundidad de sus penas, de su terrible pesadumbre existencial. Pero lo cierto, es que estas aguas... son demasiado profundas.

Por lo tanto, la tan típica expresión felisbertiana «*Dejé la cara, y me fui*», si vamos al caso otra notable imagen plástica (!), no admite bajo ningún concepto ser considerada como señal o testimonio banal.

Amalia lo captó: supo bucear en estas zonas para luego sublimar y... «transmutar». –Hoy por hoy generalmente asociamos esto último con la *sublimación*. En el siglo XXV o XXVI cuando Marte sea colonizado, quién sabe cómo le llamarán–.

Aguas más profundas: traspasemos entonces estas capas de extroversión, siguiendo una vez más las enseñanzas de M. Schneider, para así encontrar el «animal símbolo» que corresponde a Felisberto; animal que identifica estratos de su personalidad hasta el colmo de introyección: el Cocodrilo.⁵

Símbolo de fecundidad y a la vez símbolo de pereza que puede tornarse viciosa...

4 Salvo en su relato *Las Hortensias* (1949), escrito en tercera persona.

5 El caballo será el otro animal símbolo de Felisberto. En cuanto a Amalia lo serán el gato, el búho y la paloma. No en vano con maestría y sutileza supo pintarlos.

El cocodrilo es dueño de cierta duplicidad: se mueve tanto por el agua como por la tierra, regando esta última y rociando la primera con sus lágrimas. ¿A quién se le ocurre «duchar» a las mismísimas aguas? (!)

Solo el cocodrilo es capaz de hacer algo semejante. Tal vez esto explicaría esa permanente sonrisa... Aun encontrándose en el más lúgubre de los pantanos.

Emulando esas viejas y grotescas caretas de carnaval o mismo esas bolsas de panadería a las que le plantamos dos agujeros-ojos, el cocodrilo a diferencia de la hiena –otra cara grotesca o gargolesca más bien–, es el único animal que puede sonreír y llorar al mismo tiempo.

¿Se veía Felisberto a sí mismo, a través de sus *Acordes Aplastados*, «compensando» esta tendencia a «achatar(se)» mediante la magia y la energía del ritmo? El cocodrilo es por lo general lento, pero a la hora de engullir...

Desde un comienzo, no perdiendo el más mínimo detalle, Amalia ha permanecido con su lente atenta a todo este verdadero «banquete totémico».

Banquete del banquete: verdadero «banquete al cuadrado» como premonitorio de ciertas formas cúbicas...

Banquete salpicado por “*le piú imprevedibili sarabande mentali*” (las más impredecibles zarabandas mentales), tal como señala maravillosamente Italo Calvino.⁶

In crescendo, mediante la aprehensión y sintonía de cualidades emergentes en todo este juego de percepciones visuales, auditivas, táctiles –movimiento, espectáculo, teclas que se hunden más involuntarios «cuartos de tono», etc.–, Amalia irá tomando nota para luego asimilar y elaborar; o si ustedes lo prefieren, *pictóricamente abducir* a Felisberto... bajo la forma de un *Petrouchko*.

–Sin juicio, sin afirmación o negación respecto de las transformaciones a las que Felisberto y su ser interno estaban sometidos: «...nosotros no observamos sino un fragmento del proceso [y] no tenemos oídos para ese concierto», tal como afirma S. Lem–.⁷

Si bien todo lo anteriormente señalado en efecto ocurrió así, Amalia jamás se limitó al rol de simple e impasible testigo-espectadora. Ella representó en todos esos años de trajinar un sostén incondicional: a través de un férreo esfuerzo Amalia siempre intentó por todos los medios «traer de vuelta» a Felisberto.

Tarea nada fácil por cierto, y a las pruebas me remito: el propio Felisberto lo reconocerá cuando señala en su relato *El Acomodador*: «Me hundía en mí mismo como en un pantano».

Creo que es muy importante recalcar la posición y compromiso de Amalia. Porque ella inyectó renovada energía vital a Felisberto: cómo tomar iniciativas, cómo zambullirse en la vida misma. Cómo encauzar su talento fuera de serie del que ella no duda ni por un segundo. Pero a la vez, cómo procurar algún tipo de antídoto para paliar –cuando el peso de la existencia se torna excesivo– el «despliegue» de andares lentos, pausados, y por qué no densos tan típicos de la personalidad de Felisberto.

De no haber actuado Amalia así ¿acaso el lector se vería tentado a pensar que Felisberto acabaría compartiendo el mismo destino-karma que don Bruno Mauricio de Zabala? Recordemos: este último bajo ningún concepto quería viajar desde Buenos Aires a fundar Montevideo. El rey Felipe V lo conmina a hacerlo y... ¿cómo termina la historia de don Bruno Mauricio? ¡Estampado en un caramelo!

Desde un comienzo hablamos de periplo.

6 Italo Calvino, *Nota introduttiva*, prólogo a la edición de Nadie encendía las lámparas de Felisberto Hernández. Ed. Einaudi, 1974. (En la edición Ayacucho, 1985, aparece con el título: *Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández*).

7 «Nosotros no observamos sino un fragmento del proceso, la vibración de una sola cuerda en una orquesta sinfónica de supergigantes; sabemos –y nos parece inconcebible– que arriba y abajo, en abismos vertiginosos, más allá de los límites de la percepción y la imaginación, millares y millones de transformaciones operan simultáneamente, ligadas entre sí como en un contrapunto matemático. Alguien ha hablado de sinfonía geométrica; pero no tenemos oídos para ese concierto». *Solaris*, Stanislaw Lem.

Las consecuencias de este, que bien puede ser considerado como verdadera saga (!), pueden una vez más tomarnos por sorpresa...

Pero para abordar esta cuestión debemos primero entender que estamos frente a una superposición ¿colisión?– de dos mundos y paletas: Amalia por un lado se nos presenta con su inconfundible e inigualable *paleta alta* –por más que ella adoraba el verde botella–; por el otro Felisberto se nos entrega *a la baja*: piensen ustedes en la recurrencia de los «arquetipos en verde», que en velada alquimia atraviesan toda su obra literaria –una lámpara, una botella, un bote, una hoja de plátano, etc.– con los consabidos «estados pasivo-inerciales» que provoca este color por carecer de dinamismo, de matices: porque «no exige nada y no llama a nadie», tal como señala V. Kandinsky en su maravilloso libro *De lo espiritual en el arte*.

Amalia y Felisberto se dedicaban a observar esas comarcas donde habita lo mítico. En tal sentido las giras les venían como anillo –por no decir ouroboros– al dedo. Ese mundo paralelo que muchas veces nuestra experiencia y existencia, tan aplanada y tan cotidiana, nos impide ver.

C. S. Peirce se acerca a ello a través de la metáfora del hombre que nunca se quita sus lentes azules... por lo que pronto dejará de ver el tinte azul.

Pero Amalia y Felisberto se movían como peces en este mundo.

Los lentes de Felisberto eran «bifocales»: cuando detectaba algún objeto o persona de su interés, ya fuere a través de un film o del simple hecho de entrar en una sala, verdadera materia prima, el cristal verde se activaba al instante: «Para después», como él mismo señalaba.

Esta «modalidad» del después servía a Felisberto para sus elucubraciones literarias.

Inicialmente esto fue motivo de algunas controversias. Pero en la medida que Amalia fue desarrollando el gusto por esta transferencia a los relatos, es decir cómo esta materia prima se transformaba en creación literaria, las tensiones fueron disipándose.

No solo disipando: ya hemos visto como Amalia aprendió de estos mecanismos...

No he encontrado mejor imagen, como sensible receptora de la esencia felisbertiana a efectos de confrontar con *Los Petrouchkos*, que el extraordinario grabado de Glauco Capozzoli correspondiente a la edición numerada del magistral relato *El Cocodrilo* de Felisberto Hernández, Colección El Puerto de 1962.⁸

Amalia entonces con total maestría planta sobre el terreno la acometida de su *Petrouchko Cocodrilo*:



Fig. 14
Cocodrilo, G. Capozzoli
y Petrouchko Cocodrilo, A. Nieto

⁸ G. Capozzoli captó la esencia del misterioso protagonista a través del color negro más una gama de marrón y verdes-grises. En sensible, íntima y sutilísima combinación con los diferentes elementos de la escenografía –unas pocas casas, un maniquí, un lejano árbol y lejana torre, etc.–, no hacen más que resaltar el enigma del personaje.



Fig. 15

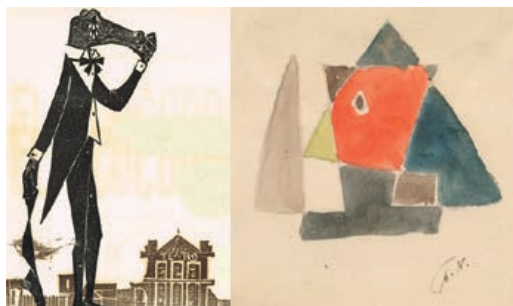


Fig. 16

Para luego de esta «incursión», desarrollar una serie de variaciones: En términos musicales: «*Senza tempo: Coccodrillo con variazioni in modalità di confronto*»:

Amalia insistía mucho en el contenido (revelador) de esta carta:

Ya habíamos dejado las cosas en el hotel y visitado el club, inmenso, lujosísimo, etc. y con un piano Steinway –el de nuestros amores queridísimos. El poeta Ortiz –flaquísimo, muy morocho, con facha de chino, pero extraño y encantador de aspecto– nos acompañó a cenar. Todo iba muy bien, nos habíamos sentado a la mesa –siempre en casa del doctor– y comido algún plato en medio de una gran cordialidad– cuando de pronto, pensando en lo que tú me dirías si estuvieras, y en lo que te contaría, me ocurrió algo extrañísimo: me vinieron unas incontenibles ganas de llorar, de estallar en sollozos; vi que no me iba a poder contener; saqué el pañuelo y con el pretexto de llevármelo a la nariz, me di vuelta en la silla y me apreté la cara con todas mis fuerzas; creo que nadie percibió nada, pero no me canso de pensar qué hubieran pensado todos si rompo en sollozos!!! [...] ¡Cómo te reirás! Felisberto Hernández, Fray Bentos, 8 de junio de 1936.

Y su corolario, dos días más tarde:

Tengo el alma en los pies; ya no sé qué es esta vida. [...] Esto es una novela de Dostoievski. Es hasta cobarde consolarse un poco con el dolor de los demás. Pero piensa, bien mío en que son peores hasta qué extremo otros dolores del mundo y que parece que nosotros nos olvidáramos de que tuvimos la dicha de encontrarnos; piensa [Amalia], que la muerte es peor, que nosotros nos encontraremos en eso otro sentido físico y que nuestro amor será monstruoso; piensa que después de este sacrificio, si vamos a Montevideo y volvemos donde debemos seguir, perde[re]mos los ahorros, sacrificios y esfuerzos. Yo ensayaré llorar de noche a ver si después me siento mejor ¿por qué no lo ensayas tú también? F.H., Fray Bentos, 10 de junio de 1936.

¿Cuál es entonces la respuesta de Amalia frente a esta «invitación al llanto»?

Desconocemos la respuesta. Las razones harto conocidas: ella misma se encargó de desechar la parte escrita de las cartas. Solo sobreviven algunas palabras y mínimos fragmentos de algunas oraciones que acompañan algunos de los dibujos como hálitos fantasmales, testigos de otros tiempos.



Fig. 17



Fig. 18

Pero las imágenes, los dibujos nos hablan con elocuencia: ellos se erigen en respuesta (!)

Dos aspectos a agregar. Por un lado –Amalia insistía mucho en este punto– puedo asegurar sin temor a equivocarme que la carta en respuesta –10 /VI/1936– fue bastante «espartana»: desprovista de excesos sentimentales. Por el otro el abrazo cálido, afectuoso, amoroso, lo hallamos en la misma «serie cocodrítica»: Amalia mediante la deconstrucción-caleidoscópica del animal símbolo invita a Felisberto a reflexionar sobre sus obsesiones, identificaciones, baja autoestima, etc. En una palabra, lo invita a verse a sí mismo desde diferentes ángulos, a observar zonas de sí mismo que no habían sido tenidas en cuenta...

Es importante señalar al respecto: si bien el relato *El Cocodrilo* data de 1948, los gérmenes del mismo ya se encuentran aquí. Amalia así lo daba por sentado.

El Cocodrilo constituye uno de los más maravillosos ejemplos de relato en primera persona. El centro de la creación felisbertiana radica en él mismo. Él es el centro de sí mismo: en términos musicales, él es la tónica.

Concentrémonos una vez más en el «Contrapunto entre Cocodrilos»:

Como ustedes pueden apreciar son dos mundos muy diferentes, no quisiera decir irreconciliables...



Fig. 19 (14 bis)

«T»

Amalia comprendió muy bien ambas esencias. No obstante, logra armonizarlas. El mismo año de la reveladora carta, es decir 1936, Amalia pinta *Homenaje a Felisberto*. ¿Cómo logra esta armonía? Mitigando el ímpetu de sus rojos –uno de sus colores nota– para así yuxtaponer una extraordinaria variedad de verdes –los colores nota de Felisberto–: desde el botella, oliva y turquesa desteñido, hasta tonos de beige y marrón claro. Gaston Bachelard afirmaba que el azul «es la oscuridad devenida visible»: aquí, el verde pareciera querer tomar su lugar pero en camino inverso: para así sumergirse en la profundidad neptuniana.

La elongación del cuadrado marca la tónica. El círculo pareciera moverse por «la cuerda floja»; a su vez el triángulo corona una premonitoria construcción... Elementos arquetípicos que Amalia utilizará más adelante:

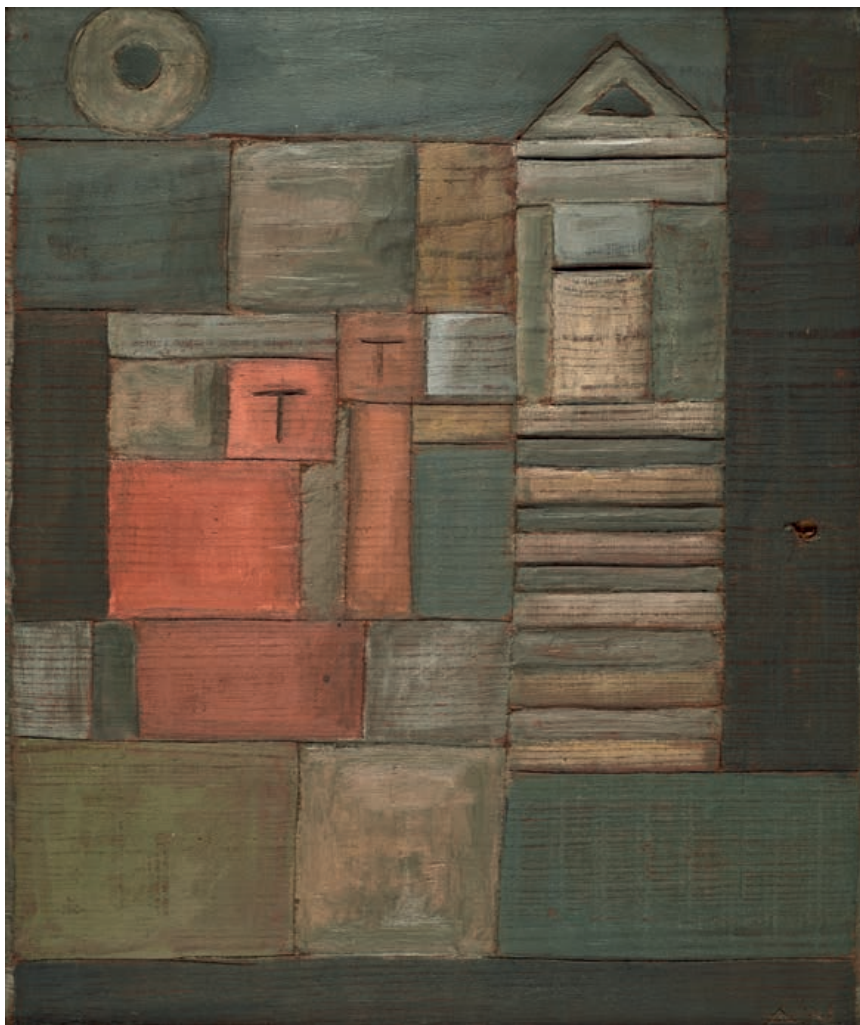


Fig. 20
Amalia Nieto
Homenaje a Felisberto Hernández
1936

Dentro de estos elementos arquetípicos probablemente el que más llama la atención es el que asemeja a la letra «T». Para nuestra sorpresa la enigmática letra, si es que se trata de una letra, aparece también en la nueva serie *Petrouchkos II*, como veremos más adelante.

¿Ensayos previos para luego trasladar al *Homenaje a Felisberto* o elemento que surge a partir de este, propiciando futuras réplicas en diferentes contextos?

Una vez más surge la dificultad de hallar una respuesta certera, pero el hecho que esta «T» aparezca dentro de la nueva serie amerita extendernos sobre el tema.

Supongamos que se trata de una letra. ¿Estamos acaso frente a la vigesimoprimer del abecedario español, fonema consonántico, oclusivo dental y sordo, de pronunciación nítida y martilleante? ¿Doble homenaje, es decir a Felisberto con «T» de Torres (García) más pictogramas y nociones esotéricas incluidas de este último? ¿O estamos en presencia de la Tav , vigesimosegunda letra hebrea y última del alfabeto hebreo que encierra el hondo contenido que representa una «marca», «sello» o «estampa» y, como tal, la culminación o síntesis de todas las letras hebreas? ¿Debemos prestar atención al monumental *Zohar* o *Libro del esplendor* donde se indica que «Todo sigue el sello», en el secreto de la «luz que regresa» de la Tav a la Alef, formando así la palabra *ta*, «celda»?

El *Zohar* describe las numerosas «celdas» o «cámaras pequeñas» construidas alrededor del Santuario interior del Templo, carentes de ventanas por lo que su interior permanecía completamente oscuro...

A su vez el jasidismo enseña que estas «celdas» son sinónimo de revelación donde «Él coloca su lugar en la oscuridad»...

Si observamos con atención el conjunto de cuadrados y sus respectivas elongaciones bien pueden asemejarse a las «celdas»...

Más arriba les presentaba una descripción de los colores que componen el *Homenaje a Felisberto*. Aun tratándose de gama de rojos, percibimos una tendencia a la paleta baja. No resulta entonces descabellado imaginarnos las «celdas» al amparo de colores de baja intensidad. Ambiente ideal que invita a la reflexión e introspección, procesos completamente afines a Amalia. Del mismo modo a Felisberto, cuando este decidía enfocarse alejándose del mundanal ruido.

Abro aquí un paréntesis para comentarles que la mención a todos estos aspectos no debe sorprendernos. Recordemos que nos situamos en el Montevideo de la década de 1930. Sin ir más lejos la *Librería Teosófica* se funda en 1925. Una época donde los estudios esotéricos no estaban mal vistos. Nombres legendarios como el de Gurdjieff, Ouspensky, Madame Helena Petrovna Blavatsky, Saint-Yves d'Alveydre, etc., circulaban con relativa naturalidad. Recordemos también que Amalia y Felisberto frecuentaban al Dr. Alfredo Cáceres –muy afin a estos temas sin perder el rigor académico de sus estudios científicos– y al psiquiatra polaco, asentado en Montevideo, Dr. Wacław Radecki, Soberano Gran Inspector General (33°) de la masonería del *Rito Escocés Antiguo y Aceptado*.

A pesar de las grandes extravagancias de este último –se pintaba, por ejemplo, su profusa barba con dos chorretes de colores de los cuales era fanático: el verde y el plateado. Ídem los objetos, paredes y mobiliario de su casa–, me consta que Amalia le tenía gran aprecio. En más de una oportunidad me comentó: «–¡Era todo un personaje! Sí que te hubiera interesado muchísimo conocerlo».

Nota (I) curiosa y colorida: Imposible no traer a colación el legendario debate, tan poco difundido por cierto, que mantuvieron el Dr. Radecki y don Joaquín Torres García en el viejo *Centro de Estudios Psicológicos* de la calle Cebollatí, en la década del 30. El Centro había sido fundado por el propio Radecki, precursor de la carrera de Psicología en el Uruguay. Radecki se definía a sí mismo como paranoico y a Torres García... también (!) Ambos contaron con media hora para exponer sus ideas. Como era de esperar como buenos paranoicos, ninguno de los dos escuchó absolutamente nada de lo que expuso el otro (!) Amalia recordaba este episodio con gran regocijo. La espléndida y amplia mesa de color gris en la que se sentaron los dos distinguidos debatientes y que formaba parte del mobiliario del *Centro de Estudios Psicológicos*,

fue finalmente a parar a la vieja casona de mis padres. Años más tarde a mi padre se le ocurrió pintarla. El encargado de hacerlo fue un veterano amigo carpintero. Comenzó el rasqueteo y ¡oh sorpresa!: bajo el gris apareció una capa color verde. Luego una plateada. Luego una verde... y así sucesivamente al mejor estilo de las «capas geológicas». «– ¡Pero quién c... pintó esta mesa!», vociferó el amigo pintor y carpintero. El lector, sin paranoias, ya se lo puede imaginar...

Nota (II) o «chisme esotérico»: Me lo contó mi querido y recordado amigo el Maestro Miguel Battegazzore. Anécdota que a Amalia le causaba mucha gracia. Hace años, bastantes, un crítico de arte, curador y autor uruguayo, muy distinguido por cierto en el ambiente, se desplazaba sigilosamente por la calle Río Branco hacia abajo rumbo a la *Librería Teosófica* –si había niebla en la tarde montevideana, tanto mejor– en busca de libros de la célebre Madame Helena Petrovna Blavatsky...

Ya que mencionamos a la masonería, bien podemos señalar la relación simbólica –enseguida veremos otras «herramientas»– de la «T» con el malleto: instrumento masónico símbolo de la inteligencia que actúa y persevera –cualidades que Amalia poseía, sin lugar a duda–, en fusión con el cincel símbolo del discernimiento. Pero la simbología, que muchas veces viene en nuestro auxilio, vas más allá aún: el malleto como voluntad ejecutora, insignia de mando «que esgrime la mano derecha, lado activo, y se relaciona con la energía obrante y la determinación moral de donde deriva la realización práctica», tal como señala Joules Boucher (..) en *La Symbolique maçonnique*.

Una vez más: cualidades que describen a Amalia a la perfección.

Dicho esto, permítanme desilusionar a todos los que ya veían a Amalia escapándose para la logia.

Amalia no asistía a las «tenidas». Esto ha quedado claro. Pero debemos contemplar la posibilidad que «La Logia fuese a Amalia»...

Nuevas preguntas salen al cruce.



Fig. 21

¿De la «T» a la «G» de Torres García? ¿Letra «G», centro de la *Escuadra* y el *Compás* emblemas de discernimiento y comprensión, inicio de la geometría interna en el corazón mismo de la *Pentalfa* inscriptos en los tres puntos que conforman el Triángulo (..)?

A saber: principio activo creador, pasivo receptivo y factor equilibrante de los dos anteriores. Componente armónico de la tríada, el número 3 se nos presenta como emblema de perfección: único número que se obtiene de la suma de los dos anteriores.

Es evidente que las reuniones chez Dr. Alfredo Cáceres en compañía del Dr. Radecki surtieron efecto. Convengamos también que el Maestro Torres García manejaba importante caudal esotérico...

Más arriba les mencionaba la *Pentalfa*. El taller torresgarciano observaba que del «compás áureo adaptado» se obtenía del Pentágono. ¿Será que a partir de aquí y luego de una vez situados «los puntos armónicos, al igual que en un sistema de contrapunto, se crea un desequilibrio para luego restablecerlo»? ¿O acaso Amalia nos plantea, como otra de las suyas, un «Pentágono desplegado»?

Imposible evitar las asociaciones «amalísticas»:

Penta-Pentax-Pentágono-Pentapantalones-Pentagrama-Pentatónico- «¿Pentamaliateuco?»

La intuición de Amalia era cosa seria. El hecho que haya estado expuesta a la «radiación de partículas esotéricas» no hizo más que alimentar su imaginación. El rédito creativo en tal sentido está a la vista.

Si bien Amalia admiraba la disciplina masónica junto al rigor del orden monacal –Amalia demostró en relación al trabajo una disciplina de hierro hasta el final siguiendo el ejemplo del *vivere parvo* de Torres García–, sin embargo no comulgaba en absoluto ni con la estética de la masonería –a la que veía extremadamente cursi– ni con ese «estado-estático-santificado» (sic) de los masones y rosacruces.

Sí en cambio, repito, tomaba muy en cuenta la filosofía masónica aplicada al trabajo y la autorrealización.

