

Último poeta

Tanto soñé contigo,
caminé tanto, hablé tanto,
tanto amé tu sombra,
que ya nada me queda de ti.
Sólo me queda ser la sombra entre las sombras
ser cien veces más sombra que la sombra
ser la sombra que retornará y retornará siempre,
en tu vida llena de sol.

Robert Desnos

Revista cultural
Esperando a Godot

¡Dale al chanchito para que salte el dueño

03

Abril 2005

www.godot.323.com.ar



“No sabemos crear de la nada,
pero podríamos hacerlo desde el caos”
por Víctor Malumán

Robert Desnos, poeta francés ¡Sí, soy yo!
por Gabriela D'Odorico

El secreto erótico de un sótano argentino
por Mariana Kozodij

Juan Battle Planas,
un abrazo humanista a la nueva sensibilidad
por Martín Sánchez Ocampo

Música y surrealismo, historia de un desencuentro
por Germán López Wind

Borges: sus primeros poemas publicados en Buenos Aires
por Ariel Fleischer

Entrevista a
**Abelardo
Castillo**





Scalerandi - Souto

Realizado con el apoyo de

FONDOCULTURA BA

PROGRAMA METROPOLITANO DE FOMENTO DE LA CULTURA, LAS ARTES Y LAS CIENCIAS

SECRETARIA DE CULTURA

gobBsAs

los que hacen Esperando a Godot

Staff

Editor
Víctor Malumián
Director
Ariel Gustavo Fleischer
Corrector
Hernán López Winne

Ilustradores
Damián Scalerandi
Gastón Souto
Dario Fantacci
Diego Segovia

Colaboradores
María Gabriela D'Odorico
Mariana Kozodij
Martín Sánchez Ocampo

Agradecemos a Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

revgodot@yahoo.com.ar

www.godot.323.com.ar
a cargo de Fernando Schlottman
Dirección legal
Ramón Freire 3563, c.p. 1429

Revista cultural de distribución gratuita en los C. C. Recoleta, Rojas y San Martín, bares temáticos y galerías de arte. Derechos reservados. Los artículos pueden ser reproducidos si se cita la fuente.

Sumario

4
1
1
1
1
1
1
1

Juan Battle Planas, un abrazo humanista a la nueva sensibilidad, por M. Sánchez Ocampo

El secreto erótico de un sótano argentino, por Mariana Kozodij

Música y Surrealismo, historia de un desencuentro, por Hernán López Winne

Entrevista a Abelardo Castillo

Reseñas Bibliográficas

"No sabemos crear desde la nada pero podríamos hacerlo desde el caos", por Víctor Malumián

Borges: sus primeros poemas publicados en Buenos Aires, por Ariel Fleischer

Robert Desnos, poeta francés ¡Soy yo! por Gabriela D'Odorico

El día que (C.C.) Borges cerró la puerta

El abordaje de la cultura puede ser encarado desde diversos enfoques. Es importante tomar conciencia acerca de que cada postura implica una visión determinante del otro. No es casual esta afirmación, la visión del otro puede definirlo o excluirlo cuando uno ostenta el poder simbólico y real del acceso a la cultura. Existen dos concepciones ampliamente difundidas de la cultura. La primera definición es acaso la más tradicional y define a la cultura por la negativa, al desechar toda experiencia contraria al orden de prioridades establecido y consagrado por los estratos de mayor poder adquisitivo. Paradójicamente, a veces, las vanguardias que intentan romper con estas corrientes establecidas suelen ser asimiladas por los aceptados sistemas de comercialización diseñados con el fin de explicarle a unas pocas personas de alto poder adquisitivo qué es el arte para que puedan repetir frente a sus amigos, en la comodidad de sus hogares, por qué compraron un cuadro que combina con la alfombra y asumir una postura pseudo-intelectual en lugar de dejarse llevar por la experiencia contemplativa a la que invita cualquier expresión artística.

La segunda definición contiene matices antropológicos que la amplía a todo aquello que el hombre crea en su devenir histórico. Esta definición abarcaría tanto las expresiones culturales populares como las tradicionales, entendida como una definición basada en la aceptación de las expresiones que escapa a nuestro estilo particular. Conviene remarcar la particularidad del estilo porque suele creerse erróneamente que uno puede o no tenerlo, cuando en realidad como ha explicado Oscar Steimberg, solemos adjudicarle estilo sólo a las visiones que abrazamos validadas por nuestro gusto personal. Es preciso recordar que tanto el tango como la ópera, cuando irrumpieron en sus respectivas escenas locales lo hicieron como denostada música popular, que con el tiempo supieron ser validadas por la cultura con mayúscula. Esto muestra a las claras cómo algunas expresiones son despreciadas en sus comienzos y luego su significación en el imaginario social es reconvertido. Las experiencias en barrios de bajos recursos relativos tanto a talleres de fotografía como de literatura han comprobado que la capacidad para apreciar la belleza es un don innato que sólo necesita de unas pocas herramientas materiales.

Cuando se habla de acceso muchas veces no se tienen en cuenta las restricciones más obvias como precio de entradas y la imposibilidad del autor de llegar al público. El acceso a la cultural tiene dos vías, ambas esenciales. Por un lado el espectador que no asume una postura pasiva y completa con su propia interpretación de la totalidad de la obra, y por otro, aquel que la crea. A excepción de rarísimas oportunidades el centro cultural Borges se empecina en cerrarle la puerta a las expresiones que no tienen una veta comercial redituable. Asistimos a la cruenta danza de los que comen en torno de la cultura, de los que se sirven como en un banquete, de quienes la representan al usufructuar un nombre pero sin significar más que huecas palabras. Basta decir Centro Cultural Borges para imaginar el lugar mencionado: una *troupe* de valientes apoderados del dinero que expuestos ante el arte se regocijan y vanaglorian con la imagen de las potenciales ganancias. Nadie cree que los centros culturales deben ser instituciones abocadas a la filantropía, pero el hecho de negar un mísero espacio donde las revistas que no desean imponer un precio de tapa para no cercenar la posibilidad de ser leídas por todo aquel que se sienta atraído habla a las claras de una postura excluyente que no le interesa conocer proyectos que no se materialicen en un ingreso para su empresa.

La experiencia dictamina que "no se permite distribuir papeles ajenos a la institución". A partir de esto hemos decidido averiguar un poco más acerca del tema. En su página web el C.C. Borges tiene como "propuesta cultural" la explotación del espacio físico para eventos *empresariales*, no es trivial la elección de palabras. Se alquilan las salas de exposición y además se ofrece un amplio servicio técnico y hasta de catering que incluye desayuno, *coffee breaks*, recepciones, almuerzos, *cocktails*, cenas, etc. La pregunta cae por su propio peso. ¿Cuál debe ser la política de un Centro Cultural? Las experiencias de varias décadas de los Centros Culturales municipales, como el Rojas, Recoleta o San Martín, pueden servir de guía. Invitan a corregir las posibles falencias e imitar su tolerancia.

A modo de ínfima reflexión final no olvidemos que cuando un empresario elige la rama de la economía que intentará explotar debe saber que ciertos requisitos son de cumplimiento obligatorio le agrade o no, si decide producir manufacturas tiene que saber que la fluctuación de dólar puede llevarlo a la quiebra, si decide incursionar en el campo de la medicina debe entender que no puede negarle atención médica a un ser humano (no sólo por un dilema moral) porque cometería abandono de persona y si decide irrumpir en el lucrativo negocio de la cultura debería saber que no puede basar su criterio de selección en el rédito económico. Cuando el aire no circula por el centro cultural falta el oxígeno creativo y se logra que la única diferencia entre un catálogo de su edición y un refinado muestrario de museo sea el precio.

Editor - Director

Juan Batlle Planas,

un abrazo humanista a la nueva sensibilidad

La línea del sol
hiende el muro
y encausa la agitación
de suave polvo brillante,
arrastra su conciencia
hacia la mesa circular
y la separa del mundo.

Hundida
en el servicio borroso
de lámparas y alfombras,
la mesa existe sola,
suficiente.

Batlle Planas, Mago por Rodolfo Godino

por **Martín Sánchez Ocampo**

En Buenos Aires, al principio de la década del 30, las primeras referencias al surrealismo aparecieron en la revista *Qué*, desde la cual Aldo Pellegrini introdujo los postulados del movimiento francés en la poesía local; y en la revista *Martín Fierro*, donde Oliverio Gironde, Cordova Iturburu y Curatella Manes anunciaron el advenimiento de "una nueva sensibilidad que nos descubre panoramas insospechados, nuevos medios y formas de expresión".

En el campo de las artes plásticas, uno de los primeros pintores que abrazó esa "nueva sensibilidad" fue Juan Batlle Planas, adoptando como principio fundamental la técnica del automatismo psíquico, estudiando los textos de Sigmund Freud e interesándose por la filosofía Zen.

Nacido en Cataluña en 1911, Batlle Planas llegó a nuestro país con su familia en 1913. Desde muy joven se vinculó con el arte a través de su tío, el artista plástico José Planas Casas, quien poseía un taller de grabado. Allí, a partir de 1928, Batlle realizó sus primeras experiencias en collage y en 1932 pintó sus primeros óleos que luego destruyó. Tal vez esa decisión haya sido tomada debido al éxito de Antonio Berni, que ese mismo año expuso sus cuadros surrealistas en la sede de los Amigos del Arte.

Recién en 1936 Juan Batlle Planas consideró haber llegado a producir algo de relevancia artística con su serie de Radiografías Paranoicas. Esas obras poseen una fuerte presencia de la muerte como tema. En ellas se pueden apreciar figuras humanas delgadísimas y mutiladas, que se comunican entre sí con expresiones de espanto. Su primera muestra individual la hizo en el hall del Teatro del Pueblo en 1939, donde sus 32 collages tuvieron una respuesta positiva del público y de la crítica. Ese acontecimiento lo estimuló a retomar el óleo.

En la década siguiente, sus preocupaciones estéticas lo acercaron a la psicología de las formas y se sumergió en las ideas de Wilhelm Reich. Batlle Planas vio en la teoría de los orgones puntos de contacto con los conceptos de energía de los yoguis tibetanos y retornó a la pintura con una técnica de su invención: localizar en la tela en blanco puntos iniciales o "fuentes de energía" y unirlos con trazos hasta que aparezca una figura. "Somos una materia premonitoria de nuestros propios acontecimientos", decía el artista, y explicaba que el automatismo, más que una mera técnica, era un auténtico "proceso de cristalización de la energía del ser".

Como consecuencia de aquellos estudios, en 1944 exhibió sus nuevas telas en las que realizó un sugestivo tratamiento cromático. "El color es tiempo desintegrándose", dijo de ellas el profesor Guillermo Whitelow. La crítica no se ponía de acuerdo a la hora de definir su pintura: "neorromántico", dijo Aldo Pellegrini; "humanismo

surrealista", dijo García Martínez; "geometría mística", dijo Julio Payró. Por su parte, Batlle Planas prefería hablar de una "irracionalidad frenada".

Poco tiempo después el pintor entró en crisis, dejó momentáneamente los pinceles y abrió un taller para la enseñanza. En una muestra en la Galería Peuser conoció a Roberto Aizenberg, quien decidió abandonar sus clases con Berni para convertirse en alumno de Batlle: "Nunca alguien me había deslumbrado tanto -dijo sobre su nuevo maestro- fue el hallazgo de la tierra prometida."

El ensayista Santiago Kovadloff ubica a Juan Batlle Planas en el centro de las tendencias surrealista y metafísica de la pintura argentina: "En él convergen y de él emanan las fuerzas éticas y estéticas que caracterizan y vinculan ambos movimientos". Kovadloff entiende que en la pintura surrealista hay un vuelco decidido hacia lo fantástico, una disolución festiva del límite entre la vigilia y el sueño, y una voluntaria búsqueda de lo sobrenatural plenamente accesible al trabajo creador. Mientras que en la pintura metafísica, Kovadloff observa que se enfatiza la zona de encuentro y desencuentro entre lo ordinario y lo extraordinario, se subraya la tensión entre los opuestos y se inclina por la sugerencia de una insinuación antes que plantear una alegoría frontal. El surrealismo ejercería un abierto apostolado de la imaginación, mientras que la sensibilidad metafísica se dejaría cautivar por la imposibilidad de permanecer donde se está. "Se trata de una cuestión de acentos - explica Kovadloff -, la pintura metafísica ya no está ganada por la exaltación triunfalista del surrealismo, pero de éste proviene, como un amplio brazo de mar resulta de la inmensidad oceánica."

Los primeros pintores estrictamente metafísicos surgieron en la Argentina a fines de los años treinta y ganaron proyección en las tres décadas siguientes. Entre ellos sobresale Roberto Aizenberg, discípulo de Batlle Planas, a quien reconoció diciendo: "De él aprendí casi todo. No sólo el método de trabajo y el oficio de pintar sino también una posición estética que implica una ética frente al arte. De él asimilé que el artista tenía la misión de transmitir todas las dimensiones de lo real, desde su entorno más cercano y cotidiano, eso que normalmente llamamos realidad, hasta las mismísimas vibraciones del universo."

Juan Batlle Planas fue un significativo artista con actitudes nuevas ante la vida que fueron volcadas en sus trabajos y sus clases. Su obra, poderosamente expresiva, está impregnada de un abandono de lo tradicional para sumergirse en lo fantástico, establece vinculaciones entre el consciente y el subconsciente, plasma las revelaciones del sueño y

estimula a la liberación del espíritu de las ataduras de la lógica. En sus cuadros se alienta la ruptura con las apariencias, se privilegia un semblante de lo real que tanto tiene para decirnos acerca de nuestras verdades últimas y del que el sentido común reniega.

En Buenos Aires se pueden encontrar murales pintados por Batlle Planas. "Éxodo", fechado en 1945, está en el 2233 de la calle Sarmiento; y en la bóveda de acceso de la Galería Santa Fe, en el 1660 de la Avenida de mismo nombre, dos obras suyas, con sus personajes barbudos y proféticos, componen un soberbio fresco.

También realizó esculturas y objetos móviles. Ilustró libros, hizo decorados y trajes para obras de teatro. Desde 1937 cultivó la poesía. Sus conferencias y publicaciones artísticas dieron muestra de sus inquietudes como investigador, cristalizadas en la creación del Instituto Privado de investigación de la Forma, y en los cursos de artes plásticas dictados en su taller.

Sobre su obra él mismo aclaraba: "Yo no estoy comprometido en nada con el misterio. Yo espero que de todo lo particular de mi imaginería, en toda su morfología, y en la fiel dialéctica de ella, en los altos y bajos de sus acontecimientos, se me permita surgir espectáculos profundamente identificados con el humanismo, con convulsiones como la que me permitieron pintar un día sublime esa mujer de 'La hermanita de los pobres', el personaje de Noica."

Hacia 1960, su pintura se volvió abstracta y simbólica. Obtuvo el premio Palanza y la Academia Nacional de Bellas Artes lo designó miembro de número en 1962. Tres años más tarde expuso sus cuadros en la Embajada Argentina en Washington.

