

# la rosa blindada

revista mensual  
diciembre de 1964  
año 1 N°. 3  
buenos aires  
aparece el 1°. de cada mes  
precio: \$ 50



## NUESTRA ULTIMA SERIE

Colección de ensayos  
**JUAN MARIA GUTIERREZ**

Bajo la advocación del polígrafo eminentemente inauguramos una nueva colección, sobre cuestiones de estética y problemática de la literatura nacional. Nada más adecuado para el inicio que el Prólogo de Alberdi (aquel de 1841 en Montevideo) acompañado de dos trabajos de pareja importancia y de fragmentos de distintas obras, seleccionadas y prologadas por León Pomer, metódico investigador de nuestra generación abocado hoy al rescate de tanto material disperso para arrojar nueva luz sobre los escritores purificados por la historia liberal.

Colección de poesía  
**LA ROSA BLINDADA**

Pocas veces la prensa se ha ocupado de un escritor soviético con tan encontrados términos como en el caso del poeta de la estación Zimá. Ello se explica por la actitud antdogmática y anticonformista de Evtushenko a través de algunos hechos y poemas, en los cuales una óptica deformante encuentra la presencia de un escritor antisoviético y anticomunista. El Evtushenko "noticia" ha ocultado así al escritor que sin unilateralidades, damos hoy a través de lo único perdurable: su obra.

Colección de Narrativa  
**PAGO CHICO**

Tres cuentistas inéditos, jóvenes, arman este volumen que permite apreciar, a pesar de su matiz antológico, la personalidad ya definida de cada uno de ellos. Lo que se posibilita con facilidad dado que son, a pesar de su actual condición de inéditos, "viejos" trabajadores del género que frecuentan, demás está decir uno de los más difíciles en el campo de la literatura. Inauguramos con este volumen la colección de narrativa bajo el recuerdo de Roberto Payró, y de una de sus más permanentes obras.

### LA ROSA BLINDADA

#### 2

Norberto Bobbio

*Notas sobre la dialéctica en Gramsci*

Juan Bosch

*Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*

Gustavo Roldán

*"Huasipungo" y la problemática social en Hispanoamérica*

Estela Canto

*La Culpable*

Serguei Eisenstein

*Mis recuerdos de Hollywood / Notas autobiográficas*

Jack London

*Cómo me hice socialista*

Wladyslaw Gomulka

*Los escritores al servicio de la Nación*

Nydia Lamarque / Jorge Luis Borges / Luis Waismann

*"¿El arte debe estar al servicio del problema social?"*

### LA ROSA BLINDADA

#### 4

(aparece el 1º de marzo de 1965)

*Sesenta años de Raúl González Tuñón*

Osvaldo Dragún / Juan Carlos Gené / Arnoldo Fischer

*El idioma en el teatro argentino*

Francisco J. Herrera

*Julio Cortázar*

Jean Paul Sartre

*Mis relaciones con el Partido Comunista francés (a propósito de "Las manos sucias")*

Brocato / Gelman / Mangieri / Plaza / Roldán / Szpunberg

*Poemas a los guerrilleros*

José Luis Romero

*Respuesta al Rector de la Universidad de Buenos Aires sobre los episodios del 2 de junio en la F. de Filosofía y Letras*

Tapa: Carlos Giambiaggi

apareció un libro  
imprescindible para el trabajo  
político e intelectual

## **Introducción a la metodología marxista** por **ROGER GARAUDY**

Se analizan las premisas básicas sobre las  
que se estructura la metodología del mar-  
xismo y las condiciones que exige la  
transmisibilidad de su enseñanza

El volumen: \$ 100.-

Pídalo en las buenas librerías o en la  
administración de la ROSA BLINDADA  
Ediciones Meridiano  
Báñez 1616 - Buenos Aires

# MADRUGADA

disco longplay 33 r.p.m.

poemas de Juan Gelman  
música de Juan Carlos Cedrón

*otras preguntas  
giornalismo  
la tos  
la muchacha del balcón  
velorio del solo  
el juego en que andamos  
madrugada  
cierto  
himno de la victoria (en ciertas  
circunstancias)  
juguete  
costumbres  
pariate  
pasaba algo  
extrañura  
siete  
el parate  
madrugada  
a roberto arlt  
"mi buenos aires querido"*

Adquiéralo en  
Ediciones LA ROSA BLINDADA  
Precio \$ 500.

**SINCERAMENTE...**

## **LO ESPERABAMOS...**

Porque teníamos algo nuevo que decir.  
Porque teníamos una nueva forma  
de decirlo.  
Porque queríamos que muchos  
nos leyeran.  
Y nos leyeron.  
Por eso, de la revista El Barrilete y su  
permanencia,  
nace la Editorial El Barrilete.  
Sinceramente, lo esperábamos.

### **Próximos libros a publicar:**

Leopoldo Marechal: *Autopsia de Cresco*  
Alisa Ginsberg: *Aullido* (Traducción  
de Eduardo Man)  
Marcos Silber: *Sumario del Miedo*  
Carlos María Ibáñez: *Las Raíces del Tiempo*  
José Antonio Juní: *Aquí y Allá*  
Diez Poetas: *Informe sobre América*  
Roberto Jorge Santoro:  
*Uno Más Uno Humanidad*  
Horacio Salas: *La Soledad en Pedazos*

Editorial EL BARRILETE  
Honduras 3740 - 5° C.  
Buenos Aires.

## **ENSAYO TEATRO POESIA**

### **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*

**Ediciones**

**LA ROSA BLINDADA**

Lea y Difunda  
las  
Revistas Literarias

ACTITUD — BARRILETE — CERO — EL ESCARABAJA DE ORO —  
HOY EN LA CULTURA — MIENTRAS — NOSOTROS — REFLEJOS  
— TEATRO XX — TIEMPOS MODERNOS — VUELO — ZONA

Diciembre de 1964



# la rosa blindada

Revista mensual

Año I - N° 3 / Buenos Aires

Aparece el 1° de cada mes

## Sumario

- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| <i>Carlos Alberto Brocato</i> | Defensa<br>del realismo<br>socialista 3                                      |
| <i>Hugo Acevedo</i>           | El coloso<br>enfermo:<br>Pablo de Rokha 10                                   |
| <i>Eugueni Evtuchenko</i>     | Poemas 16  |
| <i>Carlos Gorriarena</i>      | Tres pintores,<br>tres tendencias.<br>Premio Internacional<br>Di Tella 64 20 |
|                               | Encuesta: ¿Cuál<br>es el significado de<br>las "fundaciones"? 22             |
| <i>Ernst Hemingway</i>        | Cartas<br>a Kashkín y Símónov 23   |
| <i>Bertolt Brecht</i>         | Opiniones<br>sobre Galileo Galilei 28  |
| <i>Eugenio J. Mandrini</i>    | Sarmiento<br>y el Chacho 30  |
| <i>Horacio Pilar</i>          | Poemas 32  |

# El Topo Blindado

## 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 Griffoi - 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

Correspondencia y giros a nombre de José Luis Mangieri,  
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.

Distribuidor en Capital Federal: Pedro Sirera  
Quiosco de Corrientes 1557

Carlos Alberto Brocato

## Defensa del realismo socialista



PARECIERA SER QUE COMO RESULTADO de la lucha ideológica, en cuyo ámbito la fórmula "realismo socialista" ha sido vapuleada, trajinada, vilipendiada, enterrada y rescatada, en una tumultuosa contienda cuyo final no se avizora aún, andamos los marxistas un poco recelosos de su utilización. O, tal vez, acobardados; y hasta avergonzados.

Bien están en avergonzarse los que piensan, o pensaban, que "realismo socialista" designa la literatura realista producida por soviéticos. Semejante criterio estatal merece avergonzamiento. Pero por más chatas y extraestéticas que hayan sido las interpretaciones que de tal denominación se hicieron y se hacen, no se ve por qué debemos renunciar a ella. Ni aquellas, con ser muchas, la han desmonetizado tanto como para que, por ejemplo, recurramos a un perifrástico "realismo dinámico y suprasubjetivo", como rodea Agosti. Ni tampoco justifica la omisión de Portantiero, quien, como bien se lo indica Herrera<sup>1</sup>, opta por prescindir del término en su libro.

### I

Conviene detenerse en esto porque los dos casos citados no agotan los ejemplos posibles; se trata de una actitud bastante generalizada.

Observada en cada caso, esta actitud encuentra explicaciones en la particular concepción del autor que la formula; pero esta explicación es insuficiente. Hay rasgos comunes que la desbordan: ellos remiten al marco histórico, al contexto cultural al que están ligadas las obras, al ambiente en que se forjan.

No estamos frente a la negación explícita del término "realismo socialista" sino frente a su rodeo; no se lo rechaza, se lo soslaya. ¿Por qué este efugio o aquella perífrasis que diluyen la definición en lugar de concentrarla? Si se exa-

minan algunos de esos trabajos se comprueba que la dilación o desvío de esa fórmula ocasiona más perjuicios que beneficios; que el prescindir de ella traba metódicamente un desarrollo adecuado. El método acertado es el inverso: partiendo de ella, desarrollarla y fundamentarla en una dirección crítica no dogmática. La especificación *socialista* es imprescindible para una entera comprensión.

En Italia, por dar un ejemplo, no se observa este hecho.<sup>2</sup> El caso apunta al meollo de la explicación histórico-cultural.

En efecto, es el marco histórico-cultural el que explica tal actitud.

Una exploración prolija de nuestro contexto cultural remite necesariamente, a su vez, al soviético, que ha gravitado y gravita sobre el nuestro, en estos aspectos, a través de una ligazón harto mecánica. Se ve por aquí, en primer lugar, que cuando hablamos de nuestro contexto cultural referido a este problema lo hacemos por extensión, pues sólo una parte de ese contexto se vincula directamente con nuestra cuestión: aquel en el que se verifica el uso e intercambio de las ideas marxistas; ámbito cuyo centro y nudo principal es el Partido Comunista.

Las líneas generales en que se mueve y modifica ese contexto son similares a las de la URSS. Un análisis pormenorizado incluiría un rastreo de los orígenes de ese concepto en el pensamiento filosófico marxista; su proceso de formación y sus variantes; su incorporación a la concepción estética; sus avatares en el desenvolvimiento de la estética predominante u oficial en la URSS; sus limitaciones, su esquematización, sus prejuicios; en fin, su dogmática.

<sup>2</sup> Obsérvese, p. ej., la utilización del término en della Volpe, el más destacado esteta italiano; en Chiarini, discípulo de aquél —recientemente traducidos los dos a nuestro idioma—, y en tantos otros comunistas italianos que elaboran y confrontan su producción en un ambiente dinamizado por la polémica, que es el signo leninista cabal de una auténtica cultura partidaria.

<sup>1</sup> F. J. HERRERA, *Resultados y no intenciones*, en "Hoy en la cultura", Buenos Aires, Año I, N° 1, noviembre de 1961, p. 12.

# El Topo Blindado

No nos proponemos en este trabajo tal investigación; nos limitaremos aquí a las líneas generales que pasamos a destacar.

Todo el cuerpo crítico-histórico de la estética oficial soviética,<sup>3</sup> en el que se ubica por su naturaleza el concepto "realismo socialista", ofrece limitaciones dogmáticas. Sin embargo, no es por la descripción de esas limitaciones por donde se encamina una averiguación dirigida a encontrar el centro de ese dogmatismo. Éste se ilumina por cierto cuando se descubre, junto al cuerpo crítico-histórico, su anexo protuberante: el miembro *normativo* parasitario. Es decir, su Retórica.

Este miembro maligno (porque come y debilita al propio cuerpo crítico-histórico) da normas; indica cómo se debe escribir; señala temas y también los destierra; legisla procedimientos; determina qué parte de la realidad debe reflejarse y qué reflejos artísticos denuncian una concepción antipartidaria; prescribe fines éticos y políticos —articula un finalismo—; entremezcla y confunde la didáctica de la difusión cultural masiva con la sociología de las relaciones entre la obra artística y el público; trasplanta la premisa "el arte al servicio de las masas" del campo político-cultural al terreno artístico-individual; etcétera. Organiza, en resumen, un cuerpo retórico; y de tales dimensiones que termina por imponerse y aplastar al auténtico cuerpo crítico-histórico.

"La retórica reproduce siempre la imagen del hombre ideal", dice Curtius<sup>4</sup> refiriéndose a la retórica de la tardía Antigüedad y la Edad Media, pero dando al mismo tiempo una definición válida para todas las épocas. Lo que varía es el ideal de hombre: la retórica medieval tenía uno, la retórica oficial soviética, otro; pero la actitud retórica, arrealista, es similar.

<sup>3</sup> Este "cuerpo crítico-histórico de la estética oficial soviética" comprende un vasto campo de elaboración estética y extraestética: abarca los textos propiamente estéticos, las proposiciones y resoluciones de congresos de la cultura, las declaraciones de dirigentes políticos y del Estado y el cuadro general en donde aquéllas se transforman en intromisiones e imposiciones; se expresa en la actitud con que los militantes políticos sitúan y valoran la obra de arte y al productor de la obra (el juicio al poeta y traductor Josef Brodsky, de veinticuatro años, condenado a principios de este año en Leningrado a cinco años de trabajos forzados por ser considerado un elemento renuente al trabajo y puesto ahora en libertad merced a la agitación que produjo esta condena y la consiguiente intervención de importantes escritores y artistas soviéticos, pone de manifiesto la subsistencia de ese "cuerpo" en la sociedad soviética: particularmente en lo que atañe a la valoración del trabajo poético como trabajo socialmente útil). Históricamente ese "cuerpo" nace en los alrededores del 30; es decir, se "oficializa", con lo cual signa su cristalización y traba por ende el desarrollo de la especulación estética al impedirle su necesaria autonomía.

<sup>4</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, t. I, p. 263.

Y la retórica crea sus enfermos modelos, sus lugares comunes legalizados, sus tópicos. En la obra mencionada, ejemplar por muchos motivos<sup>5</sup>, Curtius clasifica con mucha prolijidad y erudición una gran cantidad de tópicos. La tópica se presenta para él con un sentido histórico, en oposición al carácter normativo con que se la concebía en la retórica. De ese enfoque emerge una disciplina sumamente provechosa para el estudio genético de los elementos formales literarios y una utilísima visión general para el problema que hemos abordado.

El tópico es un lugar común, un clisé o, para no degradarlo demasiado, un medio formal de uso reiterado. Esto supone que el tópico es un elemento formal original con cierta dosis de degeneración por el uso repetido. Es verdad. Pero lo que realmente corrompe a los tópicos —y no todos están en estas condiciones— es su apoderamiento por la retórica y su consiguiente codificación. Se incorporan así al cuerpo normativo y se exponen en la lista de temas, asuntos, procedimientos, etcétera, que la retórica aconseja y legisla. Aquí sí el tópico es un elemento formal en pleno proceso de degeneración o ya degenerado.

No obstante, esto no significa que por el solo hecho de que un escritor use un recurso formal codificado asume con ello una actitud retórica; puede haber, y hay muchas veces, una simple coincidencia cronológica. La actitud retórica aparece —y esto es general en la Edad Media— cuando el escritor lo usa *porque* lo extrae de la retórica; *porque* acata la guía y norma de la retórica y elabora en función de ella.<sup>6</sup>

Por eso se observa que innumerables descripciones de la naturaleza, por ejemplo, en la literatura medieval no aspiran a reflejar la realidad, no la reflejan en suma; son el producto de una tradición literaria fija; forman parte de la ciencia retórica de las figuras; no constituyen un

<sup>5</sup> No discutimos aquí la "tendencia antipopular" y la "mentalidad libresca" que encierra la concepción filológica de Curtius, reflejadas en esa "compilación imponente de estudios «antirrománticos» sobre las fuentes eruditas", según los severos juicios de Spitzer (Cfr. LEO SPITZER, *Lingüística e historia literaria*, trad. de José Pérez Riesco, Ed. Gredos, Madrid, 1955, pp. 63-9, n. 4.) Mas esta concepción general de la literatura no impide a Curtius alcanzar fecundos resultados en su trabajo, desde los cuales se proyectan riquísimas posibilidades de investigación e interpretación para los que quieran utilizarlas.

<sup>6</sup> Hasta el tópico más manoseado, dice el mismo Curtius, puede volver a la vida en labios de un verdadero poeta.

Por otra parte, se deduce también que los peores enemigos de la retórica son los grandes creadores; pero ellos no tienen fuerza suficiente para impedir su entronamiento cuando una sociedad política la protege y legaliza, pues esta situación termina por trabar el surgimiento de tales escritores, ahoga las propias posibilidades, asfixia con el tiempo a la literatura en su conjunto.

# El Topo Blindado

reflejo realista de la naturaleza, una descripción auténtica.

La retórica no crea la tradición literaria; el papel generador corresponde a la propia literatura. Lo que la retórica hace es fijar esa tradición, tipificarla, ordenarla, transmitirla. Sin ella esa tradición no tendría tanto peso, no gravitaría de tal manera sobre los escritores.

Y bien, dentro de ese apéndice enfermo de la estética oficial soviética, la deformación normativa del "realismo socialista" ha fabricado también sus tópicos. De nuestro análisis, tomemos uno: "el optimismo histórico".

No sólo se ha transformado en un tópico codificado sino que, por su naturaleza filosófica, es a su vez el jugo nutricional de un conjunto de tópicos y presupuestos normativos.

La retórica soviética le ha impuesto su deformación: ha dejado de ser ese convencimiento filosófico fundamentado de la inevitabilidad del triunfo final, que se integra al convencimiento total, en donde actúan todas las fuerzas contradictorias de dificultades y obstáculos reconocidos, que podría resumirse como la *apropiación de la realidad sin concesiones*; ha dejado de ser este convencimiento para transformarse en un imperativo normativo. No es el resultado de la recreación permanente de la conciencia del comunista que, en la praxis artística y humana, confirma y revitaliza su "optimismo histórico". No es tampoco la mera coincidencia cronológica a que hicimos referencia más arriba. Es la reproducción retórica de la tradición artística fijada por la estética oficial soviética. Y a esta reproducción aspira, y así lo codifica, la estética normativa soviética.

Los ejemplos de este tópico y sus conexos son innumerables: van desde "el tractorista siempre victorioso" hasta el "militante de temple stalinista"; se encuentra en el concepto de que la descripción de los aspectos negativos de la sociedad constituye una actitud artística antimarxista hasta aquel que confunde la "salida" con el "final feliz". En lugar del sólido optimismo marxista se instala la impostación de la alegría a ultranza.

Estas son las líneas generales de esa concepción apriorística y normativa. En el marco de la URSS las consecuencias dañosas de esta falsa concepción son conocidas.

Piénsese ahora a qué grado de perjuicio puede llegar esa falsa concepción si se la traslada mecánicamente a una sociedad que no viva el proceso social de la Unión Soviética.

Si lo observamos en el hecho artístico, se pone entonces de relieve la siguiente diferencia: en un proceso social revolucionario esta falsa concepción puede viciar y malograr el producto artístico realista; en un proceso social no revolucionario o descendente esta falsa concepción puede llegar a trabar la producción artística realista o a alejarla del camino del realismo.

Porque en el segundo caso el escritor comunista que haya recibido esta falsa conciencia del

problema, e intente a la vez reflejar artísticamente la realidad, entrará necesariamente en un conflicto producido por un postulado normativo que la propia realidad le desmiente.

Y cuando esa realidad social inicia una etapa de retroceso político, de represión antidemocrática, de descenso de las condiciones legales, de repliegue del movimiento obrero y democrático, entonces en ese momento el conflicto adquiere todo el carácter de una alienación que padece el escritor comunista.

El conflicto se resuelve cuando el escritor supera esa falsa conciencia. Es decir, cuando despoja al "optimismo histórico" de toda su hojarasca normativa, de su excrecencia retórica y lo rescata para sí en su desnuda validez dialéctica.

Pero esa superación, que es viva y dolorosa, puede demorarse o no encontrarse. Al no poder, entonces, recuperar o lograr el contenido correcto de ese falso "optimismo histórico", la conciencia del creador es urgida a buscar vías de escape que alivien la tensión del conflicto. Ninguna de ellas será idealmente correcta, pero algunas pueden darse dentro del marco general de la estética marxista y dentro también del amplio camino del realismo. En cambio, algunas pueden significar la renuncia consciente o inconsciente del realismo; la apertura hacia los márgenes.

Similar es la situación del ensayista y el teórico.

La conciencia de esta deformación dogmática es lo que inhibe y acompleja, por así decirlo, a nuestros ensayistas, independientemente por supuesto de la tendencia que pueda tener cada uno a liberar el marxismo de su *estrechez marxista*...

Lo importante como objetivo cultural es por ello en qué medida contribuimos en un esfuerzo colectivo a superar estas *inhibiciones* culposas, para desbrozar el camino de la investigación estética y literaria y, por añadidura, poner al descubierto los residuos liberales asentados en ciertas formulaciones.

En tanto se demore esta discusión y la consiguiente reubicación del problema —que sólo puede lograrse a través de una profunda polémica, para la cual es necesario partir de una estimación no sectaria de la dimensión que pueda alcanzar aquélla, pues de lo contrario la ahogamos antes de que nazca—, la producción estética marxista en nuestro país se mantendrá en su conjunto en una casi parálisis o arrastrando un penoso movimiento cuyas dos piernas en constante desacuerdo son las siguientes:

Una, la actitud defensiva de la producción antidogmática, en plena etapa autocrítica desde los últimos años, que no logra afirmarse todavía (y aquí se ve en qué medida la traba la otra pierna) para pasar a una etapa de elaboración crítica y positiva, que permitirá abor-

DEFENSA  
DEL  
REALISMO  
SOCIALISTA

# El Topo Blindado

dar de un modo colectivo y no individual —y este hecho ha de ser, por razón del propio proceso histórico, generacional— el análisis de la cultura y literatura nacionales, pues no se penetrará de lleno en esa etapa crítica si no se resuelven previamente las vacilaciones teóricas y metodológicas actuales.