En ocasiones Amalia revolvía mi biblioteca –en complicidad con Laura Escalante– sobre todo la sección de libros esotérico-masónicos. De allí, y como resultado de tales «incursiones», surgían diálogos y preguntas muy jugosas: «–¿Acaso la *escuadra* sabría hacer un cuerpo redondo? ¿Por qué algunos autores [A. Lavagnini, O. Wirth, entre otros] sostienen que la *escuadra* simboliza el equilibrio resultante de la unión del *activo* y el *pasivo*?»

Por mi parte le insistía que la disimetría de la escuadra impedía esta forma de ver. Años más tarde me doy cuenta que la «T», o Tau griega, en efecto se ajusta a esta descripción. Podemos añadir en tal sentido que la *escuadra*, resultante de la reunión de la horizontal y la vertical, por *asonancia* –otra de las palabras favoritas del «amálido diccionario»– reafirma la noción y sentido de equidad.

Pero Amalia no se conformaba con el *equilibrio estático* al hacer «descansar» la *escuadra* sobre uno de sus lados. ¿Cómo pasar entonces a un estado dinámico, *activo*? Imaginando y «moviendo» dos o cuatro escuadras de brazos iguales: estas al estar unidas por sus extremidades o cantos forman un cuadrado.

Del mismo modo una cruz: al unir dos escuadras por sus respectivos vértices.

Hasta aquí muy bien con la «escuadra en movimiento». Pero este efecto de cuadrar nos lleva a la «cuadratura»... y otra vez a lo estático (!)

En la cabeza de Amalia esto último era inadmisibile. Entonces es cuando aquí entra en acción el siguiente instrumento: el *compás*, el gran amigo de los círculos y arcos.

Todo adquiere sentido entonces: precisión de ángulos y esquinas bajo la rectificación, ordenamiento y rigurosidad de la *escuadra*; sentido que cohabita con las más sofisticadas «circulares zarabandas» resultantes de la traslación y toma de medidas por parte de su contraparte: el *compás*. Imagen este último del pensamiento en cada círculo de los múltiples que recorre, al amparo del más fino dinamismo.

Acrobino, El Payaso (1971), obra de teatro para niños creada por Amalia, será receptáculo de todas estas nociones. El tema central de la obra es el problema de la vocación. El muy joven e impetuoso protagonista, luego de tentar varios oficios y sobreponerse a los fracasos, finalmente hallará su lugar en el mundo como payaso de circo: «El mejor de los mundos, el paraíso en la Tierra». (sic).

Trasladada a circunstancias humanas la «T», o *escuadra* si ustedes prefieren, luego de sopesar «ángulos y esquinas», será entonces la *herramienta simbólica*, que nos permitirá –al protagonista y a nosotros– obtener la «medida final» del trabajo reflexivo.

El círculo y el cuadrado, protagonistas simbólicos, se traducirán materialmente en elementos escenográficos de *Acrobino*: como cubo y como círculo inscripto en y fuera de él (cubo), bajo la forma de aro(s). Más adelante volveremos sobre estos coloridos módulos escultóricos.

La «T» –o Tau griega–, pasiva, deviene a través de esta acción en su opuesto dinámico: el *compás* –gamma (Γ) griega–, conformando así la *unidad*.

Amalia abarca, a través de la posibilidad de armar y desarmar diferentes escenografías con los cubos, un concepto didáctico que comprende a los niños a través del juego con las formas.

Entre los objetos predilectos de Amalia se encontraba el *boomerang*.

Instrumento por excelencia aerodinámico, proveniente del inglés y de la palabra «bumariny» en el idioma *dharuk*, lengua aborigen australiana de la región de Sídney, Australia.

Hemos hablado de la *escuadra*. Ahora bien, ¿no es acaso el *boomerang* una «escuadra (simétrica) arqueada»?



Fig. 22



Fig. 23

A partir de aquí entran en contacto la «T», el boomerang y... la mitología nórdica.

Veamos por qué.

De acuerdo a mis conversaciones con Amalia y su fuerte conexión con la mitología nórdica, la «T» nos ofrece nuevas perspectivas.

Por lo tanto «T» como sinónimo de *Mjölnir* o *Martillo de Thor*, con algunas salvedades.

Martillo tan temido por los *jötnar* o gigantes nórdicos, que al ser lanzado como hacha retorna como *boomerang*. Es decir «pega la vuelta», lo cual no significa que por el camino sufra la «transmutación *hacha-boomerang*». Parte como hacha y retorna como hacha. Pero claro, esto para Amalia no tenía ninguna gracia: en su mente inquieta el hacha debía sí o sí retornar bajo la forma de boomerang. Esta «transmutación por el camino» formaba parte de su juego orientado a ejercitar los «bíceps mentales».

Recuerdo que en cierta ocasión nos pusimos a hablar sobre los yunques. Acto seguido me preguntó si se me antojaba uno. De ser así ella me lo regalaba. Pues bien, allá marchamos a una barraca en la zona de Sayago, bastante cerca de la vieja casona de mis padres, a tratar de conseguirlo. Ustedes se preguntarán y con cierta dosis de razón: ¿para qué Amalia quería un yunque, y qué rayos un chico de 9 años –esa era mi edad en aquel momento– iba a hacer con aquella pieza de hierro macizo? (!) La cuestión es que Amalia

al verlo exclamó «– ¡Qué objeto bárbaro!» Resultado: Amalia no compró el yunque: costaba una fortuna. Fin de la historia.

Si me permito contar todo esto es por dos razones. Primero: para ejemplificar las innumerables asociaciones –y a qué velocidad (!)– que salían de la cabeza de Amalia. Por ejemplo, si hablábamos de un yunque, ella ya me veía disfrazado de Thor o Vulcano fraguando rayos; si nos referíamos al Hombre del pantano ella automáticamente me veía disfrazado de pantano atendiendo un vivero; si me disfrazaba de teléfono (de la época) llamando al colegio para avisar que no iba... etc., etc.

Segundo: para destacar la particular relación que Amalia mantenía con el objeto, y a partir de aquí la psicología que establecía con los diferentes objetos cotidianos. En algunos casos el lector podría llegar a sorprenderse. Cerca del final de este texto citaré algunos ejemplos.

Conclusiones «T»:

La «T» como posible símbolo que condensa la potencia creadora y ordenadora, sinónimo de trabajo y regeneración diaria. Ese trabajo de todos los días «que evita tener malos pensamientos», como afirmaba nuestro admirado Germán Cabrera, gran escultor uruguayo.



Fig. 24

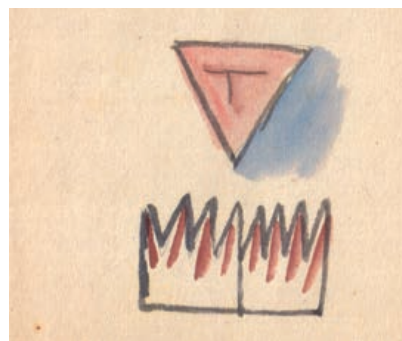


Fig. 25

Pero en el *orden mental* de Amalia todo lo señalado hasta aquí constituía tan solo el punto de partida. La solemnidad o las definiciones solemnes, graves, no debían permanecer estáticas bajo ningún concepto: de lo contrario corrían el riesgo de «petrificarse» y convertirse así en «rosas... pero del desierto» (sic).

Figuras 24 y 25: ¿unión del cielo y la tierra? ¿»Petrouchko kybaliónico», «cómo es arriba es abajo»?



Fig. 26
Escuadra con la «R» de Radecki

¿Anima-Animus? ¿O lisa y llanamente «triángulos faquires»?

Palabras que se ajustan al *orden mental* de Amalia con «T» de:

Trabajo - Tarro - Truco - Torá - Truco - Tarambana - Texaco - Timbre o Tatú

Al abordar este «nuevo ángulo» acuden más y nuevas asociaciones: percibimos en los elongados cuadrados portadores de «T», los arquetipos de Venus ♀ y Marte ♂ en complicidad con ciertos toques «a lo Saul Steinberg»:

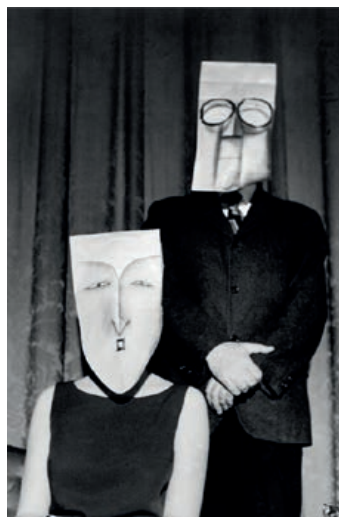


Fig. 27
Saul Steinberg

Pero como además Amalia adoraba la «zoolatría grotesca» emergen ciertos puntos de contacto con el pez martillo...:



Fig. 28

Y qué decir de la deconstrucción de «T»:



Fig. 29

Y de la mismísima «Masonería deconstruida» (!):



Fig. 30

Amalia, luego de estos guiños a G..A..D..U.. y a «T», retornará al cabo de unos años a esta última, junto al Triángulo y el Círculo (pleno y en elipsoidal variación).

Coda, más Nota *muy* curiosa

Hemos visto el sentido y accionar didáctico de Amalia. Cómo en sus manos la geometría se humaniza... y afectiviza. Cualidades, conceptos, elementos y fenómenos naturales, se equiparan.

Y cómo Amalia logra colocarlos al alcance de los niños.

Llegado este punto he de mencionar a la cosmogonía *hopi*, particularmente a las enigmáticas *kachinas*, que en lengua *hopi* «*qatsina*» literalmente significa «portadora de vida».

Se preguntarán, y con razón, por qué.

Amalia adoraba estas muñecas. Es más: las coleccionaba.

Verdaderas obras de arte talladas en madera, no son simples elementos ornamentales: cada muñeca representa un «espíritu kachina» específico, que puede ser un animal, una planta, un ancestro o un concepto abstracto.

Los *cubos* de Amalia, como veremos, cumplen una función parecida.

Ahora bien: en el mismo ropero donde fueron hallados *Los Petrouchkos* II, silenciosamente, reposaban las *kachinas*.

No hace falta mayor esfuerzo de concentración para reconocer la presencia y marca de «T» en sus respectivos rostros.



Fig. 31
Kachina

La biblioteca de Amalia guardaba numerosos libros dedicados al arte *hopi*.

¿Descubrió ella misma este arte o fue el propio Torres García, tan afín a las culturas amerindias, quien se lo inculcó?

Nunca lo sabremos.

Lo que sí puedo asegurarles es la profunda fascinación que este arte ejercía sobre Amalia. Fascinación que se extendía al arte polinésico de Papúa Nueva Guinea, Australia, Samoa, Rapa Nui, etc. Por supuesto los «Hombres de Barro» de la tribu Asaro (Papúa Nueva Guinea) junto a ondulados dibujos en blanco sobre el rostro y coloreadas narices rojas de otras etnias, marcaban su predilección.

Pero, como señalábamos más arriba, este radio de acción didáctica de Amalia no solo se orientó a los niños: los adultos también fueron motivados.

Hemos visto como Amalia «tridimensionalizó» ciertos símbolos. Este espíritu audaz y de renovación no sujeto a dogmas contagió a su ahijado artístico Miguel Bategazzore: la lectura que este hace de los símbolos torresgarcianos, constituye una prueba de ello.

Porque Bategazzore trastoca el orden simbólico e idealista del universo torresgraciano: lo que para Torres era orden o sinónimo de orden, para Bategazzore se constituye en caos y desorden. Pongámoslo en términos cotidianos: con solo abrir un ropero todos los símbolos se vienen abajo, se desparraman cual cachivaches y chirimbolos, conformando creativamente lo que él dio en llamar «entropía». Así inicia su personal deconstrucción: los símbolos a partir de aquí adquieren una dimensión hasta si se quiere más humana, cotidiana, insertándose en la vida misma.

Para regocijo de Amalia y... para horror de los «torresgarcianos de ley».

En intrépido ejercicio de la imaginación alguien incluso fue más allá: imaginó los símbolos del *Monumento Cósmico* del Venerable Torres García escapándose de su granítico y platónico sitio, corriendo como faunos entre los árboles del bosque del Parque Rodó...

La misteriosa «T» reaparecerá años más tarde en *Naturalezas muertas mentales* –¿junto al «Ojo de Horus»? (!)–, en un contexto un tanto y colorido diferente:



Fig. 32
Naturaleza muerta mental

Conservando a la vez los «seres en blanco»:



Fig. 33



Fig. 34

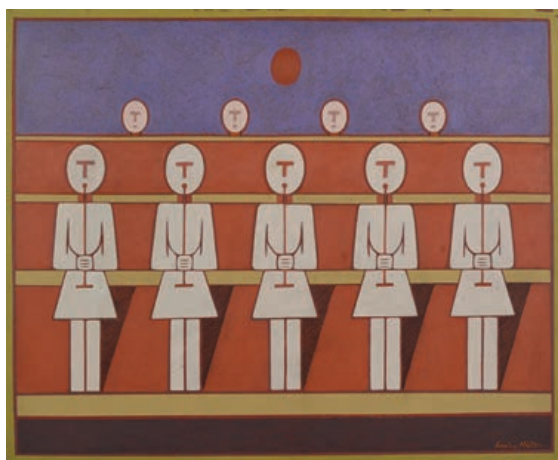


Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37
Ronda en silencio
Colección BCU

«*Temps espace* vs. *Temps durée*»

Luego de estudiar detenidamente las imágenes, «Contrapunto entre Cocodrilos» y Homenaje a Felisberto, se me ocurre señalar lo siguiente:

Amalia era «*stravinskyana*»; Felisberto «*bergsonianano*».



Fig. 38 (14 bis)

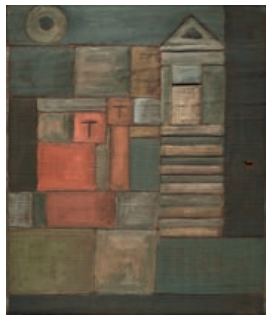


Fig. 39 (20 bis)



Fig. 40
Stravinsky y H. Bergson

No debemos olvidar que Stravinsky y su escuela preparan el final del «bergsonismo musical». A través del postulado stravinskyano observamos que la retención del tiempo subjetivo de la vivencia -pensemos en el Impresionismo, por ejemplo-, se suprime.

De ello resulta que «*la recherche du temps perdu est interdite*» (la busca del tiempo perdido está prohibida), invocando a Marcel Proust en su tomo IV, *Sodoma y Gomorra*:

Pero en cuanto un ruido, o un olor, ya oído respirado antaño, vuelven a serlo, a la vez en el presente y en el pasado, reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, de inmediato la esencia permanente y por lo general oculta de las cosas resulta liberada, y nuestro verdadero yo, que a veces desde hacía mucho tiempo parecía muerto, pero que no lo estaba por completo, se despierta, se anima, recibiendo el celeste alimento que se le brinda.

El gran Henri Bergson, desde las «antípodas stravinskyanas», establece a través de su filosofía el «giro copernicano» respecto a la concepción de la memoria: los aspectos temporales primarán sobre los espaciales como continua extensión cualitativa, donde lo cuantitativo se verá así subordinado en perpetuo dinamismo...

Stravinsky y su escuela se valdrán del *Temps espace* contra le *Temps durée*. Su música no sabe del recuerdo, ni por consiguiente, de ningún continuo temporal de la duración. Y si en algún momento Stravinsky supo, ahora quiere o prefiere no-saber. La espacialización por lo tanto se hace absoluta.

Para una mayor comprensión pongamos esto último en términos musicales-espaciales: las viejas grabaciones de los grandes pianistas Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Vladimir de Pachmann, etc., pueden ofrecernos alguna pista en tal sentido.

Si Vd. escucha con atención notará que en algunos puntos de la ejecución de estos grandes referentes – por «razones expresivas»; siguiendo la vieja tradición musical del siglo XIX–, la nota grave antecede a la aguda. El «antónimo musical» de esto correspondería a lo que lo franceses llaman: *plaqué*. Generalmente aplica a los acordes (*accord plaqué*), es decir la superposición y/o ejecución simultánea de varios sonidos.

El aparente simple acto de tocar una nota a continuación de otra, el hecho o la acción de abordar esa «distancia geográfica» entre dos notas marca un «pliegue en el tiempo»... (El inicio de las sonatas op. 106 *Hammerklavier* y op. 111 de Beethoven, constituyen maravillosos ejemplos).

Ahora bien, volvamos a la *simultaneidad*. Dependiendo de la intencionalidad del intérprete y de la firmeza con que este «estampe» el acorde, toda posible reminiscencia tendería a quedar anulada. Por supuesto debemos tener en cuenta el contexto, es decir la frase, el período, la secuencia de acordes, bloques de sonidos, etc.

Pero cuidado. Todo lo señalado hasta aquí encierra profundas paradojas...

El propio Stravinsky era consciente que su noción de tiempo –o mejor dicho la idea que Stravinsky se hacía de él– lo colocaba directamente frente a la precariedad *real del momento musical*. A principios del siglo XX en sus *Chroniques de ma vie* (1935-36) –obsérvense con atención los años; los mismos en que se desarrolla la etapa fermental entre Amalia y Felisberto–, Stravinsky expresaba lo siguiente:

Por la imperfección de su naturaleza, el hombre está condenado a sufrir el paso del tiempo –de sus categorías de pasado y de futuro– sin poder nunca hacer real, y por tanto estable, el de presente.

¿Cómo contrarrestar entonces esta imperfección? ¿Existe alguna posibilidad de remontar –reforzar o fortalecer, digámoslo así– esta fragilidad del «instante musical»? –Luego nos percataremos cómo Amalia lo resuelve en términos plásticos–.

¿O lisa y llanamente debemos recurrir a algún tipo de sortilegio?

Para lograr este objetivo... ¿qué es lo que hace Stravinsky?

Primer aspecto: romper con la tradición en favor de una reducción romántica.

En tal sentido es importante conocer la opinión de Pierre Boulez al respecto, vertida en su ensayo *Points de repère* (1981):

«Lejos de absorberlo hasta la extenuación, [Stravinsky] lo rechaza categóricamente [...]. Se queda, pues, en un nivel más elemental de investigación, sin tener prácticamente en cuenta, en particular, la complejidad formal a la que el Romanticismo, en el final de su curso, había conducido; lejos de asumir una herencia, la aniquila.»

(La palabra aniquilar, más toda su batería de sinónimos, tendrá especial gravitación como enseguida veremos).

Segundo aspecto: además de la herencia, o el rompimiento con esta, se establece la necesidad de una adecuada sintaxis como punto de apoyo de semejante plan. Según Theodor Adorno –a pesar de que este no comprendió en absoluto el humor stravinskyano– esta sintaxis adoptará la forma de una «pseudomorfosis de la pintura».

¿Qué significa y cómo se estructura esto?

Pensemos en la minerología –el término pseudomorfosis proviene de allí– donde un mineral original ha sido completamente reemplazado por otro mineral (preexistente), pero la forma del cristal original se mantiene intacta. En términos musicales: tomemos una serie de frases y/o períodos y eliminemos sistemáticamente los empalmes entre las secuencias de estas. Como resultado obtendremos un «vuelo»

diferente: emergerá así una espacialización sonora que bien podemos comparar con planos sonoro-espaciales. –Aquí se puede netamente apreciar la mano «pseudomórfica» de Debussy en lo que refiere a la reformulación del valor de la cadencia y la pulverización de los modelos melódicos–. Stravinsky llevará la cadencia a extremos sumamente audaces: a través de la utilización de disonancias, ritmos complejos en aleación con el rompimiento de la progresión tonal esperada. La idea: causar un shock en el oyente-espectador (!)⁹

Ahora bien traslademos estos aspectos a *Los Petrouchkos*.

Si bien la acción de Amalia no resulta tan tajante –ex profeso, Amalia aplica una cierta dosis de «suavizante» o «Asfalkote psíquico»– la intención es generar una reacción en el espectador:



Figs. 41, 42, 43 Tríptico



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46

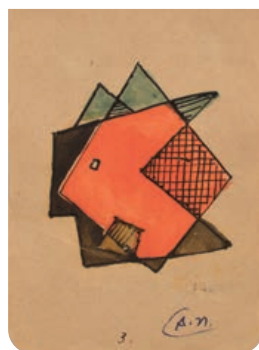


Fig. 47



Fig. 48

Matizando tonos de sombría tendencia con la energía vivificante del color unido a la forma:

⁹ Año 1913: estreno en París de *Le Sacre du printemps* (La Consagración de la Primavera). Tiro de gracia a la concepción romántica de la «belleza musical». Si vamos al caso Baudelaire y Rimbaud ya se habían ocupado del rompimiento de los cánones de belleza tradicionales. Y mucho antes aún Arcimboldo, a quien Amalia adoraba. Más adelante adjuntaré una imagen al respecto.

Más arriba me referí a la simultaneidad o ejecución simultánea.



Fig. 49
¿Felisberto en plena faena pianística?



Fig. 50

Mientras Stravinsky en pos de una posible solución al problema apela a la coexistencia de estallidos sonoros, Amalia hace lo propio con descargas de color. Los cimientos del discurso (pictórico-musical) se ven así afectados, renovados. La intencionalidad de ambas jugadas obviamente apunta a anular la noción de estabilidad en favor de un «perpetuo orbitar» de los diferentes elementos: una especie de «giroscopía o trompo pictórico-musical individual entre elementos», donde a pesar de las innumerables y vertiginosas vueltas el eje de rotación se mantiene estable así como la «pseudomorfosis» conserva la forma original del cristal.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando estos elementos, es decir las diferentes células o motivos –recordemos que estas constituyen el motor y andamiaje a la vez de la frase musical stravinskyana–, confrontan y estallan?

En esta coexistencia de estallidos-caleidoscópico-sonoros no asomará el más mínimo atisbo dialéctico. No hay lugar ni margen para la dialéctica. No obtendremos de aquí ninguna síntesis. Sí en cambio, como resultado final de la confrontación entre células, una cordial bienvenida al reino de la dualidad. Pero cuidado: no será una dualidad cualquiera. Al igual que las legendarias «rosas del desierto» nos presentará dos caras: una como la expresión petrificada de sí misma; la otra que nos invita al movimiento entre sus pliegues, elementos tan típicos de Amalia.

Por eso Amalia insistía, tal como hemos visto al hablar de la «T», lo no-conveniente que es quedarse solo con la rosa...

En el caso de Stravinsky veremos como la ambigüedad estilística, que impregna cual máscara toda su obra, dará paso a esta majestad dual, constituyéndose en móvil, motor o resorte de toda su articulación creativa.

Para comprender cabalmente estos aspectos pensémoslo por el opuesto.

Para ello tomemos como ejemplo la quinta sinfonía de Beethoven. ¿Qué sucede allí luego del famoso «3+1», es decir los Tres golpes más Uno del «Destino» llamando a la puerta?

Inmediatamente de la irrupción de los mismos se establece la «preparación» en términos adrenalínico-emotivos: *crescendo* dinámico y anímico a medida que avanzan las notas, desplazándonos al amparo de los favores de la línea de tiempo –o lo que bien podemos llamar línea de sombra si pensamos en la sonata *Appassionata*– creando suspenso, «preparando el terreno» para finalmente culminar en un pico de máxima... tensión (!)

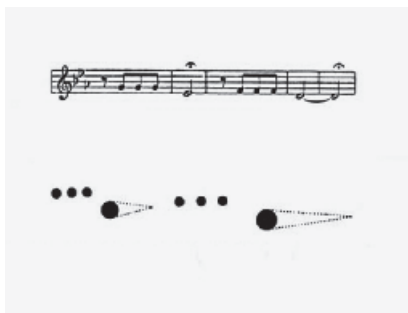


Fig. 51
Beethoven - Kandinsky
Quinta sinfonía

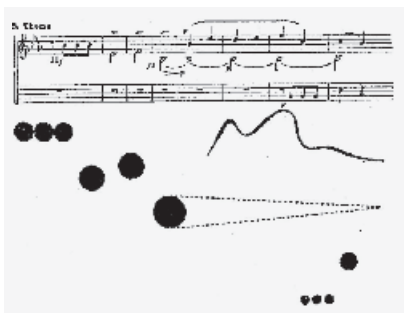


Fig. 52
Beethoven - Kandinsky
Quinta sinfonía II

Acto seguido sobreviene, la distensión. ¿Cuánto durará esta? Depende del real saber y entender de cada compositor. Lo que sí podemos afirmar es que nuestra cultura occidental parte de una estructura, o más bien principio binario de alzar/dar - relajación/tensión. El Romanticismo llevó esto a extremos inimaginables. El Oriente en cambio se guiará por otras «necesidades» musicales.

Profundicemos aún más en la comprensión del asunto. Para ello invoquemos al dios romano Jano de las «dos caras», custodio del comienzo de todas las cosas (inicio/final); las puertas (adentro/afuera); las llaves, pasajes y pasadizos (abierto/cerrado); los finales y las transiciones, etc.