Juan Batlle Planas falleció en Buenos Aires el 8 de octubre de 1966. Dibujante admirable y colorista sutil, ninguna novedad artística le resultó indiferente y con su original aporte contribuyó a abrir nuevos caminos en las concepciones pictóricas de nuestro país.



Ilustración por
Scalerandi - Souto

Adhesión

Roberto Fassolari y Familia

LIBRERIA "EL TUNEL"

Compra - Venta

Libros antiguos

Primeras ediciones,
antiguos y usados

Avenida de Mayo 767

Capital Federal · Tel: 4331-2106

e-mail: el_lenut@hotmail.com

KABALAH

Curso anual

por Prof. Lic. Beatriz Borovich

Comienza el miércoles 13 de abril a las 19hs.

Rodríguez Peña 1054

Informes 4 814-2762 Cel. 15 4174-2961

E-mail: beatrizceboro@ciudad.com.ar

Vacantes limitadas

El secreto erótico de un sótano argentino

“No hay otra manera de pintar la lucha que siendo la lucha misma”

de un sótano

argentino

Su mirada se pierde en el tiempo de sus grandes manos de uñas rotas, mientras la fuerza de su cuerpo hace vibrar sus expresiones que estallan en un carnaval de colores.

Así supo verse David Alfaro Siqueiros, derrochando paletas de matices en un arte que dio identidad a su amado pueblo mexicano. Un arte que fue Monumental, Heroico e Histórico, con sus vetas y crisoles de períodos en penumbra.

Siqueiros nació en 1886 en el desierto de Chihuahua, zona de México en el límite con los Estados Unidos, donde Doroteo Arango, más tarde conocido como Pancho Villa, supo luchar contra la injusticia de su tiempo.

Siqueiros: un hombre-pintor nacido en zona de lucha que no evitó ser parte de la misma en ningún momento a lo largo de su vida.

Su tesón, vocación y visión de su presente hicieron que con sólo quince años, mientras estudiaba en la Academia de Bellas Artes de su país, participara en una huelga que fue conocida como “político-pedagógica” de los estudiantes, dando origen al movimiento mexicano, llamado *Moderno Arte Social*.

Siqueiros no dudó y en 1914 ingresó en el ejército revolucionario de Emiliano Zapata, lo cual no impidió que el hombre-pintor siguiera desarrollando su capacidad artística y así cuatro años más tarde, en 1918, participó en el *Congreso de Artistas Soldados*, marcando el comienzo de su lucha y enseñanza cívica a través de su obra.

Pero una de las oportunidades que le regaló el destino fue la de obtener una ansiada beca para ir a Europa. Siqueiros partió no sólo con paletas de colores sino que también partió con ideas hacia la cuna de la bohemia. París le ofreció su mundo artístico, fue allí donde estudió a Cezanne y a Picasso; maestros de la rebeldía y de su propia pedagogía.

En Europa entró en contacto con Diego Rivera, su compatriota, y juntos crearon la idea de una pintura Monumental y Heroica donde lo figurativo da cuenta de lo histórico y viceversa. En 1922 de regreso a su nido, ambos pintores dan vida y color a la pintura mural mexicana junto con José Clemente Orozco formaron lo que se conoce en el mundo como “la trilogía de grandes muralistas de México”, cuya obra es reconocida a nivel universal.

En 1923 Siqueiros fue nombrado *Secretario General del Sindicato de Pintores y Grabadores Revolucionarios*; un año más tarde incursionó en la escritura y fundó el semanario *El Machete*. Su escritura no sólo se limitó a la militancia sino que también se interesó en dejar notas sobre sus experiencias artísticas.

Su participación en congresos internacionales hicieron de Siqueiros presa fácil y finalmente se vio forzado al exilio en la Argentina.

Fueron luchas que lo llevaron a refugiarse en la Argentina en 1933 como exiliado político por haber sido controvertido y contestatario, por su ideología marxista-

por Mariana Kozodij

leninista, y por haber sido promotor de huelgas obreras y de gruesos ataques al Partido Revolucionario Institucional (PRI).

El más joven e innovador de los tres muralistas mexicanos llegó a estas costas rioplatenses tras haber sido expulsado de los Estados Unidos en 1932. Desembarcó en Montevideo donde conoció a su esposa y ya en Buenos Aires refugió su arte y compartió sus ideas con figuras tan dispares como el poeta Oliverio Girondo, la escritora Victoria Ocampo y el empresario periodístico Natalio Botana.

Pocos argentinos conocieron que el muralista mexicano había llegado al país para refugiarse en Don Torcuato, más precisamente en la casa quinta “*Los Granados*” del excéntrico Natalio Botana dueño del diario *Crítica*, durante la presidencia del General Agustín P. Justo.

Y menos argentinos aún, tuvieron acceso al hecho de que Siqueiros dejó su huella, una única y diferente a lo largo de toda su obra pictórica, en el sótano argentino de la casa de Botana.

Ella mira desde el suelo, mientras su cabellera roja ya desteñida por el paso del tiempo, se ondula frente a un viento inexistente. Y mientras las formas de su cuerpo se ofrecen en un fantasmagórico baile de erotismo.

Tal vez, elegir un espacio subterráneo era la única manera de resguardar un mural donde lo combativo para el pueblo y lo pedagógico para los gobernantes no se encontraban presentes como en el resto de su obra. Un mural oculto en la privacidad de la pasión y en el marco de paredes, piso y techo de un sótano; de aproximadamente ocho metros de largo por tres metros de alto. Un mural influenciado por lo cinético del ruso Sergei Eisenstein, quien había compartido tardes a la sombra mexicana con Siqueiros.

La obra del sótano, conocida como “Ejercicio plástico”, rompió de alguna manera con la continuidad de una fuerte connotación política y social que había marcado la expresión de Siqueiros hasta ese momento.

“Ejercicio plástico” permitía que quien entrara a ese lugar oscuro e íntimo como suele ser un sótano, se encontrara envuelto en un mundo femenino fuera de la realidad circundante. Un mundo del que Siqueiros no deseó ser único partícipe y por ello invitó a colaborar en su mural a artistas argentinos comprometidos como Antonio Berni, Lino Eneas Spilimbergo, Juan Castañino(1) y Enrique Lázaro(2).

Este había sido el intento de formar un movimiento muralista argentino. Un intento que fue imposible de concretarse inmediatamente dadas las condiciones políticas nacionales. Siqueiros fue expulsado del país por asistir a una reunión sindical, contraviniendo las restricciones que le impuso la policía porteña, junto a la Liga Patriótica. Por lo tanto, idea y obra - a pesar de numerosas manifestaciones de

artistas argentinos en apoyo al muralista- fueron sepultadas bajo las sombras del sótano de Botana.

Las mujeres se retuercen en un baile hecho abrazo en las paredes, techo y piso de un mundo donde sólo se respira lo femenino.

Mientras pintaba Siqueiros alternaba sus tardes con conferencias a las que había sido invitado por Victoria Ocampo. “Para despistar a aquellos que veían en él a un ‘agitador bolchevique’, Siqueiros anunció una ‘inocente’ conferencia sobre El Giotto, ideólogo del cristianismo. Se trataba de un elíptico rodeo para defender el carácter social del muralismo(...) La Legión Cívica, precedida por una brigada del Colegio Militar, recorría las calles porteñas haciendo el saludo fascista al mando del teniente coronel Emilio Kinkelin, y la Liga Patriótica amenazó públicamente con quemar las salas de la entidad Amigos del Arte, donde Siqueiros había iniciado su ciclo de conferencias”(3)

Pero el paso del muralista mexicano por nuestro país también tuvo sinsabores, y cuentan las malas lenguas que Botana había ofrecido como pago al pintor sólo comida y techo. Y peor aún, se comentaba por la época que el módico pago era en realidad una excusa del empresario argentino para entretener al mexicano en el sótano y así seducir en el piso superior de la quinta de Don Torcuato a la mujer de Siqueiros, una joven intelectual comunista uruguaya.

Los hechos demuestran que cuando el pintor abandonó nuestro país, lo hizo sin más dinero del que había traído con él, sin mural y sin su esposa Blanca Brun.

La creación del mural tuvo lugar en 1933, pero recién en 1942, cuando Natalio Botana falleció en un accidente automovilístico comenzaron los rumores en torno a la obra, considerada años después el ejercicio plástico más importante de la pintura mural del siglo XX.

En 1950, los herederos de Botana se desprendieron de la quinta de Don Torcuato. La mansión -mural incluido- pasó por diferentes manos: el ingeniero Álvaro Alsogaray, el escribano Miguel Jorge Vadel y una empresa, Picla S.A. Finalmente, en 1988 la compró el coleccionista y restaurador Héctor Mendizábal, quien decidió desmontar el mural para convertirlo en una “obra itinerante”. El mural empezó a ser

mutilado en siete bloques para embalarlo y colocarlo en cuatro contenedores con una supuesta primera escala en el húmedo puerto de Buenos Aires y una segunda parada en Estados Unidos posiblemente con destino al *Metropolitan Museum*.

Pero nunca llegó a ningún puerto. Una larga historia de sucesivos tropiezos judiciales mantiene al mural en contenedores, cuatro de ellos al aire libre, donde sus colores se pierden en la telaraña del tiempo y en la gota de cada lluvia.

Los datos que se habían escurrido por los medios en 1991 hablaban que la tasación de la obra “Ejercicio Plástico” (sin devaluación de por medio) era de 500.000 pesos. También, ese mismo año, se conoció que se había realizado un convenio entre la Comisión de Museos, Monumentos y Lugares Históricos de la Argentina y una empresa llamada “Seville S.A.” con el objeto de permitir que la obra “Ejercicio plástico” sólo pudiera salir de nuestro país por un período máximo de dos años y así ser expuesta de forma itinerante.

Luego de la quiebra de la empresa “Seville S.A.” sus acreedores reclamaron la obra, pero se encontraron con la sorpresa de que había sido vendida a una compañía radicada en un paraíso fiscal; por lo que el mural se almacenó inadecuadamente mientras se resolvía el conflicto.

El mural permanece encerrado desde entonces en un predio de la ciudad de San Justo, preso de un complejo proceso judicial que avanza a paso lento.

Lo cierto es que hubo protestas de artistas que se presentaron ante la UNESCO para evitar que el mural de Siqueiros saliera de la Argentina.

¿Qué sucedió? ¿Noticias concretas, o que desean serlo? Noticias que se pierden en una maraña de rumores que señalan que los trozos - porque después de todo la obra fue trozada en bloques - se descascaran en contenedores en un terreno en San Justo. Donde la humedad y las chorreaduras lavan los colores de un mural único dentro de una obra monumental, heroica e histórica como lo fue la del mexicano David Alfaro Siqueiros.

Falleció en 1974, en Cuernavaca, luego de luchas y años de penumbras en cárceles que no impidieron que su obra se pintara en la monumentalidad del tiempo.

Consultores Integrales de Empresas S.A.

Realizamos asesoramientos impositivos y previsionales Auditorías y Balances, Conducción estratégica de Recursos Humanos

Lavalle 643. 8° “A”
Tel: 4-326-6024 / 4-326-6026

Notas

- 1- Por ese entonces estudiante de arquitectura. Fue convocado en 1962 por el escribano Miguel Jorge Vadel para restaurar “Ejercicio plástico” ya por ese entonces dañado.
- 2- Escenógrafo uruguayo encargado de manejar aerógrafos y aparatos eléctricos en reemplazo del uso tradicional del pincel en la pintura de murales.
- 3- Alberto Giudisi: en “*La medusa de la discordia*” Bibliografía consultada BARDINI, ROBERTO: “Siqueiros en Buenos Aires”, para Argenpress, publicado el 28/06/2003 www.guiacultural.com BERATZ, BETTY: “Siqueiros pintó para nosotros” en Espacio Cultural Gob. Pcia de Bs. As, Número 16 junio/julio Año V - Bs. As, 1999. EIZAGA, AMALIA: “Mal diagnóstico para el mural de Siqueiros” en Archivos La Nación: www.lanacion.com.ar GIUDISI, ALBERTO: “*La medusa de la Discordia*”, en El Arca, 47/48

Lic. Laura Nández

Psicóloga UBA

Terapias Breves
Primera entrevista sin cargo

Tel.: 486-3704
15-5126-1414

Música y surrealismo historia

de un desencuentro

Entre el apogeo del neoclasicismo europeo y la influencia ineluctable del jazz estadounidense de los años veinte, el surrealismo nunca impulsó un nuevo movimiento en música.

Sería demasiado extenso esbozar una historia de la música, máxime teniendo en cuenta que, sin exagerar, la verdadera expresión musical empezó con la aparición sublime de Wolfgang Amadeus Mozart. Con el precedente de Joseph Haydn, Mozart dio comienzo a un avatar indetenible de desarrollo constante de nuevas formas: clasicismo, romanticismo, impresionismo, nacionalismo, neoclasicismo. Fueron aproximadamente 140 años de cambios en los modos de concebir la música; etapas de sucesivas transformaciones y reestructuraciones teóricas que dieron a la luz renombradas figuras. En ese devenir musical propongo hacer un salto y llegar al período neoclásico, no por ser éste más importante, sino por su proximidad cronológica con el surrealismo europeo promovido por André Breton en 1924.

En rechazo de las formas propias del impresionismo, que tuvo en Maurice Ravel su exponente más importante, el neoclasicismo musical incubado en las dos décadas anteriores a la segunda guerra mundial propugnó una liberación de toda connotación literaria, buscó llegar a una música "pura", más prolija y cuidada, con el objeto de alcanzar cierta elegancia formal. Como lo dice su denominación, el estilo neoclásico pretendía retomar el camino que habían iniciado Bach, Mozart y sus contemporáneos y tapan la "mala influencia" de uno de los músicos más vapuleados del siglo XIX: Richard Wagner¹. La postura neoclásica intentaba retomar una estructura más rígida en el armado de las melodías, dejando en manos del talento del músico la responsabilidad de lograr un sonido agradable al oído. La figura por excelencia de este período fue Igor Stravinski, que produjo sus mejores obras entre 1927 y 1945, superponiendo formas rítmicas y aplicando diseños sincopados, una forma de la que ya se había apropiado el jazz mucho antes, del otro lado del océano.

