

70

la rosa blindada

revista mensual
noviembre de 1964
año 1 - n° 2
buenos aires
aparece el 1° de cada mes
precio: \$ 50



El Topo Blindado

NUESTRA ULTIMA SERIE

Paolo Chiarini
La vanguardia y la poética del realismo

Andrés Lizarraga
¿Quiere usted comprar un pueblo?

Carlos Alberto Brocato
Mundo de sucia lágrima

Colección de ensayos
LOS TIEMPOS NUEVOS

De la escuela dellavolpiana, este joven crítico italiano examina con agudeza las diferencias estéticas entre Brecht y Lukács, como así también la concepción teatral que separa a Brecht, por un lado, de Ionesco, Beckett, Dürrenmatt, por el otro. La escasa bibliografía estética marxista en castellano se enriquecerá con este trabajo de alto nivel teórico.

Colección de teatro
EL GIGANTE AMAPOLA

Lizarraga, primer premio de la Casa de las Américas por su *Santa Juana de América*, dramaturgo de vasta repercusión por los dramas que componen su trilogía histórica sobre Mayo, aborda en esta pieza la comedia. Sobre una anécdota cierta (la posible subasta de un pueblo entero), construye una trama empapada de cáustico humor y cordial simpatía.

Colección de poesía
LA ROSA BLINDADA

Un nuevo libro de poemas del autor de *La sonrisa del tiempo*, en el que su pasión militante reaparece en un optimismo doloroso sobre el destino del hombre y el mundo que lo habita. El tema del amor vertebra el libro, en el que adquiere singular valor un conjunto de crónicas de Buenos Aires cuyo móvil testimonial se logra en una particular construcción poética.

LA ROSA BLINDADA

1

Sumario

Galvano della Volpe
Marxismo y crítica literaria

León Pomer
El Chacho

Luis Cardoza y Aragón
Picasso

Picasso
Palabras y reflexiones sobre la pintura

Carlos Alberto Brocato
Reflexión sobre la responsabilidad del escritor

Rolando Escardó / Heberto Padilla / Roberto Fernández Retamar / Fayad Jamis / Pablo Armando Fernández / José A. Baragañe
Breve antología de la joven poesía cubana

Tapa de Norberto Onofrio

LA ROSA BLINDADA

3

Sumario

Carlos Alberto Brocato
Defensa del realismo socialista

Hugo Acevedo
El coloso enfermo: Pablo de Rokha

Eugueni Evtuchenko
Poemas

Carlos Gorriarena
Tres pintores, tres tendencias. Premio internacional Di Tella 64

Ernest Hemingway
Cartas a Kashkin y Simonov

Cartas de lector
Sarmiento y el Chacho

Tapa de Rubén Molteni

BAR

MIMO

EXPONE

LARA

FLORIDA 973

GALERIA SAN MARTIN

LOCAL 21

VI CONCURSO CASA DE LAS AMERICAS

BASES 1965

- 1 Podrán participar escritores latinoamericanos, naturales o nacionalizados.
- 2 Se considerarán cinco géneros literarios: *Poesía* (libro de poemas); *Novela*; *Cuento* (libro de cuentos); *Ensayo* (libro de ensayo); *Teatro* (obra de teatro).
- 3 En lo que respecta a poesía, novela, cuento y teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. El tema ensayo será de carácter social, o histórico filosófico o económico sobre problemas americanos. La extensión mínima del libro de poesía será de 60 carillas aproximadamente; de la novela, de 150 aproximadamente; del cuento, de 100; del ensayo, de 100 aproximadamente.
- 4 Los libros presentados deben ser inéditos.
- 5 Las obras deberán presentarse anónimamente, escritas a máquina en papel carta, de una sola cara, a dos espacios, en su original y cuatro copias, acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá aparecer el género literario en que concursará y un lema, y en su interior el nombre y dirección postal del autor.
- 6 Los premios consistirán en:
\$ 1.000 (mil dólares) a la mejor obra presentada de cada género (premio único e indivisible). Publicación por la Casa de las Américas.
- 7 Los jurados podrán mencionar, para su publicación total o parcial en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, las obras o las partes de ellas que considere de mérito suficiente.
- 8 La Casa de las Américas se reserva los derechos de publicación de las obras premiadas. Los originales serán publicados tal y como fueron presentados. Respecto a derechos de autor de las obras no premiadas pero publicadas conforme a la base 6, se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.
- 9 El plazo de admisión se cerrará el 31 de diciembre de 1964. Los fallos del Jurado, se darán a conocer en febrero de 1965.
- 10 Los jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros literarios se constituirán en La Habana en enero de 1964.
- 11 Las obras deberán ser remitidas a la siguiente dirección: Concurso Casa de las Américas. G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.

HAYDÉE SANTAMARÍA
Directora

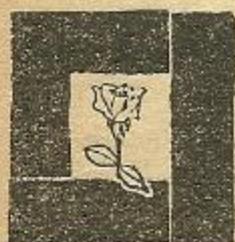
Elena Diz
Manuel Mollari

Noviembre

GALERIA
VAN RIEL

FLORIDA 629

Noviembre 1964



la rosa blindada

Revista mensual

Año I - N° 2 / Buenos Aires

Aparece el 1° de cada mes

Sumario

- Norberto Bobbio* Notas sobre la dialéctica
en Gramsci 3
- Juan Bosch* Apuntes sobre el arte
de escribir cuentos 9
- Gustavo Roldán* "Huasipungo"
y la problemática social
en Hispanoamérica 12
- Estela Canto* La culpable 18
- Serguei Eisenstein* Mis recuerdos
de Hollywood / Notas
autobiográficas 24
- Jack London* Cómo me hice socialista 28
- Wladyslaw Gomulka* Los escritores al servicio
de la Nación 30
- Nydia Lamarque / Jorge Luis
Borges / Luis Waismann* "¿El arte debe estar
al servicio del problema
social?" 32

El Topo Blindado

Como cuando allá por los años del 30 fue condenado a la cárcel por su poema "Contra", con el mismo juvenil asombro y entusiasmo, Raúl González Tuñón, el autor de La calle del agujero en la media y La rosa blindada, está hoy junto a nosotros, los escritores de una generación posterior, con su mano afectuosa y su palabra experimentada. Pintores y escritores sabemos cuánto es lo que se le debe y sabemos también que es a nosotros a quienes toca retribuir. Por eso es nuestro director de honor, por eso uno de sus libros nos nombró para siempre, por eso le damos públicamente las gracias hoy, que al filo de sus sesenta años es el más joven de nosotros.

Director de honor

Raúl González Tuñón

Directores

Carlos Alberto Brocato - José Luis Mangieri

Poesía

Juan Gelman - Guillermo B. Harispe - Ramón Plaza

Narrativa

Andrés Rivera - Horacio Néstor Casal - Estela Canto - Octavio Getino

Plástica

Hugo Griffói - Oscar Díaz - Carlos Gorriarena - Norberto Onofrio

Cine

Roberto V. Raschella - Roberto Aizenberg - Nemesio Juárez

Teatro

Roberto Cossa - Andrés Lizarraga - Susana Vallés

Historia

León Pomer

Filosofía

Patricio Canto

Literatura infantil

Javier Villafañe

Diagramación

Oscar Díaz

Publicación de Ediciones LA ROSA BLINDADA.

Revista *La rosa blindada*. Corrientes 2565, p. 9, of. 11. Buenos Aires
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 831.648.

Las colaboraciones espontáneas serán aceptadas y, en la medida de su interés, contestadas.

Horario de Redacción: lunes a viernes, de 19 a 21.

Horario de Administración: lunes a viernes, de 10 a 12.

Precio del ejemplar: m\$n. 50.

Tirada de este número: 4.000 ejemplares.

Norberto Bobbio

Notas sobre la dialéctica en Gramsci



1. EL TEMA DE LA DIALÉCTICA sigue siendo el tema central para el estudio del marxismo teórico. ¿Qué significa "dialéctica"? ¿Qué significa, en particular, "dialéctica" en el lenguaje marxista? ¿El término "dialéctica" tiene un significado unívoco? ¿Si tiene más significados, qué relación existe entre unos y otros? ¿Si algunos de estos significados son heterogéneos, es legítimo, o al menos oportuno, el uso de un término único? No obstante el número incalculable de páginas escritas sobre el tema quedan aún, sin embargo, zonas no claras que merecerían ser iluminadas mediante un método analítico riguroso. Se tiene la impresión de que en el lenguaje marxista corriente el término "dialéctica" posee una excesiva fluidez, que oculta entre sus pliegues varios significados mal enlazados entre sí, y que representa, pues, la mayor fuente de confusión y de inútiles disputas.

Gramsci es un escritor marxista. ¿Usa él el término "dialéctica" y de qué manera? ¿En su lenguaje el término "dialéctica" tiene un significado unívoco? ¿Cuáles son los diversos significados del término en el lenguaje gramsciano? ¿Entre los diversos significados, cuáles son los sobresalientes? ¿El concepto de "dialéctica" tiene especial relieve en el pensamiento de Gramsci? ¿Es un concepto central o marginal en su sistema doctrinario? ¿Cómo lo usa y para resolver qué problemas? No me parece que el tema de la dialéctica en Gramsci haya sido analizado, hasta ahora, con la atención que requiere la importancia del concepto. Sin embargo, para entender la filosofía de un escritor marxista es útil comenzar por el concepto que tiene éste de la dialéctica y por el lugar que le asigna.

No pretendo responder en esta nota de manera exhaustiva a todas las preguntas que he formulado, sino, solamente, encaminar una investigación que podrá servir de aporte a ese estudio detallado y orgánico sobre la filosofía de Gramsci que, si no me equivoco, luego de los primeros estudios de exploración y de algunos ensayos parciales, no ha sido escrito aún.

Esta nota consiste simplemente en reunir los párrafos referentes a la dialéctica extraídos de los *Quaderni* —tarea que no presumo completa— y ordenarlos en torno a tres problemas.

1) Qué importancia asigna Gramsci al concepto de dialéctica; 2) cuántos significados tiene el término en el pensamiento gramsciano; 3) qué función desarrolla el concepto de dialéctica en la parte destructiva y constructiva de su pensamiento.

2. Podemos decir sin titubeos que Gramsci asigna a la dialéctica una importancia fundamental. El párrafo más significativo se encuentra en el texto donde Gramsci discute la desvalorización de la técnica realizada por Croce en el campo del arte y de la lógica: "También para la dialéctica se presenta el mismo problema: *ella es un nuevo modo de pensar, una nueva filosofía, pero también, por lo mismo, una nueva técnica.*"¹ No nos interesa aquí la cuestión de la técnica; nos interesa la afirmación de que para Gramsci la dialéctica es un nuevo modo de pensar y, más aún, una nueva filosofía. En este sentido él coincide con la conocida tesis marxista y engelsiana que sostiene que el método dialéctico constituye el lado revolucionario de Hegel, y lo que marcó un nuevo rumbo en la historia de la filosofía. La unión entre dialéctica y revolución filosófica llevada a cabo por el marxismo se evidencia aún más explícitamente en un párrafo, también de origen engelsiano, de la polémica con Bujarin: "*la función y el significado de la dialéctica pueden ser concebidos en toda su fundamentalidad sólo si la filosofía de la praxis es concebida como una filosofía integral y original que inicia una nueva etapa de la Historia, y del desarrollo mundial del conocimiento, en*

¹ *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. Hay edición castellana bajo el título de *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, trad. de Isidoro Flambaun (versión revisada por Floreal Mazía), Ed. Lautaro, Buenos Aires, 1958, p. 69. Las citas posteriores remiten a esta edición. (N. del T.)

El Topo Blindado

cuanto supera (y en cuanto superando incluye en sí los elementos vitales) el idealismo y el materialismo tradicionales, expresiones de la vieja sociedad".² Esta "fundamentalidad" de la función y del significado de la dialéctica se torna uno de los argumentos principales, como veremos mejor más adelante, contra Bujarin, quien, en su exposición del materialismo histórico, al distinguir entre la filosofía como ciencia de la dialéctica y como doctrina de la historia y de la política, habría, según Gramsci, subestimado la importancia de la dialéctica, transformándola en una subespecie de la lógica formal, cuando ella es en realidad una nueva lógica, y, más aún, una nueva teoría del conocimiento: "Planteado así el problema, no se comprende ya la importancia y el significado de la dialéctica, que, de doctrina del conocimiento y sustancia medular de la historiografía y de las ciencias políticas, es degradada a una subespecie de la lógica formal, a una escolástica elemental."³

El concepto de Gramsci me parece que se centraliza en esto: que la separación del capítulo sobre la dialéctica de la investigación de los problemas históricos y económicos impide al método dialéctico demostrar toda su potencia inventiva y constructiva. En otra parte, en efecto, puntualiza que en la ciencia de la dialéctica o gnoseología, como él la entiende, "los conceptos generales de historia, de política, de economía se anudan en una unidad orgánica";⁴ por lo tanto ella no puede ser separada, como teoría del método, de la aplicación del método a los problemas de la interpretación histórica, económica y política. Esto le permite condenar la muy difundida "concepción" según la cual "la filosofía de la praxis es una pura filosofía, la ciencia de la dialéctica, y que las otras partes son la economía y la política, por lo que se dice que la doctrina está formada por tres partes constitutivas, que son al mismo tiempo la coronación y la superación del grado más elevado que, hacia 1848, había alcanzado la ciencia de las naciones más adelantadas de Europa: la filosofía clásica alemana, la economía clásica inglesa y la actividad y ciencias políticas francesas".⁵ Con estas palabras Gramsci condena la desintegración de la unidad del materialismo histórico; unidad que él considera fundada exclusivamente en el uso del método dialéctico.

Obsérvese que esta intolerancia por la separación de la dialéctica, "como especie de lógica formal", del cuerpo de las doctrinas marxistas se evidencia también a propósito de la *Historia del materialismo* de Lange. Gramsci considera que esta obra fue la causa de algunas vulgares interpretaciones materialistas del marxismo, las que han hecho del marxismo una doctrina ma-

terialista *corregida* por la dialéctica, pero, al hacer esto —y aquí retorna su concepto principal— se ha considerado a la dialéctica como "un capítulo de la lógica formal y no ella misma como una lógica, es decir, una teoría del conocimiento".⁶

Precisamente porque la dialéctica es un nuevo modo de pensar, una nueva filosofía, es un modo de pensar difícil, no apto para todos: ella va contra el sentido común, que es dogmático y se apoya en la lógica formal, cuando ella es crítica, es la crítica por excelencia, y en cambio de ser un capítulo de la lógica formal es la antítesis de ésta. Hay dos párrafos sobre este punto: "Se siente que la dialéctica es cosa muy ardua y difícil, en cuanto el pensamiento dialéctico va contra el vulgar sentido común, que es dogmático y ávido de certidumbres perentorias, y que tiene como expresión a la lógica formal."⁷ Al hablar del diletantismo filosófico advierte "la falta de sentido histórico en la aprehensión de los diversos momentos de un proceso de desarrollo cultural, es decir, una concepción antidialéctica, dogmática, prisionera de los esquemas abstractos de la lógica formal".⁸

El interés que Gramsci tenía por el problema de la dialéctica puede también ser confirmado por el proyecto que él acariciaba de profundizar su estudio: en una indicación bibliográfica están citadas, como obras por investigar, la *dialéctica* de los sacerdotes Liberatori y Corsi y los dos volúmenes sobre la *dialéctica* de B. Labanca, además del capítulo *dialéctica y lógica* en *Problemas fundamentales del marxismo* de Pléjanov.⁹

3. En cuanto al uso del término "dialéctica" (y sus derivados), se encuentran en las páginas de Gramsci los diversos significados que el término ha tenido en el lenguaje marxista. Podemos distinguir por lo menos dos significados fundamentales: el significado de "acción recíproca" y el de "proceso de tesis, antítesis y síntesis". El primer significado aparece cuando el adjetivo "dialéctico" está ligado a "relación", "nexo" y tal vez también a "unidad"; el segundo cuando está ligado a "movimiento", "proceso", "desarrollo". Es inútil decir que los dos significados son netamente diversos. Cuando me refiero, supongamos, al nexo dialéctico entre hombre y naturaleza, quiero decir que el hombre obra sobre la naturaleza y la naturaleza sobre el hombre, y me opongo a quien planteara el problema con esta alternativa: "¿Es el hombre que obra sobre la naturaleza, o la naturaleza sobre el hombre?" Cuando me refiero, en cambio, al desarrollo dialéctico de la sociedad feudal a la sociedad burguesa, incurriría en un error si creyera que la sociedad feudal obra sobre la sociedad burguesa y, viceversa, la sociedad burguesa sobre la sociedad

NOTAS
SOBRE LA
DIALÉCTICA
EN
GRAMSCI

² *Ibidem*, p. 136. El subrayado me pertenece.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 132.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 155.

⁷ *Ibidem*, pp. 136-7.

⁸ *Ibidem*, p. 153.

⁹ *Ibidem*, p. 67.

El Topo Blindado

feudal: el sentido exacto, en el lenguaje hegeliano-marxista de la expresión, es que la sociedad burguesa es la antítesis, es la negación de la sociedad feudal, y así también me opongo a quien sostuviere que la sociedad burguesa es el producto de una evolución de la sociedad feudal. A estos dos significados Engels, en la *Dialéctica de la naturaleza*, agrega otro. Para Engels las leyes de la dialéctica son tres, es decir, además de las leyes de la compenetración de los opuestos (acción recíproca) y de la negación de la negación, también la "de la conversión de la cantidad en cualidad y viceversa".¹⁰

En Gramsci se encuentran los tres significados. En el sentido de acción recíproca, diría que el término "dialéctica" viene usado, por ejemplo, en la expresión "dialéctica intelectual-masa".¹¹ El significado de la expresión es que intelectuales y masa no son términos sin relación, ni tampoco con relación unívoca, sino términos con relación recíproca en el sentido de que, como los intelectuales influyen sobre la masa dándole la conciencia teórica de sus aspiraciones, así la masa influye sobre los intelectuales al darle, con la expresión de sus necesidades, una función histórica real. Los intelectuales decaen cuando el nexo se rompe. Por otra parte, esta relación entre intelectuales y masa no es más que un aspecto de la relación fundamental, para el marxismo y para Gramsci, a la que se aplica el principio de la acción recíproca, quiero decir, la relación entre teoría y práctica. Al hablar de identidad entre teoría y práctica, Gramsci entiende identidad dialéctica en el sentido de teoría que se justifica prácticamente y de práctica que se justifica teóricamente. Transcribo el párrafo que considero más significativo: "Si se plantea el problema de identificar la teoría y la práctica, se plantea en el sentido siguiente: construir sobre una determinada práctica una teoría que, coincidiendo e identificándose con los elementos decisivos de la práctica misma, acelere el proceso histórico en acto, tornando la práctica más homogénea, coherente, eficiente en todos sus elementos, es decir: tornándola poderosa al máximo; o bien, dada cierta posición teórica, organizar el elemento práctico indispensable para su puesta en práctica."¹² Por otra parte, el uso más frecuente del término "dialéctica" entendido como acción recíproca se encuentra en Gramsci a propósito de la relación estructura-superestructura, es decir, en aquel compuesto o síntesis que él denomina "bloque histórico". Se puede decir que por "bloque histórico" Gramsci entiende el resultado, en una cierta situación histórica, de la relación dialéctica entre estructura y superestructura. En un célebre párrafo,

donde dice que la estructura y las superestructuras forman un "bloque histórico" y explica cuáles son las condiciones históricas necesarias para que la ideología transforme la realidad —lo que en términos hegelianos se expresa diciendo que lo racional se hace real—, concluye: "El razonamiento se basa en la reciprocidad necesaria entre estructura y superestructura (*reciprocidad que es, por cierto, el proceso dialéctico real*)."¹³

Pero el uso más frecuente y también más importante del término "dialéctica" en el lenguaje gramsciano es indudablemente el que corresponde al significado de "proceso tesis-antítesis-síntesis". Y agregamos que éste es también el significado más genuinamente hegeliano-marxista; basta pensar que desemboca en el concepto de "devenir". Justamente a propósito del devenir, de la distinción entre progreso y devenir, nos encontramos con el siguiente uso del término: "En el «devenir» se ha tratado de salvar lo que hay de más concreto en el «progreso», *el movimiento y principalmente el movimiento dialéctico* (lo que es una profundización, puesto que el progreso está ligado a la concepción vulgar de la evolución)."¹⁴ Es claro que aquí con "movimiento dialéctico" se quiere señalar, en oposición a la concepción evolutiva del curso histórico, una concepción por la que el curso histórico avanza por negación y negación de la negación. En otro lugar: "La fijación del momento «catártico» deviene así, me parece, el punto de partida de toda la filosofía de la praxis; el proceso catártico coincide con la cadena de síntesis que resultan del desarrollo dialéctico."¹⁵ Por otra parte, la importancia que tiene el uso de "dialéctica" en relación con el anterior se evidenciará de lo que exponremos en el párrafo siguiente. Es suficiente agregar, aún, en esta esfera de análisis puramente terminológica, que la dialéctica como concepción de la historia (y de la naturaleza) está estrechamente ligada a la idea de que la realidad histórica (y, según las interpretaciones del marxismo, también a la natural) es contradictoria, y que la dialéctica es el instrumento adecuado para comprenderla y, al comprenderla, para superar sus contradicciones. Ahora la relación entre filosofía y conciencia de las contradicciones está siempre presente en el pensamiento de Gramsci, para quien el marxismo es, en tanto filosofía, superior a las anteriores filosofías, y por lo tanto también es superior al hegelianismo, sólo en la medida en que ha adquirido más clara conciencia de las contradicciones y se considera inclusive a sí mismo como un elemento del carácter contradictorio de la historia. "En cierto sentido, por lo tanto, la filosofía de la praxis es una reforma y un desarrollo del hegelianismo, es una filosofía libe-

NOTAS
SOBRE LA
DIALÉCTICA
EN
GRAMSCI

¹⁰ *Dialettica della natura*, Ed. Rinascita, Roma, 1950, p. 32.