Ahora bien, ¿por qué solicitamos la concurrencia del dios Jano, y por sobre todo cuál es la conexión con Stravinsky y... Amalia?

Precisamente porque Amalia, Stravinsky, Gogol –otro de los favoritos de Amalia–, y por sobre todo el gran Joseph Haydn –el gran ninguneado por el Romanticismo– obedecieron al dictado de su naturaleza «jánica».

¿Cómo se comprende esto y qué alcances tiene en las «Tres patas» del Arte –música, pintura, literatura–?

Pues precisamente que ninguno de ellos necesitó en absoluto la dialéctica «hegeliana» de contrarios u opuestos. Dialéctica del contraste como vehículo de «emoción y sentimiento», tal como acabamos de ver en Beethoven –y aun en Mozart–. Pero... si no hay necesidad de «preparación» para el pasaje *ventura-drama-drama-ventura*, ¿cómo se lleva a cabo la acción?

En primer lugar «acción», o *idea de hacer* en su forma sustantivada, debe despojarse de todo posible «contenido belicista»: el traspaso debe fluir naturalmente.

En tal sentido la noción de ensamblaje se ve reformulada, por la sencilla razón que esta... se suprime. Aún en el caso que algunos «puntos de fusión» sean perceptibles, como en el caso puntual de *Petrouchka*, no afectan el panorama global. El *continuum* permanece a resguardo.

Muchas veces el traslado de una situación a otra puede resultar «desarmante».

Amalia vaya si lo supo.

De allí la imagen del dios Jano: en un abrir y cerrar de ojos la situación se invierte (!)

Una vez más Beethoven: pensemos en las famosas sonatas *Waldstein* y *Appassionata*, la primera, «fotónica», apolíneo-dactílica, de contornos geométricos que tienden a la recta como reivindicación de la luz. La segunda, en el otro extremo del eje, orientada a aspectos oscuros del ser, dionisiaca; con contornos que tienden a la curva como un guante negro que inicia una danza siniestra... ¿Qué intento señalar con todo esto? Precisamente que Beethoven necesitó dos sonatas para tratar estos aspectos. No le fue posible lograrlo en una o «de una». Finalmente podemos agregar que los marinos la tienen clara: saben que el

mar en calma encubre la tormenta... Y viceversa. –Ídem los aviadores con la temida «turbulencia de aire claro»–. Todo lo aquí señalado está profundamente emparentado con la noción aristotélica –noción que Haydn y Stravinsky conocieron tan bien y a la cual Amalia adhiere– del *ser* como energía y *ser-en-acto* o *entelequia*.

La siguiente reflexión y anécdota de Stravinsky, *Avec Stravinsky*, 1958 y *Poética musical* respectivamente –bien que podrían haber sido expresadas por Amalia– nos ilustran al respecto:

«La manera de decir es la cosa misma [...] y, debido a este hecho, es siempre nueva».

«Recuerdo que en una oportunidad, durante la guerra, al pasar la frontera francesa, un gendarme me preguntó cuál era mi profesión. Yo le respondí con toda naturalidad que era inventor de música. El gendarme verificó entonces mi pasaporte y me preguntó por qué estaba yo allí designado como compositor. Le respondí que la expresión ‘inventor de música’ me parecía cuadrar mejor al oficio que ejerzo que aquel que se me atribuye en los documentos que me autorizan a pasar las fronteras».

Los Petrouchkos en su dimensión espacial como verdaderos fenómenos de coexistencia (espacial) sobre la superficie de las cartas de Felisberto –en franca confrontación con la captación subjetiva y felisbertiana de la sucesión temporal– adhieren a la naturaleza «jánica» que venimos manejando.

Al observarlos nos preguntamos, ¿dónde radica su energía? Porque convengamos, según el ángulo de observación que adoptemos, unido a nuestras cargas anímicas del momento, *Los Petrouchkos* nos mostrarán una cara u otra. Hemos hablado de (su) coexistencia espacial, pero ¿qué hay de su ser interno? En él conviven el movimiento y el reposo; el alzar y el dar; la pantomima y el hieratismo; la emoción y la impavidez...



Fig. 53
Impavidez



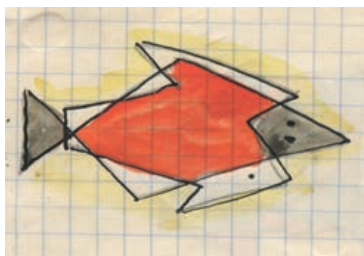
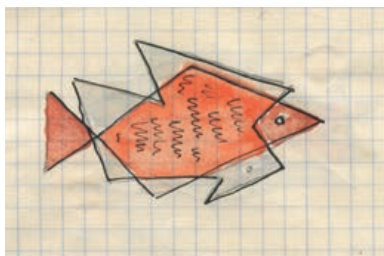
Fig. 53
Impavidez II



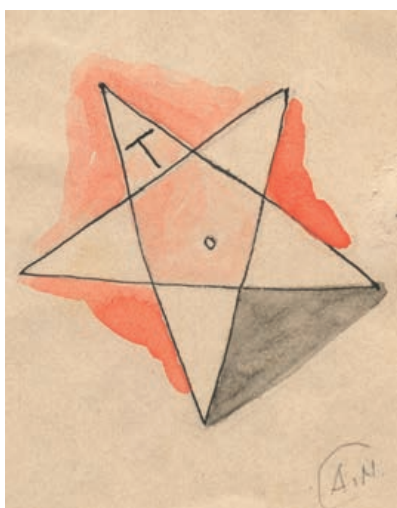
Figs. 55 y 56
Impavidez - Movimiento



Para «moverse en el espacio» sin caer en divagaciones y repeticiones Amalia apeló a reglas claras, elementos esenciales, los mismos que el propio Haydn y Stravinsky conocieron muy bien: «orden y unidad». Con total maestría Amalia manejó la persistencia dinámica, vehículo de expresión aliada a la variación, para luego darse el lujo de acceder a la... «repetición» (!):



Figs. 57, 58, 59
«Variaciones abisales»



Figs. 60, 61
«Variaciones estrelladas»



Figs. 62, 63, 64
«Variaciones galopantes»

–Figuras 57 a 64 Serie «repetición-variación»–.

–Obsérvese una vez más la aparición de la misteriosa «T» (fig.60)–.

Bien hago en nombrar al Venerable Maestro Joseph Haydn: con los años su música conquistó a Amalia desplazando al mismísimo Mozart (!)

Nota curiosa: siempre recuerdo las enfrascadas polémicas de Amalia con mi tío abuelo Jorge Nieto, él también muy fino artista plástico y un apasionado en extremo por la música de Mozart. Amalia fundamentaba por qué era más difícil escuchar a Haydn que a Mozart. Intentemos meternos en su cabeza: Haydn como sabemos incursionó en el *Sturm und Drang* –su extraordinaria sonata en Do menor Hob. XVI:20, así lo demuestra– con la consabida dosis de pasión que esto conlleva. No obstante, a pesar del fuerte caudal emocional en juego, Haydn jamás araña la mínima posibilidad de caer, digámoslo así, en «pre-sentimentalismos». Para Amalia esto constituía un punto a favor. El otro aspecto es la asombrosa modernidad en el tratamiento de la orquesta por secciones: conjuntos o subconjuntos instrumentales dentro del gran conjunto de la orquesta plena. Esto permite la ampliación del espacio sonoro –he aquí una vez más el tema del *espacio*– poniendo de manifiesto las cualidades estereofónicas de los diferentes instrumentos: de esta forma Haydn salta por encima del Romanticismo y el Postromanticismo, aterrizando directamente y sin escalas en el siglo XX.

Pero... buenas noticias para los mozartianos (!): *Acrobino*, el Payaso, notable invención de Amalia como hemos visto, a través de su *gioco* eterno condensará aspectos mozartianos de su personalidad.

Los Petrouchkos, por lo tanto, conservarán maravillosamente el fino equilibrio entre el «orden» y «unidad» haydnianas más el flujo creativo del genio de Salzburgo.

Las «insuflaciones» de Amalia alcanzan a Felisberto y Stravinsky...

Ya que hablamos de *Acrobino* retomemos la conexión con el otro Payaso: *Petrouchka* de Stravinsky.

No olvidemos que fue la propia Amalia la que alentó a Felisberto –impeler, sería el verbo más apropiado tratándose de ella– a estudiar *Petrouchka*. También fue quien le obsequió la partitura.

A partir de 1935 *Petrouchka* comienza a figurar entonces en los programas de concierto de Felisberto.

Del mismo modo hace su aparición *Negros*: su obra más importante para piano, un *candombe* («*con alcune licenze*») de fuertes reminiscencias stravinskianas con ciertos toques bartokyanos, inspirada en la «absurda melancolía de los hombres de color» (sic). ¿Por qué señalo todo esto?

Porque precisamente Felisberto, bajo los efectos hierogámico transferenciales, recibe un quantum de inspiración por parte de Amalia para el «asalto» de... sus Acordes Aplastados (!)

Así comienza, con una secuencia de estos acordes, su obra *Negros*. –Recuerdo cómo Amalia ponía las manos sobre la mesa y emulando el teclado y la percusión de los acordes, me decía: «así era el ritmo [y el tempo] de *Negros*».

¿En qué dosis recibió todo esto Felisberto? No podemos saberlo. Tampoco importa demasiado. Lo que haya sido evidentemente fue suficiente para encender la mezcla.

Pero lo que sí podemos observar, es que los Acordes Aplastados se constituyen como una notable *imagen plástica*, imagen que de alguna forma se alinea con la órbita de Amalia en lo que refiere a la «espacialización», la tendencia hacia la «espacialización absoluta» o «absolutización del espacio».

A través de esta *imagen sonora* la *captación del instante* nos sorprende.

Pero la concurrencia de estas dos palabras, *acorde* + *aplastado*, actúa en doble sentido. La magia, la ilusión consiste precisamente en mantenerlas juntas. –Felisberto era especialista en «acariciar ilusiones»; Amalia por su parte muy proclive a los efectos de *ilusionismo*, que no es lo mismo que acariciar una *Ilusión*...–.

Imaginemos por un momento ambas palabras como acordes.

Esto último nos permite examinarlas tanto *vertical* como *horizontalmente*, es decir como *armonía* y *contrapunto*.

Lo primero supone o centra el peso en el acorde mismo: su resolución firme, seca, mismo espasmódica, *hacia afuera*, estaría indicándonos una cierta dosis de extroversión. –Una especie de «sonrisa proyectada» (en términos semi-odontológicos una dentadura que se ha escapado de alguna boca)–.

Lo segundo sitúa el contrapeso *hacia adentro*: nos sintoniza con las cualidades –de las cuales el acorde se ha hecho poseedor– de su majestad: la aplanadora. Achatamiento, con inevitable retracción, conlleva entonces cierta cuota de «introversión». –Visualicémoslo por el *opuesto*: el dueño de un gran circo que con entusiasmo, voluntad y acción ha apostado toda su vida a este, y de pronto descubre a último momento... que le han crecido los enanos (!)–.¹⁰

Felisberto se las ingenia para «estar y no estar» al mismo tiempo. Desafía nada menos que al *chronos* y el *kairos*. ¿Cómo lo logra? El acorde logra irrumpir espacial y plásticamente en el «aquí y ahora», en el momento «convenientemente justo» más allá de mediciones y relojes. –Eso que los griegos dieron en llamar *kairos*–. El propio diseño del acorde, erigiéndose verticalmente cual menhir, como diciendo: «aquí estoy», contribuye a ello.

Pero al estar *aplastado*, de alguna forma nos transmite una cierta pereza, una cierta inercia «de gordos sentados en las veredas», lo cual convengamos, nos remite a un tiempo... «hacia atrás». Y si Felisberto se hubiese descuidado un poco más, hubiese irremediablemente caído en el «abismo del Tiempo», es decir en el reino de *chronos*, donde rige el tiempo lineal.

Felisberto no obstante establece un *impasse* respecto a la retención del tiempo subjetivo de la vivencia. Suspende momentáneamente sus «esculturas en el tiempo», parafraseando al gran Andrei Tarkovsky.

Pero su esencia, que es la que prevalecerá, lo conecta con «las tierras de la memoria»; con el recuerdo y en el cómo recuerda en una especie de *glotonería epistemológica*...

Amalia por su parte se dedica a «mover muñecos».

Así como El Mago de *Petrouchka* «insufló» –otro término muy afín a ella– vida a los diferentes personajes, Amalia hace lo propio con sus *Petrouchkos*.

A través de sutiles artilugios experimentará, a la par que se deleitará, con este extraño arte.

Pero al accionar estos «mecanismos», llamémosles así, Amalia activará a su vez otro mecanismo fundamental: la *emoción pensada*.

Recapitulemos a la cita inicial de este trabajo más el añadido-reflexión de Amalia:

Stravinsky: *Mi nariz es; mi técnica es*. Amalia: *Mi nariz es; mi pintura es*.

Ergo: *Los Petrouchkos*, son.

Hemos visto como Felisberto desde su piano invoca condensaciones y desplazamientos, metáforas y metonimias; y como todo esto irá inclinando la balanza en favor del escritor.

Pero Amalia no permanecerá intacta frente a todo esto.

Tomemos una vez más su obra *Mesa Austera* del año 95 –insisto, Amalia tenía 89 años– y examinemos el proceso arquetípico-creativo hasta llegar a ella: a partir de los años 90 el ritmo latente de los íconos, figuras o personajes pasará a manifestarse: las figuras plantean una secuencia rítmica siguiendo la representación gráfica... de los *Acordes Aplastados* (!)¹¹

10 En términos de color: V. Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* plantea esta cuestión de la retracción y expansión a través del estudio del azul –centrípeto– y el amarillo –centrífugo–; en términos de tempo musical: no es lo mismo *Allegro assai* que *Assai allegro*.

11 ¿Acaso la secuencia de las figuras en blanco representa el «negativo» de *Negros* de Felisberto? ¿O acaso los acordes (en su representación gráfica en negro) constituyen las «antipartículas» de los enigmáticos personajes de Amalia? Negativo aquí en el sentido de contrapunto estético. Y a la vez en el sentido de Mani, El Universal. Los aspectos hegelianos y las reflexiones aplicadas de *El trabajo de lo negativo* del célebre Dr. A. Green serán parte de un futuro ensayo.



Fig. 65
Amalia Nieto, *Mesa Austera* y Felisberto Hernández, *Negros*

YO - YO

Con el tiempo me he dado cuenta que Stravinsky y hasta el mismísimo Felisberto fueron amadrinados por Amalia.

Sin temor a equivocarme creo que Amalia, en más de un sentido, fue la *ventrílocua* de toda esta movida. Y es hasta natural que haya sido así. Amalia tenía un Yo más entero, venía de un medio familiar más compacto; Felisberto... venía más destartado, con un Yo «desacomodado»:

«No, no se puede buscar el 'yo' por la mañana; hay que esperar a la noche, a la hora en que salen los fantasmas», nos dirá en su relato *La casa inundada* (1950).

Y ni hablar si tomamos la definición de fantasma como *exhibicionista póstumo*...

Algunos años después en *Diario del sinvergüenza* (c. 1957), expresará lo siguiente:

«He vivido instantes en que creía encontrarlo [mi yo] en la pena de estar enfermo, en la angustia de encontrarme dividido, de no tener unidad leal ante el mundo».

A lo largo y ancho de la obra felisbertiana la figura paterna estará ausente. Solamente en dos puntos nos topamos con esta imagen/figura paterna: como «padre de cera» y/o «bichicome fabulador», encarnada a través del ciego Clemente Colling¹²; y en *El Cocodrilo* y *Tierras de la memoria*, como Maniquí que para colmo en lugar de cabeza tiene una Perilla Negra (!) Una vez más la ilustración de G. Capozzoli nos resulta extraordinaria.

Repasemos: *El Cocodrilo*, como *relato* y como *animal símbolo*.

Amalia mientras tanto sigue afilando, perdón afinando, su lente. Al igual que su contemporáneo H. Cartier Bresson, ella es consciente de la importancia de capturar la imagen en el momento preciso.

¿Cómo se condice entonces la elección del cocodrilo –animal recio, por más estilizado «a lo Arsenio Lupin», tal como nos lo presenta G. Capozzoli– con un Yo tan destartado?

Precisamente para «compensar» –uno de los términos favoritos de Amalia– : si en algún momento tuvimos la impresión de estar frente a un personaje que asemeja a un «falo caminante» –falo en sentido simbólico no-anatómico, significante primero como receptáculo de funciones simbólicas e imaginarias–, esta impresión resulta pura fachada; porque dadas las circunstancias nos encontramos frente al anverso

12 Véase la novela *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) de Felisberto Hernández.

de la omnipotencia fálica: «falo ilusorio», que al igual que un *faro* (nótese la cercanía lingüística) emite un destello para luego sumergirse en las sombras. La diferencia entre el *falo* y el *faro* es que este último no pretende vendernos el destello como algo permanente.

Anverso-ruta que culminará en la «avenida del agua» final supremo del relato *La casa inundada*, obra cumbre de Felisberto, donde agua y plantas se afectivizan –afectivización de la afectivización– como vuelta al origen, líquido amniótico, esa «húmeda comodidad» agua madre de los recuerdos: *lo felices que éramos con Mamá antes de conocer a papá...*

Esto nos lleva a una nueva interrogante. Ya hemos dejado en claro el firme compromiso de Amalia para con Felisberto. Independiente y paralelamente a esto ¿acaso Amalia desplegaba en sus dibujos algún tipo de ironía? (Obsérvense, n+1 veces, las imágenes 15 a, 18, «Contrapunto entre Cocodrilos»).

¿Amalia establece algún tipo de pantomima? Me temo que sí. Amalia tenía un humor sumamente irónico. Por definición era anti-diva. A 180° con Clara Wieck de Schumann, y en cambio muy cerca de la *Ursonata* de K. Schwitters y dadaístas en general. Y por supuesto, y cada vez más cerca con el correr de los años, del genio de Erik Satie.

Sabemos que Felisberto tenía un gran sentido del humor pero respecto a la fina ironía... no podía con Amalia. Ella lo superaba.

Pero hay todavía un plus. Muchos de los trances en que se veía envuelto Felisberto, Amalia los veía como la representación... de un *happening* (!)

Recuerdo un *happening* donde el público esperaba que se corriera el telón. Una vez corrido el mismo el público se encuentra nada menos que... con otro público observándolo y viceversa (!)

¿Puede acaso imaginar el gran público que está siendo convocado para *ser visto*?

Este era el proceder de Felisberto: el concierto, *su* concierto era la excusa perfecta para observar. Lo que posiblemente Felisberto *voyeur* nunca imaginó es que él a su vez estaba siendo observado...

Amalia mantiene así una actitud un tanto gatuna.

Muy curioso resulta todo esto por no decir paradójico, si tomamos en cuenta lo que señala Plutarco en un pasaje de su obra *Isis y Osiris* refiriéndose al Cocodrilo: «Es el único animal que, viviendo en medio de las aguas, tiene los ojos cubiertos por una membrana ligera y transparente: ve sin ser visto, privilegio del primero de los dioses.»

Acabamos de ver a Felisberto «observado». Ahora bien, ¿podemos acaso imaginarlo bajo los ojos del Op-art? ¿Felisberto que deja de ser Felisberto, para «adaptarse» a un mundo caleidoscópico de circunvalaciones y recovecos, protuberancias y cavidades?

La respuesta es sí. Porque a través de esta «deconstrucción» –de insólitos alcances como veremos poco más adelante– Amalia logra un doble fin: por un lado trastocar situaciones adversas –de las cuales ya hemos visto bastante–; por el otro enseñar y/o inculcar a Felisberto el valor del método; y cómo a partir de



Figs. 66 y 67

este –en aleación con una férrea disciplina de la cual Amalia es firme poseedora, como quien va expandiendo poco a poco los límites de una gran carpa de circo– encauzar la pulsión creadora. En este sentido *Los Petrouchkos* se inscriben en el más puro espíritu de regeneración.

Hemos visto la identificación «zoolátrico felisbértica». Repasemos algunos atributos del Cocodrilo: es voraz, posee formas redondeadas que transmiten la ilusión de blandura –pensemos en la barriga; «tiene papada», como el mismo Felisberto señala; tiene manos de pianista, ¡cómo no!; es por lo general lento– a no ser a la hora de engullir– y se mueve con cierta pereza, como ya hemos advertido, transmitiendo la ilusión de ser sibarítico y constrictor a la vez, en lo que refiere a las palabras y su «degustación», como si se tratara, en muchos casos, de una *note frutée*.

Amalia se identificaba con el Dragón.



Fig. 68

Animal mítico por excelencia, tienta y sobrevuela las alturas en busca de ideales superiores: refugio de mezquindades terrenales. Una frase de Freud que Amalia repetía con cierta frecuencia: «con solo temerle a la mediocridad ya se está a salvo», me resulta sumamente coherente con las cualidades de estos seres mítico-alados.

Bien que el Cocodrilo entonces podría resultar su contraparte terrestre. En tal sentido Cocodrilo y Dragón se corresponderían. Pero convengamos de antemano que para este último es mucho más difícil, por su propia naturaleza mítica, «justificar» su existencia.

¿Acaso *Los Petrouchkos* han justificado la suya, abandonando las cartas, con sus lastres y pesares?

Posiblemente. Nunca lo sabremos. Pero la luminosidad a la que ellos han apostado compensa y reconforta nuestras dudas.

Por otra parte, ellos nada tienen que justificar porque simplemente... *son*.

El siguiente «*Contrapunto o Mutua interacción que se las trae*», tiene mucho para decirnos:

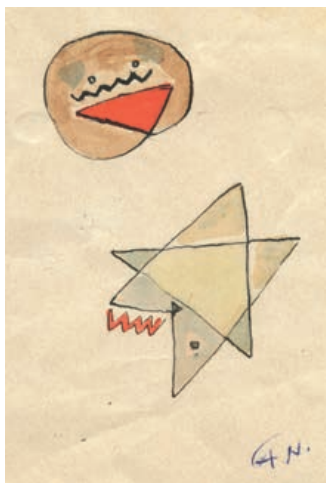


Fig. 69
Contrapunto o Mutua interacción que se las trae

Animado por el más fino espíritu de *Patapoufs et Filifers*¹³, coincide a la vez con el *Cocodrilo* y el *Dragón*.

Sutil contrapunto entre lo curvo y lo recto: *cáliz* y *espada* como representación simbólica de la decisión unida a la receptividad –*escuadra* y *compás*, trazado del cuadrado y el círculo como reflexión y dinamismo constructor respectivamente–.

El color rojo de uno de los personajes se orienta hacia adentro y se asienta en la curva; el rojo del otro pulula hacia afuera y acentúa la recta. ¿Acaso el bigote, contrapunto *rouge et noire* entre ambos, nos advierte la presencia de Monsieur Poirot...?

Es muy probable, porque da la sensación que ambos se «detectivizan» mutuamente...

Pero la simbología de estos dos seres, que han iniciado una danza –al igual que muchos de *Los Petrouchkos* que nos muestran los diferentes pasos y posiciones del ballet– nos lleva aún más allá.

Verdadera sintaxis ornamental-simbólica, no figurativa pero sí rítmica que escapa al condicionamiento temporal: desde tiempos pretéritos ha sido receptora de cualidades psicológicas.

Elementos-arabescos de los cuales se puede afirmar: «son el símbolo del símbolo: revelan velando y esconden desvelando», tal como nos enseñan J. Chevalier y A. Gheerbrant en su monumental *Diccionario de los Símbolos*.

Observemos de cerca sus «bigotes», «danchado vs. ondulado» y «zizag vs. sigma»:



Figs. 70 y 71 «Bigotes acuarianos»

13 (1930), maravilloso libro de André Maurois ilustrado por Jean Bruller (Vercors).

Decisión: carácter proclive a la acción (fig. 70), características que inmediatamente asociamos con Amalia.

Pasividad: tendencia a cierta «suavidad y confortabilidad» (fig. 71), elementos que se ajustan a la personalidad de Felisberto.

Pero si superponemos ambas líneas:



Fig. 72 *Aquarius*

Nos encontramos frente al signo de *Acuario* y su simbología.

Acuario no en el sentido de *Aquarium* –depósito grande de agua donde se conservan vivos animales o vegetales acuáticos–, sino *Aquarius*: simbólica y arquetípicamente como «el portador de agua» o «aguatero». Tampoco debemos interpretarlo en sentido astrológico –si bien la astrología recoge elementos mitológicos– y menos aún «horoscópico». –Resulta más que interesante saber que Amalia encontraba fascinante el dibujo o diseño de una carta astral–. Sí en cambio debemos interpretarlo como simbolización de la interioridad o «proyección de la psicología en el cielo»: el signo como receptor de cualidades humanas.