En Estados Unidos, el jazz, gestado desde los últimos años del siglo XIX, dio su primer paso como forma musical en 1917: The Original Dixieland Jazz Band grabó el primer disco de jazz de la historia. Con el éxito obtenido, el jazz empezó a convertirse en moda y pasaron seis años hasta que la forma más típica y depurada comenzó a moldearse: el jazz de los músicos negros. Con Louis Armstrong en corneta, la King Oliver's Creole Band grabó su primer disco en 1923, junto a Johnny Dodds en clarinete. Al año siguiente el blues ya era una forma instalada en el universo del jazz y el mundo entero conocía a Satchmo (como se hacía llamar el gran Louis), el hombre que cambió la visión del jazz por completo. Fue él quien instaló la improvisación y los solos como partes esenciales para todo músico. Era una época que prefería la calma, el "blues original", la forma depresiva. Pasaron aproximadamente trece años antes de que el jazz diera su último gran salto al "estrellato" como estilo musical. Ben

"El arte, como la moral, consiste en trazar un límite en alguna parte."
Gilbert Keith Chesterton

"Si me preguntaran si existe un significado en la música mi respuesta sería 'sí'. Y si luego me dijeran: ¿puede decirnos entonces cuál es ese significado?, mi respuesta sería: 'no'.
Aaron Copland.

por Hernán López Winne

Goodman hizo despertar a un público que parecía dormido por la idea "blue" (recordemos que "blue", en inglés, alude a lo depresivo), y posteriormente Glenn Miller, Artie Shaw, Count Basie y Duke Ellington terminaron de dar forma al período de las denominadas Big Bands: en ellas se reunían los mejores intérpretes de cada instrumento para grabar discos. *The Duke meets the Count* es uno de los mejores logros de estas Big Bands. Se reunieron armoniosamente los dos mejores pianistas del momento, Duke Ellington y Count Basie, logrando sonidos impactantes; también la orquesta de Glenn Miller es un buen ejemplo de Big Band, con la trompeta como estandarte principal y el conocidísimo *Rhapsody in blue*. Los discos se vendían por millones, a todo el mundo.

Hasta aquí, dos historias paralelas. Dos estilos inconciliables. Música (neo)clásica y jazz. Europa y Estados Unidos. En el medio, el Manifiesto Surrealista de 1924. El inconsciente, lo onírico, la escritura automática. La transcripción de las ideas tal como surgen del pensamiento, sin pensar una lógica. Y el jazz, nuevamente. A pesar de la innegable relevancia del ya mencionado Stravinski, la música negra estadounidense cruzó el océano y llegó a Europa. Copó la escena y abrió al Viejo Mundo una nueva posibilidad a la hora de elegir discos. Ya no era Stravinski o Stravinski. Cualquiera podía elegir entre Stravinski, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton o Johnny Dodds. Y si bien no existió, en términos estrictamente teóricos, una música surrealista, el jazz vino a ocupar ese lugar que estaba reservado a escritores y pintores. Como bien explica Adrián Iaies, "el jazz es improvisación, por supuesto. Pero nadie crea de la nada. Nadie improvisa como quiere. Hay bases, hay limitaciones. Está la imaginación, pero están los acordes y las escalas. Nadie tocaría un re natural en un acorde mi bemol dominante." De esta manera, queda claro el objetivo del jazz: sorprender, pero no descolocar. Y por eso es que la forma musical más próxima al surrealismo no pudo nunca, en términos teóricos, seguir los preceptos básicos volcados en el manifiesto (¿quién negaría que uno de los objetivos del surrealismo consistía en descolocar?).

Hay que agregar, sin embargo, que es altamente probable que los músicos europeos, al verse "eclipsados" por la llegada de extranjeros a "su" tierra, hayan incubado un odio y desprecio por esos nuevos artistas. Y de ninguna manera podían permitirse unirse a un estilo que proponía, precisamente, lo que para el jazz era ineludible. Por otra parte, debemos tener en cuenta la predominancia de etnocentrismo para entender ese odio: los discos que llegaban a Europa eran de músicos de tez negra, lo que llevaba a los europeos a desvalorizar esas producciones extranjeras. Asimismo, fue tal el éxito de esta "música negra", que se produjo una asimetría artística notable entre Estados Unidos y Europa en el momento del surrealismo y los años posteriores: una música en su máximo desarrollo, inclusive exportada, por un lado; una

evolución sostenida de la pintura, la literatura e inclusive la arquitectura europeas (la Bauhaus como representante máximo), por el otro. Si nos preguntamos por exponentes estadounidenses en esos ámbitos, seguramente no encontremos demasiados. Sucede lo mismo con la música en Europa. ¿Recordamos a alguien además de Sergei Prokofiev, Igor Stravinski, y Béla Bartók? Jazzeros del veinte hacia adelante pueden salir de nosotros sin que tengamos que ponernos a pensar: además de los nombrados, Thelonius Monk, Bill Evans, Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis, Ron Carter, Sonny Rollins, Charlie Mingus. Todos de piel negra, excepto Bill Evans...

El desencuentro entre surrealismo y música terminó debiéndose más a una decisión propia de los artistas que a una inaplicabilidad práctica de los principios surrealistas. De hecho, hay que mencionar que muchas veces se grababan discos directamente de las "Jam sessions", momentos donde los músicos se reunían y tocaban sin ningún tipo de atadura. Únicamente con las salvedades que marcaba el pianista Adrián Iaies. ¿Y qué mejor que una música "instantánea", sin meditaciones, sin búsqueda de lógica? Tal vez con la misma voluntad revolucionaria de André Breton, Joan Miró y Salvador Dalí, podría haber surgido algún tipo de "música surrealista". Aún considerando la dificultad de concebirla, no tendríamos por qué ser taxativos respecto de su inexistencia potencial. "Después de todo, hagas lo que hagas, para el jazz va a estar bien. Melódicamente, tocando notas dentro de una misma escala, siempre van a ser agradables al oído."

Sin proponérselo, el jazz terminó bien cerca de los postulados básicos del surrealismo, y opuesto a los artistas europeos neoclásicos. A la luz del siglo XXI, pensar en un estilo parecido es casi imposible. Las empresas ganaron cada vez más lugar, las figuras que aparecen tienen poco de artistas y mucho de marketing. Lejos de ellas quedaron la irreverencia de Satchmo y la belleza neoclásica de Stravinski.

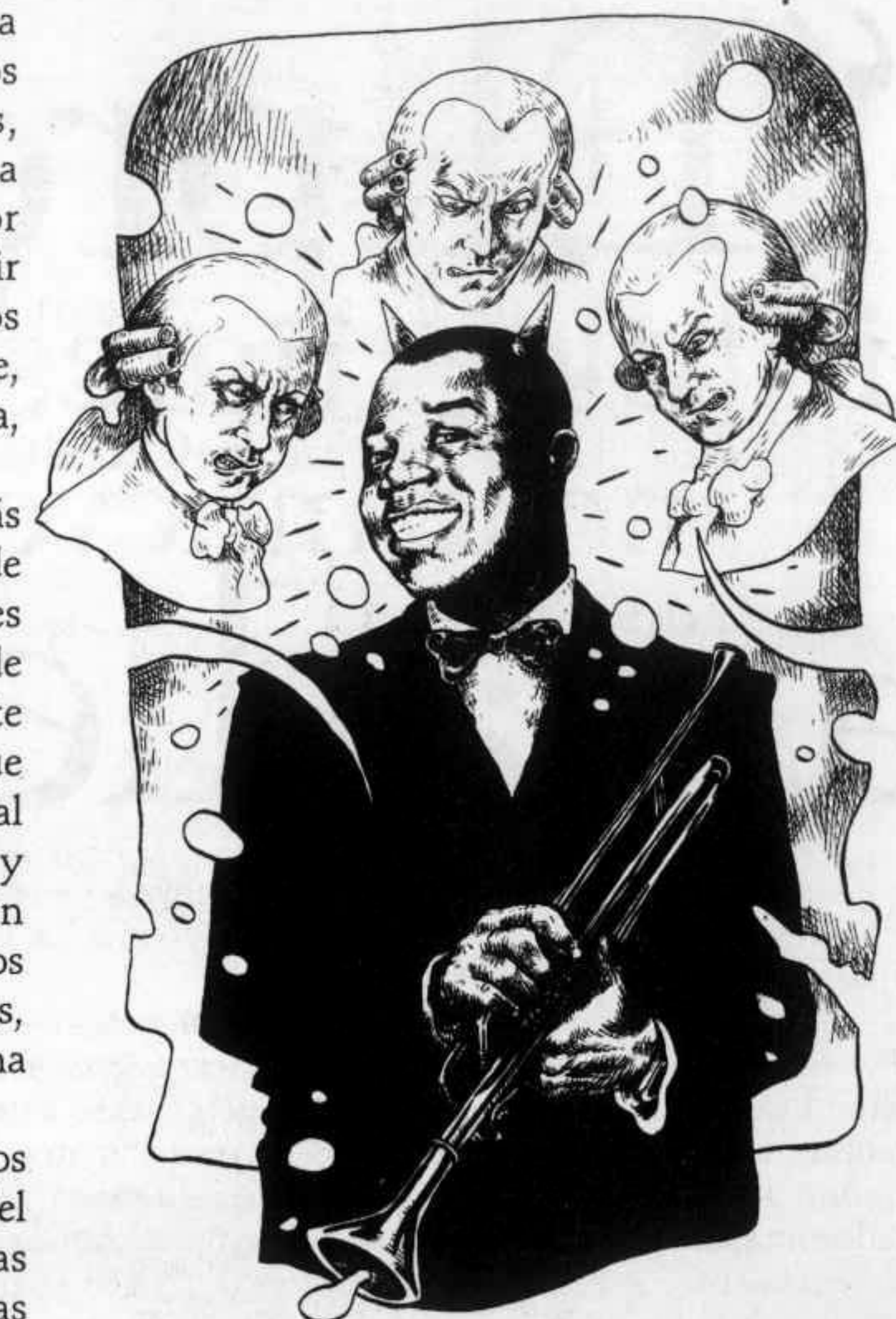
A modo de epílogo

Theodore Adorno detestaba el jazz. Sin embargo, valoraba la capacidad de sorprender musicalmente y defendía tal concepción con ímpetu. Para ello podemos valernos de una anécdota, que ilustra un modo de pensar la música.

La anécdota llegó por boca de Eduardo Rinesi, fanático de la Escuela de Frankfurt y profesor de sociología en la UBA. Sin revelar nunca la fuente, (porque él tampoco la sabía, sospecho), nos contaba el relato de un alumno que le había comunicado efusivamente a Adorno que acababa de crear una pieza musical perfecta. A semejante aseveración, Adorno le preguntó si se la podía tararear. El alumno, muy emocionado, le contestó, obviamente, que sí, que no tendría problema. "Entonces, mi amigo, si puede tararearla - imaginemos a Adorno, regocijándose antes de dar una ácida respuesta -, decir que es mediocre sería un acto de piedad."

Nota

¹ Recordemos que Wagner era odiado por sus coetáneos debido a su supuesto antisemitismo.



Scalerandi - Souto

La palabra en el cuerpo

- Taller de escritura creativa
- Jóvenes y adultos
- Trabajo con imagen - objetos - mitos

María del Mar Estrella
Cupos limitados 4-962-0201

RO

GALERIA DE ARTE
Carlos Alonso
Arte Ba 2005
Directores:

Roxana Olivieri
Damián Scher

Paraná 1158 (C 1018AAD) Buenos Aires 4-815-6467
roart@uolsinectis.com.ar - www.roart.com.ar

Busque este logo en su veterinaria...



Es sinónimo de seguridad y calidad en Análisis Clínicos
Laboratorio Dr. Rapela División Veterinaria
Ramon L Falcon 2534 Ciudad de Bs. As.
Tel.: 4 - 611 - 8479 Int. 109
www.lab-rapela.com.ar

“El problema con los intelectuales no le mueven un pelo a nadie”

Abelardo Castillo

En pocos días se publica *El espejo que tiembla*, su nuevo libro de cuentos. ¿Cuán lejos está de lo fantástico, en relación con los cuentos anteriores?

Un autor no tiene muy claros los procesos de desarrollo de su escritura. En algún sentido *El espejo que tiembla* estaría alejado de los libros anteriores porque en este nuevo libro predominan los cuentos fantásticos: de once cuentos, nueve se pueden leer como fantásticos. En los cuentos anteriores predominaban los realistas. De todas maneras, algún elemento fantástico siempre hay, incluso en mis obras de teatro o en las novelas. En *Crónica de un iniciado*, por ejemplo, aparece el diablo. En cuanto al estilo, para el lector hay un estilo que tiene Abelardo Castillo de expresar ciertas cosas. Fatalmente, eso no cambia.

¿Este elemento fantástico que usted menciona, lo ve como algo heredado de sus influencias literarias?

La única influencia reconocible es la de Borges. Pero mi manera de enfrentar lo fantástico no es borgeana, viene de otra influencia. Viene de algo que traigo puesto desde que empecé a escribir. Mis primeros cuentos ya eran fantásticos. Lo que pasa es que en los años sesenta la literatura era esencialmente realista. Todos los escritores estábamos comprometidos socialmente y la revolución se iba a hacer cada cinco minutos. Escribir cuentos fantásticos o publicar cuentos fantásticos en ese momento no estaba bien visto por el entorno o por los propios colegas; si aparecía un fantasma en tus cuentos podías ser acusado de favorecer el imperialismo yanqui. Muchos de los cuentos realistas míos se publicaron en esa época sencillamente porque no quería discutir con mi propia generación; aún cuando en *Las otras puertas* hay inclusive cuentos fantásticos.

Lo que hay que tener en cuenta es que cuando hablamos de lo fantástico en mis cuentos no estamos refiriéndonos a la literatura fantástica inglesa donde aparecen fantasmas y castillos góticos. Mis cuentos fantásticos pueden ser vistos con una doble lectura, que admite verlos como realistas. Después de todo, nuestra condición oscila entre lo fantástico y la realidad. En este momento, nosotros creemos que estamos en “la realidad”, estamos sentados, charlando, tomando café, departiendo acerca de literatura. Pero está realidad, ¿es más real que la de los sueños que vamos a tener esta noche, que la de las pesadillas que hemos tenido ayer? ¿Cuál es el mundo real o normal? Por eso mis cuentos se llaman *Los mundos reales* y no *El mundo real*.

En relación con las distintas lecturas que pueden tener sus cuentos, hace poco usted comentó que es un error que el escritor mar que la senda que tiene que seguir el lector, como hizo Julio Cortázar en *Rayuela*. ¿Por qué es tan pernicioso eso para el escritor?

Que el escritor proponga la lectura de su libro en un ensayo no me parece un error, cada escritor ve su literatura del modo que quiere. El error de Cortázar en *Rayuela* es que dentro del libro está la poética de Cortázar. Vale decir, en la propia novela

hay una estructura conceptual que te obliga a leer la novela o pretende que la leas de determinado modo, cosa que es innecesaria. Uno entra a un libro desde cualquier parte, no se necesita el tablero de direcciones que pone Cortázar. Cualquier libro que hayamos leído nosotros, en la relectura, puede ser abierto en cualquier página; incluso a veces en la primera lectura. Al proponer Cortázar esa lectura en forma explícita, en lugar de estar agrandando las posibilidades del libro la está achicando, porque da un solo tipo de lectura posible. Me parece bárbaro que un escritor diga cómo pretende que sea leída su obra, pero no dentro de la obra misma. Yo aspiro a que mi obra se lea de cierto modo; en principio, lentamente. Pero no puedo poner en el cuento un personaje que diga “este cuento debe ser leído lentamente”.