¹¹ *El materialismo histórico...*, p. 20.

¹² *Ibidem*, p. 47.

¹³ *Ibidem*, pp. 48-9. El subrayado me pertenece. Véase también *Dialettica...*, p. 240.

¹⁴ *Ibidem*, p. 42. El subrayado me pertenece.

¹⁵ *Ibidem*, p. 49.

El Topo Blindado

rada (o que busca liberarse) de todo elemento ideológico unilateral y fanático; es la conciencia plena de las contradicciones a través de las cuales el filósofo, entendido individualmente o como grupo social entero, no sólo comprende las contradicciones, sino que se coloca a sí mismo como elemento de la contradicción, eleva este elemento a principio de conocimiento y, por lo tanto, de acción.”¹⁶

No falta, finalmente, en Gramsci la referencia del término “dialéctica” al principio o ley del pasaje de la cantidad a la calidad. Insiste sobre ello en la crítica al materialismo vulgar de Bujarin. En un párrafo lamenta que el *Ensayo popular* no desata uno de los nudos teóricos del marxismo, es decir, precisamente “cómo ha «concretado» la filosofía de la praxis la ley hegeliana de la cantidad, que deviene calidad”.¹⁷ En otro lugar se vale de este principio para polemizar con el evolucionismo vulgar, “el cual no puede conocer el principio dialéctico del paso de la cantidad a la calidad”¹⁸; en otra parte, todavía, lo usa contra la teoría de la previsión en la historia, que parte del presupuesto de que las fuerzas contrarias son reductibles a cantidades fijas, pero esto no sucede porque “la cantidad se transforma continuamente en calidad”.¹⁹

4. La función del concepto de dialéctica en el pensamiento gramsciano es fundamental, y está ligada casi exclusivamente al segundo significado, ilustrado anteriormente, que es, como hemos dicho, el significado genuino hegeliano-marxista. El concepto de dialéctica sirve a Gramsci para caracterizar al marxismo como una nueva filosofía y para trabar combate en dos frentes, conforme a la interpretación de Marx frecuentemente repetida por Engels: contra el idealismo hegeliano, que es dialéctico, sí, pero que hace un uso especulativo de la dialéctica, y contra el materialismo vulgar que es, sí, antiidealista, pero no es dialéctico. Para Gramsci, Hegel ha tenido el mérito de presentar, todas de una vez, las contradicciones que antes resultaban sólo del conjunto de los sistemas, aunque lo haya hecho en la forma de una novela filosófica. Ha dialectizado los dos momentos de la vida del pensamiento, materialismo y espiritualismo, pero de manera especulativa, de donde se ha originado el famoso hombre que camina sobre la cabeza. Los continuadores de Hegel han destruido la unidad dialéctica; le tocó a la filosofía de la praxis la tarea de reconstruirla, pero esta vez poniendo al hombre sobre sus pies.²⁰ En cuanto al materialismo tradicional, su vicio fundamental es el de ser evolucionista, es decir, precisamente, de no ser dialéctico. En el párrafo ya citado, en que el concepto de devenir se distingue del de pro-

greso, es justamente el concepto de dialéctica que presenta este criterio de distinción. Puesto que también a la filosofía de la praxis le tocó el mismo destino que a la filosofía de Hegel, es decir, dividirse, y que “de la unidad dialéctica se ha retornado, de una parte, al materialismo filosófico, mientras que la alta cultura moderna ha buscado incorporar lo que de la filosofía de la praxis le era indispensable para hallar un nuevo elixir”,²¹ la batalla en dos frentes continúa, y le corresponde ahora a la filosofía de la praxis (y es la tarea que se propone Gramsci) reanudar la labor de reconstrucción de la unidad dialéctica perdida...

Como es sabido, en los fragmentos gramscianos el frente materialista está representado por Bujarin y el idealista por Croce. Con respecto a Bujarin y Croce, Gramsci reitera las críticas que Marx y Engels hicieron respectivamente al materialismo mecanicista y a la filosofía de Hegel. ¿Qué reproche, entre otros, le hace Gramsci a Bujarin? Uno de los reproches es precisamente el de haberse desentendido de la dialéctica: “El Ensayo carece de todo estudio de la dialéctica. La dialéctica es presupuesta muy superficialmente, no expuesta, cosa absurda en un manual, que debería contener los elementos esenciales de la doctrina examinada...”²² Esta carencia se puede explicar, según Gramsci, de dos maneras: una, de carácter teórico, la incompreensión por parte de Bujarin de la función de la dialéctica, y el otro, de carácter psicológico, la dificultad del pensamiento dialéctico que va en contra del sentido común frente al cual Bujarin ha capitulado. La carencia, entonces, no es casual: el vicio principal del pensamiento de Bujarin es, para Gramsci, el de no ser un pensamiento dialéctico, y un pensamiento no dialéctico es por ende un pensamiento mecanicista; y pretende hacer previsiones a la par de las que hace el hombre de ciencia de la naturaleza, de tal manera debilita el sentido histórico, fatiga la lucha, obstaculiza y atrasa toda forma de intervención activa en la historia. Una crítica análoga, obsérvese, está dirigida a Bernstein: “La afirmación de Bernstein según la cual el movimiento es todo y el fin nada, bajo la apariencia de una interpretación «ortodoxa» de la dialéctica, oculta una concepción mecanicista de la vida y del movimiento histórico: las fuerzas humanas son consideradas como pasivas y no conscientes, como un elemento no diferente de las cosas materiales, y el concepto de la evolución vulgar, en sentido naturalista, viene sustituido al concepto de desenvolvimiento y de desarrollo.”²³

Por lo que se refiere a la actitud de Gramsci hacia Croce, es evidente que para él arreglar cuentas con la filosofía crociana implicaba realizar la misma obra destructivo-constructiva, de

NOTAS
SOBRE LA
DIALÉCTICA
EN
GRAMSCI

¹⁶ *Ibidem*, p. 99. El subrayado me pertenece.

¹⁷ *Ibidem*, p. 167.

¹⁸ *Ibidem*, p. 128.

¹⁹ *Ibidem*, p. 138.

²⁰ *Ibidem*, pp. 99 y 92.

²¹ *Ibidem*, p. 92.

²² *Ibidem*, p. 135. El subrayado me pertenece.

²³ *Passato e presente*, p. 190.

El Topo Blindado

crítica y de valoración, que Marx había realizado con Hegel, aunque a veces el nuevo Hegel se le presenta más bien bajo la forma de un nuevo señor Dühring.²⁴ Quien recuerde las páginas que el joven Marx dedica a la crítica de la filosofía especulativa de Hegel (páginas que por otra parte Gramsci no podía conocer), encontrará frecuentes analogías con algunas páginas que Gramsci dedica a Croce. Para Gramsci el vicio fundamental de la filosofía de Croce es el de ser todavía una filosofía especulativa; de tal manera él contesta a la acusación que Croce había hecho al marxismo al considerarlo una filosofía teologizante porque contenía en la estructura el principio de un dios oculto.²⁵ Bastará recordar un párrafo entre los muchos que podríamos elegir: "La filosofía de Croce sigue siendo «especulativa» y en ella no sólo hay una huella de trascendencia y de teología sino que es toda la trascendencia y toda la teología, apenas liberada de la más tosca corteza mitológica."²⁶ Solamente la filosofía de la praxis se ha liberado de todo residuo de trascendencia y es historicismo absoluto. "El historicismo idealista crociano permanece aún en la fase teológico-especulativa."²⁷ ¿Pero qué quiere decir Gramsci cuando habla de la filosofía crociana como filosofía especulativa? Uno de los sentidos de esta acusación se remite una vez más al concepto de dialéctica. Existe en Gramsci la sospecha de que la dialéctica de Croce es una dialéctica conceptual en antítesis a la dialéctica real, es decir, una dialéctica de las ideas y no de las cosas. Gramsci formula la acusación de la siguiente manera: Croce habría cambiado el devenir por el concepto de devenir donde su historia "se convierte en una historia formal, una historia de conceptos, y en último análisis una historia de los intelectuales, más aún, una historia autobiográfica del pensamiento de Croce, una historia de moscas de cochera".²⁸ Con otras palabras: la historia de Croce es una historia de las ideas, y por ende de los portadores y creadores de las ideas que son los intelectuales; o bien es una historia en que las contradicciones reales son percibidas mediante las teorías que reflejan estas contradicciones: una vez más la historia del hombre que camina con la cabeza y no con los pies. La analogía con algunos párrafos de los *Manuscritos* de 1844 de Marx es sorprendente: Marx había reprochado a Hegel el haber trasladado el movimiento de la historia real a la conciencia y el haber descrito un movimiento histórico que no era el del hombre real sino el de la conciencia en sí misma.

5. La polémica de Gramsci con Croce tiene distintos aspectos. El que hasta ahora hemos

abordado es una de las embestidas que él emprende contra la fortaleza crociana. Obsérvese que ahora el concepto de dialéctica está empeñado en otra crítica, que por ser empleada en varias partes y por abarcar —Croce incluido— una más amplia tradición del pensamiento, creo que es uno de los puntos claves para la interpretación de la filosofía gramsciana. Ya no se trata de la antítesis entre dialéctica especulativa y dialéctica real sino del contraste entre los modos de concebir los momentos del proceso y el mutuo pasaje de unos a otros; no se trata, podríamos decir, de una divergencia en la manera de emplear la dialéctica sino en el modo de entender su mecanismo. Este punto, que nos disponemos a exponer, da, finalmente, la medida exacta de la importancia que tiene el concepto de la dialéctica en el pensamiento de Gramsci.

Como es sabido, Gramsci le reprocha a Croce el ser un ideólogo de la restauración, o bien un liberal conservador vinculado a la tradición de los moderados; y trata de insertar la posición crociana en un vasto esquema histórico, que debería remontarse hasta el neoguelfismo de Gioberti y valerse, como categoría de comprensión histórica, de los conceptos de revolución pasiva de Cuoco y de revolución-restauración de Quinet. Y bien, Gramsci considera posible explicar la actitud de Croce demostrando que éste había entendido al revés la dialéctica; para Gramsci el concepto que Croce tiene de la dialéctica no corresponde a la concepción genuina hegeliano-marxista, y más aún representa "una [...] mutilación del hegelianismo y de la dialéctica".²⁹ Es el mismo error que Marx reprocha a Proudhon en un célebre párrafo de *Miseria de la filosofía* tan frecuentemente citado por Gramsci en los momentos decisivos, texto que podemos incluir entre las fuentes más importantes de su reflexión sobre el marxismo.³⁰ Marx acusaba a Proudhon de haber entendido mal el significado de la dialéctica, que es movimiento de los opuestos o pasaje de la afirmación a la negación y a la negación de la negación, desde el momento que había pretendido distinguir en cada acontecimiento histórico el lado bueno y el lado malo, conservando el primero y eliminando el segundo. Y explicaba: "Lo que constituye el movimiento dialéctico es la coexistencia de los dos lados contradictorios, su lucha y su confusión en una nueva categoría. En realidad basta plantearse el problema de eliminar el lado malo para liquidar de golpe el movimiento dialéc-

NOTAS
SOBRE LA
DIALÉCTICA
EN
GRAMSCI

²⁴ Véase, por ejemplo, *El materialismo histórico*..., pp. 53, 200.

²⁵ *Ibidem*, pp. 190, 230.

²⁶ *Ibidem*, pp. 190-1.

²⁷ *Ibidem*, p. 191.

²⁸ *Ibidem*, p. 218.

²⁹ *Ibidem*, p. 186.

³⁰ *Ibidem*, pp. 109, 186, 221; *Note sul Machiavelli*..., p. 31, n. 71. "Miseria de la filosofía es un momento esencial en la formación de la filosofía de la praxis; ella puede ser considerada como el desarrollo de las *Tesis sobre Feuerbach*, en tanto que *La sagrada familia* representa una fase intermedia indistinta de origen ocasional." (*Note sul Machiavelli*..., p. 31, n. 71.)

El Topo Blindado

tico.”³¹ No se elimina el lado malo, al contrario: “Es el lado malo —afirmaba Marx— el que produce el movimiento que hace la historia, determinando la lucha.”³² Aquí Marx ponía de relieve lo que es el núcleo del pensamiento dialéctico, es decir, la fuerza de la negatividad en la historia. Y he aquí cómo Gramsci, en polémica con Croce, pone en evidencia la misma dificultad: “El error filosófico (¡de origen práctico!) de tal concepción consiste en que el proceso dialéctico se presupone «mecánicamente», que la tesis debe ser «conservada» en la antítesis, a fin de que no sea destruido el proceso mismo, el cual, por tanto, es «previsto» como una repetición al infinito, mecánica y arbitrariamente fijada. En realidad, se trata de uno de los tantos modos de «ponerle las bragas al mundo», una de las formas de racionalismo antihistoricista.”³³ Lo que la posición de tipo Proudhon-Croce (Gramsci ubica siempre a Gioberti junto a Proudhon) representa mediante la pretensión de conservar la tesis en la antítesis, es justamente la condena de la fuerza de la negatividad que constituye el motor de la dialéctica: “En la historia real —prosigue Gramsci— la antítesis tiende a destruir la tesis, la síntesis será una superación, sin que se pueda establecer «a priori» lo que de la tesis será «conservado» en la antítesis, sin que se puedan «medir» los golpes como en un ring convencionalmente regulado.”³⁴ Indudablemente, nos encontramos frente a uno de los nudos, quizás el más importante, del pensamiento gramsciano, en cuanto éste es heredero, intérprete y continuador del pensamiento marxista. ¿Cuál es la relación entre tesis y antítesis? Hay un pensamiento que trata de poner el acento en la tesis, pretendiendo conservar en la antítesis una parte de la tesis (el “lado bueno” de Proudhon), o bien, como se lee en otro párrafo, pretendiendo desarrollar toda la tesis hasta el punto de lograr que se incorpore una parte de la misma antítesis³⁵: este pensamiento es una falsificación de la dialéctica y desemboca en el reformismo. El pensamiento dialéctico genuino, en cambio, es el que pone el acento en la antítesis, que considera la antítesis como negación real y total de la tesis, y es la conciencia teórica de la revolución. En otros párrafos, además de los citados, Gramsci se expresa de la siguiente manera: “Toda antítesis debe necesariamente ponerse como antagonista

radical de la tesis, hasta proponerse destruirla completamente y completamente sustituirla”³⁶; o más bien: “Cada miembro de la oposición dialéctica debe tratar de ser él mismo, totalmente, y volcar en la lucha todos sus «recursos» políticos y morales, y [...] sólo así se tiene una superación real.”³⁷

De esta antítesis entre una dialéctica del positivo y una dialéctica del negativo, Gramsci obtiene algunas consecuencias decisivas para la elaboración de su pensamiento crítico. Dos, sobre todo, me parecen dignas de relieve. Ante todo, la afirmación de que la antítesis prolonga y conserva la tesis da origen a la pretensión —que es condición permanente y constitutiva de todo reformismo— de elaborar una historia “a medida” que sofocaría toda voluntad revolucionaria. Este concepto seduce en uno de los motivos polémicos más persistentes del pensamiento gramsciano: la crítica de la previsión histórica.³⁸ “Realmente se «prevé» —dice Gramsci— en la medida en que se obra, en que se aplica un esfuerzo voluntario y, por tanto, se contribuye concretamente a crear el resultado «previsto». La previsión se revela, por consiguiente, no como un acto científico de conocimiento, sino como la expresión abstracta del esfuerzo que se hace, el modo práctico de crear una voluntad colectiva.”³⁹ En segundo lugar, esta falsificación de la dialéctica, en cuanto conduce a una reconstrucción puramente teórica de la historia, para uso de conservadores y moderados que temen más que ninguna otra cosa a aquellos que hacen la historia, es una prerrogativa de los intelectuales, “quienes se conciben a sí mismos como los árbitros y mediadores de las luchas políticas reales”, y son “los que personifican la «catarsis» del momento económico al momento ético-político, esto es, la síntesis del proceso dialéctico mismo, síntesis que «manipulan» especulativamente en su cerebro, dosificando los elementos «arbitrariamente» (o sea, pasionalmente)”⁴⁰.

Ambas consecuencias —la primera se refiere a la crítica del reformismo y a la justificación histórica del momento jacobino y la segunda nos introduce en la crítica de la política de los intelectuales— constituyen una última confirmación de la necesidad de empezar por el concepto de dialéctica para una comprensión de la filosofía de Gramsci.

(Trabajo presentado al Congreso de Estudios Gramscianos, Roma, 1958, y publicado en *Studi gramsciani*, Editori Riuniti, pp. 73 a 86, y en la revista *Società*, enero de 1958. Traducción de Victorio Minardi.)



³¹ *Miseria della filosofia*, Ed. Rinascita, Roma, p. 91. Ver también pp. 98-9.

³² *Ibidem*, p. 99.

³³ *El materialismo histórico...*, p. 186.

³⁴ *Ibidem*. Ver el mismo concepto en pp. 221-2.

Los dos párrafos se aclaran mutuamente.

³⁵ *Note sul Machiavelli...*, p. 71. Este párrafo contrasta con el ya citado, *El materialismo...*, p. 186. Que sea la antítesis la que conserve algo de la tesis, o, por el contrario, que sea la tesis la que absorba parte de la síntesis, el resultado es idéntico: la atenuación del contraste entre tesis y antítesis.

³⁶ *El materialismo histórico...*, p. 221.

³⁷ *Note sul Machiavelli...*, p. 71.

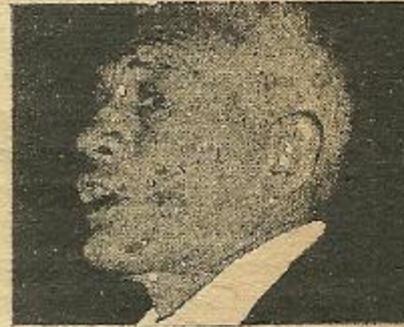
³⁸ La exposición más completa del problema se encuentra en *El materialismo histórico...*, pp. 138-41.

³⁹ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 187.

Juan Bosch

Apuntes sobre el arte de escribir cuentos



EL CUENTO ES UN GÉNERO antiquísimo, que a través de los siglos ha tenido y mantenido el favor público. Su influencia en el desarrollo de la sensibilidad general puede ser muy grande, y por tal razón el cuentista debe sentirse responsable de lo que escribe, como si fuera un maestro de emociones o de ideas. Lo primero que debe aclarar una persona que se inclina a escribir cuentos es la intensidad de su vocación. Nadie que no tenga vocación de cuentista puede llegar a escribir buenos cuentos. Lo segundo se refiere al género. ¿Qué es un cuento? La respuesta ha resultado tan difícil que a menudo ha sido soslayada incluso por críticos excelentes, pero puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.

