

la rosa blindada

revista mensual

abril de 1965

año 1 N° 5

buenos aires

precio: \$ 60



Abril de 1965



la rosa blindada

Revista mensual
Año I / N.º. 5 / Buenos Aires

Sumario

<i>León Pomer</i>	Guido Spano, hombre político 3
<i>Juan José Sebretti</i>	Dos países: dos perspectivas 10
<i>Attila József</i>	Mi Patria 14
<i>Attila József</i>	Literatura y socialismo 17
<i>Nemesio Juárez</i>	Conversación con Leonardo Favio 23
<i>Volodia Teitelboim / Luis Corvalán</i>	"Crónica de un niño solo" (fragmento del guión) 24
	Homenaje del Partido Comunista chileno a sus artistas y escritores 27
	Ormazábal y sus compañeros ante los tribunales militares de España 30
<i>To Hun</i>	¡Recordad bien mis palabras! 32

Director de honor
Raúl González Tuñón

Directores
Carlos Alberto Brocato - José Luis Mangieri

Poesía
Juan Gelman - Guillermo B. Harispe - Ramón Plaza - Alberto Wainer - Carlos González

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

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

Cine
Roberto V. Raschella - Roberto Alzenberg - Nemesio Juárez - Jorge Macario

Teatro y T. V.
Roberto Cossa - Andrés Lizarraga - Susana Vallés - Norma Alejandro - Oscar Ferrigno - Germán Rozenmacher

Historia
Leon Pomer

Psicología
Antonio Caparrós

Música
Juan Carlos Cedrón

Filosofía
Patricio Canto

Literatura infantil
Javier Villafañe

Diagramación
Oscar Díaz

Publicación de Ediciones LA ROSA BLINDADA

Correspondencia y giros a nombre de José Luis Mangieri.
Revista *La rosa blindada*, Corrientes 2565, p. 9 el 11, Buenos Aires.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 831.648.
Las colaboraciones espontáneas serán aceptadas y, en la medida de su interés, contestadas.
Horario de Redacción: lunes a viernes, de 10 a 12.
Precio del ejemplar: m\$ 60.
Tirada de este número: 4.000 ejemplares.

Distribución en Capital Federal:
Pedro Sirena, Corrientes 1551, T.E. 45-4942.

León Pomer

Guido Spano, hombre político



ANTIGUOS DAGUERROTIPOS lo muestran * con traje casi talar, negras la bombacha y la hopalanda, amplio cuello albo y ancho el sombrero de blandas alas. Imagen serena e imponente: la prolongó hasta el día último de una larga vida. Cuando murió, rechazando la confortación del sacerdote, "más que un final humano se asemejó a la extinción del fuego de un tripe" ¹.

Schiffano pintó su figura; supongo que en otras tierras los pintores se lo hubieran disputado. El rostro grande tiene lenguas-barbas nevadas de patriarcal canaánita. Los ojos sonríen, con íntima, con indulgencia. Mucho antes de su tránsito postrero quisieron proclamarlo gloria suprema de las letras argentinas. Lo quiso Joaquín V. González. Alguien dijo, además —lo dije con grave empujón—, que su vida era un dulce y apacible observar de las cosas humanas desde un mirador abicado por encima del bien y del mal. Los niños de las escuelas, entre tanto, eran llevados a contemplarlo como a curiosa reliquia. A Carlos Guido debían divertirse tamañas efusiones: era demasiado sabio para que le halagaran. Pero probaban rotundamente que sus pecados más o menos juveniles yacían oficialmente en el olvido; en él, ¿estaban olvidados?

Era Guido en su ancianidad el poeta del alpa colliana. Cantaba a Berenice y a Praxila. Y cantaba a Hermione, la del cinto recamado de flores. Era un extraño griego aposentado en la ciudad presuntuosa que lo necesitaba para ser la Atenas del Plata. ¡Presunción de rastacuro! A su paso por las calles había reverencias, besos furtivos y lágrimas de emoción: marchaba Sócrates reencarnado. "El señor Guido —dirá Pedro Goyena— reside, pero no vive en Buenos Aires. Sus versos reflejan el cielo, los

paisajes, las mujeres de Grecia..." ² Pero el señor Guido vivía realmente en Buenos Aires, aunque a veces sus versos lo desmintieran. Y vivía con dolor: "Nunca quise doblar mi cerviz ante esos poderosos de cartón pintado; he preferido apartarme por completo de la vida política y ser un simple espectador de mi propia patria." Estaba contestando a José Hernández, quien en el curso de una comida en casa de Ernesto Quesada expediase socarronamente en estos términos: en nuestro país, "un hombre que había puesto el pie en el umbral de los 50 años sin haber estado, poco o mucho, en el congreso o en un ministerio, era un fracasado..." ³ Y retrucaba Guido —mientras el viento pantagruélico del travesero Hernández (comenta Quesada) "parecía bailar con locos menes, constantes figuras de contradanza"—: "¡Cómo! ¡Fracasado un hombre porque no ha sido diputado o ministro! Pero, ¿qué significan esos cargos —en un país que no es parlamentario— sino granjerías de comité o favores de algún personaje influyente? Vale decir, sacrificio de la propia independencia por el inevitable sometimiento a la disciplina partidista, que jamás es permitido romper; o rendición de la altivez personal para nunca contrariar las indicaciones del caudillo, cuya buena o mala fortuna se sigue, y quien, por lo general, gusta sólo de instrumentos maleables pero no de caracteres firmes o de individualidades que puedan hacerle sombra, de modo que la menor contradicción significa la condena o el alejamiento de quien se permite no opinar como el que dirige, el cual se autosugestiona hasta encarnar su misión directriz como un apotolado semimítico que nadie debe discutir. A caudillos tales, que hay decires constante y sumisamente: besos la mano por el favor que me hacéis..." ³

* Esta que publicamos es la primera parte de un trabajo cuya segunda de próxima aparición, comprende el período de la guerra del Paraguay. (N. de la R.)

¹ ALFREDO PALACIOS, *Estadistas y poetas*, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1952, p. 206.

² PEDRO GOYENA, *Crítica literaria*, Edición Roso, Buenos Aires, 1937, pp. 250-251.

³ ERNESTO QUESADA, *La personalidad de Carlos Guido Spano*, Imprenta Mercatali, Buenos Aires, 1918, pp. 8-10.

Llámesse altivez, orgullo, negativa a doblegar la espina dorada; llámesse resistencia a chatopotar en el fango: Guido no quiso hacerlo. Prefirió hacer versos griegos, luego de mucho haber batallado. Acaso fuera fácil condenarlo. ¿Qué derecho tenía a olvidar años de ardiente pelea? ¿A quedarse en casa rumiando filosóficamente su dolor argentino? En Carlos Guido hubo una grande dosis de orgullo quebrantado. Era hijo de un prócer en cierto modo maldito. El general sirvió a Rosas y a Urquiza; su pecado capital fue no haber servido a Mitre y a Alsina. El general no ganó la absolución; la ganaron los que al día siguiente de Caseros supieron acoplarse a los emigrados que volvían triunfadores. Carlos Guido vivió fiel a su padre y no buscó acomodo en los medios oficiales de Buenos Aires. Era hijo de un patriota; carecía de dinero pero tenía dignidad. Le sobra el talento y su cultura superaba en mucho a la del medio. Era orgulloso y altivo: tenía un carácter pasivo. No era un héroe nacido y criado en la enfiada del pueblo, como su amigo Hernández. Sus años de adolescencia y juventud conocen la vida blanda y fastuosa de la corte del Janeiro, viajes a Europa, mil aventuras galantes y el halago de un talento reconocido y alabado. Y si don José encontró en el gaucha el motivo para sus versos inmortales, no es extraño que Guido encontrara en Grecia el motivo de los suyos. La realidad inmediata pareciera despreciable. Desconocía al pueblo. Su sensibilidad y su cultura lo conducían a un mundo ideal donde reinaban la armonía y la belleza que no supo encontrar en la vida. La decepción lo llevó a Grecia; el orgullo herido lo instaló allí. Pero jamás dejó de preocuparlo lo humano. Sus mismos versos lo reflejan.

* * *

El general Tomás Guido era un ilustre patriota; su mujer había nacido en solar de próceres chilenos. Don Tomás ya era molar por las invasiones inglesas y en ellas peló con denuevo. Cuando la revolución de Mayo, Moreno lo llevará consigo a Londres. Cúpole a Guido la faena triste de amantajar a Moreno con la bandera inglesa y arrojar su cuerpo al mar. En Inglaterra iniciaría su carrera de diplomático: estaba dotado para ello. Era excepcionalmente culto, tenía distinción, don y genio. Los avatares de la guerra llevarían más tarde a Chile. Conoce allí a Pilar Spano, hija de un héroe nacional, y contrae enlace con ella. San Martín lo hace su íntimo. En Perú y en el año 21 llega al generalato. Será jefe militar de Lima y colaborador, el más cercano, del Libertador. Alejado éste es acogido por Bolívar: Guido tiene arte para conquistar voluntades. En 1826 retorna a Plata y Carlos nace un año más tarde. El general negocia la paz con el Brasil. Luego será diplomático. Rosas lo lleva a la corte de Río. Allí vivirá largos años con su familia. Los más felices de la vida de

Carlos, seguramente. A la caída de Rosas retorna el general a Buenos Aires. Está del lado de Urquiza y cuando el sitio de Lagos lo deportan a Montevideo. Firma el decreto Lorenzo Torres, el ex rosista que supo abrazarse a Alsina el 11 de setiembre para expulsar juntos a Don Justo José de Urquiza. ¿Los principios...? ¡Buena...! las rentas de la Aduana valían el renuncio! Intimidados de una política que se hacía gorgoritos con palabras grandilocuentes Carlos Guido estaba enriqueciendo su experiencia.

En Paraná sería el general una de las figuras señeras. Y con él su hijo, devotísimo del padre y además subsecretario de Relaciones Exteriores por expresa voluntad del presidente Derqui. Corre el año 60; Carlos conoce en ropas menores a los que gobiernan su patria. La afición del presidente por el mate raya en lo sublime. Por lo demás, su pereza y pasión por las novelas van parejas. Derqui permanece en casa hasta que muere y a su vez muere el resto del todo. El señor Juan Francisco Seguí, ministro de Relaciones Exteriores y ex sacerdote, hace sus comidas metiéndose groseramente el cuchillo en la boca. Halla gran divertimento en domesticar víboras. Complácense en llevarlas en los bolsillos y en el pecho para sacarlas insperadamente con gran consternación de sus interlocutores. Carlos Guido observa y acaso se sonríe. O puede que sienta lástima. Extrañeza, difícilmente: ha andado bastante por el mundo. No es un lechuguino. Retrocedamos en el tiempo. En 1846 abandona Río de Janeiro para venir a defender su patria amada por las fuerzas conjuntas de Francia e Inglaterra. Rosas no le simpatiza. Pero su patria está en peligro. Después de Caseros, los unitarios que apoyaron la intervención extranjera no debían mirarlo con buenos ojos. O él a ellos. En el 48 estará en París. El pueblo en rebelión contra Luis Felipe. Su hermano Daniel muere trágicamente en Saleux, y él con su grande dolor a cuestas observa el grandioso espectáculo de las masas en la calle. Observa y se suma a la multitud. Y la arenga y viva con ella a la república y vociferar contra Guizot. El 25 de junio se proclama la república y Carlos Guido es partícipe de la primera gran batalla entre las clases que forman la sociedad moderna: burguesía y proletariado. El trono real acaba de arder en la plaza pública, pero ahora el general Cavagnac reprime ferozmente a las masas. Guido escribirá en su *Autobiografía*: "... no llego nunca a alumbrarme el ostentoso aparato de la Francia revolucionaria. Tras de aquellas decoraciones pintadas a los techos voy a asomarme las orejas del lobo. En los ruidosos debates de la libertad plantados en las plazas, me parecía vendría pronto a posarse algún muchuelo con ínfulas de águila imperial".⁴ Pala-

⁴ CARLOS GUIDO SPANO, *Autobiografía*, en *Obras escogidas y Autobiografía*, Prólogo de José E. Rodó, Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1929, p. 170.

bras agudas que la historia confirmaría. Fueron escritas en la vejez, pero acaso reflejen el pensar de Carlos en aquellos años de juventud.

Del periplo francés le quedará la admiración por Lamartine. Más tarde traducirá al portugués el *Rafael*, precedido de un estudio crítico de las *Confidencias*. Al morir el emigrado político y escritor gauch, Carlos Guido escribirá un bello ensayo.

Estamos ahora en 1851. Debe abandonar el Brasil y marcha nuevamente a Europa. De la Gran Bretaña dirá: "... es cosa de admirar el ensanche inmenso de ese imperio británico, sin más ley que la fuerza puesta al servicio de la conquista en el exterior y del derecho en casa. *Dieut et mont droit* es el antiguo mote de las armas inglesas: Dios y mis parras, sería más exacto".⁵ Carlos no ha olvidado lo del 46; las seducciones del *laissez faire* no alcanzan a obnubilarse la visión. Esto lo ubica muy por encima, en el plano ideológico, de los caballeros que después de Caseros abrieron de nar en par las puertas a la penetración inglesa. Agregará: "Aunque se hunda el mundo seguirán los ingleses envenenando con opio a los chinos, destripando a los zulúes, trillando en la India las huellas de Warring Hastings, el célebre gobernador de Bengala".⁶ Inglaterra no es sólo para él la portadora del progreso, es la pérdida Albión, donde "la palabra de Arousmelos es pronunciada por el más misero de los pueblos, teniendo por punto de apoyo al banco de Inglaterra".⁷ Y en seguida Francia otra vez en el pasado, tres años y ocho meses con infinidad de amarguras está en estado de guerra. El 2 de diciembre de 1851 se produce lo que Carlos Marx llamó *coup de 1851*.

Napoleón III. Ese día "quedaré señalado —anota Guido— entre los días nefastos de la historia de Francia. En esa fecha se entronizó en ella la traición y se enlutó su escudo, no sin que ánimos valientes tentasen un esfuerzo supremo para librarlo de la ignominiosa celada. Góponse el honor de recibir entre las filas del pueblo amotinado, el fuego de los pretorianos al servicio de la ambición rampante. Me desahité viviendo la república, excreando al usurpador y sus esbirros".⁸

Con este inspreciable bagaje de vida y las ideas que le vamos conociendo restreará Carlos a su patria. Caseros quedó atrás y al pisar el suelo natal arde la cuartelada ignominiosa del 11 de setiembre. En apariencia la división ya no pasa entre federales y unitarios: pasa entre los que defienden el monopolio de las rentas de la aduana y el resto del país. El 11 de setiembre marchan juntos los dueños de la tierra, los comerciantes de ultramarinos y frutos del país y no pocos ideólogos liberales. Todo

⁵ *Ibidem*, p. 185.
⁶ *Ibidem*, p. 186.
⁷ *Ibidem*, p. 186.
⁸ *Ibidem*, p. 197.

enceno ha cesado, siquiera transitoriamente: Urquiza no debe nacionalizar la única fuente de rentas de la nación y fuente al mismo tiempo del poder del grupo gobernante de Buenos Aires. Luego vendrá el sitio de la ciudad porteña por las tropas alzadas que comanda Hilario Lagos. Carlos Guido milita a favor de la ciudad en que nació. A su lado y en frente hay muchos ex rosistas. Lejos de él pero en su mismo bando un mozo llamado José Hernández librará la primera batalla de su vida. Hernández conoce la derrota en San Gregorio, bajo la jefatura del inepto Pedro Rosas y Belgrano, antes hombres de Rosas y ahora de quienes lo sucedieron.

Guido va a Montevideo en seguimiento de su padre, expulsado de Buenos Aires por sospechable. Finaliza 1852. Más tarde, "hecha la paz, una paz pagada con obleas, y restituido a Buenos Aires, viví en el olvido más completo, refugiado a la sombra del hogar carísimo. Sólo de tanto en tanto rompía el silencio para protestar contra los hechos o las doctrinas de una época señalada por aberraciones deplorables".⁹ Su primer escrito político parece ser de 1854: un comentario extremadamente agudo a la "Circular" con que el gabinete del Brasil justifica su intervención del mismo año en el Uruguay. A propósito de este y otros escritos suyos sobre la política del Imperio, dirá: "... quizá extrañe la severidad de mis escritos casi siempre que he tratado la política imperial y de sus diplomáticos, con relación al Río de la Plata [...]. Menester ha sido toda la vigilancia, toda la energía del gobierno y la prensa, para que nuestro poderoso vecino no se levante por delante".¹⁰

Hasta 1858 Carlos se llama a silencio en la prensa. Entre tanto cabe suponer que siue de cerca los movimientos políticos de su padre. No le habrán sido desconocidas las andanzas de Mr. William Dougal Christie, ministro inglés acreditado ante el gobierno de Paraná. En octubre de 1856 el general Urquiza discute con los embajadores de Francia e Inglaterra la conveniencia de apoyar a Lorenzo Torres como candidato a gobernador de Buenos Aires. Urquiza sueña con conquistar pacíficamente a la gran ciudad. Cree, en definitiva, que Tomás Guido es el mejor candidato. En diciembre Christie va a Buenos Aires para "descubrir cuáles eran las perspectivas de éxito que tenía el general Guido como candidato a la gobernación, y el de prestar cualquier ayuda indirecta que podría facilitar una finalidad tan deseable".¹¹ ¿Qué habrá pensado Carlos de ese apoyo? ¿Y del apoyo inglés a Urquiza en la lucha por la unificación nacional? Inglaterra

⁹ *Ibidem*, p. 208.
¹⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹¹ J. R. SCORR, *La lucha por la consolidación de la nacionalidad argentina. 1852-1862*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1964, p. 182.

GUIDO SPANO,
HOMBRE
POLITICO



GUIDO SPANO,
HOMBRE
POLITICO

esta por la unidad nacional argentina; pero eso sí: sin guerra civil que perjudique al comercio y con un gobierno fácilmente manejable. El 1º de enero de 1857 Christie, consejero y mandadero de don Justo José, le escribe sugiriéndole gastar 2.000 onzas de oro en la campaña electoral de Buenos Aires; él está dispuesto a adelantarle de su peculio personal —Káse Foreign Office— 2.000 pesos fuertes. Que esos fondos fueron entregados lo confirma Mougillot a Victoria en carta del 12 de abril de 1857: se le debía al diplomático inglés una suma no especificada de dinero.¹² El 28 de febrero Christie le informa a Clarendon que ha viajado a San José para conferenciar de nuevo con Urquiza. En la ciudad porteña —cartas de Tomás Guido por medio— entró en contacto con los dirigentes del partido federal, quienes le señalan las necesidades para la campaña electoral. Christie transmite a Urquiza el mensaje. Ya y viene, lleva y trae. Inalterable tiene buenos amigos en todas partes. Se apoya en todos; trabaja para sus intereses. En abril de 1857 el senador Bosch de la legislatura de Buenos Aires consulta a Christie: ¿cuáles son las preferencias británicas entre Norberto de la Riestra y Lavallol, como candidato a gobernador? De la Riestra es el favorito.¹³ Es natural que así sea. Don Norberto, emigrado a Inglaterra en 1844, se emplea allí en la casa Nicholson, Green y Cia. de Liverpool y luego a ser socio de la misma. Vuelto a Buenos Aires regenta una sucursal. Posteriormente saldrá los intereses de la deuda de 1824 con Barine Brothers. Es una buena opción a Tomás Guido. Christie sabe que los federales de Buenos Aires no lo quieren al general. Éste, entre tanto, trabaja activamente para la causa de la Confederación. El 1º de enero le escribe a Victoria: gestiona el apoyo de Nicolás Antonio Calvo. Calvo es un gran polemista; entre pecho y espalda tiene cinco sistemas, agencias y es decidido opositor al oficialismo porteño. Pero dicta de ser el jefe de Urquiza. Aboga Calvo por la unidad nacional y los "chupandinos" lo reconocen como jefe. Los "handlerrers" u oficialistas lo tienen por adicto al señor de San José. En 1856 don Nicolás Antonio había organizado el "Club de la Guardia Nacional". El manifiesto inicial desparra violencia verbal contra tirios y troyanos. De los federales dice que constituyen la aristocracia del dinero que engordó mientras Rosas degollaba al pueblo; de los unitarios, que son el "sustrato hereditario". E. i., ni uno ni otros tienen derechos exclusivos para disponer del país...¹⁴ A este Calvo lo quiere Urquiza por aliado; sabe que no es ni será su incondicional pero ahora es útil; no es incondicional de Alsina y Mitre. En marzo, precisamente el 11 de marzo de 1858, Calvo comienza

a editar *La Reforma Pacífica*. En el lugar donde debía ir el primer editorial va un artículo de Carlos Guido. Se llama "Juicio de la reseña que existe la libertad, y sin embargo no la encuentra entre el tumulto de los agitadores que la ofenden."¹⁵ En esas mismas líneas recoge una denuncia de *La Regeneración*: el gobierno de Buenos Aires no es neutral en las luchas intestinas del Uruguay, apoya a los emigrados.