¿Al escribir piensa en cómo puede llegar a leer el lector ese libro que está produciendo? ¿Se detiene en la figura del lector a la hora de elaborar una historia?

En general, es muy difícil pensar en el lector. Cuando un escritor se pone en el lugar del lector, lo que está haciendo es ponerse él en el lugar del lector y pensar desde afuera qué efecto le puede producir a él tal o cual texto. Afortunadamente, el lector siempre es diferente al escritor. Se ríe donde el escritor no quiere o llora cuando el escritor no tiene ganas de que lllore; interpreta las cosas de un modo personal. Por eso digo que pretender dictaminar la conducta del lector siempre es innecesario, porque el lector asume necesariamente su propia postura ante el libro, se lo pida o no se lo pida el autor. Al pensar “esto es conmovedor y el lector se va a conmover”, está pensando “si yo estuviera leyendo un párrafo como este me conmovería”. Pero nunca puede saber cómo va a reaccionar el lector.

Hay dos formas alternativas de trabajo que se describen habitualmente entre los escritores: están aquellos que se levantan a las nueve de la mañana todos los días y se ponen a escribir, y otros que escriben sólo cuando les surgen las ideas ¿Usted qué método utiliza a la hora de escribir?

Yo por principio nunca en mi vida me desperté a las nueve de la mañana por ninguna razón. En algún sentido, me adhiero al segundo modo que mencionás. Aunque hace rato que no se me ocurre un cuento en el colectivo. Pero en mi juventud, solía ocurrirme estar en la cama y tener una idea a las cinco de la mañana. Eso me hacía levantar y correr a buscar el primer papel que tuviera a mano para escribir esa idea. Luego me di cuenta de que era innecesario. Siempre se te van a ocurrir las mismas ideas y nunca es necesario apurarse tanto. Podés seguir durmiendo tranquilo, porque si era algo central, te vas a acordar seguro, al otro día o a los dos días. A veces, inclusive, me puedo sentar a escribir algo y por alguna razón aparece una idea nueva o vieja pero totalmente distinta a la que tenía en mente y me pongo a escribir sobre eso. Con uno de los cuentos del último libro estuve un año tratando de elaborar una idea. Y un día me senté a la máquina sin ningún propósito en particular, a jugar, y sin darme cuenta escribí y terminé el cuento, luego de haber estado un año sin saber qué hacer con él.

A la hora de crear un cuento, ¿se piensa en una historia para luego adecuarle los personajes o se piensa primero en los personajes y luego se les encuentra una historia?

En realidad cuando se me ocurre un cuento pienso en el final de un suceso, ese suceso implica todo el cuento de alguna manera. En “La madre de Ernesto”, por ejemplo, el hecho de que la madre pregunte por su hijo es todo el cuento. Sin ese final no hay cuento. En el momento en que está concebido el final está concebido el cuento. Lo único que hay que hacer es justificar ese final. En cuanto al problema de los personajes, hay cuentistas que crean personajes y hay cuentistas que crean situaciones. Quiroga crea, además de situaciones cuentísticas, personajes extraordinarios. Borges, en cambio, no necesita crear personajes,

como no necesitaba crear personajes Kafka, ni Poe. Un cuento no necesariamente exige personajes, lo que sí necesita es una situación que funcione como “trampolín psíquico”, como decía Cortázar. No pasa de igual forma en la novela. La novela necesariamente tiene que tener personajes. Jamás podría imaginarse nada parecido al Quijote sin el quijote, sin Sancho.

¿Podría decirse entonces que técnicamente el género se impone a través de la idea?

Exactamente. Eso es lo esencial desde el punto de vista del escritor. No es necesario buscar ni el género ni los personajes ni la estructura. Viene dada con la historia que se te ocurre. Puede pasar al principio, cuando sos muy joven, que dudes. Pero después no te equivocás más porque toda estructura literaria ya viene con su historia y sus personajes. Dentro del final está el cuento completo. Lo único que tenés que hacer es encubrirlo. En el proceso de escritura de un cuento, una vez concebido el final, lo único que hay que hacer es agregar lo que falta: quiénes son los personajes, cuántos, donde los vas a poner. Esa historia ya está dada con todos esos elementos. Por eso es difícil equivocarse cuando se es cuentista. Para mí, en “La madre de Ernesto”, el cuento termina cuando la madre se aprieta el deshábille y pregunta por su hijo. Para un novelista, ahí empezaría la historia. A mí no me interesa que va a pasar después del final del cuento. Qué hizo esa mujer, qué hicieron esos chicos, que pasó luego con Ernesto, todo eso a mí no me interesa como cuentista.

¿Encuentra en su obra simbolismos que se repiten, como pasaba con Borges y el laberinto, por ejemplo?

Indudablemente hay ideas que siempre aparecen. La relación conflictiva de pareja es una de ellas. Otra, el hecho de sentir que la vida se decide en un solo instante y que hay un momento, un punto en el tiempo, en que el hombre descubre su destino. Eso está permanentemente en mis cuentos y diría que está también en el género cuento. En “Hecho para el negro Griffiths”, el trompetista descubre su destino el día que decide tocar aunque enloquezca. Eso está en mi literatura permanentemente, al igual que el tema de la traición. Hay una serie de ideas que reaparecen siempre en mis historias. Antes me preocupaba, ahora ya no. Si aparecen reiteradamente, por algo será.

En casi toda su obra aparece la locura como tema central. ¿Cuándo surgió este interés, si es que hubo un momento?

No es tan claro y tan decididamente razonable como para poder decir que en determinado momento me decidí a escribir sobre la locura. Por ejemplo, en *El que tiene sed*, Esteban Espósito es mi alter ego. Yo fui alcohólico, y ahí me estoy contando a mí. Obviamente, no todo lo que le atribuyo a Esteban Espósito lo hice, pero sí gran parte de las cosas que le sucedieron. Por eso, no es que me decidí a, sino que me pasó todo lo que narro.

En cuanto al problema de la locura en general, está en mis textos desde que empecé a escribir. Debo ser loco. O frívolito. En alguna zona peligrosa ando como casi todo escritor o casi todo artista. La única diferencia entre el loco y el artista, a veces, es que el loco se encierra en su locura y no hace nada con eso, es decir, su locura describe una especie de círculo. En cambio, un gran artista, como Van Gogh, es un hombre que se mete dentro de la locura y sale con un cuadro en la mano. Es una catarsis que realiza el artista respecto de sus problemas.

¿Qué errores va recordando uno a lo largo de su carrera, para aconsejarle a los jóvenes escritores no repetir?

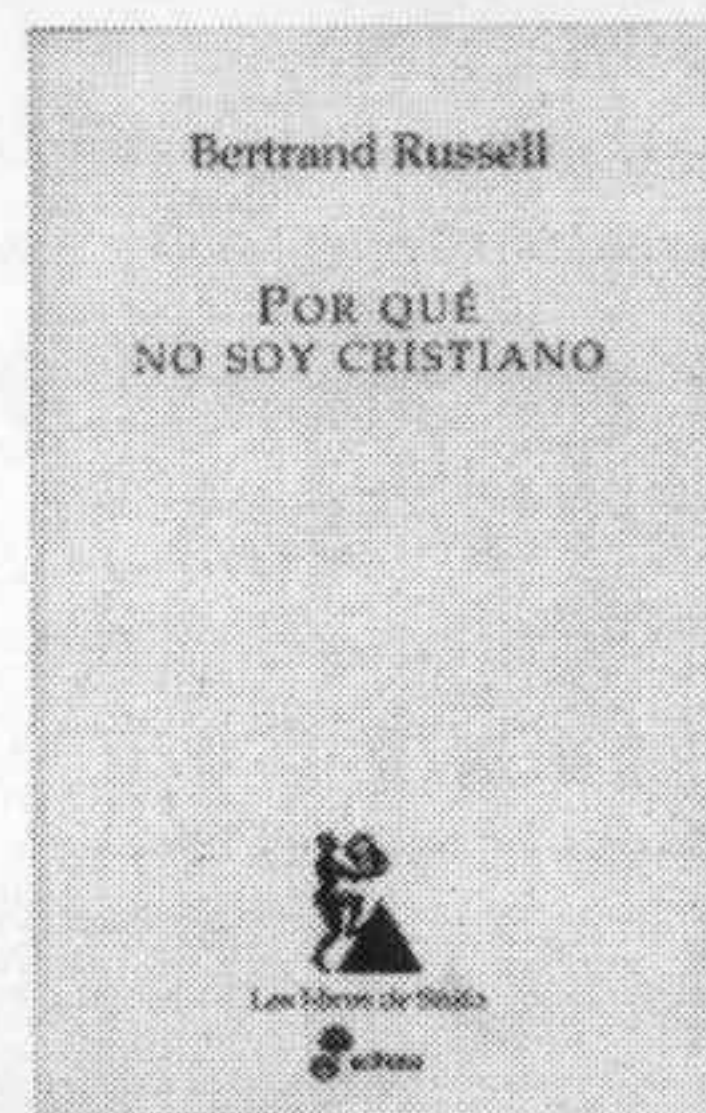
Eso no se supera nunca. Los errores se siguen cometiendo permanentemente. Uno lucha todo el tiempo contra sus propias limitaciones. Hay ciertos errores, como equivocarte de género y que si se corrigen. Vos ya sabés, por principio, inconscientemente, que un texto es un cuento o una novela, o una obra de teatro. Otro gran error es que en la juventud uno pretende decir todo, y apelo a todas sus ideas en un solo texto y a la larga, uno aprende que eso es meramente confusión y no una gran capacidad para generar ideas. Cada texto exige una mirada y ser tratado como el texto en sí. No

podés intentar poner tu visión completa del mundo en un cuento de veinte páginas o una novela de quinientas. Ese es un defecto que no es literario, sino moral. Por último, a veces podés creer que tu literatura es absolutamente necesaria y eso no es así. Después te das cuenta de que no sólo es prescindible sino que también es modificable y transitoria. Todo eso se aprende con el tiempo, pero los errores esenciales te persiguen hasta la muerte.

Teniendo en cuenta el papel que usted cumplió como voz anti-oficialista desde sus revistas, ¿cómo ve la situación de los intelectuales hoy?

El problema con los intelectuales es que hoy en día no le mueven un pelo a nadie, en ningún lado del mundo. Si todo está manejado por la plata y las corporaciones, ¿a quién le va a importar lo que alguien puede pensar sobre el mundo? Por otra parte, hay que tener en cuenta que desaparecido el bloque socialista opositor, hay una única versión de los hechos. Si comparamos esta actualidad con mi juventud de los años 60, la diferencia es sideral: en ese momento vivían todos, vivía Sastre... Hoy los jóvenes están más solos que un perro. Lo único que existe es un panteón. Después de la brutal dictadura del '76, donde 30.000 personas murieron, quedó un hueco generacional tremendo: tipos de entre 18 y 35 años, futuros asesinos, cineastas, nuevas revistas. ¿Cuántos se perdieron? El intelectual de hoy no tiene peso porque todo lo domina el capitalismo.

Esperando a Godot 11

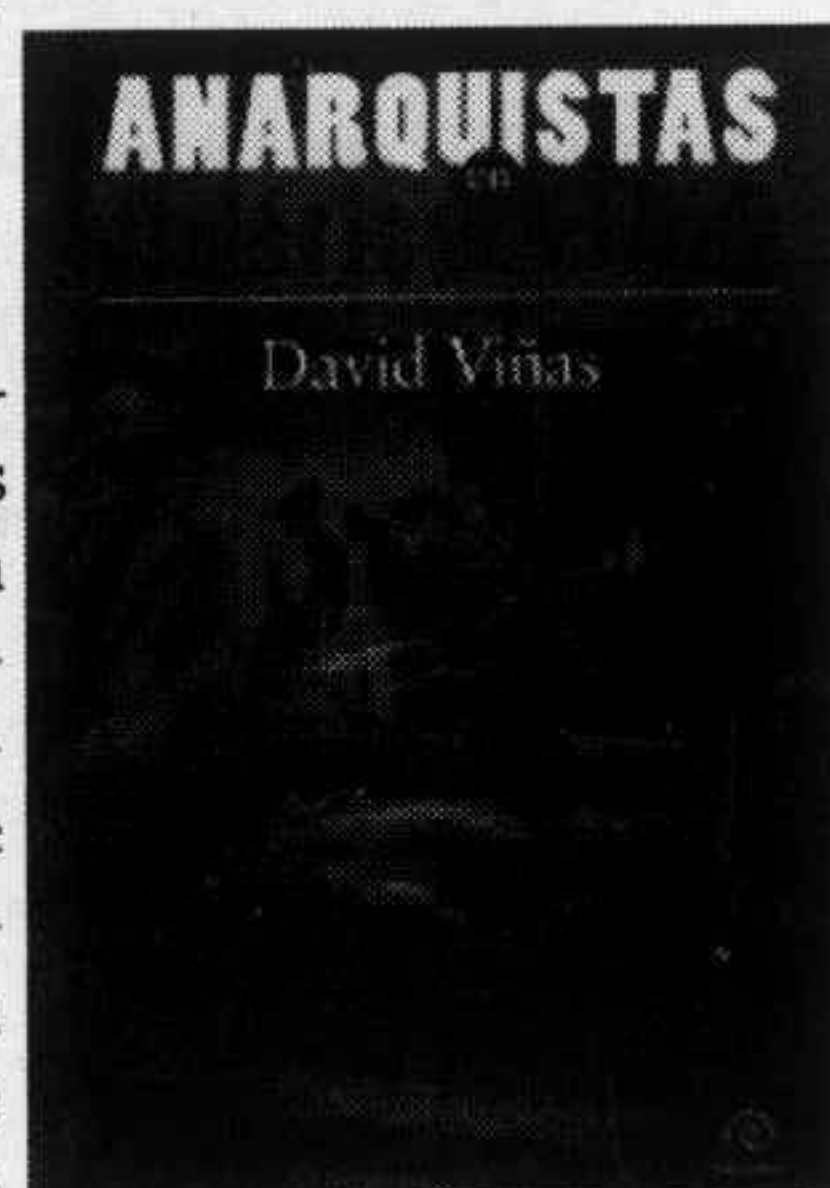


Por qué no soy cristiano
Bertrand Russell
Editorial Edhasa
Barcelona 1999, 383 pp.