La otra, la actitud sectaria —por ello, agresiva— de la producción dogmática (se comprende que hemos hecho dos grandes divisiones, por razones expositivas, que no niegan los matices de una realidad intelectual más rica que este doble esquema), adherida todavía a una concepción estética apriorística y normativa que provoca no sólo desaciertos sino las oscilaciones más polares, forzadas por esa necesidad —mecánicamente concebida— de ajustarse al contexto histórico-cultural señalado, y las contradicciones más insospechables en el análisis concreto<sup>7</sup>, demorada en una etapa que no madura por falta de autocritica (y aquí se ve en qué medida no la ayuda la otra pierna, pues el espectáculo que le brinda es el de una pura autocritica) y porque, en esencia, persiste en conectar rígidamente la investigación al estadio de ese contexto, que está determinado fundamentalmente por las premisas inmediatas de la dirección política, por la inmediatez de lo político.

Sólo si se la inscribe en este marco se explicará la naturaleza de la reticencia a usar la fórmula "realismo socialista". Y sólo si cada uno de nosotros aporta su propia interpretación del "realismo socialista", en una confrontación aligerada en lo posible de inhibiciones teóricas, podremos superar esta etapa.

No pedimos con esto benevolencia para los

<sup>7</sup> Obsérvense estas oscilaciones en un ensayista como Agosti (Cfr. *Defensa del realismo*, varias ediciones; desde la segunda inclusive se excluye el trabajo sobre Malraux, aparecido en la primera; no sabemos el criterio seguido por su autor para excluirlo pues no hay ninguna nota aclaratoria en las ediciones posteriores que lo explique), atribuidas unas veces por error y otras intencionalmente a la flexibilidad de su pensamiento marxista: p. ej., su apología de la novelística de Malraux como arquetipo de realismo socialista; su valoración formalista de la poesía de Raúl González Tuñón que elude el enjuiciamiento literario de la etapa comunista (Agosti señala como el mejor libro de Tuñón *La calle del agujero en la media*; no discutimos este juicio de valor ni nos interesa en este momento. Pero por tratarse de un libro de la etapa no comunista de Tuñón, es obvio que este juicio supone el otro: que la etapa comunista es menos lograda literariamente que la no comunista. Independientemente de que esto sea así o no lo sea, a un estudioso marxista se le impone la necesidad de explicar y apuntalar este juicio —necesidad imperiosa en virtud de lo que implica— so pena de quedarse en la superficialidad de una valoración formalista que va a confundir al lector, que es lo que ocurre); su elogio de la generación poética del 40, que es la promoción que ha dado la espalda a su pueblo y a su país del modo más tajante, envuelta por una concepción irracionalista del fenómeno artístico e imbuida de una óptica burguesa del hecho social que la aisló de la realidad y le impidió dar una poesía rica y poderosa.

errores que pueda contener nuestra interpretación, pero es necesario tener en cuenta la importancia de esta dirección, pues se trata en el fondo de rescatar un clima intelectual y producir los hechos que fueren la apertura de la polémica; luego, si se logra, el esfuerzo por abocardarla es siempre menor.

A eso tiende este trabajo.

## II

*Históricamente*, el realismo socialista constituye la etapa actual del realismo (siglo XX). Entendiendo el realismo no como una corriente del arte sino como la corriente multiforme del arte, la perdurable, la lograda. A sus márgenes, paralelamente, han ido quedando los sedimentos —a veces, los grandes sedimentos— de los intentos formalistas; llámeselos manierismo, barroco, artepurismo, etcétera. No toda la corriente realista se compone de grandes obras, por supuesto; hablamos desde un punto de vista histórico, no crítico. El realismo acompaña todo el desarrollo de la sociedad humana y es un reflejo, en las diferentes etapas, de la visión del mundo que tiene el hombre y de sus posibilidades de indagarlo. Lo que no es realismo constituye el producto de una negación a mirar el mundo y, por ende, una renuncia a indagarlo. Unas y otras posiciones se gestan en los propios conflictos de la sociedad, padecidos de diferentes maneras por los artistas.

*Teóricamente*, el realismo socialista es realismo... socialista, marxista. Es un realismo que se especifica por la visión del mundo marxista que lo sustenta. Como positivista fue la visión del mundo que sustentó, a su turno, otra etapa del realismo. Y así de seguida, aunque no todas las etapas tengan su denominación específica, en particular porque la historia literaria ha preferido otras categorías y porque el procedimiento es insuficiente para diferenciar la literatura de los largos períodos de relativa estabilidad filosófica. Como el realismo se define como un reflejo artístico del mundo circundante y una indagación del mismo, así las diferentes etapas del realismo pueden definirse en función de la óptica filosófica que instrumenta esa visión; y ésta, naturalmente, está condicionada por el desarrollo histórico del pensamiento humano.

Esta es una definición del realismo socialista como etapa histórica del realismo, del arte. Cuando al realismo socialista se pretende fijarle cánones, formas, técnicas apropiadas, únicas, excluyentes, en fin, apriorísticas, entonces el realismo socialista cae al nivel de escuela, de clan, es una más entre las tantas capillas de la historia del arte. Se lo despoja de su historicidad, que le da sentido, y se lo conecta con la dogmática, con la teoría pura, abstracta de los absolutos.

Y cómo no habría de ser socialista, o marxista —como se quiera—, el realismo del siglo XX, o parte del realismo (porque todavía subsisten,

DEFENSA  
DEL  
REALISMO  
SOCIALISTA

**El Topo Blindado**  
rezagadas manifestaciones del realismo finisecular. Nos referimos a la visión del mundo, a su óptica, y por ello las denominamos así, porque son rezagadas por más variaciones y modificaciones que estas expresiones presenten en su técnica, incluso en su concepción literaria), y cómo no habría de ser socialista, decíamos, si en la mitad del siglo XIX se produce esa revolución del pensamiento filosófico que se llama marxismo; que obliga al artista que toma contacto con él a cambiar radicalmente su forma de pensar, a instrumentar diferentemente su reflexión artística.

Sin embargo, el contacto con el marxismo está dificultado, trabado por la clase dominante, y el proceso requiere, además de su tiempo natural, una facilitación concreta que lo impulse. Y esto es el Estado soviético. Vencidos los obstáculos que frenan su expansión, la virtud científica y creadora del marxismo triunfa sobre toda otra concepción e impregna masivamente el pensar de la mayoría de los artistas soviéticos.

De aquí nace una doble confusión. En primer lugar, ésta no es la *causa* del realismo socialista sino sus *condiciones* concretas favorables de desarrollo acelerado. En segundo lugar —y ligado a lo primero—, realismo socialista no es sólo aquel arte que refleja la revolución sino todo aquel que, estructurado sobre una visión del mundo —racional y, en la dimensión artística, metódica— marxista, refleja la realidad que lo circunda, sea ésta cual fuere: socialista, capitalista, colonial o tribal.

Esta doble confusión: tomar como causa lo que son condiciones, indiferenciar temática con método, da lugar a una falsa concepción del realismo socialista.

Y, desgraciadamente, es una confusión rica, preñada de confusiones menores y mayores, puesto que a medida que se quiera desarrollar la confusión primera, como base de un razonamiento más extenso, irán apareciendo nuevos errores.

Veamos algunos ejemplos, no por burdos menos practicados. Si realismo socialista entraña necesariamente reflejar revolución, ¿cómo generarán realismo socialista escritores, con todo lo marxista y pico que sean, que vivan en sociedades capitalistas? Ellos están condenados, cuanto más, a practicar un realismo, digamos, crítico, en espera de la diosa revolución.

Otro. Si el realismo socialista es *causado* por la Revolución Rusa, lógicamente no pueden considerarse tales las manifestaciones literarias anteriores, contemporáneas o aquellas posteriores que no hayan recibido su influjo. Y, sin embargo, ¿no son manifestaciones de un realismo socialista larvado o transicional muchas obras aparecidas en las tres primeras décadas de este siglo? Con ser mucho el influjo provocado en el mundo por la revolución rusa, no puede negarse que el proceso ideológico de ciertas ca-

pas intelectuales venía desarrollándose con anterioridad a ésta, a través de la introducción de las ideas socialistas. Por otra parte, este error envuelve a otros, como ser el de concebir la historia de la literatura dividida en períodos rígidos, en fragmentos de homogeneidad forzada. ¿Dónde ubicar, entonces, las formas incipientes, prefiguradoras? Es indudable que la mayoría de las corrientes realistas (o *sociales*, como mal se las ha dado en llamar) convergen, por subyacente desarrollo histórico, hacia el realismo socialista, aunque en algunas sea más difícil que en otras vislumbrar la perspectiva.

Vinculado a esto nos encontramos con una concepción, más teórica que histórica, que margina al naturalismo del proceso histórico del realismo. Nos parece que, desde el punto de vista de la historia literaria, el naturalismo no puede ser concebido sino como una etapa previa, prefiguradora del realismo socialista. Un realismo, en fin, cuya especificación socialista se da más intencional que metódica. (No podía ser, históricamente, de otra manera.) Por consecuencia, más fenoménica que esencial; más temática que contenidista. Pero no, como se pretende en algunos teóricos, como manifestación antinómica del realismo: interpretación que quiebra la continuidad histórica del proceso literario.

Y esta forma fenoménica del naturalismo es, también, el resultado de una naciente urgencia *socialista* de alegato, de denuncia de la sociedad capitalista, cuyo emocional apresuramiento precipita al escritor a la inmediatez fenoménica, que es la forma más directa y efectista (y, por ello, con el tiempo, menos eficaz) de la denuncia. Se ve claro, por otra parte, que la mediatez esencial sólo puede ser el producto de la propia madurez histórica y expansión de la concepción marxista, de la que los naturalistas, en su tiempo, no pudieron gozar.

¿Cómo no ubicar, con este mismo criterio, el naturalismo, por ejemplo, de la novela indigenista o de la tierra latinoamericana como un momento preanunciador del realismo socialista en este continente? Hasta los mismos críticos burgueses no pueden menos que reconocer que el movimiento se gesta, no por derivación literaria, sino por el poderoso soplo marxista que avienta viejas concepciones y suscita en estos escritores la indagación de la realidad económico-social. En contraposición, por ejemplo, a una novela "artística" enredada en las melosas lianas del metafisiqueo o de la exquisita prosa. (Señalo, v. gr., las observaciones de Arturo Torres-Río seco en *La gran literatura iberoamericana*.)

Como el primer socialismo era comecuras, abrumado en su infancia metódica por la aparcialidad y la extensión (que son, por otra parte, tan importantes para la sensibilidad del escritor), así fue también esta forma larvada del realismo socialista. (Y sigue siendo ahora, en el particular trabajo de algunos escritores, en la

DEFENSA  
DEL  
REALISMO  
SOCIALISTA

# El Topo Blindado

incapaces de comprenderlos permanezcan demorados en aquella o parecida infancia metódica.)

No se atraviesa la capa fenoménica, no se llega a la esencialidad, a la profundidad, por mera vía intuitiva. Como la literatura no es un fenómeno autosuficiente, independiente, sino implicado en la historia (no de ella sino del hombre), inserto en un contorno cultural, que la condicionan, así también el naturalismo se sitúa en un momento histórico, en un tiempo cultural. No vemos, en definitiva, por qué razón renegaremos de nuestros hermanos mayores.

Estas consideraciones sobre el naturalismo se relacionan también con otro error de interpretación del realismo socialista. Se refiere éste al presupuesto metódico. Y este presupuesto metódico es filosófico y no literario, como veremos en seguida.

Ya definimos el realismo por su visión del mundo y su propósito de indagarlo; y el *socialista* por la calidad marxista de estos elementos. Significa ello, entonces, que el realismo socialista se define al nivel filosófico y, más propiamente, estético.

La concepción del mundo envuelve, sistemáticamente, una concepción estética y ésta, una concepción de la obra de arte. Claro que una aplicación particularizada al terreno de la literatura, por ejemplo, de esta concepción estética determina ciertos postulados generales de la obra literaria. Pero estos postulados, como bien se dice, son generales, pertenecen a la esfera generalizadora de la teoría literaria, que es la esfera que linda o se entremezcla con la estética. Y no van más allá. En la medida en que desbordan esta esfera penetran en el campo de la técnica y de la forma. Y este desborde constriñe y achica la connotación de "realismo socialista". Porque predetermina ciertas formas literarias como las únicas adecuadas al postulado estético "realismo socialista". Y lo que antes se definía como una concepción estética, y más allá como una determinada concepción del mundo verificada en la producción artística, aquí se ve definido como una axiomática de la composición, como una mera retórica o teoría del estilo.

Sin embargo, se dirá, el contenido engendra la forma; una concepción del mundo implica, por lo menos, algunos elementos de la composición. Así es en general (al margen de la relatividad y reciprocidad de estas relaciones.) Pero siempre que esta relación se la comprenda dialécticamente, porque de lo contrario se produce aquella, o parecida, deformación normativa del concepto "realismo socialista".

Porque la relación entre el contenido y la forma se manifiesta y comprueba en la obra concreta y en la evolución de la propia obra de un escritor; y en ese sentido debe entenderse.

No ocurre lo mismo si confrontamos, aisladamente, diversas obras de diferentes escrito-

res. En este caso, la relativa autonomía de la forma se hace notable. Incluso observamos que contenidos muy diferentes se expresan en estructuras formales bastante similares. O viceversa. Forzar la correspondencia en esta observación es erróneo, aunque se lo pretenda frecuentemente. El error consiste en que pretender esta correspondencia entraña concebirla como universal-abstracta, no como particular-concreta; es decir, supone una determinada forma, apriorísticamente concebida, para un determinado contenido. Penetramos así, se comprende, en la esfera de lo universal-absoluto, que es el campo de la retórica normativa. Es un error bastante difundido y sumamente dañoso: endurece mecánicamente nuestra concepción y nos pone en aprietos insalvables para abarcar la totalidad multiforme de la literatura; cuando aplicamos estas categorías, así concebidas, a las obras literarias concretas —el gran problema de toda gnoseología: la aplicación práctica de sus categorías—, nos encontramos con que una porción numerosísima de éstas queda sin explicación coherente, so pena, en la forzosidad de explicarlas, de deformar o destruir las propias categorías filosóficas.

Otro factor que empuja a esta concepción mecánica consiste en confundir la forma, como aspecto de la obra literaria concreta, con las características generales —suma y promedio de rasgos técnico-formales particulares— de una escuela o movimiento literario. Con el agravante de que muchas de estas constantes o características no surgen como resultado a posteriori de la investigación de obras concretas, sino que se las extrae de los postulados o formulaciones teóricas que realizan los representantes de esos movimientos.

En definitiva, la correspondencia entre determinado contenido y determinada forma es una relación *concreta*, verificable en procesos *particulares*.

Además, esta simplificación contiene una identificación perezosa: considera lo mismo la "concepción ideológica o del mundo" como sistema filosófico y esa "concepción ideológica o del mundo" en la conciencia de un individuo, el artista, es decir, envuelta en las particularidades de una conciencia individual, transformada por un psiquismo individual, una experiencia humana individual, unas relaciones sociales individuales. O sea, dos cosas diferentes.

No se ve que cuando decimos que una obra determinada está inserta en una determinada concepción del mundo, hemos realizado un proceso de generalización; hemos analizado la obra y abstraído, aislado ciertos elementos generales pasibles, sí, de ser identificados con los del sistema. Pero ya no son contenido artístico ni, como momento genético anterior, contenido de conciencia, sino elementos abstractos que, para los fines de nuestra investigación crítica, hemos

DEFENSA  
DEL  
REALISMO  
SOCIALISTA

# El Topo Blindado

aislado, descarnado. Son, en todo caso, parte del contenido, que descomponemos para facilitar su averiguación; y serán en el todo apenas los observemos en su movimiento, en su relación, integrados en la dinámica de la obra, que es, a su vez, la objetivación de un momento de la dinámica, del movimiento de la conciencia del artista.

Y en la conciencia del artista, obviamente, conviven integradas con la esfera intelectual la sensible y la afectiva; dos datos ajenos a la "concepción del mundo" sistemática, pero estrechamente vinculados a la "concepción del mundo" personalizada. Cómo no ha de ser, entonces, errónea y perniciosa la identificación a que estamos refiriéndonos. Y cómo no ha de ser, por consecuencia, erróneo y pernicioso el concepto de realismo socialista que se sustente en esta identificación.

En segundo lugar, este presupuesto es metodológico y no supone una esfera determinada de objetos para su observación. Es decir, de temas, de asuntos, de motivos, de tópicos.

La historia literaria, claro está, investigará mañana y señalará los temas, asuntos, etcétera, predominantes y definidores de este período. Pero esto, que será producto de un análisis a posteriori, no puede transformarse en el artista en un apriorismo normativo, como lo codificó la retórica tradicional desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. El mismo desarrollo histórico va generando estos elementos como a su vez también los genera o autogenera la literatura y la especulación filosófica. El propio pensamiento de Marx, su aparición, ya genera elementos literarios, como, para dar un ejemplo lejano, San Agustín introduce e incorpora al pensamiento medieval la espera del fin de los tiempos, idea radicalmente cristiana, de tanta trascendencia y persistencia en la literatura.

En tercer y último lugar, el presupuesto metodológico debe ubicarse, metodológicamente, en la esfera específica de la elaboración artística. Es decir, que esta especificidad no debe perderse de vista, pues a veces se le suele pedir a este presupuesto metodológico una rigurosidad o sistematización que les son ajenas y que convienen a las ciencias de donde provienen.

El desarrollo histórico determina también ciertos grados de desenvolvimiento en el presupuesto metodológico; su propio perfeccionamiento. A esta altura de la historia, por ejemplo, el presupuesto metodológico que sostiene las novelas de Alberto Rodríguez padece —al margen de toda otra consideración literaria— de un retardo estético excesivo, incluso con respecto a la época de auge de la novela indigenista.

En la elaboración artística el presupuesto metodológico está signado por una gran relatividad. Por eso decíamos más arriba: una visión del mundo —racional y, en la dimensión artística, metódica— marxista. Porque, por ejemplo, una

escasez metódica puede ser balanceada por una gran riqueza en la experiencia humana, social, que a su vez puede desarrollar una gran mentalidad clasista que cubra subjetivamente la mengua metódica. Por eso resulta mecánicamente simplista suponer que sólo un comunista puede llegar al realismo socialista. Es lo más probable, pero no lo único posible.

Resumiendo, la definición de realismo socialista opera en el nivel gnoseológico, en el plano del conocimiento. Desde las apuntaciones de Marx y Engels hasta los aportes más sólidos de este siglo, ese ha sido el terreno en donde se redondea y perfecciona su definición. Sus temas fundamentales —el "reflejo artístico", lo "típico"— se inscriben en ese ámbito, se debaten en ese ámbito.<sup>8</sup>

Ello no quiere decir que la literatura, por ejemplo, no puede definirlo, no va a definirlo. (Ya lo está intentando, en esfuerzos cautelosos.) Se trata de una limitación histórica, simplemente; del condicionamiento histórico que el proceso teórico requiere. Sin obra literaria no hay crítica literaria; sin crítica literaria no hay teoría literaria. O sea, que sólo del examen de los textos literarios se puede partir hacia tal definición. Y para que ello sea seguro y sólido necesitamos historia literaria, es decir, obras literarias y tiempo: examen, confrontación y perspectiva.

El haber invertido ese proceso, en un apresuramiento metodológico tan perjudicial, ha provocado buena parte de la deformación normativa. Antes de que existiera la obra, los teóricos dogmáticos anunciaban cómo iba a ser (los comisarios de la retórica prescribían cómo debía ser). Con algunas modificaciones el vicio continúa.<sup>9</sup>

La definición a nivel propiamente literario es la etapa que ya se ha iniciado; lo permite

(a la p. 15)

<sup>8</sup> Los ejemplos son innumerables. Tenemos a mano uno actual, un agudo trabajo de Aristarco en donde se comprueba esta aserción y del cual podríamos extraer estas formulaciones, que son síntesis de su pensamiento: "el naturalismo se detiene en la descripción del fenómeno; el realismo revela su esencia"; "el naturalismo está ligado al promedio, el realismo a lo típico"; etcétera. (Cfr. GUIDO ARISTARCO, *Experiencia cultural y experiencia original en Visconti*, en "Luchino Visconti", Cuaderno Gente de Cine N° 10, Buenos Aires, mayo de 1961, p. 8.)

<sup>9</sup> Ejemplo de en qué medida continúa la concepción normativa y dogmática lo tenemos en el sonado discurso de Jruschov a los intelectuales del 8 de marzo de 1963; otros textos en los cuales el lector puede comprobar esa persistencia normativa son: L. ILICHOV, *Crear para el pueblo*, e IVÁN VOLKOV, *El realismo socialista*, en "Cuadernos de cultura", Buenos Aires, Nos. 62, mayo-abril de 1963, y 65, noviembre-diciembre de 1963, respectivamente; atenuada pero presente: KONSTANTIN FEDIN, *El artista y la sociedad*, en "Hoy en la cultura", Buenos Aires, N° 9, julio de 1963.

Hugo Acevedo

## El coloso enfermo: Pablo de Rokha



*Un olor nacional a hoja po-  
drida.*

P. DE R.

1.