Si Guido andaba o no exagerado nos lo dice Sarmiento, refiriéndose a las elecciones del 29 de marzo de 1857 en carta a don Domingo de Oro: "Fue tal el terror que sembramos entre toda esa gente [la oposición] con estos y otros medios que el 29 triunfaron sin oposición [...] Los gauchos que resistieron a votar entre los candidatos del gobierno, fueron encarcelados, puestos en el cepo, enviados al ejército para que sirviesen en la frontera con los indios y muchos de ellos perdieron el rancho, sus escasos bienes y hasta su mujer." [La historia de Martín Fierro] Hernández la presenció de cerca puesto que colaboraba en *La Reforma Pacífica*, no se sabe si escribiendo o sólo estando al lado de Calvo. De paso: el recién electo gobernador Alsina nombró a De la Riestra su ministro de hacienda...¹⁶

El 9 de julio publica Guido "De la libertad individual"; se refiere a la defensa que ha hecho el doctor Miguel Navarro Vélez de don Ángel Plaza Montero, cuyo domicilio ha sido asaltado por la policía sin orden de allanamiento. "¿Es posible —dirá Guido— que bajo el sistema republicano, en la época actual, después de tan ruidos golpes asestados por la mano inclemente de la tiranía, nos veamos todavía en el caso de discutir la libertad individual..."¹⁷

Estos artículos y la notoria relación con Calvo y *La Reforma*... no debían hacerle confortable la vida en Buenos Aires al hijo del general Tomás Guido. El 4 de marzo escribale a Pujol el doctor Mariano Martínez: "Aquí se multan y persiguen a los hombres porque hablan contra el gobierno, se arrojan a los empleados porque leen *La Reforma Pacífica* y se pide el exterminio de todos los que no piensan como Vélez, Sarmiento y los Vareletas." Es, como se aprecia, el reinado de la libertad recuperada.

Amigos y colaboradores de Calvo emigran a Paraná. Hernández es uno de ellos. No Guido, que se queda y el 18 de noviembre de 1858 publicará "El álbum sangriento."¹⁸ Desprecia el crimen como método político y lo grita. La prensa de Buenos Aires calude al asesinato del general Benavidez en San Juan. Sarmiento escribe en *El Nacional*: "Por lo que a mí me toca, me asocio de todo corazón al pueblo de San Juan en la parte que tenga en la justicia

que ha hecho sobre un notorio malvado." A Guido le repugna tamaña incivildad: ¡los hombres del partido de las luces festejando el crimen!

Ya vimos antes que Carlos será alto funcionario del gobierno de Sarmiento; lo será por un año, hasta octubre de 1861 en que renuncia y se va a Montevideo. Allí está su padre. Pavón ha sido en setiembre y la Confederación se derrumba.

El 18 de diciembre de 1862 publica un artículo titulado "La cuestión de Méjico."¹⁹ Aparece en *El Nacional* con la advertencia de que ha sido rechazado por *La Nación Argentina*. Días más tarde aparece una segunda nota con el mismo título; polemiza con *La Nación Argentina*, que lo ha criticado.²⁰ Guido trata un grave problema de política internacional: la invasión a Méjico por Napoleón III, de acuerdo con Inglaterra y España. Estaban en juego los intereses de la burguesía anglofrancesa amenazados por una revolución. Y por los EE. UU. Guido acusa a *La Nación Argentina* de "... preferir [...] el ataque a una república hermana sacrificada a la ambición de un déspota, a la palabra austera de un ciudadano que se pronuncia en su favor..." Siguen palabras duras para la ambigua actitud del órgano oficial; lo que cabe es "la condición lista de Napoleón III y su aventura agresiva: el momento cuyo punto inicial el conde de Calvo en 1851 estaba clavando sus garras en carne americana. A propósito de esos hechos decía Marx: "La intervención en Méjico, por parte de Inglaterra, Francia y España, es, en mi opinión, una de las empresas más monstruosas jamás registradas en los anales de la historia internacional."²¹ Guido opinaba igual pero el gobierno prefería no ocuparse del asunto; demasiados compromisos lo ligaban con los agresores. No era cosa de estorbarle los negocios a los franceses y a los ingleses en Méjico, cuando aquí se les allanaba el camino. Hay palabras de Napoleón III que hacen luz definitiva sobre el asunto; son de una carta al general Forey fechada en Fontainebleau el 3 de julio de 1862: "En el estado actual de la civilización del mundo, la prosperidad de América no es indiferente para Europa, puesto que alimenta nuestra industria y hace vivir nuestro comercio [...]. No tenemos ningún interés en que la República de los EE. UU. se apodere de todo el golfo de Méjico, domine desde allí las Antillas y la América del Sur, y sea la única dispensadora de los productos del Nuevo Mundo [...]. Si, por el contrario, por las armas de Francia, Méjico se constituye en un gobierno

estable, habremos puesto un dique insuperable a las invasiones de los EE. UU..."²²

Poco más de dos años más tarde Guido insistirá en el tema. En "Ea, despartemos", que se publica el 20 de diciembre de 1864, dirá: "México sucumbe, la República Dominicana expira en el martirio. El Perú en cuyo suelo descansan las cenizas de nuestros más bravos veteranos; el Perú, mina de oro, del que no pueden apartar los ojos avarientos los antiguos sacrificadores de Atahualpa, es saltado a la faz del continente. La conspiración monárquica penetra arrastrándose por el Nuevo Mundo [...] Y nosotros esperamos inertes que nos muera el corazón!"²³

En abril de ese año el almirante Luis Hernández Pinzón se apodera de las islas Chinchas, pertenecientes al Perú. Enarbola la bandera de España; lo hace "a título de simple ocupación de dominios españoles", según lo afirma Sarmiento desde Chile. El autor de *Facuendo* ha sido enviado por Mitre en misión diplomática; aprovecha la presentación de credenciales para calificar el hecho de "provocación ineficaz hecha a la república del Perú por la España."²⁴ Acaso con escasa diplomacia; pero con noble pasión Sarmiento, hablando en nombre del gobierno que representa, asegura que la "República Argentina reclamará como un honor y un deber suyo estar al lado de la República de Chile en sostén de los derechos desconocidos por la España de hoy día."²⁵ Le envía el discurso a Mitre muy ufano y recibe por respuesta un balldazo de agua. Mitre siente menos apuro que Sarmiento por adherir a la causa de la libertad americana. Entre tanto, José Victorino Lastarria, eminente chileno, le escribe al presidente de los argentinos; que se una —le pide al espíritu de una ley que a su proposición acaba de aprobar la Cámara de Diputados de Chile. El texto dice: "La República de Chile no reconoce como conformes al derecho internacional americano los actos de intervención europea en América, ni los gobiernos que se constituyen en virtud de tal intervención, aunque ésta sea solicitada; ni pacto alguno, cesión o venta, o de cualquier otra especie que mengüe la soberanía o la independencia de un estado americano, a favor de potencias europeas, o que tenga por objeto establecer una forma de gobierno contraria a la república representativa adoptada por la América española."²⁶ La carta de Lastarria es del 31 de julio. El 15 de agosto

²⁰ JOSÉ MANCIBOS, *Sintaxis general del movimiento social en México, en Historia general del socialismo y de las luchas sociales*, de Max Beer, 2 tomos, A. P. Márquez Editor, México, 1940, t. II, pp. 274-275.

²¹ Guido Spagno, *op. cit.*, 315.

²² MANUEL GÁLVEZ, *Vida de Sarmiento*, Ed. Tor, Buenos Aires, 1952, p. 263.

²³ *Ibidem*, p. 264.

²⁴ *Archivo del General Mitre*, t. XXVII, Biblioteca La Nación, Buenos Aires, 1913, p. 94.

GUIDO SPAGO,
HOMBRE
POLITICO

GUIDO SPAGO,
HOMBRE
POLITICO

¹² CARLOS GUIDO SPAGO, *Ráfagas*, 2 tomos, Editores Ikon Hnos. Buenos Aires, 1979, p. 102.

¹³ Scobie, *op. cit.*, pp. 185-186.

¹⁴ Guido Spagno, *Ráfagas*, t. I, p. 114.

¹⁵ *Ibidem*, p. 159.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 189.

¹⁸ *Ibidem*, p. 195.

¹⁹ MARK-ENGELS, *La guerra civil en los EE. UU.*, Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1946, p. 51.

insiste: se trata de terminar con la intervención francesa en México y de España en Santo Domingo; o de evitar ignominias tales como el pacto de protectorado de la Francia con el Ecuador.²⁵

El 28 de setiembre de 1865, otro chileno eminente, Vicuña Mackenna, se dirige a Mitre. Chile está en guerra con España, "guerra injusta y cobarde de agresión..." Deplora la falta de alianza de los pueblos americanos para humillar a los godos.²⁶ El 25 de octubre se otra vez Lastarria quien escribe al presidente. El chileno es ahora ministro de su país en Buenos Aires; las palabras son agrías: "Mi posición diplomática ha cambiado con nuestra guerra actual con España. Hasta aquí podía yo resignarme a lo infructuoso que había sido mi misión; pero desde que la política del gabinete argentino es adversa a los intereses que represento, da una prueba de mi falta de influencia y de mi inhabilidad, que ya no puedo aceptar, sin justificarme ante mi gobierno y mi país [...] He hecho todo lo posible por conseguirlos [la simpatía y la amistad del gobierno argentino], pero ha podido más la España, porque se lleva hasta la exageración el antiamericanismo y la preferencia y adhesión a la Europa."²⁷ Lastarria se queja amargamente de los ataques de que es objeto su patria por el órgano oficial *La Nación Argentina*, "sin perdonar calumnias ni mentiras". "En fin, ese diario, que sin duda es inspirado por el señor Elizalde, hace la defensa de la España, y se esfuerza por probar que la guerra es inútil." Y remata Lastarria: "... si, como es de esperar, el gabinete se nos muestra tan hostil como su prensa, como ésta, tan amigo de la España, yo llegaré al extremo de pedir mis pasaportes y dejarlos a ustedes con su España."²⁸

Con esta acre violencia se expresaba el embajador de un país hermano. Mitre le contesta el 11 de noviembre de 1865 que la lucha entre España y Chile "no nos concierne". Al propio tiempo reconoce que *La Nación Argentina* es un diario al "que el gobierno presta alguna protección".²⁹

Pero volvamos a Guido y a su "¡Ea, desesperemos!", tan sustancioso y apasionado. "Es fácil descargar la culpa de tan ignominiosa apatía —anotará— sobre la cabeza del narcotizado Presidente [...] Es fácil increpar a sus ministros [...] Empero, la responsabilidad es principalmente nuestra, desde que nos dejamos conducir por páramos y breñas con la humildad de un rebaño, al son del caramillo pastordil de nuestros dignos funcionarios."³⁰ Carlos Gui-

do apela al pueblo y pide su rebeldía; reprocha más al rebaño que al pastor que lo conduce. Pocos días antes, el 21 de noviembre, Lastarria volvía a escribirle a Mitre: "No me habe estimado —le decía—, sea bueno y franco conmigo y convénzase que Elizalde, como usted dice tan oficialmente, el edoctos Elizalde, lo pierde con su política falaz de vieja plija, cuya hinchala se descubre a la legua." Unos párrafos antes ha escrito: "Sea neutral, pero séalo de veras, y no como lo fue en la cuestión oriental."³¹

* * *

Sea neutral... frente a Paysandú se estaba consumando una de las grandes tragedias ocurridas en tierra americana. Escribe Carlos Guido: "La tormenta estalla sobre nuestras cabezas, y no osamos tomar precaución alguna para conjurarla! ¡Truena a nuestras mismas puertas el cañón imperial, asestado al pecho de una nación hermana, y el Presidente de la República abraza y besa en su representante al enemigo que la arruina!" En suma: que se está asesinando la nacionalidad uruguaya con la flagrante complicidad del gobierno argentino. Lo hace Venancio Flores, un general oriundo que militó bajo las órdenes de Mitre y degollador de los mayores que recuerda nuestra historia. Lo hace el Brasil, de quien Flores es instrumento. Lo hace Mitre, ocultando la mano y protestando una neutralidad que los hechos demuestran. Las palabras de Guido no son retóricas: "¡Se está cometiendo a nuestra vista el asesinato de un pueblo, y consentimos en que se nos haga cómplices de un crimen!"³² Pocos días más tarde Guido y sus amigos marcharían a defender Paysandú, la ciudad demolido con balas de cañón recogidas por la escuadra brasileña en Buenos Aires. Entre tanto clama con la pluma: "... ha tenido [el Brasil] la habilidad de inducir a nuestros gobiernos a ignominiosos tratados, transformándonos en algunos de ellos [el tratado de extradición de esclavos huídos] en carcerales del Imperio..." Para consumar sus ataques —agregará el Imperio esclavocrata necesita de la Argentina, el único poder que se le puede oponer. Pero no es así: la causa de los negros de Río Grande tiene el apoyo del gobierno liberal que preside el general Mitre. Vayamos a las razones más íntimas de los sucesos uruguayos, que Guido no devela pero que importa señalar.

El 7 de octubre de 1864 escribe Carlos Calvo —durante cinco años ministro plenipotenciario del Paraguay ante los gobiernos de Francia e Inglaterra— a Solano López; lo hace desde París: "El referido señor Moreira [Carvalho Moreira, Barón de Penedo, ministro del Brasil ante la corte inglesa], cree que el Uruguay tiene que ser más o menos pronto una provincia

del Brasil, no por la conquista de las armas brasileñas, sino por la absorción pacífica que se ha hecho ya de una gran parte del territorio de esa república, hoy ocupada exclusivamente por propietarios brasileños hasta el río Negro."

Los estancieros del Sur del Brasil, cuyo caudillo era el general Antonio de Souza Netto, presionaban sobre el Emperador. Por eso, añade Calvo, "según el Barón de Penedo, el Emperador del Brasil ha sido obligado por el general Netto de Río Grande a intervenir con su armada de mar y tierra contra la degradada República del Uruguay, so pena de que ese general y la provincia de Río Grande se levantasen en armas y fuese totalmente perdida para el Imperio."³³

Antes, en abril, el representante argentino en Río de Janeiro, don José Mármol, escribe al presidente Mitre: "El gobierno va a remolque de la opinión riograndense, y aquí mismo lo impelen a una política interventora."³⁴

El territorio meridional de Río Grande do Sul y los departamentos septentrionales del Uruguay constituían una de las mejores zonas de pastoreo de Sudamérica. Dentro de la república oriental, en las zonas linderas con Brasil y aun bien dentro del territorio uruguayo, habían radicado cincuenta mil brasileños, muchos de ellos fuertes estancieros criaderos de ganado. El Imperio, explica Alberdi³⁵, necesita urgentemente tierras aptas para el cultivo de cereales y la cría de ganados. De estos últimos obtiene carne fresca, al revés de Cuba que debe adquirir en la Argentina carne seca. Brasil come la carne que toma del Estado oriental. Y esta carne, añadamos, la producen los estancieros acudidos por Souza Netto. Por lo demás, sigue Alberdi, si en Brasil hay hambre, ello es atribuible "... a la sed de ganancias de sus grandes propietarios, que son dueños de los cuatro quintos de su suelo. En vez de consagrar una parte al cultivo de cereales y animales para la subsistencia de su población, lo destinan todo a la producción del azúcar, del tabaco, del café, del té, que los enriquece a ellos a expensas del pueblo trabajador que muere de hambre. Esa cultura de lujo para unos pocos, y de ruina para la generalidad, hace al Brasil tributario, en productos necesarios a su subsistencia, de los EE. UU., de la Europa misma, pero sobre todo del Estado del Uruguay, que es su despensa o almacén de víveres [...]. Su gobierno halla más cómodo conquistar los países vecinos para producir artículos necesarios a la alimentación de su pueblo, que obligar a sus grandes propietarios a dejar la cultura que

los enriquece, por otras más ventajosas para el pueblo..."

He aquí el problema claramente expuesto. Al que se agregan razones acaeramente permanentes en la política del Imperio para avanzar sobre el Río de la Plata. En momentos que ha cesado el tráfico negroero Brasil necesita recurrir a la mano de obra blanca, pero sus proyectos de colonización fracasan porque el hombre europeo no logra adaptarse al clima tórrido. El Uruguay es tierra ideal para establecer colonos europeos. Además, la llave del Plata es Montevideo. Desde allí se controla el acceso al Paraná y al Paraguay, ruta obligada al Matto Grosso. Entre tanto, la aparición del aventurero Venancio Flores, que ingresa a tierra oriental partiendo públicamente desde el puerto de Buenos Aires, viene de perilla a los planes de Souza Netto. Flores recibe auxilio brasileño, pero "... las bandas de salteadores que salían de Río Grande para reforzar a Venancio Flores no llevaban solamente el programa de las californias, o en otros términos, del robo de ganado de las estancias orientales, sino de proceder a la ruina sistemática de los hacendados, para dar valor a la propiedad brasileña y redondearla, se dedicaban a la caza de negros, y esto consolidaba el sistema de la esclavitud, pues garantizaba la captura del esclavo prófugo, su valor subía necesariamente en el mercado. Una de las principales causas de indignación contra el Uruguay era el asilo que podían prometerse esos desdichados. Urgía proteger al esclavista, así al de Río Grande que perdía su fortuna con la evasión de los negros, como al brasileño emigrante, que se había establecido en el Uruguay con víveres en esclavos, y que se arruinaría con la perduración de un gobierno poco simpático a la institución peculiar del Imperio."³⁶ Además el general Souza Netto no era hombre a quien el Emperador pudiera desoir. Supuesto que hubiera querido hacerlo. En 1836 había encabezado un movimiento separatista en Río Grande proclamando la República Independiente de Piratinim, mantenida hasta 1845. Ahora podría repetirse la aventura, con gran peligro de la corona: Río Grande era acaso su perla más valiosa. El Emperador iba a remolque del jefe de los negros riograndenses. Y tras él el ministro general Mitre y su ministro de Relaciones Exteriores y ex cortesano de Manuela Rosas, doctor Rufino de Elizalde.

Carlos Guido —y lo hemos dicho— no develó este aspecto no tan secreto por cierto de la agresión brasileña al Uruguay. Pero objetivamente luchó contra los esclavistas al luchar por la libertad de la tierra oriental, cuyo gobierno blanco mostró un decoro y una dignidad en la

GUIDO SPANO,
HOMBRE
POLITICO



²⁵ ATILIO GARCÍA MELLÉ, *Proceso a los falsificadores de la historia del Paraguay*, 2 tomos, Ediciones Tróica, Buenos Aires, 1964, t. I, pp. 500-501.