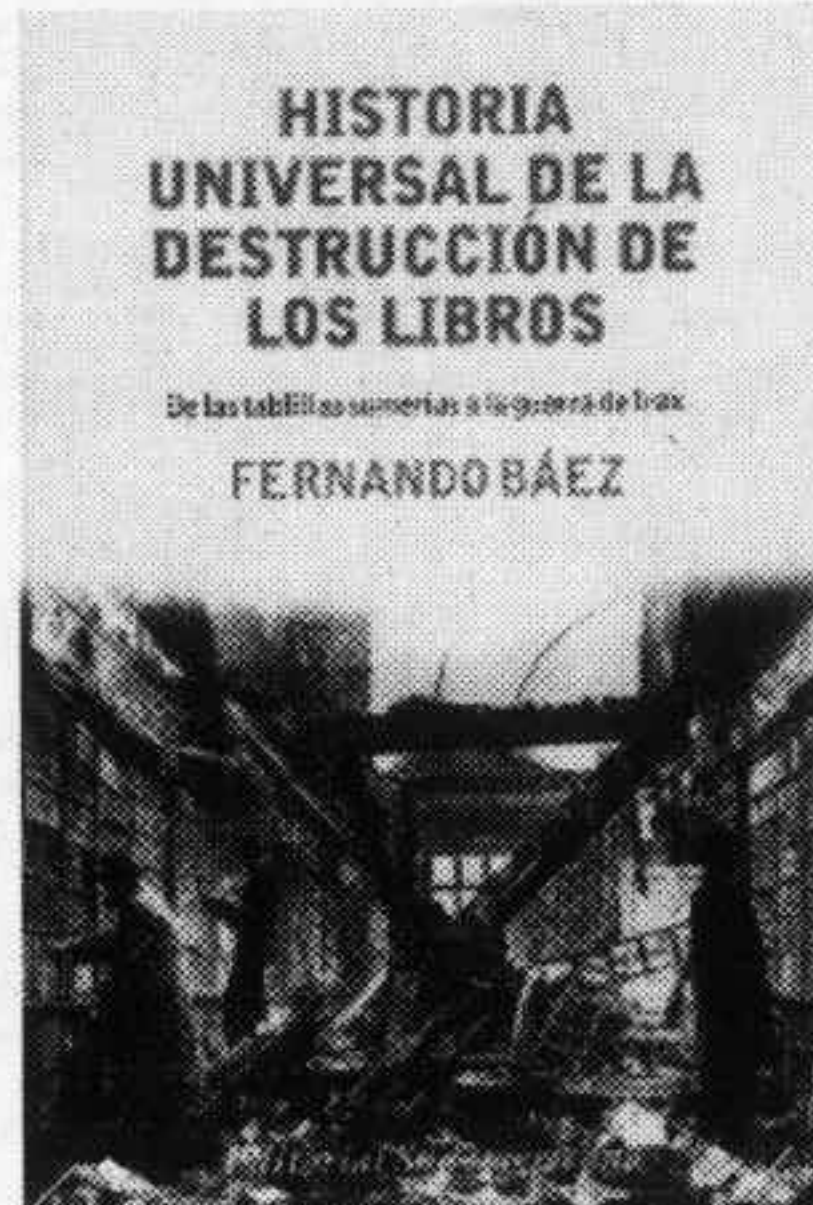
La religión es un problema cuya única explicación es la fe. Bertrand Russell no se conforma con una definición tan simple y arremete contra el dogma armado de un baraje filosófico digno de reverencia. Junto a

David Hume y Voltaire conforman la santísima trinidad del no creyente al difundir mediante sus escritos una posición teológica sistemáticamente aplazada. El libro compila una serie de ensayos que fueron escritos a lo largo de su vida que explican como la religión atenta contra el desarrollo intelectual de la humanidad. En clara alusión al libro de Sebastián Faure *Doce pruebas de la inexistencia de Dios*, Bertrand argumenta desde la metafísica y la filosofía para eliminar las razones que brindó Santo Tomás sobre la existencia de Dios. A modo de cierre dos textos imperdibles se presentan ante nuestros ojos, la discusión entre el padre Copleston y Bertrand donde se ilustra la posición filosófica de los creyentes y el segundo texto expuesto como una muestra irrefutable de la intolerancia de algunos sectores eclesiásticos cuando deciden unificar fuerzas para impedir que Russell ejerza el puesto de jefe del departamento de filosofía de New Cork.

Anarquistas en América Latina
David Viñas
Paradiso Ediciones
Bs. Aires, 2004.



Este libro pasa a integrar la saga que David Viñas inició en la década del sesenta con la publicación de *Literatura argentina y realidad política*, polémico ensayo que abrevó una extendida influencia crítica hasta la actualidad. Hoy, Viñas se pro-puso hacer un recorrido histórico político por los principales referentes del movimiento ácrata de fines del siglo XIX y principios del XX. Desfilan por estas páginas el mexicano Ricardo Flores Magón, Rafael Barret, el peruano González Prada y Simón Radowitzky, entre otros tantos militantes e ideólogos del anarquismo. También se presenta un análisis profundo de los movimientos libertarios en Cuba, Puerto Rico, Brasil, Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Chile, Uruguay y Argentina. Viñas rescata del pasado latinoamericano una historia silenciada y vedada por las academias: la que refiere a la lucha social y la confrontación del ideal con la acción política. Interesante lectura para los tiempos que corren.



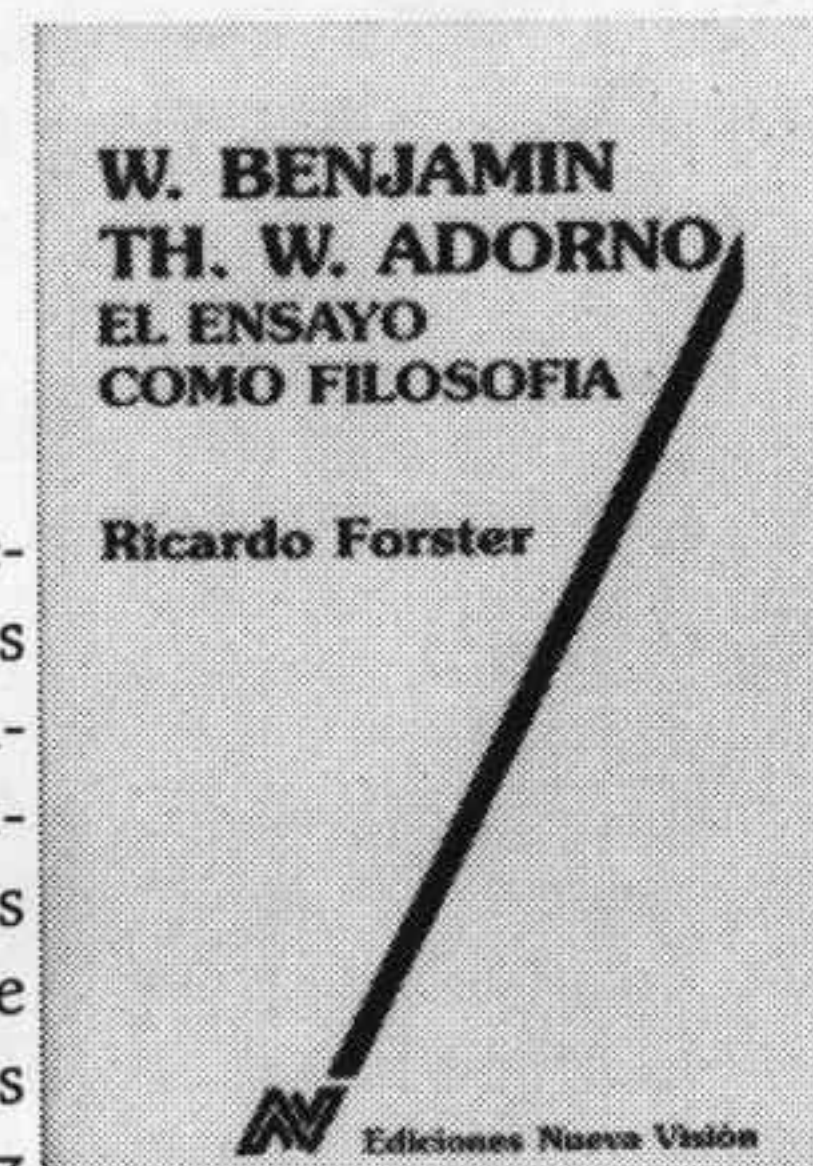
Historia universal de la destrucción de los libros
Fernando Báez
Editorial Sudamericana
Bs. As. 2004, 386 pp.



Fernando Báez eligió un tema excelente para su investigación, el cual nunca había sido abordado con anterioridad. Entre los motivos que disparan el desarrollo de este libro se encuentra la sistemática desaparición de la cultura irakí, que apunta a una colonización tanto por la coerción de la fuerza militar como la formación de una visión cultural mediante la supresión de la anterior. La descripción minuciosa de las bibliotecas griegas, egipcias, persas y romanas nos brinda un panorama cultural muy acertado de la época que se suma al detalle de las diferentes técnicas de almacenamiento de pergaminos y papiros.

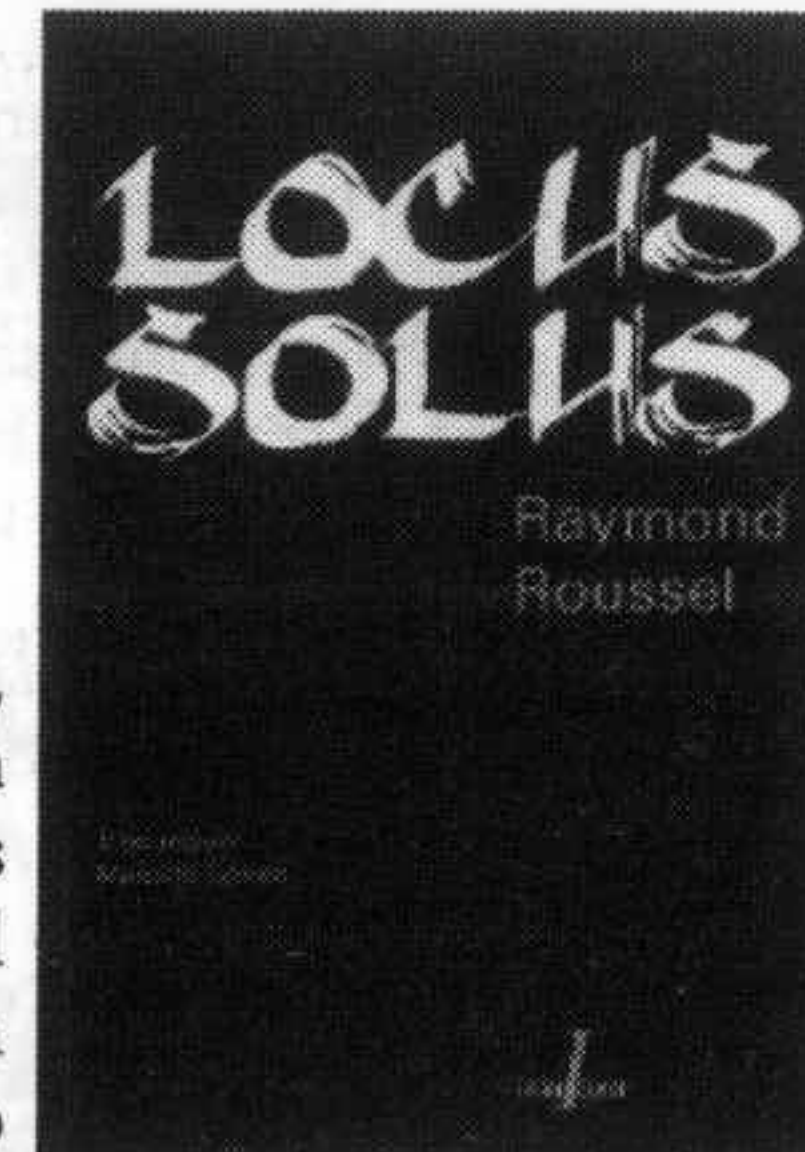
Es inevitable preguntarse cómo es posible que se hayan destruido tantos libros, incendios, guerras y una historia mezcla de odio y envidia nos inunda de un sentimiento apesadumbrado por el conocimiento perdido. Quizá el único reproche que se le puede hacer al libro, aunque Báez le dedica un capítulo entero, es el exiguo tratamiento que se brinda a las dictaduras latinoamericanas y su trágica costumbre de quemar libros.

W. Benjamin. Th. W. Adorno
El ensayo como filosofía.
Ricardo Forster
Ediciones Nueva Visión
Bs. As., 1991.

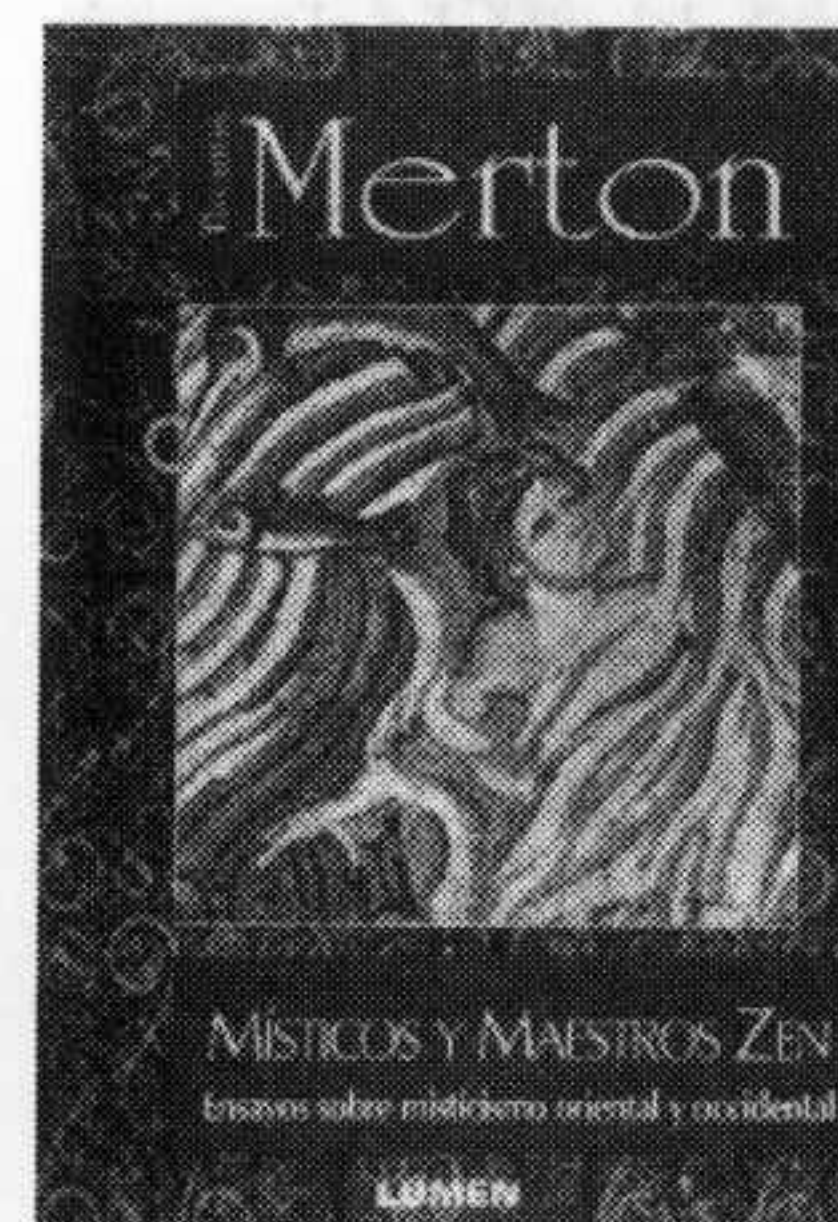


Forster intenta recuperar el impulso crítico de las ideas de la Escuela de Frankfurt y lo logra con un minucioso análisis de algunos aspectos del pensamiento de los filósofos alemanes. Estas páginas arrojan nueva luz acerca de ciertos ejes centrales del pensamiento benjaminiano: la lengua universal perdida, la traducción, la memoria histórica y su conservación, el coleccionismo, la infancia y el lenguaje; en suma, la articulación del pensamiento con la cábala y el marxismo, la crítica literaria y la utopía, la filosofía alemana y el romanticismo. También aborda la *dialéctica negativa* de Adorno, su reivindicación de permanente contradicción "para romper la falsa dialéctica", su concepción del arte y sus teorías estéticas, y la función social de la filosofía. Forster reivindica el pensar crítico y lo enlaza con la biografía de los filósofos, propone rastrear los pasos de Benjamin y Adorno a la manera de un *flaneur*. Benjamin y nosotros, agradecidos.