En tal sentido el *Aguatero* es poseedor de dos vasijas: su gran misión lograr la unión, la consonancia entre la técnica, la ciencia y la fraternidad o espíritu fraterno universal. Estas líneas permanecen paralelas. De aquí el trabajo interno para conciliarlas, lograr la armonía entre ellas.

Amalia y Felisberto lo intentaron.

Ella obtuvo su Ouroboros; él obtuvo su Estrella. Por eso su caso constituye uno de los más maravillosos ejemplos de *hierogamia*, *concordia oppositorum*. Cómo se potenciaron y catapultaron mutua y creativamente. Cómo a partir de este encuentro la pintura de Amalia va a tomar otro rumbo y la literatura de Felisberto también (!) Cada uno, a partir de esta mutua potenciación interna, continuará su camino creativo acorde a sus respectivas naturalezas.

El elemento creativo y receptivo de uno actuó en función del otro. El reflejo de uno se convirtió en la luz del otro, y viceversa. El Uno manifestado, por la dualidad de los opuestos.

En este supremo *contrapunctus* Felisberto aporta el recipiente, el Pentagrama; Amalia aporta la Clave, los colores-nota.

Amalia obtiene el Ritmo, la Respiración; Felisberto, la Forma, el Aliento.

Camino en el que ambos portarán su propia vasija: la de Amalia mirará al futuro; la de Felisberto se enfocará en el pasado.



Fig. 73
Hierogamia. Transferencia. Serie II



Figs. 74, 75, 76
Hierogamia. Transferencia. Serie I

Rojo bermellón, Verde botella; Cantos rodados... Piedras cúbicas

A través de la fig. 69, «Contrapunto que se las trae», hemos visto como Amalia aborda las formas redondeadas.

Entre los colores favoritos de Amalia se encontraba el *rojo bermellón*: cada vez que pronunciaba su nombre sus manos dibujaban semicírculos en el aire. –También adoraba el verde botella, pero sus manos permanecían inmóviles–. Pero no eran simples movimientos o inflexiones ornamentales para acompañar determinado tono o énfasis de la voz. Y menos aún mecánicos. Ellos obedecen –y condensan– a una afectividad que todo lo impregna: la figura del canto rodado se impone como expresión de su ser más íntimo que logra afectivizar hasta lo monolítico. Basta recordar estas figuras-presencia en muchas de sus obras, sean *gatos*, *búhos*, *palomas*, *Naturalezas muertas mentales*, etc.

Esta cualidad, llamémosle así, donde hasta la propia *geometría se afectiviza* logrando exquisita comunión con lo racional, atravesará toda la obra de Amalia hasta los confines mismos.

Y por supuesto la *paleta alta* junto a las formas será el singular vehículo de esa afectividad. Esta «imposición» del canto rodado representa de alguna manera el distanciamiento de la estética torresgarciana de inflexible geometría mental platónica.



Figs. 77 y 78 «SP»

Amalia compartía aspectos del pensamiento de Carl Jung.

Tengo en mis manos el ejemplar de *Conversaciones con Jung* de Richard Evans, con anotaciones de puño y letra de la propia Amalia:

Reflexivo - Intuitivo - Perceptivo - Sentimental

Pensamiento - Sentimiento - Percepción - Intuición

Anima - Animus

–Más adelante veremos el rol de la intuición en el proceso creativo de Amalia–.

Para la psicología analítica de Jung la figura del *Mandala* –centro, círculo– es sinónimo de *orden mental*.^{14 15}

Jung arriba a esta conclusión luego de estudiar una serie conexas de 400 sueños en diferentes pacientes, donde esta figura, representación simbólica de la psique, aparece espontáneamente indicando y aportando a la vez, serenidad, equilibrio y orden.

¹⁴ Véase Carl Jung, *Psicología y alquimia* (1944) y *Mysterium coniunctionis* (1955).

¹⁵ Óbserve la fig. 76 (parte derecha). Un *Ouroboros-Mandala* contiene la figura de las «bodas alquímicas» entre el Sol y la Luna. He mencionado como el caso de Amalia y Felisberto constituye uno de los más maravillosos casos de *hierogamia, concordia oppositorum*. Cómo, a partir de su encuentro, se potenciaron y catapultaron mutua y creativamente.

No puedo dejar de pensar en las palabras de Léon-Paul Fargue: «He soñado tanto, tanto que ya no soy de aquí»...

Es importante señalar que todo esto va más allá de credos, religiones o adoraciones al dios Cocodrilo, Gato o Dragón. Eso sí: tanto Amalia como Felisberto rendían culto a la espontaneidad: todo lo que se presentara en este mundo bajo su signo, merecía ser tenido en cuenta.

En 1938, el año mismo año en que Amalia posiblemente decide restringir el envío de *Petrouchkos* a Felisberto, Jung visita el monasterio de Bhutia Busty en Darjeeling, India, cadena inferior del Himalaya. Allí tiene la oportunidad de intercambiar ideas sobre el Mandala (Khilkor) con un rimpotche lamaísta –título honorífico tibetano que significa «precioso» o «el de gran valor» – llamado Lingdam Gamchen.

«– Mire Dr. Jung: el Mandala primero aparece en la mente; luego este se proyecta en el muro, techo o pared. Bajo ningún concepto, al revés. Ningún Mandala es igual a otro: todos son individualmente diferentes. Pero los Mandalas que Vd. verá aquí en el monasterio y demás templos, no tienen ninguna significación especial, tan solo se trata de meras representaciones exteriores.»

Amalia hizo eco inmediato de estas palabras. Como un armónico, ya que hablamos de círculo, podemos afirmar que estas dieron en el blanco de su psiquis.

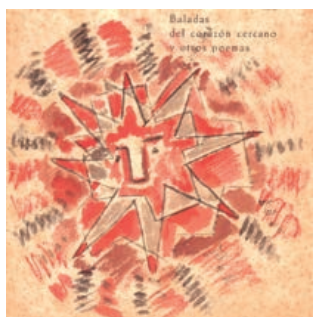
Me resulta muy difícil transmitir al lector hasta qué punto le entusiasmaron. Es más: aplicó la idea en diferentes situaciones cotidianas.

Nota operística: Recuerdo que iba a mi casa a ensayar una cantante de ópera. Amalia, con la expresión tan pícaro de sus ojos azules –que ocultaban las más terribles «turbulencias de aire claro», como señalaba nuestro queridísimo Roberto de Espada–, se arrimaba a ella sigilosamente. Acto seguido llevándose el dedo índice a la cabeza le decía: «– Mirá que la voz también está acá».

Por supuesto la cantante huía despavorida.

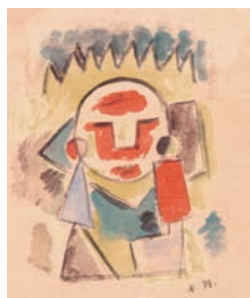
Veamos ahora qué posición ocupan los Mandalas dentro del *corpus petrouchko*. De alguna forma nos están indicando –y prefigurando también– el siguiente paso creativo: el Payaso.

Siempre «a lo Amalia», claro está, y siempre bajo el común denominador del *orden mental*:



Figs. 79, 80, 81, 82 «Mandalas»

Hasta... «la antesala del Payaso»:



Figs. 83 y 84
Buda que se las trae o el Petrouchko monje
en dos formatos, carta y... no-carta

Dos aspectos a considerar.

Primero: obsérvense las figuras 79, 80, 83 y 84. La presencia o *contrapunto* de las dos *escuadras* más una «yapa» o segmento de recta inferior que une las extremidades inferiores de los respectivos lados de las *escuadras*. Elementos que conforman una *nariz-cara*. Esto demuestra cómo el arquetipo torresgarciano «brota» en diferentes contextos: desde el *Monumento cósmico* y *Puerto constructivo con hombre de cara roja* de Torres (figs. 85 y 86), pasando por *Homenaje a Felisberto* y ciertos *Petrouchkos* de Amalia, hasta los confines del Taller Torres García con la obra de José «Pepe» Montes Lenguas, *Obrero ferroviario* de 1991 (fig. 87).



Fig. 85
Joaquín Torres García
Monumento cósmico, 1939
Colección MNAV



Fig. 86
Joaquín Torres García
Puerto constructivo con hombre de cara roja, 1946
Colección Museo Reina Sofía

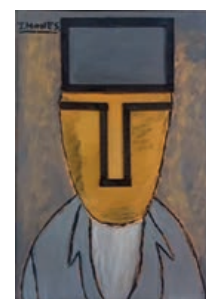
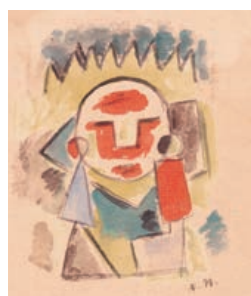


Fig. 87
Pepe Montes
Obrero ferroviario, 1991

Segundo: obsérvense las figuras 13, 83 y 84. En cierta ocasión le pregunté a Amalia si ella había realizado otra versión del afiche para el estreno de *Petrouchka* de Stravinsky a cargo de Felisberto, además del de 1936. Me respondió que había tentado otras versiones con «Petrouchka... un poco cambiado». Me pregunto... ¿no serán acaso estos dibujos, el micro y el macro –nuevo hallazgo–, la nueva versión de *Petrouchka*, en efecto un «poco cambiado»?



Figs. 88 y 89
«¿Las dos Petrouchkas?»

El *orden mental* ha guiado a Amalia hasta este punto.

Al parecer la atenta y profunda observación de Felisberto como «circo extrapolado de sí mismo» está produciendo sus frutos. Aspectos, que ahondaremos más adelante, que se plasmarán en la obra de teatro para niños *Acrobino* –de aquí la «antesala del Payaso»–; pero que encuentran en esta fase o etapa fermental, su génesis.

«1941»

Luego del esplendor que alcanzaron los *Petrouchkos* dentro y fuera de las cartas, comienzan a hacerse visibles los primeros síntomas del alejamiento con respecto a Felisberto: transmutación y duelo.

Las primeras señales de este difícil proceso podemos observarlas a través de una obra –de título ilegible– del año 1941. A partir de ahora la llamaremos «1941».

Aquí también aparecen arquetipos que Amalia utilizará más adelante. No he dudado en referirme a ellos como *Petrouchkos fantasmales*.

Pero en «1941» el color sin concesiones de la paleta alta no marcará la tónica: Amalia ha desplazado su centro hacia el blanco y el verde pantano.¹⁶

Todo lo señalado se ajusta a la delicada transición emocional que vive Amalia.

Un azul difuso que por momentos se torna más vivo: de alguna forma este último pareciera querer transmitir algún tipo de optimismo...

Este detalle del color llama la atención, pero las circunstancias...

En su momento comparé estos arquetipos –seres, objetos– como emanaciones de una especie de Absoluto o magnitud de difícil cuantificación. Para ello recurrí a las representaciones plásticas bullentes y palpitantes del *Océano de Solaris*, de S. Lem: *los mimoides, fungoides, simetríades, asimetríades, longus, agilis y árboles-montaña*.

Del mismo modo busqué apoyo en las inquietantes creaciones «F»; es decir la materialización de pensamientos y recuerdos que también se mencionan en la ficción. No es necesario advertir la aliteración de la «F» de fantasma...

Hoy confirmo su presencia espectral bajo esta *luz fantasmal*: máscaras y/o antifaces del más fino corte schnitzleriano; seres anfibio-lovecraftianos al mejor estilo de los *Mitos de Cthulhu*; flechas y rostros picudos que no apuntan a ninguna parte; botellas que se llenan en forma surrealista «de costado»; una «bota con techo»; hasta lo que pareciera ser un caballo cruza con cocodrilo (!?) o limousine con la textura y posible armazón –horizontal– de un cabezudo de carnaval. En fin podría seguir horas con las descripciones, pero estimo estas son suficientes.

Si bien las representaciones o arquetipos han alcanzado una cierta autonomía, no logran desprenderse de esa masa informe: el *océano* o fondo-*océano*. Su tendencia quasi geométrica pareciera orientarse a transmitir una cierta coherencia al *Todo*, pero sin detenerse en prioridades direccionales –en el sentido de armonía y contrapunto, apelando, esto último, a la relación intertextual plástico-musical–.

En su momento también me referí a estas representaciones como «viudos blancos» –en alusión a su posición central y color predominante–, efecto de la creación unida a la sensación sin experimentar:

¹⁶ Para Marius Schneider el pantano es símbolo de la «descomposición del espíritu», es decir la localización física donde ella acontece por la falta de dos principios activos (aire y fuego) y la fusión de dos pasivos (agua y tierra). Obsérvense las figs. 70 y 71, «danchado vs. ondulado» y «zizag vs. sigma» y sus respectivas simbologías.



Fig. 90
Amalia Nieto
1941

En obras posteriores el tratamiento del color blanco, o la psicología de este color, será de *otra índole*.

La experiencia de *Los Petrouchkos* significó para Amalia una nueva dimensión en lo referente a la correlación entre la música y la pintura.

Amalia observó como el fraseo musical puede ser trasladado a la pintura: la manera de «pinchelear», o sea el *fraseo*, admite innumerables articulaciones. No así la frase: esta por el contrario admite un solo fraseo posible.

Tomemos como ejemplo un cañaveral. Tengo en mis manos una caña tacuara: su extensión, es decir el largo de la misma, será la *frase*; sus nudos las *articulaciones*.

–Mi querido amigo el gran pintor Juan Carlos Ferreyra Santos, a quien Amalia apreciaba muchísimo, era un verdadero maestro en esto de la articulación... y en pintar cañaverales, también (!)–.

El hecho de recortar algunos de los *Petrouchkos* y cotejarlos con otros de mayor tamaño, lo que hoy conocemos como *serie II*, permitió a Amalia familiarizarse con los diferentes elementos estructurales del lenguaje musical: incisos, células o motivos. Esto le permitió abordar la sintaxis de la frase y el período, aspectos que Amalia llegará a dominar con exquisita maestría.

Luego de un *impasse* de algunos años, Amalia reanudará el proceso: será a partir de 1967 coincidentemente con la obtención del Gran Premio de Pintura, Medalla de Oro, en el XXXI Salón de Artes Plásticas.

A partir de aquí su pintura cambia totalmente: el acrílico sustituye al óleo –renovación de vehículos físicos– y la exploración –metafísica– entra en una abstracción diferente con predominio de coloridas formas elipsoidales igualmente coloridas y de sólidos elementales.

Los Petrouchkos, al igual que los habitantes de *Terra Plana* se habían movido en dos dimensiones: ahora lo harán en tres. Su hábitat pasará a ser el cubo.

Recordemos una vez más: con esta nueva creación Amalia obtiene el Gran Premio, Medalla de Oro de Escultura, XXXIII Salón de Artes Plásticas, de 1969.

Recapitemos: dirijámonos en reversa hasta encontrarnos nuevamente con los Acorde Aplastados.

¿Cómo lograríamos visualizarlos física y tridimensionalmente?

A través del cubo (!)



Fig. 91
Homenaje al cubo, 1969
Colección MNAV

¿Acaso un cubo no se ajusta a la representación (tridimensional) de un Acorde Aplastado?

Muerte iniciática del *Petrouchko* –en el sentido de muerte y transfiguración– para renacer en una *renovada abstracción y explosión de color*.

Los «viudos blancos» de 1941 se han integrado al color (!)

Contrapunto entre el blanco y el negro más demás colores, conviven armónicamente.

Como un pulsar, la materia incandescente emite un destello para luego plásticamente deformarse y permanecer en sombras. Amalia aquí y a lo largo de su obra, sucesivamente abandonará y retomará el color.

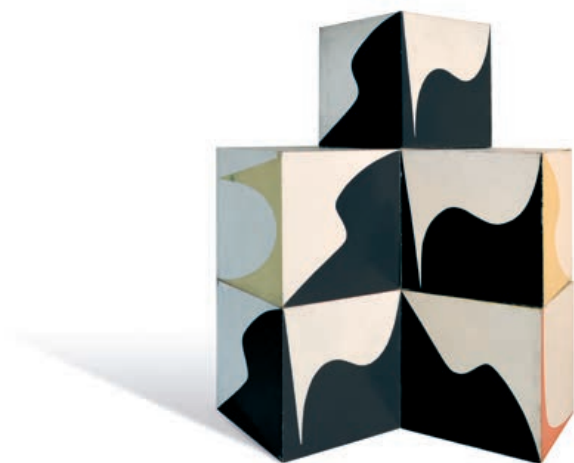


Fig. 92
Cubos en blanco y negro

«Me siento atraída por la forma: el objeto es en general el protagonista; vivo pendiente de él; me atrae cuando su presencia es inédita y se me impone en su perfecta proporción. El objeto que deja de ser objeto para convertirse en símbolo.» Amalia Nieto

La curva sustituye a la recta como representación ondulatoria de los sonidos más la expresión rectilínea –el cubo– de la imagen.

«Adaptación tetrágona» a la insinuación del círculo infinito, como renacimiento del espíritu y la forma.

Segundo esplendor de *Los Petrouchkos*.

Pero habrá aún un tercer movimiento: Amalia retornará al tema del Payaso.

¿Segunda sublimación de *Petrouchka*? Porque bien podemos considerar a los cubos como «*Petrouchka sublimado I*»...

En 1972 Amalia estrena *Acrobino*, obra teatral para niños en dos actos de su autoría. La dirección de la misma estuvo a cargo de Laura Escalante. Carlos Da Silva por su parte encarnó el papel de *Acrobino*. –Yo también colaboré, en mi época de dibujante diseñando el personaje principal: mi propio *Petrouchko*–.

La obra plantea como tema central el problema de la vocación. *Acrobino*, joven inexperto y un poco atolondrado, tentará cuatro oficios que curiosamente equivalen a los cuatro lados del cuadrado: zapatero, panadero, carpintero y tintorero. El resultado será desastroso: *Acrobino* reparte *canas verdes*. –Aun tratándose del color verde ni Felisberto las querría (!)–.

Finalmente, *Acrobino* hallará su lugar como payaso de un circo. Será la consolidación definitiva de su vocación. Como quien dice ha dado la vuelta al cubo (!)

A cada maestro le corresponderá su cubo:

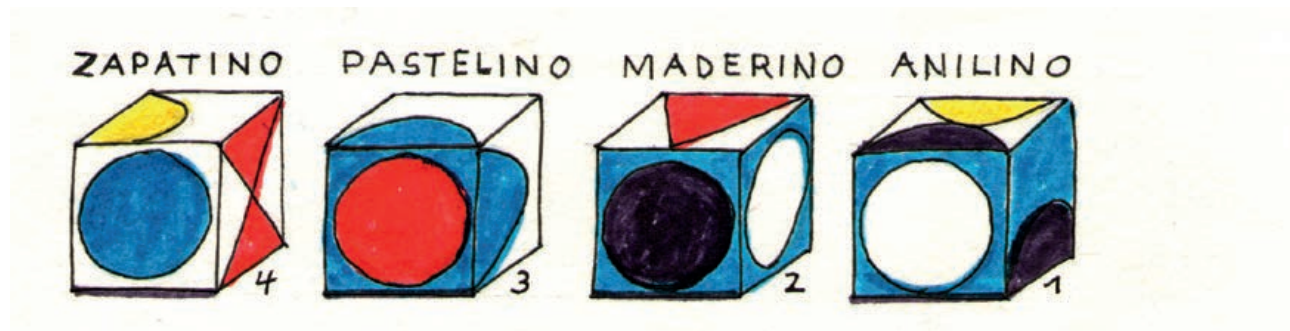


Fig. 93
Oficios

Podemos apreciar como los nombres de los personajes que acompañan a *Acrobino* y que remiten a cada oficio, son sumamente originales:

Zapatino - Pastelino - Maderino - Anilino

Más la presencia de una matrona: *Doña Matambrina*. (*Peripecia Tournilla*).

A través del quinto oficio (4+1), *Acrobino* logrará, no sin movidas peripecias, la solución a la «cuadratura del círculo»: interna y externamente ha encontrado su lugar, su vocación.

Como escenografía Amalia utiliza cubos similares a los módulos escultóricos con los que obtuviera el Gran Premio de Escultura del Salón Nacional.

Los cubos, como tema y variación, serán literal y metafísicamente *su* escenografía:

Escenografía de «Acrobino»

La escenografía de la obra teatral para niños «Acrobino» está resuelta en base a 12 cubos de madera y 6 prismas (medios cubos) decorados con simples formas geométricas (círculos, semicírculos, segmentos, triángulos, rayas paralelas, etc.) pintados con colores primarios, blanco y negro. Cuando giran dos o más cubos, se superponen, se juntan o se separan va cambiando su aspecto formal y su colorido de acuerdo con lo que requiere la escena. Los mismos actores deben acomodar los cubos transformándose éstos en simples soportes, cama, mesa, horno, cajones, bancos o armario, montaje para el circo, pirámide final. Los cubos son numerados para facilitar la tarea de ubicación en la escena. Su presencia ha demostrado no solo ventajas desde el punto de vista escenográfico sino en su aporte didáctico. Poseen una atracción permanente para los niños; es el sólido preferido. La continua actividad de los cubos produce una especie de caleidoscopio o juego mágico de formas coloreadas que enriquece la mente del niño. En cierto modo y a primera vista el cometido del decorado en base a ellos y nada más que a ellos, parecería ser puramente visual; sin embargo, hay en el desarrollo que plantean un funcionalismo que abarca factores relacionados con la enseñanza, la psicología, el arte y el estímulo al goce del espectáculo.

Amalia Nieto



Fig. 94
Acrobino, Carlos Silva



Fig. 95
Acrobino, Sergio Elena



Fig. 96
Acrobino, El Tinglado

Ada Laguardia a través de su crítica en el diario *El Día*, 27 de junio de 1972, nos comenta lo siguiente:

«Una puesta en escena magnífica y a todo costo, muy buena dirección y excelentes interpretaciones. Una escena final espléndidamente lograda [...] El colorido y la plasticidad que hay en 'Acrobino' son admirables. Con un fondo blanco, cubos de colores se van combinando de una manera deliciosa [...] y los trajes algunos de ellos creados por un niño de ocho años, Sergio Elena, resultan sus tonos contrastantes un regalo para la vista».

Por su parte Isabel Gilbert en el semanario *Marcha*, 14 de julio de 1972 se refiere a la obra en estos términos:

«Considero 'Acrobino' una pequeña obra maestra de teatro para niños. Obra de personajes definidos, característicos, con ideales y propósitos portadores de sabiduría, obedientes a un mecanismo coherente y reconocible. Rigurosa geometría, lúcida, precisa, conduce el tema y la conducta de cada cual. El protagonista transporta con gracia y ternura, sus desvelos, su tierno drama, la búsqueda ingenua pero profunda de sí mismo, hasta el encuentro final, la apoteótica entrega a su destino interior, justificación del vivir del hombre».

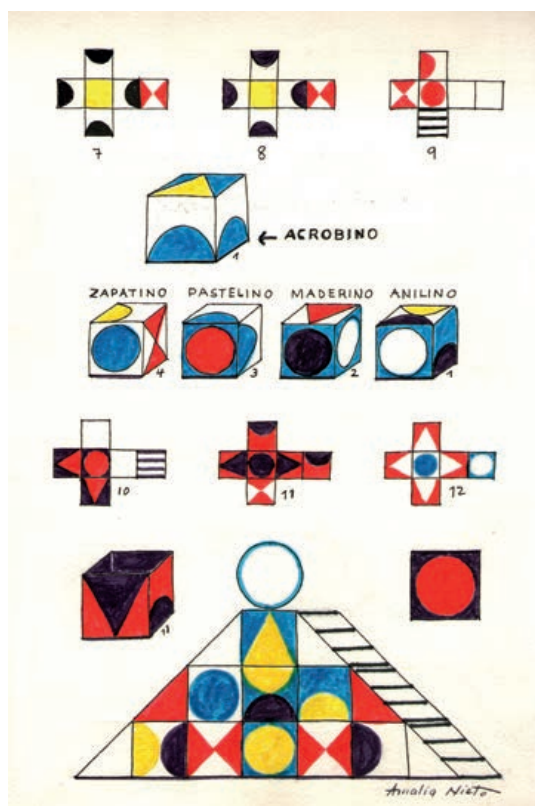


Fig. 97
Dibujos diseño prismas para escenografía de Acrobino
1972



Fig. 98
Acrobino Aprendiz de Payaso
«Artimañas de Acrobino»

El tema del payaso siempre estuvo presente en cuerpo y mente de Amalia. Una genial anécdota de su niñez nos lo demuestra.

En una ocasión, siendo Amalia muy niña, se escapó a la calle. Esto de escaparse era bastante habitual. Ella se definía a sí misma como «pizpireta».

