

314



# EX PRE SION

## S U M A R I O

L. GUDIÑO KRAMER: Nuevos aspectos del folklore argentino ~ ULISES PETIT DE MURAT: La mano de tierra ~ ENRIQUE AMORIM: Un tema muy viejo ~ A. CORNU: Marxismo e ideología ~ RAUL GONZALEZ TUÑON: Poema de Valparaíso ~ JUAN A. CORRETJER: Puerto Rico: cultura y lucha del pueblo ~ RALPH FOX: La novela y el pueblo: muerte del héroe ~ ROBERTO F. GIUSTI: El filósofo y los toros ~ Notas de LEOPOLDO HURTADO, MANUEL PEYROU, L. ZAS, JOSE PORTOGALO, CLAUDE SCHAEFER y JUAN JOSE MANAUTA ~ Cartas de AJANDRO KORN ~ *Espejo de revistas*, por Pedro Weill Pattin.

Ornamentación de SUSANA RATTO



ENERO 1947

2

# EXPRESION

Revista mensual

Director: Héctor P. Agosti

Consejo de dirección: Enrique

Amorim, Roberto F. Giusti

Leopoldo Hurtado y Emilio Troise

Sarmiento 1677 — Buenos Aires

Los originales no se devuelven ni se mantiene correspondencia acerca de colaboraciones no solicitadas por la Dirección.

Registro de la Propiedad Intelectual N° 230.751

## INDICE DEL NUMERO 2

	Págs.
L. GUDIÑO KRAMER: <i>Nuevos aspectos del folklore argentino</i> .....	129
ULISES PETIT DE MURAT: <i>La mano de tierra</i> ..	143
ENRIQUE AMORIM: <i>Un tema muy viejo</i> .....	146
A. CORNU: <i>Marxismo e ideología</i> (I).....	150
RAUL GONZALEZ TUÑON: <i>Poema de Valparaíso</i> ..	168
JUAN ANTONIO CORRETTJER: <i>Puerto Rico: cultura y lucha del pueblo</i> .....	171
RALPH FOX: <i>La novela y el pueblo: muerte del héroe</i> .....	179

### Perfil del tiempo

ROBERTO F. GIUSTI: <i>El filósofo y los toros</i> .....	191
LEOPOLDO HURTADO: <i>La música argentina en 1946</i> .....	196
MANUEL PEYROU: <i>1946: un año sin teatro</i> .....	198
L. ZAS: <i>Gustavo Riccio, poeta de la bondad</i> .....	201

### La vida y el libro

JOSE PORTOGALO: <i>Encuentro con Oliverio</i> .....	201
CLAUDE SCHAEFER: <i>El arte paleolítico</i> .....	208
JUAN JOSE MANAUTA: <i>El tema de la poesía civil</i>	211



LOS EPISTOLARIOS: <i>Cartas de Alejandro Korn</i> ..	213
ESPEJO DE REVISTAS, por <i>Pedro Weill Pattin</i> ..	221

### Ornamentación de SUSANA RATTO

## CONDICIONES DE SUSCRIPCION

Argentina, América y España

Un año .....	15 pesos
Seis meses .....	8 "
Número suelto .....	1,50 "

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Un año .....

Un año .....	20 pesos
--------------	----------

*Cyrtus off F*  
*Pag. 141 y 202*

# EXPRESION

TOMO I - NUMERO 2

~

ENERO DE 1947

## NUEVOS ASPECTOS DEL FOLKLORE ARGENTINO

BIBLIOTECA  
"MAUBE"



NUESTRO folklore, o sea el conjunto de vivencias culturales que se ha logrado conservar, puede ser clasificado, a fin del mejor conocimiento de sus características principales, como un tipo de cultura reducido, por falta de idioma propio y monumentos y religiones originales, a una tradición oral en cuanto a las leyendas, mitos y canciones; a un conjunto de líneas más o menos personales en las piezas de alfarería o en los tejidos; a un color, según los yuyos empleados o la calidad de las tierras; a un ritmo musical conservado y transmitido en las danzas, y a un clima, diríamos, popular, en las fiestas y bailes colectivos, celebraciones y ritos.

Lo folklórico es lo colectivo. Es de propiedad común y desdenia y olvida lo individual. Es popular en cuanto constituye lo humano y personal y nace desde la entraña del hombre para su propio enaltecimiento y conocimiento y no como espectáculo brindado a extraños.

Eso explica el aparente divorcio, o transitorio divorcio, entre las formas cultas y las populares en un país de formación tan reciente como el nuestro. Mientras que en las grandes urbes y en el mundo oficial las formas de expre-

129

EXPRESION

sión llamadas cultas, incluyendo las artísticas y técnicas, llevan un fin utilitario inmediato y de lucro o provecho, y en su difusión y propaganda confían su mayor éxito, las expresiones populares, propias de los medios rurales en que se conservan y aíslan, tienden a desaparecer, y cuando subsisten son generalmente menospreciadas por esos renegados hijos de la tierra, que fundan su principal orgullo en entenderlo todo, menos el lenguaje simple del hombre de su pueblo.

Ahora bien, ¿poseemos un folklore? Sí. Podemos decir rotundamente que sí, que poseemos varios folklores, tantos como zonas geográficas. Nuestro país, sin ser tan rico en tradiciones culturales como otros de América, de civilización de piedra, como Méjico, Perú y Bolivia, posee características diferenciadas fácilmente en sus zonas del litoral, pampeana, de la montaña, de la selva y de los desiertos patagónicos. La música adquiere, según la región en que es ejecutada, ritmos distintos, diferentes aires y mudanzas en la danza. A veces el estilo originario de Buenos Aires, trasplantado a Catamarca o La Rioja, se convierte en un estilo riojano. Schianca, investigador paciente de la música autóctona, ha señalado claramente las modalidades distinta de esa música.

La falta de notación precisa para los ritmos criollos o indígenas ha dificultado (y dificulta, según Carlos Vega) la trasmisión exacta de esa música nativa, que no es de origen español, únicamente, ni tampoco indígena, sino producto de una yuxtaposición y compenetración de ambas, acomodadas y adaptadas a los trabajos, climas, accidentes y características de esta parte de América.

A este respecto resulta interesante anotar lo que dice Draghi Lucero del folklore cuyano:

“Dos folklores andan por este suelo de Cuyo: uno visible y otro invisible, o, mejor dicho, uno objetivo que puede figurar en cualquier cancionero popular y otro subjetivo, huidizo entre sombras hurañas. El primero tiene la forma de raíz española; el segundo aparece diforme, de belleza desconcertante, con raíces precolombinas, asiáticas y africanas. Este segundo folklore no podrá ser nunca captado en antologías populares. Está esperando al Shakespeare, al Schiller criollo, para ser expuesto en obras de aparente imaginación. Es material plástico disponible para el artista capaz de modelar una literatura representativa de los signos de la tierra nativa...”

## *Aspectos del folklore argentino*

Esa misma adaptación y mutua influencia se aprecia en los romances, leyendas, dichos, mitos más populares, etc. Hallar el acento vernáculo y mantenerlo puro es obra de los folkloristas, y no con un fin de curiosidad o exclusivamente científico, sino para mantener una unidad temática que permita hallar la unidad de cultura y señalar un destino común.

Hay antecedentes de que es fácil una identificación y adaptación de culturas de distinto origen. Y es notorio que, a medida que pasa el tiempo, las diferencias entre ellas desaparece. Digamos, solamente, para cerrar esta introducción, que nosotros, es decir, los hombres que tenemos fe en nuestra total redención por el pueblo, no debemos oponer fútiles resistencias conceptuales a esa atracción que los seres más profundamente originales, esos genios creadores, esos verdaderos genios de la tierra, ejercen sobre la posteridad. Recojámoslo en nuestro afecto; cultivemos su epopeya. Es, al fin y al cabo, la epopeya popular. Su gesta es nuestra propia gesta.

Pero, al dirigir hacia lo popular, hacia lo folklórico, nuestra inquietud, no nos dejemos guiar por impulsos transitorios, ni por la atracción de lo pintoresco, sino por una profunda fe en el pueblo, en su sabiduría, en su honradez y en su inescamoteable destino, que no podrá dejar de cumplirse en ninguna parte de la tierra.

EL hecho de que se dé al estudio del folklore un carácter científico demuestra hasta qué punto ha llegado a establecerse una separación entre las formas culturales vivas del hombre en su medio, y las de una minoría que utiliza la cultura como un elemento más de dominación, privilegio y separación. Dichas formas artificiosas, banales y sin experiencias vitales de la llamada cultura oficial, resaltan, principalmente, cuando se las compara con los modelos originales y también apenas se recapacita sobre la utilidad social, diríamos, o el poder de penetración y de influencia de ambas sobre la moral y la conducta humanas.

La cultura esotérica, alambicada, deshumanizada a que nos referimos, lleva en su impulso un fin mezquinamente utilitario. Gentes sin ninguna vocación se esfuerzan por adquirir los rudimentos técnicos y culturales para vivir mediante una metódica y sagaz explotación de esos conocimientos superficialmente instrumentales. Individuos sin pasión y sin vocación incluso,

131

E X P R E S I O N

se dedican al aprendizaje hasta de técnicas artísticas, y mediante el dominio formal de sus oficios producen llamadas obras de arte, de cuya venta viven.

Llevados de la vanidad, de la imposición, presión e influencia del medio o por simple rutina, mandan sus hijos a los colegios y universidades, donde a poco se transforman, de seres independientes y con juicio propio, en individuos de rebaño, que se allanan a vivir del ejercicio frío o simplemente eficiente de sus oficios, de acuerdo con una ética convencional elaborada según el código penal.

Este término medio de cultura convencional u oficial, calificativos que emplearemos para llamarla de algún modo, extiende sus tentáculos y así se crea una serie de privilegios tras los cuales pone a cubierto y a salvo su mediocridad. Todas esas reglamentaciones que amparan el ejercicio profesional y el uso de la cátedra, no hacen sino amparar la ineptitud y la mediocridad. La llamada cultura de este tipo es realmente una criatura andrógina, sin olor ni sabor, antiséptica y fríamente mezquina, que un hombre verdadero no puede amar ni servir.

En cambio, ahí está esa otra expresión viva, pletórica de fuerza y de gracia, encantadora de frescura y desinterés, a la cual llamaremos cultura popular o expresión folklórica. Hija del hombre y la mujer del pueblo, nace como necesidad y para recreo y dignificación. No lucran con ella sus creadores; la exhiben con orgullo. Si es danza, todos agregan algo y la enriquecen en las fiestas de todos; si es adorno decorativo en la manta o el poncho, cada uno agrega un color o un motivo, o un deseo, como en esas colchas santiagueñas multicoloras, donde la tejedora siembra su jardín imposible. . . Lo mismo en los cacharros, en que cada cual da salida a su sentido del color o de la composición, no de acuerdo con una técnica, sino con estilo personal, cosa por cierto distinta. Si es música, ella interpretará las alegrías o los dolores, las tristezas o las satisfacciones individuales o colectivas. Si es relato o leyenda, romance o compuesto, desarrollará, igualmente, los conceptos morales o las críticas, los estímulos o las burlas colectivas o personales, libremente, al menos hasta donde puede ser libre una expresión humana. Pero, por lo pronto, podemos decir que nacen esas expresiones con la mayor libertad de no tener un fin de cambio o lucro económico, sino un propósito de comunicación espiritual e intelectual.

DECLAMAMOS que la posición de los estudiosos frente al rico material folklórico puede tener dos características: el simplemente científico y el turbadoramente humano; el que recoge expresiones populares como quien recoge huesos y hojas muertas y el que procura interpretar el sentido y el mensaje de cada expresión humana.

Como objeto de museo el material folklórico no tiene sino una muy relativa importancia y pone de manifiesto una tendencia peligrosa; la que considera al folklóre, es decir, a la cultura popular, como una forma superada y tiende a reemplazarla por otra, que, al menos entre nosotros, no satisface una verdadera y ansiosa sed de cultura.

Cuando se emprende la investigación folklórica con este frío criterio se atenta, realmente, contra la cultura del país, que debe construirse mediante la conjunción armoniosa de las formas llamadas cultas y las populares, pero preferentemente inspirándose aquéllas en éstas y superándolas ampliamente, tanto en extensión o sentido horizontal, cuanto en profundidad.

Cuando la expresión popular se estudia y se procura interpretar según un propósito ulterior de cultivo, transformación y fijación de sus rasgos, como los más representativos y característicos de un pueblo, entonces la investigación y recreación folklórica tiene realmente un sentido social y un acento humano rápidamente comprendido por el pueblo. El fenómeno de doble atracción configura un verdadero ideal de cultura, y aparta la expresión popular de lo exclusivamente empírico e intuitivo, dándole un principio de método que le hace bien, e infundiendo la humanidad de que carecen, a las formas cultas.

Es conveniente recapacitar sobre otros aspectos, además de los formales o exteriores, de la cuestión, como los que ofrece el divorcio entre la cultura popular y la oficial según la lucha de clases. Se ha hablado, incluso, de cultura burguesa y de cultura proletaria. La honda separación entre ambas formas de cultura, hasta ahora muy aguda, alcanza la medida exacta del grado de esclavización o miseria del pueblo. Solamente en una sociedad sin clases sería posible integrar la cultura con los elementos más nobles y perdurables, desinteresados y progresistas, al servicio del hombre. El folklóre, con relación a la cultura capitalista o urbana, plantea el mismo problema. Solamente en una sociedad sin clases podría hablarse de cultura, y no de cultura popular o de cultura burguesa.