"Importancia" no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como tema de cuentos puede conducir a una deformación similar a la que sufren en su estructura muscular los profesionales del atletismo. Un niño que va a la escuela no es materia propicia para un cuento, porque no hay nada de importancia en su viaje diario a las clases; pero hay sustancia para el cuento si el autobús en que va el niño se vuelca o se quema, o si al llegar a su escuela el niño halla que el maestro está enfermo o el edificio escolar se ha quemado la noche anterior.

Aprender a discernir dónde hay un tema para cuento es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja, el esqueleto de toda obra de creación; es la "tekne" de los griegos o, si se quiere, la parte de artesanado imprescindible en el bagaje del artista.

A menos que se trate de un caso excepcional, un buen escritor de cuentos tarda años en do-

minar la técnica del género, y la técnica se adquiere con la práctica más que con estudios. Pero nunca debe olvidarse que el género tiene una técnica y que ésta debe conocerse a fondo. Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho. La palabra proviene del latín *computus*, y es inútil tratar de rehuir el significado esencial que late en el origen de los vocablos. Una persona puede llevar cuenta de algo con números romanos, con números árabes, con signos algebraicos; pero tiene que llevar esa cuenta. No puede olvidar ciertas cantidades o ignorar determinados valores. Llevar cuenta es ir ceñido al hecho que se computa. El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso, no es cuentista.

De paso diremos que una vez adquirida la técnica, el cuentista puede escoger su propio camino, ser "hermético" o "figurativo" como se dice ahora, o lo que es lo mismo, subjetivo u objetivo; aplicar su estilo personal, presentar su obra desde su ángulo individual; expresarse como él crea que debe hacerlo. Pero no debe echarse en olvido que el género, reconocido como el más difícil en todos los idiomas, no tolera innovaciones sino de los autores que lo dominan en lo más esencial de su estructura.

El interés que despierta el cuento puede medirse por los juicios que le merece a críticos, cuentistas y aficionados. Se dice a menudo que el cuento es una novela en síntesis y que la novela requiere más aliento en el que la escribe. En realidad, los dos géneros son dos cosas distintas; y es más difícil lograr un buen libro de cuentos que una novela buena. Comparar diez páginas de cuento con las doscientas cincuenta de una novela es una ligereza. Una novela de esa dimensión puede escribirse en dos meses; un libro de cuentos que sea bueno y que tenga doscientas cincuenta páginas, no se logra en tan corto tiempo. La diferencia fundamental entre un género y el otro está en la dirección: la novela es extensa; el cuento es intenso.

El novelista crea caracteres y a menudo sucede que esos caracteres se le rebelan al autor y

El Topo Blindado

actual conforme a sus propias naturalezas, de manera que con frecuencia una novela no termina como el novelista lo había planeado, sino como los personajes de la obra lo determinan con sus hechos. En el cuento, la situación es diferente; el cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. Él es el padre y el dictador de sus criaturas; no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones. Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por tanto en intensidad. La intensidad de un cuento no es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra. Probablemente es ahí donde se halla la causa de que el género sea tan difícil, pues el cuentista necesita ejercer sobre sí mismo una vigilancia constante, que no se logra sin disciplina mental y emocional; y eso no es fácil.

Fundamentalmente, el estado de ánimo del cuentista tiene que ser el mismo para recoger su material que para escribir. Seleccionar la materia de un cuento demanda esfuerzo, capacidad de concentración y trabajo de análisis. A menudo parece más atrayente tal tema que tal otro; pero el tema debe ser visto no en su estado primitivo, sino como si estuviera ya elaborado. El cuentista debe ver desde el primer momento su material organizado en tema, como si ya estuviera el cuento escrito, lo cual requiere casi tanta tensión como escribir.

El verdadero cuentista dedica muchas horas de su vida a estudiar la técnica del género, al grado que logre dominarla en la misma forma en que el pintor consciente domina la pincelada: la da, no tiene que premeditarla. Esa técnica no implica, como se piensa con frecuencia, el final sorprendente. Lo fundamental en ella es mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose. El final sorprendente no es una condición imprescindible en el buen cuento. Hay grandes cuentistas, como Antón Chejov, que apenas lo usaron. *A la deriva*, de Horacio Quiroga, no lo tiene, y es una pieza magistral. Un final sorprendente impuesto a la fuerza destruye otras buenas condiciones en un cuento. Ahora bien, el cuento debe tener su final natural, como debe tener su principio.

No importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto: el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés, el lector está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más. A partir del principio, el cuentista debe ser implacable con el sujeto de su obra; lo conducirá sin piedad hacia el destino que previamente le ha trazado; no le permitirá el menor desvío. Una sola frase, aun siendo de tres palabras, que no está lógica y entrañablemente jus-

tificada por ese destino, manchará el cuento y le quitará esplendor y fuerza. Kipling refiere que para él era más importante lo que tachaba que lo que dejaba; Quiroga afirma que un cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco.

La manera natural de comenzar un cuento fue siempre el "había una vez" o "érase una vez". Esa corta frase tenía —y tiene aún en la gente del pueblo— un valor de conjuro; ella sola bastaba a despertar el interés de los que rodeaban al relator de cuentos. En su origen, el cuento no empezaba con descripciones de paisajes, a menos que se tratara de un paisaje descrito con escasas palabras para justificar la presencia o la acción del protagonista; comenzaba con éste, y pintándolo en actividad. Aún hoy, esa manera de comenzar es buena. El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse.

Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien, casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector. El antiguo "había una vez" o "érase una vez" tiene que ser suplido con algo que tenga su mismo valor de conjuro. El cuentista joven debe estudiar con detenimiento la manera en que inician sus cuentos los grandes maestros; debe leer, uno por uno, los primeros párrafos de los mejores cuentos de Maupassant, de Kipling, de Sherwood Anderson, de Quiroga. Quiroga fue quizá el más consciente de todos ellos en lo que a la técnica del cuento se refiere.

Comenzar bien un cuento y llevarlo hacia su final sin una digresión, sin una debilidad, sin un desvío: he ahí en pocas palabras el núcleo de la técnica del cuento. Quien sepa hacer eso tiene el oficio de cuentista, conoce la "tekne" del género. El oficio es la parte formal de la tarea, pero quien no domine ese lado formal no llegará a ser buen cuentista. Sólo el que lo domine podrá transformar el cuento, mejorarlo con una nueva modalidad, iluminarlo con el toque de su personalidad creadora.

Ese oficio es necesario para el que cuenta cuentos en un mercado árabe y para el que los escribe en una biblioteca de París. No hay manera de conocerlo sin ejercerlo. Nadie nace sabiéndolo, aunque en ocasiones un cuentista

APUNTES
SOBRE EL
ARTE
DE ESCRIBIR
CUENTOS

El Topo Blindado

nato puede producir un buen cuento por adivinación de artista. El oficio es obra del trabajo asiduo, de la meditación constante, de la dedicación apasionada. Cuentistas de apreciables cualidades para la narración han perdido su don porque mientras tuvieron dentro de sí temas escribieron sin detenerse a estudiar la técnica del cuento y nunca la dominaron; cuando la veta interior se agotó, les faltó la capacidad para elaborar, con asuntos externos a su experiencia íntima, la delicada arquitectura de un cuento. No adquirieron el oficio a tiempo, y sin el oficio no podían construir.

En sus primeros tiempos el cuentista crea en estado de seminconsciencia. La acción se le impone; los personajes y sus circunstancias lo arrastran; un torrente de palabras luminosas se lanza sobre él. Mientras ese estado de ánimo dura, el cuentista tiene que ir aprendiendo la técnica a fin de imponerse a ese mundo hermoso y desordenado que abruma su mundo interior. El conocimiento de la técnica le permitirá señorear sobre la embriagante pasión como Yavé sobre el caos. Se halla en el momento apropiado para estudiar los principios en que descansa la profesión de cuentista, y debe hacerlo sin pérdida de tiempo. Los principios del género, no importa lo que crean algunos cuentistas noveles, son inalterables; por lo menos, en la medida en que la obra humana lo es.

La búsqueda y la selección del material es una parte importante de la técnica; de la búsqueda y de la selección saldrá el tema. Parece que estas dos palabras —búsqueda y selección— implican lo mismo: buscar es seleccionar. Pero no es así para el cuentista. Él buscará aquello que su alma desea: motivos campesinos o de mar, episodios de hombres del pueblo o de niños, asuntos de amor o de trabajo. Una vez obtenido el material, escogerá el que más se avenga con su concepto general de la vida y con el tipo de cuento que se propone escribir.

Esa parte de la tarea es sagradamente personal; nadie puede intervenir en ella. A menudo la gente se acerca a novelistas y cuentistas para contarles cosas que le han sucedido, "temas para novelas y cuentos", que no interesan al escritor porque nada le dicen a su sensibilidad. Ahora bien, si nadie debe intervenir en la selección del tema, hay un consejo útil que dar a los cuentistas jóvenes: que estudien el material con minuciosidad y seriedad; que estudien concienzudamente el escenario de su cuento, el personaje y su ambiente, su mundo psicológico y el trabajo con que se gana la vida.

Escribir cuentos es una tarea seria y además hermosa. Arte difícil, tiene el premio en su propia realización. Hay mucho que decir sobre él. Pero lo más importante es esto: el que nace con la vocación de cuentista trae al mundo un don que está en la obligación de poner al servicio de la sociedad. La única manera de

cumplir con esa obligación es desarrollando sus dotes naturales, y para lograrlo tiene que aprender todo lo relativo a su oficio; qué es un cuento y qué debe hacer para escribir buenos cuentos. Si encara su vocación con seriedad, estudiará a conciencia, trabajará, se afanará por dominar el género, que es sin duda muy rebelde, pero dominable. Otros lo han logrado. Él también puede lograrlo.

(Publicado en *Shell*, Venezuela, Año IX, N° 37, diciembre de 1960.)



APUNTES
SOBRE EL
ARTE
DE ESCRIBIR
CUEENTOS

Gustavo Roldán

“Huasipungo” y la problemática social en Hispanoamérica



“TODAS LAS TESIS sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos estériles ejercicios teóricos —y a veces sólo verbales—, condenados a un absoluto descrédito. No las salva a algunas su buena fe. Prácticamente, todas no han servido sino para ocultar o desfigurar la realidad del problema [...] La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los «gamonales».”¹

La segregación del indígena en los diversos órdenes de la sociedad fue una de las resultantes de la forma organizativa impuesta en los pueblos de América. Segregación aún más manifiesta en aquellas instancias en las que en apariencia eran comprendidos en un término de igualdad o de semejanza con el blanco. En el aspecto religioso, en el económico, en el educacional y, en general, en lo que atañe a las relaciones sociales entre los hombres, se puede observar las consecuencias de los métodos seguidos tras la conquista, con la perspectiva que nos posibilita la distancia en el tiempo.

La propagación de la fe cristiana fue uno de los primordiales intereses que la corona cultivó en estas tierras, y sin analizar los fines —que también fueron muchos y muy complejos—, sin mayores dificultades podemos ver los resultados, cuya trascendencia los trae a la realidad contemporánea. Desde el primer momento de la conquista hubo un empeño en destruir todas las creencias religiosas anteriores, y en reemplazarlas imponiendo los preceptos católi-

cos. Para hacerlo, no se vaciló en manejar los métodos más dispares, desde el miedo terreno o ultraterreno hasta la persuasión por la bondad más sacrificada. Pero tales preocupaciones estaban viciadas desde el principio por un error fundamental: el considerar desde el punto de vista europeo la solución del problema, y el desconocimiento de la mentalidad indígena y sus propias opiniones frente a esta posibilidad de cambio.

La elección del indio sólo podía ser una: aceptar las imposiciones del más fuerte. Pero en el fondo no dejó de respetar y adorar sus mismos ídolos, vestidos en la forma que exigía el español. Las creencias que profesaba no eran un mero capricho de su mentalidad primitiva. Fuertes lazos la entroncaban a la historia de su desarrollo evolutivo como pueblo, y todo ritual estaba en función directa de ésta. La influencia del español destruyendo templos o ídolos —como forma de lograr el olvido de otra posibilidad religiosa y que sólo hubiese lugar para la católica— logró, sin lugar a dudas, hacer desaparecer los rituales externos y a la vez una mayor simplicidad en las complejidades del rito primitivo, pero no consiguió sustituir en esencia las creencias arraigadas sino revestirlas de una capa de cristianismo suficiente para conformar las exigencias del vencedor.

La resultante es la que aún subsiste, una suerte de sincretismo religioso en el que coexisten dogmas de índole tan dispar como contradictorios. Ningún elemento racional los unifica, sino que componen una manifestación amorfa en la que se unen los caracteres míticos cuya influencia logró mayor asentamiento.

El aspecto educacional tuvo también notorias preocupaciones para efectuar su desarrollo. Pasado el choque de la conquista en que la lucha fue la única relación entre españoles e indios, trató de establecerse un contacto de convivencia de muy distinta forma. Por diversos me-

¹ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Ed. Amauta, Lima, 1958.

El Topo Blindado

dios en los que el misionero tuvo relevante presencia se trató de aproximar al indígena a un nivel cultural propio para la convivencia con el español. Aprendió a leer y a comportarse como "hombre civilizado"; aprendió a escribir y a desarrollar sus aptitudes en todo tipo de artesanía; pronto conoció las formas del cultivo racional que permite el mayor aprovechamiento de la tierra y del trabajo; aprendió la técnica del orfebre y del albañil, del carpintero y del minero; en suma, aprendió todo aquello que el español estaba en condiciones de enseñarle.

Las bondades fueron muchas. No se puede culpar a la colonia de haber ignorado la existencia del indio. Pero de esto, ¿fue algo para beneficio directo del nativo?

Es evidente que mientras no poseyera una mínima factura de "civilización" no podría estar en condiciones de convivir con el blanco; que mientras no dominase técnicas de artesanía no podría servir en el grado necesario; que mientras no supiese las formas del cultivo racional de la tierra no podría cubrir las necesidades vitales del amo —que no cultivaba la tierra ni hacía trabajos manuales—; que mientras no fuese un orfebre, un albañil, un carpintero, o un minero, ¿de qué podría servir su existencia?

Era entonces imprescindible enseñar al indio todo aquello que habría de beneficiar al español. Pero llamar a esto ventajas ganadas por el indio, llamarlas bondades del conquistador que se ocupaba de desterrar la barbarie y el primitivismo de las tribus es, sin serlo en apariencia, algo más próximo a la mentira que a otra cosa. El indio no cultivó para su propio beneficio ni para el de sus hermanos; no hizo artesanías, no fue orfebre ni aprendió a leer sino para llenar un vacío del español allí donde hubiese trabajo y miseria. Jamás descendió a morir en las minas sino para enriquecer las manos de quienes lo mandaban. ¿O acaso se aplicó en otra forma o tuvo otro último término la culturización efectuada en el nativo?

Socialmente, su lugar fue el asignado de acuerdo con las necesidades apremiantes —del español, no del indio—; políticamente aprendió a conocer el alcance de las leyes en la medida en que éstas aplicaban sanciones y castigos; el resto carecía de importancia para serle enseñado. Nunca se trató de incorporarlo en forma efectiva a un mundo evolucionado, desde el punto de vista de su propia formación como hombre. Su ley y su moral no fueron respetadas ni aun en aquello que podía servir de ejemplo.

No estuvo ausente a todo esto, y desde los comienzos, algún contacto serio y objetivo con la situación real. Pero no corresponde observar

las realizaciones —o mejor sólo buenas intenciones— de alguno que otro español que en ciertos aspectos redimieran el estado del indio, sino la absoluta generalidad que lo mantenía en una abyecta condición.

De igual manera tampoco corresponde hacerlo con las en teoría benéficas resoluciones de la corona sobre las formas de su trato, que en lo esencial conservaban los mismos estamentos y sólo hacían referencia a aparentes consideraciones teóricas siempre inoperantes.

Lo que sí cabe analizar es el resultado de cada aspecto de la obra española sobre el indio y sus consecuencias en el transcurso de casi cinco siglos. Sin entrar en ningún tipo de detalles, con la sola observación de cualquier momento podemos afirmar que, fuera de las leyes y papelerías en general, jamás se lo trató en su dimensión de ser humano, y que sólo fue un elemento propicio para ser explotado por el blanco.

Es verdad que se abrió la posibilidad al indígena de incorporarse en espíritu a una cultura superior, pero para decirlo con palabras de José Carlos Mariátegui "no nos contentamos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra".² Pero es esto, precisamente, lo que le fue negado. Y quizás por carecer de importancia los bienes de esta tierra, quedaron en las manos que mejor podían comprenderlos por su comprobada probidad moral: la corona y el clero.

El régimen de economía feudal impuesto en América hispana, cuando ya el resto del mundo occidental superaba esta etapa, marcó la base estructural que habría de signar las generaciones futuras de una clase social explotada. Determinar la raíz histórica de su presente lleva en forma directa al origen de la economía aquí cimentada. La primera etapa de contacto indio-español, la conquista, careció de toda estructuración lógica de la economía. El robo y el saqueo fueron la forma simple y cómoda para obtener riquezas, y al mismo tiempo afirmó un orden de relación entre el blanco y el indio: el de señores y siervos.

La etapa diferente marcada por el asentamiento de la organización social —la colonia— no hizo sino seguir esta misma forma de convivencia. El estado marginal a la vida en sociedad creado para con el indio, ausente como persona en cualquier orden, llegó a plantear un serio conflicto a la base moral de la política seguida por la corona. Claros y terminantes análisis llevados a cabo por quienes veían la

"HUASIPUNGO"
Y LA
PROBLEMÁTICA
SOCIAL EN
HISPANO-
AMÉRICA

² *Ibidem.*

El Topo Blindado

injusticia de tratar a los nativos como animales, en completa discrepancia con los conceptos cristianos dominantes, crearon la necesidad de la protección legal del indio. Las Leyes de Indias, bajo cuya tutela quedaron, establecieron los lineamientos de la conducta a mantener para con ellos.

En los papeles se dio un paso adelante. Pero nada varió en la práctica la servidumbre establecida. El virreinato demostró preocuparse por el problema: lo llamó con distinto nombre. La independencia y la formación de las repúblicas no ignoraron los extremos a que estaban reducidas las masas indígenas. Más de una vez fue usado entre los elementos que precedieron a las revoluciones libertarias. Pero no significaban una y la misma cosa defender los derechos de autodeterminación como pueblos y otorgar esta misma autodeterminación como hombres a los nativos. Los intereses eran en un todo distintos, y si muchas veces pudieron confundirse en uno, lo era en una apariencia externa que en nada modificaba la estructura primordial. Concretamente, el indio solamente pudo ver —si llegó a enterarse de su existencia— una forma constitucional donde se sentaba una declaración de “los derechos del hombre”, pero que en la práctica, en lo que a él correspondía, al igual que todo el derecho constitucional, era sólo letra muerta. El liberalismo naciente estaba demasiado encadenado a las formas económicas en vigencia para poder prescindir de ellas sin menoscabo de los intereses personales. Tres siglos de estado colonial habían afirmado por completo la economía esclavista para poder desterrarla con aisladas buenas intenciones.

Pero a esta altura, Europa había descubierto al indio y a América como un fenómeno digno de tomarse en cuenta como tema artístico. Existía aquí una posibilidad inédita de literatura. Y el usarla de acuerdo con una sensibilidad romántica que apreciaba todo el exotismo de un mundo y de un hombre en estado primario de pureza —según su visión— hizo que los americanos también descubriesen para la literatura, interpretando con fidelidad un sentimentalismo colectivo, la existencia de este indio que se encontraba desde mucho al lado suyo.

Sobresaliente ejemplo de este tipo de mistificación fue dado por el ecuatoriano Juan León Mera, con la novela *Cumandá* (1871). Obra concebida en un plano de puras abstracciones acordes a lo establecido por *Atala*, se diluye en un vago sentimentalismo de leyenda en la que los convencionalismos más pobres cubren páginas y páginas carentes de toda emoción vital. Los momentos de mayor tensión emotiva mueven a risa por la artificialidad forzada al

absurdo de diálogos o situaciones ajenas en absoluto a la realidad del indio.