La cuestión es que un día se escapó pero con renovados bríos. Algo que brillaba en medio de la calle le llamó la atención. Era la época –nos ubicamos en 1913 aprox.– que transitaban por calles y avenidas de Montevideo carros comerciales tirados por caballos. Amalia, en el momento en que se encontraba equidistante de ambas veredas... ¡zás! se patina, resbala y cae (!) Mi bisabuela desfavorida porque ya se venía encima uno de aquellos carros (!!) ¿Qué es lo que hace Amalia –con la rapidez mental que siempre la caracterizó– previendo que no le daría tiempo para levantarse, enderezarse y eventualmente correr? Decide enrollarse como una alfombra, canelón y/o cilindro, y a toda velocidad ir girando hasta la vereda.

Simplemente genial, como todo lo suyo.

Conservo sus ejemplares de *Max und Moritz* (1865) de Wilhelm Busch; *Struwwelpeter* (1845) de M. H. Hoffmann, traducido como *Pedro melenas* o *El Despeluzado*. Manantial y manual de cosas pícaras que por supuesto Amalia traslada a *Acrobino*. Demás está decir formaban parte de los libros de cabecera de Amalia y luego... de los míos.

Les comento también que Amalia además de *Acrobino*, nos dejó una historieta –estimo que incompleta– titulada *Buzón y Farol*. Hablaremos de ella en una futura publicación, cuando logre en mayor medida familiarizarme con el material.

Coda cúbica

A manera de *coda* quisiera cerrar esta sección «cúbica» con un ejemplo pictórico-musical. Coda que involucra a dos compositores muy cercanos a Amalia y Felisberto: me refiero a Robert Schumann y su *Kreisleriana* op. 16 y a Modest Moussorgsky con sus célebres *Cuadros de una exposición*.

Amalia siempre necesitó el movimiento, ya en la misma pintura, en la música o en las letras. En tal sentido el *Carnaval* op. 9 de Schumann satisfacía esos requisitos de *animación*. Obra que Felisberto también interpretaba en su compañía. El *Carnaval*, alterna personajes clásicos de la literatura, que conviven ágilmente junto a los creados por el propio Schumann: *Arlequín*, *Pierrot*, *Colombina*, *Florestán*, *Filisteos*, *Soldados de David*, temibles *Esfinges*, etc; conformando un verdadero universo sonoro-mental. Todos ellos, unidos a la riqueza y a la variedad del ritmo, encarnan en buena medida el espíritu de sus pares de la *Commedia dell' Arte*. Este espíritu, en diacronía con el recurso escénico-plástico de las máscaras, los antifaces, los semi-antifaces y la ausencia de ellos, presenta inquietantes similitudes en cuerpo y alma con los personajes de Amalia...

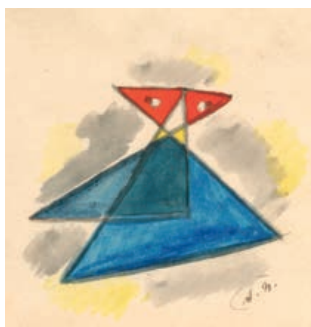


Fig. 99

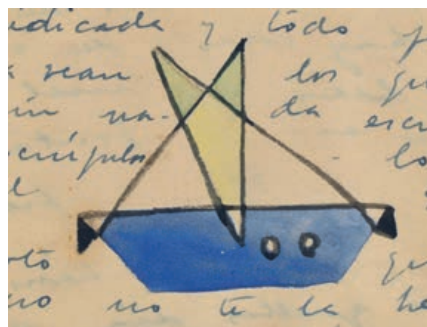


Fig. 100



Fig. 101

Amalia era una lectora selectiva. La pista de los *Petrouchkos* puede guiarnos a ciertos e insospechados kioscos literarios...

Curiosamente Felisberto nunca abordó la *Kreisleriana* op. 16 a pesar de la fascinación que esta obra maravillosa, una de las cumbres del Romanticismo alemán, ejercía sobre Amalia. Bien digo curiosamente, porque la *Kreisleriana* de Schumann está inspirada en la obra literaria del gran E.T.A. Hoffmann, lo cual supone a priori el interés de Felisberto. La *Kreisleriana* condensa en realidad dos –o más– obras de Hoffmann: *Kreislerianas I y II* –de las *Fantasías a la manera de Callot*– y *Opiniones del Gato Murr*. Ambas narran las aventuras, desventuras y peripecias del enigmático Maestro de capilla Johannes Kreisler. Nótese la cadencia *Kreisleriana* –*Acrobino*–. En la tercera de las obras arriba mencionadas, Kreisler comparte el protagonismo con un famoso y peculiar gato. En una dinámica que anticipa la modernidad literaria, este representante de «la gente de la uña», al decir del gran Quevedo, combina en un aparente inconexo nexo, un *ping-pong* con el Maestro de capilla.

Pero lo que probablemente el gran Quevedo nunca imaginó es que este Gato sabía leer y escribir (!) En unas hojas que contenían la biografía de Kreisler, el Gato escribe –en la parte en blanco de atrás de las carillas– su «opiniones». Y es así en este estado como las hojas van a parar al editor. Como quien dice estamos frente a «dos novelas en una».

A través de toda esta movida que inicia el *Gato Murr* encontramos parte de la fascinación de Amalia: cantarolas en los tejados, serenatas, matufias al mejor estilo de *Max und Moritz*; experiencias todas que como recurso de animación irán a parar luego a los mismísimos *Petrouchkos*.

La segunda radica en que Schumann –a diferencia del *Carnaval* op. 9 donde sí establece la relación entre música y personajes– no nos deja, a lo largo de los ocho cuadros, ninguna referencia a qué parte de la novela se corresponde con tal y cual de la música. Sin duda un *plus* para excitar la imaginación de Amalia.

Felisberto sí abordó los *Cuadros de una exposición* de Moussorgsky. Obra extraordinaria si la hay. Moussorgsky rompe con la tradición romántica «saliéndose» de la secuencia histórica. Obra que involucra la plástica: está inspirada en diez pinturas y dibujos de su amigo Viktor Hartmann. Solíamos escucharla con Amalia bastante a menudo. Luego, el planteo era casi siempre el mismo: ¿qué pasaría si tuviésemos que viajar a una isla desierta y solo pudiésemos llevar 15 discos, cuáles elegiríamos? Por supuesto los *Cuadros de una exposición* no podrían faltar (!)

La obra comienza con un *Promenade*. Un *poke* al espectador. El tema reaparecerá entre cuadro y cuadro, transfigurándose paulatinamente: misma transformación que sufrirá el espectador. Luego de absorber la imagen, este ya no será el mismo. Al final de la obra, *Promenade*, cuadro y espectador se fusionan. En alguna medida esto nos recuerda a los *Sueños* de Kurosawa, en la escena de Van Gogh-Chopin.

Pero... en todo caso ¿cuál es la conexión profunda entre Schumann, Moussorgsky, los Cubos, Los Petrouchkos, y Amalia?

Los *Cuadros* de Moussorgsky al igual que los cubos representan un abrazo al «otro». De este modo artista, «oyente visual» y actor-intérprete, como representantes de la Humanidad, quedan fraternal y universalmente unidos.

Amalia ya lo había dejado en claro en la *Escenografía del cubo*:

«En cierto modo y a primera vista el cometido del decorado los cubos en base a ellos y nada más que a ellos, parecería ser puramente visual; sin embargo, hay en el desarrollo que plantean un funcionalismo que abarca factores relacionados con la enseñanza, la psicología, el arte y el estímulo al goce del espectáculo».

En el otro extremo... la enajenación. Kreisler el Maestro de capilla con sus estados esquizoides a cuestas bien representa este otro polo. Un abrazo al «otro» que se ve impedido. Una búsqueda en la cual la vocación artística, la formación –o la carencia de–, los condicionamientos sociales y económicos entran en cortocircuito: el tema de la «dualidad del ser» parte del epicentro de este conflicto no resuelto. Schumann y E.T.A. Hoffmann compartieron esta dualidad, este dolor de la existencia. Me temo Felisberto también, con su formación a los saltos, «a lo Felisberto». Conocemos los destinos de los tres: la esquizofrenia de Schumann y su final en el manicomio; los trastornos bipolares de Hoffmann y sus estados de enajenación, pánico y sonambulismo; la inestabilidad de Felisberto. En sus propias palabras: «He vivido instantes en que creía encontrarlo [mi yo] en la pena de estar enfermo, en la angustia de encontrarme dividido, de no tener unidad leal ante el mundo» [...] F.H., *Diario del sinvergüenza*.

Verdadero *rara avis* en el mundo de la creación pero con una cierta incapacidad para encarar la vida. Cuando la realidad nos pone de cara frente a casos como estos, vemos, y tomamos conciencia, de cómo la sublimación por el Arte, el poder del Arte, pueden representar EL sostén. El artista como creador de su propia catarsis nos demuestra hasta qué punto transmuta el sin sosiego en sosiego: auto-sostén moral que evita el descalabro.

Para concluir esta sección puedo decir que Amalia observó y vivió ella misma esta dualidad. Pero supo *cómo* lidiar con ella; los medios para mantenerla «a raya». Felisberto en sus últimas cartas la llamaba «las dos Amalias». No puedo dejar de asociarlo con la novela de M. Leblanc *La mujer de las dos sonrisas*. Los mecanismos mentales de Amalia pueden llegar una vez más a sorprendernos. Ahondaré más adelante en ellos, pero al mismo tiempo, me mantendré a cierta distancia.

Felisberto crucificado. El retorno del Mandala

¿Recuerdan cuando hablábamos del *Mandala*?

Los cubos constituyen la prueba visible y material de ese *orden mental*. Amalia, a través del impasse como hemos visto, se ha tomado tiempo para la reflexión estética. Para la precipitación y decantación de ciertos estados mentales.

Desde lo pulsional a lo geométrico ha alcanzado aquí con esta magnífica creación, el dominio o reino de la forma corpórea. El resultado intelectual-espiritual no debe por tanto sorprendernos: sabemos lo tanto que le gustaba «insuflar».

Tras arduo trabajo interno, Amalia ha aprehendido así el dominio de las formas: redondas, redondeadas como natural integridad –reflejo de la totalidad– y cuadradas como concientización de semejante integración. ¿Qué es lo que hace ahora entonces? Se dedica a jugar con ellas, es decir con las formas.

En este doble juego ella sabe cómo conservar, proteger, las ideas creativas que le han venido en mente y cómo traducirlas luego en el plano físico; pero también sabe que, si momentáneamente estas desaparecieran, pueden perfectamente ser restituidas. ¿Cómo se logra? Concentración y meditación mediante o bien dejar libre y espontáneamente que a ellas se les dé por aparecer.

Por eso es que conviene estar bien con el *Mandala*...

Amalia se deleita con esta «cuadratura del círculo» donde el cubo, acorde a su naturaleza, «cobija» al círculo. Pero ojo: también podemos encontrar círculos que «gestan» cuadrados: Jung seguramente se ha debido topar con muchos de ellos, porque es la modalidad más común por aquellas latitudes donde él andaba a monte... o a montaña mejor dicho.



Fig. 102



Fig. 103

Ahora bien, ¿se han preguntado si existe alguna similitud o conexión entre Acrobino y Felisberto?

Tradicionalmente sabemos que el payaso y el bufón, extendiendo su variedad al augusto y el *clown*, se colocan en el extremo del eje que corresponde a su majestad: el Rey. Los primeros simbolizan la inversión de las cualidades de este: magnificencia «conmutada» por (la) bufonada; dignidad y señorío desplazados por la irreverencia; la exquisitez y el paladar fino sometidos a la ordinariez; la élite trastornada y desbaratujada por el populacho, etc. Es como la otra cara de la Luna o el reverso de la moneda. En términos gatunos: «la parodia de la fiera» o «el tigre de los pobres», tal como nos enseñan Borges y J.E. Rodó respectivamente.

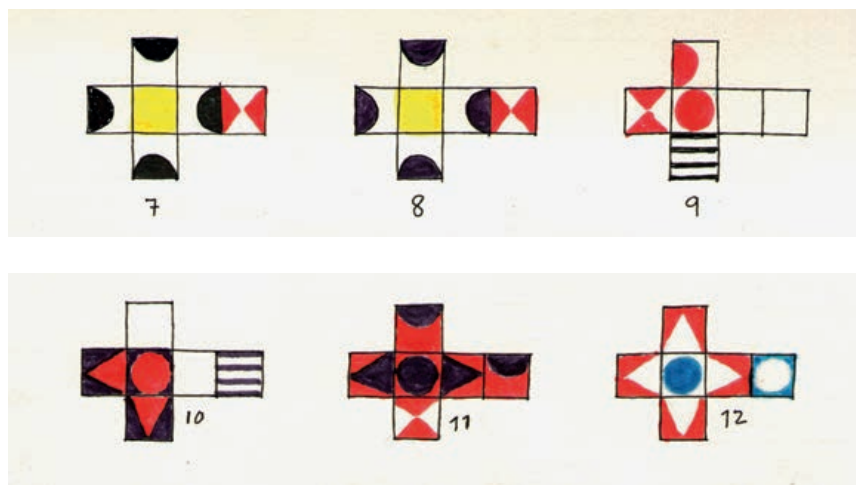
Todo este inventario apunta, o determina más bien, que el payaso –y afines– sea elegido como (la) víctima perfecta en sustitución del soberano. Asesinato ritual que se ajusta a las concepciones primitivas muy bien estudiadas por la astrobiología.

J. G. Frazer en *La rama dorada*, extenso y referencial estudio sobre mitología y religión, cita una costumbre folklórica que nos ilustra al respecto:

«En las fiestas de primavera era costumbre que los aldeanos jóvenes corrieran a caballo hasta el palo mayor (eje del mundo). El que llegaba en primer lugar era elegido rey de Pascua: el último era convertido en payaso, recibiendo castigos».

Como muy bien señala J. E. Cirlot en su Diccionario de símbolos: «El payaso es el último, mientras el rey es el primero, pero en el orden esencial, el último es el segundo».

Siempre que observo la cruz, resultante del despliegue del cubo, no puedo dejar de ver a «Felisberto crucificado». O como ya se señaló: «Felisberto extrapolado» como circo de sí mismo.



Figs. 104 y 105
Amalia Nieto, Cubos en cruz

Cuando Acrobino encuentra, luego de varios y «catastróficos» ensayos su lugar en el mundo (circo); y Felisberto se afianza como escritor a través de una compleja transición músico escritor, ambos no han hecho más que consolidar su vocación.

Amalia ha logrado así que el «plebeyo» Acrobino se convierta en rey. Pero a su vez ella contribuyó más que significativamente –me atrevo a decir remolcó– a que Felisberto alcanzara su meta: convertirse en escritor. En definitiva, erigirlo del mismo modo en rey.

Acrobino = Felisberto crucificado

¿Acaso Felisberto «se sacrificó» –inconscientemente– a los ojos de Amalia? ¿Acaso a través del «espectáculo» que él mismo desarrollaba cuando tocaba el piano, con su agitación por momentos frenética al mejor estilo de una marioneta semi-desacatada «a lo Marconi», es decir sin hilos, sirvió de modelo?

¿No pudo ocurrir al revés, es decir que la modelo fuese la propia Amalia?

Es posible, la mente literaria de Felisberto daba para todo. Incluso yo mismo he afirmado, y estoy convencido de ello: en esta etapa fermental ambos se potenciaron y catapultaron mutua y creativamente. Como decía Carus «esa maravillosa confianza del inconsciente que llamamos sentimiento» pero que también supo muy bien ejercitar los bíceps mentales. El Uno manifestado por la dualidad de los opuestos...

Pero sin embargo hay algo que no deja lugar a dudas: la vocación de Amalia desde el vamos estuvo cien por ciento definida (!)

Ya hemos visto como el Yo de Amalia estaba más entero, preparado para la lucha; Felisberto en cambio debió confrontar la vida con menos defensas, con otra dosis de angustia: esa misma que toma «formas literarias», como él mismo señala, y que probablemente haya actuado como catalizador.

La firme vocación de Amalia iluminó y por tanto acompañó a Felisberto hasta la otra orilla: los territorios del escritor. Tal es así que desde la ciudad argentina Estación América, Felisberto deja bien en claro su nuevo rumbo: «Veo que se acomodan muy bien a la casa nueva. No importa que la ‘prole’ toque el piano. Aunque le tengo cariño pienso que les estorbaría muchísimo, y si te saliera la ocasión o te fuera fácil provocar la venta ni lo dudes». Mayo 18, 1940.

Y el resto de la historia es bien conocida: «1941», «Viudos blancos», «Petrouchkos fantasmales», más los «Seres acorde» –*Petrouchkos del final*– que se sumarán a partir de los años 90.

Contraparte: 1942, el mismo año en que Felisberto publica *Por los tiempos de Clemente Colling*, y el mismo año en que vende su piano. Muerte iniciática del «padre», tema que abordaremos en otro momento.

Pocos años después en sus cuentos se referirá al piano como «féretro», «sarcófago», «animal acechante», etc.

La venta del piano es la culminación de un complejo proceso interior que larga data venía gestándose. Amalia en tal sentido, la testigo número uno. Cuando Felisberto desenmascara a Colling, ese «romántico falsificador de billetes» (sic), llega al punto clave: *la función de circo de sí mismo como Felisberto extrapalado*, llega a su fin. Llega a su fin porque con este golpe de katana que ha propiciado a Colling –nada de elegantes y floridos dibujos de florete–, todas sus dudas se despejan definitivamente aquí. A saber:

¿Hasta qué punto él es realmente un «Cocodrilo»: es un escritor auténtico o un músico falso? ¿O es exactamente lo contrario? Su vocación, ¿es auténtica? ¿Es un músico o es un escritor?

Posiblemente muchos de ustedes crean que no es necesaria la respuesta. Solo puedo decir que la música, el piano, fue el fermento, el soporte del Felisberto escritor. Sin músico: 0 escritor. Como en un círculo diacrónico músico-escritor se retroalimentan mutuamente: cuando uno actúa el otro pasa al receso. Y viceversa. Al final de su vida Felisberto tentó la síntesis. Esa misma *totalidad* que Amalia logró al unir dos semicírculos circunscriptos dentro del cubo como sinónimo de *orden supremo*. Felisberto pensaba llevar a cabo el *gran concierto*. Estaba estudiando con entusiasmo el repertorio de viejas épocas más obras nuevas. No lo logra: la muerte lo alcanza antes, en enero de 1964. Pero Amalia en esa época ya no estaba junto a él para decirle: «– ¡Sí que lo lograste Felisberto: te convertiste en escritor!».

En lo que concierne a Amalia y sus dudas, ella bien pudo haber guardado las suyas. Pero en lo que respecta a su verdad artística: imposible.

Más allá de Acrobino: la herencia del Payaso

«Hay una cierta poesía en la disposición de los objetos cotidianos». Giorgio Morandi

Desde fines de los 80 y durante los 90, tendrá lugar la serie *Naturalezas muertas mentales*. Amalia junto al espacio euclidiano y el estudio de la sombra –a través de sólidos elementales– combina la tendencia de íconos compactos en serie impar.

Íconos que plantean un *ostinato rítmico*, es decir la repetición de un patrón rítmico «obstinado». Como ya mencioné, Amalia plantea una serie impar de acuerdo con la siguiente secuencia:

X íconos pares - un ícono llamativo central - X íconos pares

Evidentemente Amalia ha hecho una distinción: ha decidido que una parte de la serie permanezca «*en blanco*» –herederos de los arquetipos de «1941» (véase fig. 87) que aquí alcanzan un orden geométrico interno–; y que la otra serie abrace el color, sin concesiones.

Serie «en blanco»:



Fig. 106
Naturaleza muerta mental
Serie «en blanco»



Figs. 107, 108, 109, 110
Naturalezas muertas mentales
 Serie «en blanco»



Amalia sentía fascinación por los focos, los haces de luz... y las linternas. Insistía mucho en el «monacal recogimiento» de muchas de sus figuras. Un claro ejemplo de cómo la luz, tanto diurna como nocturna y en *contrapunctus* con el objeto cotidiano, pueden en complicidad con la mirada «ascender» al objeto y mantenerlo así encendido. Volveré más adelante sobre este punto.

La otra serie, es decir la que ha abrazado el color, custodia celosamente su esencia de objeto cotidiano: taza, espátula, cucharón, jarra, tetera, mate, caldera, cafetera, etc., a través de sutiles variaciones de todos estos elementos *senza tempo*. Los mismos no se rigen por ninguna secuencia, apelan más bien a una *atmósfera intemporal*. Luminosidad y serenidad, calidez hogareña se remiten.

En el colorido ensamblado, el espíritu de *Acrobino* se nos antoja presente...

Pero hay algo que lo impregna: «hay una cierta poesía en la disposición de los objetos cotidianos», como nos enseña Giorgio Morandi, un referente para Amalia.

La poesía, la afectivización de los objetos, será precisamente para Amalia el nexo entre la pintura de Morandi con los principios del *Universalismo Constructivo* de Torres García.



Figs. 111 y 112
Naturalezas muertas mentales

Dentro de esta serie y como culminación del proceso, encontramos *Mesa austera* del 95:

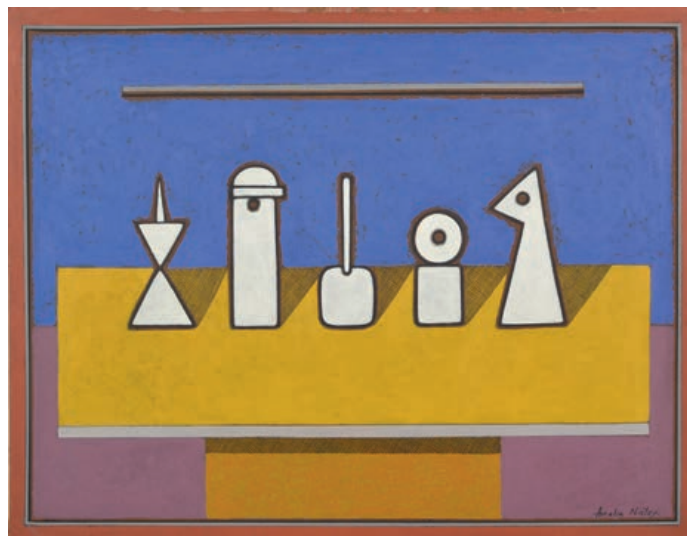


Fig. 113
Mesa austera

Por concomitancia o simpatía de los armónicos nuestros personajes del final vibran con los de sus pares de *Naturalezas muertas mentales*; porque su naturaleza es también mental, pero a diferencia de los primeros... fingen ser seres inanimados.

Pero quienes osaron pensar que el espíritu de *Acrobino* o tema del payaso se había agotado –con zarabandas y matufias incluidas–, estaban muy equivocados.

Podemos advertir en esta especie de juego del espíritu, la mente y la materia la presencia de *Acrobino*. Pero claro, no será el payaso de antaño: su emoción, su ser, se ha refinado.

Por lo tanto: distinguidos personajes que luego de singulares y ajetreados periplos supieron «activar» el ritmo latente que yacía en ellos, manifestándolo y planteando así una secuencia rítmica.

Secuencia durante la cual se han despojado de todo ropaje accesorio, logrando, finalmente, alcanzar la síntesis.

¡Qué momento!

En su esencia parecen haber trascendido aquellas épocas del cubo multicolor, permutando la sonora exuberancia de Stravinsky –ya sea a través del payaso igualmente multicolor o de la recreación de un mundo de criaturas, ritmos y formas primigenias– por el lenguaje frugal, enigmático y hasta si se quiere esotérico... de Erik Satie.

Roger de Piles afirmaba en *L'idée du peintre parfait* de 1699: «hay una armonía y una disonancia en las especies de colores, como la que existe en el caso de los tonos de la luz, lo mismo que en una composición de música; no sólo hace falta que las notas sean justas, sino también que en la ejecución los instrumentos estén de acuerdo».

En *Mesa austera* sí que lo están: nuestros distinguidos personajes que en el pasado componían un sistema o «sistema petrouchkos», ahora parecen hilvanar una gregoriana melodía armonizada o canto íntimo en original sintagma. La mesa mientras tanto oficia de bajo continuo.

Nuestros personajes del final, fieles a su naturaleza mental viva, han pasado a ser +1.

Y bien señalo esto último, porque, sin desprenderse de ninguna de las sutiles y evolucionadas cualidades «petrouchkikas» del pasado –ya sea en el micro o en el macro, como logo o como habitantes de un mural– han logrado transmutar en ojo de buey, remache, faro, sifón, periscopio, chimenea, tubo de respiradero de barco o techo... ¿Lejanos, pero a la vez tan cercanos, arquetipo-recuerdos del viaje a París, que Amalia realizara por mar; y/o de los tejados que pudo admirar en *La Cité de la Lumière*?

En singular proceso alquímico, Amalia ha logrado «fijar el oro»: sus personajes poseen el blanco del amarillo purificado.

Amalia reafirma así el concepto torresgarciano del *vivere parvo* en el arte y en la vida.

Coda «all'italiana»

Comencé esta sección con una cita de Giorgio Morandi. La sensibilidad del gran maestro italiano cautivó a Amalia desde un comienzo.