El mayor desarrollo de las formas artísticas en los centros llamados civilizados no debe ser tomado como ejemplo de la preponderancia de las formas cultas sobre las populares, sino más bien de la banalidad de las primeras, que las pone al alcance de ese término medio de gente sorda a las cuestiones estéticas a causa de la deformación que les ha impuesto el trabajo forzoso, la vida incompleta y la mediocridad de la instrucción media que la gente del pueblo recibe.

Contra el crecimiento horizontal de esos sustitutos de la cultura, de la música plebeya y no popular, de la letra soez y chabacana, de contenido innoble, del dibujo grosero y el color sucio o discordante, hay que oponer las verdaderas formas, simples, sencillas y llenas de nobleza y sobriedad, de las expresiones realmente populares, de las expresiones folklóricas de cada pueblo de los que integran nuestra nacionalidad. Lo popular desalojaría lo bastardo, y pondría en ridículo esas otras expresiones del llamado arte culto, esa música de conservatorio llena de tontos virtuosismos; esa pintura que refleja el caos de una sociedad mal construida y el gusto decadente de una burguesía en estado de liquidación. El arte popular, el verdadero arte popular es el único que podrá barrer esas expresiones vulgares, y también los efectos de la llamada cultura, prostituida por las clases dirigentes, puesto que la han convertido en un instrumento de esclavización y de predominio de una clase.

Separado el concepto tan distinto sobre el folklore como asunto y el folklore como ciencia, diremos, para fijar mejor nuestra posición frente a este planteo, que el folklore nació a la vida científica, según acertada síntesis de Cortazar, hace apenas un siglo "en el seno de un surco que variadas" circunstancias habían removido y abonado. Cuando el proceso cultural "llegó a su madurez, la nueva disciplina se formó autónomamente, gracias" al desgajamiento de muchas ramas segundonas de otras ciencias ya venenables. La historia, la antropología, la literatura, la sociología, cimentaron "la nueva construcción..."

Bautizó esta nueva ciencia, William John Thoms, como "aquel sector del estudio de las antigüedades y de la arqueología que abarca todo lo relativo a las antiguas prácticas y costumbres, a las nociones, creencias, tradiciones, supersticiones y prejuicios del pueblo común..."

Definición más ajustada a las modernas concepciones es la de Gomme:

“Comparación de supervivencias, antiguas creencias, costumbres y tradiciones en tiempos actuales...” Saintyves lo define, acertadamente, como “ciencia de la tradición en los pueblos civilizados y principalmente en los medios populares...”

Según Krappe, más de acuerdo con una interpretación de las formas literarias, folklore es “el estudio de las tradiciones no escritas del pueblo, tal como aparecen en la imaginación popular, en las costumbres y creencias, en la magia y en los ritos”.

Lo tradicional en el sentido de expresión sobre cuyo origen inmediato se ha perdido todo rastro, configura, ciertamente, la condición de folklórico en cuanto a su origen, no en cuanto a su influencia, valoración o vivencia. Y esto también tiene una relativa importancia, puesto que aunque se sepa que el Martín Fierro fué escrito por Hernández, no por ello deja de ser el poema un extraordinario documento de carácter folklórico, o, por lo menos, lleno de resonancias auténticamente folklóricas. Pero como no nos detendremos en lo folklórico como ciencia, sino en lo folklórico como asunto, es decir, en lo folklórico como incitación y no como simple tradición inoperante; no como una vieja y superada forma de cultura, sino como una cultura que se va enriqueciendo, extendiendo y profundizando en la conciencia popular, señalaremos simplemente que el folklore como asunto comprende su aspecto vivo y también su acción moral, mediante el análisis y comparación de sus formas exteriores y de su influencia sobre la conducta de los que participan en manifestaciones culturales.

En un jeroglífico chino, la palabra (único vehículo de la expresión folklórica literaria, diríamos), quiere decir *humo de la boca*. La trasmisión de las grandes gestas, de las epopeyas y las leyendas, nos dicen que ese humo de la boca del pueblo se condensa y alcanza la profundidad y eternidad del mismo cielo. La diversificación de las lenguas o idiomas no impidió la propagación de la cultura, a pesar de lo que temía San Agustín, que decía que la diversificación de idiomas es un obstáculo para la fraternidad humana, cuando son los intereses individuales, en cambio, los culpables de esa falta de solidaridad. Fué la desigualdad social con la separación de los hombres en clases lo que realmente impidió que la cultura alcanzara hasta las más profundas capas humanas.

Esta remota idea de la igualdad humana, que conmovió tanto al mundo

pagano cuando Cristo la propagó con sentido político más que como aspiración religiosa, está anotada por Ruth Benedict en un ensayo muy interesante sobre los indios Pueblo, de Méjico, y los de una tribu llamada de indios cavadores, en California. El cacique Ramón, un día, inesperadamente, explicó así su condición de inferioridad social: "Al comienzo, dijo, Dios dió a cada pueblo una taza, una taza de arcilla y de esa taza bebieron su vida"... "Todas ellas se sumergían en el agua, pero las tazas eran diferentes. Nuestra taza ahora está rota. Se ha gastado."

Nuestra taza está rota... Ruth Benedict anota: "Nuestra taza está rota... las cosas que habían dado significación a la vida de su pueblo, los ritos domésticos de la comida, las obligaciones del sistema económico, la sucesión de las ceremonias en las aldeas, la posesión en la danza del oso, sus normas de lo bueno y de lo malo, todo eso había desaparecido y con ello la forma y el sentido de su vida. El viejo se conservaba aún vigoroso y era jefe en las relaciones con los blancos. No pensaba que se tratase de la extinción de su pueblo, pero sí pensaba en la pérdida de algo que tenía un valor igual al de la vida misma: el conjunto de las normas y creencias de su pueblo. Había otras tazas de vida, y quizás contuvieran la misma agua, pero la pérdida era irreparable..."

Esta reflexión o idea del indio con respecto a su pasado, a su cultura perdida, en una palabra, sitúa el problema, si no exactamente, al menos en los términos de emoción en que también debe ser planteado. No solamente el retorno a la posesión de la taza propia *debe* ser un mandato de la razón y de la conveniencia desde un punto de vista social, sino que *es* un movimiento del instinto.

Omitiremos referirnos a los hechos visibles y a los rastros de las culturas populares en nuestro país; pero añadiremos algo a favor de lo que podríamos llamar necesidad de crear nuevas formas de cultura popular mediante el desarrollo de las artes plásticas según una dirección folklórica, con el propósito de cimentar y afianzar las bases de un arte plástico americano, como con buen sentido se ha logrado en Méjico y se está plasmando en el Perú, países por cierto de vieja tradición cultural azteca e incaica.

Hay que hacer notar, sin embargo, que el renacimiento de su arte se opera mediante una identificación de lo primitivo con una concepción simbólica, muy moderna, de las representaciones plásticas.

Para hablar de las posibilidades de un arte mejicano, debemos remontarnos a Gauguin, el primer pintor que podríamos decir que trasuntó una intención folklórica. Es conocido el drama de Gauguin. Cossío del Pomar, el buen crítico de arte peruano, ha escrito una excelente obra sobre el sentido de su pintura en la que reproduce parte del epistolario de Gauguin donde aparece nítido su afán por retornar a las formas más simples de la expresión gráfica, según una interpretación primitiva de las formas y del color, como podría realizarla un tahitiano, un habitante de Noa-Noa, la isla feliz.

Gauguin comprendía, intuitivamente, que el arte popular alcanza la categoría de verdadero por su sentido de la libertad. Por ahí dejó escrito: "He intentado luchar contra todos estos grupos que se erigen como dogmas en cada época y hacen marcar el paso no solamente a los pintores, sino también al público aficionado. ¿Cuándo, pues, comprenderán los hombres el sentido de la palabra Libertad?"

"El arte primitivo —dice después— viene del espíritu y emplea la naturaleza. El arte que se dice refinado procede de la sensualidad y le sirve a la naturaleza. La naturaleza es la sirvienta del primero y el amo del segundo. Pero la sirvienta no puede olvidar su origen; envilece el espíritu al dejarse adorar por él... La verdad —concluye— es el arte cerebral puro, es el arte primitivo, el más sabio de todos..." Y al decir cerebral no quería decir intelectual, como podría suponerse, sino imaginativo, sin copiar servilmente la realidad. Lo mismo entendió después Picasso, el extraordinario y genial artista plástico.

La verdad es que los críticos más sagaces de su obra dijeron que Gauguin había revelado un estilo polinésico. Tal estilo no existe, por supuesto, al menos como antecedente artístico. Es un estilo de vida y de imaginación polinésico. Así, cuando decimos arte americano, no nos referimos a un determinado arte americano según antecedentes plásticos de ningún orden, sino a un arte americano según el estilo de vivir y de sentir americanos. No tiene por qué tener rasgos aztecas o motivos incaicos ese arte americano; entre nosotros no tiene por qué preocuparse de gauchos o de ombúes. Pero si es recreado como lo sentían y lo hubieran representado los gauchos, o los actuales hombres del país, tendrá ese estilo americano, como la obra de

Gauguin tenía el estilo polinésico inexistente, en obras corpóreas, pero vivo en la mente y en el instinto de cada individuo polinésico.

EN las artes plásticas es tal vez donde con más facilidad el crítico y observador imparcial puede apreciar la subordinación mental de nuestros artistas a las formas de expresión y a las técnicas europeas. Ello no sería alarmante si esa subordinación no implicara o impusiera la adopción, repetición y empleo de un lenguaje poco comprensible y a veces totalmente extraño o incompatible con las direcciones actuales de nuestra cultura.

El hecho de que hasta el presente en esta parte de América solamente haya aparecido un Fígari, y que él no haya dejado continuadores ni suscitado mayores inquietudes, debe llamarnos seriamente la atención.

No somos xenófobos ni mucho menos. Al hablar de técnicas europeas y de estilos extranjeros, nos referimos a lo extranjero en sentido de extraño y no de nacionalidad, y a lo europeo para indicar la procedencia de esas técnicas capitalistas tan opuestas a las modalidades de nuestro ambiente y también a las direcciones profundas de nuestra cultura, y más cuando ese arte europeo no representa un arte popular europeo, sino un arte burgués europeo.

No somos, repetimos, xenófobos, ni creemos que exista una razón superior para que nos esforcemos por crear formas originales, indigenistas, por ejemplo, de cultura. Pero ocurre que esas formas que copian nuestros intelectuales y artistas no son, tampoco, las que corresponden a las auténticas culturas universales, sino a la exteriorización de un tipo de cultura capitalista, que se expande con todos los caracteres imperialistas de su origen y ambición, y amenaza con borrar los rasgos típicos y auténticos de nuestras mejores expresiones populares.

Esas técnicas aprendidas y no recreadas, como el trasplante de las imágenes en una poética de simple copia o imitación no permite el nacimiento de una expresión creadora. Waldo Frank señalaba, certeramente, la falsedad de la mayoría de las expresiones de nuestro lenguaje americano, porque las palabras americanas son falsas en cuanto los elementos de esas viejas civilizaciones de la que provienen ya se han disuelto, mientras nuestras formas de vida son por completo nuevas. Esos viejos elementos culturales que son las palabras en nuestras nuevas formas de vida significan algo, o

nada. Es decir, si no las recreamos hasta que integren nuestra vida americana como elementos nuevos, nuevos como la leche que el niño mama del pecho de la madre se hace cosa nueva al ser asimilada, si no las recreamos, ellas serán sólo sonidos vacíos de expresión. Lo mismo podríamos decir de las técnicas gráficas, y de las teorías plásticas. Hasta tanto no sean asimiladas y transformadas, ellas no serán sino imágenes bonitas, brillantes, pero falsas y sin contenido espiritual.

En todas nuestras formas expresivas y en el lenguaje plástico americano, no superviven las voces indígenas; apenas quedan de aquellas culturas milenarias de esta parte del continente rastros vagos en algún ritmo musical, ciertas direcciones en las líneas decorativas de los tejidos. Observando algunas expresiones plásticas del llamado arte colonial, podemos ver que las manos del indio labraron según indicaciones extrañas y mediante el aprendizaje de una técnica europea, santos y retablos, y trazaron adornos y arabescos. Pero apenas dominó esas técnicas, él transfundió a sus tallas su personalidad, su acento, su estilo. Y esos Cristos en el leño con caras mocobíes, por ejemplo, nos demuestran, a las claras, que hay algo superior al tema y a la técnica para identificar el arte verdadero de cada pueblo y establecer sus raíces más ocultas, y ese algo es el estilo. Ese estilo, esa expresión que en la cara del Cristo judío pone características indígenas, y en sus ojos el dolor de los mocobíes, es lo que falta en las expresiones artísticas serviles de otras técnicas, cuando no han podido evadirse de su influencia inmediata y el artista no ha puesto en la obra que ejecuta su más íntima convicción, su pasión, su inquietud o su duda. En una palabra, cuando el artista no ha sabido qué hacer con su arte.

