la rosa blindada

revista mensual
año 1 - nº 1
buenos aires
aparece el 1º de cada mes
precio: $ 50

Octubre 1964

la rosa blindada

Revista mensual
Año I - Nº 1 / Buenos Aires
Aparece el 1º de cada mes

CeDInCI

Sumario

Galvano della Volpe — Marxismo y crítica literaria 3

León Pomer — El Chacho 10

Luis Cardoza y Aragón — Picasso 16

Picasso — Palabras y reflexiones sobre la pintura 22

Carlos Alberto Brocato — Reflexión sobre la responsabilidad del escritor 24

Rolando Escardó
Heberto Padilla
Roberto Fernández Retamar
Fayad Jamis
Pablo Armando Fernández
José A. Baragaño
— Breve antología de la joven poesía cubana 25

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

Director de honor
Raúl González Tuñón

Directores
Carlos Alberto Brocato - José Luis Mangieri

Poesía
Juan Gelman - Guillermo B. Harispe - Ramón Plaza

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

Plástica
Oscar Díaz - Carlos Gorriarena - Hugo Griffoi - Norberto Onofrio

Cine
Roberto J. Raschella - Roberto Aizemberg - Nemesio Juárez

Teatro
Roberto Cossa - Andrés Lizarraga - Susana Vallés

Historia
León Pomer

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 en trámite.
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.

Galvano della Volpe

Marxismo y crítica literaria

ASÍ COMO LA TEORÍA histórico-materialista del arte comienza con las dispersas y concisas aporías que Marx pone de relieve en los últimos párrafos de la *Introducción* de 1857 a la *Crítica de la Economía política* (es decir, con la "dificultad" de entender cómo el arte de los griegos, si bien "ligado" a ciertas formas del "desarrollo social", aún puede procurarnos "goces" estéticos y se considera como "norma y modelo inaccesible", etcétera), la crítica e historiografía literaria marxista se origina en las observaciones ocasionales que Engels hizo a la poesía *de tendencia* de Esquilo, Dante, Cervantes y Schiller, al realismo y al arte de Balzac y a lo típico literario; observaciones desarrolladas en las cartas que éste envió a Mina Kautsky (noviembre de 1885) y Miss Harkness (los primeros días de abril de 1888). Debemos decir, sin embargo, que esa crítica, aunque haya transcurrido más de medio siglo, queda en cierto modo idealmente estancada —debido a ciertas aporías y problemas no resueltos— en la época en que fue formulada por Engels, crítico imparcial del arte de Balzac, y por Lenin, crítico, no menos imparcial por cierto, del arte de Tolstoi. Queremos decir que este nudo problemático —descubierto por Engels, juez exacto y ecuánime de la poesía de Balzac *a pesar* de las ideas "falsas", monárquicas, "no progresistas", del escritor, y vuelto a descubrir por Lenin en su análisis no menos exacto de la verdad de la poesía de Tolstoi *no obstante* las ideas "místicas" y populista-patriarcales del conde autor— ha sido hasta hoy esencialmente eludido, inadvertido diríamos, por la crítica y la teoría literaria posengelsiana y posleninista. La verdad sea dicha.

Veamos, junto a sus méritos innegables, los límites del método marxista de interpretación literaria corriente de Plejanov y Lukács: o método de interpretación contenidista-sociológico-político. Sus méritos:

1) El haber sustituido el método hegeliano de interpretación *contenidista-filosófico* de la obra poética y el método taineano de interpretación *contenidista-historicista* con un método de interpretación más concreto y homogéneo y por lo tanto más refinado. (Plejanov: "como partidario de la concepción materialista del mundo sostengo que la tarea primera del crítico consiste en traducir las ideas de una obra de arte *del lenguaje artístico al lenguaje sociológico*, para hallar lo que podemos llamar el *equivalente sociológico de un fenómeno literario determinado"*; Lukács: la concentración artística "es la intensificación máxima del contenido de la esencia *social* y humana de una situación determinada".)

2) La reactualización del *problema* estético del *contenido* y la inclusión de éste en la economía interna de la obra de arte, contra el formalismo del "arte por el arte", etcétera. (Plejanov: "la primacía de la forma sobre el contenido: *vacuidad y fealdad;* la belleza es correspondencia de forma y contenido"; Lukács: "definir un escritor como mediocre exclusivamente por sus defectos formales es superficial. Si a la vacía y epidérmica representación de la vida contraponemos la verdadera realidad humana y social [...] las deficiencias de formas se manifiestan sólo como consecuencia de una fundamental falta de contenido: la confrontación con la vida revela de por sí el vacío de la reproducción artística insignificante".)

3) Algunas aplicaciones historiográficas mesuradas, felices, de un contenidismo refinado, de estos criterios, emergen de los esbozos críticos de Plejanov sobre las novelas de Balzac, valoradas por el conocimiento que de ella se desprende de la sociedad francesa en la época de la Restauración y de Luis Felipe (véase —más adelante—, sin embargo, el precedente que sienta Engels en la famosa carta de los primeros días de abril de 1888, dirigida a Miss Harkness) y de *Madame Bovary* ("en este caso no se puede hablar de indiferencia hacia el con-

tenido: tenemos aquí un estudio atento y una representación prolija de lo que es el modo de vida burgués [...] Aquí tenemos un entusiasmo ideal y un apasionado rechazo del ambiente. Pero cuando este entusiasmo decae queda la descripción por la descripción misma, y el aburrimiento nos invade"). O bien en los ensayos de Lukács sobre realismo europeo y ruso y especialmente sobre Balzac, Stendhal, Zola y Tolstoi.

Los límites:

Son evidentes, en primer lugar, cuando ese método se aplica directamente a la "tarea segunda" del crítico, que consiste en la "integración necesaria" de la primera (Plejanov): la "consideración de los valores *estéticos* de la obra juzgada" (P.); puesto que, por un lado, el criterio de tal consideración o valoración está señalado con la presencia, o no, en la obra de arte, no sólo de un "contenido ideal" o de ideas en general ("sin ideas el arte no puede vivir"; P.), lo cual sería justo, sino, además, por un contenido ideal "no falso", es decir, no reaccionario sino progresista ("no toda idea puede ser expresada en una obra de arte" y "las falsas ideas perjudican a la obra de arte": P.; "una concepción del mundo «cualquiera» no es adecuada para servir de base al realismo": L.) ; y por el otro se conserva, como base gnoseológica de esta grave actitud metodológica contenidista, la vieja gnoseología estética kantiano-romántica, por la cual, según Plejanov, quien proclama ideas "habla de preferencia el *idioma de la lógica*", mientras el artista "habla de preferencia el *idioma de las imágenes*", para caer luego, Plejanov (y esto se le reconoce como mérito), en un desarrollo problemático muy significativo y susceptible de ser fecundo si se lo despoja de las premisas plejanovianas arriba citadas: o sea, cuando éste afirma (a propósito de los pretendidos "sermones" ibsenianos) que "el autor piensa en imágenes y figuras, es decir, si es un artista, la nebulosidad de sus sermones (y de sus ideas, en resumidas cuentas) implicará necesariamente una insuficiente determinación de sus imágenes artísticas" (Cfr. cuanto se ha señalado en *Il Contemporaneo*, 1959, nº 13, acerca de la relación orgánica entre claridad intelectual o coherencia de significado y fidelidad de la imagen a la realidad, en base a una dialéctica de heterogéneos.) y según Lukács, quien afirma sin una pizca de duda que "el arte hace iniciar sensiblemente" la "móvil unidad" de universal, particular e individual (¡sigue en la esfera de las categorías lógicas hegelianas!), mientras la ciencia resuelve dicha unidad "en sus elementos abstractos y cree *definir conceptualmente* su recíproca *acción*".

Los límites resultan evidentes, en segundo lugar, en la mayor parte de las aplicaciones historiográficas en las que el gusto personal del crítico no supla de alguna manera (como en las citadas anteriormente) las deficiencias de los criterios: p. ej., la interpretación plejanoviana sustancialmente errónea de la poesía ibseniana de *Espectros, Casa de muñecas, Los pilares de la sociedad*, etcétera; por lo cual a Ibsen *artista* se lo recrimina por sus *ideas* morales *burguesas* (la "pureza de la voluntad", el "individualismo" ético, etcétera) y por su "debilidad" fundamental de no saber encontrar "el camino que lo lleve de la moral a la política" (entiéndase, militante-social), y es por esta razón entonces que sus dramáticos discursos morales * son tachados de oratoria nebulosa e incoherente y sus poéticos símbolos considerados "atrasados" porque "testimonian la pobreza de su pensamiento social".** La única cualidad que se le reconoce pues es la de psicólogo del oportunismo de la pequeña burguesía (Lukács, en esto más acertado, al relacionar Ibsen con el "predicador" Tolstoi, reconoce —accidentalmente— que "también Ibsen [...] superará, mediante un similar pathos de predicador, a sus contemporáneos también desde el punto de vista puramente artístico"); o la interpretación errónea, por parte de Lukács, de *Madame Bovary*, acusada de descriptivismo con fin en sí misma y de formalismo. Significativo es el párrafo —en cuanto revela la negatividad de la problemática contenidista lukasciana— en que Lukács se lamenta de que Flaubert haya tentado "superar solamente con los medios artísticos y técnicos" esa "inmovilidad", y "la vacía y desconsolada rutina" de sus mediocres héroes, tentativa esta "destinada a fracasar" porque "la mediocridad del hombre medio es producto de las *antinomias sociales*, las cuales determinan objetivamente también su existencia, y en Flaubert en cambio, éstas no alcanzan la tensión más elevada sino que por el contrario se ofuscan y equilibran en la superficie". Se presenta entonces a Flaubert sólo por haber dado vida artística a ciertos contenidos sociales que no son aquellos, supongamos, caros a Zola y que en suma no corresponden a las ideas sociales de su crítico sociólogo, que por otra parte se olvida de lo que le debe a Flaubert, es decir, de ese mínimo de verdad (poética) que esos "dos mediocres" (palabras de Flaubert) poseen, y en los cuales todo es *superficial*, en primer lugar la conciencia de esas antinomias sociales. (Otras interpretaciones de Lukács igualmente equivocadas se encuentran en los ensayos sobre Hölderlin, de quien se ha considerado sólo el aspecto progresivo-iluminista y no, en absoluto, el aspecto romántico en el cual el primero confluye y toma fuerza y carácter; o en los ensayos sobre Goethe, en los cuales la figura del Mefistófeles del *Fausto* está totalmente desvirtuada y, en cambio, pone el acento, y por demás, sobre la "pequeña propiedad" de Filomene y Bauci destinada a ser absorbida por la gran propiedad industrial de Fausto; o en los ensayos sobre Kleist, etcétera.

Si consideramos la naturaleza de los errores más serios de la crítica plejanoviana y lukasciana, comprobamos que las interpretaciones radicalmente equivocadas de la poesía ibseniana de Plejanov y de la poesía flaubertiana de Lukács, por ejemplo, son la prueba evidente de la incomprensión de la fundamental lección engelsiana (aplicada luego por Lenin al caso Tolstoi) acerca de la poesía realista del reaccionario Balzac. Dice Engels (también en esto de acuerdo con Marx) : "El realismo de que hablo se manifiesta a pesar de las ideas [*opinions, Ansichten*] del autor. Permítidme un ejemplo: Balzac, en quien estimo un maestro del realismo infinitamente más grande de todos los Zola . . ., nos da en su *Comedia humana* la historia más maravillosamente realista de la sociedad francesa al describir bajo la forma de crónica de las costumbres, casi año por año, de 1816 a 1848, la presión cada vez más grande que la burguesía ascendiente ha ejercido sobre la nobleza que se había reconstituido después de 1815 [...] Describe cómo los últimos restos de esta sociedad, ejemplar para él, sucumbieron poco a poco ante la intrusión del arribista vulgar de la gran finanza o fueron corrompidos por él [...] alrededor de este cuadro central agrupa todo la historia de la sociedad francesa, en la que yo he aprendido, aun en lo que concierne a los detalles económicos (por ejemplo, la redistribución de la propiedad real y personal después de la revolución francesa), más que en todos los historiadores, economistas y estadísticas de la época en su conjunto. Sin duda, en política, Balzac era legitimista; su gran obra es una *elegía perpetua* que deplora la desposesión irremediable de la alta sociedad; sus simpatías están de parte de la clase condenada a morir. Pero a pesar de todo esto su sátira jamás es tan cortante ni su ironía tan amarga como cuando hace obrar a tales aristócratas, a los mismos hombres y mujeres por los que experimenta una profunda simpatía. Y los únicos hombres de quienes habla con una admiración no disimulada son sus adversarios políticos más encarnizados, los héroes republicanos del Cloître Saint Méry, los hombres que, en aquella época (1830-1836), representaban verdaderamente a las masas populares. Que Balzac se haya visto forzado a ir en contra de sus propias simpatías de clase y de sus prejuicios políticos, que haya visto la ineluctibilidad de la caída de sus queridos aristócratas y los haya descrito como no mereciendo mejor suerte, que *haya visto* a los verdaderos hombres del porvenir donde solamente ahí se podían encontrar en esa época, todo esto yo lo considero

* Obsérvese, entre tantos ejemplos, la rica humanidad y el contenido *social* de la siguiente discusión entre el cónsul Bernick y el joven Tönnesen, de regreso de América, a propósito de Marta, la cuñada soltera de Bernick, la *pariente pobre* de la casa (en *Los pilares de la sociedad*, Acto II, Escena VI):

"Tönnesen: ¡Pobre Marta! *Bernick:* ¿Pobre por qué? Supongo que no creerá que he permitido que le falte nada. Puedo decirlo muy alto, soy un buen hermano. Ella vive con nosotros y naturalmente come en nuestra mesa. Su suelto de maestra le queda para vestirse. ¿Qué más puede desear una mujer sola! *T.:* ¡Eh! ¡En América no pensamos así! *B.:* Ya lo supongo. En una sociedad revolucionaria como la americana. ¡Pero aquí, en nuestro pequeño mundo, en donde, hasta ahora, gracias a Dios, no ha penetrado todavía la corrupción. Aquí las mujeres se conforman con una posición decente y modesta. Además Marta tiene la culpa; desde hace tiempo podía haberse colocado. *T.:* Habérse casado, querrá decir. *B.:* Sí; podía haber tomado muy buen partido; porque se lo propusieron muchos, y personas de muy buena posición, lo cual es sorprendente tratándose de una mujer sin fortuna que no es joven ya y sin refinamiento alguno. *T.:* ¿Sin refinamientos? *B.:* ¡Oh! No se lo echo en cara; no me gustaría que fuese distinta; porque sabe que en casas grandes como la nuestra siempre es conveniente tener una persona ordinaria dispuesta para todo trabajo. *T.:* Sí, pero ¿y ella? *B.:* ¿Cómo? ¿Ella? No le faltan personas que quieren tomarse interés: nos tiene a Betty [la hermana, mujer de Bernick y dueña de casa], a Olof [el sobrinito] y a *mí*. Nadie debe ocuparse de sí mismo antes que de los demás, especialmente las mujeres. Todos tenemos una comunidad, grande o pequeña, a la cual prestar nuestra ayuda y trabajo. Al menos eso es lo que yo hago. *(Señalando a Krapp* [su hombre de confianza de la empresa de construcciones navales de la cual es dueño], *que viene con un legajo de papeles por la derecha.)* Mire, ahí tiene una prueba. ¿Usted cree que son mis asuntos individuales los que tanto me ocupan? En absoluto. Ellos, ni un minuto. *(Rápidamente a Krapp.)* ¿Qué hay?"

¿Es esto acaso un "sermón", y "nebuloso" por añadidura? ¿O no es, en cambio, sin duda alguna, una de las más profundas denuncias en forma poética, dramática, de la crisis hipocresía burguesa en las relaciones *familiares*? Obsérvese luego —por la rapidez y la organicidad tan ibseniana de la relación de la poesía con la realidad moral y social, con la historia— esa sutil distinción, contraposición, tan estéticamente funcional, entre la sumisión y humillación familiar de la mujer en la liberal Europa y la condición (ya entonces) de libertad de la mujer en la democrática América. ¡Y pensar que la obra fue escrita en 1877!