Desde luego, éste es un juicio actual. No negamos que en el momento de ser escrita haya mojado muchos pañuelos —como poco después habría de hacerlo *Tabaré*, aquel mestizo charría de ojos azules—, lo que no hace sino confirmar la falsedad del sentimentalismo reinante como tónica general de la época donde, rodeados de indios sumidos en la miseria, se podía suspirar por él cuando era un personaje de novela.⁸

La aparente diferencia que significó para el indio esta nueva etapa histórica de cambios en casi todas las estructuras de la sociedad americana traídos por la república, sirvió para mostrar claramente la gran semejanza que tenía con las anteriores. Con nuevas palabras, todo seguía en un pic de igualdad para él. Principalmente países como Ecuador, Perú o Bolivia —por la constitución racial indígena predominante— siguen evadiendo la visión real del problema. Ante éste, ante el drama del indio siervo de la aristocracia latifundista, se sigue cerrando los ojos. Tal vez fuese demasiado “feo” para poder mirarlo. Y, desde luego, lo era para poder escribirlo. Y esto sin entrar a sospechar que hubiese intereses concretos de por medio.

El hecho es que el liberalismo produjo un fortalecimiento en la organización del latifundio. Las formas de vida de la sociedad del siglo XIX perdieron la inmovilidad colonial en la que no era preciso un manejo monetario tan constante. La vitalidad que infundió en todos los aspectos la nueva época hacía preciso otra forma de relaciones en las que reinaba una aspiración general de progreso económico. Aquí no podía estar ausente la persona del indio.

⁸ Fernando Alegría encuentra en determinados momentos de *Cumandá* una problemática de origen social, y anota observaciones que hacen de la novela de Mera un antecedente de la novela indigenista contemporánea: “...la tragedia de los Orozco —dice— es el resultado de la tiranía que el jefe de la familia ejerce sobre los indios y la rebelión de éstos, más que una venganza, es una protesta contra la injusticia y el abuso de que son víctimas”. (F. A., *Breve historia de la novela hispanoamericana*).

Si bien es cierto, Alegría —inexplicablemente— olvida que tras el ataque a un latifundista inescrupuloso y la defensa de los derechos del indio está claramente expuesta la tesis fundamental de Mera: la defensa de los jesuitas expulsados de América. Por otra parte, las observaciones demasiado breves y casuales, se diluyen sin trascendencia alguna en el contexto general de la novela. Es evidente que estas protestas sí existen, pero en la misma línea de moralización ya esbozada desde el primer momento de la conquista, y no con una “básica diferencia que la separa de la defensa del indio que hicieron los campeones de la Leyenda Negra”.

“HUASIPUNGO”
Y LA
PROBLEMÁTICA
SOCIAL EN
HISPANO-
AMÉRICA

El Topo Blindado

¿Quién, si no, habría de producir lo necesario para que una clase burguesa en ascenso lograra su asentamiento? ¿O en otros casos permitiese la presencia y el enriquecimiento de un mayor número de personas dispuestas a participar de los beneficios del trabajo del indio?

El cambio de sensibilidad literaria significado por el "modernismo" habría de alejar aun más cualquier contacto de los escritores con la realidad americana. Esto no servía para producir belleza. Salvo lo consignado por Darío en sus "Palabras liminares" de *Prosas profanas*: "Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uxmal, en el indio legendario y el inca sensual y fino y el gran Moctezuma de la silla de oro". Pero coincidente con este movimiento de tráfugas creadores de belleza —que casualmente usufructuaban beneficios de una economía floreciente en calidad de embajadores o agregados culturales—, se abre en Perú (1888), con un discurso pronunciado por González Prada, la posibilidad de una distinta perspectiva a desarrollar por el hombre americano. Su voz queda quizás demasiado sofocada en medio de la poesía que empieza a dominar los círculos literarios de Hispanoamérica, pero está sentado ya el precedente de un rompimiento completo con las estructuras político-sociales en vigencia, y abierta la perspectiva de una distinta función de la literatura, que obedezca a las necesidades inmediatas de la revolución social.

No es ya en esta época ninguna novedad hablar del indio; de su estado social de despojado; de sus penurias y miserias. Desde la prédica fundamental del padre Las Casas se había explicitado de manera taxativa la existencia de un problema cuya raíz hemos tratado de determinar. Después había surgido más de un defensor que, comprendiendo el dolor del indio, lo hubiese expresado sentimentalmente. Pero a todo esto faltaba lo importante por decir. La lástima que pudiesen sentir corazones sensibles no era, desde ningún punto de vista, un atenuante para el sufrimiento del indio. Faltaban —aun en su enunciado— las soluciones concretas que contemplasen en toda su magnitud la categoría del problema. No ya desde la benefactora posición de solicitar un aumento de escuelas rurales o algo similar, sino a partir de la médula del sistema implantado en América: las formas de la economía. El oprobioso sistema que maneja la vida del indígena era soslayado con constancia digna de mejor fin. En verdad, resultaba demasiado molesto tratar de cambiar una estructura tan antigua y sobre todo tan beneficiosa para los otros.

Es en este aspecto que la voz de González Prada alcanza todo su significado y su impor-

tancia. Al deslindar las categorías secundarias con que puede pretenderse lograr la desaparición de esta sordidez y llamar a cada cosa por su verdadero nombre, sienta un valioso precedente que habrá de continuar y llevar a sus máximos logros la novelística del siglo xx.

El comienzo de este siglo significa para nuestra América un cambio radical en la naturaleza de su desenvolvimiento político-social. El advenimiento de la clase media a los organismos gubernamentales; el aumento y fortalecimiento de las clases obreras con la expresa colaboración en ambos aspectos de los grupos inmigrantes, y el régimen de trabajo consecuente al naciente industrialismo componen, entre otros, aspectos principales que muestran la nueva faz que habrá de caracterizar la época. Ideológicamente, comienzan a incrementarse y lograr un desarrollo cada vez más avanzado teorías políticas de izquierda —natural consecuencia de la paulatina toma de conciencia de clase que hace el proletariado— y que signarán todos los aspectos de la vida pública en cada país.

A los cambios sociales en las distintas naciones europeas, al enorme significado de la primera guerra mundial, a la determinante influencia del triunfo de la revolución rusa, cabe agregar un hecho histórico interno de América cuya envergadura ayudaría a cimentar la concreta voluntad de cambio de la organización social existente: la revolución mexicana. En la literatura, daría la posibilidad de novelar una realidad cuya importancia quitaría relieve a elucubraciones mentales en busca de temas sobre los que escribir. La realidad se imponía por sobre cualquier otro aspecto. La literatura no podía estar ajena cuando los mismos escritores eran parte actuante en el trasfondo que concluía en sangrientas luchas.

El escritor, no siendo ya un simple contemplador sino partícipe en las luchas; complicado en acciones de toda índole; gestador y actor en los cambios políticos; político él mismo, además de escritor, no podía dejar de receptor en toda su dimensión la trascendencia de una época en la multiplicidad de los aspectos prototípicos que habría de consignar en su obra.

Las luchas sociales, principal factor determinante de los cambios buscados, adquieren una preponderancia que habrá de ser expuesta a viva voz. El nuevo problema, la explotación del proletariado, se une hasta el grado de confundirse al viejo problema del indio y su servidumbre miserable. Ambos adquieren unidad bajo la conciencia que encuentra su sentido en la solidaridad humana. Desde luego que no obedecen a causas iguales como problemas, ni que las soluciones totales para unos sean vá-

"HUASIPUNGO"
Y LA
PROBLEMÁTICA
SOCIAL EN
HISPANO-
AMÉRICA

El Topo Blindado

lidas para los otros, pero la fundamentación esencial, el sojuzgamiento económico a que son sometidos, exigen planteamientos semejantes para ambos casos. La novelística de la revolución mexicana nos da un claro ejemplo de esto al no deslindar racialmente los personajes que componen las obras, que se entremezclan en un único grupo. O si se hace referencia al indio en forma concreta, haciéndolo víctima de las mismas consecuencias que afectan o pueden afectar al blanco.

Claro que la referencia es distinta cuando la temática de las novelas de América inciden sobre aspectos geográficos determinados y precisos donde no es posible ningún tipo de dudas por la naturaleza misma de la composición racial. De esta manera diferirán los planteamientos hechos en *El señor presidente*, en *Huasipungo*, en *El río oscuro*, o en los cuentos de *El trueno entre las hojas*; pero sólo en la medida en que obedecen a situaciones particulares que presentan específicas diferencias en su circunstancia externa. Todas coinciden en el denominador común que las determina: la problemática social de América al sur del río Grande.

Puede observarse así cómo la notoria importancia del tema indígena en la novelística americana no obedece a reglas ni cánones de orden literario, sino a un consecuente lazo de dependencia del escritor con su realidad. Dependencia que obra tanto en la opción voluntaria del escritor de hacerse responsable de ella, cuanto en la voluntad de rechazo o indiferencia frente a una determinada realidad, en la medida en que esto último sólo establece su contacto con otro grupo social que posee una diferente valorización de la circunstancia.

La consustanciación del autor con la obra y el sentido abiertamente polémico de ésta dan con *Huasipungo*, de Jorge Icaza, uno de los ejemplos relevantes de este realismo comprometido en todas las instancias con la problemática social del medio. Diversas gradaciones de realismo podemos encontrar en las novelas que encaran el tema. Desde el referido a la simple modalidad literaria que encuentra en los temas regionalistas o costumbristas una forma de satisfacer la exigencia de cierto público —y cuya trascendencia acaba en las páginas del libro— hasta el que aplica un basamento político-económico de interpretación de los hechos. Éste, dirigido al encuentro de soluciones a los problemas planteados, sin eludir responsabilidades, y consciente en todo momento de la disyuntiva planteada por los desvíos de las llamadas normas estéticas.

Es en este último aspecto que *Huasipungo* adquiere un valor máximo. La dualidad que

enfrenta el escritor en las posibilidades de tratamiento de los temas, desde el punto de vista literario —en el sentido de pura creación de belleza—, o de un permanente intento de gravitar desde el libro sobre la realidad que se busca modificar, encuentra en Jorge Icaza una determinación clara e inconfundible. Éste será el factor más fácil de objetar desde un cómodo lugar de crítico literario a quien no interesan —o interesan sólo algunos días y en aspectos más o menos intrascendentes— las motivaciones profundas que pueda perseguir el escritor. Las objeciones parten desde “tiene tanto o no de creación estética” o juicios que lo aproximan y relacionan con un total sentido panfletario sin admitir ninguna referencia de valor a la claridad expositiva de literatura puesta en término de lucha, mostrando la verdad desnuda en su mecánica miserable.

Y no es defensa del panfletarismo del que reiteradamente ha sido acusado *Huasipungo*. Esto es demasiado simple rebatirlo; la persona del autor no interviene a favor ni en contra durante los planteos propuestos tervigerosando la realidad. Hace sólo un relato en cuya veracidad posible podrá o no creerse, pero que antes de negarla es indispensable demostrar su falsedad.⁴

La negación de valores nace en los supuestos planteados alrededor de indefinibles donde la literatura es juzgada a partir de “lo estético”, y esto a su vez desde una retórica disfrazada bajo módulos de sensibilidad actual. La polémica alrededor del tema no interesa aquí reemprenderla, sino puntualizar la faz positiva y encomiable de una obra que adquiere una multiplicidad de valores. Valores surgidos de la trascendencia de una denuncia que no se diluye en la preocupación extrema por lo literario, ni pierde su originalidad por temor a apartarse de una ortodoxia elaborada precisamente por muchos de los que son denunciados o son parte en intereses comunes con el ultrarreaccionarismo político.

La pretensión de esta novelística va más allá de la denuncia de una situación de miseria ya desde mucho entrevista. Procura bucear las profundas raíces de las estructuras a través de su desarrollo histórico. Procura encontrar, no la solución circunstancial o transitoria que pueda mejorar temporariamente las ignominias

⁴ La más importante documentación sobre acontecimientos que muestran la barbarie y el primitivismo de la explotación del hombre por el hombre puede extraerse permanentemente de las noticias de los periódicos. La calidad mental de nuestra sociedad es lo suficientemente impermeable como para creer siempre que los culpables son sólo los que figuran en la noticia. De allí que existan problemas en que éstas aparezcan a diario en los informativos.

El Topo Blindado

marcadas, bajo el auspicio accidental de alguna buena voluntad, sino sacar a luz las causales cuyas facetas siempre fueron tergiversadas por digresiones conceptuales que en nada tocaban las fundamentaciones históricas de la realidad. Como consecuencia natural de todo ello deviene una crítica de imperioso sentido revolucionario que no contempla posibilidades de lentas modificaciones en la contextura de un mismo régimen, sino que exige un rompimiento de base con las causas determinantes de los estadios primitivos.

Es natural que este tipo de narración no precise acudir a despliegues de elementos imaginativos que puedan componer una textura grata a la exigencia de minorías apegadas a equilibrios estrictos en su formalismo. La fuerza y validez de su aporte radica en la veracidad de lo que dice. Si en el relato se manejan situaciones cuya truculencia puede objetarse, resulta en un todo absurdo pedir que desaparezcan o al menos que sean mitigadas, mientras subsistan como una realidad en la vida cotidiana. La validez del planteamiento de los problemas indígenas efectuado en *Huasipungo* revela la preocupación de Icaza por analizar fielmente dentro de una interpretación dialéctica la historia del Ecuador. La función de la obra es de eminente rango revolucionario, dirigida al descubrimiento y revelación de los factores determinantes de la actual realidad ecuatoriana —y que por extensión de semejanza puede aplicarse a otros países de América.

Huasipungo no es, desde luego, la primera obra literaria que encara el problema americano a partir de un realismo social. Desde *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, se mostró al desnudo la miseria lacerante de que es víctima el indio del altiplano. Pero las posibilidades de receptar el lector el mensaje vital de solidaridad que el libro pretende transmitir se ve muchas veces diluido en un costumbrismo que, si bien nos da una pintura fiel del ambiente y los tipos característicos, desvía la atención del fondo social de la obra. *Huasipungo* es en este sentido un ejemplo máximo de sobriedad literaria. Esquiva los factores que puedan anular o disminuir la vivencia más completa del relato. Su propósito es actuar en forma contundente en el ánimo del lector, ocupar su atención y obligarlo a no desligarse de él. Finalizada la lectura, no podrán recordarse las bellezas del estilo empleado, no podrá comentarse el tipismo de costumbres desconocidas, ni valorarse aspectos secundarios que en cada caso son sólo una traba para el conocimiento definitivo de lo que se quiso decir.

Se acusa de esquematismo vacío la trama de la novela. En gran medida es real, carece de complicaciones metafísicas o profundizaciones

psicológicas. Si lo que interesa es difundir un aspecto concreto, la anécdota secundaria sólo habrá de molestar la comunicación directa buscada. Si lo que interesa es difundir precisamente ese esquema —aun cuando no guste al esteta— ¿debe hacer la narración otra cosa que mostrarlo? Pero a todo esto lo importante ya está hecho. Guste o no a la crítica literaria, el éxito de *Huasipungo* fue determinado por la aceptación del público. Y su mensaje seguirá receptándose mientras no finalice la injusticia establecida como ley en América desde la llegada del conquistador.

A treinta y seis años de escrito su libro, oigamos a Jorge Icaza referirse a él: "Tenía la ilusión de que *Huasipungo*, con su protesta tremenda, contribuyera a redimir al indio. A hacerlo conocer en su dolor, en su soledad, en su desesperanza. El indio de Ecuador sigue en la misma situación. *Huasipungo* tiene una actualidad absoluta, aun ahora mismo. Para mí, es un fracaso, aunque la obra siga siendo un éxito".⁵



⁵ MARTÍN ALBERTO NOEL, *Diez minutos con Jorge Icaza*, en "Clarín", Buenos Aires, 26 de julio de 1959.

"HUASIPUNGO"
Y LA
PROBLEMÁTICA
SOCIAL EN
HISPANO-
AMÉRICA

Estela Canto



La culpable

ESTELA CANTO. Publicó *Los espejos de la sombra*, cuentos, 1945, Ed. Claridad; *El muro de mármol*, novela, 1945, Ed. Losada, premio Imprenta López, Premio Municipal de Novela 1945; *El retrato y la imagen*, novela, Ed. Losada, 1950; *El hombre del crepúsculo*, novela, 1953, Ed. Sudamericana, faja de honor de la SADE; *El estanque*, novela, 1956, Ed. Goyanarte; *La noche y el barro*, novela, 1961, Ed. Platina.

—¿Escritores que más influyeron en su formación?

—En primer lugar, Bernard Shaw. Después: Thomas Mann, Tolstoi, Alejandro Dumas, Stendhal.

—¿Escritores y poetas argentinos actuales que considera más representativos?

—Borges, Molinari, Raúl González Tuñón, Juan Gelman, Andrés Rivera, Manuel Mujica Láinez.

Estela Canto fue algo así como un delfín en Sur. Eso, en este país, asegura (y significa) muchas cosas. ¿Por qué, entonces, ingresó en el P. Comunista?

—Nunca me sentí enteramente cómoda en el ambiente de Sur. Llegué a tener allí amigos que lamento haber perdido. Pero nunca me gustó lo que representaba el grupo. Por naturaleza soy aventurera. Ingresé en el P. Comunista porque me parecía la "gran aventura", la que daba la posibilidad de "cambiar" el mundo. No quedar fuera en esa empresa extraordinaria. Siempre he despreciado el conformismo, la burguesía —aunque se disfraza de "artística"—, el anquilosamiento. Dicho en otras palabras: me enamoré del P. C. El amor es siempre orgulloso y no teme perder nada, puesto que él lo es todo. Dejar no "un grupo" sino todo grupo que no representara lo que yo quería fue, lo repito, un orgullo. Más aún: un placer. Entrando en el P. C. no creí perder nada sino ganarlo todo...

—¿Qué cosas de su vida no volvería a repetir?

—No volvería a repetir las cosas que no he hecho a plena conciencia. Las cosas en las que no me gusto a mí misma. Concretamente, no repetiría lo que hice entre fines de 1946 y principios de 1949.

—Si no fuera Estela Canto, ¿qué hubiera deseado ser?

—Nunca he pensado en ser más que quien soy. En todo caso, Estela Canto en circunstancias más favorables.

—¿Cómo se ve de aquí a diez años?

—De aquí a diez años, no me veo. Siempre he vivido, y vivo, en el momento. No puedo planear de aquí a diez años puesto que no sé si estaré muerta mañana. Esto no es una frase. Es una manera de amar la vida. De amarla tal como es: con su riesgo diario. Por eso no me veo en el futuro. Es, evidentemente, la psicología de la cigarra.

—¿Teme a algo?

—Lo que más temía ya me ha sucedido. Frente a eso los demás miedos son secundarios... aunque los sienta, claro está.

—¿De dónde proviene esa calma que es una de sus características más llamativas?

—Me sorprende que se hable de "mi calma". En general paso por impulsiva y violenta. Pero, que alguien vea "mi calma", revela una observación profunda, porque "mi calma" es real. Tal vez se deba a que he vivido hondamente todo lo que me ha tocado vivir, y a que estoy dispuesta a vivir con igual intensidad todo lo que me toque en el futuro.

—¿Qué es este país para usted?

—La Argentina es una gran posibilidad, frustrada hasta ahora.

—¿Se plantea opciones aún? Si se las plantea, ¿cuáles son?

—Siempre voy a optar porque la vida siempre nos presenta opciones y debemos tomarlas, queramos o no. Me gusta optar. Forma parte del juego. De una cosa creo estar segura: se es de derecha o de izquierda por naturaleza. Soy de izquierda hasta por snobismo. Quiero decir: la izquierda siempre me parece más avanzada, más riesgosa, más elegante que la derecha, la que aún en sus gestos heroicos, defiende con mezquindad lo establecido. Así, pues, dentro de lo que puedo prever —del mismo modo que, en la antigüedad hubiera sido cristiana, en el Renacimiento protestante, en la Revolución Francesa revolucionaria— siempre optaré por la línea vital, por otra parte, la única opción que mi naturaleza acepta.