Lo que hasta ahora no ha logrado hacer Quirós o no pudo hacer Bermúdez, a pesar de todo lo que se diga con respecto al carácter y arraigo de su arte, lo realizaron anónimos indios, manos mocobíes o guaraníes. Esto debe ser objeto de análisis.

Cuando hablamos de arte popular, sabemos claramente lo que queremos decir. Cuando decimos arte, o cultura, así, en abstracto, como si fueran términos absolutos, no decimos sino arte y cultura burguesa.

DECIAMOS que el artista no sabe qué hacer con su arte y nos hemos expresado mal. El problema expresivo de un artista intuitivo indígena o popular es

ciertamente más simple que el de un hombre desfigurado por una educación utilitaria y no libre, y por un adiestramiento o deformación técnica, recargada de prejuicios y fórmulas. Cuando el artista primitivo popular tallaba o talla un palo como pasatiempo, apenas si tiene unas pocas limitaciones de carácter religioso (tabús, etc.) Pero cuando un artista culto o burgués se pone a tallar, modelar o pintar, se aboca instantáneamente a múltiples y serios problemas y restricciones. Las de la censura moral, las del gusto medio o la moda; la influencia política y social, etc. Además, al muy serio relativo a la venta de la obra o a su admisión en los salones.

El artista pobre no se puede dar el lujo de romper con las convenciones ambientes, y si lo hace pasará las de Caín sin lograr superar, sino con retardo, las influencias ambientes que se oponen a la mayor expansión de su obra. Para poder vivir de su arte debe hacer concesiones o dejar de pintar, modelar o escribir. Hasta esas expresiones llamadas revolucionarias en el arte plástico, son, la mayoría de las veces, revolucionarias en un sentido antipopular, mejor dicho, snob. Cuando un artista maravilloso, como Gauguin, emprende la cruzada a favor del simbolismo, que al fin y al cabo era la interpretación libre del mundo primitivo de las formas y del color, como si él fuera un tahitiano y obedeciera a los dictados de las fuerzas telúricas —lo cual tenía algo de cierto puesto que Gauguin descendía de aquella Flora Tristán que padeció en el Perú, y él mismo había visitado este extraordinario país—, cuando Gauguin emprende ese viaje de regreso hacia lo simple y lo folklórico, se condenó en vida. Fué necesario que la intensificación del comercio con las colonias y la mayor expansión imperialista de la burguesía llamara la atención sobre el arte negro, y los marfiles, y los cocoteros, y los ritmos salvajes, etc., para que se considerara con interés intelectual estas formas de expresión, que resultaron exóticas y de una maravillosa nebulosidad, y se hablara del simbolismo. El grupo de Mallarmé y poetas como Morice se dieron a estilizar los salvajes mensajes de Gauguin, deslumbrado por el descubrimiento de un arte verdadero porque era simple y recién nacido y no pretendía sino representar mediante formas elementales y colores de exaltación primitiva el mundo mágico del hombre, lleno de resonancias, de terrores, de éxtasis y de tranquilo fervor por la naturaleza.

Esta expresión, profundamente simbólica, nada trivial, como no es nunca trivial la expresión espontánea del hombre, alcanzó un alto nivel poético.

Pero su poesía no era conceptual, sino que brotaba de la total identificación del hombre con el medio que le rodeaba, con sus gentes y sus naturalezas.

CUANDO se habla a favor de esas corrientes europeizantes que pretenden transformar rápidamente nuestras formas de vida y de expresión en réplicas de las más recientes modas o de los modelos extranjeros, no suele determinarse qué es lo europeo, y también se afecta desconocer que nosotros no somos lo europeo, sino más bien una síntesis de lo europeo, y que de la amalgama de las distintas tendencias y corrientes europeas con las provenientes del suelo y del pasado americano, se ha creado una nueva personalidad que pugna vigorosamente por desarrollarse y crecer.

EN Gauguin puede apreciarse la posibilidad de fundar un arte plástico de resonancias americanas, del cual podríamos decir que debe contener una expresión folklórica, aunque no sea una obra popular o colectiva; como ocurre por otra parte con el *Martín Fierro*, obra individual que contiene y se nutre de expresiones folklóricas, y que a poco se convierte en verdadero material folklórico. El hombre del interior que repite los dichos del *Martín Fierro* aprendidos por transmisión oral no tiene, la mayoría de las veces, la menor idea de que se trata de una obra literaria. Él cree que *Martín Fierro* es el autor y protagonista de esos maravillosos episodios, y el actor de ese drama que, en prosa, vive él mismo.

En cuanto a la reacción folklórica, ella se manifiesta en el culto por las formas, con abstracción de las causas que llevan al pueblo a adoptarlas o crearlas. Así ocurre cuando se pretende perpetuar y exaltar esas ceremonias bárbaras del velorio del angelito, por ejemplo, o las celebraciones carnavalescas en el Norte argentino, que alcanzan manifestaciones repugnantes de degradación humana. Ese culto ciego y repetidor de manifestaciones de servilismo e ignorancia, de superstición y fanatismo, es propio de ese reaccionarismo folklórico, culpable del alejamiento de los escritores jóvenes y de los estudiosos progresistas, del estudio del folklore.

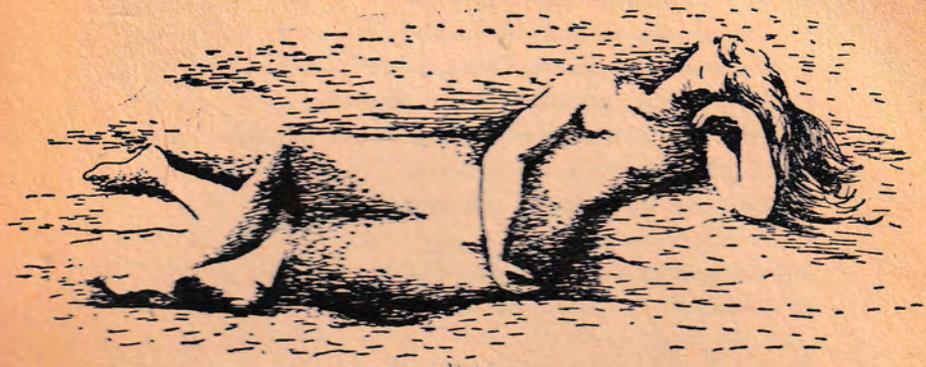
La aptitud del nativo, del hombre del pueblo, para embellecer su vida miserable, debe ser apreciada, en cambio, en un sentido de mejoramiento y exaltación. Sus manifestaciones musicales; su sentido del color, de la composición y de las formas; su mundo de símbolos y representaciones

mágicas, deben servir de apoyo para un crecimiento paulatino de su expresión, y no como pretexto para mantener al pueblo en el culto y sometimiento a esas formas y prácticas primarias. En una palabra. El hecho de que la tradición folklórica sea hasta ahora oral no autorizaría a mantener al pueblo en el analfabetismo para que no cambiara el estilo de su expresión artística. Muchos tradicionalistas reaccionarios entienden con ese criterio el folklore. En cambio, para nosotros, folklore no es tradición, sino cultura popular en constante elaboración y crecimiento, y a la cual el pueblo debe salvar de su destrucción y aplebeyamiento, dándole de nuevo su calor.

Aunque parezca paradójal, es ya tiempo de que por todos los medios posibles pongamos en contacto a nuestro pueblo con esas expresiones de su propio folklore; a nuestro pueblo y a las nuevas gentes y colectividades que a él se incorporan, antes que ese menosprecio por la propia obra y el propio destino, común a las gentes sin arraigo popular, que se avergüenzan de sus orígenes humildes y que solamente perciben la apariencia de las cosas y en su egoísmo no alcanzan a ver sino sus triviales placeres, concluya por barbarizar del todo a nuestro pueblo.

Renovar y cultivar una expresión de acento folklórico será posiblemente la misión que quepa a los jóvenes que deseen alcanzar una expresión regional que nos contenga en su mayor latitud y de tal modo nos dé una fisonomía continental. Arte vivo y actual, inspirado en la cultura de nuestro pueblo y de su hombre, que no será tradición, esa generalizada traición contra el pueblo y sus mejores tradiciones de libertad, como se ha señalado, sino fidelidad a las voces rectoras de cada pueblo. En el caso nuestro, en particular, con muy claras y concisas consignas, las mismas que anotó Hudson y puso en verso Hernández; grabó en la piedra Sarmiento; dejó en la entraña de nuestra ley fundamental Alberdi, y se prolonga hoy en la inquietud de nuestra clase trabajadora y se hace pasión en el corazón y en la acción de todos los hombres libres, que desean ver al hombre redimido de sus cadenas y oprobios, entregado al cultivo de su propia personalidad y al placer impagable de enaltecer la vida de sus semejantes, como, al fin y al cabo, siempre lo ha hecho cuando le han dado una oportunidad.

Santa Fe, 1946



## L A M A N O D E T I E R R A

*CAMINO hacia el mar y hacia la muerte  
llevado de tu mano.*

*De tu palma emerjo, transitorio.  
Me acechas, debajo de estrellas y de cielos,  
con ríos, pampas y montañas.  
Te siento, levantada en el viento,  
deshecha en perfume tras la lluvia,  
acechándome por las aberturas  
que traen los días, las noches, las visitas y las constelaciones.  
Siento tu aguda mirada verde*

143

E X P R E S I O N

en las enredaderas que se aferran  
a estas ciegas ventanas del otoño  
o que están —resplandecientes, detenidas—  
en las dispersas ventanas de mi infancia,  
en las dulces ventanas con besos, de mi adolescencia  
y más allá, fugitivas, un instante  
en los románticos muros con muchachas  
que iba perdiendo  
—igual que lo hace con todo nuestra vida—  
la ventanilla incesante de los viajes.

Rodeas las ciudades transitorias, deslizas  
tus dedos de agua y arcilla por debajo  
de las pesadas pavimentaciones, mascarillas  
que desbaratan con uniforme  
mueca fúnebre  
los trebolares, el césped, los rosales.

Entre tumbas transitorias, piadosa  
maceras lo que era retenido  
transitoriamente, lejos tuyo:  
las formas misteriosas y cambiantes  
de la pasión (Ruth que se inclina  
maravillada y dice: ¿por qué he hallado gracia  
en tus ojos, que tú me conozcas, siendo extranjera?),  
la intimidad y el misterio  
de los cuerpos, que regresan  
en cañas de ámbar, en jazmín de leche,  
en suaves mejillas repetidas, en rocío,  
en metales fuertes, enlutados.

Y de pronto te recoges y aposentas  
y me das esto que se entiende y no se entiende  
y que está en el mundo y como fuera del mundo,  
este confuso ámbito de tierra y sagradas cenizas,

*L a m a n o d e t i e r r a*

*un como rostro joven y desnudo saliendo  
del mar, océano, de los contrafuertes  
de adustas cordilleras, quemado  
por las llamas lacerantes del hielo, coronado  
por la embriaguez ilimitada de los trópicos, batido  
por la rosa de un millón de pétalos del viento.*

*Te recoges y aposentas, para darme  
la bendición inmerecida de una patria (Joseph que oye  
mencionar, en acción de gracias,  
los regalos de los cielos, el rocío, los abismos que están abajo,  
los regalos de los frutos del sol, los que provienen  
de las influencias de la luna, las cumbres  
de los montes antiguos y los regalos  
de los collados eternos)  
con lágrimas, arrodillado*

*—¡Oh mano que me conduces hacia el otoño, hacia el mar,  
oh mano que no sé si aún retienes [hacia la muerte,  
ciertas delicadas muchachas muertas,  
ciertos amigos queridos que se fueron  
o los has devuelto como antaño tus senderos los devolvían  
al insaciable milagro del encuentro!—  
con lágrimas, arrodillado, te repito:  
déjame a tu lado, patria. (Ruth que murmura  
suplicante: donde quiera que tú fueras, yo iré, y donde quiera  
que vivieres, viviré. Tu pueblo será mi pueblo y tu Dios, mi Dios.)*

*ULISES PETIT DE MURAT*



## UN TEMA MUY VIEJO

EN el pueblo hay gente que me cree tonto. Otros, más benevolentes, me suponen loco y hay quienes piensan que puedo ser poeta. Yo se que he sido un perfecto idiota y no un inadaptado. Alimenté, lo confieso, ideas suicidas. Cosas de desesperado, por supuesto.

En el pueblo no conseguía trabajo. ¿A qué insistir —me dije— y continuar a la sombra de la mala sombra? Claro que nadie ha sabido aconsejarme. Mis camaradas creen que Minucha me dominaba porque a todas horas nos veían juntos. Pero estas reflexiones huelgan, ahora que viajo de espaldas a mi pueblo, sentado en el techo de este vagón de tren carguero como un linyera cualquiera.

Sí, Minucha tiranizaba mi vida. Lo comprendo ahora, al viajar en el lomo de este vagón.

146

E X P R E S I O N

## U n t e m a m u y v i e j o

El verano me ayuda a ser feliz, feliz como nunca lo fui desde que tengo uso de razón. El día es espléndido, yo me siento magnífico por vez primera.