UNA TARDE DE PRIMAVERA llegó a mi ciudad el poeta Pablo de Rokha, a quien yo no conocía. Con ese motivo, y a indicación de alguien mayor, leí sus libros, los pocos que pude hallar en aquel 1949 en una ciudad que, como la mía, rencarnaba furiosamente fenicios mediterráneos y cartagineses volátiles e ignoraba (¿ignora?) cuanta letra no fuera de cambio, sosteniendo, en compensación, que la escuela pública ha sido creada para formar comerciantes deliciosos. Una vez enterado, fui a visitar al poeta.

Hallé, en permuta, a Pablo de Rokha. Expliquémonos.

Pablo de Rokha es descomunal e incivil: todo el mundo lo sabe. Además, se ha olvidado del caminar, por cuyo motivo, cuando se desplaza, se mueve de babor a estribor en un balanceo que produce angustia. Detrás de él, cuando pasa, se hace el vacío. Es alto —no mucho—, pero la circunferencia de su vientre ha terminado por empequeñecerlo, en lo cual se parece a Gargantúa. Sus rasgos, pronunciados, son a pesar de todo armónicos y hacen pensar que alguna vez compusieron un muchacho apuesto aunque adusto; en realidad, la apostura y la adustez han peleado en su rostro durante cuarenta años, y ahora van más de veinte que Pablo de Rokha es adusto tan sólo. Para él, en oposición a lo que clásicamente se ha definido por artista, no existe el límite: ni cuando ama, ni cuando odia, ni nunca. Y, desde luego, ni cuando bebe, en lo cual se parece a Pantagruel. Respecto de amar, su pasión está claramente encauzada: ama a su familia y a nadie más. Cuanto a odiar, excusaré la nómina de los objetos de esta otra pasión suya: sería interminable.

De chico lo llamaban Carlos —Carlos Díaz Loyola—; de grande él se sintetizó con *Pablo*, como un profeta, un santo —santo apóstata— y un patriarca a la vez, y *de Rokha* (eludiendo

la forma castellana *Roca*, quizá por parecerle débil), que completaba el sentido vigoroso del patronímico. Pero en rigor, cuando se trasladó al poema y se descubrió minuciosamente a sí mismo, se puso Raimundo Contreras: *Raimundo Contreras el bruto...*

Lo de patriarca no es gratuito. Creo que Pablo de Rokha nació de gente propietaria, y en la cordillera talquina los arrieros le permitieron compartir sus comidas, sus tragos, sus caminos, sus soles y sus lunas. También sus leyendas. Y Carlos Díaz Loyola, al rebautizarse, se sintió pueblo. No olvidó, sin embargo, conservar su ascendencia: el *de* de su nuevo nombre sugiere inconscientemente la condición señorial.

Pero Pablo de Rokha no es señorial. Basta con mirarlo comer y beber para desengañarse. ¿Acaso pudo convencerse de que la modestia popular excluye necesariamente la sobriedad? En Chile, al peón de campo se lo llama *huaso*, que significa “hombre de a caballo”, y al peón de ciudad, generalmente mestizo, *roto*, peyorativo derivado del estado de sus ropas. Uno y otro son el alma del país, y Chile vale fundamentalmente por ellos, aunque esto no lo sepan muy claramente todos los chilenos. Pues bien: Pablo de Rokha asegura que él es una mezcla exacta de huaso y roto, de huaso preñado de roto, según su fórmula.

Pero nadie le cree.

Como Ricardo Güiraldes en la Argentina, se ha arrogado las virtudes del pueblo, no sus obligaciones. Actitud inteligentísima, lástima que sin fuerza suasoria. Por lo demás, el pueblo chileno no come ni bebe como Pablo de Rokha; entre otras razones, porque no tiene con qué.

Pablo de Rokha es un manifiesto. Según él, su categoría no reconoce más pares que Homero, Dante, Shakespeare, Rabelais, Cervantes y Whitman. Con ellos pretende constituir el clan de los siete mares de la poesía. Y él es el jefe, porque Pablo de Rokha nació para jefe de clan, aunque el tiempo lo haya transformado en poeta. Con su familia lo ha hecho mejor: el

# El Topo Blindado

clan rokhiiano es uno de los buenos motivos turísticos chilenos, al mismo tiempo que una probable amenaza física para todas aquellas personas —hombres o mujeres— que tengan en Chile la insolencia de discrepar con la genialidad de alguno de sus miembros. Alone, muy poco tolerante, ha ido más allá y los ha filiado de terroristas. Pablo de Rokha, en represalia, lo tilda de tonto, venga o no a cuento. Tomar partido en la disputa sería una indiscreción.

La discusión y la pelea son necesidades para nuestro personaje. Mahfud Massís, buen poeta no obstante yerno de Pablo de Rokha, ha solido terciar en las luchas de su suegro con cualquiera. Cuando Vicente y los dos Pablos se denostaron cumplidamente en prosa y verso durante meses que la población santiaguina recuerda con simpatía, Massís publicó un librito en defensa de su pariente: *Los 3*. Era un buen librito: ingenuo, solemne, pueril y chismoso, como conviene a un país que todavía carece de una gran literatura y ya arriesga el lujo. El suegro quedó complacido del defensor, en lo cual no se parece a Cyrano, cuya única defensa era su espada. El pobre Massís testimoniaba de la genialidad de Pablo de Rokha, autos en que reincidió en el prólogo de su ya libro *Las bestias del duelo*, aunque el texto de éste luciera influencias de Neruda.

¡Ay!, años más tarde, Mahfud Massís se quejaba amargamente de su suegro porque, habiendo publicado su libro de poemas y siendo éste comentado muy favorablemente por tirios y troyanos, Pablo de Rokha lo acusaba de traición.

Se me ocurre que esta presentación basta para tener noticia de una personalidad. Se trata, en efecto, de un ser anárquico y anarquista, desordenado, antisentimental, ególatra, vanidoso, desleal por veces y lo menos poético que es dado conocer por estos lados, siempre. Se da de marxista, pero jamás ha podido serlo: su propia, terrible, mezquina naturaleza se lo impide. Es turbio y posee un concepto estrecho del orgullo. Poeta excepcional, en todo cuanto supone ser excepción, ha intentado asesinar con un viejo sable de hierro a la poesía, despedazarla y arrojarla a los pumas de Talca; pero no ha logrado más que despeinarla. Ella, la poesía, lo ha acompañado con morbosa fidelidad. Pablo de Rokha tutea al mar, lo insulta, lo niega de palabra, lo afirma de hecho, junta su espuma a la de las olas y no retumba menos que ellas. Sabe recorrer todo el sur a caballo, comerse una empanada como si desnudara una mujer rubia (o a la inversa) y sacarse los zapatos junto al océano, "sonando..."

Acerca de insultar, lo hace admirablemente en castellano antiguo y en chileno contemporáneo, y goza. En su carácter interviene el bárbaro, el romántico, el pirata, la tromba y el volcán. En piratería es francamente erudito: si

a alguien envidia es a Morgan y sus discípulos del Caribe, pero no se atreve a imitarlos hasta las últimas consecuencias. Para medir a Pablo de Rokha se necesita, mejor, de un sismógrafo. Quiriendo ser pueblo se equivocó, pero logró elevar algunas de las condiciones populares a jerarquías imprevisibles, en verdad estupendas. Asistido por su información de los modos y formas y el vocabulario de la gente humilde, asentó la *Escritura de Raimundo Contreras*, llevando a cabo, con ello, la valorización del folklore de Chile. Allí su ímpetu y su descriterio hallaron el cauce propicio a un ponderable desarrollo.

## 2.

*Escritura de Raimundo Contreras*, libro publicado en 1929, no es la única, primera ni última de las obras de Pablo de Rokha. Antes y después de ella, y en suma, este poeta ha compuesto algo así como veintidós o veintitrés libros. Algunos son de versos; otros, nadie sabe de qué. Examinarlos todos sería imposible, especialmente porque varios de entre ellos no pueden ni aun ser leídos. Pero otros...

A los veintinueve años Pablo de Rokha cantaba de esta manera:

Ayer jugaba el mundo como un gato en tu falda;  
hoy te lame las finas botitas de paloma;  
tienes el corazón poblado de cigarras  
y un parecido a muertas vihuelas desveladas,  
gran melancólica.

.....  
Tu ilusión se parece a una ciudad antigua,  
a las alcobas llenas de aroma entristecido,  
a las piedras eternas y a las niñas heridas;  
un pájaro de agosto se ahoga en tus pupilas  
y, como un traje oscuro, se te cae el delirio.

.....  
Estás sobre mi vida de piedra y hierro ardiente,  
como la eternidad encima de los muertos;  
recuerdo que viniste y has existido siempre,  
mujer, mi mujer mía, conjunto de mujeres,  
toda la especie humana se lamenta en tus huesos.

.....  
Llenas la tierra entera, como un viento rodante,  
y tus cabellos huelen a tonada oceánica;  
naranja de los pueblos terrosos y juveniles,  
tienes la soledad llena de soledades  
y tu corazón tiene la forma de una lágrima.

.....  
Ay, amiga, mi amiga, tan amiga mi amiga,  
cariñosa lo mismo que el pan del hombre pobre;  
naciste tú llorando y sollozó la vida;  
yo te compare a una cadena de fatigas  
hechas para amarrar estrellas en desorden.

Poeta treintañero, pues, aún conserva cierto sentido del rigor y una pauta del límite. Era un buen poeta. Pero él no quería ser un buen poeta. Quería ser grande, enorme, terrible, discutido, negado, combatido, aislado, descalificado. Y una noche, acometido por sí mismo, doliente de su contextura, arremetió contra su pasado y su presente. Era de raza. Rompió la lira y empuñó el cuchillo; desdeñó la corrección y ambicionó el infinito:

El canto, como el sueño, ha de estar cruzado de larvas.

EL COLOSO  
ENFERMO:  
PABLO DE  
ROKHA

# El Topo Blindado

Su poesía no es ajustable. La corrección no cuenta en poesía, al menos la fatigada corrección. El creador debe romper las herradas puertas, salir a la intemperie, descubrir la naturaleza, reconocer sus iguales, ignorar el terciopelo. Así procedió Whitman, y así José Hernández. Hoy, y en anchos cenáculos de nuestra América, el soneto es cosa de buen tono, y un madrigal o un romance son celebrados efectivamente. Pero el poeta que advierte que el mundo debe ser visto por primera vez cada día de nuestra vida, aunque sea el mismo de ayer y tal vez el mismo de mañana, y que cada día, también, ha de revelar la forma siempre renovada que este mundo posee, es poeta que pone la mano en un sitio prohibido hoy por hoy, poeta que luego será víctima de los tantos alcaides de nuestra sociedad.

Es menester hacer océanos, no fotografiando océanos, no; es menester hacer océanos con el rumor del calzón femenino, con esos recuerdos de tamaño azul-azul, con el enorme elemento de agua que canta en la garganta de los niños chiquitos y en la línea agrícola, y aun con la gran ola oscura de aquel dios jodido de adentro; es menester hacer, poder hacer una niña de pueblo con una violeta y una aceituna y una tonada; es menester hacer la ciudad imperial de hoy con la trepidación de la gramática, aquella cosa inmensa y mecánica, dinámica, difícil, que es, ¡por Dios!, el lenguaje colocándose.

Desde entonces, Pablo de Rokha ha caído en los siguientes pecados: grandilocuencia, exageración, gigantismo, pedantería, sectarismo, grosería, injuria y difamación. Al mismo tiempo, ha conquistado las siguientes virtudes: autenticidad, temperatura, ambiente, medida —o desmedida— del universo, verosimilitud y atmósfera. No se le puede culpar en ningún caso de mediocre ni de fariseo. Por todos esos motivos, Pablo de Rokha ha ido un poco más lejos de lo que actualmente va nuestra América y en ese sentido, sólo en ése, se ha adelantado a no pocos de sus coterráneos. Mañana podremos señalar hasta qué punto le asistió la razón para proclamarse por sí mismo genio, emperador de las colonias del sur. Lo cierto es que desde ya debe reconocérsele el haber elevado a una justa jerarquía numerosas premisas y características verdaderamente americanas, y que lo ha hecho con impecable originalidad. Pablo de Rokha no se emparenta con ningún tipo de literatura más o menos conocido. Su reducto es admirable, no porque derive de una intención específica, sino porque proviene de una necesidad, aunque ésta sea la de querer ser sol.

Técnicamente, la ley poética no es moral: el pintoresquismo de la moral rokhiana no cuenta para enjuiciar su fórmula estética. Al contrario: la moral de Pablo de Rokha está trascendida sin ambages en el poema. Clara es su egolatría, trasparente su vanidad, diáfana su petulancia; tanto como lo son su poder sensible y su intensidad emotiva. Todo lo bueno no es necesariamente bello —dice él, y agrega—: pero todo lo

bello es bueno. ¿Cómo se reconoce a un gran poeta? ¿Por su sentimiento? ¿Por su capacidad de comunicación? ¿Por sus premisas conceptuales? ¿Por el vuelo de sus símbolos? No. Circunstancias son ésas buenas para señalar un espíritu rico, una inteligencia aguda, mas no para determinar la calidad de una obra literaria. Pablo de Rokha ha conseguido articular su propia teoría del conocimiento, y las formas con que la ha expresado han correspondido a las necesidades del tópico. Ni sus caricaturas morales, ni su desaliño social, ni sus faltas y errores pueden desmentir la calidad de su obra, aunque se trate de una calidad intermitente.

Este poeta advino en momentos en que Chile indagaba por su expresión. De ese país debía de surgir la gran poesía americana del sur. Gabriela Mistral, serenamente, aporta su voto humanitario, nombradora de su paisaje y sus niños; pero, si es cierto que contribuyó a levantar las compuertas, cierto es también que ella *permaneció*, no fue en sí misma el agua impetuosa que, aun a riesgo de perderse, anegó valles y desiertos. Vicente Huidobro sí, él sí traspuso los umbrales del naciente reinado; pero vio solamente superficies, y tampoco disponía de fuerzas para calar. Únicamente con Pablo Neruda se siente la respiración de Chile; pero Neruda, soterrado y triste (y estamos todavía durante la conformación del gran estallido, no en el proceso ulterior), después de golpear en todas las puertas conocidas cae muy a fondo de la soledad, es decir, de la lluvia, de la tierra, del mar y de la falta de patrimonio cultural, y se inclina por una no-forma obstinada.

Es justo.

Pablo de Rokha, en el mismo trance y con igual responsabilidad que los de Neruda (bien que es como diez años mayor que éste), apela a la destrucción: nada de métrica, nada de caja acústica, nada de rima, nada de encanto visual, nada de lógica. ¿Qué, entonces? Basta de ismos. Canto, solamente. No es impropia la paráfrasis: *canto por el canto*. Pero canto cruzado de larvas, y además canto "que haga reír y haga llorar como una mujer rubia o un hermoso caballo", "canto que se ría y lllore solo, y lllore solo como la más morena de las colegialas sacándose la camisa". "Que nunca el canto se parezca a nada: ni a un hombre, ni a un alma, ni a un canto."

Particularmente en *Escritura de Raimundo Contreras* lleva a cabo el proceso, bien que ya lo había intentado en *Los gemidos* y en *Suramérica* y a pesar de que más tarde lo haría en numerosos otros libros, tales *Los poemas accidentales*, *Jesucristo*, *Canto de trinchera*, etcétera. El huaso-roto Raimundo sobrepasa hasta los signos de puntuación. Menos convencionalidad, imposible. Su respiración, sus inspiraciones se manifiestan no más que por diminutos períodos blancos:

EL COLOSO  
ENFERMO:  
PABLO DE  
ROKHA

# El Topo Blindado

veces de los países que ella no sucedió desde afuera hacia adentro, como manzana madura sino desde adentro hacia afuera como lo caído y tremendo de las cosas futuras que son el pasado de la esperanza y como obra suya apenas cree que existe y la llena entera de lamentos

pero la desnuda y la encuentra indiscutible ¿han visto ustedes el signo que formula el río columpiando a la grupa la rosa llorosa de vergüenza rosada?

y lo mismo exactamente que el sol que monta la tierra agonizando

No queda siquiera el renglón corto, llamado "verso", que sirve para marcar las pausas de rima y ritmo. Después el poeta se dirigirá directamente a la prosa poética puntuada y esclarecida, para en seguida reanudar el verso a la manera tradicional y, con todo ello, ingresar de lleno en el versículo (*Arenga sobre el arte*), donde concepto e imagen marchan armoniosamente unidos al carro del discurso, vayan o no delimitados.

Esas indagaciones no lo son sino en el sentido en que también lo es la búsqueda del *tono* nacional, propio y universal. A una medida —el fondo— corresponde la medida equivalente —la forma.

Pero *Escritura de Raimundo Contreras* no ha sido justipreciada, como ha ocurrido con casi toda la obra de Pablo de Rokha. A ciertos americanos les encanta poder producir grandes artistas, para tener alguien de valor a quien maltratar. Ni Neruda, con todo su genio y su amor a cuestras, ha podido salvarse de este signo desgraciado. América es, también, un continente salpicado de jaguares, boas y yararás. ¿Se dirá de la ignorancia virgen? No sería cierto. Si sí, tendríamos luz de estrella. Pero esta ignorancia es de medio pelo. Fue Rubén Darío quien, quizá el primero, denunció el rastacuerismo, la mediocridad y la chatura que campean en estas repúblicas tan tristes y hermosas, y parece que no hace mucho. ¡Oh, cómo podrían los chilenos saberse halagados y llenarse la boca diciendo: "En mi país ha fructificado un poema que, escrito con nuestro idioma, medido con nuestro metro, exaltando nuestras condiciones, vertiendo nuestro carácter, afirmándose en nuestra tierra, nombrando nuestras cosas, puede ser gozado por los hombres de todos los países, por todo el mundo"!

Después de eso, Pablo de Rokha quedó autorizado para tomarse cualesquiera licencias. Ciertamente, aprovechó al máximo la autorización. Ha discurrido en verso y ha querido cantar en prosa. Se ha fingido juez de la humanidad. Remontando la historia, ha tenido la puerilidad de llegar a enjuiciar a Jesús de Nazareth. La precariedad de su información lo ha inducido a incurrir en disparates simplemente irrisorios. Ha mezclado nombres, cosas y hechos sin la menor piedad científica ni el mínimo respeto ético. Podría disculpársele tamaña herejía si se tratara de un hombre carente de la responsabilidad del riesgo; pero con Pablo de Rokha esa disculpa

sería canallesca, pues no hay razón valedera para opinar que el mismo poeta que dice:

No es posible hacer el himno vivo con dolores muertos, con verdades muertas, con deberes muertos, con amargo llanto humano; acciones de hombres, no, trasmutaciones; que el poema devenga ser, acción, voluntad, organismo, virtudes y vicios, que constituya, que determine, que establezca su atmósfera, su atmósfera y la gran costumbre del gesto, juicio del acto; dejad al animal nuevo la ley nueva que él cree, que él es, que él invente; asesinemus la amargura y aun la alegría, y ojalá el poema se ría solo, sin recuerdos, ojalá sin instintos

no hay razón, digo, para opinar que ese mismo poeta ha olvidado la gravedad del examen o se siente vencedor del mundo relativo.

Pablo de Rokha ha ido hundiéndose en la más agónica adoración de su "yo" a medida que el prójimo lo ignoraba. Su necesidad de afirmación lo ha conducido a la negación de todo cuanto no contenga algo de él, así sea su odio. Ese ha sido su callejón obturado, su encierro definitivo, del que seguramente sólo la muerte lo sacará. El poeta anárquico y apasionado; el artista que se henchía de gozo, como la semilla en primavera, ante la perspectiva de un pro y su contra consiguiente; el hombre de contradicciones: el pariente chileno de Nietzsche, de Whitman, de Rimbaud; el luchador y vitalista amante de las fugas improntas ante los canes cerberos del príncipe policial; el caminador americano; el gran anfitrión cisternino que se holgaba ante el rostro radiante de poetas y camaradas; el ser de entrega y pétreo, el hombre hermoso, en fin, se ha convertido en un insoportable bufón de su propio talento, al que utiliza para escupir a los demás y ponérselo de habero a los poemas que le cuelgan de sus mandíbulas flácidas. Pablo de Rokha, gran poeta, no ha querido concluir siendo un gran poema.

En términos absolutos, todo hombre responde de su miseria y su grandeza. En términos tolerantes, el individuo no es sino el primer responsable de sí mismo, pero no el único ni mucho menos. A Pablo de Rokha se le ha ajusticiado no por motivos literarios, sino de cualquier otro orden. Ha habido un error de proyección y, en lugar de ubicar cada cosa en su sitio —¡como si la poesía, una vez escrita, no fuera ya de propiedad común!—, se le resignó al lugar de los réprobos. Pablo de Rokha tuvo entonces grandeza, aunque fuera culposo de muchos de los cargos que se le imputaban. Supo permanecer a la luz y apechugar contra viento y marea. Conquistó, además, la alegría del trabajo modesto. Quiere decir, en resumen, que los demás y él mismo le dieron las posibilidades de erigirse en un artista estupendo (como ciudadano además de que como poeta) de su patria y el idioma.

Optó por la pequeñez.

A salvo, descendió al nivel de su adversarios y, donde cabía la pluma, puso el puño, y donde

EL COLOSO  
ENFERMO:  
PABLO DE  
ROKHA

# El Topo Blindado

el pelo el escupo, y donde el escupo la pluma, y en todas partes la difamación y la tontería. Así creció la negación y a veces, para peor y colmo de males, la indiferencia por su obra, hasta el extremo de que hoy no lo conocen ni el idioma ni la mayoría de su patria. Barranca abajo, se ha encerrado en su genialidad tribal y se ha olvidado de todas las proporciones que despertaron en su espíritu quilates de belleza y de bondad. Pablo de Rokha es hoy nada más que un hombre digno de ser amado.