Ésta, la de las respuestas, no es, ni por asomo, Estela Canto. Pero en ellas hay zonas inquietantes: "no repetiría lo que hice entre fines de 1946 y principios de 1949..."; "no sé si estaré muerta mañana..."; "lo que más temía ya me ha sucedido..." No importa tanto, sin embargo, explicarse esos enigmas como saber que Estela Canto ha adquirido una misteriosa (a veces, perversa) impalpable sabiduría, que se vierte en sus últimos relatos y en uno, estupendo, *La cara*, aparecido en *Ficción*, en abril de 1960. En esos cuentos, y en el que hoy da a conocer *LA ROSA BLINDADA*, se adivina un mundo, un juicio sobre ese mundo, un modo de observarlo. Quizá, también, claves para descubrir a Estela Canto y los riesgos que afronta la autora de *El muro de mármol* —que se encuentra entre los mejores narradores de este país— para llegar, más o menos indemne, más o menos disponible (y utilizable) al instante de la "gran aventura".

El Topo Blindado

AYER MURIÓ ANA, mi mejor amiga. Estoy destrozada. Es difícil que nadie haya querido a nadie como yo he querido a Ana. Fuimos al cementerio. La Recoleta es un cementerio elegante, con tumbas que son como capillitas adornadas, que no se parecen a otras tumbas, esas que no se levantan sobre la tierra y donde el muerto está realmente enterrado. No son tumbas, son sepulcros, son bóvedas. Anita quedó debajo de un altar con candelabros, adornado con manteles de encaje almidonado. Yo lloré mucho y miré a Sebastián, pero Sebastián miraba para otra parte en el momento que colocaron el ataúd debajo del altar para que todos lo viéramos siempre al pasear por las calles de la Recoleta después de la salida de misa en el Pilar. Quedó allí para decirnos una vez más: "Aquí estoy, en el puesto más importante. Voy a pudrirme aquí, a la vista de todos; muy pocos tienen ese privilegio".

Yo lloraba convulsivamente. Sebastián se me acercó y dijo poniéndome la mano sobre el hombro:

—No llores, era inevitable —yo lloré más pensando en la frase estúpida que había dicho Sebastián, pensando también que, precisamente, la cosa no había sido inevitable.

En la Recoleta hay pocas plantas; hay piedras, mármoles, estatuas, ataúdes a la vista, escasos árboles. Estar muerto aquí es como estar dentro de una casa protegida. Nada de tierra ni de cruces fáciles. No: protección total. *Comfort* en la muerte, para que nadie diga "que no se ocuparon de nosotros". El panteón de la familia de Anita era el más lujoso del bloque. Por lo menos eso la consolará... y me consuela a mí también, pienso...

Antes de seguir adelante quiero contar cómo conocía a Anita, cómo es posible que hoy me encuentre aquí, en medio de tanto dolor, llorando más que nadie por una amiga querida.

Mi padre es un abogado conocido que desempeñó cargos importantes en la Suprema Corte en tiempo de los radicales, allá por 1930. Yo soy la hija menor de un matrimonio de nueve hijos, y no es culpa mía haber venido al mundo cuando ya había estallado la segunda guerra europea. (¿Por qué dicen "mundial"? ¿Qué tenemos que ver nosotros con lo que pasó en países que probablemente nunca conoceremos?) Mi padre, por culpa de los conservadores, había perdido la mayor parte de su fortuna. La política fue la causa principal de nuestra ruina, pero no fue únicamente eso: el despliegue de mis padres por casar bien a mis hermanas mayores tuvo indudablemente algo que ver con la sombra económica que cayó después sobre la familia. Pero quedaron defraudados: sólo mi hermana Haydée —que cambió su bonito nombre por el horroroso de Herminia, nada más que porque "Haydée" no era un nombre que figurara en las crónicas sociales del treinta y

tantos— logró realizar un casamiento que enorgulleció a mamá. Después del casamiento de Haydée, mamá hablaba con más y más frecuencia de su hija, "la casada con Mendieta Farías... sí, sí, primo de los Mendieta Seré y de los Farías Astigueta..."

Pese a esto —me complazco en los datos porque se me ocurren indispensables para la comprensión de lo que sucedió después— es muy difícil que Anita y yo hubiéramos llegado a ser amigas de no haber sido por el peronismo. El peronismo niveló bruscamente a las clases sociales que forman eso que los comunistas llaman "la burguesía". Lo imposible en el treinta y tantos se convirtió en una realidad: mi padre formó parte de la Unión Democrática y, en 1950, cuando yo tenía diez años, fue normal que concurren al mismo colegio al que concurría Anita.

"El ataque frontal del peronismo había borrado los límites", como se complacía en decir mi padre utilizando su jerga radical. Lo cierto es que mi padre expresaba una verdad: ser radical equivalía, en aquel momento, a ser conservador, aunque no estoy muy segura de lo que digo y acaso veo el total a la luz de ciertos reflejos extraños que percibo a partir de la muerte de Anita. Lo cierto es que un sector de los radicales, el sector elegante, como quien dice, ya no era enemigo de los conservadores. Estábamos todos juntos en lucha contra alguien que había tomado el poder y que no nos representaba, alguien que quitaba el poder a los que lo habían tenido siempre, aunque algunos cuchicheos malignos dijeran que nada desaparecía fundamentalmente y que las cosas sólo cambiaban de nombre. "That which we call a rose with another name would smell as sweet", decía Sebastián, que era un cínico a quien le gustaba asustar disfrazándose de bolchevique, aunque claro, todos sabíamos que se trataba de una broma de gusto dudoso. Lo cierto es que, en ese año de 1950, pareció natural que Anita y yo estuviéramos en el mismo colegio, y que hubiera allí varias chicas que no tenían fortuna o apellido ilustre, pero nadie se sentía incómoda. Nadie... de no haber sido por Anita.

A Anita, cuando se sentaba en su pupitre y miraba el vacío, todo parecía molestarle. Los ruidos, las risas, los cuchicheos, hasta las lecciones mal dadas parecían herirla; era como si el destino la obligara a someterse a cosas desagradables de las que nosotros éramos culpables. Debíamos sentir que ella estaba allí y que sólo ella sabía, de manera imponderable, lo que correspondía. Yo la miraba de lejos sintiéndome molesta. Fue ella quien me buscó para que fuéramos amigas.

Un día de primavera, poco antes de terminar el año, durante el recreo, cuando las otras chicas paseaban o charlaban (ya no jugaban) en el patio, Ana entró en el aula y se sentó en mi banco.

LA
CULPABLE

El Topo Blindado

—¿Qué cosas tenías en tu cajón! —dijo. Entonces me di cuenta que había sacado todos los objetos que yo guardaba en el cajón del pupitre y que los examinaba uno a uno, sin curiosidad real, como si los analizara antes de darles el visto bueno.

Me puse colorada, no porque tuviera nada que esconder, sino porque a nadie le gusta que miren así, dentro de sus cosas. De pronto, por algo que provenía de los gestos pausados de Anita, todos los objetos que yo guardaba —un retrato de Montgomery Clift, una cinta rosada, una caja de fósforos, un hilo plateado— me produjeron una vergüenza tan profunda que hubiera querido que Anita desapareciera por haberlos visto.

—¿Te gustan los hilos plateados? —preguntó.

—Me gustaría que no los tocaras —dije violentamente. Ana me miró abriendo los ojos.

—Amalia, no seas exaltada —me dijo—, creía que sólo te gustaban las cosas que a mí me gustan.

—No veo por qué —dije, pero Anita seguía sonriendo y yo comprendí que era así, que sólo iba a gustarme lo que a ella le gustara, precisamente porque la detestaba tanto, aunque esto sea difícil de explicar.

Después transcurrió el tiempo y el tiempo se fue llenando con otros hechos. Los cuento para que se sepa que los hechos tienen muchos ángulos desde los que parecen distintos, y porque hay cosas que nos llevan insensiblemente a esos hechos; las cosas se nos escapan y nos lastiman, alguna vez llegan a herirnos realmente. Cuando nos hieren no lo percibimos en seguida, sino que esperamos una explicación o, sencillamente, no comprendemos.

Una vez fui a veranear a la estancia de Anita. Ella me esperaba en la estación, en un *jeep*; recuerdo los olores mezclados: la bosta de los caballos en el camino, los eucaliptos y sus ramas quemadas, los capuchinos de la enredadera que rodeaba la casa.

Anita tenía un perro, un animal de cabeza larga como un galgo, que se me pegaba continuamente.

—Es un bicho mezclado —dijo Anita—, un "mongril", pero es un lindo bicho.

Lo acariciaba, pero el perro me prefería a mí.

—Tenés olor a perra —me dijo Anita. Y añadió—: Es el olor que más me gusta...

Después no vi más al Cacique y Ana me dijo:

—¿Qué querés? Era un perro de malas costumbres y hubo que matarlo.

Yo me puse a llorar y ella me dijo:

—¿Por qué llorás? Un perro es un perro, ¿no?

Yo dejé de llorar, porque me dio vergüenza que la muerte del Cacique significara algo. Me

dio vergüenza y pensé —lo sentí— que la vergüenza estaba unida a todo lo que hacía con Anita.

Muchas veces, de noche, antes de dormir, pensé cómo había muerto el Cacique e imaginé que lo veía sangrando, con la cabeza destrozada por un tiro, o durmiéndose con un veneno suave que lo hacía desaparecer convirtiéndolo en un objeto.

Una noche, ya en Buenos Aires, estábamos en casa de Anita donde yo solía acompañarla. Nos quedábamos hasta bastante tarde cuando la madre de ella salía de noche. Le pregunté cómo había muerto el Cacique.

—¿Qué? —me preguntó. Pensaba en otra cosa. Añadió de pronto—: Ah, ¿decís un perro que mataron hace tiempo? Era un perro muy molesto... creo que lo liquidaron a palos... la gente de campo es dura, ¿sabés?... Fue difícil terminar con él; le daban palos y seguía atacando... Hasta que le dieron el golpe de gracia quería morder, el pobre.

Su voz era indiferente y lejana, como si hablara de una historia sucedida siglos atrás, del terremoto de Pompeya, por ejemplo, algo atroz, convertido en algo estético o curioso, a fuerza de estar alejado. Pero Anita conocía al Cacique, lo había tocado y su cola se agitó con alegría ante ella. Anita era muy linda, pensé, pero, para Anita, las cosas vivas estaban muertas, podían ser un cuadro terrible o agradable, nada más. Ella estaba protegida por un vidrio, los objetos tenían un poder plástico o decorativo, aunque tuvieran carne, sangre y sufrieran o se desesperaran. Anita era linda, con dinero y derecho a matar a quien se le diera la gana. Lo sentí. Porque nada se piensa cuando se ve que el mundo es así, incambiable.

Me acerqué y le dije:

—Anita, te quiero mucho.

Ella contestó:

—Bueno... No digás eso, me da risa, ¿sabés?

En otro momento su respuesta me hubiera herido. Repetí:

—La forma en que yo te quiero es diferente.

—Sí —dijo ella—, a vos te gustaría ser como yo. Pero hay cosas que no se pueden ¿no?

—Ya sé que no puedo ser como vos, no seas sonsa —dije—, pero te quiero más por eso.

Anita dejó de mirarme.

—Che, ¿cuándo vas a dejar de decir pavadas? Sos un *cache*, che —dijo.

* * *

Creo que pasaron años, aunque no se puede medir el tiempo cuando vemos a una persona todos los días, hasta que apareció Sebastián. Sebastián y yo fuimos amigos en seguida y lo hubiéramos sido más aún de no intervenir Anita.

LA
CULPABLE

El Topo Blindado

Recuerdo una noche —no sé por qué, puesto que todas las noches se han borrado de mi memoria fuera de la última, la que pasé con Anita—, caminábamos Sebastián y yo por la Avenida 9 de Julio. La niebla pendía sobre los árboles rodeándolos de un halo fantástico, triste, que casi podía tocarse, que era como una gasa gris, sucia, envolviendo los troncos. Caminábamos, como digo, por la avenida más ancha del mundo entre los palos borrachos y los autos parados junto a los veredones. Todo era inocuo, inútil, inexistente. En medio de las pocas luces amarillentas Sebastián se detuvo, me atrajo hacia él, y me besó.

—Sos una gran piba, me gustaría casarme con vos —dijo.

El corazón se me detuvo, asustado. Esperé que Sebastián dijera más, que volviera a besarme, pero él se puso a caminar con la cabeza baja y las manos en los bolsillos del sobretodo, como si yo no estuviera allí. Sebastián tenía los hombros anchos, la cabeza echada hacia adelante. Lo alcancé, lo agarré del brazo y miré su cara situada más alta que la mía; Sebastián miraba al frente y vi en detalle una cicatriz que tenía debajo del ojo izquierdo, sobre el pómulos. Era una fea cicatriz y él daba distintas versiones sobre ella porque, de algún modo, aunque la marca fuera fea, en la cara morena, ancha y bien cortada de Sebastián, esa marca se convertía en un atractivo.

—¿Cómo te hicieron eso? —dije tocando la cicatriz con la punta del dedo. Un hombre viejo, de barba, con un perro, pasó junto a nosotros y nos miró—. Fue un tiro, ¿no? —pregunté oyendo los pasos del hombre que se alejaba.

—No —dijo Sebastián. Se paró y me miró—. Eso es lo que digo siempre —añadió con rabia—, aquí no hay nada, ni luchas, ni peleas, no hay ataques heroicos, ni compadradas. Cuando tenía catorce años me caí y me clavé un vidrio, esa es la verdad. Aquí nunca pasa nada.

Hay momentos en los que una persona se convierte en todo el universo para nosotros, precisamente porque la vemos como es: desvalida y angustiada. Pero Sebastián sólo estaba rabioso.

—Si tuvieras el dinero de Anita me casaría con vos —dijo.

—Pero quién sabe si yo me casaría con vos —mentí para defenderme, porque las palabras de Sebastián convertían otra vez la niebla en trazo sucio, y en los árboles sólo se veían las meadas de los perros oscureciendo el tronco.

—Bah —dijo él. Volvió a besarme con agresividad como si quisiera demostrarme su fuerza y no sencillamente que me quería y que lo más importante era que pudiéramos estar allí, solos en el mundo.

—A veces me gustaría ser como los nazis —dijo—, agarrar a tiros a todo el mundo, eso es lo que me gustaría.

Me estremecí porque Sebastián estaba muy lejos, no era más que una forma alta enfundada en un sobretodo.

—No te asustés —dijo más tranquilo—, vivimos en la mierda. Quisiera que los comunistas hicieran algo, que agarraran a tiros, que nos degollaran con culos de botellas y que las cosas se acabaran de una vez.

Claro, pensé con rencor: tenés demasiado buen gusto para ser nazi o algo parecido, te gusta divertirse asustando con el comunismo, algo que ni siquiera conocés.

—No sirvo para nada —dijo Sebastián—; si pudiera casarme con vos sería otra cosas, pero, de todos modos, estoy enamorado de Anita.

—¿Estás seguro? —pregunté.

Él rió con los labios cerrados, haciendo ruido con la garganta.

—Mirá que se te ocurren cosas —contestó—. ¿Creés que un tipo como yo se casaría con alguien que no le gustara? No he caído tan bajo, che.

Yo también me reí. Sebastián me agarró del brazo y seguimos riéndonos.

—Aquí cerca hay una amueblada, ¿querés que vamos? —dijo.

—Bueno —contesté.

—Amalia, sos una mujer misteriosa —dijo Sebastián casi contento.

* * *

Recuerdo después una cabalgata en la estancia de Anita. Era la caída de la tarde, ella se lanzó a campo traviesa y había unas ovejas junto a unos potreros. El caballo de Anita costaló al meter la pata en un agujero, ella casi se fue hacia adelante, pero no ocurrió nada y un rato después, cuando volvíamos, en medio de la quietud de un largo crepúsculo de primavera en el campo, Anita dijo:

—Amalia, sos cobardona, sos incapaz de atreverte a nada.

Yo pensé que me atrevía, que era ridículo que lanzarse así por el campo, con peligro de que un pobre caballo se rompiera una pata, fuera considerado un acto de valor, pero ese era mi rencor, porque el mundo en el que vivíamos reconocía sólo a Anita y sus valores.

Recuerdo luego reuniones en unos departamentos muy chicos, echados todos en una gran cama, en medio del humo de los cigarrillos y escuchando un disco de Nat King Cole, muy bajito. Recuerdo que se mueven unas parejas, que Sebastián se acerca y dice:

—Esto no es bailar, estoy harto de "franela" —y yo pienso que me gusta esa "franela",

El Topo Blindado

que él y yo nunca nos tocaremos ya bastante, que jamás estaremos bastante cerca. Anita recita imitándome y grita:

—Analia es un *cache*, ¿no te das cuenta que sos un *cache*? —yo pienso que en el fondo está celosa, pero entonces Sebastián se echa a mi lado y repite, y nunca sabré si se burla o es sincero:

—Mi amor, me casaría con vos en seguida, en el fondo me gustás más que ella.

Después Anita se me apoya contra el hombro, siento su peso, ella se frota como una gata, cosquilleándome con el pelo.

—Ese sonso me busca... pero, para vos y para mí, esos hombres no existen, para vos y para mí el mundo es más divertido, lástima que seas cursi y te tomés las cosas en serio.

Después... hay cosas que no recuerdo, pero de pronto Sebastián se aleja de nuestro grupo y se junta con gente que ha conocido no se sabe dónde y que tienen ideas izquierdistas, que están contra el arte y la personalidad.

Hay todavía más: una alhaja perdida, un sueño que no recuerdo y la última noche.

Estábamos Anita y yo en su casa inmensa, un bloque de media manzana que pertenece a su familia. Ella vivía en el primer piso, en la parte que habían dado a su padre, "porque ahora todos se reducen", como decía Sebastián. Yo presentía la vanidad de Anita por aquellas piezas amplias alineadas sobre los árboles de una plaza tranquila, en un barrio de pisos y terrenos inmensos.

—No vamos a vender nuestra casa a una embajada, no necesitamos —dijo Anita en un momento de descuido y yo pensé, por primera vez, que la cursi era ella.

Estábamos solas, era un sábado por la noche. Tuvimos hambre y fuimos a sacar unas fuentes de la heladera y una botella de whisky de la cocina con sus mármoles blancos, sus armarios recién pintados y un olor fresco a cal, como si nunca se cocinara en esa vieja casa, como si todo fuera immaculado como se suponía que lo era el lecho de una muchacha de dieciocho años.

Comimos carne fría y una ensalada deliciosa, a la vez ácida y picante. Después salimos al balcón. Era una noche ventosa de fin de invierno, con atisbos de primavera y ráfagas heladas que desconcertaban. Miramos hacia la plaza rodeados de casas imponentes, con una informe estatua blanca en el centro.

—No hay nadie —dijo Anita—, sería ideal para matarse, ¿no te parece?

—Nunca te matarías tirándote desde un primer piso —dije—, hay que tener sentido de la realidad.

—Quien no conoce la realidad sos vos —dijo ella.

Las casas imponentes y grises por el tiempo, o por el deseo de parecerse a París, nos miraban como las caras con las que nos cruzamos en la calle, como monstruos ciegos y torpes conscientes de algo indefinible y poderoso que puede deshacernos marchando sobre nosotros, o desmoronándose, pero nada se desmorona aquí, eso es lo cierto. Los balcones, las ventanas, la plaza, la sombra lejana de un vigilante recostado contra un zaguán para protegerse del frío, la estatua de dos hombres desnudos en lucha —dos hombres que no se sabrá nunca por qué han peleado— nos miraban. Objetos, personas idiotas, hasta que Anita dijo:

—Tengo frío, entremos.

Fuimos a su cuarto. Ella tenía la botella de whisky en la mano. En las paredes habían colgado algunos objetos. La impresión era gris. Un cuarto grande, gris, con una cama baja y ancha; todo costoso e impecablemente limpio.

—Vení, tomemos unas copas —dijo Anita. Sacó vasos de un placard, los llenó por la mitad.

—Andá a buscar hielo —dijo.

—No —contesté.

—Bueno, tomaremos el whisky sin hielo —dijo.

—¿Dónde está tu madre? —pregunté, no porque me importara nada de la madre de Anita sino porque de pronto sentí que estábamos demasiado solas, aisladas entre las paredes.

Anita me lanzó una de sus rápidas miradas furiosas, una mirada en la que sus ojos parecían muy verdes con un punto negro en el centro, no mayor que la cabeza de un alfiler. Yo sabía que su madre pasaba los fines de semana en el campo con un amante y, por eso, me divertía preguntarle a Anita dónde estaba su madre. Ella preguntó:

—Y la tuya, ¿dónde está?