Locus Solus
Raymond Roussel
Trad. Marcel Cohen
Editorial Interzona
Bs. As 2003, 270 pp.



Este escritor parisino, cuya obra fue considerada como precursora por los surrealistas en la década del '20, permite sumergirse en un mundo donde lo extraño tiene su lugar a través del relato del maestro Martial Canterel. El autor es invitado por el profesor a visitar Locus Solus, una serena propiedad, "donde a Canterel le gusta proseguir con toda calma espiritual sus múltiples y fecundos trabajos". El maestro siempre se encuentra rodeado de discípulos que lo siguen ávidos por descubrir los secretos de su parque en las afueras de París. Cada capítulo de la novela envuelve al lector en una lluvia de detalles que transforman lo más inverosímil en la más pura y "realista" observación. Raymond Roussel persiguió como único objetivo alcanzar el reconocimiento del público, meta que no logró en vida. En la década del 60 su obra será retomada gracias a la lectura de sus trabajos por Michel Foucault en *Raymond Roussel* (Siglo XXI, 1973). Roussel envuelve en su propio deseo onírico a cada lector.

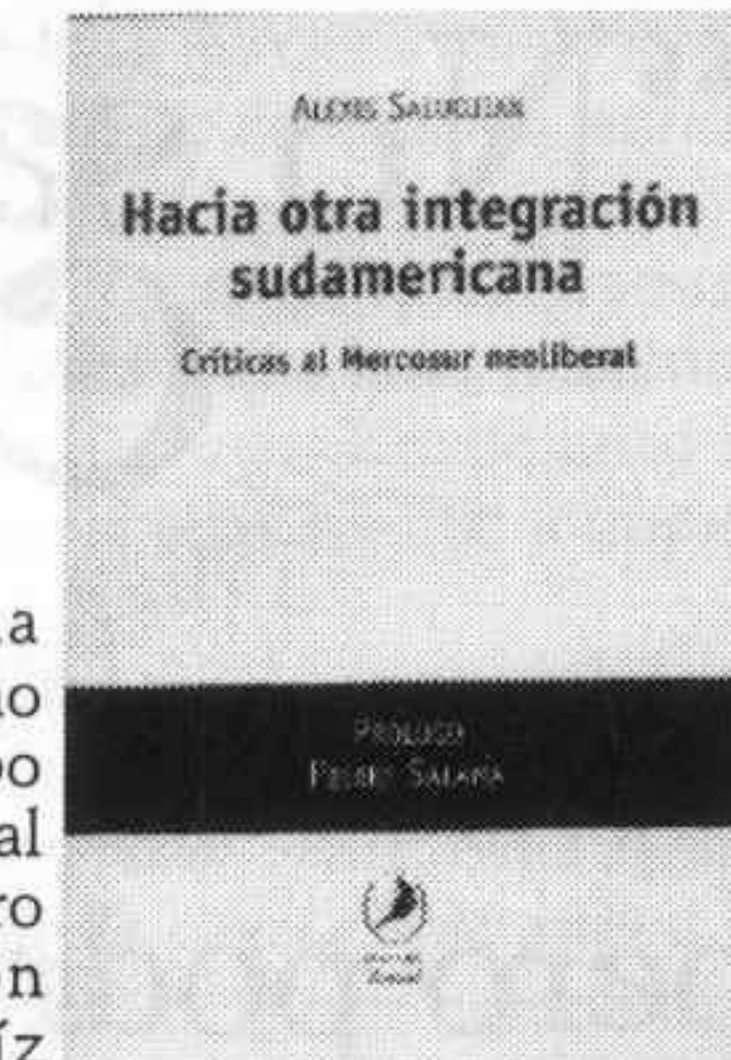


Místicos y Maestros Zen
Thomas Merton
Grupo Editorial Lumen
Bs. As. 2001, 330 pp.

Thomas Merton realiza un estudio en profundidad sobre las prácticas del Zen. Hecha por tierra ciertos delirios instalados en el imaginario popular a la vez que ilustra con ejemplos sus aseveraciones. A modo de introducción comienza con el destierro de la meditación. Suele confundirse el Zen con la meditación cuando en realidad ésta es una corriente embuida en el pragmatismo que se guía a través de la experiencia. Por último cabe remarcar otro de los valores de este estudio radica en la articulación del pensamiento cristiano de occidente con el pensamiento oriental.

Un maestro vio a un discípulo muy entusiasmado en la meditación. El maestro preguntó: "Oye, virtuoso ¿Cuál es tu objetivo al practicar el zazen (meditación)?" El discípulo contestó: "Mi meta es llegar a ser un Buda". Entonces el maestro alzó una teja y comenzó a pulirla con una piedra. El discípulo le preguntó: "Maestro, ¿qué está haciendo?" El maestro respondió: "Estoy puliendo esta teja para convertirla en espejo". El discípulo dijo: "Cómo puede hacer un espejo puliendo esa teja" El maestro replicó: "Cómo puedes convertirte en un Buda haciendo zazen".

Hacia otra integración sudamericana. Críticas al Mercosur neoliberal.
Alexis Saludjian
Libros del Zorzal
Bs. Aires, 2004, pp. 349.



Saludjian desarrolla una crítica al modelo de Regionalismo Abierto (RO) y orienta el rumbo hacia la homogeneidad estructural y social en América Latina. El libro recupera lo mejor de la visión histórico-estructural de raíz cepaliana y es un aporte para repensar la inserción internacional de países como la Argentina, en base a una reestructuración productiva que tenga en cuenta el crecimiento económico y la equidad social. En el libro coexisten dos tesis. La primera se refiere al discurso teórico de la Comisión Económica por América Latina y el Caribe. La segunda a la "desmercrosurización". Se muestra la ambigüedad del discurso cepaliano que en realidad preconiza el RO dejando de lado la Transformación Productiva con Equidad (TPE). La tesis del RO, verdadera puerta de entrada al Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA), insiste en la competitividad e ignora la equidad. La segunda tesis concierne a las modalidades y formas de inserción una vez constituido el Mercosur y en especial a la no-activación de la red de seguridad, que no aparece dentro de los objetivos fundadores del Mercosur, aunque carga con una buena parte de la responsabilidad en el incremento de la vulnerabilidad social. ¿No es debido a la introducción de la vulnerabilidad social que un régimen de crecimiento altamente volátil se pudo llevar a cabo? se pregunta Pierre Salama en el prólogo. Tal interrogante hubiera permitido profundizar el significado de un tratamiento del problema económico y la dificultad de constituir un verdadero mercado común más que una zona de libre comercio. El libro impulsa a la reflexión y ofrece elementos de respuesta sobre la incapacidad de los países latinoamericanos de emerger. El instrumental teórico de Saludjian para una reestructuración productiva con homogeneidad social, es presentado en la conclusión para despejar los elementos fundadores de un nuevo Mercosur que constituya una alternativa viable y duradera frente al ALCA.



Restos Pampeanos
Horacio González
Editorial Colihue
Bs. As. 1999, 435 pp.

En *Restos Pampeanos* Horacio González emprende un intenso recorrido por un siglo de pensamiento socio-político argentino, desde Sarmiento hasta Viñas, sin esquivar a Ingenieros, Ramos Mejía, Lugones ni Martínez Estrada. Su estilo habitual de citas permanentes y lenguaje preciso despliega a través de diversos ensayos, su conocimiento sobre las expresiones nacionales de la reflexión. Muestra de forma lúcida en qué consiste esa *pampa* que da título a su obra: "Un conjunto de escritos argentinos, que son escritos sobrevivientes pero eclipsados o abandonados". La mera idea de recorrer el pensamiento argentino para entender como fue posible devenir actual del pensamiento argentino formado con auto denominados como Sebrelí. Sólo resta preguntarnos ¿qué nos pasó?

“No sabemos crear de la nada, pero podríamos hacerlo desde el caos”

Alfred Jarry 1873-1907

por Victor Malumián

En la noche del 10 de diciembre de 1896, antes del estreno de *Ubú Rey* en el teatro de marionetas de Pierre Bonnard, su autor prelude la obra “Seréis libre de ver en el señor Ubú las múltiples alusiones que queráis, o un simple fantoche, la deformación por un alumno de uno de sus profesores, quien representa para él todo lo grotesco que hay en el mundo”.

A los dieciocho años de edad decidió conocer París y se estableció en un pequeño cuarto de hotel con el único fin de preparar el ingreso a la Escuela Superior. Después de fracasar en tres intentos consecutivos se despidió de su frustrada ambición y comenzó una serie de cursos en Sorbona dictados por Bergson. No todo fue penuria en su vida, hacia 1893 ganó el premio de prosa del *Écho de Paris littéraire illustré* por Guigol.

El estreno de *Ubú* fue repudiado por la clase media francesa. La causa del disgusto no se fundó en su vocabulario escatológico ni en el desfalco a la moral y las buenas costumbres de la época; tampoco en su escenografía primitiva y minimalista sino en el crudo reflejo de las actitudes de una clase ahogada en sus ambiciones por escalar en la pendiente social². Para comprender la magnitud del escándalo sólo basta recordar que la obra fue exhibida apenas dos veces mientras su autor tuvo vida. El personaje de Ubú, que nace como burla a un desagradable profesor de física llamado Félix Frédéric Hébert, creció incansante a la par del alcoholismo de su creador y se convirtió en *Ubú en la colina*, *Ubú Cornudo* y *Ubú Encadenado*.

Jarry conoció a Marcel Schwob y gracias a ese encuentro entró en el mundo literario parisino. Con el afán de subsistir mediante el ejercicio de las letras colaboró con revistas como *L'Art Littéraire* y *La Revue Blanche* donde finalmente en 1987 se publicó *Ubú Cornudo*. En la Argentina, pocas revistas difundieron su peculiar pensamiento, entre ellas, *Airón* revista literaria y teatral fundada en 1960.

Alfred, aún entre los vanguardistas de las tertulias literarias, era considerado un excéntrico. A mediados del año 1895, cansado de colaborar en revistas ajenas decide fundar una fastuosa revista llamada *Perhinderion* que alcanzó la publicación del segundo número al agotar todo su capital heredado. Su pasar económico se redujo a colaboraciones y esporádicas traducciones hasta que Lugné-Poe le propone ser su asistente en el *Théâtre de l'Œuvre*.

“Patafísicos son aquellos que hacen de manera conciente lo que los demás hacen de manera inconciente”.

Los orígenes del libro *gestas y opiniones del doctor Faustroll* apelan a un universo cercano a la matriz de Rabelais y los mundos disímiles de Swift. Su nombre, en cambio, nos remonta a otras condiciones de producción, al menos dos Faustos se fusionan en él. Hallamos el Fausto de Christopher Marlowe, anhelante de una sabiduría que aún no vislumbra y la ironizada versión de Goethe que trueca su alma por la

satisfacción de un deseo. La segunda parte del nombre; *troll* nos remite a la tradición nórdica sobre la cual ya hemos sido iluminados por la obsesión de Borges. Curiosa influencia habrá surtido una obra de teatro de Ibsen llamada *Peer Gynt* en la cual Jarry interpretó a un *troll*.

“A manera de corbata se pasó al cuello el insigne cordón de la gran *Gidouille*, orden de su propia invención, y por él patentada, para que no se la soplen”.

Esta frase es otro ejemplo de su lenguaje escatológico. La orden de la *Gran-Gidouille* se lee por primera vez en el almanaque de Ubú de 1899³. La etimología de *Gidouille* tiene su origen en “*guedouille*” o “*guedouffle*” que en francés antiguo significa aceitera de dos ampollas. Rabelais la utilizó como metáfora obscena al transformar las dos ampollas en dos aparatos: el genital y el digestivo para simbolizar el apetito de ambos mundos. El espiral que nace en el ombligo del Padre Ubú y se extiende hasta cubrir todo su abdomen no es trivial, se puede identificar con el avance del deseo sobre la razón y la medida. La Madre Ubú tampoco escapa a esta lógica, es ella quien decide dejar de lado cualquier pensamiento sensato para saciar su codicia.⁴

“La Patafísica será la ciencia de los accidentes”

Hacia 1893, Jarry le concede a Père Ubú la invención de la ciencia de las ciencias; la Patafísica. Confiesa que su descubrimiento fue más una necesidad que un capricho del azar. En el segundo capítulo de *Gestas y opiniones*⁵ se lee:

“La Patafísica (...) es la ciencia que se añade a la metafísica, bien sea en sí misma, bien sea fuera de sí misma, y se extiende más allá de ésta, tan lejos como ésta se encuentra de la física (...) La Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que atribuye simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descriptos por su virtualidad”.

Dos nociones, la de equivalencia y la de clinamen o ligera declinación de los átomos en su caída se tornan indispensables para entender por completo esta ciencia. La equivalencia de los contrarios, por medio de la cual se declaraban semejantes, lo sublime y lo grosero, el amor absoluto con la obscenidad, la gracia espiritual con la embriaguez. Esta equivalencia es la vuelta de tuerca que logra en los escritos de Jarry la noción de circularidad nítida en frases como:

“la ciencia que se basa en las excepciones, porque la regla es una excepción a la excepción. Por lo tanto, todo se convierte en Patafísica”

La dialéctica Patafísica se enrolla en sí misma como el ombligo úbico. Se encarga del mundo que rige las excepciones, de ese universo que se obvia todos los días. Esta ciencia, que algunos incautos han puesto en duda, brindó inventos tan originales como necesarios, entre ellos encontramos a una máquina de viento para transportar a todo un ejército o un automóvil que arrastre a un caballo y la máquina para quedar inmóvil.