** Basta pensar la concreta *realidad* del simbólico término "espectro": ideas del concepto del retorno o recuerdo terrorífico —provocados por ciertos acontecimientos de nuestra vida— de las creencias heredadas y de nuestras desilusiones y sufrimientos; término empleado por la señora Alvin cuando comprueba la trágica quiebra —y remunerada— de su legal unión mercenaria —santificada en el *matrimonio burgués*— con el disipado chambelán Alvin. Igualmente para la nave-ataúd (la *Indian girl*) de la que es propietario el deshonesto armador Bernick en los *Pilares*; igualmente para la "casa de muñeca" en la homónima comedia "feminista"; igualmente para el "pato salvaje" en la pieza homónima; para los "caballos blancos" en *Rosmersholm*, etcétera.

como uno de los más grandes triunfos del realismo . . ." (Carta a Miss Harkness, original en inglés.) Y realismo —agrega—, "en mi opinión, supone, además de la *exactitud* de *detalles*, la representación exacta de caracteres *típicos* en circunstancias típicas" (la cursiva es nuestra).

¿Y Lenin? Lenin resuelve la dificultad —como él mismo advierte al comienzo de su artículo de 1908 audazmente denominado *León Tolstoi como espejo de la revolución rusa*, en el cual expresa que "a primera vista puede parecer extraño y trafdo de los cabellos que asociemos el nombre del gran escritor a la Revolución de 1905, que evidentemente no comprendió y de la que se mantuvo ajeno"—, resuelve la dificultad, decíamos, al contestar que "si estamos en presencia de un *real* y gran *artista*, quiere decir que éste debió *reflejar*, en sus obras, *algunos de los rasgos esenciales de la Revolución*" (cursiva nuestra). Y luego, al señalar las siguientes argumentos de su audaz tesis, escribe: 1) "las *ideas* del novelista Tolstoi son el espejo de la debilidad, de las deficiencias de nuestra rebelión campesina", son "un reflejo del estado lastimoso de la aldea patriarcal y de la arraigada cobardía de los *campesinos económicamente fuertes*"; de esta manera Tolstoi "reflejó el odio encarnizado, el maduro afán de una vida mejor, el vivo deseo de librarse del pasado, la falta de madurez que entrañaban los sueños, la incultura política y la blandura revolucionaria"; 2) "la historia y el desenlace de la gran Revolución [de 1905] demostraron, en efecto, que la masa —que estaba entre el clasista proletariado socialista y los defensores decididos del viejo régimen— *pensaba de esa manera* y no de otra, es decir, pensaba y obraba como Tolstoi la representó"; y que finalmente "con el estudio de las obras literarias de Tolstoi la clase de los trabajadores rusos aprenderá a *conocer mejor* sus *adversarios*" (1910). (Compárese con los *Recuerdos* de la Krupskaia: "toda la literatura rusa" era para Lenin "una de las fuentes del *conocimiento de la realidad*".)

La respuesta engelsiana y leninista a la cuestión de la que depende el ser y el no ser de una Estética del Realismo y de la consiguiente Poética del Realismo socialista (cuestión que concierne a la presencia necesaria, en la obra poética, de *ideas* en general, sin adjetivo alguno que las delimite, y no de *ideas* "no falsas", es decir, no reaccionarias y por ende progresistas) es la siguiente: se trate de un artista francés de ideas legitimistas o monárquicas de 1840, o de un artista ruso de ideas místico-populistas de 1905, la conclusión es la misma, es decir, ambos artistas son realistas *no obstante*, obsérvese bien, la *diversidad* de la lección de verdad (artística) que emana tanto de uno como de otro.

En el primer caso (Balzac), la verdad de su arte, que lo hace acreedor al título de realista, consiste en "haber visto", *en contra* de sus propias simpatías ideológicas, los "hombres del porvenir", los adversarios, los burgueses. En el segundo caso (Tolstoi), la verdad consiste en haber visto hombres y cosas *de acuerdo* con sus propias simpatías ideológicas y, aún más, en haber enseñado al proletariado revolucionario a *conocer mejor* a sus *adversarios*, y justamente por haber reflejado en la obra poética "algunos de los rasgos esenciales" de la "Revolución", es decir, aquella "masa" campesina "hecha así", rebelde de alma pero sin capacidad para mayores cosas. En otros términos, en el primer caso el realismo artístico consiste, por parte del autor, en ver a los adversarios (progresistas) con mayor claridad y verdad que a los de su propio bando; en el segundo, en ver con mayor verdad a su propio bando y a sus propias ideas (ambas no progresistas). Pero el resultado, como hemos visto, es el mismo: la verdad (artística) y con ella el incalculable beneficio —especialmente para el revolucionario digno de ese nombre— de *conocer mejor* (también a través de esta vía, artística y no científica) la *realidad* en sus antecedentes progresistas y reaccionarios, ya que éstos son también indispensables para la acción misma.

El error de Plejanov y Lukács estriba en no haber comprendido esto: el fondo de la lección engelsiana y leninista; error mucho más serio en el caso de sus respectivos análisis, sustancialmente equivocados, de la obra de Ibsen y Flaubert, puesto que estas obras del liberal y democrático que fue Ibsen (a quien le debemos una representación todavía no superada de la cruel hipocresía y de las mentiras burguesas y por ende de las *antinomias internas* de la moral individualista imposible de solucionar, por cierto, desde lo *interior;* y sin Ibsen comprenderíamos bastante poco de un dramaturgo socialista como Brecht, o mejor dicho, sin Ibsen y el mundo reflejado por éste Brecht no existiría, no tendría sentido) y las obras del agnóstico en política que fue Flaubert (a quien le debemos sin embargo el descubrimiento de uno de los rasgos más profundos de las costumbres burguesas: el vicio de la romántica evasión de la mujer que no trabaja: el bovarismo) son por cierto tan instructivas para el revolucionario socialista como las de Balzac y Tolstoi (en cambio no lo son en absoluto las de Pasternak porque no es lo suficientemente artista).

La cuestión fundamental expuesta más arriba, percibida por Engels y Lenin, parece resolverse, entonces, en el sentido de la necesaria presencia en la obra poética de *ideas* e ideologías sin adjetivos; o, lo que es lo mismo, en el sentido de que es la *verdad* la que *también* cuenta en la obra *poética, verdad,* como sabemos, que no se opone a la *tendenciosidad* ni a la relativa *tipicidad* sino que siempre ha coincidido: desde Dante a Maiakovski. Lo que hemos dicho no excluye —por muy paradojal que parezca— una *poética* (no una estética) del Realismo *socialista*: la lleva implícita precisamente en virtud del principio de que sin *ideas en general* (incluidas las nuestras) no hay poesía y en virtud del principio de *tendenciosidad*, es decir, de la inevitable *determinación* histórica de toda idea. De modo que en nuestro tiempo no puede existir como *ideal artístico* práctico, para realizar, más que el realismo *socialista*, por el cual tenemos el derecho de luchar y no la simple *pretensión*, justamente porque *debimos* reconocer, en la esfera estética, el mismo derecho a los ideales artísticos y poéticos del pasado en nombre de la *verdad sociológica y realista* de la poesía y del arte en general. No existe pues otro camino para construir —es decir, justificar rigurosamente— una poética del Realismo socialista. Empero, de esta manera, surgen infinitos problemas (desde el de los distintos enfoques de la "verdad" poética o artística, "verdad" que, p. ej., no puede excluir el anacronismo, hasta el del sentido exacto de expresiones como "poesía decadente", etcétera). Pero no podemos sustraernos a estos problemas con tildarlos simplemente de seudo problemas o sofisticaciones de filósofos contemplativos; nos lo impiden, por otra parte, las observaciones de Engels y Lenin a propósito de Balzac y Tolstoi, que esperan aún que *se demuestre* que (como piensa la enorme mayoría de los marxistas italianos y extranjeros) no se trata más que de acertadas observaciones críticas *particulares*, y no, en cambio, como sostenemos, de observaciones a partir de las cuales puede desarrollarse una verdadera ley estética objetiva. Pero sigamos nuestro *excursus* histórico.

Constituye una excepción en la historia de la crítica literaria marxista las dispersas notas metodológicas del heroico Gramsci, notas que no pudieron ser fundadas y desarrolladas dentro de una gnoseología estética; pero de las cuales se vislumbra la exigencia de evitar tanto el formalismo como el contenidismo y apuntar hacia una crítica materialista verdaderamente funcional.

Basta recordar las siguientes notas metodológicas: "Sentado el principio de que en la obra de arte debe buscarse sólo el aspecto artístico, no queda excluida de ninguna manera la búsqueda de la masa de sentimientos, *de la actitud hacia la vida* que circula en la misma obra de arte [. . .] Lo que se excluye es precisamente que una obra de arte sea bella por su contenido moral y político, y no ya por la forma en la cual el contenido abstracto se ha fundido e identificado [. . .] «Contenido» y «forma» además de un significado «estético» tiene también un significado «histórico». Forma «histórica» significa un determinado *lenguaje*, como «contenido» indica un determinado *modo de pensar* no sólo histórico sino «sobrio», expresivo [. . .] La gramática normativa [. . .] sólo por abstracción puede ser separada del lenguaje viviente." (Un residuo idealista en esta concesión demasiado generosa a Croce: "El principio formal de la distinción de las categorías espirituales y de su unidad de circulación, por abstracto que sea, permite aprehender la realidad efectiva.") Y baste recordar su análisis *estructural* de la *poesía* dantesca en el episodio de Cavalcante (Infierno, X, 52-144), en el que se determina de manera acabada lo que separa a Gramsci de Croce y del idealismo sobre la cuestión del método crítico literario, puesto que este análisis es ya una formulación racional-materialista del problema fundamental de la relación estructura-poesía en la *Comedia* y por lo tanto en la obra poética en general. Gramsci, en contraste con toda la crítica dantesca tradicional que desde De Sanctis hasta Croce y Momigliano sostiene que la poesía del canto X, o "canto de Farinata", cesa con la llamada "didascalia" de Farinata (en las palabras: "noi [los heréticos] veggiam, come quei c'ha mala luce, / le cose, disse, che ne son lontano; / . . . Quando s'appressano o son, tutto è vano / nostro intelletto", etcétera [1]), didascalia que contesta a la pregunta formulada por Dante ("solvetemi quel nodo" [2]), que no se explica el porqué del doloroso y dramático desconocimiento de Cavalcante acerca del destino de su hijo, es decir, de que si éste vive aún ("Di subito drizzato grido. Come / dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora? / non fiere li occhi suoi il dolce lume?" [3]). Gramsci, decíamos, observa que "Dante no interroga a Farinata sólo por «instruirse», lo interroga porque ha quedado impresionado por la desaparición de Cavalcante ("Quando s'accorse d'alcuna domma / ch'io facea dinanzi a la risposta, / supin ricadde e piú non parve fuora" [4]). Quiere que se le desate el nudo que le impidió responder a Cavalcante, se siente en culpa ante Cavalcante" ("Alora, come di mia colpa compunto, / dissi: Or direte dunque a quel caduto, / che'l suo nato è co'vivi ancor congiunto; / e sì' fui, dianzi, alla risposta muto, / fate i saper che'l feci che pensava /

[1] Nosotros somos los que tienen la vista cansada, los que ven las cosas distantes. Cuando las cosas están próximas, nuestra inteligencia es vana.

[2] Desatadme este nudo.

[3] Irguiéndose repentinamente exclamó: ¿Cómo dijiste?, ¿tuvo? Pues qué, ¿no vive aún? ¿No hiere ya sus ojos la dulce luz?

[4] Cuando observó que yo tardaba en responderle, cayó supino en su tumba y no volvió a aparecer más.

già *nell'error che m'avete soluto.*"[5]) Y por lo tanto "la palabra más importante del verso «Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno»[6] no es «cui»[7] (Virgilio) o «disdegno»[8], sino únicamente «ebbe»[9]", ya que "sobre «ebbe» cae el acento *estético* y *dramático* del verso y ese es el origen del drama de Cavalcante interpretado en las «didascalias» de Farinata: y aquí está la «catarsis»"; por consiguiente "el fragmento estructural [el concepto de la previsión, por parte de esos condenados, del futuro y de su desconocimiento del presente, etcétera] *no es solamente estructura*, es *también poesía*, es un *elemento necesario del drama* que se ha desarrollado" (cursiva nuestra). No es arbitrario inferir de estas pruebas que es precisamente de ellas mismas —de sus resultados que testimonian la capacidad revelada por Gramsci de advertir las razones de la *razón* o intelectualidad en la obra poética (a propósito de la incidencia poética de la topografía física y moral de la *Comedia*) sin caer, luego de haber roto el encanto del *formalismo* estético posromántico crociano, en la tentación de un contenidismo aunque sea éste refinado— que se delinea la posibilidad de una crítica literaria integral en cuanto es íntegramente funcional (es decir, en función de la obra de arte), o sea, de una metodología estética que no puede ser más que histórico-materialista, porque demostrada una vez la presencia eficiente y orgánica del *intelecto* —además de la sensibilidad o imaginación— en la obra poética, está realmente abierto el camino para rendir justicia estética a los contenidos o *ideologías* y por lo tanto a la historicidad de la obra poética y finalmente a su necesaria inscripción, para decirlo de alguna manera, en una superestructura, que remite a la correspondiente infraestructura o base económico-social.

Después de Gramsci, con excepción de las tentativas críticas del americano Edwin Berry Burgum, se produce, al menos fuera de Italia, un período de estancamiento. Las tentativas de los compañeros ingleses Christopher Caudwell (1947) y George Thomson (1941), por muy notables que sean ciertos aspectos, no nos permiten —a mi parecer— prosperar ni en la teoría estética ni en la práctica historiográfico-literaria o crítica. El primero, como teórico, mezcla directamente —como veremos— el esteticismo romántico popular con el socialismo vulgar y con el positivismo de la biología de las razas: "El arte —dice— es totalmente subjetivo. El arte está hecho totalmente de emociones y por esto se dirige a los instintos, cuyas adaptaciones a la vida social determinan la conciencia emocional. Y es por esto que el arte no puede sustraerse de sus íntimas y estrechas relaciones con el genotipo, cuyos deseos secretos enlazan toda la cultura humana en una única serie infinita", etcétera (y véase la distinción de genotipo "atemporal, inmutable, general" y "mutable y particular", etcétera). Y como crítico literario cree explicar de manera materialista la poesía de Pope con las siguientes consideraciones, que, por otra parte, no sabemos bien si son más exteriores que tautológicas e inútiles: "La poesía de Pope con su «razón» poética [...] con su lenguaje esmerado y con sus metros y sus antítesis cortas, es un reflejo de ese momento de la ilusión burguesa en que la libertad de la burguesía puede ser sólo una libertad «limitada»; el hombre debe ser moderado en sus instancias aun cuando no existe ningún motivo de desesperación, aunque todo marche bien. La vida se eleva cada vez más, pero es imposible apresurarse. La imposición de formas exteriores al alma es un hecho necesario y aceptado. Aquí reside el contraste entre la elegante y atildada figura del «dístico heroico» del siglo XVIII y la natural elocuencia del verso libre isabelino (del siglo anterior) cuyo movimiento irregular oculta, casi en sí mismo, la estructura del ritmo yámbico. Pope expresa con gran perfección los ideales de la clase burguesa aliada a una aristocracia que se vuelve burguesa ella misma en la época de la manufactura" (y vuelta tal merced a la atención que presta a los *prospectos* de historia económica y... literaria conjuntamente, con la indicación, por un lado, de la "acumulación primitiva de 1550-1600" y, por el otro, de las "características generales" de historia literaria y cultural de la "Época Isabelina, Marlowe, Shakespeare", etcétera, y finalmente de las "Características técnicas" literarias: del "ritmo yámbico, que expresa el sentido heroico de la ilusión burguesa en los términos característicos del mundo antiguo", etcétera).