Su último libro, antes de editar en un tomo todo lo que ha escrito, fue *Arenga sobre el arte*. La primera parte es ilegible. En ultrañoña busca de la consagración del marxismo mundial, da recetas políticas para todos los problemas y para todos los enigmas. Pero Pablo de Rokha insiste, por eso mismo, en no ser marxista. Le faltan la información, el método, el rigor, el respeto y la perspectiva, y le sobra la anarquía. No es ser marxista el anteponer Maiakovsky al Alighieri ni el tratar de cerdo a Ortega y Gasset. Pero no vale ni la pena de mencionarlo. La segunda parte del libro, *Tres poemas*, contiene de todo un poco: tontería y talento, pedestrino y sublimidad, aburrimiento y gracia, pobreza y riqueza verbales, opresión y libertad. Intermitentemente aflora el gran poeta, el hombre de espíritu, el músico, el ser de simpatía y, en todo caso, el creador. Por lo demás, luce allí una habilidad harto singular. Estructurar un poema con la nómina de las comidas chilenas es programa estéticamente indeseable para cualquiera que no sea Pablo de Rokha; él lo lleva a cabo, ¡y con qué enjundia, con qué gracia lírica, con qué tristeza de pasado, con cuánta magnificencia de presente! Su imaginación vuelve por instantes a engalanarse de una plenitud que no era de esperar. El autorretrato está pleno de terrible grandeza, de enorme soledad, de una real tristeza. Esos poemas, *summa* del de Rokha esteta y del hombre de moral particular, son indudablemente admirables, no obstante las limitaciones.

Después apareció el tomo de sus obras completas. No estoy dispuesto a ocuparme de él. Ya he dicho lo que considero debía decir de un artista a quien, viejo y desgastado, no le importan barreras dignas ni indignas para satisfacer su vanidad.

La fatalidad, por qué no, ha querido que me ponga triste al hablar de uno de los grandes poetas de América. No era esa mi intención; tampoco mi deseo. Sin releer lo escrito hasta aquí, tengo la impresión de que he dicho muy poco de lo que en verdad me propuse decir. Pablo de Rokha merece un crítico más lejano, un cronista más joven, un exegeta por venir. (Y, por lo demás, yo no soy crítico ni nada de eso, ni presumo de serlo.) Pero sí estoy seguro de haber afirmado en numerosas ocasiones su gran

porte lírico, su talla de coloso del verbo americano. ¡Oh, no faltaría más que fuera a poner en tela de juicio, por causas de la pequeña convivencia, la calidad verbal de quien ha realizado, entre otras hazañas, la jerarquización poética de las palabras herejes! Ahora transcribo algunos fragmentos de "El descubrimiento de la alegría", en que Pablo de Rokha extracta a Chile y lo entrega a la categoría mundial:

Raimundo se formula de dónde emana la tristeza y entiende y adquiere su carcajada entusiasmo de tomates colocados encima del cielo sobresaliente la sociedad blanca del río que lame noches verdes erguida de pescados infantiles alzada de labios y cosas en significado de circunferencia brillante el día trenzado de goteras de hoqui la vihuica morena de las lavanderas batiendo su desnudez feliz orillas del estero —¡qué te parece Raimundo!— y Raimundo arremangándose las polleras a las lechugas besándole las tetas a la tarde mordiendo los pechos a la muerte y de vez en vez durmiendo en la guatita de las cabritas lamiendo duraznitos que parecen meloncitos, que parecen es que que parecen montoncitos de miel sobre hojuelas la vida ¡ay Rosa! gritazos de animal satisfecho y vagabundo flojedad de gañán bostezo de peón hartura de gañán desvergonzado como los zapallos y la Julieta y la María que imponen sus potos calientes y muy buenos en las arenas tan maduras por debajo del fruto de sombra del sauce humilde y la Carmen Gómez que parece lloica y tiene gruesas y negras las trenzas sobre la pechuga de diamante y oloroso a jarcia naviera el melón de las verijas y la rubia Lucía lánguida como yegua gorda y Rosalía la colorina la que es semejante a una frutilla de julio la pequeñita que se esconde en Raimundo desnuda y mimosa y la negra Marina pálida como mula nueva y la bruta rabona de la Pancha arruinándolo a culazos revolcándose lo mismo que gulondrina salvaje en los cementerios de la porquería hermosa y babosa como dios borracho hasta la cacha miren cómo va cantando el reputas de Raimundo a la grupa de las carretas costaneras arando la oscuridad cerebral con la yunta grandiosa y todavía la putita fina de "las parralinas" la de los senos chiquitos y parados campanas del mundo hablando en el jardín amoral sus luces ingenuas e ingenuas la de los ojos honrados arriba de las proxenetas la flaquita que maneja un pescado de rubí y es como gata de invierno entonces maduran las callampas hacia el sol desnudo prudentes vidrios celestes y un olor nacional a hoja podrida un olor genital a noria tranquila o viñedo transatlántico encumbra el volantín de las provincias la bola profunda del astrónomo y del encendedor de naciones el globo del juez testarudo y educa astros claros con ese hilo fuerte para siempre que amarra mundos y muertos tira carcajadas contra el cielo y un mar antiguo ciñe su cintura alegremente como idea de cadáver honorable alegremente alegremente danzando en pelota Raimundo a horas tremendas Chile retumba en los bramidos en las palancas de Raimundo Contreras el bruto

### 3.

Raimundo Contreras ha dejado una huella muy honda en Chile, quién se atrevería a negarlo. Hay allí espacio suficiente para la belleza en sus altos estados, tanto como para el coraje, la envidia, el rencor, la vanidad y el holocausto.

EL COLOSO  
ENFERMO:  
PABLO DE  
ROKHA

# El Topo Blindado

Calicheño, vendimador, Guedor ambulante, periodista, catedrático, cantor, poeta, minero y marinero, sabe empilchase como un príncipe el sábado y el domingo y gastarse en esos días, en soberanos banquetes con los amigos, hasta el último centavo, para salir el lunes por la tarde, luego de dormir la mona, a vender las ropas a fin de tener con qué comer el resto de la semana. Al cabo de la vida, no tiene nada, no ha conservado nada. Ha quemado en el minuto efímero cuanto la vida y el mundo depositaron en sus manos (¡tan poco!), arrastrando de paso al fuego parte de las herencias ajenas. Con o sin conciencia del sacrificio, lo ha dado todo, furiosamente, calladamente, aunque después lo haya echado en cara. La muerte de sus seres queridos no ha podido vencerlo; sólo a veces, cuando están maduras las viñas y la vendimia abre sus corolas de sangre dulce mientras las muchachas se tienden de espaldas sobre la tierra, piernas abiertas, recuerda lo pretérito y lo copretérito, tomando y tomando por los muertos del lugar, añorando a los ausentes en la galería de la casona familiar y pensando en todo lo que debimos y quisimos y pudimos ser y no fuimos. Rotó chorro. Guaina de arrollado picante. ¡Achitas el gallo pueta, oohhh! Bárbaro.

Cristo le zumba en el corazón como una abeja que no se resigna a marcharse sin libar alguno de sus latidos. Entonces, sin saber quién es Cristo, parte su pan y lo entrega al viandante, sea éste pobre o rico. Pero de pronto, vino adentro, tiene ganas de pelear y elige al más fuerte de la asamblea: la energía le molesta y necesita quemarla, no por odio, no, sino porque el hombre tiene que ser el primero en todo. En el fondo, lo que más ama es su caballo. Se siente de piedra, y sin embargo con qué premura se adelanta a recoger el breve pañuelo de encaje que se desprende de la cintura de la cueca. Por último, cuando ya no le quedan ganas ni aliento que echar al fuego, se suicida en un grito que nadie sabe lo que significa: ¡Viva Chile mierd...! Y Chile se siente feliz de su apellido.

No tengo ánimos para catalogar a Pablo de Rokha valiéndome de fichas vulgares. ¿Qué es eso de *dionisiaco*? No se entiende nada, al contrario, suena a deslealtad. Coloso enfermo; romántico, pirata, memorioso de los patriarcas hebreos y de los juglares del Cid; hombre de aluvión, de piedra, de rosa, de viento, culturalmente bárbaro, poeticida al tiempo que reconstructor; criatura de soledad e intemperie, Pablo de Rokha ha estado, al fin, solo. Su furia no alcanza a disimular su tristeza profunda. En la alegría no ha pasado de la sonrisa, como si le doliera ir más allá. En el dolor, nadie sabe si ha llorado; pero si lo ha hecho, sus alrededores deben de haberse llenado de estampidos. Al cabo de más de veinte libros —sin contar los que prometió y no publicó— su obra provoca el espanto, la admiración, la rebeldía. Jamás halagó a los recitadores. Ha expresado, con una egolatría mortifi-

cante, a la parte más desamparada, más pobre, más terrible de su país, esa parte que nunca conocerá a Pablo de Rokha. La aristocracia literaria lo desprecia: es su recurso. De tanto en tanto, algún cronista repasa la historia de la poesía chilena y se encuentra con la necesidad de leer a este poeta descomunal y de arriesgar un juicio; entonces cae en la obligación de arengar: "Chilenos, no seamos injustos, no podemos ignorar a este poeta..." Pero los chilenos se desbandan, no quieren oír, no quieren saber nada de este peón, de este gañán, de este canalla sublime de la poesía que ha preferido, siempre, destrozar, destruirlo todo, para reconstruirlo a su medida, y que ha tenido para la Poesía besos o látigos, pero nunca babas.

El remordimiento enciende su fuego azul en el corazón de los justos.



## Defensa del realismo socialista

(de la p. 9)

la praxis artística, la obra de los creadores durante medio siglo, los únicos capaces de hacer realismo socialista. Del estudio y análisis de ese conjunto de obras surgirán las notas fundamentales de la definición a nivel literario. Es una operación a posteriori y no puede ser de otro modo.

Y es una operación necesaria. Primero, porque las condiciones históricas ya lo posibilitan; segundo, porque es menester salir al paso de un nuevo vicio que se está produciendo (o de uno viejo que recrudece, emparentado con el sociologismo): el filosofismo.

Nos referimos a esa tendencia, bastante natural en los filósofos, a suponer e involucrar en la formulación filosófica, o propiamente estética, la literaria. En todo caso, aquélla abarca y comprende a ésta, pero no la identifica ni la resuelve.<sup>10</sup>

El camino que va hacia esa especificidad, la literaria, es doblemente promisorio: por el desarrollo que ha de originar en la teoría literaria y, por acción recíproca, en la estética, y por el beneficio que ha de producir en los propios creadores, cada vez más lúcidos en la afirmación de una elaboración artística racional.

Procuremos no reiterar los viejos errores.



<sup>10</sup> Obra en cierta medida en esta deglución de lo literario ese viejo sentido de superioridad —"filosofía, madre de las ciencias"— que la tradicional concepción de la filosofía otorga aún a sus representantes. Algo así como una mirada dominante sobre las ciencias particulares, de saber un tanto prescindente para quien las abarca desde arriba...

EL COLOSO  
ENFERMO:  
PABLO DE  
ROKHA

DEFENSA  
DEL  
REALISMO  
SOCIALISTA

Eugeni Evtuchenko



## Poemas

### *Los mejores de mi generación*

Vosotros que sois los mejores de la generación  
debéis florecer.

Nunca marchitar.

Que a nadie sea dado ver  
que os han doblegado  
ante las desventuras.

Todo será distinto,  
seréis fuertes y unidos.  
Y vosotros que sois los mejores  
debéis resistir.

Cantaréis  
entrecerrando los ojos frente al sol,  
pero vendrán también desgracias  
y dolores.

Bendito sea el coraje.

Bendita sea la lucha.

Tomadme con vosotros para la ofensiva  
sin nada echarme en cara.

Vosotros que sois los mejores de la generación  
tomadme como clarín.

Yo haré sonar la señal del ataque  
sin errar una nota,

y, si el aliento llegara a faltarme,  
cambiaré el clarín por el fusil

Y si aún así caigo,  
sin haber hecho casi nada,

que vuestros labios severos  
rocen mi frente.

(Versión de J. L. M.)

### *La madre de Maiacovski*

Sentada en el antiguo  
sillón

observa tiernamente  
a los jóvenes invitados,

su alegría,  
su calor en las discusiones.

Oírce dulces:

“De membrillo...

Debéis probarlo.

A él le gustaban mucho...”

Él,

que siempre estaba flaco y resfriado  
y además de la mermelada

le gustaban

los bollos.

Sí,

a Volodia

había que estar siempre  
dándole de comer,

calentándole el té,

haciéndole la cama.

Ella entendía al momento

si penaba por alguien,

pero no alcanzaba a entender muchas cosas;

la terrible blusa amarilla,

por ejemplo,

que planchaba

suspirando.

Él rugía desde los escenarios

alegre y certero en las respuestas,

pero ella sólo sabía

que después,

en casa,

con la rapada cabeza en su rezago

Volodia respiraba dificultosamente

por su boca apretada.

“Sin él vivir no es fácil;

me quedan pocas fuerzas.”

En el viejo diván

está sentada

con las manos cruzadas.

Los invitados le hablan de él otra vez,

que no ha muerto

—le dicen—,

que siempre está entre ellos.

Dicen de la inmortalidad

y de otras cosas...

Mas ella querría ahora

# El Topo Blindado

acariciarlo frente a su pecho,  
acariciarle apenas  
la áspera cabeza  
y protestarle  
porque de nuevo  
empezó a fumar demasiado.

(Versión de J. L. M.)

## No he nacido tarde

*A la memoria de Maiacovski.*

Me muero de envidia  
y no puedo estar tranquilo:  
no hice  
la guerra civil,  
no hice  
la guerra patria.  
Y, sin embargo,  
no he nacido tarde.  
Me siento contento de poder combatir  
una guerra sagrada  
contra toda mentira y vileza.  
Y cuando me tropiezo  
con un enemigo de amables maneras,  
no puede haber negociaciones de paz  
en esta guerra.  
En ella se combate  
y se conquista la victoria  
con esfuerzo.  
Es esta  
mi guerra civil,  
es esta  
mi guerra patria.  
No me gusta el que se está tranquilo,  
como un viejo mueble  
pesado y polvoriento.  
Pasa uno de cara consumida:  
¿para qué luchar  
y discutir?  
"Ya defendimos  
al poder soviético;  
¿por qué  
seguir defendiéndolo?"  
Pero vosotros defended  
al poder soviético  
con la abnegación del militante  
de todo lo que lo envejece,  
de los hipócritas de todos los colores.  
Curvados sobre las espigas palpitantes,  
fundiendo el acero en las fábricas,  
lanzándose al abismo del cosmos,  
¿defended al poder soviético!

... Indiferentes como piedras  
mientras firmaban resoluciones,  
en su nombre  
fusilaban a la Revolución.

El juego era grosero,  
descarado,  
y en la historia empezó a intervenir  
un personaje para ellos necesario:  
el muchacho "siempre a las órdenes".  
Es difícil agarrarlo en nada.  
Es estuto y tranquilo.  
El muchacho "siempre a las órdenes"  
es un tipo bastante vital.  
Untuoso  
como la vaselina,  
consigue colarse  
en todas partes.  
Te adula  
si le conviene;  
si le conviene,  
te señala como enemigo.  
Ellos,  
estos muchachos llenos de talento,  
eran los que llevaban nuestras banderas  
con sus manos sucias.  
Se atareaban,  
sudaban,  
para hacer sólo infamias,  
y se hacían pasar por los únicos honrados  
mientras luchaban  
contra la honradez...  
Pienso en Maiacovski,  
que comprendió quiénes eran  
y los fustigó  
como a reptiles invertebrados;  
los fustigó  
a la manera de Maiacovski.  
Hoy es un poeta de antología.  
Le han erigido un monumento.  
¿Pero qué difícil se lo hicieron todo  
estos buenos muchachos!  
Se tomaban mucho trabajo  
para citar en sus artículos:  
decían que no era  
un escritor proletario,  
y lo cubrían de inmundicias  
estos rastros hipócritas.  
En vida no le permitieron publicar  
los *Versos sobre el pasaporte*.  
Pero el poeta siempre joven  
para nosotros vive sin entrecomillar,  
inmenso  
como la Revolución,  
y, como la Revolución,  
desinteresado.  
Eternamente luchará  
en el latido de cada sangre,  
y nosotros, maiacovskianos de la vida,  
conservamos en prenda su entrega.  
Cuando los campesinos picados de viruela,  
con gorros de marinero o de soldado,  
te seguían,  
Revolución,  
no lo hacían por interés.  
Estaban unidos a ti con la sangre,

POEMAS

# El Topo Blindado

con la honradez  
y la sufrida entrega.

Pero alguno, ya entonces,  
se colaba por puro cálculo.

Esta gente,  
adaptándose,  
servía

y vitoreaba desgañitándose,  
pronta a traicionar  
en el momento oportuno.  
¡Tal era su estilo!

Suaves,  
aterciopelados,  
no condenaban el mal,  
pero luego  
se hacían alcaldes,  
policías.

Conozco bien a esta raza.  
Estoy harto de ella.  
Siempre se inclinarán  
hacia donde sople el viento.  
Viscosos y llenos de celo,  
no hacen más que mentir  
en las reuniones.

Y poco les interesa  
que el poder  
sea soviético  
con tal que sea poder.

Pero para mí,  
precisamente eso es lo esencial,  
precisamente por esto yo me afano.  
Por esto estaría dispuesto a morir  
dos  
y tres veces.

Que corran, si quieren, en torno a los banquetes  
y se lancen a fondo  
en los concursos de habilidad.

Tú,  
Revolución,  
sólo necesitas soldados,  
no babosas.

El siervo tiene una sonrisa cortés:  
todo te lo ofreceré.

El siervo tiene alma de traidor:  
todo te lo venderé.

Los soldados  
no saben adular.

Los soldados son gente ruda.  
No se resignan ante la mentira.  
No calumnian al prójimo.

¡Oh vosotros que sois rudos e hirientes!  
¡Qué difícil es vuestra suerte!  
¡Cuántas veces la asperceza  
la habéis pagado con injurias humillantes!  
¡Cuántas ofensas sufridas,  
cuántas calumnias inventadas!  
¿Qué habéis sido vosotros? ¿Policías?  
No. Habéis ido junto a los guerrilleros.  
Y, como los campesinos picados de viruela  
con gorros de soldado o de marinero,

habéis seguido a la revolución,  
habéis ido a la muerte con entrega.

Y porque habéis servido a la verdad,  
porque en los años duros no la habéis  
traicionado,  
yo os considero a todos comunistas,  
tengáis o no el carnet.

(Versión de J. L. P.)

## Los caballeros de la inercia

Se han hecho inmutables como objetos.  
Es inútil intentar inyectarles algo nuevo.  
De dientes para afuera han renunciado a mucho  
pero en su fuero íntimo son fieles a sí mismos.  
No tienen prisa por conocer lo nuevo  
o, mejor, no quieren entenderlo.  
y todavía ostentan presumidos  
el brillo de las corazas  
de los viejos éxitos.  
Sé que es difícil su posición,  
que sus esperanzas están condenadas a muerte  
cuando en cerrada fila  
se lancen al ataque  
de la muy justa audacia  
con la calumnia al frente.  
Sus cabalgaduras son viejas  
y peladas,  
sus maneras no son ya las de antaño.

Sus asuntos van de mal en peor  
si a la pelca de frente  
le tienen miedo  
hoy.

(Versión de J. L. M.)

## Tumba de guerrilleros

A. B. Morgunov.

Vivo no más en la estación Zimá.  
Me levanto antes del alba a tocar su delicia.  
Con el camión me aventuro por los campos  
de trigo,  
penetro en la taigá,  
miro el verano y me asombro: ¡qué terrena es  
la tierra!  
Flores rojas se encienden inquietas en la  
hierba,  
las zarzarrosa asoma purpurea entre las hebras  
rubias.  
Todo parece estar diciendo:  
"Sé más sabio

POEMAS

# El Topo Blindado

pero, con estos tiempos,  
no demasiado sutil.”

Cansado de la absurda vanidad de las cosas,  
me abandono a la quietud y al orden,  
a la solemnidad sagrada y libre,  
y llego a un claro silencioso  
donde se alza, blanco, un monumento con la  
estrella.

Entre frambucosas y abedules  
descansan ustedes,  
tumbas de guerrilleros.  
Magia de los sepulcros.

Uno se acerca,  
agobiado, a esas losas,  
y de pronto se siente  
triste y leve  
y mira hacia lo lejos,  
a la profundidad.

Leo los nombres:

Nastia Kletsová,  
Piotr Belomestnych,  
Maxim Kuzmilchóv,

y sobre ellos un texto solemne:

“Murieron como valientes por el marxismo.”

Reflexiono

sobre la inscripción  
trazada dificultosamente  
en el lejano año 19  
por una ingenua mano  
que halló en esto  
la verdad de la vida.

Naturalmente

no habían leído a Marx  
y creían en la existencia de Dios,  
pero fueron al combate  
y derrotaron a los burgueses,  
y se comprendió

que eran marxistas...

Caídos por un mundo nuevo y joven  
ahora reposan,

campesinos siberianos,  
con las cruces sobre el pecho  
pero no bajo la cruz.

Reposan

bajo la roja estrella proletaria.

Y yo estoy aquí,

con las botas en la hierba,  
volviéndome más viejo en esta hora  
y habiendo dado todos los exámenes de  
marxismo,

pero no todos todavía;

esto es seguro...

Adiós,

tumba de guerrilleros.

Me habéis ayudado

como sólo vosotros podíais hacerlo.

Adiós.

Debo aún buscar y atormentarme.