¡Qué perfecta liberación! ¡Qué alegre, qué seguro me siento! Todo queda atrás, atrás, atrás... Compromisos, amigos, deudas y, entre tanta pesadumbre, atrás el amor, atrás los besos, atrás esa canción desesperada que yo formé con su solo nombre: Minucha, Minucha... Fué la canción la que me condujo hasta los umbrales del suicidio. ¡De no creerlo! Porque a todas horas la repetía adaptándola a los más diversos fondos musicales, a las tonadas más sensibles. Por la mañana, al salir a su encuentro. A la tarde si la besaba. A la noche porque teníamos que separarnos. Yo no podía ofrecerle techo, ni cama. La amaba sencillamente, sin pensar en otra cosa. Resuelto a quererla para siempre. Y esto es bien poco, al parecer.

—Mirá que Fulano anda arrastrándome el ala —me dijo ayer—. Me voy a casar si vos...

Comprendo que me habló así para encender los celos. No le creí, lo confieso. Pero cuando observé que el Perengano ya no llevaba el escarbadietes en la boca, me dije: "Minucha debe haber tenido alguna intimidad con él, porque ella no soporta los escarbadietes en la boca". Entonces, ¡que se case y me deje en paz! Que se vaya con quien le de la gana. Yo no puedo encontrar trabajo. Ni quiero trabajar, a fin de cuentas.

Pero ¿a qué volver sobre el pasado? Lo pasado, pisado. Ahora, desde el techo de este vagón providencial, soy lo que se llama un hombre sin compromisos, un varón que ama la tierra por encima de todas las cosas. ¡Ah, si ustedes pudiesen ver los trigales desde este vagón en marcha!... Es tan lindo contemplarlo, que admite sólo una comparación: el extasiarse mirando el vientre de una mujer dormida. El trigal es el color de la piel de Minucha. Al paso del convoy, como viaje en el último vagón, admiro la labor del viento sobre el trigal. Lo está peinando. A veces, mi mano era como una ráfaga sobre el vientre de Minucha...

Y, ¿el sol? ¡Oh, el sol al caer la tarde se obstina en dejar a mi cargo la tierra! El sol me ha dicho: "Hacete cargo de todo. Me voy y te dejo el mundo para vos. Podés hacer de él lo que te dé la gana".

¡Qué maravillosa sensación! Fumo el cigarrillo que me queda. Me imagino que el humo se mezcla al de la locomotora y que corren juntos hasta el pueblo, entran por las calles, se detienen en los zaguanes y golpean en la

casa de Minucha. A ella le debe zumbar en los oídos el silbato de la locomotora. Porque sabe que yo he salido de viaje para siempre, para siempre... Ayer la vi con el que quiere casarse con ella. Los saludé con toda corrección como deseándoles buena suerte y tomé el camino de la estación. Allí esperé el carguero y aquí estoy, lleno de alegría.

Pero ¿por qué he vuelto nuevamente al pasado? Lo pasado, pisado. Claro que no pienso suicidarme. Sería vergonzoso. No sé para quién, pero sería vergonzoso. ¡Ah, si ustedes pudiesen sentir bajo sus plantas el ruido armonioso que yo siento ahora! Los ruidos del tren me trepan por las piernas, suben por mi cuerpo y dan ganas de comunicar a todo el mundo que es así como se renace, como se vuelve a la vida sobre el techo móvil de un tren en marcha.

No es lo mismo pagarse un billete y huir en un asiento de segunda clase. Eso lo hace cualquiera. Lo lindo es arriesgarse el pellejo, eludir a los guardias, tirarse del tren antes de llegar a las estaciones y recuperarlos luego, hasta que la noche nos protege y viajamos por la gran sombra.

Llegó la noche, al fin. No sé ahora si andamos entre sementeras o al borde de tierras calcinadas. Sólo me funciona el olfato. Soy una enorme nariz que olfatea el aire. Cuando el tren acelera la marcha, se me escapan los olores, se entremezclan, me emborrachan. A veces me distraigo quitándome las chispas de carbón que se prenden a mis ropas como abrojos. ¡Cuánto me gusta mirar hacia atrás de vez en cuando!... Doy espaldas al penacho de la locomotora y siento los carbones picar en mi nuca. En realidad, me gusta, porque miro en dirección a donde se halla Minucha, a pesar de que es peligroso viajar hacia atrás, porque puede destrozarnos la cabeza el arco de un puente. Pero no está mal que rinda un último homenaje a Minucha que a estas horas estará con su candidato haciendo proyectos para el futuro. Miro los rieles y pienso que llegan hasta donde ella se encuentra. A lo mejor, Minucha los está tocando con la punta del pie. Ella tenía sus ocurrencias y, ¡vaya si me llenaba la cabeza de esas tonterías! Hasta es capaz de estar pensando que me manda un mensaje por el riel. Tenía sus locuras, pero se volvió cuerda, compañeros, de la noche a la mañana...

Pero, ya he dicho que lo pasado, pisado.

148 Es bello sentirse envainado en las sombras, metido como una cuña en la noche. Ahora soy definitivamente feliz. El único ser que disfruta de la

E X P R E S I O N

*U n t e m a m u y v i e j o*

libertad absoluta. Estoy entre el cielo y la tierra como un pájaro que planea sin mover las alas.

¡Qué dicha infinita, madre mía! ¡Nunca pedí tanto, tanto! Minucha realizará su vida, yo estaré lejos. ¡Adiós acreedores, deudas, entrevistas, recomendaciones! ¡Adiós tormentos de los celos, insultos, mezquindades, reproches!

¡Vi-da-nue-va!.. ¡Vida nue-va! Así habla la locomotora, mientras sopla repechando la colina. Vida nueva... Los émbolos de la maquinaria me ayudan a agrandar la esperanza. La noche me da su aliento vivificador. Qué error el mío al pensar que no podía vivir sin ella. Se me ensanchan los pulmones y respiro por todos los poros. Es maravilloso viajar de espaldas, sin saber lo que viene, lo que a uno le espera... Nadie más feliz que yo. Si Minucha no hubiese sido tan... tan... ¡Ay!...

*POSDATA para este mensaje que Minucha recibió al día siguiente de la noche fatal en que uno de los travesaños del puente partió en dos el cráneo de su amante:*

*"Puede usted seguir viviendo. Estos accidentes son muy frecuentes. La carta, seguramente, fué escrita en un momento de demencia."*

*ENRIQUE AMORIM*



## MARXISMO E IDEOLOGIA

### I

LA palabra ideología puede interpretarse en dos sentidos diferentes. Por una parte, se llama así a la expresión de lo real en la conciencia humana, interpretado en el plano espiritual en una forma religiosa, filosófica o política (ideología pagana, ideología materialista, ideología socialista); por otra parte, se designa con esa palabra a una transposición de lo real en el pensamiento, mediante el procedimiento analizado por Marx con el nombre de

150

E X P R E S I O N

“mistificación”, que consiste en quitar a lo real sus caracteres propios para conferirlos a las abstracciones, sustituyendo así el mundo real por uno imaginario. Como toda interpretación encierra, necesariamente, una deformación, resulta difícil —si no imposible— separar estos dos aspectos de la ideología de manera absoluta; pero al considerarla en su oposición con el marxismo, debe entendersela en su segundo significado.

Lo que caracteriza a la ideología y la opone al marxismo es su concepción de las relaciones entre el pensamiento y la realidad, y su concepto de la acción. La ideología separa al hombre de la vida real, de la actividad concreta. Considera la idea fuera de la realidad y transfiere la acción al campo espiritual y moral; de esta manera llega, necesariamente, a una concepción metafísica del mundo; atribuye a la idea una existencia independiente de la vida real del hombre y, por consiguiente, un valor absoluto.

El marxismo, por el contrario, uniendo pensamiento y realidad en la acción concebida como actividad concreta y real, rechaza toda metafísica, y considera toda la realidad material o espiritual de manera dialéctica, en sus relaciones con el elemento esencial de la vida humana, con la actividad económica y social.

Esta diferencia fundamental entre ideología y marxismo, aparece con toda claridad en la manera como Marx forjó su doctrina —hecha en la acción—, mediante la crítica del más poderoso sistema ideológico moderno: el de Hegel. Marx no hizo esta crítica en forma dogmática o abstracta sino, por el contrario, confrontando en la acción misma la filosofía hegeliana con la realidad, para terminar por desechar de ella la ideología y conservar solamente aquellos elementos que le permitieron renovar la doctrina comunista, fundándola en la concepción del materialismo histórico y dialéctico.

Al comienzo de su actividad política, cuando defiende el movimiento liberal, Marx se rebela, en primer lugar, contra el sistema conservador de Hegel, quien, contradiciéndose con el principio dialéctico que implica una transformación continua de lo real, consideraba —con criterio metafísico— el Estado Prusiano y la religión cristiana, como las expresiones perfectas y definitivas de la Idea absoluta.

Criticando el lado estático del sistema, para conservar tan sólo el elemento dialéctico, desentraña primero de la filosofía hegeliana una doctrina

de acción de carácter idealista. Al conservar la fe en la omnipotencia del Espíritu y en el carácter racional del Estado cree poder realizar la transformación de éste, condicionado por la transformación de la sociedad, mediante la simple crítica de las instituciones presentes. El fracaso de esta tentativa, que se traduce en la supresión de la *Gaceta Renana* (que dirige Marx), lo convence de la insuficiencia de la crítica como medio de acción y, al mismo tiempo, de su concepto erróneo de Estado. Entonces, critica a la luz de su experiencia política la concepción hegeliana del Estado —hasta ese momento guía de su acción— y muestra, en su *Critica a la filosofía del derecho de Hegel*, que éste concibe al Estado metafísicamente, en sí, como una entidad, como una idea-fuerza determinante, a priori, de toda la organización social. Afirma que para obtener una noción exacta de las verdaderas relaciones entre la sociedad y el Estado, es preciso invertir el sistema de Hegel y considerar a la sociedad como el elemento fundamental, puesto que es ella quien determina el carácter esencial del Estado. El hecho de que en una sociedad fundada en la propiedad privada de los medios de producción, el Estado tenga por misión primordial defender dicha propiedad, lo demuestra con toda evidencia.

La crítica de esta sociedad, a la cual lo conduce su análisis previo del carácter y papel del Estado, lo hace evolucionar, primeramente, hacia un comunismo ideológico, en el que la sociedad no es estudiada en sí misma y el proletariado sólo es el instrumento de la Idea, el elemento antitético encargado de realizar el progreso. Por otra parte, como ya no cree en la posibilidad de llegar a la transformación radical de las cosas mediante el único poder del pensamiento, se aparta de la filosofía crítica y se encamina hacia una acción política unida a la acción social. De esta manera, durante su estada en París, donde se encuentra en esa época, toma contacto con el proletariado parisiense, y esta participación en el seno de la clase obrera hace que el comunismo, que todavía es en él una concepción abstracta, adquiera un carácter realista y un contenido concreto.

Al rechazar toda ideología y toda utopía, busca en la misma sociedad las causas de su desarrollo, y comprende de manera cada vez más precisa las razones y el carácter de la evolución histórica y social. En esta transformación esencial de sus conceptos lo ayuda F. Engels, quien en sus artículos de los

muestra cómo el comunismo es engendrado por la propia evolución del régimen de la propiedad privada, destinada a desaparecer como consecuencia de una dialéctica interna que, intensificando las crisis nacidas de la concurrencia y de la superproducción, agrava la lucha de clases y determina necesariamente una revolución social.

ABSTRACCIÓN Y FANTASMAGORÍA

MARX, al tiempo que evoluciona hacia un comunismo científico, termina su crítica a la ideología, cuyo mecanismo analiza en *La Sagrada Familia*. Allí demuestra cómo la ideología, después de privar a seres y cosas de su realidad propia para conferirla a las abstracciones extraídas de lo real, parte de dichas abstracciones y reconstruye el mundo, haciendo el ser y la realidad concreta producto de aquéllas. Por medio de un análisis magistral y divertido del concepto de fruto, tomado como ejemplo, revela el misterio de esta construcción especulativa a la cual se entrega toda ideología (Cf. Ed. Claridad páginas 84-89).

Si se reducen, afirma, los diferentes frutos (manzanas, peras, etc.) al concepto *fruto* y se considera que dicho concepto, existiendo independientemente de aquéllos, constituye su esencia, ese concepto se convierte en la "sustancia" del fruto; y la pera o la manzana, en simples modos de existencia de aquél. En lo sucesivo, lo esencial en la pera o la manzana, no será su ser concreto, sino la entidad abstracta, el concepto que lo ha sustituido. Los frutos reales, particulares, son tan sólo frutos aparentes, cuya sustancia, el fruto considerado en sí, es la verdadera esencia. La especulación, después de haber reducido de esta manera la realidad a un concepto, debe regresar desde el concepto abstracto de fruto hasta los frutos verdaderos, considerados en su realidad concreta, para conseguir la apariencia de un contenido real. Pero si es fácil sacar de los frutos reales el concepto fruto, no es posible, en cambio, llegar hasta los frutos reales partiendo de ese concepto, sin renunciar a la abstracción. La filosofía especulativa lo hace; pero tan sólo en apariencia. Ella dice: si los frutos, que no existen realmente sino en tanto que sustancia aparecen bajo distintas formas, lo cual es contrario a la unidad de la sustancia, ello ocurre porque el fruto, considerado como concepto, no es un ser abstracto sino una entidad viviente, de la cual las distintas variedades de frutos son tan sólo expresiones diferentes. Los frutos reales: peras, manza-

nas, etc., no son otra cosa que diversos grados de desarrollo del concepto *fruto*.