²⁶ *Archivo...*, t. I, p. 150.

²⁷ JUAN BAUTISTA ALBERDI, *El Brasil ante la Democracia de América*, Ediciones ELE, Buenos Aires, 1946, pp. 64-65.

³⁶ CARLOS PEREYRA, *Francisco Solano López y la guerra del Paraguay*, sin nombre de editor, Buenos Aires, 1933, pp. 50-51.

²⁵ *Ibidem*, p. 96.
²⁶ *Ibidem*, p. 102.
²⁷ *Ibidem*, p. 111.
²⁸ *Ibidem*, p. 113.
²⁹ *Ibidem*, pp. 113-114.
³⁰ Guido Spano, *op. cit.*, p. 317.

³¹ *Archivo...*, pp. 116-119.
³² Guido Spano, *op. cit.*, p. 318.

Juan José Sebrile

Dos países: dos perspectivas



EL MITO DEL VIAJE A EUROPA

Existe un mito de Europa para el viajero latinoamericano, cuyas causas son múltiples y complejas: nuestro origen migratorio, la propaganda de la industria turística, las novelas, el cine, los diarios de viaje y hasta el testimonio de los "que estuvieron" y necesitan a toda costa justificar el viaje.

David Viñas —Literatura argentina y realidad política— ha analizado las distintas características que el mito adopta a través de los años, desde el viaje colonial y utilitario, hasta el viaje estético, consumidor y ceremonial.

No soy tan ingenuo como para pretender con algunos meses de Europa haberme liberado de todos los mitos. Yo también tengo mi mito de Europa, puesto que la he tanto a través de los discos y los medios que me acosan con respecto a mi propio país.

Héctor Miguel Angeli me decía antes de partir: "Buenos Aires es una Madrid que quiere ser París." Madrid o lo que los portños tememos llegar a ser —la miseria, el atraso, la opresión—, y podemos llegar a ser si no luchamos contra ello. París o lo que los portños quisieramos ser: una burguesía refinada, culta, liberal, democrática, tolerante, abierta y que no podremos ya ser, porque llegamos tarde, se cerró la estación del Metro que da sobre los bares—, sigue brindando el confort de los sillones de cuero y las *boiseries* de *Aux Deux Magots* y *Flore*. Sin embargo algo falta en ellos, no hay "existencialistas" de pelo largo y ropa sucia. Un café en el *Flore* cuesta ahora dos francos más que en cualquier otro lugar y, por consiguiente, sólo se sientan a sus mesas turistas ricos en busca de lugares famosos o franceses ociosos, limpios y bien vestidos, que probablemente viven en la orilla derecha y tienen su coche a la puerta. Ya no van allí jóvenes que buscan el calefaccionado ambiente del café huyendo del frío de sus hoteles pobres; ya nadie tiene hambre ni escribe ni se rebela ni sueña sobre sus mesas. La pobreza romántica del

parte, los nuevos monobloks para obreros en los alrededores de París sean un semillero de *blousons noirs* y de delincuentes juveniles. Aun los países más ricos tienen el subdesarrollo en su propio interior, la miseria acecha en la sombra de sus ciudades deslumbrantes. No obstante, teniendo en cuenta la situación de otros países latinos, Francia puede considerarse como un país relativamente próspero. De cada seis franceses, uno posee automóvil. A ciertas horas por las calles céntricas, el gran embotellamiento hace del Metro el único medio de comunicación.

Es inútil que busquemos en el París de 1961-1965 la bohemia romántica que caracterizó a esta ciudad en diversas épocas y con diversas modalidades. En Montmartre queda una escenografía de calles en pendiente, escaleras y paredes apietadas, pero—*sa-sa-sa*—artificios es sólo una burda copia de fin de siglo; ahora pintores sin talento venden sus *panfils* a ingenuos turistas norteamericanos. Montparnasse, por su parte —que sustituyó a Montmartre en la primera posguerra cuando los pintores descubrieron que los alquileres de este barrio eran más baratos—, vive en las mesas del *Dôme*, la *Coupele* o el *Select*, de los recuerdos de los años locos del veinte. En su canto a Saint Germain des Près —que a su vez sustituyó a Montparnasse durante la ocupación alemana, cuando se cerró la estación del Metro que da sobre los bares—, sigue brindando el confort de los sillones de cuero y las *boiseries* de *Aux Deux Magots* y *Flore*. Sin embargo algo falta en ellos, no hay "existencialistas" de pelo largo y ropa sucia. Un café en el *Flore* cuesta ahora dos francos más que en cualquier otro lugar y, por consiguiente, sólo se sientan a sus mesas turistas ricos en busca de lugares famosos o franceses ociosos, limpios y bien vestidos, que probablemente viven en la orilla derecha y tienen su coche a la puerta. Ya no van allí jóvenes que buscan el calefaccionado ambiente del café huyendo del frío de sus hoteles pobres; ya nadie tiene hambre ni escribe ni se rebela ni sueña sobre sus mesas. La pobreza romántica del

Barrio Latino ya no es actual, se ha "musealizado". Ahora la *nouvelle vague* hace cine frívolo con el dinero de sus padres, fuertes industriales. Es cierto que, de tanto en tanto, se ven jóvenes barbudos, con largas melenas, blousons descoloridos y una guturera al hombro. Pero con toda seguridad que esos jóvenes no son franceses, sino alemanes, daneses, suecos y sobre todo ingleses. La originalidad y la extravagancia de Saint Germain de 1945 se encuentran ahora en Picadilly Circus, pero no en París. El derrumbe del imperio inglés ha provocado una inesperada iracundia en las jóvenes generaciones, que rompe todos los clisés sobre la tradicional sobriedad inglesa.

¿Qué queda, pues, del París que soñaban los adolescentes portños? El bulevar Michel ornado de árboles, de terrazas, de librerías, de urnarios, de kioscos, de puestos de kermesse con tiro al blanco, sigue siendo la calle donde todo el mundo parece ser joven, hermoso, alegre. Sigue reinando en el Barrio Latino el ambiente de liberalidad, desenfado y falta de prejuicios que lo hicieron famoso. Pensamos que París se convertiría en una aldea si le faltara toda esa multitud abigarrada, pintoresca y poliglota, llegada de los rincones más distantes, que se pasa por el Barrio Latino y lo convierten en el lugar más cosmopolita del mundo: hindúes, japoneses, chinos, vietnamitas, africanos, filipinos, norteamericanos, ingleses, escandinavos, italianos, españoles, latinoamericanos, algunos de ellos con sus indumentarias típicas: mantas, faldas de seda, turbantes, tónicas, capotas, alterándose con los blousins. El Barrio Latino es uno de los pocos lugares del mundo donde nadie se asombra ni se indigna por las numerosas parejas de negros y rubias. Claro está que fuera de la zona internacional del Barrio Latino, probablemente los negros no sean tan bien vistos, que muchas veces les cuesta encontrar alojamiento en los hoteles y que en las paredes del Metro se ven frecuentemente inscripciones injuriosas contra ellos. Pero de todos modos nunca se ha dado el caso de que los *blousons noirs* de París realizaran progroms contra los negros como sus hermanos los *toddy boys* de Londres, por lo que, dentro de ciertos límites, puede considerarse al francés uno de los pueblos menos racistas de la racista Europa. Es que Francia es el país donde la revolución burguesa fue llevada hasta sus últimas consecuencias, y por lo tanto el único que tiene una auténtica tradición liberal. Sabemos que esta tradición no impidió, en nuestro convulsiónado mundo actual, que los franceses utilizaran la "violencia y el terror en la guerra de Argelia" y que, pese a las innegables ventajas obtenidas por los obreros franceses, el cuadro de las clases sociales en el "neocapitalismo" es rígido y la élite del poder está exclusivamente en manos de la alta burguesía.

Pero con todas estas limitaciones y contradicciones, debemos reconocer que, entre una Italia

que soporta la pesada tutela del Vaticano y no ha podido desprenderse aún del todo de la herencia fascista —muchas leyes de Mussolini siguen vigentes—, por un lado, y una España franquista, por otro, Francia es el único país latino, incluyendo las semicolonias latinoamericanas —entre las que, mal que nos pese, se cuenta nuestro país— donde el ciego respeta la conciencia laica, donde la mujer goza de una verdadera igualdad con el hombre, donde existe una cultura de izquierda y un diario burgués como *Le Monde* que en nuestro país, por ejemplo, pasaría por subversivo. El único país latino donde los intelectuales, los escritores, tienen un amplio público y ejercen una influencia en la sociedad. En el Metro, en los cafés de París, es más frecuente ver a la gente leyendo a Balzac o Stendhal en ediciones de bolsillo que revistas de historietas como en nuestros países culturalmente subdesarrollados. Es también uno de los pocos países latinos donde el fanatismo del fútbol no absorbe todo otro tipo de actividad en el pueblo, como ocurre en España, Italia o América latina; el único país, en fin, que sin llegar al naturalismo de los países nórdicos, se ha liberado de las inhibiciones y tabúes típicos de los países católicos, logrando crear un arte del saber vivir que va desde la gastronomía al amor, desde la moda a la literatura.

La mejor tradición de intelectuales argentinos, la de Moreno —traductor de Rousseau—, la de Echeverría, la de Alberdi, reivindicaba la cultura racionalista francesa vinculada a nuestros orígenes de nación independiente, en contra del securantismo colonial español. Esta era una concepción abstracta de la cultura. Sin embargo, debemos reivindicar, contra cierto nacionalismo equivocado, esta línea de tradición francesa en la Argentina que fue recogida por una oligarquía decadente. Es necesario recuperar esa herencia que no le pertenece legítimamente a ella: la Francia de un Sartre que rechazó el Premio Nobel no tiene nada que ver con la Argentina de un Borges que lo persiguió infructuosamente. El orgulloso y vanidoso nacionalismo argentino tiene mucho que aprender de Francia: una política independiente que resguarda la autonomía nacional frente al imperialismo yanqui, la energía con que supo enfrentar a los "gorilas" de su ejército. Hasta su tradicional modo de comprender a los chinos, desde Voltaire y los enciclopedistas hasta Malraux-Dé Gaulle, que hoy más que nunca tiene un puente de acercamiento entre Oriente y Occidente.

ESPAÑA: EL SUBDESARROLLO EN EUROPA

España es el país del mundo con mayor índice de turismo. Contribuyen a ello no sólo la belleza del paisaje, el colorido de sus costumbres y la simpatía de su pueblo, sino, y por sobre todo, los precios asombrosamente bajos:

DOS PAISES:
DOS
PERSPECTIVAS

SIEMPRE HAY ALGO QUE APRENDER DE FRANCIA

Conoci París en un momento especial que se ha convertido en llamar de la "prosperidad francesa". Esta prosperidad no impide que medio millón de personas en París sigan viviendo en cuatro ambientes, que la mayoría de las casas no tengan baño y no sobrepasen las cosas no tengan baño y no sobrepasen las cosas no tengan baño y que, por otra

hoteles de 70 a 120 pesetas y comidas hasta por 40 pesetas, teniendo en cuenta que 60 pesetas equivalen aproximadamente a un dólar. Es preciso pues estar muy alertas para no sumarnos a la fila de los turistas —aun muchos no simpatizantes del franquismo— que vuelven hablando de la "recuperación" y ocultándonos el hecho de que las facilidades de vida que nos otorga nuestra lista de chequeos de viajero no es la consecuencia del progreso de la nación, sino, por el contrario, de su decadencia, de su atraso económico y de la pobreza del pueblo.

Madrid es la fachada ostentosa que oculta un trasfondo sórdido. Por la Gran Vía, por la calle de Alcalá, se pasea gente bien vestida entre rascacielos barrocos con grandes ángeles en las cúpulas. En la calle Serrano, los señores de Madrid toman su aperitivo en la terraza de los cafés a la salida de la misa de una. Todos se conocen y se saludan de mesa a mesa, pertenecen indudablemente a las mismas familias, a la misma clase. Por la noche, en el viejo Madrid, alrededor de la plaza Mayor y del Arco de Cuchilleros, se toca la guitarra y se canta en mesetas y tabernas decoradas con carteles de corridas de toros. En la "Cueva de Luis Candelas" los mozos visten como bandidos del siglo XVIII. ¡Qué alegre es España a simple vista! Cerca de ahí, en la Casa de Bottin, "el mejor restaurante del mundo", según Hemingway, se puede comer gazpacho andaluz, cochinillo asado, gambas al ajillo, almejas a la marinera, anguilas a la bilbaína acompañadas por un botella de Rioja Alto. Si se come muy bien en España, cuando se come. Y si el restaurante es un ambiente más sofisticado podemos ir al bar Gijón cerca de la plaza Cibeles, donde los intelectuales critican abiertamente al Régimen. ¿Quién ha dicho que se vive mal en España? Y después tenemos también las corridas de toros, el flamenco, las viejas iglesias, los monumentos, el Prado, la visita a las ciudades-museo de los alrededores: Toledo, Ávila, Segovia. La vida es dulce y ociosa como en ninguna parte. Se desayuna a las once, se toma el aperitivo a la una, se almuerza a las tres, se toma el chocolate a las seis, otros van un aperitivo y se cena a las once de la noche y a la una se toma un café o una copa. Pero, ¿quién hacen esta vida? Madrid es la ciudad de los funcionarios de Estado. ¿Y los pobres? ¿Dónde están los pobres? ¿En los pueblos tal vez? Hemos recorrido España desde Cataluña a Andalucía. En la calle principal de cada aldea, en la retreta de la plaza, hemos visto chicos y viejos, pocas mujeres, ningún hombre. La realidad de España, que se nos oculta tan falazmente tras los rascacielos, las terrazas de café, la vida fácil y el lujo, se nos muestra ahora al desnudo. En España sólo viven los ricos y los turistas; los pobres están ausentes. Al pueblo español no lo he conocido en España; lo he conocido en París, en Londres. Las sir-

vientas, los peones, los lavapacos, los changadores, los albañiles, los trabajadores más rudos y menos especializados son en su mayoría españoles. "Las sirvientas españolas tenemos cartel como los toreros", dice un personaje de *La carnita*, de Lauro Olmo. En Inglaterra conoci a unas chicas españolas con estudios secundarios que trabajaban en Londres como sirvientas. Ganaban más y tenían más dignidad como sirvientas en Londres que como empleadas en Madrid. En Alemania hay más de treinta mil trabajadores españoles, y en Suiza se toman medidas para evitar la invasión: todo español que pasa por sus fronteras debe mostrar las manos para acreditar su condición de turista. Hablando español en Europa uno se siente en una situación de inferioridad. Sólo como país en el viejo mundo donde la lengua española está dignificada: China. Allí ser latinoamericano es un timbre de honor.

En los trenes de segunda, en la época de las fiestas, he viajado junto a ese proletariado golondrina que regresaba a España a pasar el fin de año con sus familias. Mientras bebían y cantaban no dejaban de quejarse por su triste situación. En ciudades brumosas y hostiles, sin conocer el idioma, viven añorando a sus familias, a su lengua, al sol. Hemos perdido el sol se titula una novela española que describe el drama de los emigrantes. No obstante su sufrimiento de expatriados, ninguno de los emigrantes con quienes conversé expresó su intención de regresar definitivamente a España. Han visto que el mundo es otra cosa de lo que le enseñaba el cura de la aldea y ya nunca más podrán resignarse a aquella vida.

Es así como mientras los españoles familiares se desparanman por toda la Europa desarrollada, los turistas ricos de esa misma Europa desarrollada se vuelcan en España, contribuyendo con sus ingresos de divisas a mantener la situación actual. Los propios emigrantes, muy a pesar suyo, también contribuyen al sostenimiento de Franco, puesto que para poder salir del país deben reembolsar cierta suma de lo que ganan en el extranjero.

El suelo de España es rico, pero la superficie cultivada ha disminuido enormemente, y de país exportador de productos agrícolas que era en 1926 ha pasado a ser país importador. Los campesinos trabajan con métodos rudimentarios, sin maquinarias ni abonos. La causa de estos males —que son también los del sur de Italia y de Grecia— se llama latifundio: el uno por ciento de la población posee el 51 por ciento del suelo; solamente nueve mil personas poseen propiedades de más de 10.000 hectáreas. El duque de Medinaceli posee 70.000 hectáreas.

Entretanto, sentados en las terrazas de los cafés o en las sillones tras las vidrieras de los clubes privados, los señores explican la miseria de España por la pereza ancestral del pueblo español. Para justificar el elevado número

de mendigos en cualquier ciudad española, leo en una guía turística: "Por razones de clima, de hábito o de atavismo extraño, hay algunos españoles que odian el trabajo y prefieren la libertad de los caminos." Los turistas, por su parte, en busca de pintoresquismo, aceptan sin discutir esa visión que coincide con la imagen fabricada de la "españolada" que le han dado los novelistas románticos: los españoles viven felices rascando la guitarra o golpeando la pandero a la sol. ¡Para qué cambiar entonces la condición social del pueblo español si éste es feliz en su miseria! Se quiere justificar las injusticias, los privilegios, mostrándonos costumbres populares que sólo tienen valor porque en ellas los oprimidos encuentran una válvula de escape a su opresión. Tranquilizadas sus con-

ciencias, los turistas, sin mayores remordimientos, pueden contemplar el espectáculo extático del atraso: los caballeros medievales recorren la plaza de toros al comienzo de la corrida, las mujeres sacando agua del pozo, los gitanos de Sacromonte bailando descabzos, el batir de palmas llevando al sereno después de las diez de la noche, las prostitutas más miserables del mundo en los cafetines del Barrio Chino de Barcelona. ¡Que todo quede en España como está para siempre! Qué importa la miseria, el atraso, la ignorancia, la opresión del pueblo, con tal que el turista pueda seguir disfrutando de ese encanto decadente, de esa belleza turbia, a lo Goya, a lo Buñuel.

DOS PAISES:
DOS
PERSPECTIVAS

DOS PAISES:
DOS
PERSPECTIVAS

Guido Spano, hombre político

(de la p. 9)

defensa de la nacionalidad que ya hubieran pensado para sí nuestros gobernantes. Preclama Guido: "¡saludemnos respetuosamente al imperipertro Gobierno Oriental, firme en medio del más tremendo cataclismo que haya conmovido nunca el edificio social de una biosa nación".⁸⁷

El 31 de diciembre de 1864 publica su artículo "Leandro Gómez", dedicado al héroe de Paysandú. Al pie del mismo, en *Ráfagas*, puede leerse: "Al estampar estas palabras, resolvió su autor marchar a incorporarse a los defensores de Paysandú." Comunicó su proyecto a su distinguido amigo, el abogado Aurelio Palacios⁸⁸, "caballero oriental", quien se le sumó, y luego ambos a don Florencio Garrigós, quien imitó a Palacios. Dos días después iban los tres en viaje rumbo al Uruguay. A bordo se encontraron con José Hernández, quien desde Paraná iba a reunirse con su hermano Rafael. Junto con ellos llegó a Concepción del Uruguay la noticia de la caída de Paysandú. Hernández y Guido partieron a la isla que da frente a la ciudad mártir. Allí recibieron herido en ambas piernas al capitán Rafael Hernández, Palacios y Garrigós auxiliaban a los heridos. El primer facilitó a muchos los medios para trasladarse a

Montevideo. Volvieron a Buenos Aires, donde a mediados de enero de 1865 se hicieron en la Catedral solemnes funerales al general Leandro Gómez. Por su parte Guido, en comunicación epistolar con el político bancario uruguayo doctor Antonio de las Carreras, supo de la decisión del gobierno oriental de resistir en Montevideo la agresión del Imperio. Guido viajó de inmediato a esa ciudad, donde se colocó al servicio del ministro de Guerra, don Jacinto Susviela, para ser enviado a la primera línea defensiva. La escuadra imperial ya bloqueaba el puerto de la capital uruguayo.⁸⁹

Mercéa —apunta en su *Autobiografía*— "haber tenido la ocasión de batirme defendiendo su causa tan indignamente hostilizada. No pudo ser. Montevideo traicionado cayó sin combatir. Lleno de ira y de vergüenza cual si fuese cómplice en la vil trama que entregó aquella plaza, me retiré de ese campo de oprobio a vivir de nuevo en mi aislamiento".⁴⁰

El aislamiento, frecuente en Guido después de una decepción, de una derrota, no sería tan largo. Ya asomaban los primeros fuegos de la guerra del Paraguay.