En Thompson, aparte de la rigurosa base filológica de su *Esquilo y Atenas*, se observa cómo quedan también en él yuxtapuestos y sólo mecánica y exteriormente conexos los elementos histórico-sociales; y la poesía de la *Orestiada* termina por ser así un "espejo", sí, de la sociedad griega, pero *documental* como podría serlo un texto jurídico o religioso de la época. Y por otra parte obsérvese el carácter exterior y *pacífico*, por no decir inútil, de las siguientes definiciones *sociológicas* de la poesía pindárica y sáfica: "En Píndaro, el formal y sostenido tono del ritual es elevado al eminente grado de la elaboración consciente y minuciosa de un arte aristocrático"; la oda sáfica "tiene la sencillez e intensidad del canto popular refinado y enriquecido por el sensible individualismo de un pequeño aunque iluminado círculo aristocrático". El viejo y glorioso manual de Schmidt no dice seguramente menos, sin incomodar la sombra de Marx. Personalmente considero que los inteligentes y sutiles análisis históricos de Page, en *Agamenon*, *Safo* y *Alceo*, o de Fraenkel en *Horacio*, son mucho más útiles como instrumentos de trabajo para el teórico o el crítico marxista (no es casual que la crítica clásica tradicional formalista ha protestado en todos los sentidos contra Page) que el panorama "sociológico" presentado por Thomson en su obra.

En una perspectiva distinta tendríamos que ubicar a Edwin Burgum, puesto que sus análisis, p. ej., de *Prometeo encadenado*, de Esquilo, y del más poético de los *Lucy's Poems*, de Wordsworth (el poema que comienza: "Ella vivía en lugares solitarios..."), muestran ya cómo las ideologías y la historia pueden sustanciar a la poesía como poesía; pero esto nos llevaría demasiado lejos. Bastará recordar aquí algunos rasgos de sus conclusiones sobre la *Búsqueda* proustiana y sobre el *Ulysses*, de Joyce. En la crítica del autor al personaje Swann (que "es como la crítica de éste a sí mismo: y tiene la melancolía de un segundo pensamiento") se evidencia el "significado social" y por lo tanto el valor poético simbólico, al presentar la quiebra de lo que en un tiempo había parecido posible, de lo que anhelaba una vez Henry James, es decir, el nacimiento de una clase burguesa acomodada que reuniera en sus manos la riqueza y los títulos nobiliarios, el nuevo vigor y la vieja civilización. Toda la *Búsqueda* aparece demostrada como "una convincente historia objetiva de la degeneración del ideal aristocrático de Francia antes del nacimiento del fascismo y de la segunda guerra mundial". Y al *Ulysses* joyciano lo sitúa en una esclarecedora perspectiva histórico-ideológica al observar (a propósito de la evidente "exuberancia rabelesiana" de *Ulysses*) que si la obra maestra de Rabelais, el *Gargantúa y Pantagruel*, "es la registración literaria del nacimiento del individualismo, el *Ulysses* anuncia su bancarrota final con el aislamiento desesperado del espíritu individual" (recuérdese el desolador deambular de Leopoldo Bloom, el agente publicitario, un hombre burgués de hoy). Cleante Brooks, crítico refinado muy conocido en los países anglosajones, acusó también a Burgum de *documentarismo*. No compartimos este juicio. Sólo podemos observar que las tentativas de gusto materialista como las de Burgum presuponen, para no quedar en lo casual y para desarrollarse en un método crítico fecundo, una rigurosa conciencia semántica del arte que integre y compruebe mediante la *peculiaridad semántica*, de los textos en cuestión su naturaleza específicamente poética, además de la sociológica. Empero este es otro argumento, para considerarlo cuando ya se ha demostrado que la obra de arte, en igualdad de niveles con la científica y filosófica, consta de razón (y no solamente de sensibilidad y fantasía) y por lo tanto está en condiciones de reflejar las ideologías y por ende la sociedad y la historia que las condicionan, si es que esa obra las refleja *orgánicamente* en sí, o sea, si las *expresa*.

Por lo cual podemos decir, sin incurrir en el mero juego de palabras, que la búsqueda del "equivalente sociológico" de la obra de arte —buscado por Plejanov en un primer momento, o "primer acto" de la crítica materialista— interesa a la crítica materialista digna de ese nombre en su integridad, desde el momento en que se ha demostrado que la obra de arte misma es el equivalente, o mejor dicho, un equivalente sociológico, un producto social, histórico, inscrito en efecto en una superestructura. Y téngase presente —para concluir— que las mismas categorías semánticas (es decir, gnoseológico-especiales) deben servir al crítico materialista para individualizar el carácter específicamente poético de ese equivalente sociológico; estas categorías, técnicas, obsérvese, no metafísicas (como la "intuición pura", etcétera), lejos de ser categorías con fines en sí mismas o abstractas (como en todo tipo de estilística, vieja o nueva que sea), deben ser asumidas por dicho crítico simplemente como *instrumentales* (para reproducir y expresar de nuevo los fines del pensamiento poético) y al mismo tiempo como instrumentos *reales*, exquisitamente históricos también ellos como su pensamiento-fin (o valor), válidos también para tales categorías semánticas especiales, ya que no existe razón alguna para demostrar lo contrario, lo que Gramsci reconocía ya (contra Croce y el idealismo) a esa categoría gnoseológico-semántica general que es la gramática: que, como se ha visto, sólo por abstracción puede ser separada del "lenguaje *viviente*".

(Publicado en *Il Contemporaneo*, Roma, Año III, Nº 23, marzo de 1960. Traducción de Victorio Mirandri.)

[5] Entonces, como arrepentido por mi falta, le dije: decid a ese que acaba de caer que su hijo está aún entre los vivientes; y si antes no le respondí, hacelle saber que lo hice porque estaba pensando en la *duda que me habéis revelado*.
[6] A quien quizá vuestro Guido tuvo en desdén.
[7] Quién.
[8] Desdén.
[9] Tuvo.

León Pomer

El Chacho

SI EN LA VIDA PELEÓ y lo pelearon, no es en la muerte donde encontró bienaventuranza. Panegiristas y detractores lo tienen de aquí para allá con alabanzas y con denuestros, con prejuicios heredados y con juicios repetidos. El paisano decapitado en Olta sigue engendrando pasiones quemantes como el acero bravío que lo mandó al otro mundo: tiene presencia actual. Lo reclaman como cosa propia alguna capilla de políticos y algún clan de intelectuales. Habrá que deplorar que no siempre su evocación traiga el acopio paciente de los hechos, su observación medulosa y el sereno extraer de conclusiones alumbrado por una sólida teoría de la historia.

Desde que Hernández bramó por su muerte en un panfleto filoso como lanza de montonero, uno que otro poeta le cantó. Hoy vuelve a suceder porque hay vates que le ven acaso mucho más que lo que él nunca imaginara de sí mismo. También le interrogan historiadores, que en su caída cruenta creen percibir la derrota de un pueblo que él había acaudillado con su estampa de ojos azules y largos cabellos rubios. Peñaloza es indagado intensamente: le hurgan las entrañas, a veces a manotazos, buscando en él alguna explicación de nuestros días o el necesario antecedente de los conflictos actuales. Pero la polémica es más ancha, desde luego: están en ella Alberdi y la guerra del Paraguay, los caudillos y Rivadavia, Sarmiento, Mitre y Urquiza y la historia entera de nuestra patria. Todo está en discusión y referido a los días que vivimos. Pero la urgencia por encontrar valores hace olvidar que el personaje en debate no es fácil de aprehender con dos palabras apresuradas. De ahí el sambenito definitivo y fulminante o la alabanza extrema que desparraman con exceso los polemistas. Y el olvidar, una vez más, que los hechos se presentan con apariencias engañadoras y que al interpretar la historia es más difícil ejercer una teoría científica que recitarla de memoria.

Los días del caudillo

La historia de su tierra riojana pareciera reducirse a una lucha de familias que tironean furiosamente del codiciado hueso del poder, y en la porfía salen invariablemente estropeadas y cojeando de una pata. Los hechos están ahí, miserables y caóticos, abrumándonos con sangre de culpables e inocentes; pero mirando a lo hondo vemos los hilos conductores, ni tan delgados ni tan ocultos que no logremos descubrirlos.

Luego del año 10 la agricultura colonial conmuévese gravemente: indios y esclavos se dispersan en grandes masas "a raíz de los primeros movimientos revolucionarios [...] y los mismos propietarios, solicitados por las novedades del día, alarmados también por los peligros que entrañaba aquel sacudimiento contra ellos y sus intereses, la abandonaron a su suerte". La ganadería sufrió quebrantos por la acción de los libertos devenidos cuatreros. La minería cayó en la más completa inacción ya que "los dueños de las pertenencias más productivas —los aragoneses— huyeron de la provincia para ponerse a salvo de las persecuciones de que eran objeto por su nacionalidad, y fueron a caer fusilados por orden de Belgrano en los campos de Tucumán, llevándose a la tumba el secreto de sus tesoros". Entre tanto, en los valles andinos y aun en los llanos, los descendientes de antiguas tribus —masas de esclavos recién liberados— abandonaron sus lugares y cayeron sobre los poblados. El liberto —por extraña paradoja— se halló peor que nunca "porque de pronto había perdido el pan y el hogar del amo a cambio de una dignidad que ni conocía ni apreciaba [...] de improviso se vio reducido a la última miseria y en el caso o dura disyuntiva: o de volver al yugo del antiguo señor cuyas costumbres no se habían modificado o suavizado de ninguna manera, o de soportar los horrores del hambre". Y "aquellas partidas sueltas que merodeaban sobre las poblaciones y estancias indefensas para robarlas, se transformaron en huestes militares, que bajo las órdenes del Tigre (Quiroga) aprendieron a llevar esas cargas de irresistible impetuosidad..."[1] A lo que habrá que agregar la demanda constante de hombres para la guerra, el repetido envío de recursos tales como harina, vino, aguardiente, maíz y ganado, el cierre para los productos regionales de los caminos a Chile y Perú y el que arrias de mulas y esclavos destinados al transporte fueran en grado apreciable al ejército de la patria.

Años después, en 1817, dos enviados a Famatina del teniente gobernador comprueban la total indigencia de los mineros; el gobernante solicitaría trescientos prisioneros españoles capturados en Chile como mano de obra para las minas. Sin urgentes medidas, dirá, nada salvará de "su exterminio" al vecindario en general: su "agonizante estado" había "paralizado de tal modo su orden civil y económico" que ya se hacía "difícil hasta el empeño de su propia conservación". En 1819 el Teniente Gobernador notifica al Director Supremo que el comercio está paralizado por la escasez de numerario y "las familias todas indistintamente reducidas a un aniquilamiento nunca visto". La explotación de caldos (productos principalísimos del comercio), prácticamente desaparecida, "ya por los pechos de Córdoba (impuesto de guerra), si allí se conducen, ya por la falta de numerario legítimo en Salta". En 1821 —y han pasado once años desde el inicio de la guerra— Nicolás Dávila le advierte a Quiroga que "las milicias quitan brazos para las sementeras de maíz".[2] Mas no sólo hay merma considerable de la población masculina por obra de la guerra y porque muchos libertos viven al margen de la sociedad; también los desertores de los ejércitos patrios son un problema, y con ellos los soldados dados de baja que regresan en muchos casos con más hábitos de aventura y prepotencia que de trabajar. Y si habían partido como paisanos humildes y escasamente letrados, ahora que sabían manejar un sable y ostentar un uniforme se sentían destinados a las alturas del poder. Pero aun queriendo reintegrarse a las tareas productivas pronto aprendían que el pillaje era la más productiva de las tareas: la economía estaba desquiciada.

Entre los factores computables en la crisis, aunque de menor cuantía en la primera decena posterior al año 10, cuéntase la destrucción parcial de la artesanía, sometida por el libre comercio a la ruinosa competencia de manufacturas importadas mejores y más baratas. Y esos artesanos sin trabajo y sin medios no los encontraban en ninguna parte, puesto que es notorio que no hubo manufacturas locales de tipo capitalista en aptitud de absorber la mano de obra desocupada, como ocurrió en los países más avanzados de Europa.

Este somero panorama basta para apreciar el disloque de la economía y el subsecuente estado de espíritu de poseedores y desposeídos. Paz y seguridad eran palabras ignoradas: el mañana era el hoy. Pero este estado de cosas a nadie beneficiaba, excepto a los pescadores de río revuelto. Los amos tradicionales buscaron instaurar algún orden en medio de la anarquía; no les quedó otro remedio que delegar en alguien esa tarea, a costa de soportar exacciones y violencias siempre menores que las violencias de las masas incontroladas. Ese *alguien* fue el caudillo, el individuo física e intelectualmente conformado para arracimar en torno suyo a las gentes brutalizadas y hambreadas y a los aventureros —eran los menos— que vagaban dispersos por las campañas. Y si para ello valía su prestigio personal y su leyenda, aún más valía su capacidad de procurar alimentos a quienes tenían como principal problema el de comer.

Peñaloza, hombre de orden

En 1817 integró el contingente riojano del ejército de los Andes. Doce años después lo vemos en La Tablada y un año más tarde en Oncativo peleando contra Paz y Lamadrid bajo las órdenes de Quiroga, de quien era el más conspicuo subordinado. En 1831 ayuda al Tigre de los Llanos a batir a Lamadrid en Ciudadela. Un año después derrotará por sí mismo a una fuerza de Lamadrid comandada por el coronel Villafañe. En el 35 Quiroga es asesinado y en el 36 Peñaloza participa de una fallida empresa: con Martín Yanzon, gobernador de San Juan, invade La Rioja para deponer a su viejo enemigo Villafañe entronizado como gobernador; la empresa fracasa, el general Tomás Brizuela, jefe de las fuerzas favorables al gobierno, derrota a Yanzon. En 1837 Brizuela se hace nombrar gobernador de La Rioja y durante su gestión —en 1840— las provincias de Salta y Tucumán se alzan contra Rosas. Se adhiere el gobernador de La Rioja y con él la provincia de Catamarca al pronunciamiento y se constituye la Coalición del Norte. Hasta aquí, Peñaloza ha sido un caudillo alzado, antes como segundo de Quiroga, ahora como el primero de los llanistas. Por cierto que Brizuela no debiera tenerle excesivas simpatías, ni a la recíproca, porque cuatro años atrás anduvieron a los lanzazos. Pero el hecho es éste: Brizuela es designado jefe militar de la Coalición y tiene por segundo al coronel Peñaloza. Lamadrid, Lavalle y Pedernera se suman a la jefatura de Brizuela. Es decir, el no-

[1] CARMELO VALDEZ, *Tradiciones riojanas. Blancos y negros.*

[2] H. CAILLET BOIS, Prólogo al t. I del *Archivo de Quiroga.*

torio unitario Lavalle y Lamadrid, a quien ya vimos derrotado por el Chacho más de una vez, comparten con él una misma bandera: Lamadrid lo llamará "jefe virtuoso". Carmelo Valdez recuerda en sus *Tradiciones riojanas. Blancos y negros* que los hombres comprometidos en el pronunciamiento de Peñaloza contra Rosas "eran casi la totalidad de los más espectables de la provincia", los mismos que de acuerdo con el esquema polar de *Civilización y barbarie*, debieran lo menos mirarlo con desconfianza. Pero lo aceptan como bueno, al igual que Brizuela, Lamadrid y Lavalle. Sobre todo estos últimos, ya que Brizuela cae herido de muerte en Sañogasta luchando contra Germán Villafañe y el Chacho, su segundo, asume el comando de las fuerzas militares de los Llanos. Y ya lo tenemos convertido en potencia: primero entre primeros y segundo de nadie. Pero Oribe derrota a Lavalle en Famaillá (19-9-1841) y Pacheco, cinco días después, a Peñaloza y Lamadrid en Rodeo del Medio. El Chacho emprende el camino del destierro chileno y la campaña riojana, apunta Valdez, sin jefes que la dominen, quedó repleta de vagos, forajidos, soldados dispersos, etc., que se dedicaron a cometer toda clase de depredaciones, de las que incluso fue víctima la familia de Peñaloza. Y este inevitable corolario de la guerra reciente viene a inscribirse en el marco de la crisis total que describimos someramente unos párrafos antes. ¡Calcúlese cómo estaría de anarquizada La Rioja!

Poco permanece el Chacho allende la cordillera; allí lo avitualla una comisión argentina —Sarmiento la integra— y retorna a su tierra en 1842 con cincuenta hombres casi desarmados. Obsérvese que los méritos contraídos por Peñaloza en la reciente lucha antirrosista le granjean la confianza, siquiera limitada, de Sarmiento, quien prefiere olvidar por el momento que ese riojano manso y cordial fue segundo del Tigre que lapidaría con palabras terribles en su *Facundo*. Pero mírese si sería hombre de orden ese Peñaloza que a su regreso —sigo a Valdez— se le unieron seiscientos individuos que andaban sueltos y "la confianza renació. Hombres y familias volvieron a sus hogares [sobre todo en las campañas, L. P.] y las horas de angustia cedieron un minuto a la esperanza de otras mejores". El Chacho se aparecía como un providencial enviado si no del cielo al menos de la cordillera: el único capaz de controlar las masas anarquizadas que recorrían los campos en busca de sustento.