Lo dijo con voz suave, dulcemente. Yo comprendí: no había ninguna posibilidad de que mi madre estuviera haciendo lo que debía hacer a esas horas la madre de Anita; eso significaba que mi madre era una mujer honesta, irreprochable y, *precisamente* eso me dio vergüenza. Eso situaba a la madre de Anita en el plano de superioridad que siempre me había agobiado. Anita sonrió, comprendió y dijo:

—No pensés más, vamos a tomar unos tragos.

La pieza de Anita era rara, estaba cargada de objetos agresivos: espadas y viejas armas en las paredes mostraban la gloria de una familia que se ha dedicado a la caza, ha escuchado por horas el lamento de una liebre herida y después ha guardado el trofeo orgulloso con el que se mató a la liebre y se turbó la tranquilidad del campo.

LA
CULPABLE

El Topo Blindado

Anita llenó los vasos hasta la mitad.

—Andá a buscar hielo —insistió.

Fui, tanteé en la antecocina en busca de la luz y después tuve que tirar para sacar los cubitos de hielo, mientras el aire frío me entumecía las manos. La heladera, las paredes, las mesas de mármol, todo era blanco. Llegué al cuarto de Anita.

—Echá el hielo —dijo ella. La miré, recostada contra la chimenea, con su vaso en la mano, con el pelo revuelto, con una pollera escocesa a tablones y unas gruesas medias rojas, como se llevaban ese año. Estaba aquí de paso, preparándose para algún deporte invernal, y, de pronto, me pareció grotesca con sus pequeños gestos de mando aprendidos en alguna película.

Bebimos un vaso en silencio. Anita puso un disco en la vitrola y empezamos a movernos, abrazadas en un "cha cha cha".

—No sabés llevar —dijo ella. Se apartó, me agarró de la cintura y empezó a dirigirme con firmeza, con una fuerza que me pareció afectada y que no me gustó.

—No quiero bailar más —dije.

Anita se acercó a la chimenea y volvió a llenar los vasos.

—Lo que pasa —dijo muy lentamente, sentándose en el suelo— es que vos tenés miedo de todo. ¿Por qué te asusta que bailemos juntas? ¿Te calentás?

Vio mi turbación, se rió y dijo:

—Esta vez voy yo a buscar el hielo.

Desapareció y yo me encontré sentada en el suelo con un vaso en la mano en un lugar que de pronto me pareció desconocido y lleno de cadáveres. Me levanté, me serví más whisky. Anita volvió, yo le dije:

—No sé por qué este cuarto con esas armas me parece un lugar donde hubieran muerto muchos animales, un matadero, si me entendés.

—En mi familia nos gusta matar bichos —dijo ella riéndose.

—Claro —dije yo—, tenés una fortuna hecha con vacas muertas.

—No seas envidiosa —dijo ella.

—No soy envidiosa —contesté—, pero, cuando te ponés así, cuando estás borracha y ofensiva me dan ganas de matarte.

Anita dejó el vaso a un lado, me miró con sus ojos verdes de pupila diminuta.

—Repetilo —dijo.

—Cuando te ponés así me dan ganas de matarte.

Ella me dio una bofetada. Sentí que las lágrimas me llenaban los ojos.

—Nunca te atreverías —dijo—, sos una cursi. La gente como vos nunca se atreve a nada.

Cerré los ojos: las lágrimas me caían por las mejillas.

—No te atreverías —repitió Anita. Se levantó, fue a la pared, descolgó una vieja pistola—. Atrevete —repitió. Era un arma antigua; siempre creí que estaba descargada.

—Atrevete —insistió.

—No seas compadre —dije.

Me levanté. Pensé: "Qué lindo si todo fuera verdad, qué lindo si el gatillo funcionara realmente, qué lindo sería mostrarle que me atrevo, mostrarle que sé empuñar un arma, mostrarle que..."

Apreté el gatillo cuando estaba junto a ella.

No vi lo que sucedió, lo juro. El ruido del disparo me cegó. Después ella estaba tirada en el suelo con una mancha roja en el costado izquierdo.

Di un grito y salí corriendo por las habitaciones. Cuando finalmente encontré a alguien empecé a vociferar:

—¡Se ha matado, se ha matado!

Vino la policía y hubo momentos atroces. Pero todo terminó bien. El padre de Anita arregló el asunto para evitar escándalos. En el aviso fúnebre pusieron "muerta con los auxilios de la Santa Religión y la bendición papal"; eso equivalía a reconocer mi inocencia.

Recuerdo el momento en que nos alejamos del cementerio, cuando sentí el frío de las tumbas.

—La mataste —me dijo Sebastián de pronto. Había un viento helado a la caída de la tarde en el ordenado cementerio.

Contesté con un nuevo aplomo, el aplomo que no me ha abandonado desde entonces:

—Nosotros, la gente como vos y como yo, no se atreve a nada... fue ella quien se mató, esa es la verdad...

Y realmente siempre habré de creerlo. Esa es la verdad.



Serguei Eisenstein

1. Mis recuerdos de Hollywood

2. Notas autobiográficas

1.

EN 1914, CUANDO tenía dieciséis años, fui por primera vez a distraer a los heridos de guerra. Les llevaba cigarrillos. Dibujaba para ellos.

Heme aquí de nuevo por los hospitales, con la misma tarea humanitaria; estamos en 1944. Una colaboradora de la sección "Propaganda de masas", del Comité Urbano del Partido de Alma-Atá, me lleva de un lugar a otro.

El hospital se especializa en mutilados de las piernas y de los brazos.

Espero recoger impresiones en extremo penosas, pero me equivoco completamente.

Hay que ver galopar a un soldado sobre una sola pierna, con ánimo, golpeando con la muleta como si fuera un taco de billar.

Mary Pickford me había contado que para preparar un papel de ciega vivió durante algún tiempo en un hospicio estudiando las costumbres de los no videntes.

Ninguna tristeza. Al contrario.

Gran vivacidad. Ningún cuidado al moverse. Caminan sin prestar atención a los obstáculos, chocan con los objetos y se divierten muchísimo.

Para ser exactos, esto no me lo dice Mary sino Von Sternberg, que debe hacer con ella la película. Con Mary hablamos de otras cosas.

Sternberg sufre, como pocos, un terrible complejo de inferioridad.

Ha tenido la desgracia de trabajar antes en montaje y a pesar de todos los refinamientos decadentes y artificiosos a los que recurrió para echar tierra a los ojos de la gente de Hollywood, la aristocracia de Hollywood no lo considera uno de los suyos.

Entramos en el estudio mientras se está filmando *Marruecos*, con Marlene Dietrich y Gary Cooper.

Hay un silencio de muerte.

Un café cantante marroquí, repleto de extras; ni el más mínimo sonido.

En el centro del estudio se levanta una plataforma.

Sobre la plataforma, con un saco de terciopelo negro, el director en persona.

La cabeza entre las manos. Medita.

Todos callan conteniendo la respiración. Así, durante diez o quince minutos.

No sirve para nada. No es acogido por la alta sociedad de Hollywood.

Se esfuerza por humillar a "esta Hollywood" con el "europeísmo"; posee una colección de arte moderno, pero no como sería necesario exactamente. Faltan en ella tales o cuales firmas, o si esas firmas no faltan, no corresponden a tal o cual período...

Le encarga su busto a Tom Belling.

Se trata de algo metálico, en acero cromado. Es el material preferido en aquellos años para los candelabros de los cabarets y para las cockteleras.

Y eso no es todo: el busto en sí es un conjunto de elementos demasiado subrayados y de valores inexpresivos. Para ser más exactos, de valores totalmente inexpresivos.

Brilla la abultada frente —el acero cromado sirve, incluso, para adular al cliente— bajo los trozos metálicos de los rizos. Bajo la frente se destaca la franja metálica de la nariz, con una alusión bigoteril al pie.

De los arcos superciliares para abajo, nada.

Y a través de los ojos, mandíbulas y mejillas totalmente ausentes, se observa la parte interior sumergida en sombras, de la que ondula detrás la nuca y parte superior del cuello.

Todo esto tiene una cierta semejanza con el original.

Y el original viviente de la escultura de Tom Belling es de escasa estatura, algo canoso, peinado un poco a lo artista.

Los finos extremos de sus bigotes encanecidos se dirigen asimétricamente hacia abajo. Ama los sacos de talle cuadrado. Está enamorado con locura, y a lo que parece sin mucha esperanza, de Marlene Dietrich. Tres veces fracasó con sus películas.

Consiguió al fin salir a flote. En este momento es uno de los directores más caros de Hollywood. Sólo Lubitsch está mejor pagado que él.

Y, sin embargo, todo esto no sirve para nada.

Comenzó su carrera trabajando como una especie de ayudante de director, no se bien en qué film. Cuando se terminó, el director partió. Todos se fueron.

De pronto resulta necesario filmar otro episodio. Una operación quirúrgica.

No se quiere hacer regresar al director y deciden arreglárselas con "sus propias fuerzas".

Sternberg se ofrece para rodar el episodio. Lo hace. Resulta el mejor de la película.

El mismo me lo cuenta. Dice haber filmado el episodio de la operación "a lo Daumier".

No le creo mucho. Me parece que habla de Daumier sabiendo que soy un enamorado de su obra.

Por otra parte, hay algo poco claro. ¿Cómo concilia este comienzo de su carrera con el otro, del cual él mismo habla?

Con poco dinero y medios propios filma un corto en los tugurios de Los Ángeles (todo en exteriores): *Salvation hunters*.

Con un resto de plata "acomoda" a uno de los operadores de Chaplin, un japonés, para que "como por equivocación", lo pase de noche, cuando Chaplin esté presente.

Tal vez sólo consiga una lavada de cabeza pero, tal vez, consiga pasarlo.

Tal vez el "capo" no se ponga a maldecir. Y, tal vez, quiera ver todo el rollo.

El Topo Blindado

Chaplin no maldice; lleno de entusiasmo quiere conocer al autor. Tomándolo del brazo lo lleva a cenar al mejor restaurante de la ciudad.

Sternberg "está hecho".

Y eso no es todo. Chaplin lo emplea en su estudio.

Sternberg no permanece allí mucho tiempo.

Es entonces, posiblemente, cuando se produce el segundo comienzo de su carrera, con la mencionada operación quirúrgica y el problemático Daumier.

El snobismo no consigue enmascarar en Sternberg el trauma de ser consciente de su propia inferioridad.

The docks of New York (Los muelles de Nueva York) es una bellísima película.

En los patios de la Paramount, en 1930, todavía se veían los escenarios de los muelles deshaciéndose al viento. Basta verlos para comprender con cuánto ingenio en el uso de las luces y en el encuadre fueron logrados los efectos del film.

Junto a ellos juegan y corren unos muchachitos encabezados por el ex "niño prodigio", hoy adolescente, Jackie Coogan. Jackie ha perdido ya el inefable encanto de *El pibe*, pero todavía está muy lejos de ser, como es ahora (1946), un pernilargo calvo y repugnante. Cuando fue desmovilizado, Jackie encontró trabajo como animador en un local nocturno de Los Ángeles. Es doloroso observar sus fotografías últimas; el corazón se cierra y uno siente vergüenza: Jackie se parodia a sí mismo en su papel de *El pibe*.

Hay sacrilegios casi imperdonables. Pero estamos en 1930 y Jackie, caracterizado como Tom Sawyer, corre al frente de otros muchachitos hacia los escenarios de su película.

No alcanzo a imaginarme a un Tom Sawyer de ojos castaños, cara redonda y bien comido.

El primer Tom del cine, todavía mudo —Jack Pickford, hermano de Mary—, poseía la angulosidad de movimientos y las mejillas hundidas, que, de algún modo, se adecuan mucho más al personaje.

Entre mis viejas cartas hay una de Douglas Fairbanks en el tiempo que yo trabajaba en el guión de *Una tragedia americana*. En esta carta Doug me recomienda muy cálidamente a Coogan para el papel de Clyde Griffith...

No le doy el papel, y no solamente porque al final no he de terminarla.

Con posterioridad, el papel de Clyde lo asumió (y muy mal) el actor Holmes en la película (también mala) del mismo Sternberg... Se trata de un film pésimo que no alcanzo a verlo hasta el final.

A Emil Jannings no es la primera vez que lo veo.

Hace tres años, cuando me encontraba en Berlín y era yo un simple mortal, lo había visto mientras filmaba el *Fausto* en "Tempelhof".

La tarjeta de presentación que me dio Egon Erwin Kisch —que había visto *El acorazado Potemkin* en Moscú—, con una fogosa recomendación a Jannings, alcanzó al actor, erguido en pose majestuosa sobre una roca, envuelto en la capa gris del príncipe del infierno.

Con un gesto de la cabeza, verdaderamente real, me dio a entender que había tenido el honor de entrar en su campo visual.

En 1929 trataba de convencerme para que filmara un "segundo Potemkin".

Esta vez se trataría del favorito de Catalina y, naturalmente, con él de protagonista.

Potemkin era tuerto.

—¡Si usted dirige el film me arrancaré un ojo!

En Hollywood mi primer supervisor fue el simpático Bachman, especialista en "europeos", que trabajó para la Paramount en todas las películas de Jannings y terminó "rompiéndose el cuello" con *Petit café*, de otro berlinés, Ludwig Berger, en la que actuaba Maurice Chevalier.

Un modismo en Hollywood dice que mientras se filma la película el supervisor se rompe la cabeza y cuando se termina y da una ganancia menor que la prevista se rompe el cuello. Y eso ocurrió con *Petit café*.

Berger se volvió a Europa. Y a Bachman lo echaron de la Paramount.

Lo vi de nuevo unos tres meses más tarde... No había conseguido nada todavía.

También tuve como supervisor a una interesantísima personalidad: Horace Leaveright.

Leaveright había sido anteriormente un editor. No sólo un gran editor sino casi siempre un editor de escándalos.

Y de escándalos no siempre políticos.

Fue él quien publicó las novelas "escandalosas" de Dreiser. En particular, la misma *Tragedia americana* que no me dejaron filmar por temor al escándalo... político.

La novela había sido prohibida por atentar contra las buenas costumbres: las relaciones extracónyugales entre Clyde y Roberta, la tentativa de aborto y su implícita propaganda apologética, el homicidio por este motivo... Los *bosses* (patrones) de la Paramount soñaban con extraer de esta novela *sensacional* sólo un *just ments girls*, sin profundizar en ningún razonamiento "superfluo".

En cambio, a mí me interesaba la descripción de una sociedad y de ciertas costumbres que determinan a Clyde a hacer todo lo que hace y que luego, en la fiebre de la campaña prelectoral, lo llevan a la ruina en función de los intereses de la reelección del procurador.

Liberado de la lluvia torrencial de las monsergas y descripciones de Dreiser, la novela surge como algo cerrado, cruel; una verdadera acta de acusación.

Es extraño cómo Leaveright, en cambio, no me causó mayor impresión ni durante nuestro primer encuentro ni después, en la visita que me hizo en Beverly-Hill.

Recuerdo esta última quizás porque me obligó a diferir por tercera vez un encuentro con Greta Garbo.

Encontrarse con la Garbo (¡y sobre todo cuando estaba filmando!) era en general una empresa casi imposible.

La Garbo no admitía la presencia de nadie cuando filmaba dado que, estando desprovista de cualquier técnica escolástica, trabajaba —¡y tan maravillosamente!— solamente cuando se sentía inspirada.

Como se sabe, uno no siempre tiene consigo la "inspiración", y entonces abundaban las lágrimas y los gritos histéricos en el set. Para la Garbo, trabajar de actriz no era algo descansado.

Es muy extraño, pero Chaplin también filma casi de la misma manera —improvisando—, sin perfeccionar de una toma a otra la solución preconcebida, sino inventando siempre, recitando, probando nuevas y estupendas variantes.

¡En cien variantes, un actor de talento siempre logrará alguna genial! Y ésas son las que elige luego Chaplin sentado en su famosa sillita de tela encerrada, en la sala de proyección.

Si no es suficiente todavía, filma otras. Pero si no tiene ganas de trabajar, se va al Océano Pacífico y regresa después a la película, a las cámaras, a los escenarios y a los colegas de trabajo que permanecen esperándolo fielmente, únicamente en el momento en que una especie de necesidad interior lo devuelve al set.

En *Una tragedia americana*, de Dreiser, me atraía particularmente la función del sino.

En el trato con la Paramount me esforzaba por subrayar precisamente este aspecto de la intriga.

Clyde prepara de manera perfecta el asesinato de Roberta. Luego, cuando el joven está en el bote, se produce el famoso *change of heart*, el cambio de intenciones. Acontece el incidente verdadero en el que Roberta pierde la vida.

Y los engranajes implacables de un mecanismo ya puesto en mar-

MIS

RECUERDOS

DE

HOLLYWOOD

El Topo Blindado

cha vuelven como imputaciones contra Clyde todo aquello que éste había concebido para llevar a cabo el homicidio.

La máquina fatal del delito, una vez puesta en marcha, continúa automáticamente su curso, sea que la intención quiera el acto criminal, sea que se le oponga o trate de evitarlo. Se trata de una especie de espíritu que consiguió evadirse de la botella frotada con tantos cráneos y huesos.

En las raíces de esta imagen yace una impresión viva.

No es la primera vez que en mis películas aparece esta imagen de una despiadada dinámica mecanicista.

Es precisamente este impulso, ciego e inflexible, el que mueve hacia abajo a la columna de soldados sin rostro por la escalinata de Odesa, en *El acorazado Potemkin*.

¡Solamente botas!

Y luego otra vez una máquina sin alma y sin rostro, antecesora de las tropas blindadas del general nazi Guderian, en el alud de cascos de hierro de los guerreros teutones en *Alejandro Nevski*.

Tampoco aquí hay rostros, cubiertos como están por los yelmos que sólo tienen una ranura para los ojos, y cuyos contornos repiten las torretas de los futuros tanques alemanes.

Y también el camino fatal de Vladimiro Andreievich, entre la grito furiosa de los guardias, inexorablemente negros, de nuevo como el sino, de nuevo con los rostros cubiertos, que lo conducen hacia la muerte escoltándolo como un coro fúnebre, en un episodio de la segunda parte de *Iván*.

Una vez me pregunté: ¿cuál es la cosa más terrible?

La cosa más terrible me parecía el vivo recuerdo de los rieles, cerca de la ciudad de Smolensk, durante la guerra civil.

Las vías eran innumerables.

El número de trenes de carga era todavía más innumerable. No es así como se dice exactamente, pero la cantidad era así: innumerable.

El titánico nudo de estas serpientes de acero rojo oscuro, tejido en seguimiento de las tropas

que avanzan. Por el momento se han detenido cerca de Smolensk, pero están alertas, prontas a avanzar, a revolverse.

Los trenes de carga, como desmesuradas ballenas, yacen sobre los muertos rieles de Smolensk.

Observad su espinazo desde el liviano puente tendido sobre ellos. Su longitud, a derecha e izquierda, se fundirá en el horizonte para mezclarse en el polvo y desaparecer en la sombra.

Fundiéndose así en las tinieblas, desaparecen las luces de Los Ángeles, ciudad de noventa kilómetros de largo, cuando el avión asciende dando vueltas.

Los tímpanos duelen de un modo endiablado. La sangre martillea las sienas... Del mismo modo golpea la sangre cuando uno se esfuerza para abarcar este espejismo nocturno de los espinazos escamosos de los trenes. Avanzan y retroceden en las sombras.

Las cornetas de los señaleros (¡entonces se usaban todavía!) resuenan en la oscuridad con sus roncós soplidos.

¿No habrán sido ellos los que hicieron nacer en mí la idea de los cuernos en la escena nocturna de la víspera de la matanza sobre el hielo en *Alejandro Nevski*?

No menos aterradores son estos objetos inanimados y todavía en movimiento cuando te mueves entre los rieles en busca de tu vagón.

En 1929 vivo en uno de estos trenes de carga, sobre los rieles.

Smolensk está de tal manera superpoblada que parte de nosotros continúa viviendo en estos convoyes.

Las puertas de los vagones se deslizan con gran ruido en una y otra zona de sombra. O se mueven delante de uno, semejando una línea punteada, los pálidos rectángulos de los vagones abiertos y vacíos.

Y un martillo de hierro, como en los incubos de *Ana Karenina*.

En la noche suenan roncós los sonidos de las cornetas.