En suma, después de haber reducido los objetos a una sustancia, la especulación filosófica vuelve a crearlos haciendo de cada uno de ellos la encarnación de esa sustancia; pero los objetos reales no son entonces más que apariencias, modos de ser de un concepto abstracto; su cualidad esencial no es su cualidad natural, y su único interés es representar y constituir una exteriorización del concepto, un grado necesario de su evolución.

Este falso idealismo, esta ideología que, por un acto misterioso de creación, hace surgir de entidades racionales e irreales, de puros conceptos, entidades naturales, seres y objetos, sustituye el mundo real por otro puramente imaginario, y la historia por una vasta fantasmagoría.

#### EL MARXISMO Y EL MUNDO EXTERIOR

ESTA crítica a la ideología entraña para Marx el problema de la unión del hombre con el mundo exterior, problema que el idealismo había resuelto reduciendo el ser al concepto, haciendo de la realidad concreta la creación del espíritu y mostrando que la identidad entre realidad e idea, entre objeto y sujeto pensante se realiza efectivamente en el conocimiento, donde el objeto conocido y el sujeto que conoce se confunden.

A esta concepción idealista de la identidad entre sujeto y objeto, Marx opone la afirmación de que, en el conocimiento, únicamente el espíritu tiene existencia real, puesto que la naturaleza concreta, la realidad exterior, está reducida a una abstracción y por lo tanto es sólo una apariencia; por consiguiente, la realización de la unidad entre el espíritu y el ser es ilusoria. Para que esta unidad sea efectiva, para que exista verdadera integración del hombre en la naturaleza y de ésta en el hombre, es preciso conservar la realidad propia del mundo exterior, sensible, sin reducirla a la idea.

Esta integración se produce en la actividad concreta, real, por medio del trabajo que, al introducir al hombre en su medio y al adaptar éste a las necesidades humanas, desempeña el papel de mediador entre la naturaleza y el hombre; papel que los ideólogos atribuyen a la actividad espiritual, al conocimiento. Por este concepto del trabajo, de la realidad concreta que realiza la unidad dinámica entre el pensamiento y el ser, el espíritu y la materia, el hombre y el mundo exterior, Marx supera a la vez al idealismo

y al materialismo estático y mecanicista, cuya crítica paralela hace en sus *Tesis sobre Feuerbach*. Reprocha a ambos el considerar al hombre fuera de la acción real, concreta y práctica. El idealismo, reduciendo la actividad del hombre a la actividad espiritual, le confiere un carácter ilusorio; y el materialismo estático y mecanicista, considerando la naturaleza fuera de la actividad humana, desemboca en una doctrina contemplativa que no permite llegar a un conocimiento verdadero del mundo ni obrar sobre él para transformarlo.

Marx, en cambio, da una solución nueva al problema de la acción, que no habían resuelto ni los idealistas ni los antiguos materialistas, ambos igualmente ideólogos. En efecto, la acción ni está sometida —con los materialistas— a un determinismo absoluto, que condena al hombre a sufrir pasivamente la influencia de la naturaleza; ni está colocada —con los idealistas— en el plano de la oposición entre el ser y el pensamiento, reducida por ello a una actividad espiritual distinta de la humana, concreta y práctica, sino integrada en ella.

Esta nueva concepción de la naturaleza y del papel de la acción, de la actividad humana, es la que sirve de fundamento a todo su sistema. Marx funda su concepción del materialismo histórico y dialéctico, —que le permite explicar la organización y la transformación de la vida económica y social y el devenir de la historia—, en el estudio del hombre concreto, no considerado en cuanto a sus relaciones con un ideal espiritual o moral, o con la naturaleza en tanto que tal, sino en su actividad real, práctica, que lo integra en el mundo.

Mediante dicha actividad concreta y práctica se realiza la adaptación progresiva y recíproca entre el medio y el hombre; por el trabajo, el hombre se une efectivamente al mundo exterior y lo modifica; por él se integra en la naturaleza para transformarla de acuerdo a sus necesidades. De aquí se deduce que el conocimiento verdadero de la historia es dado esencialmente por el estudio de las condiciones, modalidades y fines de la actividad humana considerada en su aspecto económico y social. Por haber descuidado este estudio, que creían accesorio, los ideólogos llegaron a separar la evolución histórica de la vida concreta, económica y social, y a reducir así la historia a un desenvolvimiento espiritual y moral, o a una sucesión de luchas políticas y religiosas consideradas en sí mismas; y que constituyen, para ellos, las

causas eficientes de la evolución histórica, cuando sólo son formas ideológicas que los móviles reales de su acción asumen en la conciencia de los hombres y de los pueblos.

Marx toma, pues, como punto de partida, al hombre considerado en su actividad concreta y demuestra que el modo de producción determina tanto la organización económica como las relaciones sociales entre los hombres. Cada grado de la evolución histórica se caracteriza por una transformación de las fuerzas de producción adaptadas a las nuevas necesidades; y el paso de un grado a otro se efectúa dialécticamente, por la oposición entre las nuevas fuerzas de producción y la organización social que, adaptada al modo anterior de producción, constituye una traba para el desarrollo de esas fuerzas, y debe ser reemplazada por una nueva.

Esta adaptación de la organización social a las nuevas fuerzas de producción, caracterizada esencialmente por una nueva forma de la propiedad, y de la división del trabajo, constituye en esencia una revolución. La Revolución Francesa fué, por ello, una adaptación del régimen político-social, todavía feudal, a un nuevo sistema de producción fundado en el principio de concurrencia y de libre empresa. La revolución actual, en la que nos hallamos incluidos, es la adaptación de la organización social fundada en "la libertad de producción" a un nuevo modo de producción caracterizado por la generalización y el perfeccionamiento del maquinismo, pues ya no es compatible con el empleo racional de las nuevas fuerzas de producción.

#### EL MARXISMO Y LA ACTIVIDAD ESPIRITUAL

EL materialismo histórico y dialéctico, que reduce así, de una manera esencial, la evolución histórica al desarrollo de la producción económica y a la transformación de las relaciones sociales que ésta determina, muestra igualmente la influencia de la evolución económica y social en la formación y desarrollo de todas las manifestaciones de la vida espiritual: religión, moral, filosofía y arte, y que son su expresión en el plano del espíritu.

Al relacionar las distintas manifestaciones del espíritu con el movimiento económico y social que sólo puede explicar, en último análisis, su carácter y sus causas profundas, el marxismo no pretende, por lo demás, reducirlas ni subordinarlas estrictamente a dicho desenvolvimiento, ni aun establecer

entre ambas series un paralelismo riguroso, que resultaría arbitrario y falso. El propio Marx ha señalado, en un célebre pasaje de su *Introducción a la crítica de la economía política*, que el conjunto de concepciones religiosas, jurídicas, filosóficas, morales y estéticas de una sociedad no evoluciona ni con el mismo ritmo ni en la misma forma que su organización económico-social. En efecto, mientras la transformación de las fuerzas de producción entraña necesariamente una modificación paralela en la estructura político-social, en el dominio de las ideas, cuyos contactos con el modo de producción son menos directos y estrechos, este cambio se efectúa con más lentitud. Ello explica la supervivencia, en determinadas épocas, de concepciones correspondientes a un modo anterior de vivir y su coexistencia con otras concepciones opuestas.

Aunque el marxismo niegue a las concepciones espirituales un papel primordial en la evolución histórica, las considera, sin embargo, una realidad social *muy importante*, que influye como tal en el desarrollo de la historia, a la cual no puede modificar en su trayectoria general, pero sí en su ritmo y en sus modalidades.

Rechazando la Ideología como factor determinante de la evolución histórica, Marx no convierte al hombre, no obstante, en el instrumento pasivo de las fuerzas económicas o en el objeto de un determinismo fatalista, como quería el materialismo mecanicista. Por el contrario, en toda su obra, nacida de la acción y tendiente a ella, muestra que, en efecto, existen la acción y reacción constantes del medio sobre el hombre y de éste sobre aquél; y que el hombre, lejos de ser su instrumento pasivo, transforma el medio con su actividad concreta, con su trabajo, y en ello reside precisamente, el carácter revolucionario de la actividad humana. Dicha actividad tiene carácter colectivo y, en una sociedad dividida en clases, se traduce en la lucha de clases, elemento esencial del devenir histórico. A esta actividad colectiva se opone la lucha individual que, al aislar al hombre de su medio social, es necesariamente estéril. Para ser útil y fecunda, la actividad humana debe integrarse en la vida económica y social y aplicarse en el sentido de su evolución general; no debe separar el conocimiento de la acción ni ésta de lo real. Sólo mediante esta condición el hombre puede desempeñar su verdadera misión: comprender el mundo para transformarlo.

El marxismo se opone esencialmente a la ideología por su diferente

concepción de la naturaleza y del papel de la acción. Cualquiera sea la forma en que se manifieste, la ideología se explica siempre por el alejamiento entre el hombre y la acción concreta, la actividad social; implica por ello una abstracción de la vida, una evasión de lo real y, en consecuencia, una impotencia para obrar efectivamente y de modo duradero sobre el mundo.

#### CARÁCTER COMÚN A TODA IDEOLOGÍA

EL carácter común a todas las ideologías —cada una se explica por necesidades históricas particulares— es la tendencia metafísica que las aleja de un análisis concreto de lo real —concebido a la vez en su necesidad y en su devenir— y las conduce así, ya a negar todo valor a la realidad presente (tendencia reaccionaria o utópica), ya a conferir a ésta un valor absoluto (tendencia conservadora).

La ideología de tendencia reaccionaria, que es la de las clases sociales decadentes, niega todo valor a la realidad presente desde el punto de vista filosófico y moral y se evade, por el ensueño, hacia el pasado.

La ideología de tendencia utópica es la de las clases ascendentes, pero aún insuficientemente desarrolladas para organizar con eficiencia a la sociedad, de acuerdo a sus aspiraciones y necesidades. También niega todo valor a la realidad presente, sobre todo desde el punto de vista moral, y se empeña en determinar dogmáticamente las características de la realidad futura.

La ideología conservadora, en cambio, condena el pasado; pero al detener el devenir en el presente, confiere a éste un valor absoluto, haciendo de sus rasgos particulares la expresión de la verdad eterna.

Bajo todas sus formas y en todas sus doctrinas, la ideología presenta los siguientes rasgos comunes:

1. Parte de datos concretos, reales. La ideología reaccionaria parte de la inadaptación de la sociedad a la moral y del conocimiento a lo real; la conservadora, del valor positivo de la realidad presente; la utópica, de la necesidad de remediar las imperfecciones económicas y sociales.

2. De estos datos concretos, la ideología deduce ideas generales abstractas y un ideal filosófico, social y moral al que confiere un valor absoluto, separándolo de la realidad y considerándolo en sí mismo, con criterio metafísico.

3. Finalmente, para dar a esas ideas, a ese ideal, un contenido dogmático, la ideología forja teorías, que no se fundan ya, como en su punto de partida, en posibilidades reales, determinadas y limitadas por la realidad concreta, sino en posibilidades formales, limitadas únicamente por el razonamiento lógico, por el principio de no contradicción; lo que permite construir toda clase de teorías que sólo tienen realidad en el espíritu de quien las concibe.

Todas estas teorías, por extrañas y particulares que puedan parecer a menudo, están determinadas, en último análisis —y en ello radica su interés—, por la evolución económica y social, y por los intereses de clase. Y, de hecho, hasta las manifestaciones espirituales y las teorías más alejadas en apariencia de la realidad concreta, tienen en ella su explicación y su razón determinante.

En este ensayo de aplicación del método de crítica marxista a la ideología, tomaremos como ejemplo la doctrina romántica del idealismo en el dominio filosófico; la moderna literatura decadente en el dominio literario; y, en el social, el utopismo.

#### LA FILOSOFÍA ROMÁNTICA ALEMANA

EL Idealismo romántico —con el Racionalismo y la Reforma que lo preceden— traduce, en el plano ideológico, la evolución económica y social de Alemania desde el fin de la Edad Media hasta los comienzos del siglo XIX. El florecimiento de la vida económica, especialmente en cuanto se refiere al comercio, sigue a los grandes descubrimientos del siglo XV y se distingue por un nuevo régimen económico caracterizado por una circulación más libre de las riquezas. Ello se traduce en el plano espiritual —en primer lugar en el dominio religioso, entonces elemento esencial en la vida del espíritu—, en la Reforma, que constituye la primera adaptación importante de la concepción general del mundo al nuevo modo de vivir. En sus orígenes, la idea de libertad aparece bajo la forma de liberación de la conciencia religiosa; a ella se añade la idea de progreso, que expresa el desarrollo continuo del nuevo régimen económico y social. Dicha idea de progreso se limita, en primer lugar, al hombre —considerado esencialmente, en el plano espiritual, como el ser en quien se encarna la razón divina— y encuentra su expresión en el Racionalismo.