Pero otro italiano –no hace falta nombrar a Giuseppe Arcimboldo–, poco o muy poco conocido en este medio, quien fuera iniciador –previo paso por el «futurismo»– de la llamada «pintura metafísica», marcó en Amalia cierta impronta. Me refiero a Carlo Carrà. Por supuesto Giorgio de Chirico y Filippo de Pisis también fueron contemplados, pero debo señalar que Carrà ejercía cierta... seducción.

En palabras del propio Carrà:

«Insistimos en que nuestro concepto de perspectiva es la antítesis total de toda perspectiva estática. Es dinámico y caótico en su aplicación, generando en la mente del observador una verdadera masa de emociones plásticas.»

Veamos entonces el costado metafísico de Amalia ya que de «pintura metafísica» hablamos:

«Pienso que el artista, en todos los casos, debe superar la realidad; modificar, transformar, mejorar, inventar, soñar la realidad. El artista es eso ante todo y muchas cosas más si se quiere, que pueden enriquecer su obra. Pero antes que nada ver distinto, sentir distinto, con acento propio. [...] En mi caso ese acento va muy ceñido a la forma, a la forma objeto, a la forma color, a la estructura, al andamiaje riguroso, a la construcción sobria y medida. Eso sin perder una *actitud vital*, no siempre alcanzable, para que aparezca el resorte mágico o metafísico...» A.N., Carta de presentación. La cursiva es nuestra.



Fig. 114
Carlo Carrà
Natura morta con la squadra (1917)

Al observar esta magnífica obra de Carrà, *Natura morta con la squadra* de 1917, no resulta difícil advertir las «inquietantes similitudes petrúchckicas» en franca y sensible conjunción con el espíritu de las *Naturalezas muertas mentales*.

Amalia replica:



Fig. 115
Amalia Nieto «Cara y llave» (?)

Del mismo modo a manera de *contrapunctus* Amalia-Arcimboldo:



Fig. 116
Amalia Nieto, *Dejé la cara y me fui* (1936)
G. Arcimboldo, *El bibliotecario* (1556)

Como broche toda una rareza:

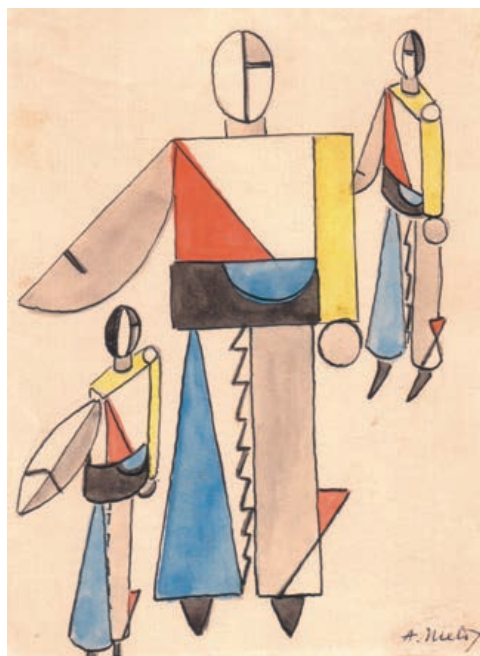


Fig. 117
«Vallet»

Esta extraordinaria obra de Amalia (fig. 117) corresponde a un proyecto inconcluso. En sus propias palabras: «Traje para un conjunto de *vallet* que no llegó a realizarse [con] música de Bach 1935-36». Amalia escribe «vallet» y no «ballet». ¿Se trata de un maniquí-hombre articulado que recoge ciertas vibraciones de la Bauhaus? Tal vez una forma muy original de ballet con un muñeco-percha al son de la música de Bach...

«Contrapunto metafísico» junto a Giorgio de Chirico:



Fig. 118
Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti* (c. 1916)
Amalia Nieto, «Petrouchko Bach» (1935-36)

Los Petrouchkos series I y II: ¿qué es lo que diferencia ambas series?

El primer elemento que llama la atención de la *serie II* es su mayor tamaño. Tamaño que sobrepasa, en su mayoría, los dibujos de las cartas.

Permítanme aquí recurrir a dos símiles: uno de carácter estilístico y otro de índole «zoológico-artístico» que estimo nos servirán para comprender esta cuestión de las «magnitudes petróuchkikas». El primer símil involucra a la Francia de la segunda mitad del siglo XVIII, *Siècle des Lumières*. Esa Francia tan cercana a Amalia por sus ancestros y herencia cultural: recordemos además que ella cursó estudios en París a los veinte años de edad (!) Proeza extraordinaria si tenemos en cuenta los parámetros de la época.

El segundo símil es igualmente cercano a Amalia e involucra a... los felinos (!) Esto no debe sorprendernos si pensamos en su adorable serie de Gatos con el inconfundible sello que los caracteriza. Pero veamos de qué van estas dos comparaciones.



Fig. 119
Amalia junto a su gata Tonia

El arte en Francia por aquellas épocas adquiere un nuevo formato, una nueva hechura; o hasta una nueva dimensión podríamos decir. Dicho esto, pasemos entonces al segundo titular invocando al gran Francisco de Quevedo cuando se refería a los gatos como la «*Gente de la Uña*». Esta aguda reflexión nos sitúa en la «mente evolutiva de los de las 7 vidas»: ¿qué es lo que ellos debieron hacer para poder introducirse en las casas, en los espacios íntimos, subir a las mesas y aparadores, y por supuesto, asegurarse el ingreso a las alcobas para a sus anchas distenderse sobre las camas? *Achicar su tamaño*. –Convengamos que sus primos hermanos los tigres, leopardos y jaguares, precisamente por una *cuestión de tamaño* jamás podrían tener acceso a estos privilegios. Y también por carecer del suficiente tacto y sutileza–. Una inteligencia sutil no tiene precio.

Ahora bien, vayamos al primer símil: de alguna forma el Rococó en relación con el Barroco adquirió este formato intimista: de los grandes muros de los palacios pasamos a las salas y las alcobas. Lo mismo ocurre con *Los Petrouchkos serie I* si los comparamos con *la serie II*: el reducido tamaño de los primeros le permitió deslizarse a su antojo sobre la superficie de las cartas, conformando así, un verdadero Microcosmos Petrouchko o en muchos casos la *ilusión* de construcción de un sistema en miniatura.

No sabemos, si es que existió un orden secuencial, cuál de las series precedió a la otra. Pero me arriesgo a afirmar, basándome en el accionar de Amalia, y así las fechas lo demuestran, ambas series convivieron simultáneamente. –Sobre este último aspecto de la simultaneidad y simultaneísmo, volveré más adelante–.

Amalia pasaba de un formato a otro según las «necesidades» artísticas acorde a la marcha de los cursos con Torres García. Marcha del mismo modo determinada, como ya hemos visto, por la afectividad para con Felisberto.

¿Posición y/o posesión? Ritmo y posición < > Movimiento y posesión

Acto seguido tomemos los dibujos de las cartas que conservan remanentes de la escritura de Amalia. A ellos sumémosle la partitura de Petrouchka de Stravinsky: esa misma que ella coloreó y regaló a Felisberto.

Observemos atentamente y cotejemos la distribución de los dibujos sobre ambas superficies:

¿Cuál es el criterio a seguir para colocar un Petrouchko en tal o cual posición?

¿Existe alguno, por ejemplo «al estilo Pinkerton»–parafraseando a Stanislav Lem, método que sigue los lineamientos de la cuadrícula o elementos ortogonales?

Elementos por otra parte tan afines a Torres García...

Me temo que no –Amalia diría, imposible– pero dejemos momentáneamente la respuesta en suspenso.

El estudio de la posición nos permitirá en todo caso acercarnos a las claves mentales de Amalia: bajo qué circunstancias «rítmicas» un Petrouchko pasa de un formato a otro –y viceversa– bajo el «patrocinio» del movimiento; para luego determinar cómo ambos formatos se remiten mutuamente logrando convivir simultáneamente –sincronía–, y así discurrir a lo largo del tiempo –diacronía–.



Fig. 120
Stravinsky, Petrouchka, *Danse russe*



Fig. 121
Stravinsky, *Chez Petrouchka*

Miguel Battagazzore, ahijado artístico de Amalia, equipara *Los Petrouchkos* a *ex libris* virtuales.



Fig. 122
Stravinsky, *Trois Mouvements de Pétrouchka*

¿Qué dimensión abarca esto? J. M. Valderrama Sparza, presidente de la Asociación de Exlibristas Andaluces, señala al respecto:

«Los *ex-libris* son mucho más que el sello grabado que nos indica, en el reverso de la tapa de un volumen, quién es el propietario. Son el lazo afectivo y secreto existente entre el libro y su propietario.»

Siguiendo la pista de este lazo *afectivo y secreto* debemos tener en cuenta el componente alegórico, que en definitiva es la imagen y que debe captar –al estilo de las viejas Kodak–, la personalidad del destinatario. Forma alegórica que sustituye a la heráldica de épocas pretéritas.

Ahora bien, comparto parte del concepto del Maestro Battagazzore, a quien conocí mucho y fuimos muy amigos, pero me temo esto aplica para la primera página del viejo ejemplar de la partitura de *Pétrouchka* de Stravinsky...

Apenas volteamos esta (ver fig.1), instantáneamente comienzan a regir «otras leyes»: ¿acaso se trata de «*ex libris* móviles», que al igual que las bolas de billar se deslizan por la superficie del paño? ¿O acaso emulan al rayo globular –conocido también como bulbo o esfera luminosa–, que Amalia conoció tan bien en su época de estudiante en París, cuando una noche tormentosa uno de ellos se infiltró por la chimenea de una vieja casona donde habitaba?

Me temo que lo que seducía a Amalia era –al igual que a *Acrobino*, el payaso que ella inventó– el sinnúmero de zarabandas-matufías que el rayo proporcionaba para a su deleite. Hasta que, como buena burbuja de aire cargada eléctricamente, simplemente... se extinguió.

¿Cuál es entonces el espíritu que anima a *Los Pétrouchkos*? ¿Cosificación de personas? ¿Humanización de objetos? ¿Dónde radica su energía? ¿Se mueven en un eje de retroalimentación materia-espíritu? ¿Lo uno engendra lo otro? ¿Compromiso afectivo con los objetos? ¿O el eje es de coexistentes estados de ánimo y la consecuente expresión de ellos?

Felisberto nos da una posible pista: «Los p[ensamientos] necesitan apoyarse en una forma plástica, en la expresión de alguna cara. A veces toman como expresión de sí mismos un objeto que está separado del cuerpo. Son como alguien que quiere acostarse mientras sueña y se acuesta en cualquier lado».

Apéndice, fragmentos póstumos

Las palabras del gran filósofo Henri Bergson continúan ampliando nuestros umbrales de comprensión:

«Entiendo aquí por gestos las actitudes, los movimientos y mismo los discursos, por los cuales un estado del alma se manifiesta sin objetivo, sin provecho, por el solo efecto de una comezón interior».
La risa, H. Bergson

Dejamos aquí en suspenso la galería de ejemplos. Insistiré más adelante con nuevos ejemplos.

«Condensar y compensar». El orden creativo mental de Amalia

Ils voient de la poésie dans ce que je fais. Non, J'applique ma méthode et c'est Tout. (Ven poesía en lo que hago. No, yo aplico mi método y eso es todo). Georges Seurat (respuesta a su amigo Charles Angrand, que había expresado su aprecio por el cuadro *Un baño en Asnières*).

Words without thoughts never to heaven go. (Las palabras sin pensamiento nunca van al cielo).
Hamlet, William Shakespeare

Mucho se ha hablado de las enseñanzas de Joaquín Torres García y del influjo que este ejerció sobre el proceso creativo de Amalia: los elementos y herramientas del constructivismo representaron un aporte insoslayable.

Pero cuidado, debemos tener en cuenta otras influencias fundamentales, otros «ídolos» que guiaron este proceso como verdaderos vehículos de inspiración.

Desde la estructuración geométrica o el elemento figurativo geometrizado, conservando por principio la *poesía visual* a lo Cézanne y Morandi; la utilización del *color puro* a lo Malevitch –sobre todo de la última época–; el toque humorístico de Paul Klee –padre de la forma intuitiva, situada entre el expresionismo, el surrealismo y la abstracción– en constante y sutil interacción con el procedimiento en complicidad con ciertos destellos *dadaístas*; hasta la simultaneidad de *contrastes tímbricos* de Kandinsky –padre de la pintura abstracta–. Todo ello en aleación con la más fina ironía de Amalia, elemento estructural de su personalidad.

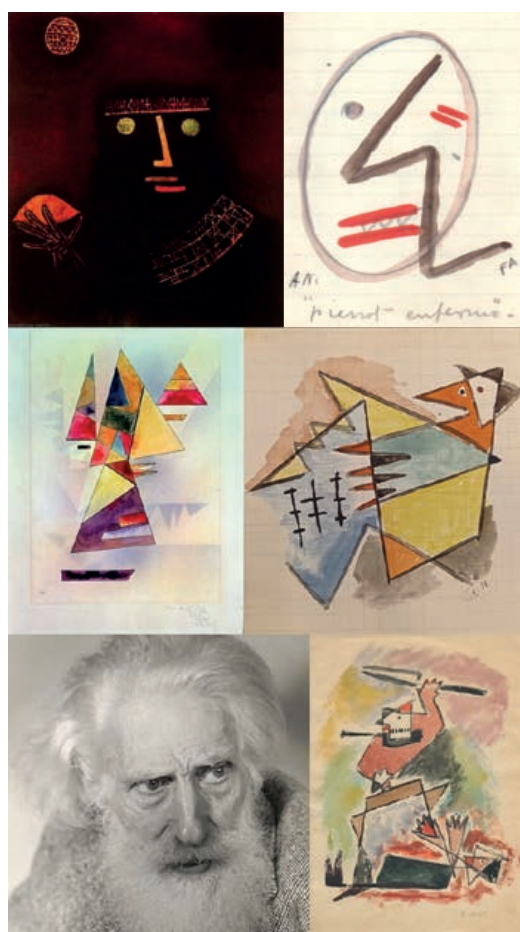


Fig. 123
Paul Klee, *Príncipe Negro* (1927),
A. Nieto, «Petrouchko Klee»,
V. Kandinsky, *Composición* (1930),
A. Nieto, «Petrouchko Dragón»
y... J. Torres García enfrentado
a «Petrouchko beligerante» de A. Nieto

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el artista recibe ciertos «ismos» como destellos –en ocasiones fogonzos– de inspiración?

Conviven dos posibilidades: o bien se establece una *elaboración propia* –al mejor estilo del «negocio atendido por su propio dueño»–; o bien el artista a pesar de aportar algunas ideas, incluso originales, no llega a cristalizar en un todo; quedándose, lisa y llanamente, en la copia. (En algunos casos en la mera copia).

Los Petrouchkos se inscriben dentro de la primera posibilidad: se constituyen como un verdadero milagro de *elaboración propia*. Amalia logra procesar y condensar lo que se ajustaba a su personalidad y aun lo que no era afín a su paladar estético: sabía que al pasar el tamiz existía la posibilidad que algún remanente tuviese algo que ofrecer. Una frase, un simple objeto o pieza de algún componente, mismo un gesto podrían cambiar el resultado o dirección de una composición.

Condensación en el sentido etimológico de *con* –convergencia– y *densare* –hacer denso–. Es decir, materializar la idea siempre custodiando, como implacable ley, el fino equilibrio entre lo *mental-formal* y las cargas afectivas. Al ser observados –y más aún a mayor grado– *Los Petrouchkos* activan una cierta y sutil «volatilidad»: de aquí la vital importancia de resguardar este equilibrio. Equilibrio que en el lenguaje de Amalia es sinónimo de «compensar», palabra de cabecera en su vocabulario: cualquier exceso de «masa», «materia sentimental» o desajuste armónico del volumen –que inexorablemente actuará como «lastre expresivo»–, debe ser corregido y/o automáticamente suprimido.

Los Petrouchkos bajo ningún concepto pueden perder su movilidad, su natural vivacidad: de lo contrario su *joie de vivre* se vería seriamente amenazada.

El gran Henri Matisse en 1908 afirmaba lo siguiente: «Aspiro a un arte hecho de equilibrio, de pureza, de tranquilidad: sin tema que inquiete o preocupe... algo parecido a un buen sillón». –Matisse se refería al cubismo y al expresionismo reinante en la época–.

Amalia, que en cierto sentido hará suyas estas palabras, aspirará a esta noción de pureza y equilibrio. Eso sí: utilizará el sillón –en tonos de azul, violeta con toques lila, tanto mejor– para meditar sobre los alcances de «lo inquietante». Debo señalar que este último aspecto constituyó un elemento estructural de su personalidad, y, como veremos a continuación, no es absoluto ajeno a *Los Petrouchkos*.

Así como Felisberto reivindicó durante toda su vida el misterio, Amalia apuntó a «lo inquietante» acompañado de «lo insólito» como móvil creativo. Es más: si este no se mostraba espontáneamente, apremiaba en muchos casos la necesidad de inducirlo.

Esta tendencia fue acentuándose con los años lo cual de alguna forma explica sus gustos por las películas de terror, el suspenso e incluso... las truculencias (!)

A sus 90 años se deleitaba al máximo con las escenas surrealistas de *El increíble Hombre que se derrite*, *El Hombre del pantano*, *El espejo negro*, *El Monstruo de la laguna negra*, etc; pasando por todas las variedades posibles de *Nosferatus*: desde los clásicos de Murnau y Herzog hasta los más «modernos» de sensuales camisas a rayas y cadenas de oro, tocando seductoras melodías al piano, entre ellas el *Adagio sostenuto* de la sonata *Claro de Luna* de Beethoven. En varias ocasiones Amalia declaró que la sola presencia de Drácula no tenía ningún sentido si no estaba acompañado del Hombre lobo, Frankenstein más otra variedad de seres lovecraftianos. Todo esto matizado con «*Emárpsamen*», célebre escena de *Amarcord* de Fellini, junto a las apariciones del *Mugwump*, enigmático personaje del film *Festín desnudo* de D. Cronenberg (1991). Todo para llegar al summum del regocijo con la magistral actuación de Martin Landau encarnando a Bela Lugosi luchando a la madrugada en un pantano de aguas gélidas con un pulpo de utilería (!) (*Ed Wood*, direcc. T. Burton, 1994).

Convengamos estimado lector que he mencionado tan solo algunos ejemplos dentro de una interminable lista...

Lo cierto es que esta predilección por seres grotescos, ya sea provenientes de una película, una foto y/o un afiche –recuerdo, cuando cumplí 6 años Amalia me regaló una serie de postales de *peces abisales* (!)–,

le causaban la misma fascinación. Esta misma fascinación que Felisberto experimentaba con una determinada palabra: ambos podían repetir o evocar cual mantram la susodicha palabra o imagen durante horas e incluso días.

Los diferentes personajes de las películas se convertían en alcornoques, zopencos, guaznápiros, pánfilos, «plasmodios», lelos...

Por supuesto todo lo arriba señalado podemos hallarlo, en forma muy sutil, latente muchas veces, en los propios *Petrouchkos*... mimetizados, claro está, entre los de apariencia más inocente con toques de ternura (!) Siguiendo la línea de inspiración del contrapunto visual entre «T» y Pez martillo, he aquí otros ejemplos:



Fig. 124

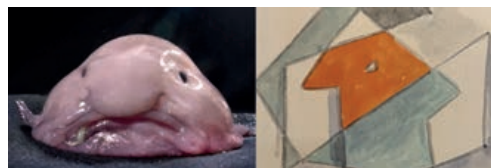


Fig. 125



Fig. 126

Amalia detestaba «quedarse en la Naturaleza»: su velocidad mental –que conservó hasta sus últimos días– le permitía abstraer al toque diferentes elementos del paisaje y fauna para inmediatamente abstraerlos e iniciar la elaboración de la composición.

Del mismo modo, al igual que Felisberto –y mucho antes que ellos el mismísimo Beethoven con su *Tagebuch*–, Amalia anotaba en un cuaderno todo tipo de «ideas-reservorio».

«–Para después», era su habitual respuesta en tono algo cortante pero amable a la vez, cuando yo le preguntaba qué era lo que anotaba.

Joie de vivre y algo más...

Hemos visto que Amalia intentó contagiar a Felisberto una cierta *joie de vivre*. Intentó en la medida que le fue posible colorear la penuria existencial de Felisberto. De alguna forma lo logró. La variedad de personajes desplegados a lo largo y ancho de las cartas en contrapunto con los despliegues y andares felisbertianos antes señalados, parecieran indicarnos una cierta intención de curvar la escritura misma, la materia y la línea del trazo impuesto por Felisberto sobre la superficie de la carta para así transformarlos en un caligrama o poema visual:

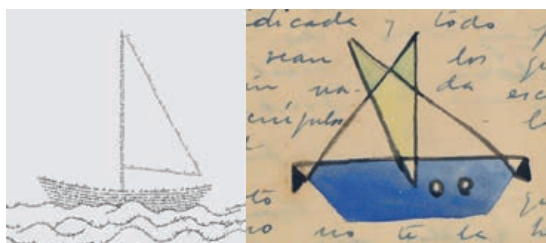


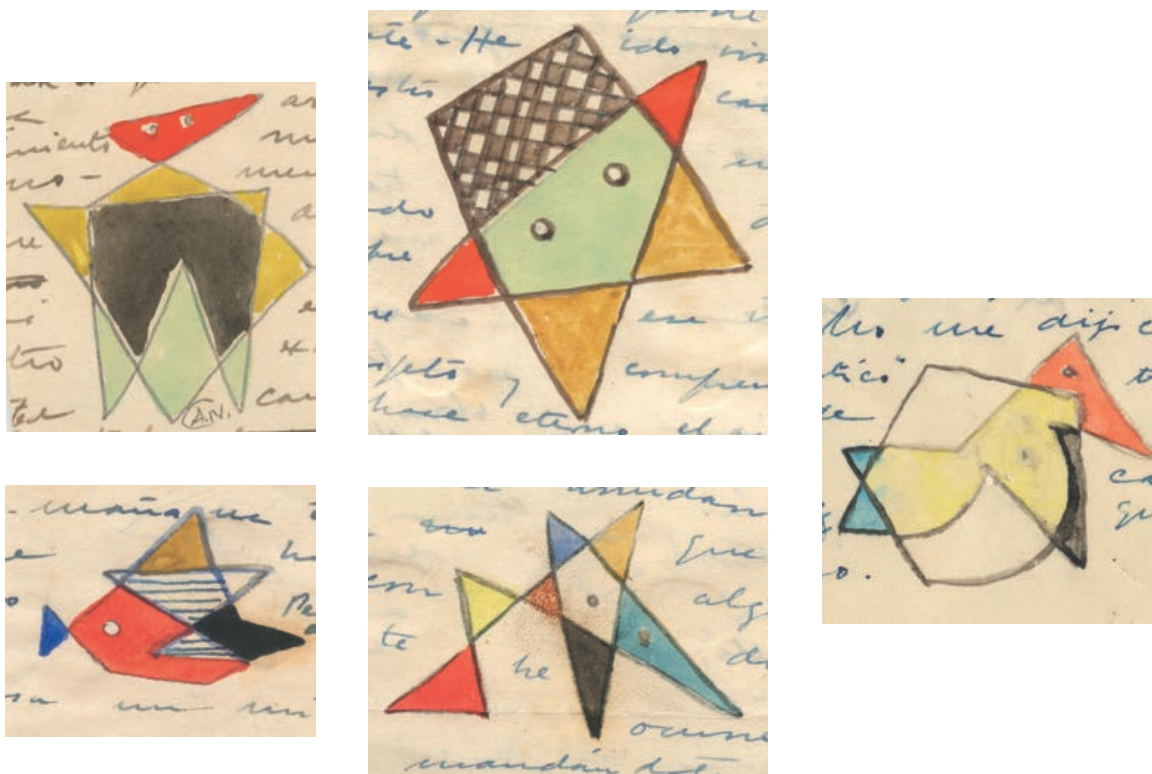
Fig. 127
Andrés Marín Jarque y A. Nieto, *E la nave va con antifaz*



Fig. 128
G. Apollinaire, *Calligramme*

Amalia en su traducción mental percibía algunos de los párrafos felisbertianos como verdaderos «*pentagramas*» juego mental con vistas a provocar una reacción en él, reacción que lo sustrajera de su inercia o «estado en verde» –color favorito de Felisberto y en términos kandinskyanos, como ya hemos visto–.

Podemos entender así *Los Petrouchkos* como acordes visuales:



Figs. 129, 130, 131, 132, 133

Pero cuidado: a diferencia de los *Acordes Aplastados* de Felisberto –acordes que siguen una secuencia lineal y ordenada dentro del pentagrama– los «acordes» de Amalia están concebidos para *transgredir* los límites de las cinco líneas pentagramáticas.