El mundo espera de mí,

de mi lucha,

de mi coraje.

El mundo con el canto de los pájaros,  
con el murmullo de las ramas mojadas,  
con su solemne inmortalidad,  
el mundo

donde los vivos piensan en los muertos,  
donde los muertos ayudan a los vivos.

(Versión de J. G.)

POEMAS

## Mentiras

Es un error engañar a los jóvenes,  
darles mentiras por verdad,  
decirles que Dios está en su cielo  
y que todo va bien en este mundo.  
Los jóvenes entienden. Los jóvenes son gente.  
Hay que decirles que las cosas son difíciles  
y hacerles ver no solamente el futuro  
sino, con claridad, estos tiempos presentes.  
Hay que decirles que hay obstáculos que  
deberán vencer,  
que la tristeza ocurre, que la injusticia ocurre.  
Nunca será feliz  
quien no conozca el precio de la felicidad.  
No perdonen error que reconozcan  
pues se repetirá, crecerá  
y los que han de venir después  
no nos perdonarán eso que perdonamos.

(Versión de J. G.)

## Esperando

Mi amor vendrá,  
abrirá de repente sus brazos, me envolverá en  
ellos,  
comprenderá mis miedos, vigilará mis cambios.  
Desde la noche que anda, desde la dura os-  
curidad,  
sin detenerse a cerrar la puerta del taxímetro,  
ella cruzará el viejo umbral, subirá corriendo la  
escalera  
encendida por el amor y la felicidad del amor,  
subirá, entrará sin llamar,  
tomará mi cabeza entre sus manos  
y cuando deje en una silla su abrigo,  
él habrá de caer como un montón azul.

(Versión de J. G.)



(Estos poemas de Evtuchenko pertenecen al li-  
bro *No he nacido tarde*, que integra nuestra 7ª  
Serie, recién publicada. Las versiones presentes,  
sobre una traducción directa del ruso de Walter  
Wecker, corresponden a José Luis Mangieri, Jesús  
López Pacheco y Juan Gelman.)

Carlos Gorriarena

### Tres pintores, tres tendencias Premio Internacional Di Tella 64

Un crucifijo no era, en principio, una escultura; la *Madonna de Cimabue* no era, en principio, un cuadro; ni aun la *Palas Atenea* era, en principio, una estatua.

ANDRÉ MALRAUX

ALGUNOS DE LOS INVITADOS al reciente Salón Internacional Di Tella mostraron en sus obras rastros de tendencias que evolucionaron en el primer cuarto de este siglo: el Dada, el Superrealismo, el Constructivismo y el Neoplasticismo; otros, la influencia de una corriente posterior: la *Action painting*; y un argentino, Noé, la del Expresionismo. Pero muchos de ellos pueden ser enrolados, en alguna medida, en lo que se ha dado en llamar el "Pop-art". Los "Neo-dadas" norteamericanos y los "Nuevos realistas" franceses así lo confirman.

Uno de los jurados, el crítico Pierre Restany, en su colaboración al catálogo de la exposición pareciera querer rescatar un concepto de Giordano Bruno<sup>1</sup> cuando señala que los adelantos en fotografía electrónica han demostrado —por comparación de placa y pintura— que toda una generación de pintores abstractos —de Wols a Pollock— "son los verdaderos naturalistas del mañana", y que su "informal" ha tomado forma a nuestros ojos. Restany llega a la conclusión de que la ciencia ha hecho caducar *la falsa querrela de lo abstracto y lo figurativo* y afirma que luego de la experiencia lírica —de Wols a Pollock— que correspondió a una concepción relativa y subjetiva de la naturaleza, los pintores, ya sin prejuicios, se enfrentan con la tarea de "descubrir" en su faz

sociológica la naturaleza del siglo xx. Y que la necesaria subjetivación "se realizará por la «apropiación» pura y simple, la selección, la acumulación o la ruptura de los objetos que la componen, sobre lo que se funda su realidad, de la lata de conservas a la carrocería de autos o al afiche lacerado". Este gesto apropiativo estaría conectado al "actuar", que —"hecho capital de la segunda mitad del siglo xx"— se ha impuesto al "hacer". Dicho de otra manera, *una acción moral-sociológica en el caso de los "Pops" y de los "Nuevos realistas" rescataría la idea de que el arte es un método de expresión o, mejor, de que el pintor es más un poeta que "actúa" que un "hacedor" de objetos bellos.*

En otras épocas la antinomia no existía. La "síntesis se hacía por sí misma, en el seno del comportamiento creador". "El Renacimiento ha sancionado esta separación" y hubo de pasar muchos siglos hasta que los impresionistas desecharan nuevamente el "hacer" a impulsos de una "naturaleza subjetiva" y un "comportamiento". Los "Neo-dadas" norteamericanos, los "Nuevos realistas" y los "Pops-arts" serían un punto extremo de esta ondulante acción moral y ahora correspondería una síntesis de estilo que resolvería la acción en términos comunicables.<sup>2</sup>

Y bien, en la intervención del crítico francés hay conceptos destacables que alientan la polémica —imposible de desarrollar en este trabajo— pero en la que debemos atender sus interesantes opiniones sobre el "actuar" pues ellas están

<sup>1</sup> "¿Qué le ocurrirá mañana a esta posición-límite? Terminará sin duda por hacer componendas con el arte del sentimiento [...] de manera de resolver su acción en términos comunicables, de encontrar el compromiso de un estilo." Pierre Restany, Catálogo de la Exposición Di Tella, 1964.

condicionando la valorización de las obras de algunos de los expositores. Este "actuar" hace que recurramos al pensamiento de un creador que hizo justamente de la acción uno de los elementos fundamentales de su vida y de su arte: Tristán Tzara. Él ha dicho: "No se trataba ya del rechazo frente a un mundo anacrónico. Dada emprendía la ofensiva y atacaba el sistema del mundo en su integridad, en sus bases [...] Dos tradiciones, una revolucionaria ideológicamente, la otra revolucionaria poéticamente, han obrado en forma simultánea sobre los dadaístas y los surrealistas [...] nuestro horror por la burguesía y las formas con que ésta revestía su seguridad ideológica en un mundo que quería fijo, inmutable, definitivo [...] Honor, Patria, Familia, Arte, Religión, Libertad, Fraternidad, etcétera, de tantas naciones que responden a necesidades humanas, no subsistían más que esqueléticas convenciones, porque estaban vacías de su contenido social [...] los surrealistas pudieron, a partir de 1929, comprometerse mucho más que los dadaístas en la práctica revolucionaria y reconocer en el movimiento obrero, y sobre todo en aquel para el cual el marxismo-leninismo era la línea de conducta, la resultante histórica hacia la cual tendía el mundo."<sup>3</sup>

De las densas citas de Tzara no se debe inferir como conclusión que la futura-hipotética postura política de los "Pops" o de los "Nuevos realistas" depende de la valorización de lo que hoy están realizando, y sí que los dados poseen profundas convicciones. *Un sentido de la autenticidad que se expresaba por una actividad total ante la vida.* Un sentido que fue registrado en su quehacer artístico o como quiera llamarsele. No de otra manera hubiera sido posible esta tendencia donde el sarcasmo contra

<sup>2</sup> "Es inconcebible que nuestra imaginación y nuestro pensamiento superen la naturaleza y que ninguna realidad corresponde a esa posibilidad de espectáculo nuevo."

<sup>3</sup> Tristán Tzara, "El surrealismo de hoy", Ed. Alpe, Buenos Aires, 1955.

# El Topo Blindado

todo originó una serie de experiencias que fracturaban el desarrollo cultural.<sup>4</sup> Si no se llegó a concretar el objetivo artístico se marcó la cultura del siglo y muchos grandes pintores forjaron su poética —en parte, por lo menos— por la experiencia dadaísta.<sup>5</sup>

De "su actividad que lo negaba todo y lo mezclaba todo, de su afán por lo imprevisto y la heterogeneidad, por la especulación y el azar y de su insistencia en la *valorización del objeto*", en el sentido de que las cosas, aun las más vulgares, expresan la experiencia social e individual y en la creencia de que podían ser movilizadas expresivamente para zaherir a un mundo deplorablemente organizado y en la dualidad y ambivalencia de sus métodos está en germen el superrealismo, el movimiento que logró, al desarrollar los aportes del Dada, concretar un hecho artístico de real importancia. *Para los dadaes lo esencial era actuar socialmente y, empleando una expresión de Restany, sólo con la llegada del superrealismo este "actuar" tuvo su "hacer"*.

Grabados, tipografías, postales verdes o rosas, trajes de comunión, medias negras, desechos... constituyeron el material utilizado por el método creativo del recorte o la yuxtaposición. Pero dejemos con cierta admiración el recuerdo de aquellos que alguna vez incluyeron hasta lo escatológico en su catecismo anti-artístico, para tratar de descifrar cuál es el carácter que reviste el bucear en la "faz sociológica del siglo" de los "Pops", de los "Neo-dadas" y de los "Nuevos realistas".

Si al decir de Restany, la ciencia absolvió a toda una generación de abstractos definiéndolos como "naturalistas adelantados", en el caso de Arman ("Nuevo realista" francés, 36 años) todo lo utilizado para sus trabajos —ruedas, canillas, cajas de cigarrillos...— orquesta un panorama formal con instancias que recuerdan el antiguo juego de buscar la cabeza del lobo en la densa espesura. Pero este "inventario" de la realidad y su inmediato "descubrimiento" está exento de segundas intenciones perceptibles. El mérito (¿) de Arman consiste quizás en la sorpresa que el espectador recibe cuando descubre en una "Galaxia" —Mark Tobey y Dubuffet la prologan— simples ruedas, engranajes de relojería. Y si el espectador común queda defraudado pues para su albedrío resulta inexplicable presentar y no imitar, nos importa

decir que estas labores, a distancia apropiada, pueden ser aceptadas como ejercicios de buen gusto (un valor secundario de toda buena pintura) y que de cerca impresionan como un ingenioso juego. Este "actuar" de Arman está teñido por una sutil prescindencia. Sus objetos —que la mera "apropiación" debiera subjetivar— desaparecen; son tragados, incluso como están, en un movimiento general que bordea la diagramación publicitaria o la decoración. Este carácter se hace molesto cuando recordamos que, según Rastiny, nos hallamos ante uno de los "descubridores" de la naturaleza del siglo XX en su faz sociológica.

El utilizar objetos indica por lo general una línea hacia lo anti-artístico y a la generalización expresiva. Las cosas están "marcadas". Exponen un valor moral, social, político, individual, insertado en la temática del mundo. Los dadaes se expresaron por simple oposición o intercalación de ellos, y de la intención dependieron las imágenes explosivas que superaban a las cosas pero que las contenían. En Arman una concepción armoniosa hace que nos preguntemos de qué consta su indagación sociológica. *Sólo están en claro sus prejuicios estetizantes.* Arman no establece valores de importancia moral o social y si nos recuerda la "actitud" de algún retórico profesor jubilado que inventaría en sus largas horas libres por el simple placer de inventariar. De cualquier modo sólo se hace inventario de lo inventariable y el mundo está compuesto, para un artista también, de acciones, recuerdos, gestos, ternuras, y muchas otras cosas más.

Para este supuesto —como irrecusable— "actuar límite" de Arman y sus coetáneos, y para la conclusión de sus obras en un estilo futuro (que sobrevendría cuando este "actuar" tenga su "hacer"), prevemos un arte estetizante y desvitalizado.

*Robert Rauschenberg* (Neo-dada norteamericano, Primer premio de pintura en la última Bienal de Venecia y uno de los pintores de transición entre la "Action painting" y el "Pop-art") es un pintor "volitivo". Se ha impuesto la tarea de satirizar a toda costa los "valores estéticos" y, por lo visto, esta actitud voluntaria constituye una autoagresión pues Rauschenberg es un fino artista, capaz de diseñar una superficie y cubrirla con ágiles pinceladas no desprovistas de elegancia, buen gusto y un cierto humor no del todo desdeñable. Rauschenberg se nos antoja, salvando las distancias, una especie de Dufy menos alegre y —¿es posible?— más superficial. Su neo-dadaísmo tiene un carácter especialísimo: se lo siente más conectado al *Gebrauchsgra-*

*phik*<sup>6</sup> que a sus antepasados dadas. Y pensamos que esto no es casual. La publicidad constituye a lo sumo, desde el ángulo artístico, una actividad proclive a la asimilación y a la utilización de los aportes plásticos. Su función es la de vender y la forma de hacerlo varía en igual medida en que las especialidades artísticas van modificando los gustos. La buena publicidad, por lo general, está regida por una actitud "inteligente" que desecha los contenidos que ensucian el "mensaje" y que adhiere a las innovaciones de forma, aligerándolas aún más por la estilización. Nunca registra contenidos individuales o sociales; a lo sumo significa creencias, costumbres, modas, giros... de determinados lugares en determinados momentos del proceso social. *Justamente porque el producto que se publicita es el único "contenido", el factor desencadenante de la superficie no puede ser otro que una actividad "inteligente" que distribuye formas, valores, tintas. Es lo que se ha dado en llamar la diagramación, un "actuar" exterior al sentimiento profundo y que puede ser ubicado en la esfera del gusto.* Un creador jamás diagrama: compone; lo que moviliza son los contenidos, factor clave del "actuar" que el artista no puede doblegar ni distorsionar sin peligro de dejar de ser él mismo. Ya dijo Cézanne: "El artista es una placa sensible, pero una «placa» a la que se ha comunicado sensibilidad después de muchos baños: estudios, meditaciones, sufrimientos y alegrías que le deparó la vida. Pero cuando él (el artista como conciencia subjetiva) se entromete, cuando se inmiscuye voluntariamente (¡pobrecito!) en el proceso de traducción, lo único que aporta es su insignificancia."

Se dice que hasta los tigres pueden ser domesticados. Aceptémoslo. Rauschenberg es un dadaísta domesticado. Sus cuadros pueden, incluso, ser colgados en un comedor, hecho que hubiera provocado el suicidio de cualquiera de sus antepasados europeos.

Existen seres capaces de meterse elegantemente una víbora en el bolsillo, y Rauschenberg los parodia, amabilizándolo todo. Y no porque los elementos utilizados —los clásicos del Dada más algunos aportes publicitarios— no sobresalten al espectador, sino porque ellos, repitiéndose el caso de Arman en otra tesitura, son atrapados por un hacer, donde la técnica brilla por su "conocimiento cultural" y por su ingenio. *Rauschenberg hace el Dada, lo que significa que más que en presencia de un "neo" estamos ante la utilización de un repertorio co-*

<sup>4</sup> Estas experiencias son paralelas a las de otros movimientos, pero siempre tienen un sentido destacable.

<sup>5</sup> Max Ernst, Hans Hart, Picabia, Marcel Duchamp, Paul Klee, André Masson, Juan Miró y Picasso, entre otros.

<sup>6</sup> *Gebrauchsgraphik International Advertising Art*, conocida revista de publicidad editada en Alemania Occidental y distribuida en casi todo el mundo.

# El Topo Blindado

revisión de muchos tipos de revitalización.

Rauschenberg capitaliza datos que enumeran, desde los viajes espaciales hasta la clásica tipografía. Algún político asesinado también se hace presente; quizás una intención irónica, pero nada más. La polémica, el desafío y el rechazo son extraños a Rauschenberg.

Chryssa ("Pop-art", griega, 31 años, residente en Nueva York) invita a meditar.

El periódico y la imprenta ("un contexto cotidiano empañado, borrado por el uso y el hábito") perfeccionados, agrandados, aderezados por el cinc y el aluminio, se nos presentan como un reportaje. Una de las obras expuestas tiene un agregado de neón, deduciéndose que la artista ha conjugado el tipo agigantado de imprenta (juego de tipografías invertidas de distintas formas) con la luz; dibuja brillan-

temente signos tipográficos que recuerdan un gran cartel publicitario, para darnos una imagen de un lugar, de una ciudad, de un país.

Chryssa también admite influencias del arte constructivista y, ¡oh imaginación!, nos recuerda un concepto caro a los surrealistas según el cual *la aproximación de dos o más elementos aparentemente heterogéneos y en un plano que tampoco les sea habitual, provoca la máxima ignición poética*. Pero dejemos estas cosas. Sería una actitud deshonesto adjudicar a la griega extrañas intenciones. Sencillamente, Chryssa nada oculta en su manita cerrada. Si el agudo espectador se percatara de que enfrenta un muestrario de tipografía o un cartel luminoso, ella estará contenta. Y si el espectador, esforzándose, logra percibir una imagen que supere los dos elementos en juego, hemos de pensar que Chryssa será inmensamente feliz.

De lo que se trata, al parecer, es de una nueva forma de descubrir a los seres comunes las cosas que

los rodean permanentemente y hacerlos interesar por ellas, y de que las descubran de una manera distinta. Reconocer y hacer reconocer serían los móviles del artista "Pop". Acaso se pretenda un enfoque trascendente. Una "nueva mirada" que permitiría un reconocimiento imparcial, más allá de los usos y de las conveniencias. *Este "actuar" del Pop, esta actitud moral, enfrentaría una locomotora con una Virgen de Rafael a condición de que antes "aprendamos" a mirar la locomotora.*

Esto es también formalismo. Sin embargo, se dice de toda esta generación de pintores "interesada por el reportaje urbano, los viajes espaciales, el jazz, la publicidad, las tiras cómicas y las impresiones gráficas", que suele utilizar estos elementos "de un modo irónico, desafiante, desesperado o polémico". Puede ser. Aún no hemos tenido ejemplos a la vista.

TRES  
PINTORES,  
TRES  
TENDENCIAS

## Encuesta

### ¿Cuál es el significado de las "fundaciones"?

La aparición de "fundaciones" ha suscitado un tema de amplio debate en nuestro ambiente artístico, particularmente por la rapidez con que han surgido en corto lapso: es un fenómeno de reproducción inteligentemente abonado. Nos preocupa a todos establecer con claridad cuál es la naturaleza socio-cultural de ese abono; definirlo, en fin, en términos de política cultural. La "fundación" es un mecenazgo de tipo singular. No es nuevo, pero las formas actuales y la frecuencia con que ha aparecido en nuestro medio le otorgan propiedades particulares. Iniciamos con esta encuesta su examen colectivo; necesitamos que aporten su opinión plásticos, críticos, receptores, aficionados, políticos, todos. Con su confrontación se pondrá de relieve qué influencia producen estas "fundaciones" y qué juicio provocan en diferentes sectores ligados directa e indirectamente al quehacer cultural y en particular plástico; de su análisis y conclusiones surgirá la descripción de este especial mecenazgo y se pondrán al descubierto las raíces que lo nutren. Tal el sentido de esta encuesta.

que dirige algunos organismos oficiales (museos, Salón Nacional, etcétera) y los funcionarios que colaboran con entidades como la Organización de Estados Americanos (OEA), Di Tella, Peugeot, Esso, etcétera?

3. ¿Ha llegado nuestro país al desarrollo de tipo europeo donde la actividad de las "fundaciones" y de los *marchands* es de vital importancia? ¿La vida económica del artista local está ligada estrechamente a ellos?

4. ¿Considera que en nuestro país la promoción de la obra demanda del profesional o del que quiere llegar a serlo una actividad extraartística importante?

5. ¿Es entre nosotros la demanda lo suficientemente ecléctica como para dar cabida a todas las tendencias?

6. ¿Considera que "llegar", "imponerse" o "triunfar" significa entre nosotros algo parecido a lo que ello supone en Europa, por ejemplo?

7. ¿Considera que un plástico — aun en el caso de que su obra sea artísticamente revolucionaria— se coloca de espaldas al porvenir político-social de los pueblos de América enviando su obra al Salón de la Esso?

8. ¿Puede acarrearle inconvenientes profesionales declarar contra la concurrencia a un concurso como el de la Esso?

GRIFFOI — DÍAZ  
GORRIARENA — ONOFRIO

1. ¿Cuáles son los motivos esenciales que conducen a la formación de "fundaciones"?

2. ¿Existe relación entre la élite

Ernest Hemingway

## Cartas a Kashkín y Simonov

En estas cartas a su traductor soviético, Iván Kashkín, y al novelista Konstantín Simonov, casi desconocidas para el lector de lengua española, y que damos a conocer por su interés testimonial, el gran novelista norteamericano Ernest Hemingway manifiesta su profunda adhesión a la causa de la República Española (recuérdese que, entre otras cosas, reunió 40.000 dólares para los leales) y su simpatía inalterable por la URSS. No es casualidad, entonces, que Hemingway declarara, poco después de enero de 1959, que el régimen de Fidel Castro "es el gobierno más honrado que conoció Cuba". No eran tan ingenuas, como podía suponerse a primera vista, sus opiniones políticas: la corrupción batistiana, la de Pío Socarrás, la de Grau San Martín, la de Machado, la de los millonarios de Miami, que él describió en *Tener y no tener* y en algunos de sus más célebres relatos, había sido barrida por hombres sin precio, por revolucionarios, por el socialismo. Juan Gelman, que visitó dos veces a Cuba, refiere que guerrilleros de la Sierra Maestra recuerdan con calidez y admiración, que el autor de *La vida feliz de Francis Macomber* los ayudó con armas y dinero: las armas eran sus escopetas de caza, que pasaron a integrar el arsenal de los sobrevivientes del Gramma. Esto tampoco fue casual. Deseamos llamar la atención del lector sobre los agudos y polémicos conceptos de Hemingway acerca de las relaciones del escritor con el Estado —mejor dicho, con la burocracia estatal— que, hoy, siguen siendo motivo de debate en el mundo socialista y en el seno de las fuerzas revolucionarias del occidente capitalista. Sus alusiones a las clases, que registra Kashkín en las notas que van a continuación, no implicaron jamás que Hemingway se colocara por encima de ellas. Objetivamente —como lo prueba toda su obra, su vida y su acción— estuvo con los que nada tienen que perder, salvo sus cadenas. Por último, un dato curioso: en *Por quién doblan las campanas* se hace mención de un voluntario que vuela trenes rebeldes cuyo nombre es Kashkín y cuyos rasgos físicos coinciden, singularmente, con los del traductor y crítico ruso de Ernest Hemingway. ¿Una ironía del novelista, un juego de ingenio, una intuición sobre lo que pudo ser el destino de este Kashkín?