Pasemos por alto las derrotas que le infiere Benavídez, gobernador de San Juan que actuaba en nombre de Rosas; vayamos a encontrarlo en 1846, cuando le arrima el hombro a don Manuel Vicente Bustos para voltear al gobernador coronel Mota, de quien don Manuel Vicente era consejero oficial. El hecho parece poco digno de atención por lo trivial y frecuente. Pero es que Bustos no es un cualquiera: cuando la Revolución de Mayo desempeñaba la comandancia de armas de La Rioja, cargo que en él había delegado el gobierno colonial. Había sido, como se ve, un alto y responsable funcionario del régimen que quiso abatir Moreno. Y no hay motivos para pensar que treinta y seis años más tarde se hubiera convertido de alma a la causa de Mayo. Antes y después del 10 —lo anota Saldaret de la Colina en sus *Crónicas riojanas y catamarqueñas*— Bustos era "reputado como hombre de fortuna y con dinero disponible". Sus intereses permanecían invariables: cuanto más se habría cambiado de traje. Y por cierto que nada malo vio en valerse del Chacho para treparse a la silla por antonomasia; sin duda no le encontraba el espíritu jacobino de Moreno; sin duda no era el Chacho para él la encarnación de las masas acechando su fortuna. Pero admitiendo que la cosa fuera al revés y que Peñaloza se valiera de Bustos, habrá que reconocer que un lúcido y consciente defensor de los intereses populares —como lo quieren algunos historiadores— mal se hubiera valido de caballero tan poco recomendable. Don Manuel Vicente gobernó La Rioja apoyado por Peñaloza. Lo hizo hasta 1854 y en el interín puso la firma en el Tratado de San Nicolás. En 1857, añorando la blandura de la silla, volvió a encaramarse en ella con la ayuda de su amigazo. Bustos sabía lo que hacía: un año más tarde la Legislatura provincial le hizo merced de ocho leguitas de campo en el lugar que él las quisiera. Como jefe del Ejecutivo provincial promulgó la ley sin que se sepa que Peñaloza se lo haya reprochado. Sólo dos años más tarde tuvo que renunciar por exigencia del Chacho. ¡Pero estaba destinado para la silla! En 1864 vuelve a sentarse por indicación del coronel Arredondo. Esta vez era Mitre quien le arrimaba el hombro. El mismo que con Sarmiento había combatido encarnizadamente al Chacho hasta liquidarlo físicamente. Se supone, en términos de lógica vulgar, que la consecuencia para con los principios que se defienden excluía a Bustos del juego político de Mitre, siendo que él y Peñaloza habían andado largo tiempo entreverados. Pero nuestros liberales no inquirían demasiado el pasado ni los intereses a que estaban adscriptos quienes de alguna manera se prestaban a transformarse en secuaces suyos, siquiera por una hora.

Pero sigamos con Peñaloza, hombre de orden. El general Wenceslao Paunero, supremo jefe mitrista en la guerra contra los caudillos del interior después de Pavón, le escribe a don Bartolo desde Córdoba el 17-6-1862: "Usted verá que tanto Vedoya como Rivas han quedado prendados del Chacho, a punto que aseguran que es el único y mejor elemento de orden que allí [La Rioja] se presenta. Usted recordará que hace tiempo lo he pensado así".[3]

Es singular que esto lo piensen, y lo digan, los hombres que tienen como misión exterminar a Peñaloza. Pero esto no para aquí; el 20-6 insiste Paunero: "Vedoya viene enamorado de Peñaloza y muy persuadido de que se conducirá con lealtad. Yo también lo creo [...] pues no dudo que Peñaloza ha de ser un instrumento útil a la causa nacional en manos de usted".[4]

Cabría suponer si estos tan fácilmente enamoradizos mitristas no eran demasiado ingenuos o demasiado zonzos. Pero no parece ser así. El 24 vuelve Paunero a ponerle unas líneas a Mitre: "Veo que le preocupa —le dice— que en el arreglo hecho con Peñaloza se consienta en que quede en La Rioja, encargado de pacificarla. Crea usted que no he podido ser de otra manera...", porque "¿quién contiene a las bandas de llanistas que unidas a las montoneras de la Punta se levantarían como por encanto, o más bien, seguirían en el estado en que quedaron al terminar la guerra?" Y le agrega unos párrafitos sobre la inutilidad de los liberales riojanos —escasísimos por otra parte— para "conservar el orden en La Rioja sin la cooperación del Chacho; es una triste verdad que es necesario no dudar". Además "cualquiera que sea la posición que ocupe [el Chacho], es incapaz de abusar de ella para maltratar a nuestros amigos, quienes con el Chacho más bien que solos están llamados a ejercer la preponderancia que está reservada a la parte inteligente de la sociedad".[5]

Veamos ahora si Peñaloza correspondía a tanto cariño. En carta del 28 de junio del mismo año, desde Malanzan, le escribe a Paunero: "No sin razón se queja usted de mi silencio; pero en vista del mal estado en que se encontraba esta provincia, la aglomeración de fuerzas y el movimiento de otras que venían en marcha, me pusieron en el caso forzoso de contraerme a hacer parar unas y disolver otras; y usted sabe con qué recursos cuesta poner en camino a ciertas gentes, y tanto más cuando no tenía recursos de ningún género." Agradece en seguida el buen trato de Paunero por el nombramiento de los comisionados para el arreglo de la paz, y el envío del coronel Baltar, "que puso término a dudas y restableció la confianza en todos los habitantes de los Llanos".[6] Con lo que tenemos a Peñaloza transformado en buen cordero mitrista y sin macaneo, que ahí está el mentado Baltar para atestiguarlo, pegadito al Chacho en Malanzan. Y tan total sería la conversión del caudillo que el mismo 28 de junio, Baltar le escribe a Paunero pidiéndole el envío de mil pesos a Peñaloza, "pues no dudo que el general Mitre le mande una suma más crecida, como algunos vestuarios y ponchos de verano..."[7]

Días antes, el 15-6, el general Rivas —otro importante jefe mitrista— le escribe a don Bartolo desde Catuna: "He tenido el honor de conocerlo...", está hablando del Chacho, y "sin tener la pretensión de darle consejos, permítame, señor, que le diga que la única garantía de orden y tranquilidad en el interior es Peñaloza; sin él nadie se moverá, y está en la mejor disposición en servir a usted. Él no entiende de prestar sus servicios al Gobierno Nacional sino a usted; y está dispuesto a hacer lo que usted quiera..." Agrega poco después: "Así, pues, no hay hombre que contenga las masas brutas en estos pueblos que Peñaloza", y le sugiere lo mismo que Paunero: "en manos de usted servirá para dar estabilidad a los gobiernos y quietud a los pueblos".[8]

Le habían asignado una misión y él parecía dispuesto a desempeñarla. Pero eso no compagina con el intento de algunos historiadores que quieren hacer del Chacho un insobornable defensor de los más entrañables intereses populares contra la *oligarquía* mitrista. Tampoco con la alianza Bustos-Peñaloza o Peñaloza-Lamadrid, jefe que fuera de Paz y en ese carácter opositor de Quiroga. En cambio es advertible que el Chacho siempre fue considerado como el hombre adecuado para imponer el orden en las campañas, si por orden entendemos encauzar el desborde de las masas rurales hacia fines menos peligrosos que el asalto a las propiedades de los señores feudales lugareños.

Peñaloza, jefe popular

Sin duda lo fue y en grado sumo, no por lúcido y denodado defensor de los campesinos y libertos, de los mineros arruinados, los pastores despojados de sus haciendas, los artesanos desplazados por la manufactura extranjera y los soldados que al regreso de las campañas no encontraban ante sí otra perspectiva que la del hambre. Lo fue porque supo aglutinar esas masas detrás suyo asegurándoles el sustento que les negaba la desquiciada economía riojana y de otras regiones. Y ese sustento venía del botín arrebatado al enemigo o de las arcas oficiales. Fue un jefe popular de enorme poder real dentro de los términos relativos de su lugar y su tiempo, y es completamente inútil negarle esa condición. El 25 de abril de 1862 el gobernador de San Luis le escribe a Paunero: "Los hombres de nuestra campaña, cuya propensión habitual es la del vandalaje (tal es la corrupción que ha incrustado en las masas la ominosa ad-

[3] *Archivo Mitre*, t. XI, p. 111.
[4] *Ibidem*, pp. 115-6.
[5] *Ibidem*, p. 118.
[6] *Ibidem*, p. 137.
[7] *Ibidem*, p. 138.
[8] *Ibidem*, pp. 261-2.

ministración de Derquí), al sólo pisar del general Peñaloza el territorio de esta provincia, se han plegado a él, en hostilidad al Gobierno y han aumentado la división, hasta más de la mitad de la fuerza que hoy arrastra".[9]

Los testimonios que venimos citando —todos ellos de oficiales mitristas—, nada interesados ciertamente en aumentar los méritos del Chacho, concurren a abonar la certidumbre de su enorme ascendiente sobre las masas rurales. Rivas, en la ya citada carta a Mitre del 15-6-1862, apunta: "Esta gente tiene una especie de adoración por Peñaloza." Y puntualiza: "No crea que la influencia de Peñaloza se reduce a esta provincia: todas las demás circunvecinas es lo mismo, y de todas ellas le claman porque vaya. En el interior nadie puede con este hombre; él solo cambia los gobiernos, porque las masas no siguen sino a él."[10] Y finalmente el testimonio de Sarmiento, acaso el más valioso de todos porque fue el director de la guerra contra el Chacho. En carta al ministro de Guerra, general Gelly y Obes, fechada en San Juan el 12 de agosto de 1863 (Sarmiento es gobernador), le explica que "saliendo de la ciudad de San Juan al norte hay en todas direcciones un desierto sin agua hasta cuarenta leguas en que está Jachal" y otras localidades que enumera. "El primer punto con doce mil habitantes está camino de Chilecito y el último camino a la ciudad de La Rioja, y limítrofe a los Llanos a quince leguas de Lomas Blancas. Así, pues, Valle Fértil pertenece completamente al sistema riojano, separado de San Juan por el referido desierto.

"Durante las operaciones de la guerra lo tuve desguarnecido y no tomó parte en ella. Jachal estuvo bien armado y defendido. Todos los habitantes del desierto intermediario y los de Mogna tomaron armas en favor de Peñaloza, y después de Lomas Blancas, los del Valle Fértil, Chucuma se han agitado hasta formar con los llanistas dispersos la montonera . . ."[11]

Supongo innecesario agregar nada más al respecto, excepto que Peñaloza arrastró detrás suyo a las masas como ocurrió pocas veces en nuestro siglo XIX; sólo que no aprovechó ese poder para lanzarlas a una verdadera revolución popular, la cual, por otra parte, no existía en su cerebro ni como esbozo teórico.

El hombre Peñaloza

Es seductor como el que más. Con él se rompe el esquema del caudillo sanguinario que se libra a arbitrariedades sin cuento. Jefe bondadoso y patriarcal —lo reconocen sus enemigos—, valiente entre valientes y diestro entre los diestros, es el amigo fiel de sus *muchachos* con quienes sabe compartir el pan no pocas veces escaso. En su actitud deliberada o no frente a los hombres de levita resalta esa sutil zorrería criolla que le toma el pelo al cajetilla por sola acción de contraste y por afirmación de hombría. Con sus prisioneros es noble y generoso, lo que en verdad no sucede con los mitristas que lo pelean sin darle tregua: ¡si habrá fusilado Sandes prisioneros chachistas! Es de familia muy principal, pero pasa muchos años de su vida en medio de privaciones y batallas que estropean su patrimonio. Cartas y otros papeles que de él pueden leerse lo muestran de verdad preocupado por el dolor de su gente. ¿Por qué no conceder sinceridad a esas efusiones? ¿Por qué no admitir que hay dolor en su corazón, y no cálculo y demagogia cuando pide unas pilchas para quienes lo acompañaron y lo acompañan? Y no se me escapa que aun en la derrota necesita conservar su único capital: el ascendiente sobre las masas. Para lo cual nada mejor que mostrarse ante ellas el padre protector y preocupado, en la buena y en la mala.

Salvador de la Colina —que no lo quiere bien— lo evoca en sus *Crónicas riojanas y catamarqueñas*, "instalado en su casa, en los suburbios de la ciudad [de La Rioja] [...] encantado con el homenaje de los gauchos [...] con quienes departía larga y alegremente debajo del algarrobo que cubría por entero el enorme patio". Y agrega: "No está probado que el Chacho ordenara directamente un homicidio, un saqueo, ni atropello alguno de carácter personal, pero sí lo está que era el apañador perpetuo de estos delitos". Lo que es natural: el jefe debía consentir, ya que no autorizar los excesos de sus subordinados, que de alguna manera tenían que comer. Además, esos bravos llanistas no eran señoritas: no se andarían con vueltas cuando venía la ocasión de disfrutar de alguna hembrita apetitosa, sin importarle demasiado si ella consentía o no a sus transportes amorosos. No era el Chacho quien iba a reprocharles estos excesos, por más que a veces la dama fuera algo más que una china cualquiera y que el marido o novio pagaran con un agujero en la barriga la osadía de defender su patrimonio.

Punto final

Mayo estremeció las relaciones de producción imperantes en la colonia, agudizó sus contradicciones pero no las liquidó. Lo viejo siguió vigente. Pero las masas —al menos en La Rioja— entraron en acción acaso más que por contagio ideológico por la crisis económica que si antes se arrastraba secretamente ahora había eclosionado con furor inusitado. Esas masas eran objetivamente revolucionarias por más que en su conciencia las luces de la revolución no siempre echaran la deseada claridad. Y si la revolución hubiera logrado encauzarlas para su programa quebrantador de la estructura feudal que las agobiaba, seguramente sus destinos hubieran sido muy otros. Ello no sucedió y Mayo quedó frustrado. No es el caso analizar aquí el porqué. Lo cierto es que las gentes que andaban sueltas por las campañas se arracimaron en torno de los caudillos, y que los hombres de levita que creían en la revolución pocos veces vieron en las manifestaciones violentas y sangrantes de esas masas algo más que la exteriorización de un fenómeno cuyas raíces se inscribían en una economía feudal obsoleta y desquiciada. Y más que atacar las raíces atacaron los frutos exacerbando el problema; se las tomaron a tiros con las víctimas en lugar de tomárselas con el victimario esencial: la economía feudal. La fórmula "Civilización y barbarie" que acuñó Sarmiento llevaba una gran verdad y entrañaba un gran peligro. Porque si el progreso burgués vendría irremediablemente de las ciudades, con la manufactura capitalista y el comercio interior y ultramarino, sólo así es aceptable la sinonimia ciudad-civilización), las masas campesinas no eran la barbarie sino su víctima predilecta. Aquí la sinonimia era barbarie-feudalismo.