⁸⁷ Guido Spano, *op. cit.*, p. 323.

⁸⁸ *Idem*, de Alfredo L. Palacios.

⁸⁹ Guido Spano, *op. cit.*, pp. 335-336.

⁴⁰ *Idem*, *Autobiografía*, p. 224.

Attila József

Mi Patria

Attila József nació el 11 de abril de 1905 y murió el 3 de diciembre de 1937; se arrojó bajo las ruedas de un tren en Balatonuzsok, una aldea de su querida Hungría. En su patria hoy socialista es considerado el gran poeta nacional; también "el último gran poeta humanista y universal de Hungría", como dice su biógrafo Miklós Szabolcsi. Su experimentada poética recoge desde las escuelas de vanguardia hasta las formas clásicas y los medios de la poesía popular tradicional; siempre sobre una construcción rítmica. De origen proletario, su rebeldía social fue madurando hasta que ingresó en el Partido Comunista húngaro, en 1930; en 1934 se alista de él, hostigado por el sectorismo. "Las diablonesas son, también —agrega el mencionado Szabolcsi—, de fadole literaria. Por esto que AJ era considerado "un poeta importante", pero su poesía pareciera como difícil de ser entendida y apreciada. Prevalece la idea de una poesía volcánica y entusiasta, pero bastante pesimista en cuanto a la forma y más bien estrecha en cuanto a la concepción." A pesar de sus breves períodos de miseria, de dificultades, de desorden, AJ es un poeta de vasta formación cultural y técnica. El ensayo que publicamos lo prueba. Aunque haya servido valdies en muchas de sus afirmaciones, es un trabajo importante para completar el cuadro de este autor, bastante poco conocido en nuestra lengua. Con los sonetos Mi Patria —en cuidadosa versión anotada de Hugo Acero— y con Literatura y socialismo creemos poner en manos del lector dos materias de difícil acceso que permiten tomar contacto cabal con uno de los grandes poetas revolucionarios de nuestro siglo. Nos unimos, también, al homenaje de abril, a los sesenta años de su nacimiento.

1.

Una noche volvía a mi morada
y oí el vaivén de un aire de terciopelo:
en el suave calor del son en celo,
jazmines aplaudían a la nada.

Mi alma era una selva fatigada
viendo dormir los hombres en el suelo,
pero la fuente mía y de mi anhelo
es esta sociedad abandonada.

Y mi mente y mi lengua y su alimento
este este concubino de la puta
y ebria naturalza maternal:

de lúgubres talleres su lamento
negreca la hondura de la gruta
ocurre: la miseria nacional.

2.

La afección nacional es de esta suerte:
mentes lerdas, ancianos prematuros,
hijos únicos —vástagos impuros—,
niños en la intemperie o en la muerte,
crimen, suicidio, humanidad inerte;
y pues son los mañana tan oscuros,
llegamos, aunque atos, a los muros
de los milagros: Libertad despierte
y en la asamblea de la inteligencia
de los trabajadores y la ciencia
sea nuestra afección considerada:

¡a nuestros jueces no les duele nada
el que en el círculo de la violencia
nuestra raza se extinga—abandona!

3.

Herniados por la leña y por el trigo,
los mismos hombres del terrateniente
con picas un desierto entre su gente
abrieron derrumbando al pueblo amiguo.

Y al hombre defensor, sabio y testigo,
de su patria indefensa y tan doliente,
arrear porque elija, sabiamente,
a padres de la patria y del castigo.

Agitados de risas y hermosuras,
de puro prescribir al diputado,
las plumas del gendarme, tan seguras:

mil años hace que "cantado" vota
quien a sí mismo, cald gaviilla, atado
o mira torvo o se resigna idoto.

4.

Tanto activo señor, profundó en rino,
de nosotros sus tierras grado tanto,
que de un millón y medio, tras el llanto,
hacia la América tumbó el destino.

Trémulas piernas, corazón mohino,
en la sangrienta espuma y el espanto

vomitó su recuerdo y su quebranto
como el que ahogó su crimen en el vino.

Campanas soñó uno haber oído,
y otro ya supo que ese presumido
no enviaría el menor maravedí.

Todo el pasado nuestro está hacinado.
Un pueblo emigratorio y angustiado.
Y el mundo nuevo nos espera así.

5.

Vindicando con sangre su salario,
con el que sorbe apenas dos panicos
y un vino aguado que resurge en gritos,
no tiene otro jornal el proletario.

La causa del prolífico calvario
desfalta la nación, pero exquisitos
los industriales inficinnm mitos
de ubérrimo socio al operario.

Sueña en tanto la virgen obrerita,
leña en cártels, con toda una marmita.
Y el sábado, sí al recoger su sobre

en rojo restan multa y canallada,
de risa explota en su carita el cobre:
por esto trabaje y no por nada.

6.

Tembala ante el pobre el rico en su bonanza
y al rico el pobre teme en su camino:
nuestro gobierno ci el temor ladino
y nunca la ilusión de la esperanza.

El campesino pan harta la panza
de quien hurta la ley del campesino,
y aun cuando amarillito, un buey caisino
el medieto es durante la cobranza.

En una milenaria lejanía,
con un hatillo sobre el lomo duro,
deja el hijo del pueblo su remanso.

Buena emplearse de mozo y debería
azotar con un palo, hasta lo oscuro,
la tumba de su padre y su descanso.

7.

Y aunque húngaro en Hungría desterrado,
gritando el alma mía se me espanta:
¡recibeme en tu pecho, Patria santa!
¡Yo quiero ser tu hijo enamorado!

Arástrese que es ese encadenado:
prohibido es para mí; ¡ soy el que canta!
¡Dí a tu fiscal que nadie me quebranta
las plumas de mi mente y mi costado!

Si campesinos diste al mar, al hombre
da humanidad ahora, Patria mía;
da humanidad al húngaro: ¡desmiente

ser colonia alemana y que tu nombre
me sea dado al fin en la alegría
de mi canción más pura y refulgente!

NOTAS

Attila József escribió estos siete sonetos, que componen, juntos, el poema *Mi Patria*, en 1937. Tiene este año una significación especial en la vida y en la obra del poeta. En primer término, sorprende hasta el asombro la circunstancia de que haya sido justamente durante el período más agudo de su enfermedad (sufría de demencia senil) cuando se hablan precisado, desde fines de 1936, en esquizofrenia) cuando su claridad en lo ideológico y su perfección en lo artístico vuelven incontrastables. La época está signada, también, por dos hechos de fundamental importancia: la dictadura fascista que agobia a su Hungría, ante todo a la clase trabajadora, y el amor de Flora K., a quien había conocido ese mismo año y que será la inspiradora de una serie de poemas amorosos extraordinariamente bellos.

Miklós Szabolcsi emite el siguiente juicio sobre estos sonetos ("Biografía de Attila József", apéndice de *Attila József/Poemas Completos*, edición de Corvina, Budapest, 1961; traducida al castellano por H. A. y publicada por Ediciones LA ROSA BLANCA, BUENOS AIRES, 1965, en *Attila József/Poemas Escogidos*): "Escribió, entonces, *Mi Patria*, una de las cumbres de la poesía húngara, conjunto de siete sonetos en los que el poeta, después de haber pintado la situación de su país, da a entender que a una nación le es imposible ser en verdad independiente si no ha sufrido antes una transformación social interna con sentido de justicia y libertad. Y aquí debemos subrayar cómo estuvo agotado hasta su último momento a la formación marxista de su pensamiento para luchar contra el caos."

Por último, el 3 de diciembre, el poeta se arrojó bajo las ruedas de un tren en Balatonuzsok.

LA PRESENTE VERSIÓN

Involuntariamente omiti, en las "Advertencias" de *Attila József/Poemas Escogidos*, datos ilustrativos acerca del procedimiento empleado en la versión de aquellos poemas, no obstante aclarar: "...presento datos de los siete sonetos que integran, en su conjunto, el hermosísimo poema *Mi Patria*, y éstas son las únicas versiones que he efectuado con entera libertad." La expresión "entera libertad" me refiero a que el texto que la releo con particular detención, un aspecto, más que llamativo, curioso, y justo será el libre de su apariencia de concisión. Claro está que es éste un giro fácil y que no debe ser tanto, temiendo rigor. Lo que deseé indicar era que los otros poemas habían sufrido un método casi del todo literal (en el "casi" van implícitos la métrica, la sinonimia, el ritmo y, ocasionalmente, la rima), mientras que en los sonetos me había valido de la idea central y de las imágenes esenciales, pero sometiendo la versión a una estructuración nueva, en la cual hubo, formalmente, de incorporar figuras de dición, tropos y hasta imágenes coadyuvantes no presentes en el original. Y aunque húngaro en Hungría desterrado, gritando el alma mía se me espanta: ¡recibeme en tu pecho, Patria santa! ¡Yo quiero ser tu hijo enamorado! Arástrese que es ese encadenado: prohibido es para mí; ¡ soy el que canta! ¡Dí a tu fiscal que nadie me quebranta las plumas de mi mente y mi costado! Si campesinos diste al mar, al hombre da humanidad ahora, Patria mía; da humanidad al húngaro: ¡desmiente ser colonia alemana y que tu nombre me sea dado al fin en la alegría de mi canción más pura y refulgente!

He de decir dos palabras acerca de un punto que hasta ahora no he tocado; me refiero a la traducción. Yo no sé el húngaro, y sin embargo en la portada de *Attila József/Poemas Escogidos* va acompañado el anuncio: "Traducidos directamente del húngaro"

sin la mención del traductor (mi nombre va yuxtapuesto a la palabra "versiones"). Una modestia, que yo considero excesiva, de parte del traductor se opuso a la justicia editorial; esa justicia, por desgracia, se empeña en subsistir, y a mí me está prohibido especificarla, por cuyo motivo el nombre de quien, sabedor de la lengua húngara, hizo factible la traducción directa debe, también en esta oportunidad, permanecer inédito. Aquel anuncio (subrayo esta voz) tiene, con todo, razón de ser. Conocida es, entre los pueblos de habla castellana, la costumbre de traducción de segunda mano —por lo común, del francés— literatura originalmente producida en lenguas tan lejanas de nosotros como pueden serlo la turca, la árabe, la checa, la húngara, la de los demás pueblos de Europa central y hasta la rusa (no obstante la inmensa importancia de la actual producción científica y artística de Rusia) y, en fin, hasta la alemana. A mí, como editor de Corvina, ya mencionado, con las adopciones efectuadas por Eilard, Rousselot, Traoré, Gullevic, Cocteau, Emmanuel, etcétera, hacía susceptible de traducción por partida doble todo ulterior traductor en castellano, por aquello de "traduttore traditore"... Tratábase, en nuestro caso, de una traducción original...

Pero debo señalar que la edición francesa representó, para mí trabajo, un papel notable. Gracias a ella entiendo en el mundo del poeta Attila József; gracias a ella empecé a conocerlo. Mi amigo húngaro, a quien yo propuse la traducción, me dijo: "¡no me vino después, cuando nosotros (toda la gente que labora o colabora para la colección de poesía "La rosa blindada") ya sabíamos que estábamos ante uno de los mejores poetas a quienes el universal calificó de grandes por la densidad y la intensidad permanentes de su mensaje, por la belleza estupenda de su arte, por la universalidad de su amor. En este conocimiento primero de József, en estado mereced a la edición de Corvina de Budapest, queda otra vez de relieve la significación cultural, entre nosotros, de la lengua francesa, a la que, a fuer de deidades, tanto amamos.

APOSTILLAS A LOS SONETOS

1. Versos 10 a 14. El empleo de la palabra *pesa* parece exagerado. En verdad, en húngaro el adjetivo es *romera*, cuya intensidad peyorativa es menor. Pero József ha de acentuar, en seguida, la furia derivada de la impotencia y dirá que la comunidad, desde sus sitios de trabajo, vive "autuando". He "autuando", un traslucido de la tonalidad. La forma soneto castellana (y en adelante he de endilgarle no pocas frustraciones) me forzó a sugerir una idea muy hermosa: el soneto original no dice que el concubino vive de la naturaleza húngara (el pueblo) "ennegrecer" la hondura de la miseria nacional, sino que vive juétulo, maldiciendo ("putando"), o que cavila en la profundidad de la gran curva de la noche: "la miseria nacional. De modo que le he asignado a "ennegrecer" una función prosopopéyica.

2. Versos 1 y 2. Ni bonanza ni camello aparecen en el original. Versos 7 y 8. *yo y cuando amarrino, un bucy camino / el mediero es durante la cobranza*. Figuras de interpretación y tiradas de molde. Literariamente: "y el mediero amarrilla como un haz; / pero no es activo en la demanda".

3. Este soneto, cuya resonancia, por así decir, es tan elevada como el final de un gran poema sinfónico, ha sufrido prácticamente en todos sus versos altera-

ciones. En la versión de este soneto incluida en el tomo ya citado, los versos 6, 7 y 8 dicen: "y porque todos los mañaneros son ociosos, / atos arribamos a los rios / en el milagro". A parte de las alteraciones e incorrecciones formales de los versos 6 y 8 (métrica aquí, ése acentuación), la claridad del pensamiento no era precisa. De ahí las modificaciones introducidas en la presente versión.

3. Verso 7. *arvan*. El soneto original dice: "conchuen como a ganado". Espero haber conservado la sensación, aunque la palabra "ganado" tiene, en este caso, una fuerza intrínseca y explícita inusituable. La voz "arvan" es débil.

Verso 14. József no dice: *se resigna idiota*, sino "sigue la orden". Como interpretación, me parece que quien tiene conciencia del fraude electoral y que, a pesar de mirar eso, torvo, sigue la orden, acatándola, vale decir, que justifica el delito, no puede sino resignarse idiota, sobre todo cuando se ha atado a sí mismo, como gavilla, como paquete.

4. Verso 1. Tanto activo señor, profundo en tino. He empleado la forma indeterminada a fin de dar a impresión de cantidad. József dice: "nuestros muchos señores". Respecto de *profundo en tino*, lamentablemente no logré valarme del giro popular "no eran lerdo ni percosos".

Verso 11. El vocablo *merced* es, por supuesto, de uso exclusivo del español. Creo no haber incurrido en una ilicitud máxima.

5. Verso 2. *con el que absorbe apenas dos panecitos*. El original dice: "sopa y pan". Verso 5. *calvario*. József escribió "el mal". Puede aceptarse, también, "el dafío", "el sufrimiento", "el martirio", en amplitud de sinonimia. De donde, "calvario", que a estas alturas ha dejado ya de ser palabra de exclusiva memoria, cristiana.

Versos 9 y 10. *Sueña en tanto la virgen obrerita, / lega en cártel, con toda una marmala*. El soneto original dice que la hilandera (la obrera u operaria textil) doncella sueña con comidas dulces y no sabe de cártel. En la exigencia de la forma soneto, me decidí por "toda una marmala" pues recordé esta expresión rotundamente de József que el poeta emplea en el poema *Mi madre*. Además, la comida, el comer hasta saciarse, fue una obsesión muy lógica durante tantos años de la vida de nuestro autor, proletario e hijo de proletarios, de suerte no diversa, por cierto, a la de una obrera joven, todavía virgen. En cuanto al plural de *cártel*, he desechado *carteles*, indicado por la Academia, porque, además de prestarse a equívocos, lo encuentro de mal gusto.

6. Versos 1 y 2. Ni bonanza ni camello aparecen en el original. Versos 7 y 8. *yo y cuando amarrino, un bucy camino / el mediero es durante la cobranza*. Figuras de interpretación y tiradas de molde. Literariamente: "y el mediero amarrilla como un haz; / pero no es activo en la demanda".

7. Este soneto, cuya resonancia, por así decir, es tan elevada como el final de un gran poema sinfónico, ha sufrido prácticamente en todos sus versos altera-

MI PATRIA

Attila József

Literatura y socialismo



QUIZÁS TODOS SEPAMOS qué es el socialismo. Probablemente todos podríamos explicarlo con cierta uniformidad. Pero las cosas son más complicadas respecto a la literatura. En cuanto pronunciamos la palabra *literatura*, de inmediato empezamos los problemas. Decimos, por ejemplo, que la literatura es un arte lingüístico, que la materia de este arte es la lengua; pero, dicho esto, sólo sabemos que, antes de cualquier otra cosa, hace falta tomar en consideración las leyes de la lengua. Efectivamente, todo arte está ligado a las leyes de su materia. Y tanto más lo está la literatura, cuya materia, la lengua, comprende ya en sí a la colectividad humana, a la sociedad, y a ese particular modo de tomar espiritualmente una posición, mediante el cual la colectividad concibe, niega o acepta sus relaciones con el mundo. Es por eso que en el particular momento nacional de la literatura está dado por la cualidad de su lengua, y que las distintas literaturas extraen su particular naturaleza nacional de las leyes del material lingüístico que representa la colectividad. Así, con distintos materiales trabajan la literatura alemana y la húngara, por ejemplo. La diferencia entre estas literaturas no es entonces sustancial, porque encuentran un aspecto de identificación en el hecho de realizarse igualmente con material lingüístico y, sin embargo, son distintas, porque en distintas medidas deben moldear materiales distintos.

Lo mismo puede decirse de la literatura de las distintas clases. Cada estrato social tiene su lengua. (Más aún: también cada individuo tiene su propia y particularísima lengua.) Y por eso la palabra, según las particularidades de las distintas clases sociales, tiene distintos contenidos espirituales (artísticos y sentimentales), aunque su aspecto objetivo, conceptual, sea el mismo, no mostrándose inexacto su uso desde el punto de vista estrictamente lógico. Si tomamos una poesía alemana, una francesa y una húngara en las que retornan las palabras "tisch", "table" y "asztal", encontramos que las tres juegan el mismo papel conceptual porque ex-

presan el mismo concepto de mesa y, sin embargo, al mismo tiempo, estas palabras son aptas para expresar distintos resultados artísticos y literarios, pues cada una de ellas es una palabra distinta, compuesta de una materia diversa. Del mismo modo, el concepto de la palabra "bourgeois" debe ser el mismo para todos. Sin embargo, la aplicación artística de esta palabra puede tener un significado para el proletario y otro para el burgués. Este último, es probable, discutiría hasta su razón de ser artística. A sus oídos no sonaría como poesía, porque no sabe nada de proletario ni de socialista: así, la poesía húngara resultaría extraña para un extranjero, un francés por ejemplo, si no conociera el húngaro.

Los marxistas saben bien que el arte no es el mismo en ambientes diferentes; que, más allá, también en épocas diferentes luchan tendencias artísticas opuestas; y que estos conflictos siempre sirven, en definitiva e involuntariamente, al progreso o al retroceso general del arte.