IVÁN KASHKÍN

Las cartas de Hemingway hablan por sí mismas. Únicamente requieren aclaración dos o tres pasajes.

En un lugar de la carta de 1935, Hemingway polemiza conmigo a propósito de un artículo que escribí sobre él, donde, además de hacer un juicio muy halagüeño de su obra, manifestaba preocupación por el derrotero a que lo llevaba la acentuada jactancia de su mister Frazer. En aquella época, Hemingway reconocía el papel detorsivo de la revolución, como una especie de remedio catártico, pero identificaba el comunismo con el Estado y creía que el Estado equivalía a burocracia. En su carta, el escritor recalca con tono polémico su actitud ante el Estado. ¿Pero ante cuál? Sus opiniones sobre el Estado se formaron en los años en que observaba el nacimiento y el desarrollo del espurio Estado fascista en Italia y, luego, el aparatoso florecimiento del nazismo en el Estado hitleriano, contra el que, según estimaba el escritor a partir de 1934, la guerra era inevitable. No tiene nada de particular que sintiera hostilidad por semejante Estado y prefiriera preocuparse de las personas cercanas. Pero es significativo que, al año de haber escrito esta carta, Hemingway se desvía no por personas cercanas, sino por lejanas, lanzándose a defender el Estado, el Estado republicano español contra los rebeldes fascistas. La teoría de la no intervención política y la posición de observador marginal son desechadas inmediatamente por Hemingway. Cuando en 1937 regresó de la España republicana a Florida, esperaba al escritor un número de la revista *La Littérature Internationale* con el artículo de Kashkín sobre su obra, titulado *La force dans le vide* (La fuerza en el vacío). Y el 24 de julio de 1937, escribe una carta a S. Dinámov, director de la revista: "Gracias por... *La Littérature Internationale* con el artículo de Kashkín. Espero que todavía conseguiré du-

rante algún tiempo dar motivos a Kashkín para revisar la redacción definitiva de mi biografía...<sup>1</sup> Diga de mi parte a Kashkín que la guerra es completamente distinta a los 38 años que a los 18, 19 ó 20. ¡Y qué distinta! Algún día le hablaré de esto, si me queda tiempo para escribir cartas. He venido a ver a mi familia antes de regresar a España."

Hemingway encontró tiempo para escribir la carta siguiente al volver definitivamente de España en la primavera de 1939. Después estalló la segunda guerra mundial, en la que tomó parte directamente, y no llegaron a mis manos ni la carta ni las correcciones prometidas. Una vez acabada la guerra no recibí más que recuerdos en la carta a K. Simonov y saludos que me transmitió a través de los camaradas Kusmishiev, Kaminin y Mashkin, que lo habían visitado.

El interés de la carta del 20 de junio de 1946 a K. Simonov no reside fundamentalmente en los datos biográficos, que se pueden encontrar en la historia de la literatura, sino en que Hemingway da, también en esta ocasión, motivo para revisar su biografía. En la carta habla de política, aunque disculpándose, y acusa sin equívocos a Winston Churchill de que una vez más, como en 1918-1919, intenta oponerse a las demandas del futuro mediante la fuerza de las armas, de la guerra, cada vez más odiada por el escritor.

En lo que respecta al Estado, la práctica de los anarquistas en algunas regiones de la España republicana, reveló a Hemingway que era en el fondo ese mínimo de Estado. El escritor manifestó que, aunque sólo fuese durante la guerra, se debía ofrecer una resistencia rigurosamente organizada al fascismo.

<sup>1</sup> Alusión a los artículos *Muerte en la tarde* (revista *Literaturni kritik*, año 1934), *The Tragedy of Craftsmanship* (1935) y *La fuerza en el vacío* (1936), que mostraban etapas del desarrollo literario de Hemingway.

# El Topo Blindado

Uno aspecto que debemos aclarar es la brusca reacción de Hemingway contra la crítica. ¿Pero contra cuál? El escritor tiene en cuenta la crítica sin fundamento, preconcebida y malintencionada. Algunos críticos le atribuían todo lo que se les antojaba. El crítico inglés Wyndham Lewis, parodiando el título de Mujeres sin hombres, colocaba a Hemingway entre los Menwithout art (en el artículo A Dumb ox) y el conocido escritor y crítico norteamericano Max Eastman llama a Hemingway, en un artículo, Rull in the Afternoon, moñándose de su valentía que, a juicio del crítico, era fingida e imaginaria. Cuando intentaban apartarlo de lo que más apreciaba —el arte y la valentía—, Hemingway reaccionaba bruscamente y tenía razón para ello, porque el verdadero motivo de esta campaña de injurias era más profundo, y arrancaba de la diferencia de opiniones sobre los acontecimientos de España. ¿A qué críticos respeta Hemingway? A Edmund Wilson y Malcolm Cowley, que en 1935 le parecían "neófitos de la creencia comunista"; después, aunque parezca sorprendente, a Michel Gold, pese a que entonces era ya veterano del comunismo norteamericano, y, por fin, a un crítico de la lejana Unión Soviética. Y los respeta, aunque los cuatro le decían francamente muchas cosas amargas.

Hemingway era intolerante y brusco con los críticos. Rara vez les escribía. De ahí que sea todavía más significativo el invariable tono amistoso de sus cartas a los escritores y críticos rusos. Para él eran hombres que hablaban en la lengua de Tolstoi, Turguénev y Chéjov, eran compatriotas de sus compañeros de lucha en España y representantes de los lectores soviéticos, tan queridos por Hemingway.

En sus razonamientos equivocados acerca de que el "el escritor es como el gitano" y sobre la diferencia entre el escritor con conciencia de clase y el "universal", Hemingway opera unilateralmente con nociones como la de escritor de todo el pueblo, teniendo en cuenta, por lo visto, a los grandes novelistas del siglo XIX, León Tolstoi y Balzac. Sin embargo, la vida y la obra de Hemingway refutan sus propios razonamientos. A pesar de ser un escritor de talla mundial, no ha escapado de la conciencia de clase que menciona con tanta ironía en su carta. Aunque comparte determinados prejuicios de su clase y rinde tributo en cierto período al estado de ánimo de la bohemia literaria occidental, Hemingway rebata los pensamientos expuestos en su carta con su conducta —su participación personal en la guerra civil de España— y con su pluma de escritor antifascista. No sólo lucha contra Franco e Hitler, sino que respeta la necesidad de una rigurosa disciplina para vencer a los fas-

cistas y se supedita a ella durante la guerra.

A veces, Hemingway es paradójico y contradictorio en lo grande y en lo pequeño. Polemizando en broma conmigo, dice, apenas termina su ditirambo a la fuerza vivificadora del alcohol, que hay que estar obligatoriamente sereno en dos casos: "cuando se escribe y cuando se combate". El verdadero sentido de su vida residía para Hemingway en la lucha contra el material rebelde en la mesa de escribir y contra los fascistas en el campo de batalla.

Key-West, Florida.

19 de agosto de 1935.

Querido Kashkin:

Gracias por el libro<sup>2</sup> y el artículo en *La Littérature Internationale*. Los he recibido hoy por intermedio de Saroyan. El artículo me lo había enviado unos días antes Esquire<sup>3</sup> y ya lo he leído.

Es agradable saber que hay un hombre que comprende lo que uno escribe. Eso es lo único que necesito. Lo que yo soy no tiene importancia. Aquí, en mi país, la crítica es ridícula. Los críticos burgueses no entienden ni una palabra y los comunistas neófitos se conducen como corresponde a los neófitos; se afanan tanto por ser ortodoxos, que únicamente les preocupa que no se deslice ninguna herejía en sus juicios críticos. Todo esto no tiene ninguna relación con la literatura, que, si en realidad es literatura, continuará siéndolo independientemente de quién sea el escritor y de qué convicciones tenga. El mejor crítico entre nosotros es ahora Edmund Wilson, pero ya no lee los libros que se publican. Cowley es honrado, pero aún está excesivamente atonito con su reciente conversión. Me parece que también deja de leer. Todos los demás son arrivistas. No conozco a ninguno que deseara tenerlo a mi lado y en el que pudiese confiar, si en alguna ocasión tuviésemos que luchar juntos por algo. Sí, me he olvidado de Michael Gold. Es también honrado.

Con la mayoría de los críticos las cosas están de la siguiente manera. Escribe, digamos, Isidor Schneider un artículo sobre mí. Yo lo leo porque soy un profesional, no necesito que me elogien, sino que me enseñen algo. Pero el artículo es huero y no aprendo nada en él. No me irrita, simplemente siento hastío. Luego, alguno de mis amigos (Josephine Heröst, por ejemplo) escribe a Schneider y lo reprende: Por qué escribe eso, ¿pero y Adiós a las armas y lo que dice Hem en *Muerte en la tarde*? Y así sucesivamente. Schneider le con-

<sup>2</sup> Libro de relatos titulado *Muerte en la tarde*. Moscú, 1934.

<sup>3</sup> Revista norteamericana en la que colaboraba entonces Hemingway.

testa que no ha leído ninguna cosa mía después de *El sol también sale* (más conocido por *Fiesta*. N. de la R.), donde le había parecido ver antisemitismo<sup>4</sup>. No obstante, escribe con toda seriedad un artículo sobre la obra de uno. Sin haber leído los últimos tres libros. Todo esto es absurdo.

Su artículo es muy interesante. La pena es que termina en que yo, como mister Frazer<sup>5</sup>, estoy enfermo en Billings, Estado de Montana. Se me rompió el brazo derecho en tal forma, que lo tenía vuelto hacia la espalda. Tardó cinco meses en curarse la fractura y tuve el brazo paralizado mucho tiempo. Intenté escribir con la mano izquierda, pero no podía. Por fin, el nervio se fue restableciendo y a los cinco meses manejaba de nuevo la muñeca. En esas circunstancias no era extraño que uno estuviese triste. Después, recordando los días de dolor físico y de tristeza, recordando a la gente en el hospital y todo lo demás, escribí *Recéteme, doctor*. Luego escribí *Muerte en la tarde* y otros relatos para el último libro.<sup>6</sup> Luego me fui a Cuba y encontré allí marejada. Me marché a España y escribí un relato endiabladamente bueno sobre la fuerza de la necesidad. Se titula *Uno de los raids*. Es posible que no lo haya visto usted<sup>7</sup>. Escribo toda clase de menudencias en *Esquire* para ganarme la vida y mantener a la familia. No saben con anticipación de qué voy a escribir y reciben el original en vísperas de entregar el número a la imprenta. Unas cosas son mejores y otras peores. No invierto en escribirla más de un día y procuro que sean interesantes y verídicas. Pero en todo caso sin pretensiones. Luego fuimos a África y jamás lo he pasado mejor. No hace mucho he terminado un libro<sup>8</sup>, se lo mandaré. Es posible que le parezca malo, pero puede ser que le guste. Sea lo que fuere, no me ha salido mejor. Si le gusta y desca publicar algo de él, publíquelo. Quizá no le interese. Es muy probable que no interese a la revista, pero creo que a usted le interesará.

Todos procuran asustarme, diciendo de palabra o en la prensa que si no me hago comunista o no acepto el punto de vista marxista, no tendré amigos, me quedaré solo. Seguramente creen que estar solo es algo terrible, o que no tener amigos es horroroso. Prefiero tener un solo enemigo honrado a la mayoría de los amigos que he conocido. No puedo ser ahora co-

<sup>4</sup> Seguramente en la semblanza de Robert Cohn.

<sup>5</sup> Personaje del relato *Recéteme, doctor*, cuyas ideas comparte Hemingway. (En la mala edición española de Caralt, el cuento se titula *El jugador, la monja y la radio*.)

<sup>6</sup> El triunfador no gana nada.

<sup>7</sup> El primero de los tres relatos que han servido de base a la novela *Tener y no tener*.

<sup>8</sup> Colinas verdes de África.

CARTAS A  
KASHKIN  
Y  
SIMONOV

# El Topo Blindado

una cosa, en la libertad. Ante todo pienso en mí y en mi trabajo. Después me preocupo de la familia. Después ayudo al vecino. Pero no tengo nada que ver con el Estado. Hasta ahora no ha significado para mí más que impuestos arbitrarios. Nunca le he pedido nada. Es posible que en su patria sea el Estado mejor, mas para creerlo tendría que verlo con mis propios ojos. Y en ese caso tampoco me enteraría de muchas cosas porque no hablo el ruso. Creo en un absoluto mínimo de Estado.

En cualquier tiempo que viva, siempre podré pasarme sin él; naturalmente, si no me matan. El escritor es como el gitano. No debe nada a ningún gobierno. El buen escritor nunca estará satisfecho con el gobierno existente, alzarán inevitablemente la voz contra las autoridades, cuyas manos le oprimirán siempre. Desde el momento en que se tropieza con cualquier burocracia es imposible dejar de odiarla. Porque en cuanto adquiere ciertas proporciones, no puede ser justa.

El escritor mira desde fuera como el gitano. Sólo puede tener limitaciones de clase si su talento es limitado. Pero si posee suficiente talento, todas las clases son patrimonio suyo. Liba en todas partes y lo que él crea se hace patrimonio de todos.

¿Por qué ha de esperar recompensa o gratitud de un grupo social o de un gobierno cualquiera? La única recompensa del escritor es cumplir bien su cometido, y ello es una recompensa suficiente. No hay para mí espectáculo más indigno que ver a un hombre haciendo esfuerzos para entrar en la Academia francesa o en otra.

Si usted piensa que tales opiniones son un peligro de desolación y hacen del individuo un desecho humano, no tiene razón a mi juicio. La creación no se mide por la cantidad. Si uno logra en un relato el grado de saturación y de expresividad que otro consigue solamente en una novela, ese relato tiene asegurada una vida tan larga como la novela si, naturalmente, es también bueno en los demás sentidos. Una verdadera obra de arte no muere jamás, cualquiera que sea la política que la informe.

Si uno cree en su trabajo, como yo creo en la importancia de la labor del escritor, y trabaja sin cesar, no quedará desencantado de no estar sediento de gloria. Con lo único que no podrá conformarse nunca es con el poco tiempo que se le ha concedido para vivir y realizar su misión.

Para mí es más fácil llevar una vida de acción que escribir. Tengo más aptitudes para ella que para el trabajo en la mesa. Al actuar no se piensa: por muy apurado que se vea uno, le sostiene siempre la conciencia de que no puede conducirse de otro modo

y de que está exento de responsabilidad. Pero cuando uno escribe, jamás consigue hacerlo tan bien como quisiera. Es un constante reto, la cosa más difícil de todas las que he tenido que hacer. Por eso escribo. Y soy feliz cuando me sale bien.

Confío en que no lo habré cansado. Le escribo todo esto porque usted ha estudiado con atención y cuidado todo lo que he escrito y para que sepa algo de lo que pienso, aunque al leerlo tenga de mí mala opinión. Me importa un bledo que sepan los críticos americanos lo que pienso, porque no siento respeto por ellos. Pero a usted lo respeto y lo aprecio porque me desca lo mejor.

Con toda sinceridad.

ERNEST HEMINGWAY

P. D. — ¿Ve usted a Malraux? Creo que *La condición humana* es el mejor libro que he leído en los últimos diez años. Si lo ve, dígaselo en mi nombre. Quería escribirle a él en francés, pero confundido de tal modo la ortografía de muchas palabras que no me he decidido, me da vergüenza.

He recibido un telegrama firmado por Malraux, André Gide y Rolland invitándome a un congreso de escritores, pero fue por correo desde Londres y lo recibí en las islas Bahamas dos semanas después de haber terminado el congreso. Seguramente creerán que es una descortesía el que no haya contestado.

Mi nuevo libro saldrá en octubre. Se lo mandaré. Podrá ponerse siempre en relación conmigo a través de Key-West, Florida, Estados Unidos. Si estoy ausente me envían la correspondencia.

E. H.

P. D. — Seguramente que usted no bebe. He notado que habla con desprecio de la botella. Yo bebo desde los quince años y hay pocas cosas que me hayan producido tanto placer. Cuando la cabeza ha trabajado intensamente todo el día y sabe que al siguiente le aguarda una labor igualmente intensa, ¿qué puede distraer el pensamiento mejor que el whisky? Cuando se ha calado uno hasta los huesos y tiembla de frío, ¿qué hay mejor que el whisky para reanimar y reconfortar? ¿Es que hay otra cosa mejor que el ron para sentirse bien antes del ataque? Prefiero renunciar a la cena que a un vaso de vino tinto con agua a la hora de acostarme. Sólo en dos ocasiones es malo beber: cuando se escribe y cuando se combate. Eso hay que hacerlo estando sereno. Pero el vino me ayuda a tirar cuando voy de caza. La vida moderna ejerce a menudo una presión mecánica, y el alcohol es el único contraveneno mecánico. Dígame si tengo que cobrar algo por mis libros e

iré a Moscú,<sup>9</sup> allí elegiremos a unos cuantos que entiendan de vinos y nos beberemos *mis honorarios* para vencer la presión mecánica.

Key-West,

23 de marzo de 1939<sup>10</sup>

Querido Kashkín:

Su carta me ha producido gran alegría. Sobre todo porque la traducción de mis obras en la URSS está en manos de quien ha escrito sobre ellas los juicios críticos mejores y más instructivos para mí que jamás he leído, y de quien probablemente sabe más de mis libros que yo. La verdad es que estoy muy satisfecho de que continúe ocupándose de esto. Diré a la editorial Scribners que le envíe las correcciones de mis libros. Además, le concedo por la presente el derecho a la refundición escénica autorizada de mi obra de teatro.

Respecto al orden de colocación de los relatos en el libro<sup>11</sup>, Scribners ha insistido<sup>12</sup> en que los tres nuevos fuesen al principio, y como los demás quedan en el mismo orden que en los volúmenes anteriores me ha parecido aceptable. Pero posiblemente sería mejor colocarlos al final, respetando la cronología. En las ediciones posteriores será más acertado colocarlos al final, y le doy poderes para ello.

Estoy escribiendo una novela,<sup>13</sup> tengo ya escritas quince mil palabras. Deséme suerte, amigo. Ha aparecido un nuevo relato en *Cosmopolitan* bajo el título *Nadie muere nunca*<sup>14</sup>. Le han hecho algunos cortes, si usted lo quiere publicar espere a que le envíe la variante que me propongo publicar en libro. No tengo a mano ningún ejemplar, si no se lo enviaría.

Para su conocimiento: en los relatos sobre la guerra he procurado mostrar *todos* sus aspectos, abordándola honradamente y sin precipitaciones desde distintos puntos de vista. Por lo tanto, no crea que algún relato refleja completamente mi punto de vista; eso es mucho más complejo.

Sabemos que la guerra es un mal. Sin embargo, a veces, es imprescindible pelear. De todas formas, la guerra es un mal, y el que lo niegue, un mentiroso. Pero es muy complicado y difícil escribir verazmente sobre ella. Por ejemplo —desde el punto de mi experien-

<sup>9</sup> El subrayado está hecho a mano.

<sup>10</sup> Está escrito a mano.

<sup>11</sup> Se trata de la segunda colección de relatos, editada el año 1939 en la Unión Soviética.

<sup>12</sup> Seguramente por razones comerciales.

<sup>13</sup> Por quién doblan las campanas.

<sup>14</sup> La traducción rusa apareció en *Ogoniok* N° 16, año 1938.

CARTAS A  
KASHKIN  
Y  
SIMONOV

# El Topo Blindado.

cia posguerra, la compañía catalana de 1918 —entonces era yo un jovencito— tenía mucho miedo. En España me desapareció el miedo al cabo de unas cuantas semanas y fui muy feliz. Pero no comprender el miedo de los demás o negar que existe sería imperdonable para mí, sobre todo, como escritor. Ahora comprendo mejor todo esto. Una vez que la guerra ha comenzado, lo único importante es vencer, y eso es lo que no logramos. Por ahora que se vaya al diablo la guerra. Quiero escribir.

La página sobre nuestros muertos en España, que usted ha traducido,<sup>15</sup> me ha costado mucho escribir, porque había que encontrar algo que se pudiera decir honradamente de los muertos. De los muertos se puede decir muy poco a excepción de que están muertos. Desearía saber escribir con pleno conocimiento de causa sobre los desertores y los héroes, sobre los cobardes y los valientes, sobre los traidores y los que son incapaces de traicionar. De todas estas gentes hemos sabido muchas cosas.

Todo esto ha pasado ya, pero la gente que no ha movido un dedo en la defensa de la España republicana siente una necesidad especial de atacar a los que hacíamos algo, a fin de ponernos en ridículo y justificar su amor propio y cobardía. Refiriéndose a los que luchamos sin regatear nada y perdimos, dicen ahora que fue una idiotez combatir.