La verdad más profunda de la fórmula fue mal interpretada, incluso por Sarmiento mismo. (Pienso que Rivadavia y Echeverría vieron muy claro el problema.) Y cuando el sanjuanino impetuoso tuvo que enfrentar al Chacho se quedó en la superficie de las cosas: también él se las tomó con las víctimas y no con el victimario, logrando lo contrario de lo que se proponía: unificar más aún las masas en torno a su caudillo. En 1873 Nicasio Oroño le echaría a Sarmiento en cara estas duras y muy veraces palabras: "Como director de la guerra [contra el Chacho] autorizó usted tanto atentado contra los pobres riojanos, que tal vez se alzaban de hambre contra las armas nacionales, que más tarde recriminado usted por los amigos del general Mitre no ha querido cargar con responsabilidades de hechos cuya monstruosa realidad vino usted a comprender ocho años después, y que consistieron en incendios a poblaciones en masa, en fusilamientos a prisioneros indefensos, en flagelaciones sin cuento y en un cúmulo inacabable de transgresiones a la Constitución que en el vocabulario de aquellos tiempos, según documentos presentados por usted, se llamaba guerra de policía."[12]

Las masas objeto de la violencia del hambre se daban a la violencia para calmarlo. El caudillo lo sabía; y si a veces el presupuesto y los recursos lugareños alcanzaban para avitullar a sus hombres, las más era el botín la fuente de las vituallas. En ambos casos también había violencia. En el primero porque ganados y mieses se tomaban por la fuerza o con promesa de pago diferido. En el segundo por razones obvias. Pero siempre los perjudicados eran los poseedores de las riquezas, los mismos que confiaban en el caudillo para contener los desbordes incontrolados de las gentes hambrientas. Por eso tantos señores muy principales que apoyaron a Quiroga y al Chacho creyéndolos individuos de orden con abstracción de las circunstancias, se les dieron vuelta cuando advirtieron que eran incapaces de realizar lo que no era realizable: calmar el hambre de los hambrientos con tierra, aire y palabras. El aprendiz de hechicero había engendrado las fuerzas malignas que ahora no podía domesticar y clamaba contra su hijo uterino y la niñera que le había contratado: pero el hijo y la niñera seguían tozudamente en rebeldía; luego, la única solución era su exterminio físico. Eso explica la violencia ejercida no tanto contra la persona del Chacho —que la sufrió en grado excelso— como contra sus *muchachos* y las poblaciones rurales a veces marginales en las luchas pero sospechosas y sospechables. Y la solución del problema estaba en la violencia, sí, sólo que ejercida contra el orden económico heredado de la colonia. Es lo que no hicieron ni el Chacho ni los ejércitos de Mitre que tan duro lo combatieron, aunque con Peñaloza estuvieran las masas objetivamente interesadas e imperiosamente necesitadas de un cambio radical. Para juzgar un jefe hay que juzgar sus actos: en La Rioja del Chacho los órganos de poder y los medios de producción nunca cambiaron de manos desde el punto de vista de clase. Los despojos a los oligarcas lo más que determinaron fue el acceso a la oligarquía de advenedizos y aventureros. El pueblo nunca accedió al poder.

Por lo demás, en aquellos tiempos —al igual que en los nuestros— se produjo un fenómeno de óptica: los timoratos se espantaron de las masas y el caudillo. Y si el señor Victor Mercante, prologando *Su majestad el emperador de los Llanos*, de Domingo de la Colina, habla de la "experiencia maximalista que realizamos nosotros durante la época del Chacho", los ilustres señorones de la tierra y algunos doctores de levita vieron en las alforjas de Peñaloza, si no el *Manifiesto* de Carlos Marx, sí la revolución en marcha.

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 eso está terminando. Y con caudillos nuevos más lúcidos que el paisano Peñaloza accederán a la tierra y al poder. Será con conciencia clara, sin jefes paternales y con voz singular pero no distinta de un gran coro nacional.

[9] *Ibidem*, pp. 89-90.
[10] *Ibidem*, pp. 261-2.
[11] *Revista de la Biblioteca Nacional*, Nº 51, tomo XXI, pp. 224-6.

[12] Citado por Fermín Chávez en el prólogo al folleto *Angel Vicente Peñaloza*.

Luis Cardoza y Aragón

Picasso

ESTUVE CON PABLO PICASSO unos días, muy cerca de sus trabajos, de su vida cotidiana, en la Costa Azul. Su grandeza se me hizo más evidente al conocer mejor al hombre, su sencillo trato, su bondad inmensa y su inquietud constante y generosa. Cuando llegué a la estación de Antibes, me esperaba en la acera con Manolo Angeles. Bajamos las maletas del tren y luego en su automóvil nos llevó a donde pasaríamos unos días, viéndolo con frecuencia y teniendo charlas sobre todos los temas. Yo estuve realmente cohibido en la estación, y todos los días que pasé cerca de él, no sólo por mi timidez incurable, sino por la camaradería tan cordial del grande hombre. Estaba como si un peregrino llega a la Meca y se encuentra al propio Mahoma en la estación para llevarle las maletas y atenderlo.

Hacía muchos años que conocía bien su obra, mucho de lo mucho escrito sobre él. Mi admiración por su genio, extraordinario en la historia del arte, se acrecentó al conocer mejor al hombre, bueno y sencillo, como todos los grandes verdaderos. Jamás le oí una sola palabra contra ninguno de los artistas que recordamos en las pláticas, pintores, poetas, escritores. Sus juicios breves y exactos, agudos y cordiales, ofrecían siempre una explicación cuando yo insinuaba o afirmaba alguna posición contundente. Está en la perfecta serenidad, fecundo y claro como una espiga.

Alguna vez, en Saint Paul de Vence, visitamos a algunos artistas jóvenes que desearon mostrarle sus pinturas. Siempre fue sincero y cabal, animador entusiasta y noble, con naturalidad fresca, evidente, como el agua. Lleno de vigor, con una animación y una actividad prodigiosas, lo vi trabajar en lo propio, escultura, cerámica, pintura, dibujos, y participar en todo con su Partido, colaborador sin descanso por la paz, amado y respetado por todas partes, rodeado de admiración y afecto. Hasta en la playa, mar adentro, llegaban los fotógrafos, los corresponsales extranjeros, los noticiarios cinematográficos, cazándolo en toda ocasión, pidiendo autógrafos. Picasso firmaba al mismo tiempo que solicitaba del admirador la firma para el Llamado de Estocolmo.

Su vitalidad es prodigiosa. Siempre se halla entregado a la creación, con la alegría sabia y natural de un niño. Pasaba a los hornos de Madame Ramier a retocar un plato, a considerar cómo iba caminando alguno de sus últimos trabajos. Dibujaba, se reía como el mar, hablaba de muchos de sus proyectos. En su taller, como quien ve nacer un río, encontrábamos una fuente de proyectos, invenciones, cachivaches de lo más disparatados. Algunas grandes telas recién terminadas se amontonaban junto a decenas de piezas de cerámica, junto a esculturas admirables. Dominaba una de las salas del taller el prodigioso bronce del hombre con el cordero en brazos, hoy en la plaza de Vallauris.

Marcel, el chofer, pasaba a buscarlo para llevarlo al mar con Françoise, gran pintora también, y sus dos niños: Claude y Paloma, nacida la última en los días del Primer Congreso por la Paz celebrado en la Sala Pleyel, París. A veces, en la mesa, cuando comíamos en algún modesto sitio de los muchos que conoce en los pueblos de la Costa, nos sentábamos quince, veinte personas, charlando animadamente. Marcel interrumpía a veces la charla, o Picasso nos contaba cómo Marcel había dado autógrafos en Polonia en el último Congreso. Las anécdotas se multiplicaban. Otras veces, después de comer, charlábamos en el cafetín del pueblo, en donde todos los parroquianos, carteros, obreros del lugar, barrenderos del municipio, grandes escritores veraneando, universitarios, artistas, ceramistas de Vallauris, se sentaban a la mesa a tomar café, antes de volver a sus faenas. ¡Qué gran simpatía crea Picasso! Qué cordialidad, qué alegría reparte con su trato sencillo, con su jovialidad, con su charla y su risa.

Alguna vez charlamos del llamado "formalismo" o de la preocupación de la forma por la forma, que para mí ha sido siempre algo semejante a esa vieja zarandaja del "arte por el arte". Se diría que quienes hablan así de Picasso, poniéndolo como epígono del "formalismo", no conocen su obra y no saben hasta qué punto su genio es españolísimo y universal. Apasionado por lo real, humano mediterráneamente, encarnando tradición milenaria, es un toro que aún puede raptarse a Europa cuantas veces se le antoje. Y lo hace sin engaño, llamando en su vida y en su obra al pan pan y al vino vino. Su obra no es más que una invención constante, una creación permanente, con furia lúcida casi mitológica, para apoderarse de la realidad y devolvérnosla acuñada con su genio. No hay época de su pintura en que la realidad no sea su esencia y, por ello mismo, nos explicamos no sólo su pintura, su escultura, su dibujo, sino también su vida llena de avidez y de la más clara y generosa pasión humana.

Algunos han creído ver en el cubismo una ausencia de lo real, una preocupación esteticista, así como en otras etapas de su obra. En el cubismo, escribí alguna vez, hace más de 15 años, hay tal hambre de realidad que los objetos fueron sitiados por todas partes, copados, abrazados en su totalidad, más allá de una representación de su apariencia, hasta lograr su rendición amorosa. Cuando Picasso hace un cartel es un buen cartel. Cuando hace una pintura es una buena pintura, sin confundir jamás lo esencial. Como en todo realista trascendental, de la capacidad de un Picasso, el sueño propio y el sueño colectivo de la humanidad, entra también en la obra, porque la imaginación, la invención, la creación, en una palabra, nos devuelve la realidad en forma tan exacta y tan vehemente que nuestros ojos se sorprenden ante el prodigio. Su sensibilidad y su imaginación plásticas, verdaderamente avasalladoras, reducen a su dimensión exacta a la inmensa mayoría de los "realistas" que nos dan brizna o astillas de lo prodigioso del mundo y de la vida. Los minotauros son en Picasso autorretratos.

Él sobrepasó esas preocupaciones de los principiantes de estética del arte para el pueblo, realismo, originalidad. Picasso es Picasso: poderoso, insatisfecho, ávido y genial, y lo encontraremos siempre, grande y cabal, en todas las fases de su obra. Escribo con molestia estas discusiones que se han planteado últimamente, estas cosas del "contenido", del "formalismo", del arte abstracto, porque, a la postre y desde el principio, no hay sino facultad de crear y repetidores. Y en el terreno de la creación, Picasso es tan joven, tan eterno, como las olas de su mar, el Mediterráneo.

Los formalistas son ellos, recuerdo que me dijo alguna vez. Picasso ha deshecho las formas, las ha transformado, inventado, para rehacerlas y renovarlas, para crear nueva realidad, la misma, que nunca terminaremos de asir ni de agotar. La realidad no tiene límites. Nosotros tenemos límites. Si no podemos adentrarnos más, si no podemos descubrir otros aspectos de su eternidad, es porque nos faltan tamaños para ello. La expresión tiene vastísimos campos, si tenemos facultades creadoras. El dolor, el amor, los temas eternos, se mantienen siempre inéditos, siempre inagotables.

"Cuando clavaron a Cristo en la Cruz, a Cristo que era todo un hombre —me dijo Picasso alguna vez—, creyeron que clavaban la realidad de Cristo, que mataban en él a Cristo. Aquellos realistas no imaginaban que cuando más clavado estaba Cristo y más muerto lo dejaban en la Cruz, más libre y viva hallábase la verdadera realidad de Cristo."

A los realistas que lo creen "formalista", para seguir con esa jerga convencional, les pasa lo que a los ejecutores del Cristo: son ellos los formalistas y la realidad se les escapa.

Picasso entró al Partido Comunista con una declaración memorable, diciendo que por fin tenía una patria: se refería al mundo, más allá de su España entrañable, que él encarna prodigiosamente; se refería a la humanidad, a la satisfacción de un sentido ecuménico que reclama su espíritu en todas sus actividades. Ya sabemos que durante la guerra de España, Picasso eternizó la tragedia en la obra capital de estos primeros cincuenta años de nuestro siglo: *Guernica*, en que todas las querellas sobre arte y política, formalismo y realismo, contenido, etc., quedaron magistral y pictóricamente resueltas, dando una lección altísima, concreta y exacta. Volved a ella los que tengáis dudas.

Pablo Picasso acaba de cumplir setenta años. Le envío al más joven pintor de Europa, al más vigoroso y genial, junto a su Mediterráneo, junto a Françoise y Claude y Paloma, las palomas de América, para que se sumen al vuelo victorioso de las suyas. Tendremos paz, porque es la voluntad de millones y millones de los hombres mejores del mundo.

La paloma de Picasso sigue su vuelo sobre el mundo. Bajo sus alas florece el olivo, sonríen los niños y las parejas de enamorados.

Hay una inmensa bibliografía sobre la obra inmensa de Pablo Picasso. Con la llamada época azul empezó a destacarse singularmente, a principios de nuestro siglo. Sobre ningún pintor se ha escrito más en todas las lenguas. Ahora, al cumplir ochenta años, se reanuda el diluvio de tinta. Contribuyo con una nota en este homenaje.

He cerrado todos los libros que hubiese podido consultar. He querido olvidar lo que he recuerdo de lo escrito sobre él. Picasso sigue inédito, inalcanzable. Él mismo se está encontrando siempre. Nos estamos librando ya de su fuerza de gravitación. Y como él es una gran afirmación, un sí prodigioso, nada más esperado también que origine regateos y negaciones encona-

PICASSO

das, intentando oscurecer su fulgor. Ante su obra tan insumisa y varia, tan intensa y cargada de sorpresa y de invención, con cimas únicas que sobresalen en el vasto horizonte de la pintura, vuelvo a ella, la siento, la vivo, y, distante, en lo posible, de todas las conjeturas, discusiones y alabanzas, busco decir algo acerca de su genio. No pretendo conocer su naturaleza, sino dar algo de la idea que tengo de su naturaleza, radicalmente lírica y lúdica, y en donde el drama de nuestro tiempo se palpa siempre en una fabulación sin término, hecha de amor y crueldad, ironía, júbilo y desesperación.

Escribir una cuartilla propia sobre Picasso, con la sencillez y claridad que reclama, es arduo como hacerlo sobre Quevedo, Lope, Góngora. Algo de la estirpe de estos tres espíritus hay en él, pero lo mejor de Picasso es lo propio, y no he pensado, intencionalmente, en pintores. La verdad de Picasso ¿quién la puede decir? La pintura no admite explicaciones. Se impone sola. Por mi parte, nunca explico y tampoco busco aquiescencia para mis palabras sino la reflexión del lector, y me importa, sobre todo, su desacuerdo. La verdad y la vida de Picasso son la misma cosa. Su verdad y su vida hecha de raíces y deslumbramientos son el arte de Picasso. Su insatisfacción es tan extremada que su juego es trágico. Lo mejor de su obra magnífica me grita que ninguno como él ha logrado menos de su ambición. Y pongamos bajo siete llaves toda falta de rigor. Vigilemos nuestras palabras. El aplauso universal no llega a sus oídos. Es el hombre más sensible y contradictorio que haya encontrado. Como Sísifo, empieza otra vez y otra vez su tarea: es decir, sigue viviendo, creando. Picasso está en todas las épocas de su obra o, más bien, no hay épocas: son signos exteriores de la misma vida profunda. Y su vida es la vida tensa de nuestro tiempo.

Digo su obra, no sus obras. No hablo de cambios propiamente, sino de signos exteriores. Nunca ha podido saciar su hambre de realidad. El mismo impulso rige a todos esos signos. "Yo quisiera —escribió— que el hombre no pudiera repetirse. Repetirse es ir contra las leyes del espíritu, contra su fuga hacia adelante." Su rebelión fáustica va al fondo de toda posibilidad que ha intuido y conquistado. Entró a saco en la plástica de siglos y civilizaciones, servido por su trascendente sentido lúdico y su erotismo cósmico. La tradición universal, como la naturaleza, está esperando que reconozcamos en ella lo nuestro y lo rescatemos. Por sí solo, Picasso es una época. Más que una suma de destrucciones —como alguna vez dijo a Zervos— el arte de Picasso me parece multiplicación de resurrecciones y asunciones.

Definir el arte de Picasso sería darle mis límites: relatarme. Su obra es su mejor y sola definición. Ha buscado sus límites siempre y ha circunscrito con fronteras móviles un territorio cuya extensión, fertilidad y recursos dependen de Picasso y de nuestra capacidad para recorrerlo y reconocerlo. Su obra —una pasión— ha sido algo como lo que Joyce llamó, mientras avanzaba dentro de sí y en la conciencia de su tiempo, *a work in progress*. Pintor heraclitano, su realidad es un mundo de hipótesis. Su mundo, un paraíso en donde él nombra las cosas por vez primera. Nunca ha podido dejar de reconocer e intentar la posibilidad permanente del espíritu para una nueva aventura. Durante más de medio siglo abrió caminos a una nueva poesía y avanzó por ellos como nadie, viendo el mundo con la mirada ávida y tierna de sus ojos tenaces de minotauro.

Antes de Picasso, la pintura era otra. Y la misma: es él un eslabón más, pero un eslabón único. Como toda obra extraordinaria, su obra cambió nuestro concepto y nuestra actitud ante las artes visuales. Durante años, muchos no alzaron la cabeza para ver sus constelaciones, sino siguieron las huellas de sus pasos. No creo que haya creado escuelas, y si alguna escuela creó fue una escuela de libertad: ha encarnado la exigencia de ser espontáneamente, como una manzana es manzana. En todas sus épocas, Picasso ha sido Picasso. Nunca ecléctico, sino parcial y excesivo, sin preocupaciones de excelencias ideales; poderoso y fecundo como el fuego. Y cargado del misterio y de todas las provocaciones de la pintura, la más compleja de las artes, según Leonardo.