Pero los marxistas reconocen que las distintas tendencias artísticas, pertenecientes a distintas épocas, y esas distintas épocas, representan, forman todas juntas el arte —en cada una está presente un momento en sustancia común a todas, y por esta presencia reconocemos en todas lo que llamamos arte y distinguimos estas tendencias de aquellas que nada tienen que ver con el arte y de las otras cosas de la vida. A pesar de todos los cambios y de todas las contradictorias manifestaciones o expresiones del arte, éste tiene entonces un aspecto general y permanente, al que podemos llamar *artificialidad*, así como, a pesar de todos sus cambios y de todas sus contradicciones internas, la vida social e histórica tiene el momento permanente de la socialidad. Y ya estamos frente a las profundidades de la concepción dialéctica. Porque todo lo dicho es posible sólo si cuanto cambia, al mismo tiempo es también permanente. Puede cambiar sólo lo que existe, y lo que existe es idéntico a sí mismo.

Ahora detengámonos en el principio de identidad: "toda cosa es idéntica a sí misma". Fundamentalmente es este principio filosófico el que da lugar a la lógica sólo significa que cada objeto pensado debemos imitarlo, por lo que es. Por eso coincide con el otro principio fundamental de la lógica, el de contradicción. Vale decir: pensamos de modo justo, lógico, si una afirmación nuestra no contradice a otra. Este fundamental principio de la lógica no está entonces en contradicción con nuestro principio filosófico fundamental: el desarrollo de la realidad se verifica de manera contradictoria, las cosas contienen contradicciones. Más aún: si a este fundamental principio de la lógica, según el cual *toda cosa* es idéntica a sí misma, como juicio lo consideramos una *cosa*, también el examen formal nos da la razón. Porque, al afirmar que toda cosa es idéntica a sí misma hemos concebido la cosa como solución del contraste entre dos cosas, entre la *identidad* y la *convidad*. Entonces, cuando sostenemos que lo que cambia es también, al mismo tiempo, permanente, no nos contradicimos desde el punto de vista de la lógica: lo único que hacemos es llevar a la superficie la real oposición que se esconde en el fondo de la cosa. Esta afirmación no es puramente formal, sino de sustancia. La realidad nos da la razón, porque en el curso de la historia humana el elemento de la socialidad es permanente, y es justamente esta socialidad permanente lo que cambia. Podemos precisar la afirmación diciendo que lo que cambia es también portador de cambios. Como portador sigue siendo el mismo, pero, al traer el cambio, a la vez es siempre distinto. Citemos la *lógica* de la naturaleza (no de la ciencia natural): las especies se asimilan al ambiente, se transforman para sobrevivir. Y, en efecto, por más que la vida cambia, por más que haya tomado distintas formas, siempre sigue siendo vida. Porque si lo mutable no fuera al mismo tiempo inmutable, el resultado del cambio no sería el cambio, sino el cese de la vida.

He debido anteponer todo este para plantear de manera justa, es decir dialéctica, el problema inicial: ¿qué es el arte? Así planteamos nuestro problema de modo particularmente distinto del que señala a los filósofos burgueses del arte, que se han hecho la pregunta en los mismos términos, palabra por palabra: ¿qué es el arte? En realidad, ellos habían dado a las palabras otro significado, y en todo caso, el contenido dialéctico de la cuestión se había perdido. De la confusión han proliferado después muchísimas tonterías, resumidas bajo el título de "estética" y que ha menudo niegan el significado mismo de las palabras, sin que exista una preocupación por el hecho de que justamente la palabra tiene un significado directo, inmediato, no sólo teórico; como en cambio lo tiene cualquier instrumento: es decir, tiene un significado immanente y no sólo metafísico, como puede tenerlo la vida. Tomemos en con-

sideración los llamados grandes sistemas. La mayor parte de ellos cae en el psicologismo y explica el arte con el alma, mientras a lo sumo son las obras artísticas las que podrían servir para explicar el alma. No es con el alma que se aclara la cuestión: ¿qué es la creación artística?"

Hay un hecho significativo: lo bello siempre ha sido confundido con lo artístico, cuando, en realidad, lo bello y lo artístico nada tienen que ver entre sí. Pueden ser bellas las cosas más diversas: silenciosos bosques de sauces, muchachas alfas y muchachas bajas, caballos, muestras de libros, partidos de fútbol. Porque todo lo que entra en una forma, o tiene algo que ver con la forma, nos gusta o no nos gusta. La obra de arte, como cualquier otra cosa, también nos gusta o no nos gusta; con la teoría de la belleza no hemos alejado justamente de lo que se quería acercar: la cuestión del arte.

Los grandes sistemas han buscado también una respuesta en la experiencia y en el sentimiento. Cuando está claro que todas las cosas con las que el hombre debe vérselas le dan experiencia y suscitan su sentimiento: por ejemplo, el fastidio. En verdad, esta estética sentimental es particularmente desalentadora. Trata de obtener el elemento en que consiste la obra, su creación y su *gocé*, de la certeza de los sentimientos que la acompañan; y el procedimiento es tan fútil que podría compararlo a la tentativa de explicar la ecuación de segundo grado con los sentimientos y las experiencias que la acompañan. Probablemente la *solución* del problema proporciona al teórico de la ecuación de segundo grado un profundo sentimiento de bienestar. Estaba hechizado por el resultado de su trabajo, como lo está el muchacho que en la escuela resuelve acertadamente esa misma ecuación de segundo grado. Pero ¿dónde está el matemático tanto que pretenda hacer entender al alumno la ecuación de segundo grado afirmando que el objeto de ésta es hechizar a quien la teoriza o a quien la resuelve? Y, sin embargo, en cuanto al arte, ésta es la concepción general, impartida en la escuela primaria y en la universidad.

También Kautsky ofrece esta explicación a los obreros. Y éstos, en cambio, preguntan para qué sirve el arte cuando tenemos hambre, cuando derramamos nuestra sangre, cuando sufrimos. Pero si el objeto del arte es hechizar, entonces quiere hechizar a la clase burguesa, entonces sólo el arte "bourgeois" es posible. Porque luego de un trabajo de diez a doce horas diarias, a los obreros, y en particular a los conscientes, les queda quizás a duras penas un pedazo de tiempo libre para el movimiento político o para el estudio. No, por supuesto, tiempo para deleitarse. Pero ese es el sentimiento que, sin embargo, en el caso de un objeto libre recordado le literatura, lo hace con un objeto distinto, opuesto: no para deleitarse, sino para estudiar la vida.

También dicen de la literatura —del arte

LITERATURA
Y
SOCIALISMO

D

en general— que es la expresión del sentimiento. Las ideologías aparentemente más serias están de acuerdo en esta tontería. Aunque el arte se diferencia de la expresión del sentimiento por lo menos tanto como se diferencian el llanto y el bostezo de la vida, de los de la escena. El llanto es realmente la expresión de un sentimiento, pero el de la escena es el equivalente de un sentimiento de escena: ese sentimiento no es real, por eso es teatral. Y si no es real, tampoco es sentimiento.

Alguien podría ahora urdir una proposición como ésta: que el llanto es una expresión sentimental indirecta. Bien: pero en este caso, si alguien llora en la escena no es porque el actor está triste, pues entonces su llanto sería una expresión sentimental directa. Más aún: el actor podría estar loco de alegría, justamente porque sabe interpretar bien el papel de triste. En realidad, no se trata en este caso de una expresión del sentimiento. Por el contrario, es la tristeza — el sentimiento, la forma, el elemento de la forma — la que figura como causa de la expresión de alguna otra cosa.

Tomemos otra concepción del arte, la que lo explica como una disposición lúdica, un instinto lúdico (*spieltrieb*). Tampoco ésta tiene sentido alguno. Del mismo modo podría sostenerse que son juego la filosofía, la ciencia, la vida. ¿Pero es necesario vivir? ¿Y es necesario pensar? Evidentemente, para mí puede no serlo, y tampoco para ti. Pero para la vida es necesario vivir y para la mente pensar; de otra manera nada sería lo que es. No es necesario que yo escriba poesía, porque lo que yo escribo no es poesía en caso contrario el cielo de diamante del mundo se arquearía. Por otra parte, los juegos son numerosos y distintos. Simpatía y hasta útil la mancha de los niños, inútil y odioso el *rummy*; yo, por lo menos, prefiero el ajedrez. En el juego cumple un papel preciso el conocimiento, como en toda otra cosa a la que se aplican los hombres. La diferencia consiste sólo en ese notable aspecto para el que el espíritu del juego se muestra útil: la preparación del niño para las formas de vida adultas. Pero no se puede sostener lo mismo para el arte. Y cuando al juego de los adultos, esperamos que los fines al instinto del juego no pongan al póker y a la poesía en un mismo plano. Anuncie el póker tener sus reglas. Pero las reglas del juego como diversión sólo dependen de un acuerdo hecho de antemano, mientras que a las normas referidas al arte debemos buscarlas en el arte mismo.

A este respecto la confusión es completa, especialmente si se consideran las teorías y las aplicaciones de la crítica. El primer objeto, la tarea misma del crítico, debería ser comprobar o afirmar si la poesía o el cuadro en cuestión es realmente una obra de arte o no. Pero según las estéticas burguesas, toda crítica debería consistir en una sola cláusula: la obra de arte que tengo delante es realmente tal por-

que me gusta; o bien no lo es porque no me gusta. Estas críticas no tienen otro significado, pues no hablan de la obra sino del talento o del alma del artista. Y si también la cuestión del talento no depende del hecho de que el artista haya "creado" realmente, sino del cómo su "creación" gusta al crítico. La parte objetiva de la cuestión es evitada del modo más refinado y, cuanto más grande es el crítico, tanto más perfectamente resulta enmascarada la sustancia. Porque, al llegar a la parte objetiva de la cuestión, estos críticos escriben: "fina solución", "pluma flexible", "rotunda estructura contenida por un precioso espíritu", "trata de aquietar en poesía sus impulsos agudos". Pero callan sabiamente sobre la naturaleza de la "fina solución". Además, los más pícaros pervenían a la cuestión al comenzar el análisis: "¿cómo es?"; "¿anima cierta explicable y dulce pasión?". O bien: "¡por cierto que no se puede contar, hay que leerlo!". Y en el momento de la rendición de cuentas teórica salen, del modo más serio, con cosas como: "El crítico es objetivo si es subjetivo". Naturalmente, ésta es sólo una dialéctica celeste, porque no revela ningún contraste real, y sólo resume una simple contradicción lógica. Y dicen que el poeta "no ve el mundo", aunque el mundo sólo puede ser visto, o bien o mal. Y lo sostienen mientras examinan el "contenido" de la poesía, etcétera, ofreciendo así la demostración reiterada de que no tienen siquiera la más pálida idea de la relación dialéctica entre forma y contenido.

Cuando hablamos de la relación dialéctica entre forma y contenido decimos simplemente que comprendemos el contenido a través de la forma, y a la inversa. Todo lo que decimos, todo lo que expresamos, es forma. Porque la forma es esa actividad que se desarrolla en la intuición, que se opone a nuestra intuición. En cambio, el contenido es el significado que la forma, necesaria a la intuición, ofrece a la conciencia a través de la misma intuición. La cualidad de la forma, entonces, es fijada por su contenido. Hasta podría decir que la forma tiene una doble cualidad: en primer lugar, la cualificación del contenido que la lleva a ser, en segundo lugar, a aquél contenido suyo. En general las estéticas, vaya a saber por qué, han tomado como primaria esta forma recualificada de la intuición, aun como única cualificación. Y, después, han hablado del esplendor de la forma, como Santos Tomás de Aquino, para quien "fuchritudo... consistit... in resplendentia formae" (la belleza consiste en el esplendor de la forma). Como la forma, ya según Aristóteles, es actividad, en lenguaje moderno la sana filosofía de Tomás significa: "es maravillosa porque está hecha espléndidamente". Evidentemente nuestros críticos burgueses (¡¡¡¡¡) seguramente saben que todavía escribir bajo el influjo de un santo medieval! Pero ahora tratamos de comprobar, con ejemplos,

LITERATURA
Y
SOCIALISMO

que la cualidad de la forma, de actividad que se desarrolla intuitivamente, es establecida por su contenido, por el significado ofrecido por la forma necesaria para la intuición y, a través de ésta, para la conciencia. Ejemplificáremos primero con una simple oración, luego con una poesía, luego con una voluminosa novela.

La oración dice: "tengo hambre". Si la pronuncio a la hora de la comida, inafirmación, para la conciencia, significa algo intuitivamente, pero ¿qué sucede con la comida? ¿quiero decir que éste es su contenido. En cambio, si la oración es de un mendigo, por la calle, significa: "denme una moneda"; éste es su contenido. La oración, en los dos casos, es restituida, como forma y como estilo, justamente por la forma, por el significado dado, a la categoría de la forma y del estilo del lenguaje hablado.

Si escribo la misma oración —"tengo hambre"— en una poesía, ella no significa "¿por qué no sirven todavía la comida?", y tampoco "¿es suplico humildemente una moneda?". Porque al dejarme de lado su contenido simbólico, mi insatisfacción por este mundo—el contenido de la oración, su real significado en una poesía es que el hambre, en general, existe, y que, además su existencia tiene un significado social. Y esto por el solo hecho de que, si esta oración no tuviera para todos ese significado, independientemente de que yo tenga o no, efectivamente, hambre, entonces sería socialmente incomprensible, y nadie mostraría interés por ella. Por otro lado, ¿qué sentido tendría que yo hiciera saber a un desconocido zapador de Sesto San Giovanni, a través de la imprenta, lo que sabrá sólo luego de un par de años— que yo "tengo hambre"? Además, si "tengo hambre" antes de la comida, la frase, por cierto, no tiene riqueza artística, no es interesante. Lo que escribo en poesía debe tener, entonces, un significado social y universal. Y universal y social es siempre el contenido de la forma artística. Un contenido tal es condición de la artísticidad de la forma.

¿Quién no conoce estos dos admirables versos?:

"Ha volado el pavo real sobre el palacio de la Provincia

por la libertad de muchos pobres muchachos"
"Pero por qué es verdadero arte esta poesía? Porque el cambio de lugar de un ave se llena aquí el contenido social. Ya de por sí mismo, el lugar en que la vistosa ave ha volado tiene un significado social y político. Pero este contenido social se cualifica en el segundo verso. Si quitamos este contenido social y sostenemos la circunstancia de que un pavo real ha volado sobre una casa, entonces sí privamos al cuadro de su naturaleza artística. Viceversa, si establecemos simplemente, como un juicio, que "muchos pobres muchachos" serán liberados, también en este caso no nos encontramos frente a una operación artística, porque recibimos una

afirmación que constituye su único momento lógico, y por ese solo hecho nada tiene que ver con el arte. Se trata siempre de una "forma", pero no artística. Porque, como lo veremos más adelante, el nexo entre los distintos elementos no es sólo lógico sino, a la vez, un nexo intuitivo de un sistema de hechos.

Podemos examinar otros dos versos, esta vez de una poesía que no ha sido escrita:

"El caldo de la historia
ya levanta la tapa..."

Es una expresión sin significado, sin contenido social y, por lo tanto, no artístico. "El caldo de la historia/levanta la tapa". Aquí la sociedad es sólo aparente, porque no está definida. Y por eso no se trata de arte. Pero con el adverbio de tiempo "ya" el contenido social se hace definido. Los versos citan nuestra época y los procesos sociales e históricos precedentes a ésta y que la han creado, la abrazan en su contenido: así los dos versos parecen volverse artísticos. Evidentemente, se trata de una concepción revolucionaria. Pero podemos volverlos contrarrevolucionarios si, en lugar de "ya" decimos "todavía":

"El caldo de la historia levanta todavía la tapa"

¿Pero por qué son tan debilitados estos versos? ¿Y por qué no los sentimos como artísticos? Porque sin el adverbio de tiempo, primero, habían perdido su naturaleza artística, a causa de la incerteza respecto a su contenido social; y ahora, del mismo modo, a causa de la evidente mentira sobre su contenido social, mientras que lo priva del arte. Si observáramos mejor la oración, advertiríamos que no posee un real contenido social, justamente porque quiere esconder la referencia social real. El arte no puede tener entonces como contenido una mentira social —lo que es, socialmente, una mentira. No se confunda sin embargo esta afirmación con aquella tontería que pretende la sinceridad en el arte. Puro sincero y al mismo tiempo contrarrevolucionario puede ser cualquier, aun intelectualmente limitado y tonto, y sin embargo no puede crear una obra de arte así como no la crean tampoco las comadres, que a menudo también son sinceras...

Hemos examinado la oración "tengo hambre" en su aspecto artístico y en el lenguaje común. Pero mientras tanto la hemos vuelto un objeto, elemento de examen científico, por lo que esa simple oración ha jugado el papel de una forma científica. Se ha dado entonces un tercer caso: el contenido que era justamente el de tener distintos tipos de contenido. Sus posibles significados han creado —para esta oración "tengo hambre"— esa forma de la que hemos examinado el contenido. Y ésta es su forma científica.

Hemos visto entonces que la cualidad artística, científica, etc., de la forma, depende de su contenido, de ese significado que la forma necesaria a la intuición ofrece a la conciencia

a través de la misma intuición. Además, sería impensable de otro modo todo lo dicho, al ser esa única oración analizada un ejemplo de análisis científico, un ejemplo artístico y, también, un simple ejemplo del lenguaje común.

Según la estética intuicionista de Benedetto Croce, el arte no es sino intuición. Y todos lo repiten, cuando debería permitirse la utilización de términos de otras lenguas filosóficas sólo si es posible entenderlos al ser transferidos a nuestra lengua. La intuición es ese conocimiento de sí, esa conciencia que cualquier cosa ofrece directamente. Naturalmente, todos quienes se llenan la boca fácilmente con "la intuición" se asombrarán mucho de las consecuencias de sus afirmaciones y de todo cuanto deriva del empeño filosófico de Croce.

"El arte es intuición", dice Croce, pero él mismo "reconoce" que, sobre la base de esta equivalencia, no podríamos efectuar ninguna distinción cualitativa entre un papel, este papel, y *La Divina Comedia*, de Dante. Puede tratarse de siempre directamente el objeto, sea el estado del alma, sea la *Comedia*. De ello en particular resulta que la forma tiene una doble cualidad: por un lado es cualificada por su contenido, que la llena, y así, la cualifica; por el otro, la forma es vuelta a cualificar, en su contenido, por nuestra intuición.

Croce es un filósofo idealista, y por lo tanto según él existe sólo lo que existe en el intelecto. Ahora bien, también este papel es forma, y lo es *La Divina Comedia*. ¿Cómo actúa entonces, a la manera idealista, el papel? Actúa siendo una imagen. Como también es una imagen *La Divina Comedia* de Dan. Croce, entonces, no puede admitir que su contenido que cualifica a la forma y gracias al cual es una actividad este papel y otra el poema en cuestión. Del contenido cualificado por su intuición personal de la forma directamente dada, él no ve otra cosa, se desentendiendo de la dialéctica de realidad y conciencia, así como de la forma. Y sostiene que no hay diferencia cualitativa entre este papel y una creación artística. A lo sumo (éstas son sus palabras), una es una intuición "rica" y la otra "pobre". Pero no sabe explicar el porqué de ello, no puede tampoco hacerlo, pues los resultados a que llega, y a su misma búsqueda, son errados, dado su fundamental principio idealista. Está claro en cambio que justamente en la intuición se contradice, siendo suficiente observar una y otra cosa, este papel y *El infierno* de Dante, para reconocer rápidamente la diferencia cualitativa entre estas dos formas. Pero no insisto: sólo quiero citar todavía, brevemente, el prometido ejemplo de la novela, en este caso *La gran ciudad*, de John Dos Passos.