Era muy divertido: los españoles, no sabiendo quienes éramos, nos tomaban siempre por rusos. En el asalto a Teruel estuve el día entero con las fuerzas atacantes y entré en la ciudad por la noche con una compañía de minadores. Cuando los turolenses salían a preguntar qué debían hacer, les contestaba que se quedaran en casa y que aquella noche no salieran a la calle, les explicaba que los rojos éramos unos buenos muchachos, y eso era muy divertido. Todos pensaban que yo era ruso, y cuando decía que era norteamericano no lo creían. Durante la retirada sucedía lo mismo. Los catalanes no perdían ocasión para alejarse metódicamente del frente, pero estaban contentos cuando nosotros, "los rusos", nos abríamos paso entre ellos, para ir en dirección equivocada, o sea hacia el frente. Los catalanes ocuparon durante muchos meses un sector del frente en Aragón, pero no hicieron absolutamente nada; entre sus trincheras y las de los fascistas había un kilómetro de tierra de nadie y en el camino que llevaba al frente habían puesto un letrero que decía: "¡Frente! ¡Peligro!" Yo hice una buena fotografía de este letrero.

Basta de hablar. Siento grandes deseos de verlo y visitar la URSS.

Pero ahora necesito escribir. Cuando hay guerra, todo el tiempo piensa uno en que lo pueden matar y no se preocupa de nada. Pero no me han matado y eso significa que debo trabajar. Usted se habrá convencido de que es más difícil y complicado vivir que morir. Escribir continúa siendo tan difícil como siempre. Escribiría muy a gusto gratis, pero si nadie paga se muere uno de hambre.

Podría ganar mucho dinero yendo a Hollywood o escribiendo cualquier porquería. Pero escribiré lo mejor que pueda y con la mayor veracidad posible hasta que me muera. Tengo la sensación de que no me moriré nunca. Ahora trabajo en Cuba, donde consigo ocultarme de las cartas, telegramas, invitaciones, etc., y trabajar como es debido. Me siento bien.

Hasta la vista, Kashkin, le deseo todo lo mejor. Estimo mucho su actitud honrada y solícita hacia las traducciones. Transmita mis mejores deseos a todos los camaradas que colaboran en la traducción del libro. Camarada es una palabra de la que ahora sé mucho más que cuando le escribí por primera vez. ¿Pero sabe usted lo divertido que es eso? Lo único que es necesario hacer de un modo completamente independiente y en lo que nadie te puede ayudar por mucho que quiera (a excepción de dejarte en paz) es escribir. Es una cosa muy difícil, amigo. Pruebe. (¡Es una broma!)

HEMINGWAY 16

## KONSTANTÍN SÍMONOV

*Aprecio a Hemingway, lo mismo que muchos lectores rusos, por sus magníficos y valientes libros y por su actuación, que fue un ejemplo de valor. Lo aprecio por su odio al fascismo y, sobre todo, porque lo manifestó no sólo de palabra, sino de hecho, luchando contra el fascismo en todas las partes donde pudo.*

*Quisiera dar a conocer a los lectores una carta que me escribió Hemingway hace dieciséis años.*

*Durante un viaje a los EE.UU. y el Canadá en la primavera y el verano de 1946, Ilya Erenburg y yo fuimos invitados por Hemingway a visitarlo en Cuba, donde residía entonces. Con gran sentimiento por nuestra parte, no pudimos ir. Al enterarse de ello, Hemingway me escribió una extensa carta a Nueva York.*

*Me dio la impresión de que había querido exponer en ella su posición ante algunos problemas que seguramente habrían surgido en la conversación entre él y dos escritores soviéticos, si nuestra entrevista hubiera tenido lugar.*

*Creo que esta carta continúa teniendo ahora, al cabo de dieciséis*

*años, no sólo interés personal, sino también público. Hemingway habla de su participación en la guerra contra el fascismo alemán, del juicio que le merece la situación de posguerra y de la necesidad de la amistad y el mutuo entendimiento. La carta está llena de simpatía por los hombres de nuestro país.*

*He aquí la carta con algunas pequeñas abreviaciones.*

Finca Vigía, San Francisco  
de Paula, Cuba  
Junio 20, 1946

Querido Símónov:

... Su libro llegó a mis manos ayer por la tarde. He empezado a leerlo hoy y le escribiré a Moscú cuando termine de leerlo... Hubiera debido leerlo inmediatamente después de haber sido traducido, pero acababa de volver del frente y no estaba en condiciones de leer libros sobre la guerra, por muy buenos que fuesen. Estoy seguro de que usted comprenderá lo que quiero decir. Después de la primera guerra, en la que tomé parte, no pude escribir sobre ella en casi nueve años. Después de la guerra de España tenía el deber de escribir en seguida, porque sabía que la guerra siguiente se avecinaba con rapidez y quedaba poco tiempo. En esta guerra ha sufrido mucho mi cabeza (tres veces) y he tenido grandes dolores. Al fin y a la postre he tomado la pluma y la cosa marcha, pero después de haber escrito ochocientas cuartillas de una novela aún no he llegado a la guerra. Si no me ocurre nada abarcará la guerra. Espero que lo conseguiré.

Durante toda la conflagración abrigué la esperanza de combatir junto con las tropas de la Unión Soviética y de ver lo bien que ustedes pelcaban, pero pensaba que no tenía derecho a ser corresponsal de guerra en sus filas, primero, porque no hablo ruso y, segundo, porque estimaba que sería más útil en otro trabajo para acabar con los "tronchos" (así llamábamos a los alemanes). Pasé casi dos años en el mar cumpliendo misiones difíciles. Después fui a Inglaterra, volé, antes de la irrupción en el continente, con la Flota Real Aérea como corresponsal de guerra, participé en el desembarco en Normandía e hice el resto de la campaña en la 4ª División de Infantería. En la Flota Real Aérea pasé el tiempo muy bien, pero sin provecho alguno. En el 22 Regimiento de Infantería de la 4ª División procuré ser útil porque conocía la lengua francesa, el país y tenía la posibilidad de trabajar en los destacamentos de vanguardia del Maquí. Me hallaba bien con ellos, a usted también le hubiera gustado. Recuerdo que cuando entramos

CARTAS A  
KASHKIN  
Y  
SÍMONOV

<sup>15</sup> Americanos caídos en España.

<sup>16</sup> La firma es de su puño y letra.

# El Topo Blindado.

en París, adelantándonos al ejército, que más tarde ocupó la ciudad, André Malraux fue a verme y me preguntó cuántos hombres había tenido bajo mi mando. Al contestarle que no habían pasado de doscientos y que corrientemente eran de catorce a sesenta, se tranquilizó y se puso muy contento, porque él, como me dijo, había tenido bajo su mando a dos mil. No tocamos el problema del prestigio literario.

El verano de la ofensiva desde Normandía a Alemania fue el mejor de mi vida, a pesar de la guerra. Más tarde, en Alemania, en las nieves de Eifel, en el bosque Hürtgen y durante la ofensiva de Rundstedt, la cosa se puso muy caliente, aunque hacía mucho frío. Antes de todo esto me había encontrado en situaciones difíciles, pero la liberación de Francia y, sobre todo, de París, me produjo una alegría que jamás había sentido. Desde mis años mozos he participado en retiradas, en combates de contención para proteger el repliegue, en victorias, obtenidas sin las reservas imprescindibles para perseguir al enemigo, etc., pero nunca había experimentado el sentimiento que produce el éxito militar.

Desde el otoño de 1945 escribo casi sin interrupción y con tanto celo, que las semanas y los meses pasan con tanta rapidez que llegará la hora de morir sin darme cuenta.

Espero que estará satisfecho de su viaje por América y el Canadá. Desearía hablar ruso e ir con usted por todas partes, porque allí hay a quien visitar, cosas que ver y que hacer. Sólo que son muy pocos los hombres encantadores de ahí que saben el ruso. Desearía presentarles a nuestro coronel Lanham (ahora general), antiguo comandante del 22 Regimiento de Infantería (es íntimo amigo mío), a los jefes de los batallones 1º, 2º y 3º (si viven), a muchos jefes de compañía y sección y a numerosos soldados de la unidad. Desde el día del desembarco en el sector de Yut hasta el día de la victoria, la 4ª División de Infantería tuvo 21.205 heridos, aunque estaba integrada por 14.037 hombres. Mi hijo mayor sirvió en la 3ª División de Infantería, en la que hubo 33.547 heridos y estaba formada también por 14.037 hombres. Pero ellos combatieron en Sicilia e Italia antes de que los desembarcaran en el sur de Francia. Mi hijo fue lanzado con un destacamento de paracaidistas de vanguardia, más tarde cayó gravemente herido y en otoño lo hicieron prisionero en Vosges. Es capitán, un buen muchacho, le gustaría conocerlo. A los "tronchos" les dijo que era hijo de un esquiador profesional de Austria (es rubio) y que había ido a América después de haber quedado sepultado su padre por un alud de nieve. Pero cuando los "tronchos" se enteraron de quién era, lo mandaron a un campo de rehenes. Al fin y

a la postre fue liberado por nosotros.

Es muy lamentable que no haya podido venir aquí. ¿Han sido traducidos al inglés sus poesías y diarios de guerra? Desearía leerlos. Comprendo muy bien las cosas de que usted habla. Igual que usted comprende muy bien, como dice, las cosas de que hablo yo. El mundo es ya lo suficiente viejo para que los escritores empiecen a comprenderse mutuamente. Hay mucha podredumbre en todas partes, pero, hablando en general, el pueblo es en todos sitios bueno, comprensivo y bien-intencionado y, naturalmente, todos se comprenderían perfectamente unos a otros, si existiera un verdadero entendimiento mutuo en vez de las reiteradas maquinaciones de Churchill, que hace ahora lo mismo que hizo en 1918-1919 para conservar todo lo que ahora sólo puede ser conservado mediante la guerra. Perdóneme que haya hablado de política. Sé que corre el rumor de que en este terreno sólo soy capaz de decir tonterías. Pero sé que nada impedirá la amistad de nuestros países...

Hay en la Unión Soviética un joven (ahora debe ser ya viejo) que le llaman Kashkin. Dicen que tiene el pelo rojizo, ahora lo tendrá gris. Es el mejor crítico y traductor de los que se han ocupado de mí. Si lo ve haga el favor de transmitirle mis mejores deseos. ¿Ha sido traducida al ruso la novela *Por quién doblan las campanas*? He leído un artículo de Erenburg sobre ella, pero no sé si la han traducido. Se podría publicar con algunos pequeños cambios o suprimiendo ciertos nombres. Desearía que la leyera. No trata de la guerra que hemos sufrido en los últimos años. Pero no está mal como relato de una pequeña guerra de guerrillas; hay un pasaje en el que se cuenta cómo matábamos a los fascistas, que seguramente le gustaría.

Le deseo suerte y buen viaje.

Su amigo.

ERNEST HEMINGWAY



CARTAS A  
KASHKIN  
Y  
SIMONOV

Bertolt Brecht

## Opiniones sobre Galileo Galilei

La importancia de estos textos de Brecht excede el propósito por el cual fueron redactados. Apuntaciones a su *Vida de Galileo*, trascienden la referencia y adquieren el valor de lúcidas consideraciones sobre la ciencia, el papel de los científicos, la destrucción, las clases y sus temas comunes. Impregnadas, como es natural en la prosa brechtiana, de ese incisivo estilo que golpea al par que clarifica. La puesta en escena de esa obra por Los Independientes en estos días otorga, por si algo faltara, una actualidad y utilidad inmediatas a esta publicación, dos conceptos por otra parte tan caros a la concepción brechtiana. En suma, algo así como una contribución recíproca a mantener vivos la obra y el pensamiento de uno de los más grandes creadores de este siglo.

### INTRODUCCIÓN

Es sabido qué feliz influjo puede ejercer sobre los hombres la convicción de que se hallan en los umbrales de una nueva época. El mundo circundante se les aparece como todavía incompleto, susceptible de los más felices incrementos, lleno de posibilidades advertidas o no advertidas, casi un dócil material bruto en sus manos. Ellos mismos se sienten como en el alba de una bella jornada, bien descansados, fuertes, llenos de iniciativas. La vieja fe es considerada superstición, lo que todavía ayer aparecía lógico y natural es sometido ahora a nuevo examen. Hasta ahora hemos sido dominados, dicen los hombres, pero de aquí en adelante dominaremos. Ninguna otra canción entusiasmó tanto a los obreros en los comienzos del siglo como aquella que decía: "con nosotros se mueve una nueva época". Marchaban con ella los jóvenes y los viejos, los más pobres y los más explotados, y quienes ya habían arrancado algo a la civilización; y todos se sentían jóvenes. También en tiempos del *blanqueador* se comprobó la inaudita fuerza de atracción de estas palabras; tam-

bién él prometía una nueva época. Y entonces las palabras revelaron toda su vacuidad e inexactitud; explotadas por los seductores de las masas habían perdido ya desde largo tiempo atrás su fuerza. La nueva época era, y es, algo que todo lo toca, que nada deja sin cambio y que luego desarrolla su nuevo carácter donde toda fantasía encuentra lugar. Todo principio, todo iniciador, se convierten en objeto de amor y la actitud del innovador tiene efectos apasionantes. Se ama el feliz sentimiento de quienes lubrican una nueva máquina para que muestre su fuerza; el de quienes llenan de líneas precisas el espacio blanco en un viejo mapa y el de quienes inician la edificación de una nueva casa, de sus casas.

Este es el sentimiento del hombre de ciencia que hace un descubrimiento capaz de transformarlo todo, y el del orador que prepara un discurso capaz de crear una nueva situación. Terrible es la desilusión de los hombres cuando descubren o creen descubrir que han sido víctimas de una ilusión, porque el viejo orden histórico todavía es más fuerte que el nuevo, y los nuevos "elementos" no hablan en favor de éste, sino en contra, y la nueva época aún no ha llegado. Entonces no sólo se está tan mal como antes, se está mucho peor; han sacrificado todo por sus planes, pero ahora son asaltados por la sorpresa y el viejo orden se venga de ellos. El hombre de ciencia, o el inventor, que antes de divulgar su descubrimiento era un desconocido a quien nadie perseguía, ahora que el descubrimiento está refutado y difamado se convierte en un embustero, un chariatán hasta demasiado conocido; así como el explotado —una vez reprimida su revolución— se convierte en un revolucionario que debe ser expuesto a un castigo especial. A la tensión sigue

el agotamiento, a la quizás excesiva esperanza una falta de esperanza igualmente excesiva. Luego, la situación de quienes no vuelven a caer en la apatía y en la indiferencia es aún peor; y quienes no han consumido sus recursos en defensa de sus ideales, los usan ahora contra estos mismos ideales. Ningún reaccionario es más despiadado que el innovador fracasado; el elefante domado es el más cruel enemigo del elefante salvaje.

IMAGEN DESNUDA DE UNA NUEVA  
ÉPOCA

*Prefacio a la versión norteamericana*

Cuando en los primeros tiempos de mi exilio en Dinamarca escribí la obra teatral *Vida de Galileo* me ayudaron en la reconstrucción del mundo tolemeico algunos asistentes de Niels Bohr que estaban trabajando en torno al problema de la desintegración del átomo. Una de mis intenciones era reproducir desnuda y cruda la imagen de una nueva época; una empresa fatigosa, en cuanto todos a nuestro alrededor estaban convencidos de que a nuestra época todo le faltaba como para poder ser considerada nueva. Y nada había cambiado en este aspecto cuando, algunos años más tarde, decidí emprender con Charles Laughton una versión norteamericana de la obra. La "era atómica" tuvo después su exordio en Hiroshima, cuando nuestro trabajo promediaba. De un día para otro la biografía del fundador de la nueva física asumía otro significado. El efecto infernal de la gran bomba echaba una nueva y más intensa luz sobre el conflicto de Galileo con las autoridades de su época. A nosotros nos bastaba realizar sólo unos pocos cambios, y ninguno de ellos en la estructura. Ya en la versión original la Igle-

# El Topo Blindado

sia había sido representada como una autoridad temporal cuya ideología podía ser trocada en cualquier otra ideología. Desde el comienzo la gigantesca figura de Galileo había sido utilizada como punto llave para representar a una ciencia ligada al pueblo durante siglos; en toda Europa el pueblo hizo a Galileo —en la leyenda sobre su persona y sobre su historia— el honor de no creer en la abjuración. Y eso aun cuando este pueblo había comenzado desde largotiempos a ridiculizar a los hombres de ciencia, describiéndolos como lechuzas, emucos facciosos y abstractos. Ya la palabra "docto" tenía en sí algo de ridículo; se pensaba en "amaestrado", en algo pasivo. Los bávaros hablaban del "embudo de Nuremberg", con el que se inyectaba a personas de escaso espíritu cantidades más o menos enormes de saber: una suerte de éster mental.

Pero no por esto se volvían más sabios. El "comer la inteligencia con la cuchara" aparecía como proceso innatural. Los "cultos" —y también esta palabra suscitaba la idea de una fatal pasividad— hablaban de una venganza de los "incultos", de un odio innato contra el espíritu, y al desprecio se mezclaba efectivamente el rencor. En la periferia y en los suburbios el "espíritu" era considerado extraño y casi enemigo. Pero este desprecio se hallaba aun en los "mejores" sectores. El "docto" era una figura impotente, sin sangre, extravagante, "presuntuosa" e inepta para la vida.

## CONSIDERACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN NORTEAMERICANA

Está bien que se sepa que nuestra representación tuvo lugar en la época y en el país que habían fabricado y valorizado militarmente la bomba atómica, y donde la física atómica estaba circundada por el más denso misterio. Quien se hallaba en los Estados Unidos el día del lanzamiento, difícilmente lo olvidará. La guerra que realmente había costado muchos sacrificios a los Estados Unidos era la guerra con el Japón. Las tropas partían de las costas occidentales, y allí llegaban los heridos y las víctimas de las enfermedades asiáticas. Cuando las primeras noticias proporcionadas por los diarios alcanzaron Los Ángeles, todos sabían que aquello significaba el fin de la temida guerra, el retorno de los hijos y de los hermanos. Y, sin embargo, la ciudad manifestó un dolor sorprendente. El autor oyó a conductores de ómnibus, a vendedores de frutas y de verduras en los mercados expresar sólo estados de ánimo de terror. Era una victoria, pero llevaba la ver-

güenza de la derrota. Los militares y los políticos pidieron entonces que la gigantesca fuente de energía fuera mantenida secreta; el hecho puso en agitación a los intelectuales. La libertad de investigar, de intercambiar noticias e informaciones, la comunidad internacional de los hombres de ciencia, quedaban paralizadas por las disposiciones de autoridades hacia las cuales la desconfianza era muy grande. Grandes físicos abandonaron como fugitivos el servicio en el gobierno militarista; uno de los más famosos aceptó un puesto de profesor que lo obligaba a perder su tiempo en la exposición de conceptos elementales a sus alumnos, para no tener que trabajar bajo estas autoridades. Descubrir algo era una vergüenza.

## ¿CUÁNDO GALILEO SE VUELVE NOCIVO?

En la *Vida de Galileo* no se trata de enseñar a defender la propia opinión mientras uno cree en ella, cosa que daría derecho al título de carácter fuerte. Copérnico, que ha puesto en movimiento al todo, no defendió su opinión, haciéndola publicar sólo después de su muerte y, sin embargo, con justicia, nadie se lo reprocha. Había dejado su verdad a quien quisiera tomarla. La había dejado y se fue sin gloria, pero también sin ser perseguido. Su obra científica, que permitía una definición más fácil, más rápida y elegante de las órbitas celestes, estaba allí, para que la humanidad se sirviera de ella.

La obra de Galileo es fundamentalmente del mismo tipo, y la humanidad la ha aprovechado. Pero la diferencia está en que Copérnico evitó la lucha, Galileo la libró y luego la traicionó. Si Giordano Bruno, el noiano que no evitó la lucha, muriendo en la hoguera unos veinte años antes, hubiera abjurado, el daño habría sido menos grande; hasta puede darse que su martirio fuera más un freno que un estímulo para los hombres de ciencia. En los tiempos de Bruno la lucha todavía no era muy viva. Pero el tiempo no se detuvo; una nueva clase, la burguesa, había entrado a la lisa con nuevos medios industriales: ya no se trataba sólo de hacer descubrimientos científicos, sino de luchar por su explotación en gran escala. La actividad de la nueva clase era amplia, porque para realizar sus negocios debía llegar al poder y destruir la ideología que aún se lo impedía. La Iglesia, que defendía los privilegios de los grandes terratenientes y de los príncipes, como privilegios deseados por Dios y, por lo tanto, justos, no reinaba por medio de la astronomía, pero estaba

bien presente en la nueva ciencia. De ningún modo y en ningún campo podía ceder su poder, porque la nueva clase estaba en condiciones de explotar en su provecho cualquier victoria, aun en astronomía. Por otro lado, la burguesía, en los campos elegidos y en los puntos sobre los cuales concentraba la lucha, era muy vulnerable. La oración "La cadena no es más fuerte que su anillo más débil" vale para las cadenas que atan (como la ideología de la Iglesia) y, al mismo tiempo, para las cadenas de transmisión (las nuevas ideas sobre la propiedad, el derecho, la ciencia, etc.). Galileo se volvió nocivo cuando llevó su ciencia al centro de la lucha, renunciando luego al combate.

OPINIONES  
SOBRE  
GALILEO  
GALLEI

Eugenio J. Mandrini

### Sarmiento y el Chacho

Esta sección pertenece íntegramente al lector, íntegramente, sí. Sin agregados ni N. de la R. que aventajen la crítica ni descarguen la responsabilidad. No es un anexo sino parte del texto de la revista. Se trata, para nosotros, de otros autores más que complementan el esfuerzo colectivo de esta revista. Su dirección crítica alienta la polémica que todos deseamos. Si es para señalar nuestros errores, mejor. A su disposición está, amigo lector.