Refinado y brutal, nunca se creó hábitos pictóricos por su propia penetración y en la inestabilidad de lo real, de la vida en sus varias dimensiones. Ha pintado con razón y con imaginación. Con un sol en el vientre, como dijo de Matisse. Hizo estallar el conformismo de la representación del mundo real, como nadie lo había logrado antes. El rigor y la aventura, sus relaciones entre sí, liberan su obra. Para muchos, su libertad es insoportable. Esa libertad impulsada por sus dotes es lo que más amo en él. Va más allá de la sugerencia, de la metáfora. Su memoria visual es profecía. Siempre hacia la intensidad y la desnudez, la precisión de lo esencial. Imprevisible, su única regla es la creación misma.

La pintura europea se desesperó por salir de su influencia. Esta necesidad justa —médula de su ejemplo— es un tributo al conjunto de sus revelaciones. Ha tratado la pintura, españolamente, con reverencia y blasfemia. ¿Quién ha vivido con mayor rebeldía la inconformidad, con mayor herolomo natural? ¿En quién ha alentado con mayor ahínco esa furia amorosa y sacrílega, destructora y creadora? Por ello, el más artista, aunque no siempre el más pintor. El tiempo, sin duda —Picasso lo sabe mejor que nadie— cernirá su obra gigantesca, y hasta sobre lo demolido se alzará el genio libérrimo del gran andaluz.

Picasso vivió en la miseria, calentó su cuartucho de hotel con sus dibujos. Se fue imponiendo con lo suyo. De espaldas siempre al éxito, no se acomodó a ninguna corriente: él creó las corrientes. De pronto, contra su voluntad, se volvió como el rey Midas. El toro español rapta a Europa. Es absolutamente lo contrario del "academismo de vanguardia", que no es creación ni aventura, sino negocio. No siguió a nadie, ni a sí mismo. Encuentra sin buscar —según la frase conocida— y va adelante de nuevo. Se nutre con todo, reconociendo lo que le pertenece. Hace retroceder lo que entrevé y ahonda el límite posible; no le encuentran sus seguidores. El ya está en otra cosa, y en su misma inquietud. Aun a su sombra le fue difícil seguirlo. Hablando no recuerdo de quién, Picasso decía que lo valioso en un hombre es lo que *es*, y no lo que hace. Lo que *hace* Picasso es porque *es*. Podría repetir como Miguel Angel: "Mi estilo creará grandes tontos." Miguel Angel impuso su insignia a su época, Picasso a la suya. Con una de las fases del cubismo —fue el creador principal y verdadero de esta proeza— contribuyó a abrir los caminos de lo informal, mas se adentró en ellos. Su espontaneidad y su reflexión viven en él con fecunda complicidad enemiga.

La preocupación por la forma lo llevó a la escultura desde los primeros años, a partir acaso de 1907, cuando empieza por él a surgir una nueva visión con *Les Demoiselles d'Avignon*. Los vínculos de la escultura con su pintura son constantes, precediéndola o yendo paralelamente. El tema ha sido lo que se quiera. En verdad, ha sido la riqueza, la gracia, la carga espiritual de Picasso en la creación. "Los pintores —dijo— siempre hacen sus cuadros como los príncipes a sus hijos: con las pastoras." Hablando con mi mitología maya, diría que es un Engendrador, un Gran Maestro Mago. ¿Cómo pintar el gemido iracundo de un pueblo que no se rinde a la muerte? *Guernica*, una de las cimas del arte universal, es un desgarramiento que no acaba. Qué elocuencia sencilla y clara en la congoja concreta de su voz estremecida. Síntesis de la tragedia de un pueblo y de una época.

Como en todo lo que le ha apasionado (escultura, decoración teatral, cerámica, escritura), en la gráfica renovó la técnica, gran artista y magnífico artesano. Hizo grabado antes de los veinte años. Trabajó litografías en varios periódicos: hay algunas hechas entre 1919 y 1947 y, luego, la serie del 47 al 49. Su imaginación recoge con su dibujo la sensación inmediata, rica en contrastes, matices y exaltaciones de lo cotidiano, lo mitológico, la mujer, el toro, frutas, peces, signos fulgurantes. Como en otros campos de su creación, Picasso detuvo sus desarrollos sucesivos porque quiso, y no porque su capacidad no encontrase nuevas posibilidades. Ha hecho más de mil grabados, con gran variedad de técnicas e inagotable poder de creación. Es singular la serie de minotauros de los años 1934-35, motivo profundo que asedia a su imaginación española. Muy recientemente exhibió una serie de 45 grabados en linóleo (1956-1960). Bastaría su obra gráfica, porque en ella se destacan la violencia, la delicadeza y la frescura lírica de su genio como dibujante, para sentir su magnitud.

Cuando una obra de Picasso me parece débil, me viene a la memoria su creación: ese punto débil de la trayectoria se me borra y evoco la trayectoria misma. Algunos de los más grandes artistas de nuestro tiempo, algunas veces, han pintado como él, tal vez mejor que él, pero ¿qué diferencia entre esa pintura repetida o modificada en variaciones y la creación borbotante y central de Picasso? Su obra es distinta para cada uno, cada vez que se contempla. Si así no fuere, no interesaría descifrar su claridad sin cubrir nuestra desnudez con su pintura.

Crea su tradición, formas nuevas y nuevas relaciones de formas; trasciende las apariencias y capta lo real en significaciones que desconocíamos. Renovó así las bases mismas de cómo sentir y vivir la pintura. Con él y otros creadores, surgió una concepción distinta de las artes visuales, de su apreciación. De un modo u otro, Picasso ha originado muchos de los desarrollos más recientes y audaces, por simpatía o rechazo. ¿Aún no ensayan algunos lo que dejó atrás hace medio siglo? En verdad, no se puede adivinar su secreto, si secreto hay; pero es posible acercarse a su comunión tumultuosa, al impulso vital de sus visiones. Hablo de él, simplemente, como le siento: un amigo de todos y un creador excepcional. Sí, sencillamente, un pintor.

Afirma Ehrenburg que la rebelión de Picasso y otros pintores y poetas años antes de la primera guerra mundial, no fue sólo contra los cánones estéticos sino contra la sociedad. Ehrenburg sabe bien lo que dice, lo cual no impide que algunos supongan lo contrario: Picasso es un manantial de apreciaciones no sólo muy distintas sino irreconciliables. Esto nos evidencia ya la genialidad de su obra.

Es el creador de una estética nueva, de una concepción de la plástica opuesta al ilusionismo de la imitación. Elemental, contradictorio, creador, revolucionario: esas condiciones, y otras, integran su coherencia hecha de retos y prodigios. Lo contradictorio lo sentimos en él, entre otras cosas, porque nos desespera no poder alcanzarlo. Sus imágenes han revelado nuestra época, dueñas de un presente que no pasa. Expresiones en movimiento perpetuo; un

movimiento engendrado en sus entrañas, y no en los vientos de la moda. Picasso no creó modas. Las modas las originaron sus siempre retrasados seguidores. "Moda —dijo— es lo que pasa."

Su interpretación cautiva por inmediata y directa: es un iluminado que hace juegos trascendentes. Y ha podido revelar a su época porque no está sólo en ella sino más adelante. Sería pueril considerarlo sólo como precursor genial. Creó una visión propia. Le dio vuelta, con una obra inmensa, a la concepción de la pintura misma. Pinta lo que piensa, lo que siente. Ha seguido su impulso poético con tal sinceridad que no pocos se han confundido por ello. Sus creaciones son ardientes actos de fe. La palabra que me viene de inmediato al pensar en Picasso es: integridad. Si la naturaleza es más fuerte que el hombre, como él lo cree, también nos dice que el arte es lo que no es la naturaleza.

Se ha dicho todo de él, y algo menos. La oriundez de Picasso es claramente precisable: más que mediterráneo es raigalmente español. Su creación personalísima es universal y nunca internacional, como acontece con mucho de la indiferenciable pintura moderna. Apollinaire fue el primero que escribió sobre esta renovación. Cuatro años después de *Los pintores cubistas*, en noviembre de 1917 dictó la conferencia *El Espíritu nuevo y los poetas*. "No hay que olvidar —afirmaba el autor de *Alcoholes*— que acaso es más peligroso para una nación dejarse conquistar intelectualmente que por las armas." "Una expresión lírica cosmopolita sólo daría obras vagas, sin acento ni estructura, que tendrían el valor de los lugares comunes de la retórica parlamentaria internacional." Picasso es la figura más insigne de la llamada Escuela de París. Pero ¿hay Escuela de París? Yo no creo en escuelas. Hay pintores. No podría pensar que el ejemplo directo de Picasso haya sido fecundo, como jamás lo ha sido, por su misma dimensión, la de ningún artista de magnitud parecida. Sus seguidores le ven la espalda, diría Braque. Ha sembrado el camino con signos fulgurantes, con la intención natural e impremeditada de no volver nunca atrás, ni siquiera la vista.

A Picasso le han reclamado para sí casi todas las tendencias contemporáneas, por ser el más audaz y convincente anticonformista para abrir nuevos horizontes. Se podría decir que no existe la Escuela de París de hace años o la Nueva Escuela de París: es, más bien, el conjunto de ramas de un gran tronco, planteándose y replanteándose la esencia de la pintura, la posibilidad de significación. Entre esas ramas hay no figurativas que pronto evolucionaron de la aridez geométrica hacia lirismos en que el compás y la regla nada tenían que decir, y surgieron otros valores individuales, más que corrientes definidas; también figurativas, o la necesidad de significar con nuevas formas de la representación, hasta hablarse ya de un "realismo no figurativo". Picasso ha sido uno de los epicentros más poderosos de estos movimientos diversos y opuestos. Kandinsky, Klee, Matisse, Braque, Léger, Ernst, Miró...

Picasso no tiene por qué disimular cuando entra a saco a medio día, el mundo por testigo, en el arte de tal o cual civilización. No toma de nadie: todo es propio. Las divisiones que se han establecido en su trayectoria sólo guardan importancia cronológica. No hay épocas; sólo hay Picassos. En el apogeo del Fauvismo, Matisse le preguntó: ¿Por qué no pinta desnudos? "Yo pinto cuadros", fue la respuesta. Los pintores que no pudieron ser porque intentaron seguirle ¡qué bien que no hayan sido! Sentimos la furia o la ternura de su trazo, su garra violenta, y se nos pierde, en vez de encontrarlo por esas características. Qué pintor es por su insatisfacción, por el desprecio de sus logros, por su fecundísima invención formal. Cuántos se han agotado con uno solo de los hallazgos. No es inconstancia, inestabilidad, sino fidelidad. Gran artista y algo más: un hombre excepcional.

Su libertad la han visto como catástrofe quienes la juzgan con sus propias limitaciones. Él ha sido más severo que nadie, pero por otro rumbo y con una balanza más exacta y sutil que no siempre sabemos leer. En el cubismo analítico no hay referencia clara a la realidad. La pintura informal, como el cubismo, tiene sus cartas de nobleza. (Para muchos, fue el lituano Ciurlionis [1875-1911] el creador del abstraccionismo contemporáneo, siete años antes que Kandinsky.) Picasso dejó, con Georges Braque, obras singulares en esa etapa, en la cual fue el principal creador. "El cubismo —afirma Henry Kahnweiler— había sido, en sus comienzos, una reacción contra la delicuescencia impresionista. Había enseñado el orden que se alcanza por la disciplina, el rigor de una arquitectura imperativa. Picasso logró obras que estatuían sólo la libertad." cuando un inmenso rebaño internacional se volvió cubista, Picasso ya estaba en otras revelaciones.

Al defender lo figurativo o lo no figurativo es puro infantilismo negar esta o aquel'a escritura. Picasso ha dado sus puntos de vista en su obra y en algunos de sus escritos. Para él no hay creación *ex nihilo*. Y también ha buscado la representación de una realidad total, una expresión total. En el umbral de la abstracción del cubismo analítico acaso vio los riesgos del decorativismo y saltó de nuevo hacia lo esencial de su concepción poética. Los dedos de una mano bastan para contar los hombres de su talla en el siglo.

"Nuestros sentidos tienen una edad de desarrollo —escribió Matisse— que no proviene del ambiente inmediato, sino de un momento de la civilización. Y eso cuenta mucho más que todo lo que podamos aprender de una época. Las artes tienen un desarrollo que no proviene sólo del individuo sino también de toda una fuerza adquirida, la civilización que nos precede. No se puede hacer no importa qué. Un artista dotado no puede hacer nada. Si emplearа sólo sus dotes, no existiría. No somos los amos de nuestra producción: nos es impuesta." Con *Guernica* nos mostró (en sentido opuesto al muralismo mexicano) cómo entiende, sin relación con el Renacimiento, un asunto histórico: no pinta la anécdota sino la emoción. No hay que reconstruir la anécdota —dijo Braque— sino construir un hecho plástico.

La naturalidad de Picasso, su crear como la vida, ha sido el peor enemigo del snobismo. No se continúa; se renueva. Su lección es de libertad y exigencia. Nos queda el testimonio vivo de un espíritu excepcionalmente audaz, penetrante, insaciable y dotado, dispuesto siempre a hacer retroceder los límites de la infinita posibilidad creativa del hombre. Abrió las puertas a la aventura. Y cuando con dos o tres de sus contemporáneos se encontró magníficamente solo (Braque, Léger, Matisse...) como Bonnard, porque los jóvenes lejos de él seguían caminos propios, habrá sentido con mayor intensidad la trascendencia de su obra, que se había comprendido su inmar ejemplo revolucionario. Gauguin afirmaba: "En arte sólo hay revolucionarios." Los otros...

(Publicado en *Casa de las Américas*, La Habana, Año III, Nos. 20-21, setiembre-diciembre de 1963.)

Notas

Picasso

Palabras y reflexiones sobre la pintura

Con el título de **Les dames de Mougins** se publicará en fecha próxima, por Editions du Cercle d'Art, el primer volumen de "Secrets d'alcove d'un atelier", vasto tríptico en el cual Helene Parmelin muestra "la verdad del trabajo" de Picasso. **Les dames de Mougins** contiene, además del texto de Helene Parmelin, citas de palabras de Picasso que reproducimos aquí por cortesía del editor. Las citas que van en redonda son de las propias palabras de Picasso; las otras, en bastardilla, son frases pronunciadas por él, exactas en el espíritu y el tono, pero acerca de las cuales la memoria no puede garantizar la exactitud de las palabras.

La bienquerencia universal

Lo terrible en la actualidad, dice Picasso, es que nadie dice nada malo de nadie. Por lo que se lee, todo está bien. En todas las exposiciones hay algo. Y en todo caso, poco más o menos, todo es valioso. Pueden ser indiferentes, o aun un poco perversos. Pero nadie mata a nadie. Todo sirve, nada es derribado y nada es una bandera. Todo está al mismo nivel. ¿Por qué? No, sin duda, porque eso sea cierto. ¿Y entonces? ¿Porque ya no se piensa? ¿O porque ya no se osa decirlo?

Homenaje a Van Gogh

Picasso habla continuamente de Van Gogh. Piensa todo el tiempo en él; lo opone, no sin nostalgia, a la arrogancia satisfecha y repleta de los tiempos de pintura que vivimos.

Para él, Van Gogh es el pintor de vida ejemplar, hasta su muerte e incluida su muerte.

El desnudo tal como es

Picasso reflexiona, contemplando sus telas, acerca de los pintores que pintan desnudos. Dice que es preciso encontrar el medio de hacer el desnudo tal como es. *O sea, que es preciso darle al espectador el medio de hacer él mismo el desnudo cuando contemplá la tela.*

(Habla a un pintor.)

¿Sabes?, es como los vendedores callejeros: ¿Quiere usted dos pechos? Muy bien, ¡aquí los tiene!

Lo que hace falta es que la persona que contempla tenga al alcance de la mano todas las cosas necesarias; es preciso proporcionárselas de antemano. Entonces él mismo la pondrá en su lugar con los ojos.