En el caso de la novela aparece con particular claridad cómo se confunden forma y contenido, y sin embargo es todavía destacable la importancia de verlo más claro aún. Si al-

guien me pide que le cuente el contenido de la novela, en sustancia quiere que yo le cuente qué sucede en la novela. Pero lo que sucede en la novela no es su contenido, sino su forma. Por eso el pasaje de la novela de Dos Passos en que los banqueros hacen una comilona, mientras los camareros les sirven humildemente —no sólo por estar obligados a hacerlo sino porque están convencidos de que la "suerte puede cambiar" y podrían convertirse en banqueros que comen del mismo modo desagradable—, ese pasaje de la novela no es su contenido, sino su forma. Y de esta forma el contenido consiste en el significado ofrecido a la conciencia del lector a través de la intuición, el significado, entre otros significados, de que el proletariado de Nueva York está muy confundido ideológicamente, no es consciente de su misma naturaleza y de su ser social; el significado, además, de que el capitalismo americano ha producido una ideología que se propone volver estupidos a los trabajadores y defender así su poder de clase; es decir un medio que en la realidad se muestra muy eficaz. En parte es éste el contenido de la novela porque allí donde, en el curso de la narración, el modo de pensar burgués, capitalista, aparece sino un flujo sobre una de las figuras de la historia, allí aparece sólo el policía —novelado, pero policía al fin. Así podemos inferir fácilmente la variante neoyorkina del modo de pensar capitalista, y de manera tal que nuestros compañeros de allí abajo, intuyendo, es decir "viendo" en todos sus aspectos aquella realidad, puedan combatirla con mayor facilidad.

Por otra parte, podríamos exponer así un breve resumen de la novela: las contradicciones de la sociedad norteamericana, aun en su mejor variante, están madurando para una abierta explosión, pero el proletariado americano constituye una clase de una manera pasiva, no consciente, no activa. Por eso su ser revolucionario estalla sólo en casos aislados, individuales, y en lugar de abrirse en efectiva revolución social se deforma en rebelión individual.

Un ejemplo: muere el infame banquero, amo de un viejo sirviente. El sirviente escupe el ojo del muerto, pero luego, ya que su deseo individual, su voluntad, no consciente y de clase, sino sentimental, ha sido satisfecha, enjuga el ojo con su pañuelo. No puede dejar allí el signo de su rebelión, porque lo echarían.

Podría en sustancia contar lo que comúnmente es considerado "el contenido de la novela", pero no lo que realmente "sucede en la novela", su forma. Porque en estas quinientas páginas, en cada una de sus líneas sucede algo que significa algo. Por otra parte, en la novela no hay un héroe central: el héroe principal es la sociedad de Nueva York. Y el contenido de este aspecto formal—el héroe de la novela no es un individuo, sino una sociedad—es el socialismo. El escritor es socialista: no sé si quiera si en la práctica de la vida es así, pero

LITERATURA
Y
SOCIALISMO

LITERATURA
Y
SOCIALISMO

de su libro extraño esta convicción. Al mismo tiempo, leo en sus páginas que él concibe de modo algo mecanicista materialista la transformación socialista de la sociedad. Pero si el autor no fuera socialista, su novela, de todos modos, demostraría que hasta un escritor de concepciones burguesas puede verse obligado a concebir la realidad de la mano de los socialistas, si realmente se propone crear una obra válida. Entonces, mientras escribe y hasta que escribe —según su talento— “suspende” la validez de los puntos de vista de la clase burguesa. Y es harina de otro costal saber si esta operación es realmente posible.

Tomemos una escena de la novela. Un agitador socialista se enamora de una muchacha. Estalla una huelga, y también la muchacha participa en ella, aunque su conciencia rebelde se origine sólo en el hecho de ser una fea muchacha hebrea, cosa que la muchacha percibe fuertemente frente al espejo. Durante la agitación, la muchacha recibe con regularidad el subsidio de huelga, pero después, ásperamente reprochada por su madre, se convierte en crumira. Es evidente que ha sido llevada al crumiraje por móviles pequeñoburgueses, familiares, individuales. Durante su trabajo aislado, el material para elaborar se prende fuego; también la muchacha es atacada por las llamas y muere.

¿Por qué la muchacha se quema viva? ¿Por qué no advierte las llamas? Porque su mente no sabe pensar una muchacha pequeñoburguesa? ¿Piensa que ahora deberá casarse, rompiendo todas sus relaciones anteriores. Y así se sumerge tan profundamente en estos proyectos que no advierte siquiera la presencia del fuego. El hecho es que la muchacha tampoco nota la contradicción entre su aspiración de depositar a un verdadero socialista y su condición actual de crumira. Así es pasto de las llamas.

Esta breve historia es la forma de la narración, una forma que tiene como contenido el significado ofrecido a la conciencia a través de la intuición: la forma realizada en la historia de la obrera significa que el modo de pensar pequeñoburgués arruina al obrero aun individualmente, no sólo en su calidad de miembro de una clase. Aquí no se trata de dar una interpretación arbitraria, porque si esta explicación no fuera posible, entonces no tendría ningún sentido el hecho de que la muchacha se quemara en esas particulares condiciones. El contenido de la historia tiene un evidente significado social contemporáneo. “Contemplando” la forma de la narración, comprendemos también intelectualmente su contenido; pero puede suceder que algún otro lea el libro y no intuya su contenido. Pero este alguien, en tal caso, no sólo tampoco distinguirá el contenido de la novela en cuestión del mismo propio de los escritos de Courts Mahler: mira en un mundo geográfico, el arte y lo que no es arte se confunden ante sus ojos.

Pero sigamos adelante. El contenido de la historia en cuestión es un contenido social, y justamente por ello, en el cuadro de la obra íntegra, la desgracia de la muchacha obrera no es accidental. Así aprendemos que el azar no puede figurar como causa motriz, como móvil fundamental de un hecho artístico, porque el azar no tiene contenido, significado social. Luego, naturalmente sólo entre líneas, sucederá que el azar no puede ser tampoco un momento artístico, porque no puede ser forma, al no tener ningún contenido. Es obvio que ello no se refiere a la conciencia del autor. Sólo quiero agregar que el momento del incendio, no clasificado por nosotros, habría sido definido artísticamente como justicia poética. Y en una obra idealista una muerte tal del héroe aparece realmente como una justicia poética. Pero aquí no es el poeta el que distribuye justicia, porque él sólo plantea en una forma científicamente verificable el contenido de la narración, dado que las acciones de la muchacha se realizan según el modo de pensar pequeñoburgués, y este modo de pensar ha sido inyectado en ella (a través de su familia, etc.) por la burguesía misma; y es justamente luego de su acción pequeñoburguesa del crumiraje que la muchacha va a parar allí donde estalla el incendio; y aún más, es a causa de sus proyectos pequeñoburgueses que no advierte el peligro que corre y el fuego que la lame. La muchacha, artísticamente —en su significación universal y en su contenido— (de su clase) se quema, ha debido ser quemada, porque no es el azar sino la coincidencia dialéctica entre su psicología, su modo de pensar, su acción, su situación de clase, lo que ha provocado su tragedia individual.

(Continuará en el próximo número.)
(Traducción de Roberto V. Raschella.)



Mi Patria

(de la p. 16)

ciones que me atrevo a considerar no esenciales. El tono invocatorio ha sido respetado escrupulosamente. Ahora bien: tanto en éste como en las demás sonetas que preceden al lector no familiarizado con las vicisitudes históricas del pueblo húngaro puede quizá caer en tal o cual falta de comprensión. Justamente uno de los propósitos que me animaron a llevar adelante esta labor y a la anterior de los poemas escogidos de Jónes es el de suscitar en nuestro público el interés por la vida y la suerte del pueblo magiar, que es una de las formas más efectivas de fraternización. Que ésta pueda ser promovida por un poeta es fenómeno digno de ser meditado largamente, no sólo por quienes saben ya que la poesía es un vehículo y un destino irremediable de la vida del hombre, sino también por quienes todavía ven en la poesía no más que un lujo o una pasión agnoscida.

HUGO ACNEVEDO

LITERATURA
Y
SOCIALISMO

Reportajes

Nemesio Juárez

Conversación con Leonardo Favio

HEMOS VISTO *Crónica de un niño solo*, tu primera película larga, y nos impresionó. Ante la vibración humana que la inspiramos y que nos llega como verdad madurada, precisa, extraordinariamente unida a la casi originaria pureza del personaje central, que por momentos se torna adulto, duro, sentimos que debemos encarar hoy este diálogo modestamente; lo creemos el mejor camino para que vayamos surgiendo en la conversación los últimos móviles de la creación, para que esa sola conversación adquiera también por sí, independientemente, el valor de un testimonio poético.

Al encararlo así lo asumimos también como programa: como ha existido más real, más vital, más sensible, con los que a través de pruebas dificultadas van descubriendo las posibilidades de nuestro cine. Interesa que nos contés la experiencia vivida con esta primera película. ¿Cómo comenzó todo? ¿Qué sucedió entre la primera idea o imagen y su realización?

—Después de concluir *El amigo*, un corto metraje, tuve la evidencia de que me interesaba seriamente el cine como medio de expresión. Decidí entonces hacer otro corto en base a algo que conociera mucho, que nadie me pudiera des-entender en ese sentido. Escribí el guión. *Anteolito* contaba las aventuras de un chico en una cárcel de menores. Castigado por un celador y recluso en un calabozo, después de algunas alternativas lo haba fugarse. En la época en que concluía el libro, en Buenos Aires se estrenaba *Un condenado a muerte se escapa*, de Bronson. Tengo sentido crítico y al descubrir que el libro de *Anteolito* utilizaba elementos similares a los de ese film, con mucho dolor desistí de realizarlo. Pasó el tiempo y *Anteolito* no moría en mí, revivía en la imagen de algún niño perdido, en el ser testigo de alguna injusticia o de alguna incongruencia hacia la niñez.

MI PATRIA

22

—¿En qué forma, cuándo, en qué momento volvió la necesidad de realizarlo? —Fue un día en que charlando con Marilín y mi hermano (Zuhair Jury, cognomina de *Crónica*...) volvimos a hablar del asunto; en aquel momento llegamos a la conclusión de que el tema en sí era importante. Lo retomamos, se lo despojei de los elementos anecdóticos y el re-elaborar notamos que el tiempo transcurrido lo había enriquecido interiormente, tomaba ahora un carácter más documental, una imagen más sensible.

El tema no era ya la aventura de una fuga a través de un niño; esa aventura y ese niño eran el léxico que permitía expresar artísticamente la hospitalidad y la dureza de una sociedad que no comprende el mundo de sus niños. Aludados a esas tareas, concluimos el libro final: *Crónica de un niño solo*, que se dividió intencionalmente en dos partes: “El Rebaño” y “24 horas para comenzar”, es decir, la vida en la cárcel por un lado y por el otro la fuga y perseguida del niño hasta su muerte y reclusión.

—¿Respecto al hablar de *Anteolito* te refieres a la intención de hacer algo que conociera mucho, que nadie me pudiera desentender en ese sentido...? El tema de *Anteolito* está inserto ahora en la primera parte de *Crónica*... En *El Rebaño*, la vida en la cárcel de menores. Porque sabemos que al producirse el extremo la crítica italiana una vez más en el hecho de la raíz autobiográfica como factor preponderante y determinante para el logro poético del film, pensamiento este que rechazamos como falso en el mundo del arte, queremos saber con claridad cómo actuó ello en tu caso particular.

—No, Polín no es el niño que yo fui. El es de extracción urbana, proletaria, procede de una villa de emergencia; yo de la burguesía media de provincia. Estas diferencias ya de por sí condicionan

la existencia artística independiente del personaje. Pero la autobiografía está siempre presente en la creación. En este caso es el fundamental elemento de conocimiento objetivo de la realidad; en la primera parte de la película: la cárcel de menores; mientras que en la segunda parte (la vida en la villa) el papel primordial lo juega la observación, la conversación y la averiguación sociológica. En todo el film y lo que quizás le otorgue la unidad al personaje sin que parezca al mismo tiempo su particularidad, la autobiografía es la búsqueda sensible de mi niñez a través del recuerdo. Yo me quería mucho cuando niño, y aún me quiero ahora al recordarme niño. Todo este mundo: soldado, maduro, racio y orgulloso de mi recuerdo de ciertos niños es el que resucitaba de mi niñez, y se iba incorporando al libro. Me colocabá a mí —sino— en las situaciones que vivía el personaje, y embelobado también de su biografía particular surgían con naturalidad sus reacciones, sus palabras. Este es uno de los aspectos que con mayor placer recuerdo del trabajo con mi hermano; en la intimidad de la conversación con él volvíamos los momentos de nuestra niñez y nuestra labor consistía al par de evocarlos con nostalgia, el fijarlos con fidelidad. Así fuimos creando a Polín. Hay una similitud de sensaciones en lo que siento él y lo que yo podría haber sentido yo en las mismas situaciones. Puedo decir entonces que Polín no soy yo, pero que se parece en mucho al niño que yo fui.

—¿Nombraste a Bronson, a *Un condenado a muerte se escapa*, por la renuncia a filmar *Anteolito* por ciertos paralelos con aquel film, que luego tratamos de evitar, y en *Ferrous* de octubre del 64 concebiste admiración por ese director? ¿Se evidencia esa admiración en tu película? Descartando la forma, ¿hay un tipo de identificación más profunda con aquél?

23

—Hay una influencia de Bresson en mí que no discuto, más aún, creo que es una coincidencia interior y que se manifiesta por supuesto exteriormente, aparte de algunas parcosas que traté de evitar. Coincidimos en un tremendo respeto por el hombre. Es decir que lo que se manifiesta como un estilo seco, ciudadano, limpio, como un tiempo demo, persuasivo, lo que evidencia en realidad es el profundo respeto por la criatura humana.

—¿Cómo se llegó al estilo de crónica: a través de imágenes aisladas que fueron luego núcleos de los distintos bloques del film, o desde el análisis y la definición de los puntos dramáticos más significativos al encuentro de las imágenes sensibles que mejor los expresaran?

—A través de lo segundo. Tengo planteado objetivamente lo que le ocurre al personaje en cada momento determinado: hay que descubrir entonces las imágenes artísticas más claras y convincentes para esa situación. No trabajo linealmente desde el comienzo y así de corrido hasta concluir. Trabajo de acuerdo a mi propio estado de ánimo, o al interés que tenga en resolver determinadas partes. Luego, por la unión y el enlazamiento llegará a la totalidad. Con los personajes, primero imagino una cara para ellos, después de terminado el libro buscaré esa cara entre los actores.

—Ahora, con respecto al espectador... ¿Cómo creés que juega la relación film-espectador, dejando de lado el hecho de los muchos factores (económicos, de lanzamiento publicitario, de distribución, etcétera), que hacen que siempre que hablamos de esa relación en el cine

argentino lo hagamos como de algo virtual? ¿Qué esperás que suceda con *Crónica de un niño solo*?

—Yo me sentiría muy frustrado si mi película no llegara al espectador. *Crónica...* está destinada a él, recorre a d'o busca, se completaría con él. No pretende marcar rumbos en el arte cinematográfico y convertirse en uno de esos films "malidos". Mi punto de partida es modesto, propongo una conversación interior con el espectador. Además, pienso que *Crónica...* no es un hecho aislado, sino que es producto de todo aquel movimiento que se denominó "nuevo cine argentino". Me atrevo a decir que sin Torre Nilsson ese movimiento no hubiera existido, y sin ese movimiento tampoco *Crónica...*. El se animó primero, ellos después, yo ahora.

—Al hablar de aquel "nuevo cine argentino" y al recordar la suerte corrida por aquellos realizadores (Murúa, Birri, Martínez Suárez), en lo que se refiere a una labor creadora interrumpida, ¿piensas que otro nuevo cine argentino puede asumir e integrar, también en una nueva estética (¿por qué no?) la necesidad de otros sistemas de producción, de otras formas de acercamiento a la realidad?

—En cuanto a lo artístico siento que no puedo ponerme a vaticinar. Creo que hay gente con muchas posibilidades que está trabajando ahora en el cortometraje, y que sus probabilidades económicas, y por lo tanto expresivas, dependen también en mucho de lo que hagamos nosotros, y de cómo nos vayamos a nosotros. Hablo de Khun, de Kohon, de Murúa...

Con respecto a mí trataré de seguir expresando lo que soy; si lo que haga se integra con el espectador será porque lo que vivo y

pienso tiene una parte de verdad.

—¿Con qué continuarás?

—En primer lugar pienso filmar *El Cenizo*, otro cuento de mi hermano. Una historia particular, romántica, trágica. Tratada a la manera de un folletín en capitulos. El título del film será: *Romance del Aniceto y la Francisca*, de como quedó trazo y comencé la tritura. "El cenizo" es un gallo de riña que crían entre el Aniceto y la Francisca y se convierte en cierto sentido en el leit-motiv, en el nudo poético del film. El tema se podría resumir diciendo de él que es: "La modesta historia de un amor imposible".

Luego *El desvelado*, la novela de Torre Nilsson. *Crónica de un hombre solo* podría ser su título filmico: guarda una gran continuidad con mi primer película, continuidad dada porque los dos temas son producto de la misma realidad.

—¿Qué otra cosa agregarías a esta conversación?

—Vos me pedís que yo agregue algo más. Y bueno, ante este montón de "tracantos", algunos de ellos emotivos, me parece que este es el momento ideal para explicar el motivo de la dedicatoria de *Crónica...* a Leopoldo Torre Nilsson. Es la dedicatoria porque él significó en mi vida y quizás sin saberlo, el modo más que mi "por qué" de existir. Al margen de lo que uno podría considerar como lógico: mi madre que es punto de partida de mi vida artística y mi madre que es orientación, y quien me puso en contacto con el mundo del arte estructurado y sólido; Leopoldo Torre Nilsson fue el único que creyó en mí como artista.

CONVERSACION
CON
LEONARDO
FAVIO

Han apoyado a la espalda contra la pared. Quizás por el hastio, Ernesto inicia la conversación.

TOMA 157

PP de Ernesto. Notamos en éste una impetuosa necesidad de herir.

TOMA 158

Con referencia de Pasinni, vemos a Polin que llega a ellos.

Polin, antes de llegar, se tira al suelo y llega hasta ellos gateando. Cuando está junto a Pasinni se acuesta boca abajo.

TOMA 159

Cámara baja con referencia de Polin en PP vemos a los otros dos. Ernesto continúa.

Polin apenas levanta la cabeza y esboza una sonrisa.

Ernesto busca en sus bolsillos.

TOMA 160

Ernesto hurga en sus bolsillos, de donde saca una cajita que detapa; saca un pucho y se lo lleva a la boca. Pasinni le alcanza los fósforos.

TOMA 161

MP de Ernesto. Enciende un cigarrillo; tratando de ocultarlo aspira; luego larga el humo saboreándolo. Entra en cuadro la mano de Polin.

Ernesto le entrega el pucho. La cámara retrocede tomando el conjunto. Fuman tratando de no ser vistos.

TOMA 162

MP de Pasinni y Polin en primero Pasinni; éste, luego de una pausa, dice mientras mira los ventanales.

La cámara panoramiza y ciñe en PP de perfil a Ernesto, que continúa como extrañado.

TOMA 163

MP de perfil de un internado que mira hacia un lugar determinado. (Es el mismo que en el baño hablaba de que le daban la baja.) Lo acompaña Trav. va caminando.

El vuelve su mirada a cámara. Violenta PAN hacia el portón y Trav. avanza sobre éste y se detiene en plano corto.

El portón se abre de improviso; por él aparecen Olivera y Fiori.

Pasinni: Macana, la gente habla macana.

Ernesto: Dale... ¿Qué le hiciste...?

Pasinni: Te digo que son macanas.

Ernesto: ¿Era linda...?

Pasinni: No, era flaca y tenía granos... la cara llena de granos... y gritaba cuando hablaba... gritaba mucho.