El rojo sucede al verde, el verde de nuevo al rojo, como una extraña danza en las señales.

Pero esto no es lo que me causa más temor. No son las horas

nocturnas trascurridas en la búsqueda del vagón donde uno vive, a lo largo de kilómetros y kilómetros de convoyes silenciosos. No es el calor tremendo de los techos que revientan bajo el sol del mediodía, cuando se yace enfermo adentro, sino la cola del convoy —que no acaba jamás—. La cola del convoy, que retrocediendo, avanza sobre uno con la cara chata del último vagón.

Brilla la linterna roja "de cola" parecida a un ojo obstruido.

Nada lo podrá detener. Nadie conseguirá detenerlo.

Lejos, al otro extremo, está el maquinista.

Y desde su lugar no puede ver nada.

Un enemigo, una víctima, un caminante casual, cualquiera, puede atravesarse en la ruta. Pero nada detendrá el lento movimiento del ojo rojo e inmóvil que surge del rostro obtuso del furgón, mientras la nariz del tren se hunde en las tinieblas.

Cuántas veces, durante mis peregrinaciones entre los rieles, estas apariciones nocturnas han pasado como a traición, con un levísimo repiqueteo, como arrastrándose pérfidamente de una a otra zona de sombra, ora hacía mí, ora junto a mí...

Creo que esto —su ciego movimiento inexorable, despiadado—, es lo que transmigró a mis películas; sea como botas de soldados sobre esa escalinata de Odesa; sea transformando sus obtusos rostros en los cascos de la masacre sobre el hielo; sea deslizándose, vestido de negro, sobre las losas del pavimento de la catedral, siguiendo la informe llama de la vela en manos del vacilante Vladimir Staritski...

De un film a otro vemos emigrar esta imagen del tren nocturno, convertido en símbolo del sino.

En la *Tragedia americana* constituye primero la imagen de la inercia de un delito para transformarse después en el movimiento del autómatas inanimado de la justicia y la ley.

(Publicado en *Filmcritica*, Roma, números 106-7, marzo de 1961. Traducción de José Luis Mangieri.)

NOTAS

AUTOBIOGRÁFICAS

2.

NO PUEDO UFANARME de mi origen. Mi padre no era obrero. Mi madre tampoco procedía de familia obrera. Mi padre era arquitecto e ingeniero. Un intelectual. Ciertamente se abrió paso e hizo carrera gracias a su trabajo.

Mi abuelo materno, aunque llegó descalzo a Petersburgo, no siguió adelante por su propio esfuerzo; prefirió el negocio: te-

nía barcazas e hizo capital. Ha muerto.

La abuela era una *Vassa Zheleznova*.*

Y así me educó yo, sin preocupaciones y en la abundancia.

* Protagonista de la obra del mismo nombre de M. Gorki. Dueña de un comercio, mujer imperiosa, despiadada, inteligente.

Esto tuvo su aspecto positivo: el estudio a la perfección de idiomas, las impresiones humanitarias de la adolescencia. ¡Qué necesario y útil fue todo esto luego, no sólo para mí, sino también para los demás! Pero ahora se da uno cuenta de que hacen falta instituciones de enseñanza media artística para adolescentes.

Pero volvamos a mí.

El Topo Blindado

Así, pues, a los 16 años soy un joven hijo de familia intelectual, estudiante del Instituto de Ingenieros Civiles. Con una buena vida, sin desdichas ni agravios de la fortuna. Y no puedo decir, como cualquier obrero y koljosiano, que sólo la Revolución de Octubre me ha ofrecido todas las posibilidades.

¿Qué me ha dado la revolución y a través de qué estoy unido para siempre a Octubre? La revolución me ha dado lo más estimable para mí: ella me hizo artista. Si no hubiera sido por la revolución, yo nunca hubiese roto la tradición de padre a hijo: hubiera sido ingeniero.

Tenía predisposición, deseo; pero únicamente el torbellino revolucionario me dio lo fundamental: la libre autodeterminación. Porque si la libre autodeterminación de los pueblos es un magno adelanto, también un magno adelanto es que cada hombre pueda hacer realidad su ideal de trabajo creador.

En la sociedad burguesa esto no existe. En ella impera la esclavitud profesional. La dependencia. Y sobre todo en las llamadas profesiones "liberales".

En nuestro país no es así. Empezando por cualquier pionero que puede trazar con exactitud el camino para llegar a su ideal, porque sabe que el país, el Partido y el Estado lo ayudarán en todo. Y lo mismo ocurre en cualquier complicada profesión: de artista, de escritor. Para el socialismo uno puede trabajar en la profesión que más estime, en la que más puede uno rendir.

En un momento crítico (el tercer curso del Instituto) yo saboreo por primera vez esa *libertad para elegir destino* que ahora figura en los artículos de los derechos de los trabajadores de la Constitución soviética.

Ocurre en plena guerra civil.

En el 17 fui llamado a la Escuela de Alféreces de tropas de ingenieros. Soy licenciado, y en febrero del 18 ingreso ya en las Construcciones Militares. Desde telefonista llego a técnico y ayudante del jefe de obras.

Es curioso que mi actividad de artista comience en el EROC (Ejército Rojo Obrero Campesino). Realizo trabajo cultural en las obras (el comisario escribe, los ingenieros juegan). Paso a la Dirección Política del Frente Occidental. Eliseiev** era el decorador de los grupos teatrales del frente.

** Konstantin Stepanovich Eliseiev (n. 1890), grabador soviético. En 1919 trabajaba en Velikie Luki, en la Casa de Instrucción, como pintor y actor. Allí conoció al joven Eisenstein, que trabajaba en una organización de construcciones militares y participaba en el grupo teatral y dibujaba y montaba los espectáculos.

El tren de propaganda. 1920. El tripudo pan-araña ensartado por la bayoneta roja.

Luego opto: al Instituto, al Arte. Llego a Moscú. A la Academia del Estado Mayor General de idiomas orientales.

Primer Teatro Obrero del Proletkult (Cultura Proletaria).

Llego al teatro "en general". Pero que el teatro fuera obrero no tenía nada de casual.

De teatro "en general" se convierte en teatro revolucionario.

Con ese mismo teatro pasamos —1924— al primer trabajo cinematográfico: *La huelga (Hacia la dictadura)*.

Ciclo de películas acerca de la historia del Partido.

Y si la revolución me llevó al arte, el arte me condujo por entero a la revolución. El adentramiento en la historia del Partido y el pasado revolucionario del pueblo ruso me dio ese fondo ideológico sin el cual es imposible que exista el arte.

Y eso es lo segundo que me dio la revolución: *fondo ideológico para el arte*.

El arte es verdadero cuando el pueblo habla por boca del artista. Y eso lo conseguíamos. Lo que no tienen los artistas en ninguna parte del mundo.

Pero nuestro país da al artista todavía más: le da el *método* para conocer los secretos de su arte porque el profundizamiento en cada materia no puede menos que conducir a la percepción de la dialéctica de esa materia. Ahora bien, la síntesis filosófica no es posible sino sobre la base del método.

El problema de la expresividad del actor. Encuentro el método.

Así, pues, el régimen soviético me ha dado, por otra parte, lo más necesario: el método y una base filosófica firme para las *búsquedas* teóricas.

Espero pasar pronto a la fase de los *hallazgos*.

De otros períodos es interesante el del extranjero. El extranjero es una especie de universidad y examen para elegir cada uno su actitud de clase. Allí lo he visto todo, desde el millonario hasta el mendigo. La explotación colonial de México. Negros. Con los propios ojos, el régimen burgués.

El extranjero puede operar en doble sentido.

Temple máximo.

Así, ustedes ven que el régimen soviético:

1. me hizo artista;
2. me dio [una palabra ininteligible] ideológica;

3. me dio... base teórica para el trabajo científico;

4. y no me permitió caer en uno de los momentos críticos de mi biografía artística. En ese momento en que el hombre necesita apoyo y confianza.

Yo puedo decir también que, como a los demás, el Poder soviético me lo ha dado todo.

¿Habré de quedar en deuda ante mi Patria?

Y como cada uno de nosotros, me entrego y me entregaré por entero a nuestra Patria, a la gran obra de la construcción del comunismo.

(Estas notas fueron escritas por Eisenstein para el XX aniversario de la cinematografía soviética —1939— y publicadas en *Cultura y vida*, Moscú, Año II, N° 5, 1958.)



NOTAS
AUTOBIO-
GRÁFICAS

Jack London

Cómo me hice socialista

ES PERFECTAMENTE justo decir que yo me convertí al socialismo de un modo similar a la forma en que los paganos teutones se convirtieron en cristianos —estaba forjado en mí—. En la época de mi conversión no sólo no buscaba al socialismo sino que lo atacaba. Era muy joven e inexperto, no sabía gran cosa de nada y aunque nunca había oído hablar de una escuela llamada "individualismo", entonaba de todo corazón el panegírico de los fuertes. Hacía esto porque yo también era fuerte. Cuando digo fuerte quiero significar que tenía buena salud y músculos duros, cuya posesión explicaré fácilmente. Viví mi infancia en los ranchos de California, mi adolescencia voceando diarios en las calles de una saludable ciudad del oeste y mi juventud en las aguas cargadas de ozono de la bahía de San Francisco y del Océano Pacífico. Amaba la vida al aire libre; me ocupaba al aire libre en los trabajos más duros. Sin progresos, yendo a la deriva de trabajo en trabajo, contemplaba el mundo y lo llamaba bueno. Déjenme insistir; este optimismo existía porque era sano y fuerte, sin dolor ni debilidad, nunca dejado a un lado por el patrón por no tener buen aspecto, capaz siempre de conseguir trabajo en el acarreo del carbón, la marinería o en cualquier trabajo físico.

Por todo esto, por mi vida triunfante y joven, capaz de sostenerme solo en el trabajo o la lucha, yo era un desenfundado individualista. Es muy natural; era un triunfador. Por eso llamaba al juego, cuando lo veía o creía verlo jugar, un auténtico juego de hombres. Ser un HOMBRE era escribir hombre en mi corazón con grandes mayúsculas. Aventurarme como un hombre, pelear como un hombre y hacer el

trabajo de un hombre (aun por el sueldo de un chico). Estas eran cosas que se me prendían, que me llegaban directamente como no lo lograba ninguna otra. Veía a lo lejos la perspectiva de un confuso e interminable futuro en el que, jugando lo que yo consideraba un juego de HOMBRE, continuaría la marcha con una salud indeclinable, sin accidentes y con músculos siempre vigorosos. Como les dije: este futuro era interminable... Podía verme enfurecer sin fin a través de la vida como una de las "bestias rubias" de Nietzsche, vagabundeando lujuriosamente y conquistando todo por pura superioridad y fuerza. En cuanto a los desafortunados, los doloridos, los enfermos, los viejos, los mutilados, debo confesar que no pensaba en ellos en absoluto, salvo algunas veces en que sentía vagamente que ellos podían trabajar tan bien y ser tan buenos como yo si lo deseaban con suficiente voluntad. ¿Accidentes? Bueno, significaban FATALIDAD, también deletreado con mayúsculas. Y con la fatalidad no había escapatoria. Napoleón había tenido un accidente en Waterloo, pero eso no hacía telear mi deseo de ser otro Napoleón. Además, el optimismo engendrado en un estómago que podía digerir hierro viejo y en un cuerpo florecido en la opresión no me permitía considerar a los accidentes como ni remotamente relacionados a mi gloriosa personalidad.

Espero haber dejado bien en claro que estaba orgulloso de ser uno de los hombres fuertes que la Naturaleza producía. La dignidad del trabajo era para mí la cosa más impresionante del mundo. Sin haber leído a Carlyle o a Kipling, formulaba un evangelio del trabajo que ponía el de ellos a la sombra. El trabajo era todo. La santifica-

ción, la salvación. El orgullo que sentía después de una jornada de duro trabajo bien realizado sería inconcebible para ustedes. Es casi inconcebible para mí al recordarlo ahora. Yo era el más fiel esclavo a sueldo que un capitalista haya explotado jamás. Protestar o fingirme enfermo con el hombre que pagaba mis jornales era un pecado; primero contra mí mismo y segundo contra él. Consideraba esto un crimen comparable a la traición. En síntesis mi satisfecho individualismo estaba dominado por ortodoxas éticas burguesas. Leía diarios burgueses, oía a oradores burgueses y aclamaba las sonoras perogrulladas de políticos burgueses. Y no dudo que, si otros sucesos no hubiesen cambiado mi carrera, me habría transformado en un esquírol profesional (uno de los héroes americanos del presidente Eliot) y tendría mi cabeza y mis poderosos salarios irremediabilmente destrozados por una cachiporra en manos de algún gremialista obrero.

Por ese entonces, al volver de un viaje de siete meses pegado a un palo mayor y con dieciocho años recién cumplidos, se me metió en la cabeza la idea de vagar. Me abrí paso, por los caminos y oculto en vagones, desde el abierto oeste donde los hombres eran indios vigorosos y el trabajo los perseguía, hasta los congestionados centros laborales del este, donde los hombres eran como pequeñas papas y perseguían el trabajo que podían. En esta nueva aventura de *bestia-rubia* me encontré mirando al mundo desde un ángulo totalmente distinto.

Había saltado del proletariado a lo que los sociólogos adoran llamar "la décima parte sumergida". Comencé a descubrir la forma en que estaba reclutada esa "décima parte sumergida". Encontré allí to-

El Topo Blindado

da clase de hombres, muchos de los cuales habían sido tan bestias-rubias y tan buenos como yo; marineros, soldados, trabajadores. Deformados, contorsionados, inutilizados por un trabajo penoso o por accidentes y arrojados por sus amos a la deriva como a tantos caballos viejos. Me arrastré miserablemente, mendigando con ellos en negros portales, tiritando en parques o furgones, mientras escuchaba historias que comenzaban con perspectivas tan hermosas como las mías, con digestiones y cuerpos iguales y mejores que los míos y terminaban allí, ante mis ojos, en el matadero del Pozo Social. Mientras escuchaba, mi cerebro comenzó a trabajar. La mujer de la calle y el hombre del albañal se movían muy cerca de mí. Vi el cuadro del Pozo Social tan vívido que parecía una cosa concreta; y a ellos en el fondo del Pozo, yo mismo encima, no lejos, colgando sobre la pared resbaladiza a fuerza de sudor y músculo. Confieso que me dominó el terror. ¿Y qué cuando mi fortaleza decayera? ¿Cuándo fuera incapaz de trabajar hombro a hombro con hombres tan nuevos que pareciera como si aún no hubieran nacido? Y allí, entonces, me hice un gran juramento. Fue más o menos así: "Todos los días trabajé duramente mi cuerpo, y de acuerdo con la cantidad de días que lo siga haciendo estaré, o no, más cerca del Pozo. Saltaré del Pozo, pero no con los músculos de mi cuerpo. Que Dios me haga morir si trabajo con mi cuerpo un día más de los que deba necesariamente trabajar." Desde entonces me ocupé en huir bien lejos del trabajo rudo.

Incidentalmente, mientras vagabundeaba varios miles de millas a lo largo de los Estados Unidos y del Canadá, me extravié en las cataratas del Niágara. Fui atrapado por un guardabosques y, sin el derecho a defender mi culpabilidad o mi inocencia, se me encarceló treinta días por no tener domicilio fijo ni medios de subsistencia. Esposado y encadenado me acarrearon a través del país hacia Búffalo, con un montón de hombres en circunstancias similares. Registrado en la penitenciaría de Erie, con la cabeza rapada, el florecido mostacho afeitado, vestido con traje a rayas, vacunado a la fuerza por un estudiante de medicina que practicaba con hombres como nosotros, me hicieron trabajar y marchar al paso bajo los ojos de guardianes armados con winchesters; todo por aventurarme a la manera de las bestias-rubias. No declaro acertado re-

ferirme a detalles más amplios, aunque puedo sugerir que algo del plebiscito patriótico nacionalista se evaporó quién sabe adónde, escapando del fondo del alma. Al menos, desde esa experiencia, me preocupé más por los hombres, las mujeres y los niños que por un imaginario límite geográfico.

Para retornar a mi conversión, creo que resulta evidente que mi desenfrenado individualismo fue eficientemente forjado desde afuera y que otra cosa tan eficiente lo fue desde adentro. Pero así como yo había sido un individualista sin saberlo, ahora era un socialista también sin saberlo. Nacido nuevamente, sin bautizar, busqué descubrir quién era. Volví a California y me volqué en los libros. No recuerdo cuáles fueron los primeros, de todos modos es un detalle poco importante. Yo, fuera lo que fuese, ya era eso. Por los libros descubrí que eso era un socialista. Desde ese día he abierto muchos libros, pero ningún argumento económico, ninguna lúcida demostración de la lógica inevitabilidad del socialismo me llegó tan profunda y convincentemente como aquel día en que vi por primera vez levantarse a mi alrededor las paredes del Pozo Social y me sentí deslizar hacia abajo, abajo, hasta el matadero del fondo.

(Publicado en *Selected works of Jack London*, Ed. Seven Seas Books, Berlin, República Democrática Alemana, 1947. Traducción de Susana Vallés.)



CÓMO
ME HICE
SOCIALISTA

Wladyslaw Gomulka

Los escritores al servicio de la Nación

EN EL CORTO TIEMPO de veinte años, luego de las graves heridas causadas a la cultura por la guerra, la Polonia Popular se ha libertado de la triste herencia del analfabetismo y el semianalfabetismo de casi la mitad de la población. Actualmente en Polonia continúan sus estudios en las escuelas secundarias y profesionales del setenta al ochenta por ciento de los alumnos que terminan la escuela primaria; y en las escuelas superiores se graduaron especialistas en todos los ramos de la ciencia y en número cuatro veces mayor que en los veinte años de preguerra; los libros editados, de literatura o científicos, hacen un número cuatro veces y media mayor que antes de la guerra, sin hablar del valor de las obras publicadas en uno y otro período; en las bibliotecas públicas tenemos ciento treinta millones de volúmenes, seis veces y media más que en el año 1939. Tan poderosa expansión de la vida cultural demanda siempre mayores esfuerzos de parte del Estado y también de parte de los forjadores y divulgadores de la cultura con el fin de satisfacer las crecientes demandas de la sociedad.

La creación literaria de la Polonia Popular ha tenido no poca influencia en los dominios de la cultura, en la formación de la fisonomía espiritual de nuestra sociedad: ha logrado vasto prestigio internacional, lo mismo en los países socialistas que en el Occidente: ha divulgado en el mundo la verdad sobre nuestro país y nuestro pueblo, desvirtuando las acusaciones de nuestros enemigos sobre una pretendida esterilidad cultural del socialismo.

¿Deberá la obra literaria de la veintena transcurrida autorizarnos, a nosotros y a ustedes, a decir que los escritores polacos están a la altura de la responsabilidad que les impone la vocación de creadores de la cultura, de artistas y

educadores de la nueva sociedad socialista?

No sabría decir con toda precisión si es justo o acaso exagerado que nuestro Partido atribuya tanta importancia a la función social del escritor, a la obra literaria. Pero estamos observando y nos duelen las debilidades de nuestra literatura y, ante todo, el alejamiento de muchos literatos del curso principal de la vida nacional.

No tenemos la intención de simplificar ni vulgarizar los deberes ni la misión del escritor, ni tampoco la función de la literatura reduciéndola al papel de la propaganda política. Sabemos que semejante literatura deja de ser arte, sin que se convierta en buena propaganda. El Partido no necesita la ponderación ni el embellecimiento de la realidad.

Nosotros no tememos la penetración crítica y profunda en la realidad del país y de la vida nacional. No tenemos la intención de borrar de la memoria ninguna experiencia por dolorosa que fuese. Pero la crítica, si quiere desempeñar una función social positiva, debe ser responsable y acertada, debe nacer de un profundo conocimiento de la materia social, debe ser depuradora y constructiva en vez de neutralizadora y nihilista.

LIBERTAD CREADORA

Algunos, encerrándose en un círculo de ilusiones, suponen que los principios ideológicos del Partido ponen en peligro la libertad de creación del escritor, y que el inmiscuirse de los políticos en la literatura no hace más que perjudicar al desarrollo de la cultura. Volvamos, pues, una vez más a la cuestión de la libertad de creación, que a tantos malentendidos ha dado lugar.