El Racionalismo, impotente para dar —como consecuencia de un desarrollo económico-social todavía insuficiente—, una explicación total del devenir histórico, limita éste al hombre, que opone a la Naturaleza, extraña a las leyes de la razón. Al reducir la evolución humana a un desarrollo intelectual y a un perfeccionamiento moral, el Racionalismo termina por considerar al hombre en sí, como individuo y no como elemento social; y de esa manera llega a la noción de un tipo de hombre universal, de una humanidad encarnándose con sus caracteres específicos en cada individuo. Para esta doctrina el esfuerzo de los hombres se resume, por consiguiente, en la tarea impuesta a cada uno, de llegar a una moralidad más alta y a una mayor sabiduría, para elevar su individualidad hasta ese grado de perfección en que se confunde con el hombre considerado en su generalidad.

Este paso de la concepción de la libertad, limitada a la conciencia y expresada por la Reforma, hasta la concepción de progreso racional (intelectual y moral a la vez) realizado en la libertad y expresado por el Racionalismo, no se efectúa en Europa de manera uniforme. La Guerra de los Treinta Años, que transformó a Alemania en un campo de batalla para los ejércitos europeos que exterminaron a sus habitantes, la devastaron y la saquearon, determinó en ese país un retardo en su desarrollo económico-social, que duraría hasta la primera mitad del siglo xix. Por ese motivo la influencia de la Reforma —expresión de la primera fase de liberación ideológica— persiste allí durante más tiempo y más profundamente que en parte alguna, en forma de movimiento pietista, mientras el progreso del Racionalismo se abre camino con más lentitud.

Durante el siglo xviii Alemania permanece casi apartada de la gran revolución industrial que provoca una profunda transformación social en Inglaterra y en Francia, mediante la sustitución progresiva de la mano de obra por la máquina; y su burguesía —a diferencia de lo que ocurre con la francesa que, dueña ya de la economía, se apoderaría con la Revolución del poder político—, aún está muy débilmente desarrollada para modificar profundamente la estructura del régimen existente. Por esa razón, la concepción dominante es semi-estática, como corresponde a un período de estabilidad económica y social, y encuentra su expresión en el movimiento racionalista de la *Aufklaerung*, del “siglo de las luces”.

EN Francia esta confusión económico-social se manifiesta en el plano ideológico en las teorías de los enciclopedistas y de Rousseau; y en el plano político y social con la Revolución. Bajo su influjo, a fines del siglo XVIII, también se produce en Alemania una evolución en las ideas, que acaba en una doctrina nueva, más filosófica que política: la doctrina romántica, fundada en una concepción del mundo donde dominan igualmente las nociones de libertad y de movimiento.

Traduciendo en el campo ideológico las tendencias y los efectos del desarrollo económico, que se expresa por un dominio cada vez mayor del hombre sobre el mundo al cual transforma, en su integración cada vez más profunda en la naturaleza, el romanticismo, al ampliar la concepción racionalista, integra también al hombre en la naturaleza en lugar de oponerle a ella, y al considerar la realidad en todos sus aspectos como la manifestación de una misma vida que anima a todos los seres, extiende al mundo entero las nociones de desarrollo y de progreso, limitadas por los racionalistas tan sólo a la actividad espiritual del hombre.

El romanticismo ve en esta concepción nueva del mundo, no ya un conjunto de cosas regidas desde afuera y funcionando como un mecanismo, sino un organismo inmenso en continua transformación. Esto propone a los filósofos románticos un doble problema.

En efecto: como la vida es necesariamente una a pesar de la variedad y multiplicidad de sus formas y no puede concebirse sino en su desarrollo, necesitaban, por una parte, reducir toda la realidad material y espiritual a una unidad fundamental, a un monismo; y, por otra parte, mostrar cómo se transforma y evoluciona esa realidad.

Como consecuencia del conocimiento insuficiente de la naturaleza y de sus leyes, y de la tendencia inherente a cierta filosofía a considerar esencial el elemento espiritual, estos filósofos, por haber heredado del Racionalismo la fe en el valor y la preeminencia del espíritu, se inclinaban naturalmente —en su tentativa de explicación del mundo como una unidad viviente—, a reducir toda realidad y toda actividad a la vida espiritual.

Reduciendo la realidad plena de vida al espíritu, tratan luego de mostrar cómo éste, por un lento trabajo y un largo esfuerzo, penetra al mundo en su

esencia y ordena su evolución. Rechazan la concepción estática y mecanicista del mundo, pero no concibiendo todavía que el cambio pueda tener su razón de ser en las cosas mismas, hacen del espíritu un principio a la vez exterior e inherente al mundo, en el cual se realiza y cuyo fin y causa constituye. Concebida así la evolución, los filósofos románticos le asignan como objetivo la libertad, la cual se les aparece como la manifestación misma del espíritu divino.

En su concepción del mundo considerado en su devenir, los románticos reflejan los caracteres esenciales del nuevo régimen económico, y asimismo, al proponer como fin de la evolución la realización de la libertad, expresan las aspiraciones de la burguesía, que apelaba a ese principio tanto desde el punto de vista económico como político. Como la burguesía alemana era aún demasiado débil para realizar la libertad en lo político, los filósofos románticos, transponiendo su deseo de acción al plano del pensamiento, se proponen realizar la libertad por vía espiritual, por la acción del espíritu, convencidos de que por obra de la correlación entre el desenvolvimiento de las cosas y el del espíritu, es posible obrar sobre el mundo y transformarlo, mediante el único poder del pensamiento.

AFIRMACIÓN PROGRESIVA DEL PAPEL  
EMINENTE DE LA REALIDAD CONCRETA

ESTOS filósofos: Fichte, Schelling, Hegel, para construir sus sistemas se inspiran en la obra de Kant, quien —a despecho de la oposición fundamental que estableció entre el mundo de la libertad y el de la causalidad, siendo cada uno de ellos impenetrable para el otro— ya presentaba los elementos de una concepción orgánica y espiritualista del mundo. La primacía de la razón práctica implicaba, en efecto, la subordinación, la dependencia del mundo de la causalidad con respecto al de la libertad, que constituye un fin para Kant. Por otra parte, la sociedad y hasta la naturaleza ya tenían en él, en cierta medida, el aspecto de organismos que evolucionan hacia la libertad, y de hecho mostraba en su filosofía de la historia cómo, del juego de las pasiones humanas, nace un progreso incesante que encamina los hombres hacia ella, y en la *Crítica del Juicio*, exponía cómo el mundo fenoménico se eleva, en cierto modo, hasta la libertad por medio del arte, cuyo símbolo es. Los

filósofos románticos retoman este aspecto dinámico del sistema kantiano y reducen su dualismo, incompatible con una concepción orgánica y vitalista del mundo, a un monismo. Aboliendo la cosa en sí, que mantenía al Ser como una realidad fuera del sujeto pensante, ellos reducen todo lo real concreto, toda la materia, al espíritu, del cual es tan sólo una expresión cambiante que evoluciona con él. Con ese criterio el movimiento de lo real, convertido a la vez en objeto y sujeto, podía explicarse por una autodeterminación del espíritu, del mismo modo que acontece en el desarrollo espiritual.

Lo que diferencia a estos sistemas es una tendencia cada vez más marcada hacia el realismo. Ello los conduce a otorgar al mundo —considerado al comienzo como una simple expresión del espíritu—, una realidad, que aunque permaneciendo completamente espiritual, adquiere un carácter cada vez más objetivo y concreto. Expresaban así el mismo progreso de la nueva organización económica que, a causa del desarrollo de la producción, testificaba cada vez más el valor y el papel eminente de la realidad concreta en la evolución de la vida humana.

Fichte, el primero entre ellos, establece un sistema idealista de la manera más absoluta, por una reducción total de la realidad material a la espiritual. Partiendo de la noción de conocimiento, que implica la identidad de sujeto y objeto, hace del objeto una creación del sujeto. Suprimiendo así el mundo exterior como tal, lo reduce a un instrumento creado por el espíritu para determinarse y alcanzar, por medio de un proceso dialéctico, una creciente autonomía. El defecto de este sistema era la abolición de lo real y su reducción a un simple obstáculo para la actividad del Yo, lo que concebido en el plano ideológico, tenía un carácter puramente teórico y no constituía, al fin y al cabo, más que un simple juego del espíritu. Por eso el esfuerzo de los posteriores filósofos románticos tendería a dar mayor realidad al mundo exterior, aunque conservando lo esencial del sistema.

Con relación a Fichte, la filosofía de Schelling marca una primera evolución del idealismo y del subjetivismo hacia un realismo objetivo. Rechazando la oposición absoluta entre el Yo y el No-Yo, que llevó a Fichte a abolir este último, Schelling, en cambio, concede una realidad fuera del Yo a la Naturaleza, al mundo exterior, cuando considera la Naturaleza y el Espíritu —lo mismo que Spinoza— como dos expresiones de lo divino, dife-

rentes en la forma pero semejantes en su esencia. Muestra en su sistema cómo la Naturaleza se eleva progresivamente hasta el Espíritu, quien por su parte la penetra y se realiza en ella, y cómo el mundo llega de esa manera a un estado de indiferenciación total en que Naturaleza es Espíritu, y el Espíritu, Naturaleza.

Hegel, por último, trata de dar un carácter immanente y concreto a ese realismo todavía trascendental, mostrando cómo en el curso de la Historia se produce, en efecto, una integración progresiva del espíritu en el mundo y de éste en aquél.

El espíritu, principio creador y regulador de todas las cosas, se manifiesta en forma de ideas concretas, las cuales son no sólo la representación o expresión de la realidad, sino —y ésta es una concepción propia de Hegel— lo real mismo en lo que tiene de esencial, depurado de todo lo irracional, contingente y accidental que contiene, sublimado hasta confundirse efectivamente con su concepto. La realidad, reducida así a conceptos, evoluciona en virtud de las oposiciones y contradicciones inherentes a todo cuanto existe.

Esta evolución traduce una lógica nueva: la dialéctica, que se aplica a las ideas consideradas como tales, pero también a toda la realidad. A diferencia de la antigua lógica, ésta ya no responde al principio de identidad, que supone la exclusión de los contrarios y responde a una concepción estática del mundo, sino al principio de contradicción. Dicha contradicción o antítesis no se considera, como sucedía en la antigua lógica, un defecto de las cosas, su pura negación, sino, por el contrario, su realidad esencial, el principio sin el cual no hay desarrollo ni vida.

Este sistema, en donde todo lo real está implicado en un inmenso proceso dialéctico que traduce, en su marcha racional, el desarrollo de la Idea, constituía el término final de la concepción espiritualista romántica, monista y dinámica, puesto que, efectivamente, englobaba a toda la realidad en el desarrollo del espíritu, desarrollo cuyo carácter y razones mostraba.

Pese a su carácter trascendental, estos sistemas eran, en sus líneas generales, reflejo de su época. Traducían, en el terreno ideológico, la integración del hombre en la naturaleza y su unión con el medio, realizada en escala creciente y de manera cada vez más profunda, por medio del trabajo, es decir, de la producción económica. De ello se desprendía la siguiente noción fundamental: la idea, el yo espiritual, no existe en sí como una entidad

abstracta, y sólo puede adquirir conciencia de sí misma en relación con otra cosa, con el No-Yo, con el mundo exterior, al que está indisolublemente ligada. Esta noción general de que ninguna realidad particular tiene existencia en sí, sino que está ligada a lo que constituye el medio, implicaba el abandono progresivo de la concepción metafísica del mundo; abandono que expresaba la evolución del idealismo absoluto de Fichte hacia el idealismo realista de Hegel, que al integrar la idea en lo real, tendía a considerar las cosas, no ya bajo un aspecto trascendental, sino inmanente y concreto.

De esta noción de interdependencia de la idea y lo real se deducía por último la concepción de una acción y reacción constantes que presentaba la forma de un proceso o de una progresión dialéctica, engendrada por la oposición de los contrarios, cuyo valor parecía no ya negativo, sino eminentemente positivo.

#### TRANSICIÓN Y COMPROMISO

ESTOS sistemas, al mismo tiempo que por su carácter fundamental traducían las tendencias generales de la evolución de la vida moderna, eran el reflejo de una época de transición marcada en Alemania por el fin del régimen feudal y el advenimiento del régimen de libre empresa, que aceleraba el desenvolvimiento económico y aumentaba el poder de la burguesía. Por ello tenían, como la época misma, un carácter de transición y de compromiso.

En primer lugar, un compromiso entre el idealismo y el realismo. Esforzándose por captar lo real en su totalidad, establecían la unidad dinámica del pensamiento y del ser en la idea; pero a despecho de su carácter esencialmente espiritualista, señalaban el paso hacia el realismo cuando trataban de integrar todo lo real en el espíritu.

En segundo lugar, un compromiso entre las concepciones estática y dinámica del mundo. En efecto, estos sistemas estaban penetrados de un dinamismo que expresaba el cambio continuo, la evolución incesante de las ideas, los seres y las cosas consideradas en su devenir; pero ese dinamismo no era aún inherente por completo a la realidad, puesto que la evolución estaba determinada por un principio superior a las cosas. Elemento estable en el eterno devenir, cuya causa y fin constituye a la vez, el Espíritu, al

término de su evolución, vuelve a encontrarse tal como era en potencia, ya que toda realidad es tan sólo la exteriorización de su substancia. De ahí que la evolución fuera, en verdad, ilusoria y adquiriese forma de involución, de retorno sobre sí, lo cual emparentaba a ese sistema con la antigua concepción estática del mundo.