Ernesto: ¿Qué hacés? ¿Cien millas...?

... ¿Te cansaste?

Polin: Un poquito... ¿Tenés un pucho?

Pasinni: Tomá fuego.

Polin (off): Pasá...

Pasinni: No sé... cada vez que veo esto digo: Nunca más voy a hacer barullo... Pero saigo a la calle y, sácate, no puedo... Ernesto (off): A mí me pasa igual...

Ernesto: ¿Por qué será...?

Polin (off): ¿Y qué quieren, la chancha, los veinte y la máquina de hacer chorizos...? El que es chorro, es chorro de alma...

"Crónica de un niño solo" (fragmento del guión)

TOMA 155

Del mismo ángulo y Trav. recorre los ventanales y los muros a paso de Polin. Ahora ya todo está más en penumbra. Poco a poco vemos que se van encendiendo las luces de los ventanales y corredores. La cámara se detiene en un ventanal.

TOMA 156

MP lateral de Ernesto y Pasinni. Las luces del patio delinean extrañamente sus rostros.

Ernesto: Che, Pasini... a vos te metieron por tu hermana, ¿no?

Olivera entra dando fuertes palmadas que acompañan su voz de orden.

Fiori hace sonar el silbato en forma estridente y repetida.

TOMA 164

PG. En un revuelo los internados se van reuniendo frente al portón, como pueden, entre voces y gritos. Los dos celadores se mezclan entre los pequeños.

TOMA 165

Con referencia de Fiori vemos a Ernesto, Pasini y Polín que se incorporan.

Fiori alcanza a ver a Polín que reanuda el trote con los brazos en alto, mientras que Pasini y Ernesto se mezclan entre los demás.

Fiori deja de atender al resto y se ocupa de Polín.

Vemos a Polín detenerse. Fiori va hacia él alejándose de cámara.

TOMA 166

Con referencia de Polín vemos acercarse a Fiori. Polín está a la expectativa.

Polín avanza unos pasos; la cámara lo acompaña en Trav.

Al fondo los internados ya han formado fila. Fiori se detiene y espera a Polín.

TOMA 167

Con referencia de Fiori vemos a Polín que llega frente a él y se detiene con la cabeza gacha.

Vemos cruzar a fondo de cuadro a un pequeño que se supone haya olvidado algo; llega a la pared, toma lo que se le olvidó y vuelve a la fila.

TOMA 168

Los internados van saliendo numerándose de dos en dos al salir. (En voz alta). Las luces de los focos no alcanzan a dar un brillo total al patio. Van saliendo los últimos; cuando va no queda nadie, alguien desde fuera cierra el portón. Vemos al fondo, a lo largo del patio, la silueta de Polín y el Celador. Polín explica, gestualica, mientras que la cámara se va acercando. Las voces nos llegan confusas. El Trav. se va acercando. Cuando han quedado en americana lateral, vemos a Fiori que levanta el brazo y deseara una violenta cachetada sobre el rostro de Polín. Polín, como enloquecido, se prende de la ropa del Celador mientras grita.

El Celador, asombrado, se quiere deshacer de él. (Hay un absurdo forcejeo.)

TOMA 169

PP del rostro del Celador. Entra en cuadro violento la mano de Polín y se aplasta en el rostro de él. Esta imagen se quedará estática hasta que llega a...

Olivera: Vamos, vamos a formar, formar y numerosas... Vamos, vamos...

Fiori: Rosas... Rosas...

Polín: ¿Señor...?

Fiori: Venga... ¡venga para acá!

Baje los brazos...

¡Lo vi cuando se levanta! Dígame... ¿qué se le había ordenado?

Polín: Que diera vuelta, señor...

Fiori: Usted es insoportable, usted es una porquería, usted es la manzana podrida, usted me corrompe a todos...

Polín: ¡No hice nada yo! ¡No hice nada yo!

Documentos

Volodia Teitelboim / Luis Corvalán

Homenaje del Partido Comunista chileno a sus artistas y escritores

El Premio Nacional de Literatura, otorgado a Francisco Coloane; el Premio Municipal de Novela, ganado por José Miguel Vazas y compartido con Miguel Ángel Padilla; el Premio de Novela "Gabriela Mistral", obtenido por Luis Yulianay, y otros galardones y menciones que han recaído en escritores comunistas miembros, en el cuadro general de Latinoamérica, un momento bastante particular. Además de expresar determinadas condiciones políticas de su país, refleja un grado de desarrollo de la literatura progresista que sólo puede inscribirse en un ámbito en donde no se retace la libertad de creación y la polémica, condiciones imprescindible para que exista tal desenvolvimiento. "Para el Partido —dice Corvalán— está claro que el mayor aporte del intelectual a nuestra causa es su propia obra artística." De que lo haya aplicado tal premisa se prueba este fervientemente, que nosotros también celebramos. Celebramos y aprovechamos, porque sus letras nos muestran una gran experiencia para aplicar a nuestro país y confrontar sus similitudes y diferencias. Creemos que estos materiales son útiles para la reflexión del lector, especialmente para aquellos a quienes les es difícil obtenerlo o los tienen particularmente distorsionados.

1.

CUANDO 1964 SE ACABA DE perder en el horizonte y 1965 da sus primeros y calurosos pasos, el Comité Central del Partido Comunista, la Comisión de Cultura, en nombre de todos los militantes, quiere expresar su simpatía fraternal y sus felicitaciones a nuestros artistas y escritores. Sus obras en el año recién pasado han enriquecido con un aporte profundo la literatura chilena, han hecho más verdes y más hermosas las diversas ramas del árbol de mil raíces humanas que conocemos con el nombre genérico de "bellas artes". A tal punto que muchas de sus contribuciones han disueltos los aires helados, han vencido los silencios del enemigo, abriéndole camino en el reconocimiento público, conquistando una verdadera primavera de laureles, un número de recompensas que excede con creces a las obte-

nidas por intelectuales de cualquier otra ideología o partido.

Contra la imagen del comunista pintado por la industria anticomunista como un ser frío e impersonal, dehumanizado, dogmático y fanático, sin vibración interna, casi sin alma y sin corazón, tal vez ningún mérito más rotundo que este que dan los escritores y artistas comunistas. Porque cada una de sus obras es personalísima e irrepetible, ardiente y traspasada de amor hacia el hombre y el pueblo por los cuatro costados, abierta, convulsionada por la sístole y la diástole, por el latido de la nación, de la humanidad y del tiempo.

No es la muestra una fábrica de "robots", sino el intento de dar a cada ser humano la posibilidad de desarrollarse máxime todo lo creador que existe en su persona. No vemos en el arte un subproducto de la economía, sino como Marx, se complacía en decir: "la más intensa alegría que el hombre se proporciona a sí mismo".

En esta ocasión hay precisamente alegría y orgullo por todo lo que nuestros escritores y artistas hacen por el hombre chileno, que forma parte de cuanto hace todo el Partido por nuestro pueblo.

La presencia y la palabra del secretario general, compañero Luis Corvalán, en este acto, responde a la gran significación que el Partido Comunista atribuye a la labor desplegada por nuestros escritores y artistas.

En un pleno del Comité Central el camarada Corvalán definió la amplia posición de nuestro Partido frente al problema de la creación estética en relación a la conducta militante. Ella no obliga a ninguna afiliación de escuela o tendencia artística. Obliga, sí, a la responsabilidad en el quehacer intelectual, a los deberes de la lucha común e impone la necesidad de incorporar el pueblo a la conciencia de cada cual, para poder dar así orgánicamente en su obra testimonio y fe de su odiosa con verdad, con belleza y con fuerza.

Nada hay, pues, en nuestra posición de sociólogo estético. Nada que tienda a empobrecer la existencia de la obra de arte ni a fijar límites al mundo en cierto sentido ilimitado de la creación artística. Y reconociendo el valor necesario de la consigna como síntesis movilizadora, nada de decretar un mal entendido arte de consigna, que desconozca la viva e imprescindible relación dialéctica entre lo particular y lo universal, entre fondo y forma, entre lo momentáneo y lo permanente. Nada que pretenda ignorar la particularidad y lo cualitativamente específico de la actividad artística.

Arte, con todo, hijo de la sociedad y de su tiempo, hijo de una conciencia determinada por la existencia, por el mundo, por la realidad, no es una relación servil ni simplista ni una ecuación de primer grado, como tantas veces se ha dicho, sino por el contrario, una relación regida por leyes complejas, como compleja es la vida, cada vez más compleja, y más audaz se hace en esa misma medida el espíritu del hombre, condicionado por sociedades y clases diferentes, por individualidades biológicas y espirituales de una misma especie común, presentan en cada hombre una peculiaridad singular, un rasgo, un perfil propio.

Arte hijo de su tiempo que, como ruptura y negación, continúa y renueva sin interrupción la herencia cultural chilena y universal. Arte de hoy, que no se podría explicar sin el de ayer, que será humano del futuro total del futuro el de mañana. Arte que habla del hombre, del pueblo actual, sin que pueda olvidar del todo a Lavitara, a O'Higgins, a Po. Córdova a los antepasados, y que será capaz de hablar al chileno, al sudamericano, al hombre total del futuro de la medida en que sea capaz de convivir a su contemporáneo.

Porque la misión del arte para el marxismo es enriquecer el proceso de humanización del hombre, mediante la creación de obras seni-

bles, en las cuales el hombre se objetiva, se descubre más allá de las fronteras habituales o estratificación de la vida, de su alma, sus sentimientos, sus sueños, sus anhelos, sus críticas, sus ansias de cambio y felicidad, a través de una forma de creación que irá afinándose y ahondándose en proporción a sus conexiones vitales con el mundo, a su sensibilidad y a su trabajo.

En una sociedad donde generalmente el hombre no trabaja para sí, sino para otro, donde una de sus más trágicas características es ser trabajo enajenado, el escritor, el artista, después de vender durante el día muchas de sus energías a la necesidad implacable de subsistir, produciendo pluvialia para el capitalista, quiere entregarse a este trabajo entreabriendo propio, quiere ser libre por unos momentos, quiere hacerse más humano, quiere afirmarse a sí mismo expresándose en la obra de arte, dando forma a una irrepresible necesidad humana de creación.

Si se pregunta por qué tantos artistas se sienten atraídos por el comunismo, la vez que las respuestas parciales pueden ser éstas: porque se saben víctimas, máquimas en manos del capitalismo, que es su enemigo, que los cohera por permitirles vivir el precio en sangre del alma, en la carne del espíritu, que no los deja ser lo que podrían y deberían ser, si realmente fueran libres. Sienten que sólo la revolución va a quebrar el espíritu de esclavitud que los cohera y dará luz verde a la irrenunciable realización creadora, estimulada, naturalmente desatada por la libertad social donde el hombre podrá, llegado al comunismo, alcanzar una plena significación humana.

No hay dedones, dogmas, ni normas de Partido para el creador. Queremos que cada uno, movido por su propio espíritu de responsabilidad ante el pueblo y ante sí mismo, produzca al máximo de su capacidad dentro de las limitadas condiciones que el mundo y el desarrollo en Chile su labor el hombre de las letras y de las artes.

Que su obra rehuya la trivialidad, lo políticamente asneado, lo equivoco y lo neutro, para ser obra de arte y en algún fondo sentido también arma de combate.

Un gran artista nuestro tiempo, que no podría ser acusado por nadie de rígido consignista ni de fanfarrón rudo, Pablo Picasso, quien dijo: "Vine al comunismo como se va a la fuente", define el sentido de su adhesión con una lucidez en sus palabras para todos: "Mi adhesión al Partido Comunista es la consecuencia lógica de toda mi obra, de toda mi vida. Lo digo con orgullo: no considero nunca la pintura como un arte de agrado, de distracción; quisiera idéntica a mí el color, puesto que esa era mi arma,

penetrar cada vez más profundamente en el conocimiento del mundo y de los hombres... La pintura es una técnica para decorar departamentos. Es un instrumento de la guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo."

En estas luchas por el pueblo, por el hombre, se inscriben los nombres numerosos de nuestros compañeros, de hombres y mujeres de izquierda, de escritores y artistas de avanzada, que han ganado galardones en 1964.

VOLODIA TITELBOIM

2.

Queridos compañeros: Ha sido para nosotros un motivo de verdadera satisfacción el hecho de que 1964, como año literario y artístico se haya caracterizado, entre otras cosas, por la fecunda labor de los intelectuales comunistas y amigos de los comunistas y porque los mejores laureados hayan recaído en elevada y hermosa medida en hombres de nuestras filas y amigos íntimos de nuestro Partido.

[Con qué angustia deben contener esta situación los círculos más reaccionarios! Cómo estarán de agrías las caras mercariles frente a lo que nosotros celebramos precisamente esta tarde! Pero no sólo los descomponen la labor de nuestros intelectuales y la alta calidad de los premios que han obtenido. Más que eso, es para ellos, los reaccionarios, motivo de preocupación, el hecho mismo de que no haya expresión cultural ni producción del arte o la literatura en la medida en que se destaquen los intelectuales comunistas. Esto es, en todo, en la novela, en el cuento, en el teatro, en el ensayo, en la investigación histórica, en la poesía, en el teatro musical, en la creación musical, en el folklóre, en la pintura, en el cine, en las fotografías, en los títeres, en el grabado. Estos intelectuales comunistas todo lo abarcan, buscan pacientemente en busca del elemento autóctono más simple o se remotan a lo más rico de lo universal; van desde la valoración de los viejos balles regionales hasta la interpretación actual de Shakespeare y la proclamación de sus verdades; mueven el títere parlanchin para despertar a los hijos de los niños y pasean por exigentes escenarios de los grandes países el ballet inspirado en nuestros remotos antepasados. Esto demuestra a los círculos más reaccionarios precisamente porque constituye una demostración palpable del espíritu nacional y universal de vida. Lo digo con orgullo: lo considero el mentis más rotundo de lo que ellos dicen que son los comunistas. Toda esta actividad nos muestra, puesto que esa era mi arma,

firmemente al pueblo, a nuestra tierra, a las grandes causas del mundo, a todo lo que goza de categoría y de fecha para decorar departamentos.

Por todo esto, el Partido felicita a sus escritores y artistas y les agradece la contribución que han dado y siguen dando a la causa del comunismo.

En la gran cantidad de obras recibidas en 1964 por los comunistas y artistas comunistas se tocan todos los temas, en distintos tonos, con una gran riqueza de estilos, de formas, de técnicas, de temas y de matices. ¿Dónde quedan entonces sus afirmaciones de que el comunismo regimenta, amolda o disciplina a sus amigos? ¿Dónde queda el mismo lugar de todas sus mentiras. Lejos de eso —y la prueba la tenemos en el hecho que celebramos hoy— el Partido ensancha los horizontes de sus hombres de letras y de artes, les da alas para volar más alto.

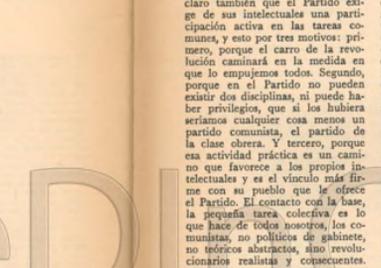
No hay un solo comunista, queridos compañeros, que no se orgullezca de que en nuestras filas ocupen el lugar de honor los mejores creadores de las grandes escrituras y artistas chilenos. Yo he visto la alegría en el rostro del militante campesino o minero cuando alguien le dijo que ese poeta que ocupaba la tribuna era miembro del Partido. Los he visto celebrar el Premio Nacional no sólo porque es un gran escritor, sino también porque es un comunista.

Este hecho, esta circunstancia, es irrefutable que experimentan los intelectuales hacia las filas de la vanguardia proletaria, no es sólo un fenómeno chileno. Sería largo citar ejemplos. Todo el mundo sabe que es un fenómeno universal, un signo de la época que vivimos.

¿Cómo explicar este que de la mayoría de los intelectuales y, desde luego, los más valiosos entre ellos, se incorporen a nuestras filas, mezclando las mentes más racionales que la sociedad burguesa ofrece y sin prestar oído alguno a la mala palabra reaccionarista en orden a que el comunismo coarta las manifestaciones del espíritu?

Para nosotros el asunto es muy claro. Sabemos que el intelectual y el artista tienen una sensibilidad más depurada, y si no la tuvieran, serían inútiles para nosotros. El drama de nuestro tiempo, pues, los toca, los emociona y los conmueve, y este de la emoción es uno de los caminos de la comprensión. Además, los escritores y artistas aman la belleza, que es uno de los fines que buscan en su creación. Y la belleza no está en la miseria ni en el dolor sino en la lucha contra el dolor y la miseria y en la búsqueda de bienestar del hombre en la sociedad comunista. ¿Y quieren saber ustedes, señores reaccionarios, por qué otra razón los mejores escritores, los mejores pintores y los mejores músicos vie-

HOMENAJE
DEL PARTIDO
COMUNISTA
CHILENO
A SUS ARTISTAS
Y ESCRITORES



nen hacia nosotros? Porque el Partido Comunista, "es en la lucha el primero", porque en su seno se agrupa la flor de la clase obrera y el pueblo, porque rechaza la ambición, las capillas, los enredos, porque es un partido que no tolera en su interior lo podrido y lo deleznable. Y porque es el partido que más aprecio tiene por los intelectuales y por sus amigos, porque más celebra, ayuda y estimula la creación artística.

Para el Partido está claro que el mayor aporte del intelectual a nuestra causa es su propia obra artística, tanto más si se inspira directamente en la fuente rica e inagotable del pueblo. Pero esto claro también que el Partido exige de sus intelectuales una participación activa en las tareas comunistas y esto por tres motivos: primero, porque el carro de la revolución caminará en la medida en que lo empujemos todos los segundos, porque en el Partido no pueden existir dos disciplinas, ni puede haber privilegios, que si los hubiera serían para cualquier cosa menos un partido comunista, el partido de la clase obrera. Y tercero, porque esa actividad práctica es un camino que favorece a los propios intelectuales y es el vínculo más firme con su pueblo que le ofrece el Partido. El contacto con la base, la pequeña tarea colectiva es lo que hace de todos nosotros, los comunistas, no políticos de gabinete, no teóricos abstractos, sino revolucionarios realistas y consecuentes.

Y esto que es muy importante siempre lo es más hoy que estamos frente a un gobierno en cuyo seno hay quienes aspiran a imponer un monopolio político incompatible con nuestras libertades, sin excluir la libertad de creación de los intelectuales. Ante peligros como estos, no se puede luchar sólo con el arma de la poesía, la pintura mural o el moldeando las mentes que echar mano también de las armas comunes a toda batalla. Más aún, hay ocasiones en que —como dice Matiscoacóvich— hay que cederle la palabra al camarada Múser.

Y aquí viene a cuento llamarlos a entrar todo lo que sea posible a las luchas del momento y particularmente a la batalla electoral que se aproxima. Junto a un fuerte núcleo de dirigentes obreros y populares postulamos esta vez a dos de los mejores exponentes de ustedes mismos, a dos intelectuales de nota, Volodia Titelboim y Maris Maluenda. Y esto, dicho sea de paso, es una prueba más del elevado aprecio que el Partido tiene por sus escritores y artistas.

Hay gente que está un poco aburrido de elecciones. Yo mismo, después de años de veintidós meses de respiro que tendremos, entre el 7 de marzo próximo y el primer domingo de abril de 1967, período en el cual no hay elección

nes y que podremos dedicar a concentrar nuestras energías en tareas muy importantes que se nos han venido quedando atrás. Pero, compañeros, si tenemos por el 7 de marzo, es sólo por las realidades. Y la realidad es que hay elección el 7 de marzo y que es preciso dar esa batalla. Quienes menosprecian esta batalla, consiente o inconscientemente, perjudican a la causa del pueblo. En los por su obra el 7 de marzo, tenemos que consolidar y desarrollar los progresos del movimiento popular y del partido de nuestro Partido. Esto es vital, decisivo, para mantener abierta y ensanchar la perspectiva revolucionaria.