Bs. Aires, 26 de octubre de 1964

Señores directores:

Vale y mucho la nota de León Pomer sobre El Chacho. Y vale, a mi juicio, fundamentalmente porque le otorga a *La rosa blindada*, un nuevo tipo de amplitud, como muy pocas veces o ninguna se puede ver en las revistas literarias locales: el alcance histórico-nacional. Porque es costumbre, empecinada ya, encontrar en las revistas de este género un cuantioso material que refleja el acorralamiento del hombre sudamericano (Cuba, Paraguay, Bolivia, Chile). Todo muy bien despellejado y denunciado, y humana y sociológicamente probado y asentado. Pero sin embargo, al llegar a la Argentina —territorio sudamericano también— apenas alcanzan a tocar un par de nuestros cuantiosos miembros... No es necesario caer en el absurdo de las estadísticas para llegar a la conclusión de que, unificando las —más o menos— diez revistas literarias que sobrevuelan nuestra ciudad, por cada diez trabajos de estudio o creación sobre Cuba, por ejemplo, apenas si se publican dos o tres que nos reflejan directamente. Sin ir más lejos: en este primer número de *La rosa blindada*, mientras se desarrollan 6 páginas sobre un tema nacional (El Chacho), se dedica una nota de 8 páginas proveniente de Cuba (Picasso) y, además, otras 8 páginas de joven poesía cubana. Es decir: 16 páginas contra 6. Proporción: apenas un

30 % para el ser argentino. ¿Cómo se explica esto? Y téngase en cuenta que no propongo reducir la cantidad de palabras escritas o a escribirse sobre Cuba; todo lo contrario: que se aumenten o al menos que se mantenga ese nivel de palabras es de gran necesidad; pero, al mismo tiempo, que se hable del forzado trabajo diario del argentino en pos de su subsistencia de vida y de realizaciones, para así, en la carrera definitiva por establecer las verdaderas necesidades del hombre, Argentina y Cuba hagan "puesta", o haya "bandera verde", que al fin y al cabo, los problemas de uno y otro país se asemejan como dos hembras desnudas. Resumiendo: diez, veinte o cien notas sobre Cuba. Y diez, veinte o cien notas sobre Argentina. ¡A ver, caramba, si hay que pensar que los conductores de las revistas literarias explotan, mezquinamente, la "onda", como periódicamente se explota, hoy día, por ejemplo, la "onda" del "retorno". ¿No creen ustedes que estos desequilibrios en el andamiaje de una revista literaria hacen que ésta no alcance un vuelo terminantemente popular?

Así y todo, creo que desde el punto de vista nacional, *La rosa blindada* ha dado un brinco acogedor o ha logrado imponer, con una simple maniobra documental e histórica, una necesidad ausente hasta hoy de las revistas literarias: nuestro pasado, eslabón inapartable del presente.

Disculpen. Se me fue la mano en la charla. Sucede que soy obstinado lector de las revistas literarias y a veces, en este acompañamiento diario que me hacen, las siento como mías; de allí la necesidad imperiosa de iniciar el diálogo.

Iba a escribirles algunas cosas, refutando ciertos pasajes del ensayo sobre El Chacho. Pero ahora, como no quiero hacerles perder más tiempo, iré directamente a la cuestión. Pienso que León Pomer es demasiado superficial en las afirmacio-

nes que hace sobre Sarmiento. Es decir: que quien es superficial y objetivo sobre Sarmiento, y ha leído algo de historia, o mucho, como se supone lo hizo Pomer, lo defiende. Decididamente lo apuntala, si no en todo, en gran parte de su obra. Creo que no puede hacerse un esquema sobre El Chacho, aunque éste sea somero como el que escribe Pomer, sin hacerlo, al mismo tiempo y en iguales proporciones de peso, valor y longitud), con Sarmiento. Porque ambos van ligados. Tremendamente unidos y tremendamente separados entre sí. ¿Qué extraño resulta esto, verdad? Observen ustedes que mientras en pág. 15, Cap. "Punto Final", Pomer dice que Sarmiento "se las tomó con la víctima [el gaucho] y no contra el victimario [el colonialismo sajón, sus representantes y empleados]", dice también que "cuando el sanjuanino impetuoso [gracioso concepto este sobre un hombre capacitado para avanzar, no para hacer retroceder] tuvo que enfrentar al Chacho se quedó en la superficie de las cosas". ¡Gracioso también, horriblemente gracioso este juicio! ¡Como si el "sumo educador" hubiera tenido que ver debajo del agua o a través de un cielo tormentoso para reconocer la simple realidad: el ser o no ser! ¿O es que León Pomer, a través del más simple análisis histórico, no llegó aún a la conclusión de que Sarmiento no se equivocó en ningún momento, ni con el Chacho, ni antes ni después de él, sino que mantuvo una sistemática y tremenda posición clasista, traída a la rastra, ya sabemos de dónde? (Cuando dijo "cada caudillo lleva mi marca", se desnudó de cuerpo y alma, como un macho pretencioso, cosa esta que rima perfectamente con "sanjuanino impetuoso", pero que no quiere decir lo mismo. Además: ¿qué opina Pomer del Sarmiento racial? Aquí van dos muestras, dos selas que bastan y sobran, ¿para qué llenar más páginas?: "Dos siglos bastaron para arrearlos [se re-

# El Topo Blindado

fiere al indio americano], espantarlos contra los búfalos, para someter la tierra a la cultura, por las razas preparadas por Dios para realizarlas, que son los perfectos y perfectibles." "Las razas fuertes exterminan a los débiles [no, no fue el führer], los pueblos civilizados suplantando en la posesión de la tierra a los salvajes, esto es providencial y útil, sublime y grande." ¡Dios nos libre de esta bárbara cultura! ¡Pobre de los mujic si debajo de la piel de cada bolchevique hubiera habido un obstinado propulsor en implantar a golpes la civilización, llevando a la acción la idea brutal de "no escatimar sangre de gauchos" (o de mujic, que es lo mismo)!

La definida y arbitraria posición de Sarmiento en la época en que le tocó actuar, tanto como político, militar o periodista, esa forma tan suya, tan tozuda de hacer la pata ancha pero al revés y que aún en 1964 cuenta con firmes sostenedores y continuadores de sus huellas, lo ubica perfecta y claramente (retrocediendo en el tiempo, desde luego), entre los terribles habitantes de estos versos de Neruda, que hicieron una línea negra:

"Aquí nosotros, porfiristas  
de México, 'caballeros'  
de Chile, pitucos  
del Jockey Club de Buenos Aires,  
engomados filibusteros  
del Uruguay, pisaverdes  
ecuatorianos, clericales  
señoritos de todas partes.

Allá vosotros, rotos, cholos,  
pelados de México, *gauchos*,  
amontonados en pocilgas,  
engomados filibusteros  
piojentos, pililos, canalla,  
desbaratados, miserables,  
sucios, perezosos, *pueblo*."

Cuando recuerdo que a modo de broma un amigo mío lo bautizó tan certeramente de esta forma: "las luces del centro le hicieron mal", en vez de sonreír me entristezco, por los años que se fueron a la deriva, por el gran tiempo perdido, irrecuperable para aquellos que sufrieron las injusticias de la "justicia civilizadora" de la época.

Quisiera seguir hablando mucho y largo, pero esto que al principio fue una carta, ya se debe haber transformado en una tortura para ustedes. Por eso quiero terminar ya mismo. Eso sí: terminar en desacuerdo con Pomer, respecto al último párrafo de su estudio; párrafo este de capital importancia, donde el ensayista se sumerge profundamente, tratando de calar hondo. Pero comete, a mi juicio siempre, una contradicción enorme como una casa. Es cuando afirma: "Han pasado cien años de la muerte del caudillo y las masas de La Rioja siguen igual: sin poder y sin tierra. Pero los vientos que soplan permiten suponer que esto está ter-

minado. Y con caudillos nuevos, más lúcidos que el paisano Peñalozza accederán a la tierra y al poder".<sup>1</sup>

¿No cree Pomer que aunque El Chacho no haya sido todo lo revolucionario como lo exigían o lo hacían suponer las circunstancias, esas dos palabras *caudillo-lucidez* son sinónimos? ¿O acaso alguien desprovisto de lucidez va a ser capaz de agrupar masas? ¿En qué mundo? En otro será. En éste no, seguro. Y probablemente en otro tampoco. Además, el descargo no debe hacerse totalmente al Chacho, sin caer en el peligro de acusar de falta de lucidez a la misma masa. Porque como acertadamente lo definió José M. Rosa: "Un caudillo es la multitud hecha símbolo y hecha acción. Por su voz se expresa el pueblo, en sus ademanes gesticula el país. Es el caudillo porque sabe interpretar a los suyos. Dice y hace aquello deseado por la comunidad. *El conductor es el primer conducido*." Claro que, pese a lo que diga José M. Rosa, el pueblo puede, en cierto lapso, no contar con suficiente lucidez, y transmitirle esa especie de peligrosa ceguera al conductor. Pero en lo que al caso Chacho se refiere, no sucedió así. Por el contrario: la guerra de guerrillas impuesta por los montoneros fue el signo más evidente de que los llanistas comenzaron la revolución, que es como empiezan todas las revoluciones populares; y si no llegaron al otro extremo del tiento fue porque posteriores circunstancias históricas, ya bien conocidas por todos nosotros, la dejaron a mitad de camino, como tantas otras manifestaciones de rebeldía que en América han quedado postergadas.

De nuevo, perdonen tanta charla.  
Su amigo

Eugenio J. Mandrini



<sup>1</sup> Este párrafo plantea además una inmediata cuestión sobre el enfoque revolucionario en general, cuyo análisis demandaría abundantes carillas. Pero, rápidamente, es bueno hacerle notar a Pomer (aunque ya estará perfectamente enterado de ello) que El Chacho fue un hombre de campo, prototipo del gaucho, tremendamente franco, intuitivo y putamente bueno (como que se cansó de firmar tratados de paz). Y nunca se bañó en las aguas de la intelectualidad (si por que no pudo o no quiso, no viene al caso). Así que mal puede exigirse (como entre líneas lo exige Pomer) que de revolucionario en potencia que era (caudillo y guerrillero) se convirtiera en un potente revolucionario. No pretendamos un "Marxismo-Chachismo" cuando Peñalozza nunca supo quién era Marx (y muy pocos o ninguno lo habrán sabido en aquella época brava). Porque si eso pretendiéramos entonces pendería sobre nuestros razonamientos la duda dolorosa de si el marxismo-leninismo hubiera triunfado, de no haber sabido Lenin quién era Marx.

SARMIENTO

Y

EL

CHACHO

# El Topo Blindado

## Cárcel

Horacio Pilar

### Poemas

Horacio Pilar está preso: por sus poemas, por su actitud humana, por sus ideas. Esta es la indivisible respuesta que damos a los que, con un bochorno disfrazado de firmeza, preguntan por qué hecho está preso Horacio Pilar, un poeta. Porque el hecho estudiantil no es más que la anécdota, el mero marco físico donde se verifica la detención; no la causa de la cárcel. Es más: si se observa la indivisible integridad que conforma a un poeta se comprende por qué es probable que unos poetas estén en la cárcel y por qué no es probable que otros lo estén, a pesar de que transiten el mismo marco físico y se rocen en alguno de los fragmentos que componen esa integridad. Es demasiado obvio, se dirá; tal vez lo sea tanto que los que hacen aquella pregunta se abochornan porque tienen conciencia de que forman parte de los que no es probable que estén en la cárcel. Mientras no podamos, todavía, garantizar la libertad de Horacio Pilar, garanticemos la libertad de sus poemas.

1.  
Llamo a los barcos clavados en la luna  
de madera muerta como antaño  
escucho llantos de marineros  
atados a los pozos del mar  
escucho olas que vuelcan lenguas de  
cuero  
caballos de bronce que galopan  
micas y cristales  
y veo la alegría extenderme el  
corazón  
así como los niños deshojan el  
agua.

2.  
Te hablo serenamente  
así hablo,  
lo bárbaro de tu sangre sonríe  
y tengo miedo de acariciarte des-  
pacio  
como tu piel exige, tan despacio,  
como el aire suave que te rodea  
exige  
el aire, que es otro  
la tierra  
el sol.

3.  
De un golpe el corazón está adulto  
entre semillas  
horas la nana verde del árbol in-  
sumiso  
me llamas verdugo,  
la tierra del sueño habita un  
coágulo viajero,  
ay vida, no le mires el vientre  
sin perdonarle el mapa sumergido  
por la huella de un pequeño pie  
sobre el mantel  
por las copas repletas de herrum-  
bre  
con sus ríos de mares por océanos  
sin peces  
no le mires el vientre  
mezclado en el silencio como la  
noche  
la sal y el agua,  
al sonido del pulso le hizo una  
cueva,  
cuando ella está sola:  
el aire entre nosotros vibra  
con su larga cola de arena  
y la soledad tiene la cara del au-  
sente  
ni ella ni yo recordamos la cara  
del ausente  
la tierra del sueño habita un coá-  
gulo viajero  
me llamas cómplice  
ay vida de nosotros  
no le mires el vientre.

(De Poemas. Ediciones Mauo, Bue-  
nos Aires, 1959.)

#### DECID LAS ESTACIONES...

Decid las estaciones y sus vientos  
que no tengo memoria  
decid la brújula de sol  
del color y el tamaño de las flores  
que no tengo memoria.  
Pero a este hombre no lo olvido  
y es por todos,  
a este hombre que se mira los  
pies  
bajo la tierra  
y es por todos,  
este hombre camina, no lo olvido  
con la profunda sombra de tierra

acompañado,  
ni la memoria ni el olvido le  
hacen nada.

#### BOLIVIA

En el pozo del Ande  
una torre de lágrimas  
apoya su cintura enloquecida.

Titicaca  
dura hoja el agua que un cuchillo  
afila entre las piedras,  
Titicaca.

La Paz,  
cielo poncho  
de cuero quemado  
de sonoro el arderse  
La Paz,  
cielo de luto  
de tierra cristalina que no te cubre  
el indio  
Bolivia;  
el inglés del que no supo inglés,  
la letra de las ratas así desde la  
muerte  
puso en mecha de pólvora tus  
águilas  
Bolivia guagua:  
cobre-hombres de raíz con azufre  
hacia el estaño;  
lengua de coca pan,  
de coca niña,  
de coca quechua,  
castigada.

A esta cuna de América  
no le pongas tu bala desde lejos.  
Ven y mata,  
pero de cara al agua de este llanto.  
Ven y mata,  
el inglés del que no sabe inglés  
no vale nada.

(De Poemas, muestra colectiva de cinco  
poetas, Ediciones Mauo, Buenos Aires,  
1960.)

(N. de la R.: Al entrar en máquina  
este número, Horacio Pilar ha sido  
puesto en libertad.)



# El Topo Blindado PARA QUE TODOS LOS ESCRITORES ARGENTINOS PUEDAN PUBLICAR 4000 EJEMPLARES

La experiencia iniciada con las plaquetas colectivas se continúa ahora en las plaquetas individuales. La modificación, obra del aporte de todos en esta empresa verdaderamente común, perfecciona un método cuyo objetivo ya está en nuestras manos: superar la vieja traba editorial que malogra el esfuerzo del escritor. En la medida en que los escritores lo van comprendiendo la perspectiva se amplía y el triunfo de esta batalla cultural se asegura. Los resultados están a la vista.

## PLAQUETAS CONCERTADAS:

Poesía: Lila Bru, *Tiempo de la alegría* / María Mombrú, *Urgente* / Héctor Negro, *Luz de todos* / Glauce Baldovín, *El Libro de Lucía* / Javier Villafañe, *El gran paraguas*.

Narrativa: Eduardo Sanjiao, *Crónicas de un taxi* / Octavio Getino, *Chulleca* / Oscar Arverás, *Ventana al sur* / Laura Devetach, *Los desnudos*.

Teatro: Alberto Foradori-Julio César Silvain-Alberto Wainer, *El asesinato del señor Agosto*.

Buenos Aires, 1° de noviembre de 1964

Ediciones LA ROSA BLINDADA es una empresa formada por escritores. Entre sus objetivos primeros se encuentra el de contribuir a la solución del grave problema editorial de los escritores "no consagrados" y noveles. En este sentido, cree haber resuelto este objetivo —en medio de las contradicciones que se plantean entre la realidad y los propósitos— con pasión, sinceridad y eficacia demostradas a lo largo del breve camino andado hasta hoy.

Va de suyo que para realizar este propósito necesita la colaboración de los mismos escritores, y entiende que ésta puede vehiculizarse a través de una forma de trabajo cultural que sustituya la erogación personal, que no todos pueden afrontar y que, cuando se concreta —a costa siempre de penosos esfuerzos—, sólo logra heroicas y magnas "ediciones del autor" de limitada tirada. Este vehículo —que a juicio y experiencia de esta editorial consiste en una informal cooperativa de escritores que encare colectivamente la distribución del libro en una cantidad mínima y por el método de preventa— comporta, como forma de trabajo cultural, una defensa y reafirmación, por parte de los mismos escritores, del papel que debe desempeñar la literatura en la sociedad. No verlo así, disminuirlo, involucra la subestimación del papel de la obra literaria y por ende la inseguridad de lo que el propio escritor produce. Este vehículo, por último, no excluye aquellos que la práctica haga surgir.

Por todo ello, Ediciones LA ROSA BLINDADA resuelve, de común acuerdo con el escritor Javier Villafañe lo siguiente:

*Primero:* Ediciones LA ROSA BLINDADA aprueba los originales del libro de poemas *El gran paraguas*, del escritor Javier Villafañe, presentados a esta editorial por su autor.

*Segundo:* El escritor JAVIER VILLAFAÑE adquiere el compromiso amistoso de vender trescientas plaquetas numeradas, pudiendo completar esta cantidad con la venta de cualesquiera de las series aparecidas.

*Tercero:* Ediciones LA ROSA BLINDADA adquiere el compromiso legal de, cumplido lo establecido en el punto *Segundo*, publicar el libro mencionado e integrarlo en una serie que la editorial determinará, en un plazo no mayor de cuatro series a contar de la fecha en que se satisfaga el punto *Segundo*. La serie en la que se integre *El gran paraguas*, será lanzada en una tirada de 4.000 ejemplares.

*Cuarto:* Si al cabo de seis meses a contar de la fecha de este acuerdo (1 de mayo de 1965) el escritor Javier Villafañe no ha cumplido con lo estipulado en el punto *Segundo*, Ediciones LA ROSA BLINDADA

a) queda liberada del compromiso adquirido en el punto *Tercero*, y

b) asume el compromiso con el adquirente de esta plaqueta numerada de entregar, contra la presentación de la misma, un ejemplar de la primera serie que se publique después del 1° de mayo de 1965.

*Quinto:* El precio de esta plaqueta es de \$ 100; el de la serie aparecida, \$ 150; en librerías, \$ 200. La editorial se reserva el derecho de modificar los dos últimos precios, no así el primero que permanece fijo.

CARLOS ALBERTO BROCATO

JOSE LUIS MANGIERI

ACERVO CULTURAL EDITORES

*Selección de obras de Shólem Aléijem*  
(4 tomos enc.), \$ 1.950.—

EDITORIAL FUTURO

*Historia de Alemania contemporánea*  
(1917-1962) - Gilbert Badia (2 tomos  
con más de 100 ilustraciones), \$ 1.080.-  
*Historia de la antigua Grecia* - Siruve,  
G. (2 tomos), \$ 1.080.—

EDITORA INTERCIENCIA

*Cálculo de losas por el método de lí-  
neas de rotura* - Dubinsky, \$ 980.—

EDITORIAL LAUTARO

*¿Qué es la moral marxista?* - Roger  
Garaudy, \$ 200.—  
*Pensamiento y Lenguaje* - Lev Vygots-  
ky, \$ 200.—

EDICIONES NUESTRO TIEMPO

*La inhibición interna como problema*  
*de fisiología* - Anojin, \$ 650.—  
*Psicoterapia* - D. Müller - Hegemann,  
\$ 500.—

EDITORIAL PLATINA

*Dialéctica de las formas del pensa-  
miento* - Mitrofan Alexeiev, \$ 360.—  
*Leyes y categorías fundamentales de*  
*la dialéctica materialista* - Ivan An-  
dréiev, \$ 330.—

EDICIONES LA ROSA BLINDADA

7ª Serie, J. B. Alberdi: *Escritos sobre*  
*estética y problemas de la literatura*  
/ Eugueni Evtuchenko: *No he nacido*  
*tarde* / Horacio Néstor Casal, Jorge  
Correa, Jorge Sánchez: *Cuentistas Ar-  
gentinos inéditos*, \$ 200.—

EDICIONES STILCOGRAF

*La escuela rural unitaria* - Luis F.  
Iglesias (3ª edición), \$ 1.200.—

VALENTIN GOMEZ 2615

7º "C" - T. E. 47-1371  
Bs. 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. ....

diez nros. \$ 450





RUBÉN MOLTENI

Estudié con Urruchúa. Fue integrante del "Grupo de Plata" hasta su disolución en 1964. De este importante pintor joven ha dicho Gabriel Arrau: "... Las composiciones de Molteni adquieren una serenidad jubilosa por el empleo de líneas curvas y tonos cálidos, pero principalmente porque ellas comportan las vivencias más perdurables del autor. A pesar de su tonalismo, podemos decir que no se trata de una pintura de la 'naturaleza'. Estas figuraciones tienden a personificar formas expansivas, aunque se detengan de pronto en el centro o se estiren bucólicamente hacia los lados del rectángulo. Las figuras que representan seres humanos, constituyen una raza de gigantes imaginada por Molteni. Son dioses que, apoyados indolentemente en los colores que los nombran, parecen susurrar: La vida es bella." Nació en Ba. As. en 1928. Diseñador gráfico es su segundo oficio.