#### EL REFLEJO DE LAS CONTRADICCIONES SOCIALES

FINALMENTE, dichos sistemas traducían en el campo político, a causa de los diferentes fines que asignaban a la evolución, las contradicciones sociales y la lucha de clases que la burguesía ascendente oponía a la feudalidad en decadencia. Inspirándose en la misma concepción fundamental del mundo, considerado como un organismo inmenso que englobase en sí a la naturaleza y a la humanidad y se desenvolviese en virtud de necesidades y leyes internas, Fichte, Schelling y Hegel dan un sentido diferente a la idea del desarrollo orgánico aplicada al dominio político y social, idea que varía según las tendencias y las necesidades de la clase cuyas aspiraciones traducen, y llegan por ese camino a concepciones políticas y sociales diametralmente opuestas.

Schelling, al expresar las aspiraciones contrarrevolucionarias de la clase feudal decadente, da un sentido reaccionario a la idea del desarrollo orgánico. Cuando insiste en la importancia de los orígenes en todo desarrollo, no sólo condena todo movimiento revolucionario que tienda a derrocar o a turbar el régimen establecido, sino, de una manera general, toda idea de progreso. Para él, el elemento esencial del presente, su verdadera razón de ser, es su fuente, su origen, es decir, el pasado. Luego, es necesario remontarse hasta el pasado, al que confiere un valor absoluto, si se quiere llegar hasta la profunda realidad del presente; en él hay que inspirarse para reglamentar la organización de la vida política, económica y social en todos sus aspectos. Enunciando las tendencias conservadoras del Estado, Hegel interpreta la concepción del desarrollo orgánico del mundo, no en sentido revolucionario ni contrarrevolucionario, sino conservador. No se empeña en justificar el pasado, pero sí el presente, al que considera como el resultado necesario de la evolución. Deteniéndola, por lo tanto, en el presente, da a la evolución un valor absoluto.

166

Por último, Fichte, cuando interpreta las aspiraciones del pueblo revo-

E X P R E S I O N

lucionario en lugar de las de la feudalidad o las del Estado conservador, pone el acento, en lo que respecta al desarrollo orgánico de la humanidad, en el porvenir, en lugar de hacerlo en el pasado abolido o en el inmutable presente. La única razón de ser de la humanidad es preparar ese porvenir.

Este análisis muestra claramente que los distintos sistemas idealistas románticos son, tanto en sus caracteres generales como particulares, la expresión de las tendencias de su época. Expresan la transformación acaecida en el mundo por obra del nuevo carácter de la actividad económica, la que integra al hombre en su medio en forma creciente y añade a la acción de la naturaleza sobre él, una reacción cada vez más poderosa del hombre sobre el mundo exterior, que adapta a sus necesidades. Los sistemas estudiados traducen dicha integración, en un plano ideológico, por la nueva noción de un monismo vitalista y dinámico que sucede al racionalismo dualista y semi-estático y considera al conjunto de los seres y las cosas como un organismo inmenso cuyo elemento creador y regulador es el espíritu.

Esta concepción implica un devenir incesante, expresado en los referidos sistemas por un desarrollo dialéctico nacido de la oposición de los contrarios; pero esta evolución adquiere, por lo mismo que deriva del Espíritu —es decir, de un principio inherente a las cosas y al mismo tiempo superior a ellas— un carácter de involución, que todavía lo emparenta con la vieja concepción estática del mundo.

El marxismo, al suceder al romanticismo, aparece como la expresión de un grado nuevo de desarrollo económico y social, y supera las contradicciones inherentes a dichos sistemas; invirtiendo el principio idealista hace derivar la actividad espiritual de la material, y coloca en la realidad misma la razón de su transformación. Por consiguiente llega, mediante su concepto de acción, a una noción más exacta de la integración del hombre en el mundo y, además, a una noción más exacta de la evolución, debido a su concepción del materialismo histórico y dialéctico.

París, 1946.

A. CORNU

Traducción de Laura Onetti Lisboa.

167

E X P R E S I O N



## POEMA DE VALPARAISO

SON los oficios, marineras y maestranzas, hondos talleres,  
olores húmedos, sonidos, ángulos, curvas, vidrieras ultramarinas,  
viento en las proas, rosa del aire, sólida, antigua como la muerte,  
los acordeones de las terceras, el vientre oscuro de la esperanza.  
Dadme la llave perdida, el rumbo, la mariposa de la bitácora.  
Un tiempo hubo ... ahora vuelve con la marea, recuerdo rostros,  
viajes, delirios, enfermerías, drogas profundas, zapatos viejos,  
festejos íntimos, sepelios solos de llantos agrios, trajes y adioses.

Nunca más alba que esta de hoteles, barcos anclados,  
pasión, orilla de voces vagas y cremalleras de fugitivas estrellas pobres,  
carbones, óleos, alquitrán, ruido de las arañas viajeras, verdes,  
hinchadas, ásperas y silenciosas como la muerte.

168

E X P R E S I O N

P o e m a d e V a l p a r a i s o

Nunca más día que el mediodía de playa ardiente con niñas solas,  
luego la tarde pone sus huevos de sombra donde  
de la madera podrida brota la flor del agua cuando meriendan  
los cargadores, los cargadores, los cargadores, los cargadores.

En la alta ruina del cementerio tú me acompañas,  
en el vital caminoteo de calles, plazas, tabernas, luces;  
tú me acompañas en piedras, suelas gastadas, puertas, letreros, alfarerías,  
lunas usadas como la muerte, conservas, ácidos, quincallerías.  
Las balanceadas barcas y todo lo que es un puerto, partir, quedarse;  
zagudn al fondo ladran los perros violetas: grises lavanderías  
blancas, azules, y los espejos de las perdidas fondas perdidas  
de congrios de ojos de vidrio blando con lentas moscas.

Nunca más noche como la noche, tiendas cerradas, funebrería y el traje  
[solo  
del almirante ya fallecido; los impermeables y en las insignias  
redondos vientos pequeños mueven distintas formas, gilette, paraguas,  
las tristes casas en donde duermen los escribanos.  
¡Tan sólo el mar! Deja que invada los aposentos de cortinados y abuelas  
[muertas  
de terremotos y pulmonías; deja que invada camas de bronces, turbios me-  
[cheros,  
siempre discreto como la muerte, mientras al fondo cantan, hinchados,  
los marineros, los marineros, los marineros, los marineros.

¡El mar! de intensos vales con ondulantes trajes de espuma,  
innumerable como la muerte, frente a las fábricas de chimeneas que hacen  
[las nubes  
y los galpones de los toneles de ron vacíos tan penetrantes  
y las ventanas iluminadas de la vigilia de los huelguistas.  
Paja y aceite el agua gruesa lame la piedra perro de bruma,  
Mary Celeste sueña en el fondo con sus abiertos ojos sin fondo  
de cuyo fondo color celeste nace la ola  
donde saluda desde la sombra la mano náufraga de los ahogados.

169

E X P R E S I O N

*Nada más noche cuando las ratas cruzan cajones, alcantarillas,  
bellas boticas, frascos, pociones, hule, recetas de muertos próximos,  
mendigos lánguidos en los umbrales bajo los focos entrecortados  
cuando se cierran los bares tibios donde bebieron los alemanes.  
Hay —¿has oído?— papeles, ruedan junto a las cáscaras y los cigarros  
medio fumados con ese ruido que hace la muerte cuando penetra  
—por el silencio— a ciertas clínicas de altas paredes tan aromáticas,  
y hay los mercados, hay los mercados, hay los mercados, hay los mercados.*

*¡He de volver! De donde nacen las mariposas siempre contigo,  
a ver el mar desde la piedra pasando campos de altivas rosas,  
de trigos ágiles, flexibles, útiles, alegres, finos como la muerte,  
de frescos túneles, carpinterías, cerrajerías, tinta de imprenta, trenes, vestidos,  
a ver el mar desde las costas donde quedaron perfumes tuyos,  
en los hoteles de paso cuando solos en uno los dos en uno  
—llegaban ruidos de las descargas, de las partidas, de los retornos—  
y era la sangre nuestra, la sangre nuestra, la sangre nuestra la flor del mundo.*

RAUL GONZALEZ TUÑON



## PUERTO RICO: CULTURA Y LUCHA DEL PUEBLO

HACE ya dos años que los puertorriqueños pasamos por otro dolor, ¡y son tantos! Bajo el manto de la tierra de Borinquen se nos callaba, para siempre, nuestra gran voz concéntrica, la gran voz amada de Luis Llorens Torres. Llorens era, para nosotros, lo que para la Argentina el Lugones de las *Odas Seculares*, los *Poemas Solariegos* y los *Romances de Río Seco* (1). Pero era mucho más. En el rango de los poetas nacionales de América, Llo-

(1) La comparación que establezco entre el sentido de la obra de Lugones y de Llorens no cubre la filiación ideológica de ambos poetas. Nuestro Llorens fué, desde su inicial arranque juvenil, un liberal avanzado, muchas veces lindando con el socialismo, y así entró en la tumba.

rens tiene una categoría aparte, única. No era, a secas, el poeta que define la nacionalidad, anegándose en su órbita y vaciándola hasta llenar su forma. Era esa, es cierto, y ahí están para probarlo sus décimas populares, sus coplas jíbaras, y aun mucho de su poesía culta. Pero era más. Llorens resumía las más puras esencias de la nacionalidad, y sin trucos de clase alguna, sin recordaciones intencionadas, sin menciones específicas, las trasladaba a un plano que trascendía ya toda frontera. Sus poemas más dignos de las antologías internacionales respiraban puertorriqueñidad, y cada uno de nosotros, al leerlos, sentíamos esa levitación del alma patria a un nivel de universalidad.

Acaso esto mismo pueda decirse de otros muchos grandes poetas. Mas, el nuestro, al realizar su obra, no era solamente un cantor, un exponente de la nacionalidad. Era su incansable defensor. Puerto Rico es una nación intervenida por un poder extranjero, y la función "cultural" del imperialismo ha sido, desde principios del siglo, destruir la cultura de los puertorriqueños como gestión indispensable para la final asimilación.

Si Llorens no hubiera librado una sola batalla política por la independencia de Puerto Rico —era, además de gran poeta, un sociólogo, un jurista, un orador y un articulista de talla—, su obra poética constituiría uno de los más justicieros alegatos en defensa de nuestra liberación nacional.

Y es verdaderamente con su muerte que este aspecto de su obra gana todas las luces de una revelación. Porque entre nuestros contemporáneos, Llorens puede ser definido como *el poeta que tenía un idioma*. Su excelsa naturaleza poética contaba con un instrumento capaz de traducirla. Y su muerte ha servido para hacernos mirar en su razón de ser y en el vacío de tragedia que en medio de nuestra tragedia colectiva su ausencia nos deja.

Porque Llorens tuvo la fortuna de nacer a tiempo para que la invasión yanqui no le cortara las alas, que aquí equivale a decir, *no le cortara la lengua*.

Ni hago frases, ni pienso en humorista. Es una verdad desnuda y cruenta. El imperialismo nos ataca en las cinco puntas de nuestra estrella nacional: se apodera militar y económicamente de nuestro territorio, procurando desequilibrar el concepto de unidad territorial en la mentalidad puertorriqueña; decreta la ignorancia de nuestra vida histórica y la emi-

gración en masa, para socavar nuestro sentido de unidad de convivencia cinco veces centenaria; barre el café como primer renglón de exportación comercial y primera fuente financiera, alterando fundamentalmente la cohesión de nuestras relaciones económicas; y ordena, en cruel y repetido *úcase*, la oficialidad del idioma invasor como instrumento educativo, hiriendo trágicamente nuestra cultura y su lengua de expresión, y esforzándose en destruir nuestras características psicológicas.

Y es como mantenedor de nuestra cultura, de la inmortalidad e irradiabilidad de nuestro vernáculo, frente a esa agresión imperialista, que Luis Llorens Torres se levanta como un símbolo de la lucha de su pueblo por su supervivencia nacional.

Pero he dicho que Llorens era el poeta que tenía un idioma. Y lo que señalo es el hecho monstruoso de que, durante los últimos cuarenta y ocho años, el idioma oficial en las escuelas públicas y privadas, enseñanza elemental, secundaria y universitaria, es el inglés. Hasta la fecha no se ha obtenido una sola tregua en esa agresión del imperialismo contra nuestra cultura.

La lucha por el idioma no es más que un aspecto de nuestra lucha por la independencia, mas es necesario apuntar dos períodos de este aspecto de nuestra lucha, puesto que ambos señalan un traslado de nivel, importantísimo en nuestro desarrollo, y quizá de global importancia americana, como ejemplo de método.