Dejaría algo en el tintero si no dijera que comprendemos perfectamente que no es fácil que los intelectuales sean a la vez que creadores, buenos comunistas. Para cualquiera es difícil ser un buen comunista y probablemente para los intelectuales lo sea más. Y no porque exista contradicción o conflicto alguno entre personalidad y comunismo, entre libertad de creación y comunismo. No. El conflicto se produce entre el individualismo —hablo de individualismo, y no de individualidad y el comunismo. Y todos, cual más, cual menos, llevamos nuestra carga de individualismo. No es fácil, además, ser comunista, porque ello nos obliga a enfrentar cosas difíciles que surgen en el desarrollo de la lucha y de la vida revolucionaria. Pero, compañeros, vale la pena esforzarse por ser cada día mejor militante, cada día mejor comunista. No existe la dificultad mayor que la de trabajar en las filas de los que transforman la sociedad, del os constructores del nuevo mundo.

Como es todo proceso de destrucción y de creación, en el nuestro no hay nada de idilio y sueño alifarran problemas. No hay batallas sin muertos ni heridos, no hay ejército en que no surjan traidores y desertores. Pero, por sobre todo, que es necesario y característico, está la grandeza de nuestra lucha y el poderío de nuestro ejército proletario. Pasarán los años de los siglos y las hoguitas más brillantes de nuestro tiempo serán para las generaciones venideras, las que adelante escribiendo los comunistas.

[Además en vuestra labor de escritores y artistas del pueblo!]

¡Además en vuestra labor de escritores y artistas del pueblo!

LUIS CORVALÁN

(Publicado en El Siglo, Santiago de Chile, 10 de enero de 1965.

HOMENAJE
DEL PARTIDO
COMUNISTA
CHILENO
A SUS ARTISTAS
Y ESCRITORES

2.

Queridos compañeros: Ha sido para nosotros un motivo de verdadera satisfacción el hecho de que 1964, como año literario y artístico se haya caracterizado, entre otras cosas, por la fecunda labor de los intelectuales comunistas y amigos de los comunistas y porque los mejores laureados hayan recaído en elevada y hermosa medida en hombres de nuestras filas y amigos íntimos de nuestro Partido.

[Con qué angustia deben contener esta situación los círculos más reaccionarios! Cómo estarán de agrías las caras mercariles frente a lo que nosotros celebramos precisamente esta tarde! Pero no sólo los descomponen la labor de nuestros intelectuales y la alta calidad de los premios que han obtenido. Más que eso, es para ellos, los reaccionarios, motivo de preocupación, el hecho mismo de que no haya expresión cultural ni producción del arte o la literatura en la medida en que se destaquen los intelectuales comunistas. Esto es, en todo, en la novela, en el cuento, en el teatro, en el ensayo, en la investigación histórica, en la poesía, en el teatro musical, en la creación musical, en el folklóre, en la pintura, en el cine, en las fotografías, en los títeres, en el grabado. Estos intelectuales comunistas todo lo abarcan, buscan pacientemente en busca del elemento autóctono más simple o se remotan a lo más rico de lo universal; van desde la valoración de los viejos balles regionales hasta la interpretación actual de Shakespeare y la proclamación de sus verdades; mueven el títere parlanchin para despertar a los hijos de los niños y pasean por exigentes escenarios de los grandes países el ballet inspirado en nuestros remotos antepasados. Esto demuestra a los círculos más reaccionarios precisamente porque constituye una demostración palpable del espíritu nacional y universal de vida. Lo digo con orgullo: lo considero el mentis más rotundo de lo que ellos dicen que son los comunistas. Toda esta actividad nos muestra, puesto que esa era mi arma,

firmemente al pueblo, a nuestra tierra, a las grandes causas del mundo, a todo lo que goza de categoría y de fecha para decorar departamentos.

28

Ormazábal y sus compañeros ante los tribunales militares de España

Ha aquí unos fragmentos extraídos del Consejo de Guerra Sumarísimo celebrado en Madrid en setiembre de 1962, contra un grupo de españoles acusados del delito de rebelión militar... por su participación en las huelgas de sus años. Leyes especiales, tribunales militares, torturas, España. De estos hechos amargos, naturalmente, innumerable elementos para el encuadre de la situación social y política de España. Pero el contenido documental de estos testimonios está en la actitud del Hombre; en esa indelegable dignidad del Hombre que traspasa todas las declaraciones, en esa entera ante la adversidad, ante la propia muerte, que rescata la libertad para los hombres. Para todos nosotros.

INTERROGATORIO DE RAMÓN ORMAZÁBAL

Fiscal. — ¿Usted fue anteriormente procesado?
Ramón Ormazábal. — En 1939, al final de la guerra, las tropas italianas... (El Fiscal, el que se une el Ponente, interrumpe.)
Fiscal. — ¿Responda usted concientemente atendiendo a los hechos?

Ormazábal. — Los hechos, para comprenderlos en su significación, hay que apreciarlos en sus circunstancias. Decía, pues que el final de la guerra, en el puerto español de Alicante, yo fui hecho prisionero por tropas del ejército italiano, bajo las banderas de la Italia fascista... (nuevamente se intenta interrumpir) y sólo más tarde fui entregado a fuerzas y a la policía española, y efectivamente, procesado.

Fiscal. — ¿Usted fue declarado en rebelión en 1942?
Ormazábal. — Lo ignoro; yo logré abandonar el cárcel en mayo de 1940 e ignoro lo que fue de mi proceso.

Fiscal. — ¿Usted estaba en febrero de 1940 en Madrid?

Ormazábal. — ¡Acabo de decir que en esa fecha yo estaba en la cárcel!

Fiscal. — Es verdad. Usted fue declarado en rebelión en 1942. Al dejar la cárcel, ¿quedó usted en España?

Ormazábal. — No, señor.

Fiscal. — ¿Marchó a Francia? **Ormazábal.** — No, señor; ni me quedé en España, ni me marché a Francia.

Fiscal. — ¿Adónde fue, pues? **Ormazábal.** — Marché al extranjero.

Fiscal. — ¿A qué país? **Ormazábal.** — No considero oportuno responder a esa pregunta.

Fiscal. — Se niega a responder; muy bien. ¿Quería usted aclarar un poco los términos de su declaración manuscrita que consta en el sumario?

Ormazábal. — No veo con claridad lo que el señor Fiscal desea que aclare. (Se trata del contenido de la declaración, que por otra parte es muy explícita, o de alguno de sus puntos concretos)

Fiscal. — Sobre todo de aquella parte en que se hace responsable de la actividad subversiva.

Ormazábal. — Por salir de la prueba de la clase obrera y del pueblo, el Partido Comunista es un partido profundamente nacional y solvente. Es norma suya responder de su política y de las consecuencias de su política... (Continúan los intentos de cortar.)

Y a los cientos de miles de huelguistas de abril y mayo no eran todos comunistas, si las huelgas no fueron dirigidas exclusivamente por comunistas, ni su único promotor fue el Partido Comunista, las huelgas de la primavera — como las demás — fueron, sin embargo, la plasmación, la realización de la política del Partido Comunista. Por eso he recabado para el Partido la responsabilidad; y aquí añado el honor... (Aquí las continuas interrupciones se transforman en un escándalo verbal con el que impiden oír e imponen el silencio a Ormazábal. El Fiscal renuncia a hacer preguntas.)

INTERROGATORIO DE AGUSTÍN IBARROLA

Agustín Ibarrola. — Pido al Fiscal que tenga paciencia, teniendo en cuenta que no estoy completamente repuesto.

Fiscal. — No se preocupe. Aquí estamos para escuchar con paciencia todo lo que se tenga que decir. Adjúntese a los hechos.

Ibarrola. — Los hechos empiezan con veinticuatro días de torturas físicas y morales en los calabozos de la Brigada Social de Bilbao.

Fiscal. — ¿No siga usted por ese camino! Esto no nos interesa.

Ibarrola. — ¡Digo que los hechos empiezan con veinticuatro días de torturas físicas increíbles...

Fiscal. — ¡Ruego al señor Presidente que saque de la sala al acusado si continúa por este camino. (El Presidente, mientras todos hablan a la vez, amonesta a Agustín Ibarrola, que continúa con lo hacer más preguntas.)

Defensor (aconseja tranquilidad a Ibarrola). — Señor Ibarrola, con anterioridad a su detención, ¿fue usted molestado o informado en relación con cuestiones artísticas?

Ibarrola. — Sí, señor. No hace todavía un año y con motivo de una exposición de arte de Estampas Populares de Sevilla, yo fui interrogado policíamicamente sobre mis tendencias artísticas por los miembros de la Brigada de la policía político-social que me ha detenido y torturado, y no mucho tiempo antes mi esposa hubo de permanecer por días detenida en los calabozos de la comisaría de San Sebastián por el solo hecho de encontrarme en París realizando varias exposiciones de pinturas.

Por estos ejemplos (el Tribunal interrumpe) no son los únicos. Se inscriban en un ambiente de presiones y coacciones permanentes contra la libertad de expresión (ocasionado en el Tribunal) de los artistas en general y particularmente contra mí. Ambiente del que es elemento principal el

señor González Robles con sus increíbles actividades como Comisario de Relaciones Culturales Exteriores dedicado a perseguir (se repiten los intentos de hacer callar a Ibarrola definitivamente, pero él se hace oír por encima de la prisión del Tribunal) como comunista y subversiva toda tendencia no conformista con las concepciones artísticas del régimen.

Ponente. — Cuando usted vino de París, ¿qué actividades le habían sido encomendadas?

Ibarrola. — Estoy usted edificado sobre los informes de la policía que yo he firmado en su estado. (El Ponente y el resto del Tribunal interrumpen a Ibarrola) de económica e irresponsabilidad (incendiado majadillo en el Tribunal) y las torturas... (El Fiscal, a gritos, propone al Presidente que se abra nuevo expediente por calumnias a la Brigada Social, mientras el Presidente y el Ponente ordenan que Ibarrola sea sacado de la sala e Ibarrola, en medio de un tumulto que apenas le permite ser oído, grita señalando con un dedo acusador al Tribunal.) En ese caso yo exijo la presencia de más torturadores aquí, y exijo igualmente que una comisión de médicos de la Cruz Roja Internacional venga a examinar en mi persona y en la de mi compañero la huella de las torturas todavía perceptible. (Ibarrola es sacado por la Guardia Civil y permanece afrente de la sala hasta el final.)

INTERROGATORIO DE GONZALO JOSÉ VILLATE

Defensor. — Usted firmó su declaración en el momento de estar en el hospital de Basurto. ¿Por qué?

Villate. — Yo fui hospitalizado porque dado el estado físico y moral que el trato de la policía en Jefatura produjo en mí, intenté suicidarme cortándome la vugular.

Ponente. — ¿Pero usted se ratifica en dichas declaraciones?

Villate. — Mi estado era no sólo grave cuando firmé esas declaraciones, sino también muy deficiente cuando comparecí ante el Juzgado y ni siquiera me di cuenta de lo que firmé. He de rectificar sobre todo cuando se relaciona con mi esposa, que nunca tuvo otra actividad que la permanente artística, y no vivo en nuestros visitantes sino simples artistas.

INTERROGATORIO DE ANTONIO GIMÉNEZ PERLÁS

Fiscal. — ¿Cómo teniendo usted una concepción marxista del mundo podía desempeñar cargos en periódicos con la ideología del Movimiento? ¿Era usted consciente de esta contradicción?

Perlás. — Yo podía trabajar en un periódico de cada día. El Movimiento porque en estos periódicos la ideología de la Falange ya es imperante ante la fuerza de la situación. Al fin y al cabo es una empresa privada que contrata mis servicios de periodista.

Fiscal. — ¿Usted era libre para aceptar o no aceptar las consignas emanadas de la dirección de Prensa?

Perlás. — Yo fui libre para aceptar el nombramiento, naturalmente. Yo periodista era libre para aceptar o rechazar las consignas, pero a riesgo de su expulsión de la Prensa.

Fiscal. — ¿Qué cargo desempeña usted en la prensa del Movimiento?

Perlás. — Corresponsal de la agencia Pyresa y redactor del diario *Hierro*, de Bilbao. Fue ascendido a redactor de primera en el desempeño de mi función.

Fiscal. — ¿Quién le nombró a usted?

Perlás. — El Delegado nacional de Prensa.

Fiscal. — ¿En qué consistía su trabajo?

Perlás. — Yo sustituía al redactor jefe. Escribía sobre los temas que me interesaban: reportaje de la actualidad, crítica de arte, etcétera.

Fiscal. — ¿Por qué siendo de la prensa del Movimiento se pone en contacto con un miembro del Comité Central?

Perlás. — Yo no sabía que el señor Ormazábal era miembro del Comité Central de mi interés. La misión del periodista es el establecimiento del bien común contribuyendo a la libre expresión de la opinión pública. Yo me puse en contacto con el Partido Comunista porque creo que su política expresa la opinión de la mayoría de los españoles.

Fiscal. — ¿Qué consignas recibió del Partido Comunista?

Perlás. — Como intelectual libre yo no admito consignas de ningún partido y tampoco creo que el Partido Comunista dé consignas a los intelectuales.

Fiscal. — Usted como periodista estaba bien enterado del estado de

las huelgas. ¿Informaba de ello al señor Ormazábal en sus entrevistas?

Perlás. — Más bien era al contrario. El señor Ormazábal me informaba a mí. Yo no tenía más conocimiento de las huelgas que el que tiene el hombre de la calle. La contratación de la prensa incapaz a los periódicos españoles para enterarse de lo que sucede a su alrededor. (Interrupción) Estaba prohibido hablar de estos asuntos y las noticias se referían de la EFE donde hay también una censura.

ALOCUCIÓN DE ANTONIO GIMÉNEZ PERLÁS

Con la venia, señores del Consejo. Hago uso de la palabra para alegar que mi actitud en el curso de los acontecimientos que han dado lugar a esta entrevista es fruto de una toma de conciencia por la realidad. Esta realidad es la marea trabajadora en demanda de justicias y la expresión insatisfecha de la opinión pública.

Ponente. — ¿Gifásse a los hechos!

Perlás. — Estos son los hechos. Como intelectual libre he tomado conciencia de esta situación...

Ponente. — ¿Gifásse a los hechos!

Perlás. — Bien, la situación descubro aquí. Seamos concientes con los hechos. Recibo la libertad incluida en el patético discurso de José María Perlas y me adhiero al Comité Central solicito mi ingreso en el Partido Comunista. (Risas y silencio general.)

ALOCUCIÓN DE JOSÉ MARÍA IBARROLA

Cuando el Presidente le pregunta si tiene algo que alegar, José María Ibarrola responde:

— ¿Qué puede alegar un obrero varco ante el espectáculo de este Consejo?

EL TRIBUNAL MILITAR DICTÓ LAS SIGUIENTES CONDENAS:

Ramón Ormazábal, 20 años de prisión; Gregorio Rodríguez, 12 años; Agustín Ibarrola, 9 años; Antonio Giménez Perlás, 10 años; Enrique Mújica, 6 años; Gonzalo José Villate, 10 años; Vital de Nicolás, 8 años; María Trancón Dapena, 4 años; Andrés Pérez, 5 años; José María Ibarrola, 4 años.

(Estos fragmentos pertenecen al libro *Remón Ormazábal y sus compañeros*, que transcurre en nuestra 8ª Serie, recién publicada.)

To Huu

¡Recordad bien mis palabras!

"Mientras la hierba crece sobre esta tierra, habrá siempre hombres para oponerse a los invasores." Estas palabras fueron dichas hace cien años por el patriota vietnamita Nguyen Trung-truc, poco antes de morir en manos de los colonizadores franceses en la ciudad de Saigón.

El 14 de octubre del año pasado, un obrero de la misma ciudad fue fusilado por los norteamericanos acusado de atacar contra la vida del secretario de Defensa de los EE. UU., Mac Namara, que inspeccionaba las bases y tropas militares que ese país posee actualmente en el Vietnam del Sur. Se llamaba Nguyen Van-trai y ante el poste de la ejecución se convirtió en el legítimo heredero de las palabras de su antecesor de un siglo antes. En su homenaje, y en el del martirizado y valiente pueblo que hoy lucha denodado por su liberación, publicamos este poema que lleva implícita la solidaridad de los escritores anticolonialistas de nuestro país por la causa del Vietnam.

El poema de To Huu fue traducido directamente al francés por Pham Hai-thang y más tarde al mismo idioma más versión al español. Está el Canto y José L. Mangieri.

Hay momentos que hacen a la historia,
hay muertos que nos hacen inmortales,
hay palabras más hermosas que cualquier canto,
hay hombres que han nacido de la verdad.

Nguyen Van-troi,
sigues vivo
bajo tu muerte grande,
y tu grito
¡Recordad bien mis palabras!
resuena todavía
y el brillo de tus ojos
relampaguea aún en las filas del Partido.

En mil años se recordará la mañana de otoño que fue ayer en la prisión de Chi Hoa por la que avanza entre guardianes y un cura.

No importan los grillos, no importan las torturas,
la cabeza va alta desafiando alta-
nera
y tu cuerpo débil vestido de blanco-
puzura
camina más fuerte que la muerte.

Sobre la fresca hierba que luce un
siempre-verde de legumbre,
sobre tu tierra que hoy busca libe-
rarse
(y que pronto recibirá tu carne que
reclama vivir)
sólo tú eres el juez.

Un trapo negro
las cuerdas
el poste
los fuelles
tu grito "¡Muera el yanqui!"
con la venda en la mano
(no te asustó la fauna de los co-
bordes
avivando a la muerte,
ese brasero que jamás se apaga).

Tiemblan los verdugos
porque saben que se baten contra
un comunista,
que aun atado
su corazón no teme
a la fila de tiradores arrodillados
y el odio enciende el grito en tus
labios resecos:
¡Recordad bien mis palabras!
¡Viva Ho Chi-minh!

¡Viva!
¡Viva!

Tres veces llamaste a nuestro tío
y aunque las balas ya apartaban el
aire
¡Viva el Vietnam!
oyeron los tiradores
y la sangre y el grito humedecían la
tierra sobre la que te acuestas,
como un dios que serenamente se
duerme,
sin saber qué hacer con el crucifijo
de hierro blanco
que el cura tira al lado de tu
cuerpo.

Has muerto, Troi, hermano mío,
sabiendo que la sangre llama a la
sangre
y que en este momento los guerri-
lleros de Caracas
acorralan también por ti al merce-
nario yanqui.

Muerto estás, hermano,
ya no verás al fuego llamar al fuego
en el sur incendiado
como tu corazón
—oh, fuego sin igual—
que en un instante será resplande-
ciente sol.

¡Recordad bien mis palabras!

Nguyen Van-troi,
recordaremos si tu consejo.
Debemos todavía vivir y morir en
el honor,
no temblar ante el enemigo,
hacer la patria para regalárnosla,
como lo hiciste
tú,
el obrero.

(Le Courrier du Vietnam, N.º 13, no-
viembre de 1964.)





• ENRIQUE ACUÑA REZABALA

Nació en Gualeguay (Entre-
Ríos) en 1922.
Estudió en el Uruguay con María
López y en Buenos Aires en
el taller de Cecilia Morevich
y con Juan Carlos
Cabrera. Formó
independientemente su
partido de DCA participando
desde entonces en
diversos salones y muestras
nacionales y en la
ilustración gráfica. Actualmente
trabaja en litografía.



Enrique Acuña Rezabalala