Nunca sin su contrario

La frase más frecuentemente citada de Picasso es la siguiente:

"Yo no busco. Encuentro."

Maravillosa por su audacia y certidumbre, sólo se explica —si en verdad la pronunció— por la demostración constante de su contraria.

"Jamás se termina de buscar, porque jamás se encuentra." *En realidad encuentra constantemente, busca a cada instante. Apenas termina una tela, la estudia para buscar los secretos que él mismo acaba de introducirle. Y comienza otra que lo lleva donde no quiere cuando, a su vez, él lleva a la tela adonde ella no quiere. Y así siempre.*

Un dibujo para cada uno

Picasso explica que cierta forma de dibujar es una anomalía. Para que el dibujo sea verdadero, según su idea actual, es preciso modificar la forma de encararlo.

Por ejemplo, *dice (habla a un pintor):*

Cuando se hace una cabeza, hay que dibujar como esa cabeza. Ingres dibujaba como Ingres y no como las cosas que dibujaba.

Por ejemplo, si tomas un árbol. Al pie del árbol hay un cordero, y al lado del cordero la chiquilla que lo cuida. Pues bien, hace falta un dibujo diferente para cada uno. El cordero es redondo, la chiquilla es cuadrada, el árbol es un árbol. Y sin embargo, se usa el mismo dibujo para los tres. Eso es lo falso. Cada uno necesita un dibujo completamente diferente.

El Louvre y Dufayel

Picasso dice que hoy no se pide pintura, sino arte. La gente quiere arte. Y agrega:

—Es preciso saber ser vulgar. Cuando estábamos con Braque decíamos: Está el Louvre y está Dufayel. Y todo se juzgaba según eso. Esa era nuestra forma de juzgar la pintura que contemplábamos.

Y decíamos:

—No, eso es también el Louvre...

Pero acá ya hay un poco de Dufayel.

La semejanza

En este libro hay reunidas ciento sesenta mujeres que vivieron juntas en los talleres de Mougins, en 1963. Casi todas nacieron allí este año.

La mayoría son Jacqueline.

Ninguna de las Jacqueline se parece a las otras.

Y entonces, ¿qué es un retrato?

Una cinta, que una mañana sostiene los cabellos, provoca el nacimiento de veinte férreas cabezas. Los cabellos se despeinan. O bien el rodete se aprieta. Sombrero de África, o sombrero de Saint-Tropez que apenas dura un año, con su pañuelo debajo.

Sombrero puntiagudo, sombrero chato, o nada de sombrero. Y el sombrero también tiene ojos, una nariz y una boca, a su manera de sombrero.

Y quiero decir que en la tela desempeña su papel lo mismo que un rostro, que una cabellera, que los brazos, los pechos, las manos, el sillón.

Son mujeres, cabezas, desnudos, Jacqueline, de las más limpidas a las más esbozadas; de las más ricas de rostro y de perfil, a las más estrictamente necesarias. O los rasgos del rostro se esfuerzan por llegar a la verdad por cualquier medio, o bien se funden en una sola fórmula la expresiva que puede ser una cosa muy distinta de una nariz, una boca o unos ojos.

¡Una oreja! ¡Todo lo que puede hacerse, por ejemplo, con una oreja! Y millones y millones de orejas no componen jamás una oreja definitiva.

Ni los millones de Jacqueline, una Jacqueline conquistada. Sólo hace falta un retrato. Pero al mismo tiempo hacen falta todos.

Una sola basta para dar la semejanza. Pero todas se parecen y no se parecen al mismo tiempo.

El movimiento

Para mí, dice Picasso, el papel de la pintura no es pintar el movimiento, poner la realidad en movimiento.

Su papel, para mí, es el de detener el movimiento.

Y a continuación se explica:

—Para detener la imagen hay que ir más lejos que el movimiento. De lo contrario se corre detrás de él. Para mí, sólo en ese momento se capta la realidad.

Las cabezas de barro

Al contrario de las mujeres de barro que no existen de antemano, las mujeres de cerámica ya son algo antes de convertirse en cabezas.

Son trozos de alfarería pasta blanda, resto de los hornos o las telas rotas. Y de pronto, por la gracia de una mano que las nombra, son mujeres.

Y su presencia es toda la casa, su presencia de escultura-alfarería-pintura crea una especie de fantasía espiritual que proviene de lo extraño de su nacimiento y de su destino.

El juego

Una de las formas más corrientes de traicionar a Picasso es creer, permitirse creer, o fingir creer, que juega a pintar esto o aquello.

Su "oficio" es tan fabuloso en todas las materias que le otorga la libertad obrera. Y en el interior de esa libertad busca, apasionadamente, otra.

Los pintores

A menudo se escucha a Picasso decir que cuando pinta todos los pintores están con él en el taller. O más bien detrás de él. Y los contempla. Los de ayer y los de hoy.

Velázquez no lo abandonó durante todo el tiempo en que pintó las Meninas; Delacroix lo vigiló permanentemente mientras hacía las Mujeres de Argelia.

Y se pregunta qué pensaría Delacroix. Si estaba contento o no. Y también estaban allí todos los otros pintores, los conocidos y los desconocidos. Aquellos cuyo catálogo se recibe, los jóvenes, los ignorados, los célebres, todos. Su presencia es la de la pintura, ayer, hoy.

Y son millares de problemas.

Que giran, como en todos los pintores-pintores, en la cabeza de Picasso y se confrontan a los suyos.

Un pintor solitario jamás está solo.

El arte que es preciso matar

A través de todas las formas de la pintura, ha buscado siempre la realidad. Pero para él esta realidad se llama, cada vez más, verdad.

Para él la verdad de la tela y la del mundo deben fusionarse por todos los medios de la libertad. Pero ésta no se conquista de una vez para siempre. Cada vez que se la encuentra, se la pierde. Hoy, buscándola más que nunca, es preciso destruir todo lo que la pintura ha acumulado de manías, de "tics", de apriorismos, durante estos años de "arte moderno" en que encontró mil libertades necesarias y mil encarnaciones poco a poco petrificadas. Este es el "arte" que es preciso matar, busca, una vez más, de una verdad.

No puede existir la naturaleza de un lado y del otro la pintura: hay una forma natural de expresar la naturaleza que se une a ella.

Fénéon y las "señoritas"

Picasso cuenta que un día Fénéon fue a visitarlo, acompañado por alguien de la calle Ravignan, al "Bateau-Lavoir", donde los recibió con Las señoritas de Avignon.

Fénéon dijo a Picasso: "Usted debería hacer caricaturas".

Fénéon entonces era alguien, dice Picasso.

Garabatos

Picasso dijo mostrando la pintura de alguien:

Lo que me interesa en estos garabatos es que parecen caballos. Si no yo podría hacer mil garabatos. Serán siempre los mismos.

Y añadió:

Se tiene la impresión de que todo el mundo tiene un miedo horrible a la realidad. Allí donde aparece un poco se la rechaza con horror.

El color

El año 1963 fue para Picasso un enorme año-color.

En él vomitó las Mujeres, los Pintores, las Cabezas, los Desnudos, los Guerreros, las Matanzas.

Cuanto más se desencadena la libertad más se deja capturar la realidad. Cuanto más se deja capturar, más se aleja. Y hay que recomenzarlo todo.

Los días son demasiado cortos, los talleres demasiado atestados, las horas demasiado cargadas, la vida demasiado invasora, la pintura demasiado exigente.

Y trabaja, trabaja, trabaja.

(Publicado en **Les lettres françaises**, París, Nº 1030, 21 de mayo de 1964. Traducción de Enrique Aguirreazbala.)

Carlos Alberto Brocato

Reflexión sobre la responsabilidad del escritor

"No es impertinente recordar que vivimos inmersos en un ambiente, que respondemos a una tradición, que nadie inventa nada y que a lo más que se llega es a barajar los elementos de siempre en un orden y con un acento nuevos."

JOSÉ HIERRO
Poesías escogidas

PARA NOSOTROS SIN EMBARGO sería impertinente. Nos costaría mucho esfuerzo reconocer como propia esta aseveración. No obstante, por paradójico que pueda resultar, nos consume una no menos costosa reflexión darnos cuenta de lo contrario.

Tal vez, como en mi caso ahora, la lectura sin acechanzas críticas de un libro se sorprende al encontrarse con ella; y nos sorprende. Y nos deja con el libro en vilo, en el comienzo de una meditación que ya se tiñe de sombría porque anuncia —como en el niño pobre que descubre de pronto su condición— un redescubrimiento molesto: que no poseemos lo que otros poseen.

Asunción culposa de nuestra propia inferioridad, podría decirse con dejo psicoanalítico y metafísico. O, para precisar la distinción, una *toma de conciencia.*

A propósito de la toma de conciencia, se me ocurre que ésta se nos da, a los que nos pretendemos marxistas, un tanto embellecedora de la realidad. O, por lo menos, en esa primera etapa —teórica y práctica; por sobre todo práctica— de aprendizaje y adquisición del marxismo, que suele ser muchas veces bastante prolongada.

Y no se trata sólo de mi experiencia personal —que pudiera ser marcadamente defectuosa, aunque *suficiente* para traducir el propósito entrañable de todo escritor: dar su testimonio—; se comprueba también en la de muchos de mis pares por oficio y generación.

Si, embellecemos un poco la realidad. No desentrañaré aquí semejante cuestión. Pero me vienen enseguida a cuenta dos poderosos influjos de vertientes opuestas.

Por un lado, la certeza de la inevitabilidad del triunfo final, el finalismo que irriga todo nuestro trabajo intelectual, que nos ubica en la antípoda de la elaboración desinteresada y nos aleja a considerable distancia de la literatura comprometida con uno mismo solamente. Eso, cómo negarlo, nos nutre saludablemente; mas cuántas veces nos produce brotes enviciados, protuberancias verdaderamente malignas.

Por el otro, el ficticio y abrumador negativismo que caracteriza la descripción de nuestra realidad realizada por ensayistas y estudiosos de formación irracionalista, envuelta en esa espesa bruma de frustración y desasosiego. Ella, de tan sobrecargada y machacona, ha terminado por gravitar sobre nosotros con un efecto irreflexivo de rebote: una especie de profilaxis ideológica que nos pone a buen recaudo de contaminarnos con la peste. Profilaxis desafortunada; pero operación cómoda al fin.

Sin ir más lejos, cuántos clisés mentales habremos de destrozar —o sólo dañar— para apoderarnos de este simple pensamiento: en cuanto a tradición y ambiente, nosotros como escritores no poseemos lo que Hierro posee. Y, claro, sus consiguientes consecuencias, que no son tan simples.

Y no sólo clisés sino impedimentos y trabas de otra índole, que a veces estorban la marcha de un escritor marxista. Pero que —y esto hay que decirlo aunque parezca un descargo— nunca molestan el paso de un escritor comprometido —honesta y lúcidamente, sí— con sólo sus glóbulos, porque éstos siempre hablarán a través de su conciencia, de su propia voz, no la de otros que puedan ser justicieramente sus fiscales y también, si actúan con limpieza, sus jueces.

Comprometerse con uno mismo es todo un programa moral para el escritor; a poco que lo examinemos se convierte, en verdad, en el único basamento seguro en que puede reposar su responsabilidad: es *su* moral, si se prefiere. Pero es *moral,* y no da para más. Cuando se pretende inferir de ella una ideología, mudaría en concepción del mundo, se fabrica un malentendido que conduce a una trampa. Se trampea o no, este escamoteo de la decisión a otro nivel lleva tarde o temprano a revolcones. Porque por más habilidoso —en el buen sentido— que se sea en ese riesgoso equilibrio, el viento de la historia agita la cuerda cada vez con más violencia.

La decisión a otro nivel se llama la *toma de partido.*

Pero la toma de partido no es, como podría sugerirlo la figura utilizada, el reposo, la estabilidad, la seguridad sin sobresaltos; algo así como un oficio para jubilarse sin mayores trastornos cardíacos.

No obstante, algunos lo entienden así y de actores se transforman en empleados. No se comprende que, en algunos aspectos, el cambio sólo consiste en una variación de pista. Porque no ha de ser todo tan simple desde el momento en que se pretende —si se pretende— mantener invariable la base moral, esa moral *del* escritor a que aludimos más arriba. La que sigue sosteniendo su responsabilidad, más compleja ahora. Más difícil también, porque ya no debe responderse sólo a sí mismo, aunque tenga siempre que cumplir primordialmente con esa respuesta. El olvido de esto último le acarreará la disminución de su aptitud intelectual; el envilecimiento de su condición después si no lo remedia a tiempo.

Disminución semejante sería la que, por ejemplo, nos empujara a aventar este redescubrimiento molesto; a sonrojarnos de una meditación que, por más sombría que parezca, constituye el único medio por el que se corrige el falso embellecimiento y el escritor se responde a sí mismo y testimonia a los hombres sin sentirse culposamente ni equilibrista ni empleado.

Breve antología de la joven poesía cubana

CDnCI

Carlos Sessano

ROLANDO ESCARDÓ (1925-1960): *Libro de Rolando*, La Habana, 1961; *Las ráfagas*, La Habana, 1961.

HEBERTO PADILLA (1930): *El justo tiempo humano*, La Habana, 1962.

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR (1930): *Elegía como un himno*, La Habana, 1950; *Patrias*, La Habana, 1952; *Alabanzas, conversaciones*, México, 1955; *Vuelta de la antigua esperanza*, La Habana, 1959; *En su lugar, la poesía*, La Habana, 1959; *Con las mismas manos*, La Habana, 1962. Prosa: *La poesía contemporánea en Cuba. 1927-1953*, La Habana, 1954; *Idea de la estilística*, La Habana, 1958; *Poesía joven de Cuba*, Lima-La Habana, 1959 (en colaboración con Fayad Jamis); *Papelería*, La Habana, 1962.

FAYAD JAMIS (1930): *Brújula*, Guayos, 1949; *Los párpados y el polvo*, La Habana, 1954; *Vagabundo del alba*, La Habana, 1959; *Cuatro poemas en China*, La Habana, 1961; *Los puentes*, La Habana, 1962; *La pedrada*, La Habana, 1962; *Por esta libertad*, La Habana, 1962. Prosa: *Poesía joven de Cuba*, Lima-La Habana, 1959 (en colaboración con Roberto Fernández Retamar).

PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ (1930): *Salterio y lamentación*, La Habana, 1953; *Nuevos poemas*, Nueva York, 1955; *Toda la poesía*, La Habana, 1961; *Himnos*, La Habana, 1962.

JOSÉ A. BARAGAÑO (1932-1962): *Cambiar la vida*, París, 1952; *El amor original*, La Habana, 1955; *Poesía revolución del ser*, La Habana, 1960; *Himno a las milicias y sus poemas*, La Habana, 1961. Prosa: *Lam*, La Habana, 1958.

(Estos autores y poemas forman parte de *Antología de la joven poesía cubana*, de próxima publicación en nuestras ediciones.)

La familia

Madre me acoge en su pecho caliente
día a día.
Abuelo y su cojez retumban el tablado.
Aurora es joven, no piensa aún en casarse:
sueña.
Olema ya comienza por pintarse las uñas.
(Aún Perucho no ha muerto.)
Mamá de vez en vez teclea en el piano.
Antonio es cocinero
y Salvador es el que empuja el carro.
¡Enrique! . . .
(Enrique fue el que malgastó el dinero . . .)

A la intemperie

Hijo del hombre yo,
solitario perpetuo hasta mi edad,
mudo de tiempo y muerto de costumbre;
necesitado soy; humilde hasta la cepa
y temeroso.
Me llamo así; por nombre, cualquier cosa que
exista.
(La sombra que da vueltas en mi torno
reside igual en todas partes, se acopla pudorosa
y late y es conmigo.)
Hijo del hombre yo,
tocado de maldad, vestido ligeramente de
hombre
por algunas cosas; pero también, en ciertas
horas,
ardiente, arrepentido,
encuentro a Dios en el ligero roce que me
envuelve,
en las menudas y dispersas vidas . . .