Hemos desechado todo aquello que dificultaba el libre desarrollo

de la cultura socialista. Dijimos ya más de una vez y volveré a repetirlo aquí que no tenemos la intención de inmiscuirnos en cuestiones estrictamente literarias, en cuestiones del oficio. No es nuestra intención dar recetas artísticas, ni intervenir en polémicas sobre formas y estilos literarios, ni obstruir la libre rivalidad entre corrientes artísticas, ni dictar a nadie temas para la creación. Comprendemos la necesidad de la polémica y el experimento sensato en esta materia. Busquen pues ustedes mismos los nuevos caminos del arte de escribir que multipliquen la fuerza de la expresión. A nosotros nos interesa ante todo el fondo ideológico de las obras, su sentido social y moral.

Nuestros postulados y exigencias no perjudican la libertad de creación del escritor. Prueba de ello es la aparición en nuestro país de numerosas obras de autores polacos y extranjeros cuyo contenido no guarda afinidad ideológica alguna con nuestra manera de pensar, pero que poseen determinados valores artísticos, psicológicos y cognoscitivos.

Nos oponemos solamente a la publicación de aquellas obras de inspiración reaccionaria y anticomunista y que, por su contenido ideológico y moral, atentan contra el socialismo. Por lo demás, esto ocurre muy raras veces.

LA LITERATURA DE "AJUSTE DE CUENTAS"

Existe, sin embargo, una literatura que sí es objeto de ciertas restricciones en la política cultural del Partido. Me refiero a la literatura llamada de "ajuste de cuentas". Las tendencias en la literatura al "ajuste de cuentas" con los errores del período que hemos dado en llamar del "culto a la personalidad" surgen una y otra vez e incluso constituyen para algunos un postulado primordial.

El Topo Blindado

Creo tener personalmente menos razones que nadie para defender cosa alguna de aquello que dicho período tuvo de malo, equivocado y falso, de todo aquello que tergiversaba nuestra idea y causaba daño al hombre. Puedo asegurarle que en el seno de la dirección del Partido estaré en la primera fila de los defensores de una literatura sumamente crítica con respecto a aquel período, siempre y cuando ella refleje la verdad auténtica y cabal, inmensamente rica y compleja, sobre ese período. Desgraciadamente, nadie hasta ahora ha escrito un libro así.

Si la creación literaria dedicada a este tema no es una literatura de "ajuste de cuentas", sino un reflejo artístico del verdadero drama del hombre y del pueblo, de la verdadera realidad de ese período, entonces la obra literaria con toda seguridad que no tendrá dificultades para su edición. En cambio, todo intento de hacer literatura de "ajuste de cuentas" con el socialismo estará condenado al fracaso.

¿Qué es lo que queremos y esperamos de la literatura y de los escritores? Queremos que los escritores ayuden con su obra al partido en la solución de todos los problemas relacionados con el desarrollo del país y con la construcción del socialismo. ¿Es que tal postulado puede despertar objeciones de parte de los escritores? ¿Acaso afecta a la libertad de creación o los intereses del desarrollo de la cultura? Nada indica que pueda ser así. Sin embargo, es un hecho que las relaciones entre el Partido y algunos círculos literarios son anormales y revelan un estado de conflicto y de incomprensión recíproca. El Partido no renunciará ni puede renunciar a sus posiciones y a sus razones. Pero ello no significa, ni mucho menos, que los escritores que abriguen una sincera voluntad de ayudar con su obra al Partido y al poder popular no puedan o no deban mantener una actitud o visión distinta de la del Partido frente a tal o cual aspecto de la política cultural. Las razones del Partido y las razones de los escritores fundadas en las ideas del progreso y el socialismo no pueden hallarse en contradicción antagónica, pues pueden compaginar unas con otras. Hay que confrontar recíprocamente esas razones. El bien y el desarrollo de la cultura preocupan al Partido no menos que a los escritores y artistas.

dades, la inversión de nuevos e importantes recursos en el desarrollo de la televisión, la radio, la cinematografía, en la expansión de la actividad editorial y el aumento de bibliotecas. Debemos superar cierto atraso en la producción del libro y de la prensa. El motivo de tal atraso han sido y continúan siendo las dificultades con las materias primas, las necesidades de la exportación, y también el deficiente estado de nuestra industria editorial. Iremos resolviendo todos estos problemas en los años próximos, aumentando gradualmente las asignaciones de papel para la producción de libros y la capacidad productiva de nuestras imprentas. Ya en el corriente año hemos aumentado la cantidad de papel para la edición de obras de literatura en un veinticinco por ciento. También comprendemos las necesidades materiales de los escritores. A comienzos de 1964 adoptamos decisiones con miras a mejorar los derechos de autor y a crear el Fondo del Escritor. Tales decisiones redundan en el mejoramiento de la situación material de los escritores. Juntamente con la dirección de la Unión estudiaremos también otros postulados de los escritores con la intención de resolverlos favorablemente.

(Del discurso pronunciado el 18 de setiembre de 1964 en el Congreso de la Unión de Escritores Polacos, en Lublín, y publicado en Revista polaca, Varsovia, N° 36, 26 de setiembre de 1964.)



LOS
ESCRITORES
AL SERVICIO
DE LA
NACIÓN

NUEVOS RECURSOS PARA EL DESARROLLO DE LA CULTURA

En nuestros planes económicos para los años venideros se prevé, de acuerdo con nuestras posibili-

“¿El arte debe estar al servicio del problema social?”

Esta era la pregunta que, allá por el 33, hacía Contra a varios escritores. (La dirigía Raúl González Tuñón con un ardor que anticipaban los lemas unidos al nombre de la revista —“Contra todas las escenas, todas las tendencias, todas las opiniones”; y en la contratapa, este soberano cañezal: “Recontra”— y que ejemplificó el mismo Raúl con un poema —también titulado “Contra”— que provocó una condena judicial.) Las respuestas son valiosas para nuestra historia cultural. Ubican momentos, actitudes, escritores. El lector tal vez se sorprenda de encontrarse con una Nydia Lamarque que le era desconocida, y ahora tan distante; acaso bostece al hallar un Borges tan igual, en estas cosas, en su ingeniosa y brillante nadería, tan clara ahora su política y su clase. Lo importante es que esta contribución al conocimiento de nuestros escritores mueva su propia reflexión.

NYDIA LAMARQUE

No se trata de si el arte *debe* o no estar al servicio del problema social. El arte *está*, fuera de toda duda, al servicio del hecho social (dejemos la palabra problema), siempre que la frase estar al servicio se entienda como sinónima de que el arte refleja la realidad social. Porque el arte, en todas sus manifestaciones, no es un rayo de inspiración que cae desde lo alto sobre algunas cabezas elegidas, sino el producto y la síntesis de factores sociales, de hechos sociales. Y mientras con mayor claridad interprete y refleje estos fenómenos, más alta será la jerarquía de la obra artística. Por la boca del Dante habla todo el mundo feudal, de ahí su prodigiosa grandeza.

El estetismo puro, “el arte por el arte” y demás teorías análogas, son solamente expresiones de la decadencia mental de la burguesía llegada a una etapa de impoten-

cia creadora. Es por ello que la mayor parte de las obras que responden a esas etiquetas, se reducen a simples cuadros de la bancarrota moral de la clase dominante. El arte burgués, haciendo piruetas en la cuerda floja del ingenio, cumple una obra de descomposición y corrupción inevitable dadas las condiciones económico-sociales de los artistas en la sociedad capitalista; y ayuda en esa forma a la burguesía a sostener su dominación de clase. Pero el capitalismo agonizante carece ya de fuerza artística. El arte burgués no es más que una sombra, que recuerda su esplendor de ayer. El arte proletario nace ya mundialmente con las primeras canciones revolucionarias, y pronuncia en la URSS con voz clara y triunfante las palabras de su primavera.

JORGE LUIS BORGES

Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo.

Tampoco el Arte por el Arte es la solución. Para eludir las fauces de ese aforismo, conviene distinguir los fines del arte de las excitaciones que lo producen. Hay excitaciones formales, *id est* artísticas. Es muy sabido que la palabra azul en punta de verso produce al rato la palabra *abadul* y que ésta engendra la palabra *Estambul* que luego exige las reverberaciones de *tul*. Hay otros menos evidentes estímulos. Parece fabuloso, pero la política es uno de ellos. Hay constructores de odas que beben su mejor inspiración en el Impuesto Único, y acreditados sonetistas que no se segregan ni un primer hemistiquio sin el Voto Secreto y Obligatorio. Todos ya saben que este es un misterioso uni-

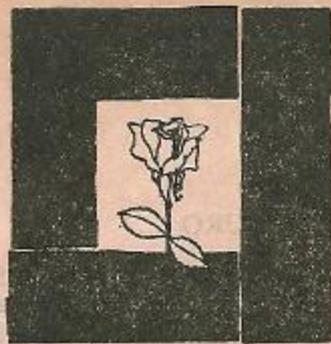
verso, pero muy pocos de esos todos lo sienten.

LUIS WAISMANN

Imposible contestar brevemente a una pregunta mal planteada. Contradice al espíritu científico el plantear la cuestión desde el punto de vista moral del *deber*. Además, ¿se trata del arte en general, de todas las artes, inclusive el cine, la radio? En este caso, hace tiempo que el arte —desde el punto de vista social, el arte predominante, que resume el espíritu de la época, que es el espíritu de la clase dominante— ha dejado de ser un instrumento puesto al “servicio del problema social” (en el sentido en que lo entendía el pensador burgués J. M. Guyau), para transformarse en una formidable arma política. Es porque la cuestión no se plantea hoy ya desde el punto de vista de la reforma social, sino del de las soluciones perentorias, radicales, revolucionarias. Hoy no se trata ya solamente de hacer una simple *incursión objetiva* en la miseria de las clases oprimidas (esto sólo es sentimental, anarquista, pequenoburgués), sino sobre todo de señalar el remedio científico y práctico. Me refiero en particular al *arte al servicio del proletariado*. En la sociedad dividida en clases antagónicas, no puede haber un arte “por encima de eso”, un “arte abstracto”, ya que todas las clases, por el hecho de *vivir* distintamente, *piensan* y *sienten* de un modo diferente. El “arte por el arte” no pasa de ser una fórmula de cretinos, pues hasta el fascismo reaccionario nos ha demostrado que el arte no puede escapar a la ley de la lucha política de clases.

(Publicado en *Contra*, Revista de los franco-tiradores, Buenos Aires, Año I, Nº 3, julio de 1933.)





**DOS
AÑOS
DE
TRABAJO**

**DOS
AÑOS
DE
TRABAJO**

LISTA DE PUBLICACIONES

1ª SERIE (2ª edición):

Raúl González Tuñón: **La rosa blindada** (1936) (3ª edición)
Hugo Acevedo: **En estos días**
Carlos Alberto Brocato: **La sonrisa del tiempo**
José Luis Mangieri: **15 poemas y un títere**

2ª SERIE (2ª edición):

Marcos Ana: **Te llamo desde un muro**
Marcos Ana: **Poemas en la noche**
Luis Alberto Quesada: **Muro y alba**
Jesús López Pacheco: **Pongo la mano sobre España**

3ª SERIE:

Raúl González Tuñón: **Demanda contra el olvido**
Juan Gelman: **Gotán**
Carlos González: **Corazón de pan**
Armando Tejada Gómez: **Los compadres del horizonte**

4ª SERIE:

El Pan Duro (muestra colectiva)

Juana Bignozzi, Hugo Ditaranto, Juan Gelman, Guillermo B. Harispe,
Rosario A. Mase, Luis Alberto Navales, Héctor Negro, Julio César,
Silvain, Alberto Wainer.

5ª SERIE:

Attila József: **Poemas escogidos**
Bertolt Brecht: **Breviario de estético teatral**

6ª SERIE:

Paolo Chiarini: **La vanguardia y la poética del realismo**
Andrés Lizarraga: **¿Quiere usted comprar un pueblo?**
Carlos Alberto Brocato: **Mundo de sucia lágrima**

EN PRENSA:

7ª SERIE:

Juan Bautista Alberdi: **Escritos sobre estética y problemas de la literatura**
Eugeni Evtuchenko: **No he nacido tarde**
Horacio Néstor Casal, Jorge Correa, Jorge Sánchez: **Cuentistas argentinos inéditos**

EN PREPARACION:

8ª SERIE:

Raúl González Tuñón: **La calle del agujero en la media** (1930) (2ª edición)
Mariós: **Ramón Ormazábal y sus compañeros** (Testimonios del Consejo de Guerra Sumarísimo celebrado en Madrid el 21 de setiembre de 1962)
Octavio Gelino: **Chulleca** (1er. premio de Cuento del V Concurso de la Casa de las Américas, Cuba, 1964)

Novedades de CODILIBRO

EDITORIAL FUTURO

Historia de Alemania Contemporánea (1917-1962), 2 tomos, Badia, Gilbert, \$ 1.080.—
/ *Historia de Roma*, 2 tomos. Kovaliov, S. I., \$ 1.080.—.

IGUAZU

Cantos para la Batalla de Guatemala, Neruda, Guillen, etc., \$ 170.—.

INTERCIENCIA

Que es la Teoría de la Relatividad, Landau y Rumer, \$ 140.—.

LAUTARO

Crítica a la Filosofía y Sociología Burguesa Contemporánea, Narski y otros, \$ 260.—
/ *Los Orígenes del Carácter en el Niño*, Wallon, Henri y otros, \$ 260.—.

NUESTRO TIEMPO

Neurosis de Órgano y la Teoría del Reflejo, doctor Cassanelli, Iver, \$ 300.— / *Teoría del Concepto*, Chupajin, I. I., \$ 200.—.

PLATINA

De Espaldas a la Luna, Barletta, Leónidas, \$ 300.— / *De Napoleón III a De Gaulle*, Duclós, Jacques, \$ 220.—.

QUETZAL

Teatro de Gorki, Comp., tomo V, \$ 360.—.

LA ROSA BLINDADA

6ª Serie. Paolo Chiarini: *La Vanguardia y la Poética del Realismo* / Andrés Lizarraga: *¿Quiere Usted Comprar un Pueblo?* / Carlos Alberto Brocato: *Mundo de Sucia Lágrima*, \$ 200.—.

STILCOGRAF

Fuego Grande, Pavese, César, \$ 180.— / *La Escuela Rural Unitaria*, Iglesias, Luis F., \$ 1.200.—.

VALENTIN GOMEZ 2615

7º "C" - T. E. 47-1371

Buenos Aires - Rep. Argentina

cupón de suscripción

Solicito el envío de..... números de LA ROSA BLINDADA en concepto de suscripción.

nombre y apellido

dirección postal

adjunto cheque-giro postal por \$

a la orden de José Luis Mangieri - Corrientes 2565,
piso 9, of. 11 - Buenos Aires, Rep. Argentina.

Se acusa recibo inmediatamente.

Reclámelo si a los diez días no tiene respuesta.

Nº	Nº	Nº	Nº	Nº
Nº	Nº	Nº	Nº	Nº

vence con el nro.....

cinco nros. \$ 225

diez nros. \$ 450



El Topo Blindado NUESTRA ULTIMA SERIE

Paolo Chiarini
La vanguardia y la poética del realismo

Andrés Lizarraga
¿Quiere usted comprar un pueblo?

Carlos Alberto Brocato
Mundo de sucia lágrima

Colección de ensayos
LOS TIEMPOS NUEVOS

De la escuela dellavolpiana, este joven crítico italiano examina con agudeza las diferencias estéticas entre Brecht y Lukács, como así también la concepción teatral que separa a Brecht, por un lado, de Ionesco, Beckett, Dürrenmatt, por el otro. La escasa bibliografía estética marxista en castellano se enriquecerá con este trabajo de alto nivel teórico.

Colección de teatro
EL GIGANTE AMAPOLA

Lizarraga, primer premio de la Casa de las Américas por su *Santa Juana de América*, dramaturgo de vasta repercusión por los dramas que componen su trilogía histórica sobre Mayo, aborda en esta pieza la comedia. Sobre una anécdota cierta (la posible subasta de un pueblo entero), construye una trama empapada de cáustico humor y cordial simpatía.

Colección de poesía
LA ROSA BLINDADA

Un nuevo libro de poemas del autor de *La sonrisa del tiempo*, en el que su pasión militante reaparece en un optimismo doloroso sobre el destino del hombre y el mundo que lo habita. El tema del amor vertebra el libro, en el que adquiere singular valor un conjunto de crónicas de Buenos Aires cuyo móvil testimonial se logra en una particular construcción poética.

LA ROSA BLINDADA

1

Sumario

Galvano della Volpe
Marxismo y crítica literaria

León Pomer
El Chacho

Luis Cardoza y Aragón
Picasso

Picasso
Palabras y reflexiones sobre la pintura

Carlos Alberto Brocato
Reflexión sobre la responsabilidad del escritor

Rolando Escardó / Heberto Padilla / Roberto Fernández Retamar / Fayad Jamis / Pablo Armando Fernández / José A. Baragaña
Breve antología de la joven poesía cubana

Tapa de Norberto Onofrio

LA ROSA BLINDADA

3

Sumario

Carlos Alberto Brocato
Defensa del realismo socialista

Hugo Acevedo
El coloso enfermo: Pablo de Rokha

Eugueni Evtuchenko
Poemas

Carlos Gorriarena
Tres pintores, tres tendencias. Premio internacional Di Tella 64

Ernest Hemingway
Cartas a Kashkín y Simonov

Cartas de lector
Sarmiento y el Chacho

Tapa de Rubén Molteni

EXPONE

LARA

FLORIDA 973

GALERIA SAN MARTIN

LOCAL 21

VI CONCURSO CASA DE LAS AMERICAS

BASES 1965

- 1 Podrán participar escritores latinoamericanos, naturales o nacionalizados.
- 2 Se considerarán cinco géneros literarios: *Poesía* (libro de poemas); *Novela*; *Cuento* (libro de cuentos); *Ensayo* (libro de ensayo); *Teatro* (obra de teatro).
- 3 En lo que respecta a poesía, novela, cuento y teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. El tema ensayo será de carácter social, o histórico filosófico o económico sobre problemas americanos. La extensión mínima del libro de poesía será de 60 carillas aproximadamente; de la novela, de 150 aproximadamente; del cuento, de 100; del ensayo, de 100 aproximadamente.
- 4 Los libros presentados deben ser inéditos.
- 5 Las obras deberán presentarse anónimamente, escritas a máquina en papel carta, de una sola cara, a dos espacios, en su original y cuatro copias, acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá aparecer el género literario en que concursará y un lema, y en su interior el nombre y dirección postal del autor.
- 6 Los premios consistirán en:
\$ 1.000 (mil dólares) a la mejor obra presentada de cada género (premio único e indivisible). Publicación por la Casa de las Américas.
- 7 Los jurados podrán mencionar, para su publicación total o parcial en las colecciones, cuadernos o revistas de la Casa de las Américas, las obras o las partes de ellas que considere de mérito su-

8 La Casa de las Américas se reserva los derechos de publicación de las obras premiadas. Los originales serán publicados tal y como fueron presentados. Respecto a derechos de autor de las obras no premiadas pero publicadas conforme a la base 6, se observará lo dispuesto por la legislación cubana al respecto.

9 El plazo de admisión se cerrará el 31 de diciembre de 1964. Los fallos del Jurado, se darán a conocer en febrero de 1965.

10 Los jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros literarios se constituirán en La Habana en enero de 1964.

11 Las obras deberán ser remitidas a la siguiente dirección: Concurso Casa de las Américas. G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.

HAYDÉE SANTAMARÍA
Directora

Elena Diz
Manuel Mollari

Noviembre

GALERIA
VAN RIEL

FLORIDA 629

El Topo Blindado

*Al lado del Topo Blindado
o una cuadro*



PABLO OBELAR

Estudió con el viejo maestro Urruchúa, de cuyos talleres salieron buena parte de los mejores plásticos jóvenes de hoy. Cinco años estuvo con él: de 1953 a 1957. Sólo envía a Salones este año (al de Santa Fe, para ser más precisos) donde obtiene la medalla de oro al conjunto de obra en la sección Dibujo. Es un artista en proyección. La intensidad con que trabaja actualmente hace suponer con fundamento que se realizará en un plano de alta calidad formal. Lo prueban sus dibujos de hoy. Nació en Uruguay en 1933 y está radicado entre nosotros desde corta edad. Publicista es su segundo oficio.



Obelar-1964