En relación con el concepto de clinamen Jarry escribe “En vez de anunciar la ley de caída de los cuerpos hacia un centro, ¿por qué no se prefiere la del



Scalerandi - Souto

Raúl Rivero

ALTA PELUQUERÍA

LAVALLEJA 191 - (1414) Capital Federal
Teléfono 4855-1861

Adhesión

Alberto Murgiondo y Familia

ascenso del vacío como unidad de no densidad, hipótesis mucho menos arbitraria que la elección de la unidad concreta de densidad positiva del agua⁶”. La vida de este término no es exigua, se remonta hasta el poeta latino Lucrecio quien lo utilizó para traducir *parenklisis*, el concepto del filósofo Epicuro que hace referencia al concepto de *declinación*. Los átomos cuyo movimiento es eterno, están regidos por el clinamen, el cual los une e impide su dispersión.

François Caradec acude a nuestra ayuda en el análisis de la etimología misma⁶ “Jarry escribió la palabra Patafísica con un apóstrofo. De este modo, sabe perfectamente lo que hace. Evita el fácil juego de palabras: ¿qué pensaríamos de la ciencia si la palabra se escribiera ¡Epa!-ra-la-física o ¡Epa!-ra-el-físico? [juego homofónico en francés con “épater” que es sorprender]. Además y contrariamente a la opinión del diccionario profesional Littré, elige precederla de un apóstrofo y no una apóstrofe, lo que hubiese provocado otro juego de palabras: la Patafísica no apostrofa a nadie”. La Patafísica no se agota en Jarry, en una suerte de título irónico al Collège de France los pensadores Sainmont, Saillet y Quenau entre otros fundan en 1948 el Collège de Pataphysique activo difusor de la patafísica.

“Las palabras, poliedros de ideas”

Por último, este título extraído de *Les minutes de sable mémorial* ejemplifican otra de las ideas de Jarry. Él creía que las palabras concurrían simultáneamente en tres dimensiones: el sentido, el sonido y la grafía. Este concepto no es nuevo. Algunos años antes, Pierce pulió el sistema ternario de significado. Este sistema está compuesto por tres niveles de comprensión del signo. Mediante esta tríada se logra una dimensión para la representación del objeto, otra para el objeto en sí y otra más para el posicionamiento del objeto en el momento^{discursivo}; su interpretación al desplazar el sistema binario de Saussure.

Notas

1 Publicado en facsímil autógrafo en el tomo XXI de *Vers et Prose* (Abril, Mayo, Junio de 1910).

2 En 1922 el crítico Jean de Gourmont proclamaba al Padre Ubú como símbolo de la ferocidad burguesa

3 Ilustrado por Pierre Bonnard

4 Esta original interpretación figura en el prólogo que realizó Elna Montes a la edición de Jarry Alfred, “Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico”, Bs. As., Atuel, 2004.

5 Jarry, Alfred *Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, Patafísico*, Bs. As., Ed. Atuel, 2001.

6 Caradec, François *A la recherche de Alfred Jarry*, París, Ed. Seghers, 1974, pág. 90.

Borges: sus primeros poemas publicados en Buenos Aires

por Ariel Fleischer

El primer poema publicado por Jorge Luis Borges en Buenos Aires es el que lleva por título "Aldea", aparecido en la revista mural Prisma, en diciembre de 1921. Pero también existen dos poemas publicados por Borges en la primera quincena del mes de diciembre en una revista del anarquismo libertario, dato no recogido por ningún estudio crítico y/o bibliográfico.¹

La publicación se llama Cuasimodo.² Sus directores eran Rómulo Schenini, Nemesio Canale y Julio R. Barcos (1883-1960), intelectual anarquista y autor de varios libros como La doble amenaza. Réplica a Lugones (1923) y La libertad sexual de las mujeres (c.1930). La revista se funda en Panamá en 1920, donde se editan los primeros 13 números; y a partir del número 14 (abril de 1921), se traslada a Buenos Aires donde se publica el último número en el mes de diciembre. En Cuasimodo escriben varios intelectuales vinculados a la izquierda, como Alberto Ghirardo, Juan Lazarte, Elías Castelnuovo, Lelio O. Zeno, Herminia Brumana, y Juan Montalvo, entre otros.

La tendencia política de la revista es "anarco-bolchevique": son anarquistas pero adhieren a la Revolución Rusa a la que ven como un movimiento de avanzada y de justicia. ¿Parece extraño encontrar a Borges publicando en esta revista? No, historiemos un poco acerca de aquellos años.

En 1914 la familia Borges se traslada a Suiza. El viaje se había originado a raíz de la ceguera de Jorge Borges, el padre de Jorge Luis, que buscaba tratarse con un oftalmólogo suizo de reconocida trayectoria. Durante la estadía en Ginebra estalla la primera guerra y en octubre de 1917, la revolución rusa. Estos dos hechos conmueven profundamente a los universitarios suizos. En los ambientes juveniles de Europa la revolución de 1917 lleva una profesión de fe humanista que invade a toda la intelectualidad. Borges no escapa a esta influencia: "Yo empiezo a creer mas i mas en la posibilidad de una revolución en Alemania. No sé si el pueblo alemán está listo para ello. Sin embargo algunos acontecimientos recientes —la tentativa de sublevación en la flota, los motines en Berlín i el magnífico ejemplo de la Revolución Rusa— me dan esperanza. Yo deseo esta revolución con toda mi alma", escribió Borges en una carta dirigida a su amigo Roberto Godel,³ redactada en Ginebra y fechada el 4 de diciembre de 1917.

La familia se asienta definitivamente en la ciudad hasta fines de 1918, cuando Borges finaliza sus estudios y consigue el título de bachiller. De allí viajan a España donde comienzan los contactos del joven poeta con Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Asséns, máxima figura del ultraísmo.

En esta época Borges comienza a publicar una serie de poemas que temática y espiritualmente se relacionan con la revolución rusa. Los textos aparecen en revistas como Grecia, Ultra y Tableros, publicaciones que conforman la avanzada de la vanguardia española ultraísta. Según contó el propio Borges en sus memorias,⁴ por aquellos años concibió un libro de poemas que iba a titularse Los salmos rojos o Los ritmos rojos. El libro se compondría de alrededor de veinte poemas "en verso libre, como elogio a la revolución rusa, a la hermandad del hombre, al pacifismo".

El humanismo que inicialmente inspiró en Borges la poesía de esa etapa, morirá hacia fines de 1920, según el testimonio que aporta una carta que Borges dirigiera a su amigo Maurice Abramowicz, fechada el 12 de enero de 1920: "Soy de tu opinión en lo concerniente al bolcheviquismo. Es una sucia chusma de arribistas que arribarán y harán de la Vida una vileza moral mediocre y monótona".⁵ Lo que Borges sigue reivindicando con la publicación de poemas inspirados en la revolución, a pesar de reconocer su desencanto con el bolcheviquismo, son las posibilidades estéticas que le aporta el espíritu revolucionario ruso, enmarcado en el ultraísmo.

En marzo de 1921 los Borges regresan a Buenos Aires. El poeta ultraísta comienza a difundir su credo y en esa aventura conoce a Norah Lange, Francisco Piñero y Eduardo González Lanuza, con quienes fundará Prisma.

La primera publicación conocida de Jorge L. Borges tras su regreso a Buenos Aires aparece en El Diario Español bajo el título "Ultraísmo".⁶

En ella escribe acerca del movimiento: "es un arte aquilatado, sobrio, esquemático, que allende las martingalas mezquinas de preparar efectos y las baratas victorias conseguidas mediante el despilfarro de palabras auroleadas o extrañas, tiende a enunciar, sencilla y fácilmente, las intuiciones líricas. Los poemas ultraicos constan de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad personal y sintetiza una visión de algún fragmento de la vida".

Diciembre de 1921 será un mes prolífico: Borges publica otro ensayo sobre el ultraísmo en Nosotros⁷ y edita la revista Prisma, una hoja mural que empapela Buenos Aires con poemas. Allí publican, en el primer número, algunos poetas españoles ultraístas (J. Rivas Panedas, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Isaac del Vando-Villar, Jacobo Sureda), y los argentinos Borges, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan. Los poemas van acompañados por un grabado de Norah Borges y una "Proclama" firmada por los últimos tres poetas junto a Guillermo de Torre. "Salíamos de noche (González Lanuza, Piñero, mi primo y yo) —cuenta Borges⁸— cargados con baldes de engrudo y escaleras proporcionados por mi madre y caminábamos kilómetros, pegando las hojas a lo largo de Santa Fe, Callao, Entre Ríos y México".

Entre tanto el primer grupo vanguardista da a conocer Prisma, Borges ya había entregado sus poemas "Rusia" y "Guardia Roja" a Cuasimodo. La publicación de los textos, seguramente, tiene relación con la amistad que Borges mantuvo con Francisco Piñero. Este rosarino, fallecido a los 22 años en un accidente de tránsito, fue amigo íntimo de Borges y un acérrimo anarquista: "cuando le ocurrió el accidente que le costó la vida en Río Negro, quisieron llevarlo al único hospital confortable de Viedma. Pero ese hospital pertenecía a una congregación religiosa. Se negó a que lo condujeran allí. Indicó la Asistencia Pública. Luego, en otro pobre hospital de Patagones, murió".⁹ Piñero colaboró en el segundo número de Prisma y en la primera época de la revista PROA (1922-1923). Antes formó parte de Insurrexit, un grupo de estudiantes universitarios de izquierda surgidos a partir de la Reforma Universitaria de 1918. En la revista que editaba este grupo colaboraba Julio R. Barcos, mas tarde director de Cuasimodo y también Eduardo González Lanuza, por entonces amigo de Piñero y luego también de Borges. De modo que es factible pensar que Piñero fue el encargado de vincular a Borges con el director de Cuasimodo y que éste, viniendo los poemas por parte de Piñero y obedeciendo a la temática de la poesía borgesiana de entonces, publicara aquellos textos.

El poema "Rusia" apareció originalmente en la revista madrileña Grecia,¹⁰ en septiembre de 1920. De la correspondencia que Borges mantuvo con su amigo Maurice Abramowicz se desprende que el poema fue concebido originalmente como prosa y así fue publicado. Existe también una versión manuscrita del mismo poema reproducido en el número dedicado a Borges del cahier de L'Herne (París) en 1964. Este manuscrito está redactado en verso pero no presenta variantes textuales con la publicación de Grecia. El texto original de "Rusia" posiblemente sea el manuscrito puesto a remate por la casa de subastas inglesa Bloomsbury en 2004.

La versión del poema en verso será publicada en 1925 por Guillermo de Torre en su Literaturas europeas de vanguardia.¹¹ También será reproducida en el Índice de la nueva poesía americana, en 1926, edición que lleva prólogos de Borges, Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro. Según comenta Carlos García¹² la inclusión de este poema en la antología fue una decisión molesta para Borges, quien no se encargó de la selección de los textos, y motivo de enemistad con Hidalgo.

En una carta dirigida a su amigo Jacobo Sureda en 1920, Borges escribe: "Yo terminé hace tiempo mi poema "Judería" y ahora forjo

un segundo poema: muy objetivo, dinámico y frío, que se rotulará "Guardia roja". El poema se publicó en la revista Ultra en marzo de 1921.13. Meses después será recogido por la madrileña Tableros14. Los poemas publicados en Cuasimodo aparecieron en el nro. 27, de la primera quincena de 1921, en la página 14. Los versos están acompañados de dos grabados que si bien no llevan firma pueden atribuirse a Nora Borges. Respecto a las versiones anteriores de estos poemas, publicadas en España, ofrecen numerosas variantes.

En el 5to. verso de "Rusia", Borges, reemplaza la palabra "estandartes" por "huracanes" y en el verso 6to, "se pluraliza" por "dice su queja". El final del poema cambia radicalmente: las versiones anteriores decían: "El mar vendrá nadando a esos ejércitos / que envolverán sus torsos / en todas las praderas del continente / En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta / bayonetas / que portan en la punta las mañanas". La nueva versión publicada en Cuasimodo suprime los versos enunciados y los reemplaza por los que siguen: "La tropa que desfila / con bayonetas levantadas / semeja un candelabro de mil brazos".

Con estos cambios en el poema Borges despersonaliza el texto de las anteriores intrusiones propias: él ya no se incluye como parte sino se vuelve un simple contemplador y transcriptor de aquella emoción estética. Además "porteñiza" un poco el texto borrando algunas expresiones no comunes al habla argentina.

El poema "Guardia Roja" también presenta algunos cambios respecto de la primera versión (revista Ultra, marzo de 1921) y la segunda (revista Tableros, noviembre de 1921). Tomando ésta como base para el análisis, la versión publicada en Cuasimodo ofrece la variante más importante en el 3er. verso: donde antes decía: "De las colas de los caballos cuelga el villorrio incendiado", ahora dice: "Las lejanías cuelgan de las colas de los caballos". Otros cambios aparecen en el 4to. verso: se reemplaza la palabra "estepa" por "llanura"; en el verso 7mo. donde decía "el milagro terrible del dolor estiró los instantes", dice ahora: "el milagro implacable del dolor estrujó los instantes" y por último, en el verso 11ro., se reemplaza "tañen" por "bañan".

Borges parece adaptarse al idioma castellano del habla porteño y por ello suprime algunos giros verbales y reemplaza palabras por otras más atendibles para el oído argentino: ya había pasado la admiración por las epopeyas y había que dedicarle tiempo al uso del lenguaje.

Por el tenor de sus poemas Borges pareció admirar la revolución rusa más como un movimiento humano de justicia que por razones ideológicas. Esta profesión de fe humanista, extendida a todos los jóvenes europeos y de seguro relacionada con la estancia ginebrina de Borges, es lo que se vuelve en el inicio el camino de su primera estación poética. Luego, con la "desilusión" del comunismo, Borges verá solamente las posibilidades estéticas que le brinda la revolución y buscará así explotar las imágenes y metáforas de la gesta, poniéndolas al servicio de su poesía: es tiempo de cambiar política por estética.

Notas

1 Hemos consultado: Barrenechea, Ana M.: La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. México, El Colegio de México, 1957; Becco, Horacio J.: Jorge Luis Borges. Bibliografía total (1923-1973). Bs. As, Casa Pardo, 1973; Borges, J. L.: Textos recobrados (1919-1929). Bs. As, Emecé, 1997; García, Carlos: El joven Borges, poeta (1919-1930). Bs. As, Corregidor, 2000; Gilardoni, José: Borgesiana: catálogo bibliográfico de Jorge Luis Borges (1923-1989). Bs. As, Catedral al Sur, 1989; Helft, Nicolás: Jorge Luis Borges. Bibliografía completa. Bs. Aires, FCE, 1997; Rodríguez Monegal, Emir: Borges. Una biografía literaria. México, FCE (Col. Tierra Firme), 1987; Vaccaro, Alejandro: Georgie (1899-1930). Una vida de J. L. Borges. Bs. As, PROA / Alberto Casares, 1996; Annick Louis: Bibliografía cronológica de la obra de J. L. Borges, en <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/louis/intro.htm>

2 Cuasimodo. Revista Quincenal. (2da Época). Directores: Julio R. Barcos y Rómulo Schenini. Anteriormente ocupó la dirección Nemesio Canale. Direc. y Ad.: Brandén 965.