Isla

Esta isla es una montaña sobre la que vivo.
La madre solemne
empujó hacia los mares estas rocas.
En el tiempo desconocido que no se nombra
en el límite que no se escribe
sucediéndose los deslaves
las profundas grietas
—gargantas hasta los fuegos blancos—
llega la hora de mi nacimiento en esta isla
—planeta ardiendo en el cielo—
llega la hora de mi nacimiento
y también la de mis muertos
pues al mundo he venido a instalarme.
¿Por qué esos labios se abren como túneles a
los que no bajo?
Yo sé que el hombre es un rumbo que se instala
sé estas cosas y otras más que no hablo
pero yo puedo darme con los dos puños en el
pecho
feliz de esta Revolución que me da dientes
aunque de todo soy culpable
de todas esas muertes soy culpable
y no me arrepienten los conjuros
que en el triángulo de fuego he provocado.
Yo soy el gran culpable
mi delito no puede condenarlo sino Dios
y aun ni el mismo Dios pudiera
(vosotros no lo sabéis
pues ni siquiera los colores de la bandera
os sugieren
vosotros no lo entenderéis)
y esto se quedará como un poema más en la
tiniebla
como el ruido de palabras del viento que me
arrastra
aunque sé la estrella del alba
pues de todas estas cosas os burlaréis
hermanos
más allá del deseo de vuestras convicciones
en la trama creada para mi deleite
pero yo sólo sé
pero yo sólo estoy seguro
pero yo mismo lo he vivido de mis muertes y
nacimientos
¿y cómo puedo yo mismo así negarme,
cómo podría yo mirar al Sol y no cegarme?
Pero lo que importa es la Revolución
lo demás son palabras
del trasfondo
de este poema que entrego al mundo
lo demás son mis argumentos.
No creáis en mis palabras
soy uno de tantos locos que hablan
y no me comprenderéis
no creáis mis palabras
esta isla es una montaña
sobre la que vivo . . .

CeDICI

Infancia de William Blake

(Fragmento.)

Te decían:
"Los niños como tú, William,
serán negados por el ángel;
blasfemas, robas en la despensa;
tienes la cara sucia;
andas siempre con claves
y grabados
y láminas . . . "
Tú, arqueado el cuerpo, sonreías.
¡Ay, Blake, el siglo veinte
no es un simple grabado
en que batallan el arcángel y el diablo!
Es esta trampa
en que luchamos, es esta lluvia
que nos ciega. Han arrasado las despensas
y no hay señales
ni claves . .
que no pueda entender
el Ministerio de Guerra.
Entra, aún estamos en vela.
Cualquier día
me gritan a la puerta:
"Un hombre con paraguas, mi señor."
(No puedes conocerlo. Es de esta época.)
Cualquier día
penetran en mi cuarto.
"Mostró insignias, señor."
Cualquier día
me obligan a salir a la calle,
me apalean: me lanzan como a una rata
en cualquier parte.
(Tú no puedes saberlo. Es de la época.)
Contra mí testifica un inspector de herejías.

Esta noche
me basta tu silenciosa presencia.
En mi cabeza turbada
tu poesía alumbra mejor que una lámpara
sobre mis círculos de miedo.
No me distraigo.
Tengo los ojos fijos en la negra ventana.
Pasan camiones con soldados,
gentes de las líneas de fuego.
En mi casa resuenan las consignas violentas.
. . . . . .

Abre la puerta, y en la alta noche, sale.
Síguelo, perro del otoño,
lame esa mano, el hueso conmovido
de la última piedad; síguelo,
¡oh centro pedregoso del otoño,
animal del otoño,
centro grave, robusto del otoño!
Es el desesperado, recién salido,
pálido desertado de sus tardes.

Noche, tú de algún modo lo conoces.
Por unas cuantas horas
permite, al fin, dormir a William Blake.
Cántale, susúrrale un fragante cuento;
déjalo reposar en tus aguas,
que despierte remoto,
sereno, madre, en tu heredad de frío.

Playa Girón

Nosotros los sobrevivientes
¿a quiénes debemos la sobrevida?
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Estos murieron para que nosotros viviamos
—¡para que yo viva!—.
RANDALL JARRELL

Muerte,
no te conozco.
Aún no hay víscera mía
que hayas tocado en lo más leve.

En Playa Girón,
donde murieron mis hermanos,
para mí no hubo
un sitio.

Metida entre los árboles,
embozada en planicies o en aguas,
viste cómo caían
esperanzados, a lo lejos.

Salgo, busco,
te sigo y el fogonazo
resuena siempre en otra carne.
¿Cuándo seré el que caces,
el ya deshecho,
simple testigo que se calla?

Muerte,
no te conozco,
y más allá del mar hablan de ti,
quieren cubrir mi patria
con tu nombre.

Palabra de mi pueblo

Canta a mi lado, sustenta mi oído,
entre trabazón de números
que esconden ambiguas bestias,
aventuras frutales, dura
fidelidad a las cosas ásperas
y final temblor de letras,
como voz de adolescente.
Sale de polvorientos billetes,
de estentóreas bocas obreras
o de risas relucientes,
y corre sobre las azoteas
que blanden humildes banderas,
sobre solares apagados
y calles muchas y ligero aire,
hasta estancias de reposada vida.
Sustenta mi oído, canta a mi lado,
lengua siempre recién hecha,
rota y atendida siempre,
abierta y alegre como pecho de pobre:
acoge mi atención, colma mi boca.

De la realidad

Ils furent rois toute une matinée.
RIMBAUD

Los que se casan con trajes alquilados,
desmemoriados,
olvidados
de que dentro de dos días
tanto principesco telar,
acompañante de la gárrula tarde,
y de las lágrimas aducidas al final,
debe estar devuelto, lo menos ajado posible
(el anuncio compartía una enorme pared
con un letrero absurdo, ¡y sin embargo!);
y recordando en cambio, sin duda,
que en cinco, seis horas yacerán gloriosos,
avanzan incorruptibles, pálidos
como guantes,
ella,
difícil y vigilada,
y él,
feliz, aunque no pudieron del todo arreglarle
la espalda, y el hombro le tira un poco.

La isla recuperada

El caballo, la mariposa, el marinero, el gato,
el pescado grande y el pescado chico
la meten aullando en el festival del que no se sale
sino con los pechos cortados.
El aura tiñosa
y la lombriz se regocijan. El caracol se distrae.

Pero el número de ojos diurnos se levantará de nuevo,
Recto, altivo, casi divino,
con algo de arcángel sin réplica,
y echará a volar el aquelarre despedazado
dejando herida pero renaciente
la carne de la doncella despierta.

El otro

(Enero 1º, 1959)

Nosotros, los sobrevivientes,
¿a quiénes debemos la sobrevida?
¿Quién se murió por mí en la ergástula,
quién recibió la bala mía,
la para mí, en su corazón?
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
sus huesos quedando en los míos,
los ojos que le arrancaron, viendo
por la mirada de mi cara,
y la mano que no es su mano,
que no es ya tampoco la mía,
escribiendo palabras rotas
donde él no está, en la sobrevida?

Epitafio de un invasor

Tu bisabuelo cabalgó por Texas,
violó mexicanas trigueñas y robó caballos
hasta que se casó con Mary Stonehill y fundó un hogar
de muebles de roble y *God Bless our Home*.
Tu abuelo desembarcó en Santiago de Cuba,
vio hundirse la escuadra española, y llevó al hogar
el vaho del ron y una oscura nostalgia de mulatas.
Tu padre, hombre de paz,
sólo pagó el sueldo de doce muchachos en Guatemala.
Fiel a los tuyos,
te dispusiste a invadir a Cuba, en el otoño de 1962.

Hoy sirves de abono a las ceibas.

CeDInCI

La visita

La gran mosca se ha posado en el marco
podrido de tu retrato, hermano, y la visita
vendrá, quizá bajo una yagua, porque llueve
con todo el frío del viejito San Isidro. La visita
vendrá y hablará del maíz, de la chiva cargada
y del vecino que se mece siempre en su sillón
humano, bajo el alero de murciélagos y carcomas, mientras canta con su voz lenta, ñoña:

"Agarra la gata, ¡caramba!,
qui aí viene el gato..."

La gran tatagua, hermano, la tatagua de
alas brumosas y carnales, está allí, se ha posado
en nuestra mesa, y también la visita vendrá; y
estará muda, muda, todo el tiempo.

El ahorcado del Café Bonaparte

Para no conocer los abismos del humo
para no tragarse los periódicos de la tarde
para no usar unos espejuelos cubiertos de sangre
o telaraña
El que estaba sentado en un rincón lejos de
los espejos
tomándose una taza de café no oyendo el
tocadiscos
sino el ruido de la pobre llovizna
El que estaba sentado en un rincón lejos de
los relámpagos
lejos de los leones morados de todas las guerras
hizo un cordón con una hoja de papel
en la que estaban escritos el nombre del Papa
el nombre del presidente
y otros dos mil nombres ilustres
y a la vista de todos los presentes
se colgó del sombrerero que brillaba sobre su
cabeza amarilla
El patrón del café salió bajo su capa negra en
busca de un policía
Armstrong cantaba sin cesar la luna había
aparecido
como una gata furiosa en un tejado
Tres borrachos daban puñetazos en el
mostrador
y el ahorcado después de mecerse dulcemente
durante un cuarto de hora
con su voz muy lejana
comenzó a pronunciar un hermoso discurso:
"Maintenant je suis pendu dans le Bona
La lluvia es el cuarzo de mi miseria
Los políticos roen mi bastón
Si no me hubiera ahorcado moriría
de esa extraña enfermedad
que sufren los que no comen
En mis bolsillos traigo cartas estrujadas
que me escribí yo mismo
para engañar mi soledad
Mi garganta estaba llena de silencio
ahora está llena de muerte
Estoy enamorado de la mujer que guarda las
llaves de la noche
Ella se ha mirado en mis ojos sin saber quién
he sido
Ahora lo sabrá leyendo mi historia de hollín
en los periódicos
Sabrá que me llamaba Louis Krizek
ciudadano del corazón de los hombres libres
heredero de la ceniza del amanecer
He vivido como un fantasma
entre fantasmas que viven como hombres
He vivido sin odio y sin mentira
en un mundo de jueces y de sombras
La tierra en que nací no era mía
ni el aire en que reposo tampoco
Tan sólo he poseído la libertad
es decir el derecho a sufrir a errar
a ser este cuerpo frío
colgado como un fruto
entre los que cantan y ríen
entre una playa de cerveza
y un templo edificado para adorar el miedo
La mujer que guarda las llaves de la noche
sabrá que me llamaba Louis Krizek
y que cojeaba un poco y que la amaba
Sabrá que no estoy solo que conmigo
va a desaparecer un viejo mundo
definitivamente borrado por el alba
Así como la niebla a veces aplasta
las flores del cerezo
la muerte ha aplastado mi voz"

Cuando el patrón volvió con un policía de
lata y azufre
el ahorcado del café Bonaparte
ya no era más que el humo tembloroso de un
cigarro
bajo el sombrerero
sobre una taza con restos de café.

De hombre a muerte
(Fragmento.)

La historia no es un baldío sin dueño.
Libertad,
háblanos de tus muchos amadores
mientras en Mayarí arriba,
sobre el campo tendido, quedan algunos.
Nuestras manos
ganan una ametralladora Thompson,
cinco Springfield
y algunas armas cortas.
Libertad
—no del tigre o el pájaro—,
la del hombre:
gánanos para ayer, para mañana,
gánanos hoy.
Somos tus fieles amadores.
Entre los estampidos
y los fogonazos
oímos todo lo que en ti tiembla:
late tu corazón,
aquí entre pinos quemados y sangre.
Desnuda están en todas partes
y duermes a la sombra de las ruinas.
En ti nos detuvimos.
Sólo tú eres destino.

III

Los hombres se hacen viejos y mueren.
¿A quién se le querrá atemorizar con la
muerte?
Los que se le anticipan
en su oficio
son muertos de la Muerte.
Los hombres mueren
sin que haya tenido aquél
trato con éste;
sin que haya compartido la tristeza.
¿A quién se le querrá atemorizar con la
muerte?
La montaña llena de un aire
olvidado hace miles de años.
"...a las 7 de la mañana se apareció
una avioneta de reconocimiento."
El enemigo detesta mi amor.
Expuestos a la lluvia preguntándome cuándo
volveremos
a vernos, mi niña.
Esos hombres que nunca estuvieron en
combate,
que no han peleado con amor,
que no dejaron para siempre las cruces
no conocen la guerra.
No vamos a morir.
Seremos viejos en el tiempo de la vejez
Seremos viejos para
contar y orar y dormir.
"...a las 11 y media de la mañana
cruzaron seis camiones
cargados de soldados."
Esos pájaros se quedarán
para siempre cantando en la memoria.
Ahora él estará afilando en la piedra su
machete
y ella estará recogiendo las tazas vacías.
La postura sumisa del puente.
En la oscuridad la tierra parece arder.
Queremos amor queremos vivir.
Tenemos toda la tristeza
(bailaré contigo amor mío),
la ropa huele a animal mojado huele a las
cosas tristes
(bailaré contigo amor mío).
Las ametralladoras no comprenden,
no saben por qué es esta alegría.
"...a las 4 de la tarde
aproximadamente
se escuchó un nutrido tiroteo como a
cuatro
o cinco kilómetros."
Todo el verdor de esa rama y la flor
que vendrá y mi sangre
están gritando porque vengas.
Queremos vivir con la tristeza, con los adioses,
con todos los recuerdos.
Queremos vivir con la alegría.
Yo te amo.
"...a las 7 en punto nos pusimos
en marcha."

Himnos a las milicias

El pueblo es la medida de todas las cosas
en él me mido nos medimos
como un campo arado
o la cuerda de una lira tremenda
obreros campesinos son la medida del pueblo
de los que viajan y atraviesan la noche
de los que son una pala humana en las minas
de los que rompen la piedra en su corazón
en las canteras
de los que calculan la medida de la historia
en un torno
el pueblo mide todas las cosas
con el diamante perfecto del trabajo
entre rosas azules y lámparas perpetuas
que nos enseñan el amor y la palabra.

Miliciano del alma
no hay muerte para ti...
tu mano arranca la cabellera
del enemigo
hace ceder su puesto
al que se arrastra entre un polvo de ojos
y niños torturados
avanza
como un contingente de estrellas jóvenes
traza las líneas de la mano
del sueño de los hombres
y articula el lenguaje profundo de los pobres
en un tiempo de gloria.

Para ellos
la muerte sin zapatos sin banderas
la corrompida la ausente
la sin tierra
la sangrienta sin heridas
la blanca de carne y argollas
cercenada
por una cerbatana negra
por un tajo o una
luz diferente
para ellos la muerte sonámbula
que se escribe en sus vidas
para ellos
la nada allí donde termina el pueblo.

Caídos entre el mar
y el pantano

No estaban de más
y los borraron
las manos que sobraban
del tablero tremendo
de la vida.

Vuestras armas subían hasta el cielo
chocando en el trabajo y el amor blanco
en el aire y estruendo de las voces
creadoras.

Apretado contra la parda tierra os recuerdo
inflamo con granos de pólvora
una vasta canción
hasta perderos de vista
en el fuego del himno consumidos.

Vuestros cuerpos
bultos negros a medio enterrar
manos que incendian
esa carretera
fulminante canal de la victoria
en ese camino recto
cielo de la patria
en que el centinela no duerme
ni se inunda la torre con las aguas
son la actividad profunda de la vida.

Muertos: no teníais doble
sólo un nombre de obrero o campesino
mi nombre
tu nombre
no teníais doble
muertos de tierra firme
sin regreso
en estandartes
baterías
batallones
arden en ese nombre
millones de gargantas y de armas.

Vuestro nombre llevará el maíz
la cebolla el grano transparente
la nada y el arpón con los martillos
bajo tierra
en un himno de fuego y de cosechas
los héroes siguen combatiendo
sin saberlo.

CeDInCI

NORBERTO ONOFRIO

Las únicas lecciones que recibió sobre el arte de la incisión provienen de Abrahan Vigo y Pompeyo Audivert. Onofrio recibió muchos premios: los últimos, el de Honor en el Salón de Otoño de la SAAP y en el provincial de Tucumán. Muchos países también han exhibido sus planchas: Cuba, México, Brasil, URSS, China Popular, Bulgaria, Rumania, Checoslovaquia, Alemania... Pero ese avatar artístico no le ha hecho olvidar su origen proletario, que recrea diariamente en la fábrica, donde sus manos dan nuevas formas en el cometido de su "segundo oficio" —obrero metalúrgico—, para cumplir con el digno oficio de vivir. Que es también un esforzado arte. Nació en Buenos Aires en 1927.