Tenemos, por lo tanto: un acorde *aplastado* más un *acorde visual* dentro de una carta como... *poema visual* (!)

Resulta claro por qué Amalia me pedía ciertas partituras para «simplemente observar» (sic). Pasaba largo rato recorriendo con el índice los vaivenes de la *Klavierstück X* de Stockhausen; las imágenes, altamente sugestivas, del *Makrokosmos I* de G. Crumb; el impacto visual, anticipatorio e interdisciplinario, de Baude Cordier y su *Ars subtilior*, etc.

Estimo que Amalia haría el mismo recorrido con *Petrouchka* de Stravinsky: si vamos al caso los acordes iniciales de la Danse Russe no son otra cosa que... ¡Acordes Aplastados!



Fig.134
Stravinsky, *Danse Russe*

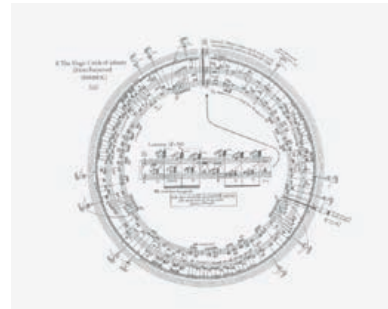


Fig. 135
G. Crumb, *Leo, Makrokosmos I*

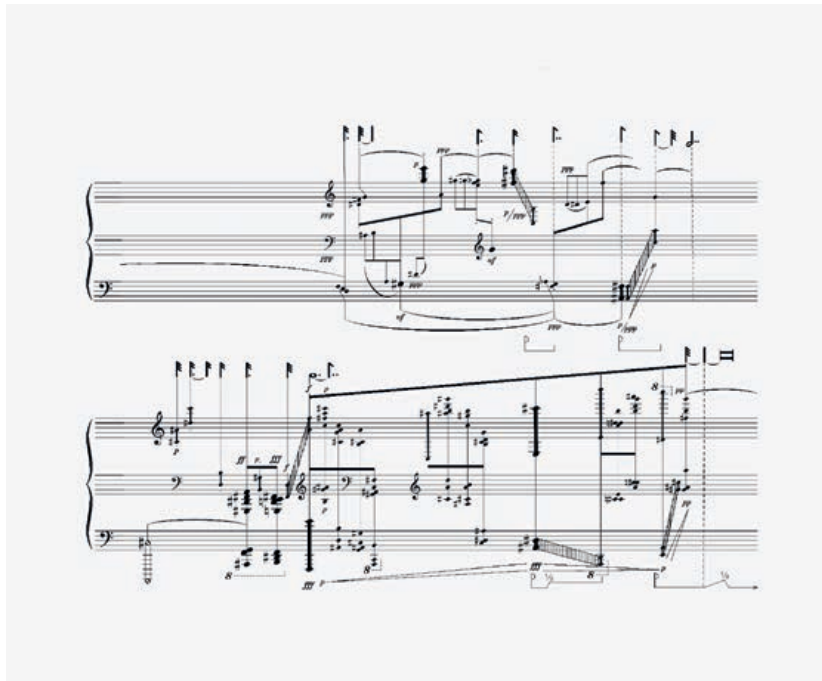


Fig. 136
K.H. Stockhausen, *Klavierstück X*



Fig. 137
Baude Cordier (1380-1440)
Tout par compas suy composée
Codex Chantilly

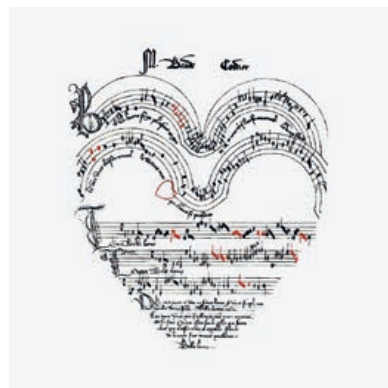


Fig. 138
Baude Cordier (1380-1440)
Belle, Bonne, Sage
Codex Chantilly

La psicología y la pasión por el objeto cotidiano

Amalia combinaba –como culto a ambos– la *pareidolia* junto al *sinsentido*.

En acto de suprema creatividad lograba la «poética del objeto cotidiano».

Hemos visto hasta qué punto esta realidad poética puede habitar el objeto.

Pero, para captar su esencia todo dependerá, además de nuestro *coup d'oeil* y sensibilidad, de nuestro sentido del humor. La capacidad de reírnos de nosotros mismos será clave en tal sentido.

¿Acaso en la noche no percibimos la «pareidoamalia» en la actitud adusta de una columna con luz de mercurio, semejante a un monje en severo recogimiento espiritual?



Fig. 139
«'Pareidoliamalia' monacal... a mercurio»

Sin querer con este ejemplo hemos pasado del espacio íntimo al espacio abierto y/o al aire libre.

A no ser que a alguien se le ocurra poner una luz de mercurio en su mesita de noche...

¿Recuerdan la anécdota del yunque que les conté? Lo mismo aconteció con una de estas luces a mercurio que se me antojó poner en el jardín. Pero esta historia, les prometo, queda para la próxima.

Escudriñar el objeto puede revelarnos maravillosos aspectos que no habíamos tenido en cuenta...

En la cabeza de Amalia un metrónomo visto desde atrás se convertía automáticamente en una «Monja con plumero»:



Fig. 140
«Hermana superiora junto a novicia»
Foto Sergio Elena

Un caballo con «cabeza de icosaedro» al instante se convertía en un «Zeballo»:



Fig. 141
«Zeballo»

Ni se imagina el lector las innumerables paradas, en las ocasiones en que Amalia iba a buscarme o llevarme al colegio, cuando un objeto ya fuere cachivache, gato o paloma distantes trepando por un muro con enredadera, etc., captaban su atención. Amalia detenía la marcha de la vieja Renoleta 4L y no solo se contentaba con observar: se bajaba y tomaba contacto directo con los elementos mencionados.

A partir de allí era cuestión, palabras textuales, de «hacerlos coincidir». Pareidolia y sinsentido lograban bajo los términos de Amalia coexistir: un panel o cartón amarillo apoyado en muro junto a La Monja más un «cenicero con agujero» a lo Malévich:

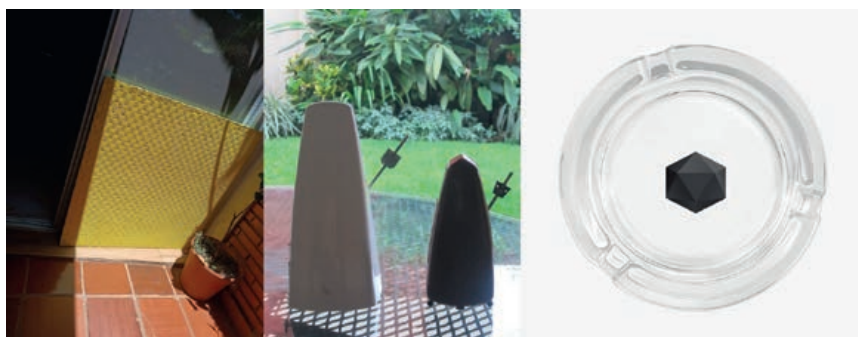


Fig. 142

En una palabra: el (simple) objeto pasa a la categoría de *objeto ascendido*.

La relación de Amalia con el objeto llegaba a niveles inimaginables.

Hemos visto, en la sección dedicada a Acrobino y cubos como la presencia inédita del objeto se imponía como protagonista. Amalia admite que «vive pendiente de él».

El objeto que deja de ser objeto para convertirse en símbolo...

Una mañana de invierno –en la vieja Renoleta que ya les presenté– íbamos rumbo a mi colegio. Yo tendría unos 7 u 8 años, más no. Al doblar por una calle al costado del edificio de la OSE, que por ese entonces estaba en construcción... ¡zás!: se desploma una de las gigantescas –por no decir monstruosas– grúas de la obra–. La vieja Renoleta quedó sepultada bajo los hierros. La punta de la descomunal grúa pegó –arrasó– en un viejo balcón –vaya felisbertiana coincidencia–. Precisamente eso fue lo que nos salvó. Acto seguido retiraron el artefacto, lo cual demoró un buen rato, y finalmente pudimos zafar. Amalia avanzó unos metros y se estacionó en la esquina de la calle Soriano. Increíblemente la Renoleta sufrió apenas algunos rasguños. Lo sorprendente aquí –teniendo en cuenta la dimensión colosal del hecho– es la reacción de Amalia: se tomó su tiempo para contemplar la grúa, como quien contempla una escultura sublime; con mirada soñadora como quien observa un barco allá en el horizonte...

«–¡Qué objeto bárbaro!», una vez más fue su respuesta.

El gran aporte de la pintura de Amalia Nieto

Como es bien sabido Amalia transgredió los preceptos del Venerable Joaquín Torres García distanciándose finalmente de este.

Hoy por hoy, teniendo en cuenta los parámetros de la época –nos situamos en 1938, año fermental para Amalia–, no podemos sino dejarnos sorprender por su audacia. Más de uno debió temblar con el solo hecho de pensar en plantársele al Gran Torres García.

Amalia lo logró y el Maestro no solo la respetó, sino que conservó hasta el final un altísimo concepto de ella. Un verdadero hito.

Amalia tomó de manos de Torres las herramientas para hacer su camino. Lo que aquí estaba en juego era la individuación, el yo-mismo.

Pero no todos sus condiscípulos pudieron desprenderse de semejante cono de sombra, de semejante y titánica personalidad del Maestro, comparable a un «Zeus mirando al Sur».

Amalia renovó el color. Ese mismo color que irradia desde dentro como función vital y no como mero reflejo de una superficie iluminada.

Paleta alta, sin concesiones, como vehículo de afectividad manteniendo a la par, un finísimo equilibrio entre razón e intuición.

Amalia puso «en órbita» –y al igual que ocurre con ciertas tonalidades musicales como Mi y La bemol menor o mismo Fa sostenido mayor y menor, entre otras– una gama de colores poco transitados, muchos de ellos inhabilitados, «mal vistos», «femeninos» para la época: el lila, magenta, malvas, rosas, amarillos anaranjados, etc.

Queda claro que entonces que Amalia de alguna forma comparte la luminosa herencia tonal de Veronese –y por lo tanto de sus herederos franceses del siglo XVIII, hasta llegar a la escuela de París–, manteniendo un cierto recelo por la paleta baja de Velázquez, paleta de dominantes ocre que veneraban los torresgarcianos...

Mencionábamos arriba la cuestión del color a través de la paleta alta y la conformación de un sistema en miniatura: *Los Petrouchkos* constituyen un extraordinario ejemplo en tal sentido. Las enseñanzas del *Universalismo Constructivo* de Torres García, en lo referente al tratamiento del color y la *tímbrica atonal*, debían aplicarse a la pintura mural. La pintura de caballete, en cambio, de características y espacios más íntimos, *da camera*, o al aire libre, contemplaba el uso del sistema tonal.

¿Qué es lo que hace Amalia entonces?

Aplica tales preceptos en espacios de dimensiones aún más reducidas –reducir en el sentido de tamaño y en el sentido de intimidad–, vale decir, en la superficie de las cartas dirigidas a Felisberto y fuera de ellas también, como hemos descubierto. En una palabra: doble o triple transgresión: la paleta alta, el color tímbrico y el uso del sistema atonal en una dimensión íntima... e ínfima.

Hemos visto la relación de Amalia con Stravinsky. La filosofía del *hic et nunc*.

Pero en su vida creativa el valor y poder de la intuición resultaron esenciales. Caso curioso el suyo, porque luego que esta, es decir la intuición, jugaba su papel como revelación de las más recónditas tendencias de las cosas, Amalia se ceñía a un estricto *orden racional*. –Hemos visto cómo operaba su *orden mental*–.

Veámoslo a través del siguiente ejemplo: imaginemos el juego de *mikado*. Tirar los palitos implica «sintonizarse» con el más puro *élan vital*. Para Amalia el acto creador inicial se asemejaba a esto. Luego venía la siguiente etapa: discernir, tallar, pulir con voluntad y mano de hierro.

Muchas veces he visto como Amalia se paraba frente a la tela o mesa de trabajo sin saber exactamente qué hacer. Ello obedecía a una manifiesta intencionalidad de querer no-saber; pero si por alguna razón descubría que sí lo sabía, inmediatamente «inducía» algún tipo de ensayo mental orientado a activar los

controles del «no-saberlo». El quid para estos casos era que todo fluyera. Suprimir diques que obstaculizaran ese proceso misterioso al que también adhería Felisberto. Otras tantas veces procedía de manera contraria: es decir tenía un plan estrictamente elaborado acerca de lo que sí-sabía o lo que sí quería llevar a cabo.

Amalia poseía un espíritu joven. Para ella uno de los momentos más emocionantes era el «take-off de un avión» (!) Del mismo modo encontraba fascinante la gran Mancha Roja de Júpiter y, en la «intrinsiqueza» –otras de sus palabras que le causaban gracia–, –generalmente en la sobremesa o cerca de la hora del té–, se refería con el mismo entusiasmo juvenil a la «otra mancha roja» y sus «cromáticas variaciones»: la famosa mancha que hacía su misteriosa aparición en la biblioteca del castillo de los Otis, en la novela de Oscar Wilde *El fantasma de Canterville*.

Amalia, desde esta juventud, anticipó los más coloridos caracteres y personajes actuales que uno pueda imaginar:

Stickers - Emoticones - Pokémon - Kawaii - Rainbow Friends (!)

Stickers

Del inglés «sticker» es un soporte de texto o imágenes impresas o serigrafiadas sobre una lámina de vinilo o papel en cuya parte posterior se ha dispuesto de una fina capa de adhesivo.



Fig. 143

Comparemos la primera página de la partitura de Petrouchka con un salterio del siglo XIV: cerca del ángulo superior derecho de la partitura, y en la parte inferior (derecha) del misal, encontramos la figura de una vaca (¿bueyes en la segunda imagen? Como sea: también existen las vacas de arado).

Amalia no hace más que continuar el espíritu de las drolerías (*drôleries*, del francés *drôle*, divertido), es decir un tipo de marginalia oriunda de Francia, Inglaterra y Flandes, utilizado para iluminar manuscritos durante los siglos XIII al XV aproximadamente. De esta forma Amalia no hace más que sintonizar lo que hoy podemos llamar la «ruta del sticker».

Emoticones

La palabra emoticón proviene de la noción inglesa *emoticon*, compuesta a partir del término *emotion* (que se traduce como «emoción») y el vocablo *icon* (es decir, «ícono»). La Real Academia Española (RAE) incluye el concepto como *emoticono*:



Figs. 144, 145, 146

¿Alguien después de ver estas imágenes puede dudar que estamos en presencia de verdaderos *emoticones*?

Pokémon

La palabra *Pokémon* es la contracción en caracteres latinos de la marca japonesa *Pocket Monsters* o sea «Mounstros de bolsillo». Al unir –y contraer– las palabras *Pocket Monster* se obtiene *Poke-Mon*. Mezcla de animales e insectos reales y seres mitológicos. Existen varias generaciones de *Pokémones* –plural adaptado al español– desde la primera a la séptima. Amalia intuyó o «sintonizó» la primera.



Fig. 147
Pokémon 1ª generación



Figs. 148 y 149
Pokémones Amalia 1ª generación (!)



Este último asemeja el combate entre el Pokémon y la cruz entre el Hombre de Jengibre y el Hombre del Pantano, uno de los ídolos de Amalia como hemos visto.

Kawaii

Del japonés «lindo», «tierno» o «adorable». Se utiliza para describir cosas, personas o situaciones que evocan sensación de «ternura y encanto, a menudo asociadas con la inocencia:



Fig. 150
Kawaii Amalia



LOL

Fig. 151
Kawaii Arcoíris y Kawaii Amalia LOL

LOL significa «Laughing Out Loud» (riendo a carcajadas) en inglés, y se usa principalmente en internet y redes sociales para expresar que algo es gracioso. Se usa para indicar que una persona se está riendo mucho o que algo le ha hecho reír.

A pesar que Amalia veía en el arcoíris un «objeto cursi», *kitsch*...

Rainbow Friends

«Amigos del Arcoíris». En el contexto de videojuegos, se refiere a un juego de terror de Roblox que se ha vuelto muy popular. La premisa general del juego es que un grupo de niños va de excursión a un parque de atracciones y se encuentran con monstruos que los persiguen.... ¡Ideal para Amalia!:



Figs. 152, 153, 154
Rainbow Friends y Rainbow Friends Amalia



Coda. Última aparición de Felisberto

¿Nunca se han preguntado cuál era la opinión de Felisberto acerca de *Los Petrouchkos*?

«Esta mañana fui a trabajar en el piano, y en los descansos leía tu última cartita querida y miraba los dibujos ¡qué inesperados son todos! Percibo el trabajo superpuesto aun cuando se hace tan sintético como este último –el que aparece con dos pájaros extraños– ¡qué franco es y qué alegría me dieron esas figuras en ese aire! *Es lo fantástico al aire libre, lo fantástico cuando recién nacía*. Probablemente no tenga diferencia lo que te digo con el comentario del puestero; pero por más objeto que sea la obra, siempre provoca asociaciones, siempre se encuentra algo de símbolo –mejor todavía con respecto a lo universal– y los símbolos son asociaciones condensadas que se despiertan y llaman a otras. Bueno, te habrás fijado cómo disculpo mis asociaciones literarias, pero son –no las primeras que tengo a mano cuando se buscan– sino las primeras que son llamadas a la superficie, posiblemente porque hay más en plaza y hay más en plaza porque me interesan afectivamente, y no sé hasta dónde podré renunciar a ellas.» F.H., Fray Bentos, 10 de junio de 1936. (La cursiva es nuestra)



Fig. 155
«Me dijo ¿pájaros extraños?»

Final

Lo fantástico cuando recién nacía... ¿pero cómo nacía lo fantástico?

Amalia, al igual que la serie de «colores ninguneados», puso en órbita la noción de «emoción pensada». Sí. Nos demostró cómo es posible. Posible sin perder nunca la noción de poesía. Un poco «a la francesa», con una pequeña gota de perfume y nosotros nos imaginamos el resto; y a «a la alemana» con carteles y colores directos que jamás resultan estridentes.

Pero muchas veces para que esta emoción se «activara» había que tomar distancia de objetos... y personas.

He señalado que cada vez que nombraba el rojo-bermellón, sus manos dibujaban semicírculos en el aire, asemejando cantos rodados, afectivizándolos: la imagen mental instantáneamente remitía al objeto físico. Y viceversa.

Amalia identificaba el rojo-bermellón con la nota Mi bemol y con la tonalidad de Mi bemol mayor. Esta misma tonalidad que encierra energía juvenil: desde las sonatas del viejo Haydn y la sinfonía *Heroica* de Beethoven, hasta las *Variaciones Fantasma* de Schumann y *Bridge over Troubled Water* de Simon and Garfunkel, entre innumerables ejemplos más.

El propio Arthur Rubinstein afirmaba que cuando tocaba al piano un *Mi bemol* sentía una reconfortante sensación de sensualidad...

El canto rodado para Amalia representaba algo parecido. Pero cuidado: insistía en no quedarse únicamente en la complacencia, el gozo pasivo de la «forma redondeada».

Con su ojo-cámara cruza de gato y búho –Amalia conservó una vista fenomenal hasta el final: «ese cuadro no lo pinté yo», afirmaba observando desde la ventana del primer piso una obra expuesta en una galería en la vereda de enfrente (!) (No en vano coincidencia con sus animales símbolo, los cuales pintó con tanta maestría y sutileza)– una vez que enfocaba algo de su interés, automáticamente se activaba en ella la distancia que al comienzo hacía referencia. Reconozco que este aspecto podía ser devastador, no es lo mismo ser madre que abuela...

Pero también debemos entender que Amalia era en esencia un ser solitario. Presentaba en ocasiones «chispazos» de sociabilidad, pero su perfil bajo y retraído –en contraste con su paleta alta– era el que primaba.

Una entrevista a una muy conocida cantante pop me mostró ciertas similitudes que bien puedo extrapolar a Amalia.

Imaginemos entonces que ella es la entrevistada:

Periodista: –¿Siente Vd. Amalia, que tiene alguna responsabilidad al ser una estrella de la pintura?

Amalia: –No.

Periodista: –¿Nada? Pero Vd. Amalia es un ídolo para muchos jóvenes...

Amalia: –Ese es su problema.

Periodista: –¿Ah sí?

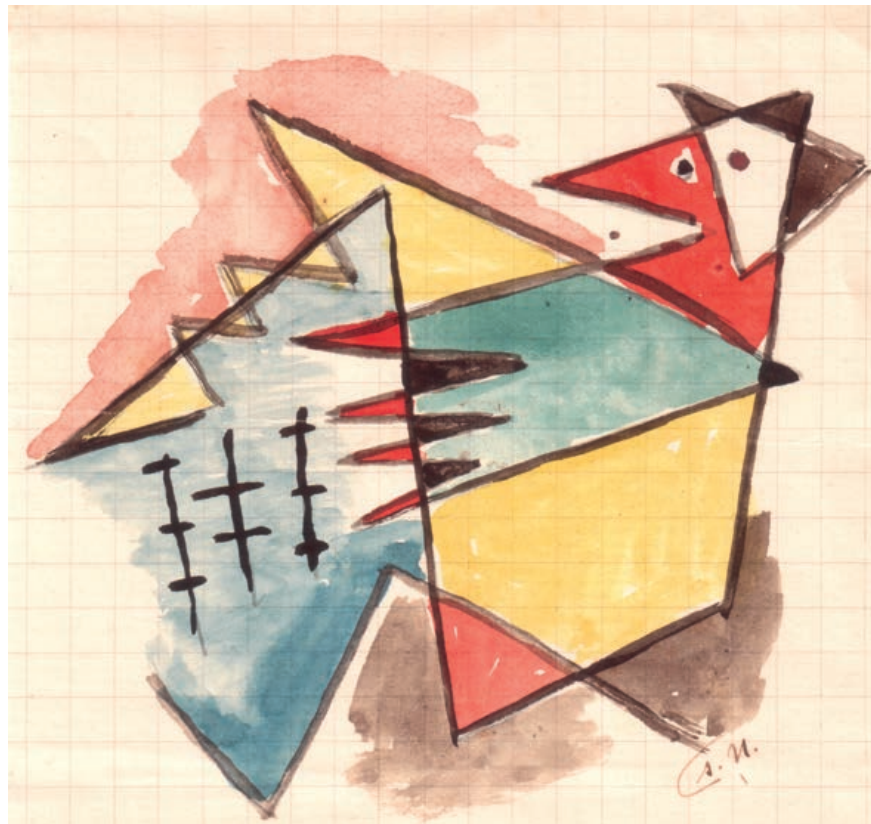
Amalia: –Sí.

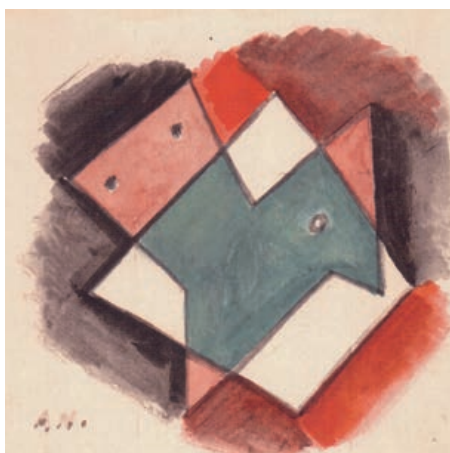
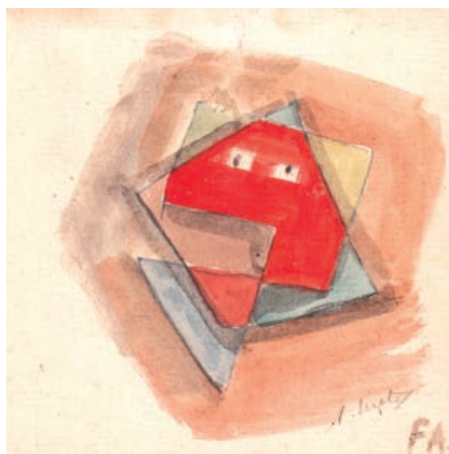
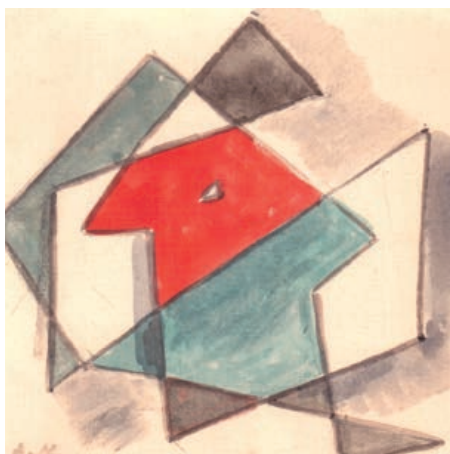
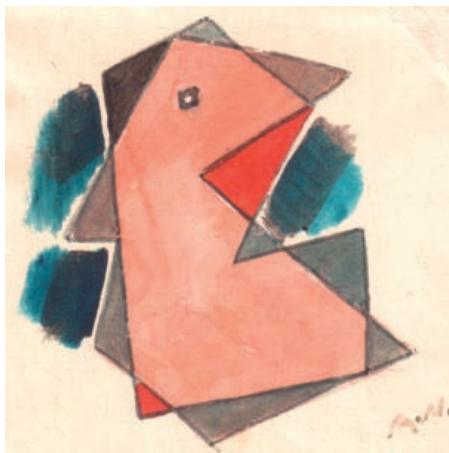
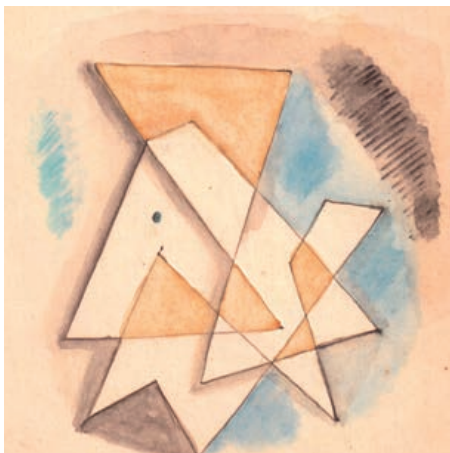
Timidez unida a una saludable dosis de distancia.