3 Citada por Carlos García. En C. García (Edición y notas): Macedonio Fernández. Jorge Luis Borges. Correspondencia (1922-1939). Crónica de una amistad. Bs. Aires, Corregidor, 2000. Se respeta la grafía original.

4 Borges, Jorge Luis: "Las memorias de...". En La Opinión, Segunda sección, 17-IX-1974.

5 En Borges, Jorge Luis: Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928). Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 1999. Notas, semblanzas y cronologías por Carlos García.

6 Borges, Jorge Luis: "Ultraísmo". En El Diario Español (Bs. As.), 23 de oct. de 1921. (Pág. 4).

7 Borges, Jorge Luis: "Ultraísmo". En Nosotros (Bs As). Año 15, vol. 39, nro. 151, dic. de 1921. (pp. 466-471).

8 Borges, Jorge Luis: "Las memorias de...". Op. cit.

9 Francisco M. Piñero: Cerca de los hombres. Bs. As, Ed. Tor - J. Samet Editor, 1925. Extracto del prólogo.

10 En Grecia. Año 3, nro. 48, 1 de septiembre de 1920. (Pág. 7).

11 En Guillermo de Torre: Literaturas europeas de vanguardia. Madrid, Caro Raggio, 1925.

12 En Carlos García (Edición y notas): Macedonio Fernández. Jorge Luis Borges. Correspondencia (1922-1939). Crónica de una amistad. Bs. Aires, Corregidor, 2000.

13 En Ultra (Madrid), Año 1, nro. 5, 17 de marzo de 1921. S/p.

14 En Tableros (Madrid), Año 1, nro. 1, 15 de noviembre de 1921. (Pág. 11).

Cuando simple y sencillo no son sinónimos de vacuidad

por Hernán López Wlone

En nuestro número anterior salió publicada una reseña bibliográfica sobre *Poder y terror*, una recopilación de charlas brindadas por Noam Chomsky en la Universidad de Berkeley, California, a propósito del terrorismo estadounidense y su política internacional¹¹. ¿Hacen falta giros literarios para explicar el terrorismo de estado? ¿Hace falta pretendido lenguaje poético para describir con claridad la situación internacional del resto del globo respecto del poderío interminable de los norteamericanos? Descartes hablaba de la explicación "clara y distinta"; el mundo de hoy pide a los intelectuales, ya desaparecidos, que reflexionen y ofrezcan soluciones.

Nadie puede negar la importancia teórica de los filósofos de la Escuela de Frankfurt. Tanto Horkheimer, Adorno, como Marcuse y Benjamin se encontraron con una época que los sitió y obligó, como los dos primeros, a escapar. Desde Estados Unidos, Horkheimer y Adorno desplegaron su Dialéctica del Iluminismo. Ambos autores, como afirma Fleischer, "se plantean el porqué de apropiarse de un lenguaje viciado de dogma y cientificismo. (...) Su salida es emplear una nueva manera de usar la lengua, la que podríamos definir como un 'pensar poético'"²². ¿Es verdaderamente efectivo proponer un lenguaje poético ("el lenguaje es pensamiento"), por momentos plagado de giros inevitablemente incomprensibles, o es una postura un tanto segregacionista, que sólo pretende hacer diferencias con los otros intelectuales? Sin negar la evidente preocupación de los filósofos por las marcas del nazismo y los efectos del Estado de bienestar, hay que decir que en esa propuesta algo falla. Ese "pensar poético" obtura la comprensión o impide el acercamiento al texto. ¿No necesitamos, acaso, que hombres como Chomsky, puedan explicar ciertas cosas sin caer en teorismos vacuos?

El problema de concebir a "lo simple" como algo perjudicial, como un camino erróneo para abordar los conflictos que nos rodean, radica en que al intentar evitar "lo sencillo" se termina cayendo en una permanente búsqueda de utilizar giros "poéticos", metáforas excesivas, palabras inusuales, para demostrar que lo complejo debe explicarse en esos términos. Y ese es el error en que incurrieron algunos teóricos (aún hoy se sigue cometiendo). Abelardo Castillo afirma con tino que a Borges le pasó lo mismo, en el plano literario. ¿Por qué, entonces, no pensar que "las cumbres del pensamiento" pueden alcanzarse sin necesidad de buscar deliberada y constantemente ese "pensar poético" que en muchos casos termina perjudicando a la obra misma? ¿Acaso alguien puede poner en duda la mirada crítica de Chomsky, de Orwell, la prosa de Castillo o Cortázar; por carecer de esa ilimitada cantidad de "poesía"?

Sin defenestrar por estas razones a los teóricos frankfurtianos, fundadores de un pensamiento nuevo, hay que poder valorar los esfuerzos de otros, que pretenden y pretendieron reflexionar sobre cuestiones sociales sin caer en los giros casi permanentes. Y si bien "la simpleza de expresión no asegura constituirse como un intelectual contrahegemónico", como bien afirma Ariel Fleischer en nuestro número 2³³, vale decir que un "pensar poético" no garantiza que la mayoría del "resto de la sociedad", los "no-intelectuales", puedan acceder a la comprensión (necesaria), de la realidad en que vivimos. En días como los actuales, es más importante que los intelectuales puedan asegurar un acceso a los problemas, sin recubrirlos de velos innecesarios. No vaya a ser que termine pasando lo que con la cultura afirmativa que bien describe Marcuse⁴. Que los posibles portavoces de contrahegemonía cubran su pensamiento con velos innecesarios, dejando la originalidad bien atrás, lejos de lo que Gramsci describió como "cultura popular"⁵.

Notas

¹ Chomsky, Noam, *Poder y terror*, Del Nuevo Extremo, Buenos Aires, 2004.

² Fleischer, Ariel, *Esperando a Godot*, número 2, p. 5.

³ *Idem* 2.

⁴ Marcuse, Herbert, "Acercas del carácter afirmativo de la cultura", en: *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, 1907.

⁵ Elbaum, Jorge, "Antonio Gramsci: optimismo de la voluntad y pesimismo de la razón", Universidad de Buenos Aires, 1997.

Robert Desnos, poeta francés ¡Sí, soy yo!

por Gabriela D'Odorico

Checoslovaquia, abril de 1945, campo de concentración de Terezin, un puñado de almas quebrantadas por la enfermedad acaba de llegar. Vienen del campo de Flöha en Saxe recientemente evacuado por la presión aliada. Son pocos, están extenuados y acaban de salvarse tanto del abandono a su suerte como del fusilamiento rápido. Dos estudiantes checos se ocupan del cuidado de estos espectros, uno de ellos detecta a un tal Desnos. Con cierta sorpresa pregunta al enfermo si conoce al poeta francés Robert Desnos. La respuesta es "Sí, sí! Robert Desnos, poeta francés, soy yo! Soy yo!" Habían pasado casi dos años de encierro antes de que alguien volviera a reconocerlo como poeta, pero ya era tarde. A Robert Desnos lo mató la segunda guerra mundial, la ocupación alemana en Francia, el gobierno de Vichy, la resistencia clandestina contra Hitler, los campos de concentración de Auschwitz, Buchenwald y Flöha, el colapso del hospital militar ruso en Terezin, el tifus a días de haber recuperado su libertad. Sin embargo, mucho antes de que se produjera su muerte la mañana del 8 de junio de 1945, había dejado escrita su voluntad en versos: "pondréis en mi tumba un salvavidas porque uno nunca sabe." Sobre su cadáver se encontró un último poema dedicado a su mujer Youki "Tanto amé tu sombra, que ya nada me queda de ti." Muy lejos estaban aquellos días en los que su infancia y su adolescencia transcurrían sin sobresaltos en el popular y pintoresco barrio Les Halles, el que impregnó de extraña fragancia su escritura. En el acto de entrega de sus cenizas, Paul Éluard dijo: "La poesía de Desnos es la poesía del coraje. Él posee todas las audacias posibles de pensamiento y de expresión. Él va hacia el amor, hacia la vida, hacia la muerte sin dudar jamás."

Robert Desnos, nacido en 1900, se vinculó con el surrealismo a través de Péret, quien le presentó a Breton. Dentro de este movimiento, fundamentalmente poético, Desnos fue uno de los más dotados y de los que más ratificaron el espíritu surrealista, "lo que el poeta tiene para decir está dirigido a todos." Se volcó permanentemente a una literatura que refleja la experiencia en los límites, utilizando la escritura automática, relatos de sueños, creación verbal bajo hipnosis y hasta el trance mediúmnico: Esta última era una actividad iniciada por Crevel y de la que Breton da cuenta en su artículo "Entrada de los mediums". Allí, Breton ve a un profeta del surrealismo que ofrece un verdadero laboratorio de experimentación con el lenguaje. Denominado en esa época "Robert el diablo" por Aragon escribe los conocidos *Cuerpos y bienes* y *La libertad o el amor*, obra que escandaliza hasta la censura de una narración denominada "Club de bebedores de esperma." Son de la misma época los textos titulados *Rose Sélavy* en homenaje al personaje imaginario creado por Duchamp y originados, según Desnos, en la comunicación telepática entre ambos.

Para Robert Desnos la "poesía delirante y lúcida", la poesía ideal, está atravesada por una misma obsesión: el amor y la muerte. Artaud confesó sentirse conmocionado por la emotividad de los poemas de amor de Desnos, especialmente los de la serie *A la misteriosa*. Junto con Aragon, Artaud,

Breton, Crevel, Eluard, Leiris, Péret, Queneau y Soupault firma la declaración colectiva en enero de 1925 en la que se define al surrealismo como un movimiento contra la literatura, un medio de liberación y "un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas." Para Desnos el amor es una pasión que exalta todos los mecanismos de la vida y en la que el vivir cobra sentido, es una fusión entre el concepto romántico de lo sublime y el erotismo.

Ya Nietzsche había escandalizado en el Siglo XIX con la crítica a la racionalidad como un proceso de afirmación de valores que sólo pueden producir obediencia a los significados cristalizados que presenta el orden en el cual estamos inmersos. Esa humanidad racional, especialmente representada por el hombre de la ilustración moderna caracterizado por filósofos como Kant, es incompleta, gris y vacía de un contenido originado en la libertad creadora. El devenir posible hacia una vida cuyo único valor sea el de la *poiesis* (creación libre) sólo podría encontrarse más allá de la racionalidad mecánica y obediente y de la moral de la tradición Occidental. El arte pasa a ser, para el filósofo alemán, un proceso de gestación que dará nacimiento a un hombre capaz de integrar a su vida práctica el acto creativo, que se materializa, especialmente, en la expresión artística. Dice Nietzsche "El hombre se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto *artísticamente creador*, vive con cierta calma, seguridad y consecuencia; si pudiera salir, aunque sólo fuese un instante, fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero, se terminaría en el acto su 'conciencia de sí mismo'." Robert Desnos no sólo logra salir de esa creencia habitual acerca de la seguridad que otorga la conciencia, sino que su obra es una puesta en práctica de la libertad en la vida artísticamente creadora. Para el poeta francés, libertad y amor son términos casi intercambiables que definen esencialmente al hombre. Así lo testimonia el título de uno de sus conocidos libros del período surrealista, *La libertad o el amor*.

A partir de 1927 Desnos debilita progresivamente sus vínculos con el núcleo duro del surrealismo, representado principalmente por Breton, Aragon, Eluard y Péret. Mientras este grupo manifestaba públicamente su decisión por la militancia en el Partido Comunista, Desnos sostenía que la actividad política partidaria atentaba contra la libertad a la que invita la poesía surrealista. Para la época del *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929), con la ruptura consumada, Breton dedica unas seis páginas a justificar por qué "una gran complacencia hacia sí mismo es esencialmente lo que le reprocho a Desnos."

La crisis que atraviesa Francia en esos años empuja a Desnos al trabajo como periodista en revistas de actualidad, a la redacción de avisos publicitarios, a incursionar en la radio, a escribir guiones cinematográficos y hasta convertirse en empleado inmobiliario. Mientras tanto, su posición frente a

la política, es fundamentalmente anti-partidaria. Algunos críticos lo definieron como un radical-socialista enamorado de la libertad y del humanismo para quien el compromiso político es creciente hacia los años 30. En 1934 adhiere a movimientos intelectuales antifascistas como la "Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios" o el "Comité de vigilancia de Intelectuales antifascistas". Se apasiona por la cultura de España a partir del impacto que recibe por la Guerra Civil Española, abandona su posición pacifista por las amenazas que representa la política internacional, y afirma que Francia debe prepararse para la guerra en defensa de su independencia, su cultura y su territorio obstaculizando de este modo al fascismo. Escribe en 1938 "Yo canto esta noche no lo que debemos combatir/ sino lo que debemos defender/ los placeres de la vida/ el vino que se bebe con los camaradas/ el amor." Combate después de la declaración de guerra y escribe en 1940 "Decidí retirar de la guerra toda la felicidad que ella podría darme: la prueba de la salud, de la juventud y la inestimable satisfacción de abominar a Hitler". Dice descubrir la mentalidad derrotista del pasado y se enfrenta a la debacle y a la derrota para tener que retornar a una París ocupada.

Allí la vida no será fácil ya que sus actividades radiofónicas serán espaciadas y rigurosamente vigiladas. Desnos acepta entrar como jefe de informaciones en un importante diario que rápidamente se convierte en una pieza clave para la ocupación alemana. Tuvo que devenir Pierre Antier, Cancale o Valentin Guillois, sus seudónimos para escribir en la clandestinidad hasta 1943, ya que "una multitud de guardianes persigue a una mariposa inofensiva fugada del asilo". Así puede cumplir funciones de resistencia que consisten, por un lado en proveer de información a la prensa clandestina y por otro, redactar y fabricar piezas que puedan ayudar a los miembros de las redes de resistencia.

Los años de la guerra le permiten volver a la actividad literaria que había interrumpido en 1934. En 1942 publica libros como *Fortunas*, *El vino esta servido*, *Estado de vigilia*, *Contrariado*, *El baño con Andrómeda*, *Treinta Canto-fábulas para los niños sabios*, *Félix Labisse*, *La plaza de la estrella*, *La calle de la felicidad*, *Los tres solitarios* y *Sobre el erotismo considerado en sus manifestaciones escritas*. En un último poema dedicado a su amada Youki concluía con un extraño optimismo "Sólo me queda ser la sombra entre las sombras / ser cien veces más sombra que la sombra / ser la sombra que retornará y retornará siempre / en tu vida llena de sol"

En febrero de 1944 con el arresto en su domicilio comienza su calvario: "Al final todo es tan absolutamente inútil, a ti y a mí muy cerca nos espera la muerte", firmado: Desnos. ¿Conocerá el autor de esta cita al poeta francés Robert Desnos? Somos varios los que obstinadamente afinamos nuestro oído, en sueños o en conversación telepática, para volver a oír exclamar el "sí soy yo" que descubra al poeta al acecho de la pregunta. A su vez nosotros, experimentaríamos conmocionados, que la poesía de Desnos es capaz de conjurar la muerte.

SEGOVIA.-