Ahora comprendemos por qué *Los Petrouchkos* simplemente... son.

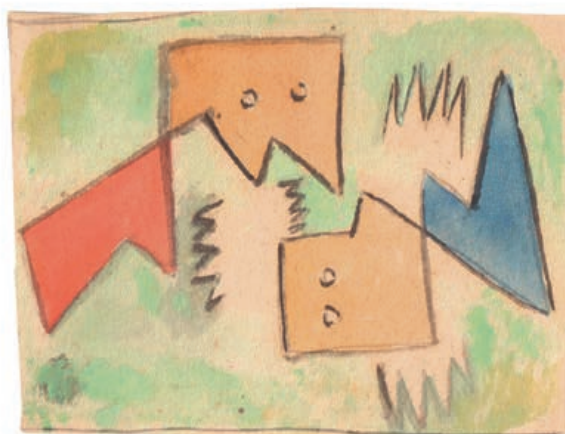
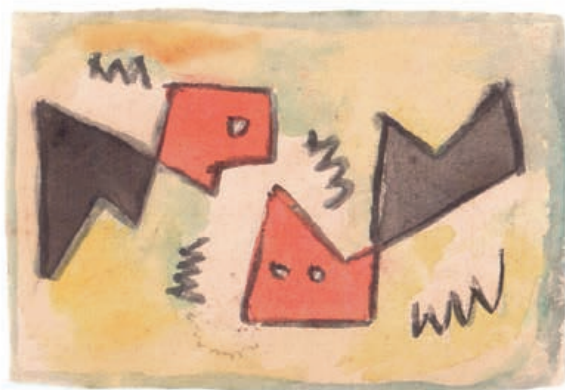


Sergio Elena
Asunción - Montevideo, abril de 2025









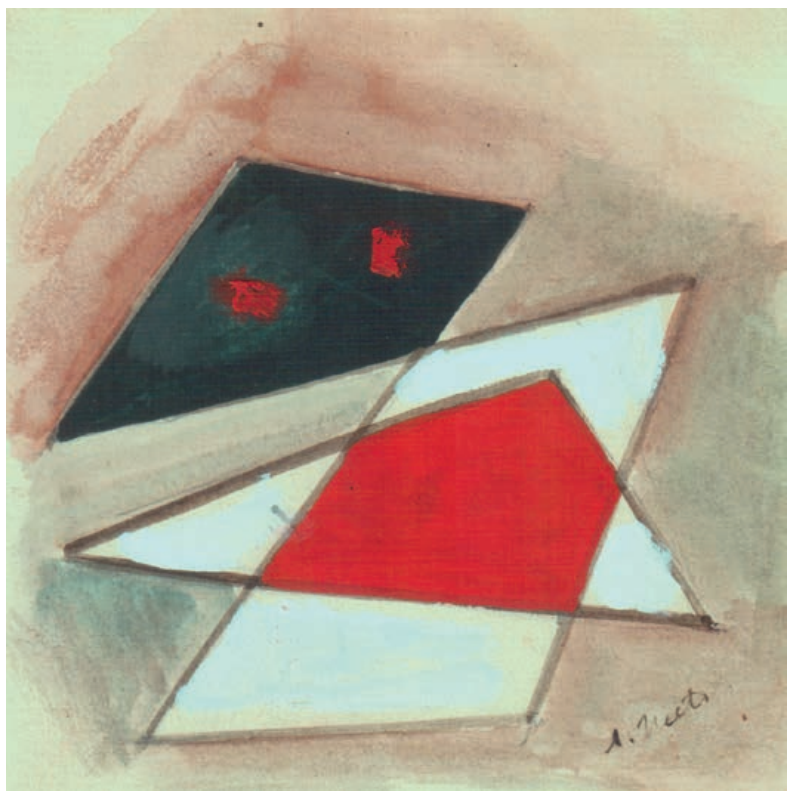


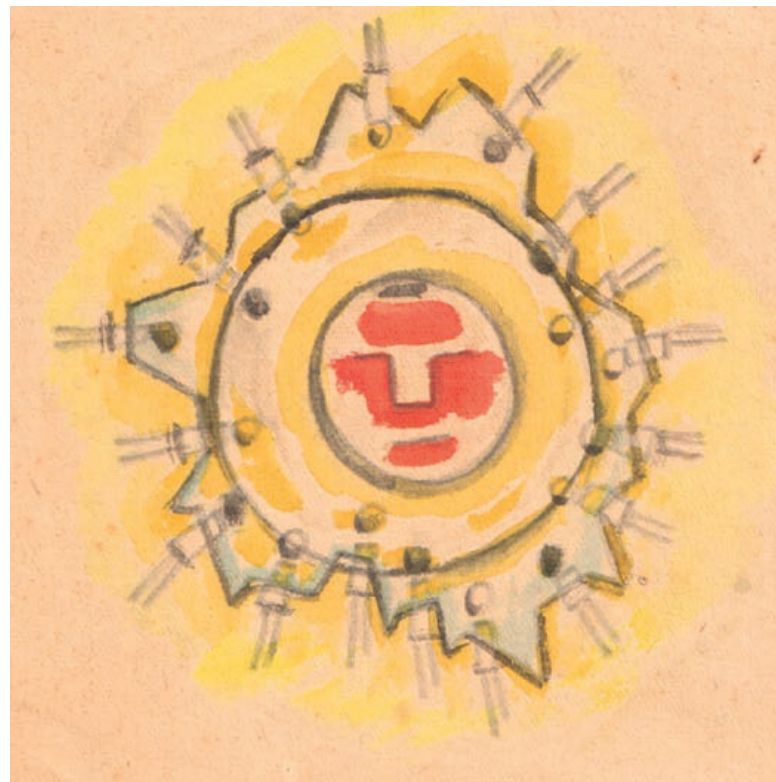


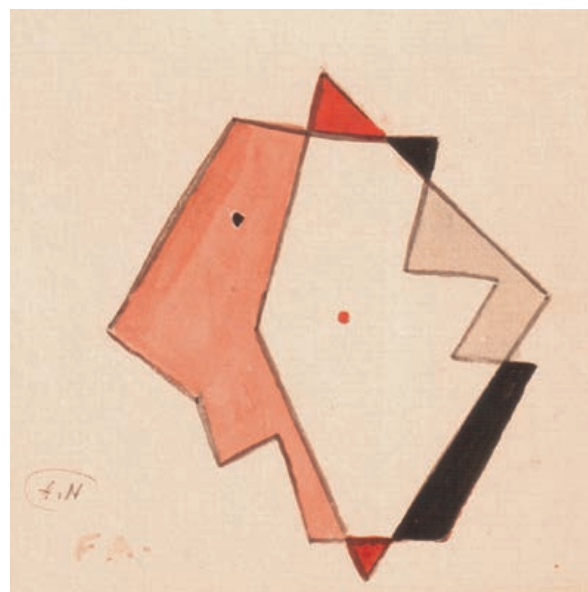
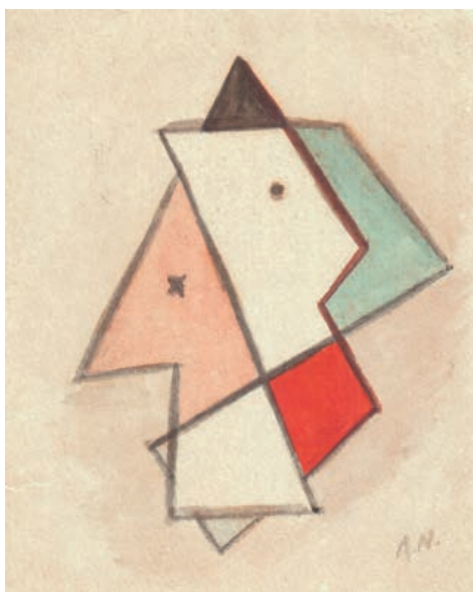


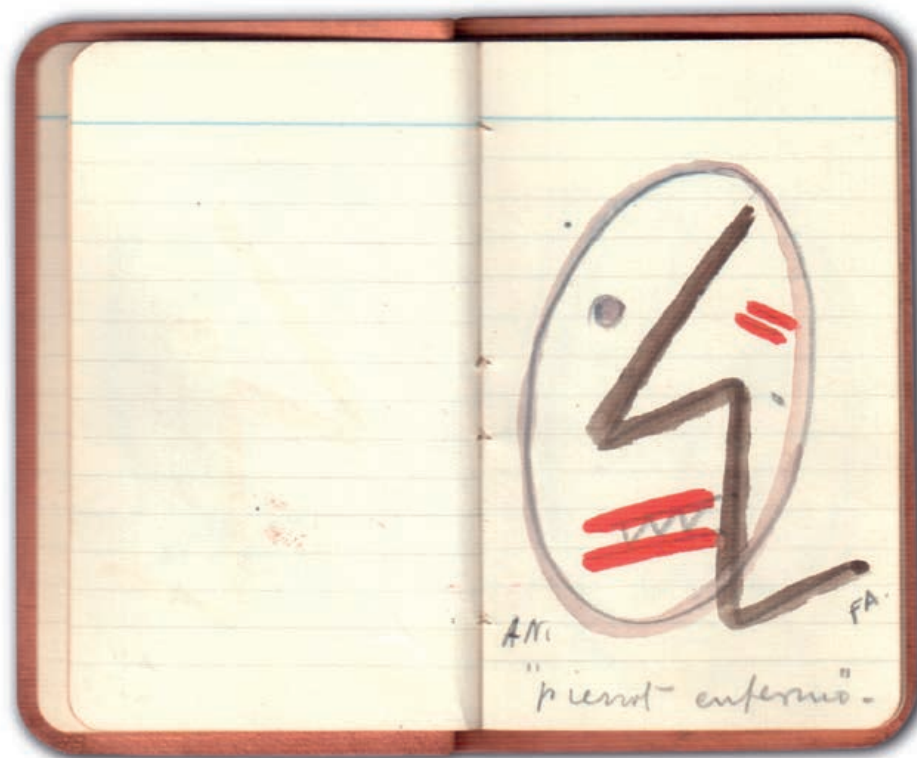








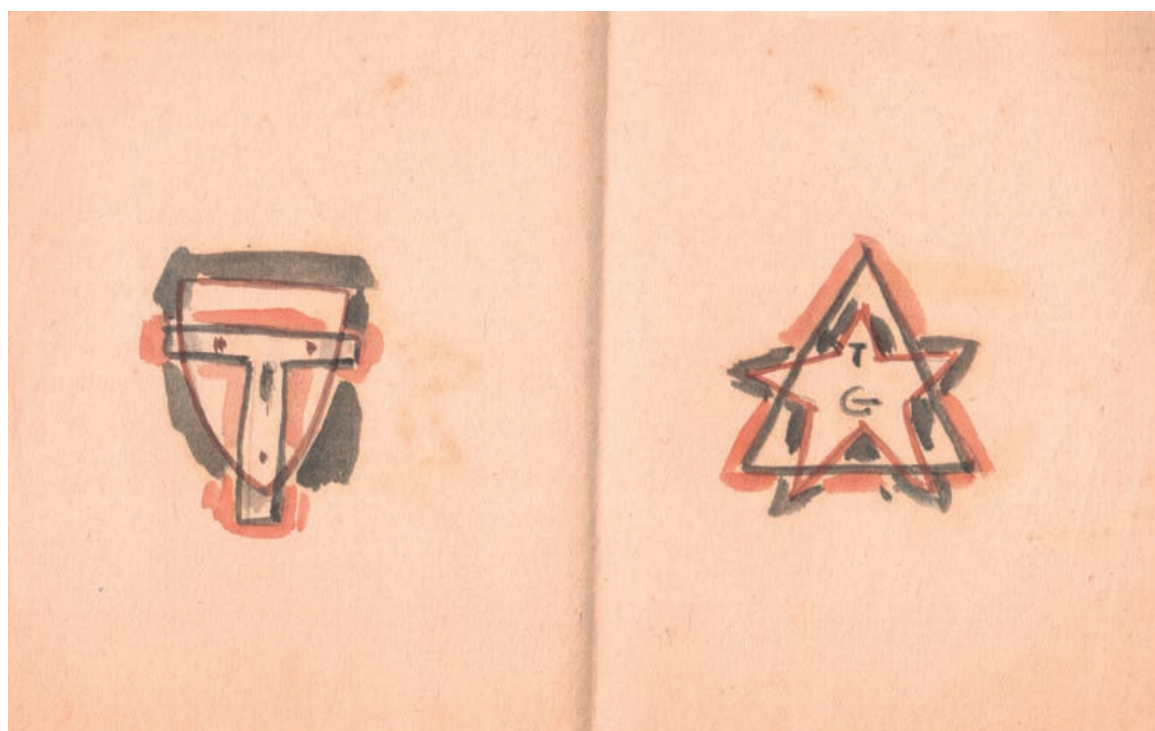
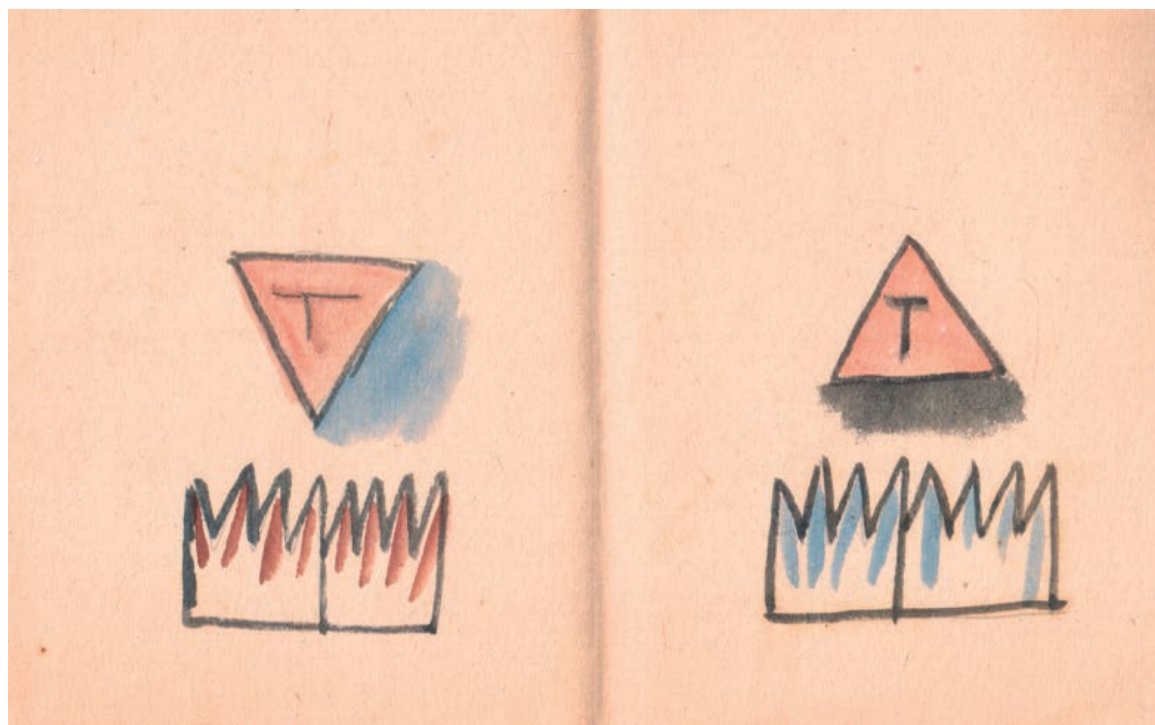




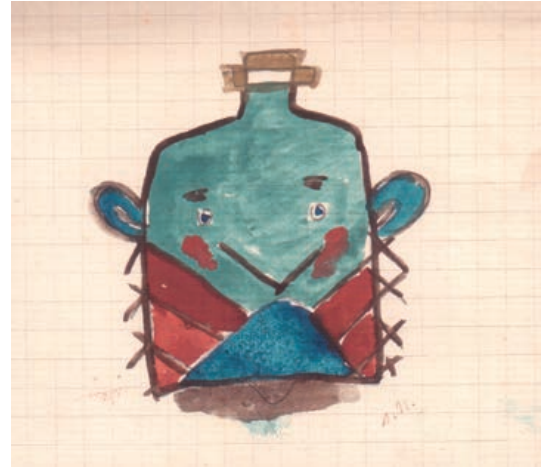


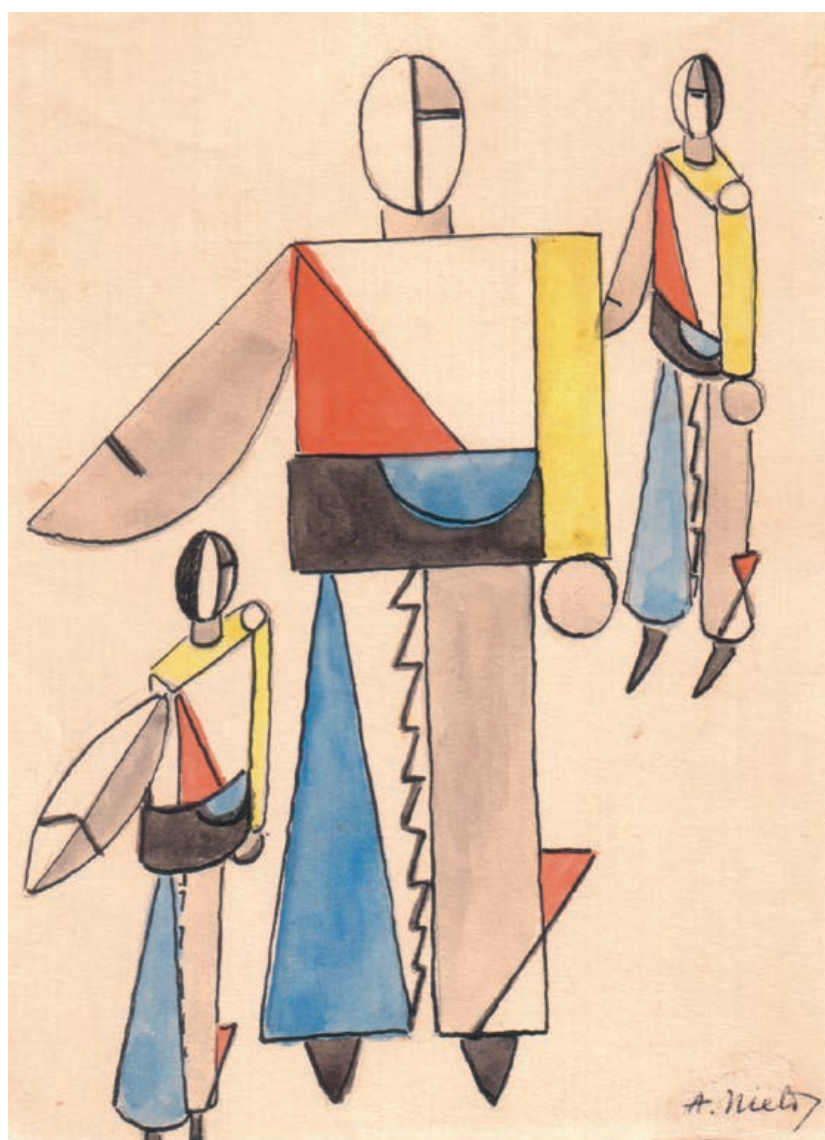














AMALIA NIETO

1907-2003

Nace en Montevideo el 3 de agosto de 1907 en una familia acomodada. Su padre, el Dr. Manuel Benito Nieto, pionero en cirugía cardíaca, es por entonces Director del Hospital Maciel. Tempranamente Amalia Nieto manifiesta su gusto por la plástica y en 1925 ingresa al Círculo de Bellas Artes, donde estudia pintura con el Prof. Domingo Bazzurro. Es el momento del auge del planismo en la pintura uruguaya y es también el momento del auge de los ideales demócratas e igualitarios en lo socio-político.

Estimulada por padres que le brindan los medios, emprende su primer viaje de estudios a Europa en 1929. Asiste en París a la Academia de André Lothe y a la Academia de la Grande Chaumière. En 1955 volverá a París para tomar cursos de mosaico con Gino Severini y grabado con J. Friedlander.

La década del 30 sorprende al Uruguay con el gobierno autoritario de Gabriel Terra, pero también con el retorno de Joaquín Torres García en 1934, quien sacude el medio artístico local con su teoría constructiva. Amalia Nieto comienza a asistir al Taller como discípula a la vez que contribuye a que la labor de Torres García sea posible. En mayo de 1936 realiza una muestra de sus pinturas constructivas en Amigos del Arte y a partir de entonces se suceden en su trayectoria 33 muestras individuales y 37 premios en salones nacionales, municipales, destacándose entre ellos el Gran Premio Pintura en el XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas de 1967, el Gran Premio Escultura en el XXXIII Salón Nacional de 1969 y el Premio Pintura del Concurso de Caja Notarial de 1991.

Ha representado al Uruguay en las bienales de San Pablo, Córdoba, San Marino y Spoleto en Italia. En 1995 es invitada a participar en el Concurso Premio Figari. En diciembre del mismo año se realiza la retrospectiva de sus setenta años de pintura en el Museo Nacional de Artes Visuales.

Su obra consta de series, siendo las más conocidas la de calles de París, la de búhos y la de naturalezas muertas mentales. En esta última se da una progresiva pérdida del espacio representado. En 1975 la autora instala la tercera dimensión mediante la sugerencia de una situación espacial en la que se ubican objetos simples y su sombra. Poco después la tercera dimensión pierde profundidad para desaparecer en 1989, momento en que se consolida la frontalidad con la serie que la autora llama *Naturalezas muertas mentales*. Los objetos se compactan en número impar y el ícono humanizado que representan, operará como transición temática hacia las series siguientes, en las que se transformará en un claro arquetipo objeto-hombre.

Falleció en Montevideo, el 7 de febrero de 2003.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
José Carlos Mahía

SUBSECRETARIA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Gabriela Verde

DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA
Carlos Varela

DIRECTORA NACIONAL DE CULTURA
Maru Vidal



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura



mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES

DIRECTOR
Enrique Aguerre

SECRETARÍA
Juan Baltayán

GESTIÓN
Cecilia Otero

COMUNICACIÓN
Jimena Schroeder

EDUCATIVA
Fabricio Guaragna
Rosana Rey

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA
María Eugenia Grau
María Eugenia Méndez

CONSERVACIÓN
Nelson Pino

REGISTRO
Osvaldo Gandoy

GRÁFICA
Álvaro Cabrera

INFORMÁTICA Y WEB
Eduardo Ricobaldi

INTENDENCIA
Julio Maurente
Sergio Porro

VIGILANCIA
Héctor Carol

AMALIA NIETO

*Los petrouchkos son
Segunda serie,
nuevos descubrimientos*

25 de abril - 20 de junio de 2025

CURADURÍA
Sergio Elena

TEXTOS
Enrique Aguerre
Sergio Elena

CORRECCIÓN
Fabiana Franco
Sofía Aguerre

MONTAJE
Lucía Silva

DISEÑO GRÁFICO
Eloísa Ibarra

IMPRESIÓN
Imprenta
D.L. 000 000

ISBN: 978-9974-36-596-4



Ministerio
de Educación
y Cultura



Dirección Nacional
de Cultura



mnav
Museo Nacional
de Artes Visuales

ISBN: 978-9974-36-596-4



9 789974 365964