El primer período lo denominaré *dieguino*, derivado de don José de Diego, orador extraordinario, notable jurista, escritor y poeta, que coronó su vida como máximo dirigente del movimiento nacional. Este período, que sobrevive a su líder, se desenvuelve en el plano polémico. El segundo período, ahora a punto de una culminación, no tiene patronímico, pues el crecimiento de nuestro movimiento de independencia, politizado ya en todos sus aspectos, incluye como una de sus partes este impulso hacia la conquista del idioma vernáculo para la enseñanza. Pero señala el traslado del asunto del plano polémico al nivel de brega, de lucha, de forcejeo. De la individualidad cimera de José de Diego, el literato, ha pasado a manos de una colectividad, la Asociación de Maestros de Puerto Rico.

La adopción de la lucha por el idioma en la Asamblea de la Asociación de Maestros dió pie para que la Legislatura colonial actuara sobre el pro-

blema, aprobando una ley que restituye el idioma español en la enseñanza. Pero, inmediatamente, se ha tropezado con la organización imperialista.

El Poder Legislativo lo constituye un cuerpo bicameral elegido en comicios coloniales regimentados, dominados por el Gobernador a través de una Junta Insular de Elecciones. Sobre la Legislatura el veto absoluto del Gobernador. La Legislatura no puede, ni aun por unanimidad, hacer válida una ley después de haber sido vetada por el Gobernador. Además, toda medida aprobada puede ser anulada por legislación contraria del Congreso de Estados Unidos o por decisión desfavorable de cualquier Tribunal Federal estadounidense.

Ni qué decir que todo el poder interventor radica en el Presidente de Estados Unidos, quien domina el país como una colonia presidencial, al estilo de las *crown colonies* del Imperio Británico. El Presidente nombra al Gobernador de la colonia, y al Comisionado de Educación.

Para dar una idea de funcionamiento vamos a señalar un hecho ocurrido en 1937. En ese año, el Presidente de Estados Unidos, mister Franklin Delano Roosevelt, respondía así al anhelo puertorriqueño, en una carta dirigida al Comisionado de Educación en Puerto Rico:

“Deseo, en este momento, hacer bien clara la actitud de mi administración ante la importísima cuestión de la enseñanza del inglés en Puerto Rico... Es parte indispensable de la política estadounidense que la próxima generación de ciudadanos americanos puertorriqueños crezca con completa espontaneidad de expresión en la lengua inglesa. Es el idioma nacional... y es únicamente mediante la total familiaridad con nuestro idioma que los puertorriqueños podrán aprovecharse de las oportunidades económicas que se hicieron posibles a ellos al ser hechos ciudadanos estadounidenses...

... el bilingüismo será un hecho en la próxima generación de puertorriqueños solamente si la enseñanza del inglés a través de todo el sistema educativo insular se impone con gran vigor, deliberación y devoción, y con el entendimiento de que el inglés es el idioma oficial de nuestra patria.”

La ley aprobada por la Legislatura, hace un año, fué vetada por el Gobernador. Pero el caso ha sido apelado ante el Presidente yanqui, mister Truman. Evitándose una contestación franca, en estos momentos de fiera lucha internacional, el mandatario de Estados Unidos ha guardado silencio, pero el Gobierno está presentando un combate feroz para derrotar la ley en

los tribunales, por ver de evitar a míster Truman una respuesta. De todos modos, la lucha está en crisis (1).

El llamado bilingüismo es un crimen contra la cultura. Contraría todo concepto pedagógico, y, además, no es bilingüismo. El inglés es el único idioma en las escuelas. Desde el primer grado de la enseñanza primaria, hasta el último curso universitario, el profesor dicta su clase en inglés, los textos son en inglés, y el discípulo contesta y rinde examen en inglés. Las matemáticas, las ciencias, y hasta el latín, son enseñados en inglés. El título de "bilingüismo" no es más que un truco político.

Si el hecho concreto de que Puerto Rico sigue siendo una nación de habla hispana prueba nuestra consistencia nacional, no podemos cerrar nuestros ojos al mal que se nos ha hecho. Cuando dije que Llorens era *un poeta con un idioma*, era en ese mal en lo que pensaba. Porque la escuela imperialista ha envenenado nuestros veneros idiomáticos hasta el punto de enfermarnos la lengua. Nuestra tragedia de pueblo es tal, que no podemos gastarnos el lujo de un orgullo a todas luces lesivo. La incapacidad en el dominio del idioma se refleja en una incapacidad para pensar claramente, para decir moralmente la verdad límpida, y hemos de decírnosla si queremos curar, aun contrariando nuestros sentimientos más legítimos, aun mordiéndonos la lengua. *Llorens fué lo que fué porque estaba ya hecho cuando comenzó este envenenamiento de nuestro idioma, de nuestra mentalidad, y no tiene sucesor porque ese envenenamiento lo prohíbe.*

Nadie desconoce ya la importancia que un idioma nacional tuvo en el desarrollo de la burguesía. Al sobrevenir la invasión yanqui, la incipiente burguesía puertorriqueña, que acababa de estrenar el disfrute del poder político con la Constitución Autonómica de 1897, perdió ese poder. La tragedia de Puerto Rico consiste en el desplazamiento de su burguesía en 1898, única clase entonces capaz de darle dirección a la nación en una lucha por el reconocimiento de su independencia, en un genuino movimiento antiimperialista. El esfuerzo colectivo de nuestro pueblo se desvió para beneficio exclusivo de la gran burguesía yanqui.

El implantamiento de la política idiomática del imperialismo yanqui en Puerto Rico obedeció y obedece al impulso de su propia naturaleza de clase

(1) Como se sabe, el presidente Truman, con posterioridad al presente artículo, vetó la ley aprobada por la Legislatura, manteniendo la resolución del Gobernador. (N. de la R.)

dominante, de imposición de lo suyo y de destrucción de lo que podría oponérsele. Era uno de sus capitales disponibles. Una burguesía puertorriqueña sin lengua quedaba invalidada de defensa propia, de defensa nacional. Su deterioro la condujo al ilusionismo político, a la quimera de compartir, a lo menos en calidad de socio menor, la explotación de Puerto Rico con los imperialistas yanquis, a traicionar a su patria. El grupo de puertorriqueños más descabezados, más ignorantes e inconscientes, se encuentra entre ellos. Son los que han asimilado, en mayor cuantía, el sistema de enseñanza yanqui.

Pero el proceso dejó huérfano al país de la dirección de la clase que, en los primeros años de crisis, pudo dársela, y la lesión no está todavía del todo remediada.

El declive, y el reascenso de la nacionalidad y de su lucha, queda señalado entre el período dieguino y éste en el cual la Asociación de Maestros da la batalla por el idioma. De Diego era un ricacho; dió la batalla por el idioma, pero fué abandonado por su clase. Entre su muerte y ahora, ha surgido la Asociación de Maestros, un producto de la lucha entre el pueblo puertorriqueño y el poder invasor. Los maestros son, en su casi totalidad, hijos de las zonas rurales, y de la pequeña burguesía provinciana. El desalojo del minifundio, la creación del gran latifundio azucarero yanqui, el llamado "tiempo muerto" —período entre zafras en que el trabajador está parado—, nuestro crónico y pavoroso desempleo, han ayudado a crear ese cuerpo de pequeños burgueses burócratas. La experiencia dolorosa de la profesión los ha convertido, de quinta columna del imperialismo cultural, en tropa de choque contra el mismo. Tal es la secreta gestión de la dinámica de la historia.

Pero el esfuerzo verdaderamente loable que la Asociación de Maestros realiza está herido por dos debilidades perniciosas. La primera: en su postulación la Asociación plantea el caso como estrictamente pedagógico, científico, y no político.

El caso es un caso político, irremediamente político, en su origen y en su esencia. Choque histórico si los hay, se origina en la invasión de nuestra patria por un ejército extranjero; crece y perdura gracias a la perduración del régimen invasor. Es un problema de cultura, de nuestra cultura, surgido como consecuencia de la dominación política del imperialismo yanqui

en nuestro país. Su aspecto cultural, su lado pedagógico, son partes de un todo. Y aun dentro de lo puramente pedagógico no puede separarse de su todo. Porque el problema, científicamente planteado, no es —y ya sería bastante— en qué idioma se enseña, sino también qué es lo que se enseña. La imposición del idioma inglés como vehículo de enseñanza entre nosotros es únicamente un aspecto —principalísimo, eso sí— de la intención educadora de Estados Unidos en Puerto Rico. Pero ese sistema, además de imponer el idioma invasor, impone también la ignorancia de nuestro propio ser, el desconocimiento de nuestros valores nacionales, abole nuestra memoria de pueblo. Lo que se persigue es nuestro eclipse histórico. El problema que nos plantea es de tal índole, que no hay dignificación posible de nuestras relaciones más que a base de la separación política.

Pongamos, en el mejor de los casos, que Estados Unidos acceda a la legitimación del idioma español en nuestras escuelas. Entonces, con toda la fuerza de nuestro idioma, se seguirá juramentando todas las mañanas, en las escuelas primarias, a nuestros párvulos, a vivir como leales ciudadanos de una nación extraña; se seguirá enseñando que Jorge Washington es el Padre de nuestra patria; que la civilización comienza con los *Pilgrims* y que el izamiento de la bandera yanqui en Puerto Rico señala nuestro abandono del taparrabos. En fin, la educación “formal” mantendrá todo su poderío “deformador” para acrecentamiento de nuestro complejo colonial y beneficio de los dominadores extranjeros.

La solución del problema es la creación de una escuela puertorriqueña. Solamente la conquista de la soberanía puede abrir sus puertas.

La segunda debilidad es la siguiente, que viene consecuentemente ahora. La lucha por el idioma encierra el riesgo, que yo creo francamente soslayable, de confundir la mentalidad puertorriqueña y propiciar un estancamiento de la lucha por la independencia con una autonomía cultural. Recientemente, el imperialismo ha dado un paso fácilmente comprensible. Ha nombrado a un azucarero criollo para Gobernador de la colonia. Las primeras palabras de ese triste colono revelan la entraña de las relaciones entre colonia y metrópolis. “He dejado de ser representante de Puerto Rico ante el Gobierno de Estados Unidos para representar, de ahora en adelante, al Presidente de Estados Unidos en Puerto Rico.” La escuela imperialista y la dominación política de la cual forma parte había ya dado un producto aca-

bado al cual el imperialismo yanqui puede utilizar como mayordomo de la colonia. Esto bien podría concidir con una cesión en cuanto a la cuestión del idioma, redondeando una ilusión contra el avance nacional hacia la independencia. Por fortuna, el pueblo puertorriqueño ha comprendido fácilmente que ese nombramiento no ha alterado en nada su estatuto colonial.

La Asociación de Maestros debe oficialmente sumarse al movimiento de independencia, y, como éste, plantear en su entraña nuestro problema: el de la organización de la República. Opino que será el próximo paso lógico de la Asociación. Por lo pronto, se ha amenazado con una huelga general del magisterio sobre la cuestión del idioma. Y ese paso puede ser el decisivo (1).

Porque, con ese paso, la Asociación se acercará inevitablemente al movimiento obrero organizado, en cuyas manos están la unidad nacional y el destino patrio.

Sábana de Frontón, 1946.

JUAN ANTONIO CORRETJER

(1) También con posterioridad al presente artículo declaróse, con la amplitud de que dió cuenta la prensa, la huelga del magisterio. Los acontecimientos confirman la pericia de análisis de nuestro colaborador. (N. de la R.)



## LA NOVELA Y EL PUEBLO: MUERTE DEL HEROE

PUEDE parecer una simpleza innecesaria puntualizar el hecho de que la novela debiera preocuparse principalmente por la creación de un carácter. Desgraciadamente, excepto en un sentido formal, eso no constituye ya la principal inquietud de los modernos novelistas. Las novelas de hoy se preocupan de casi todas las cosas, menos del carácter humano. Algunas, como las de Huxley, conciernen a la *Enciclopedia Británica* y a las idiosincrasias de conocidos personajes; otras, como las de D. H. Lawrence, son descripciones altamente coloridas de los propios estados humorales del autor; otras son

179

E X P R E S I O N

meros argumentos políticos, como la mayoría de las obras de H. G. Wells, o indulgentes sátiras sociales, como cientos de libros de los tantos Tom, Jane, Emily y Harry. (Cierto es que la sátira social constituye un tema legítimo para el novelista; pero hasta el satírico, más aún, el satírico por encima de todo, no está exento de la obligación de considerar el carácter humano el centro de su trabajo.)

La personalidad humana, sin embargo, ha desaparecido de la novela contemporánea, y con ella el "héroe". El proceso que lleva a la muerte del héroe era inevitable en el desarrollo de la novela del siglo diecinueve. Es una consecuencia de la decadencia del realismo. Al escribir *Madame Bovary*, Flaubert se interesaba todavía principalmente por la mujer en sí, aunque su método creativo lo condujo a derrochar casi tanta energía en la pintura de un cuadro, perfecto en su género, de la provincia normanda, como en la personalidad de Ema. Pero ya Edmond de Goncourt pensaba en términos diferentes, al escribir sobre el teatro, el hospital, la prostitución, más que sobre el pueblo. Zola continuaba con sus novelas sobre la guerra, el dinero, la prostitución, los mercados de París, el alcoholismo y demás. Arnold Bennet, fiel discípulo de los realistas franceses, escribió una excelente novela acerca de su padre y de su propia juventud, y luego, aprisionado por el fatal deseo de escribir "la historia de una familia" arruinó su primer trabajo. En forma similar escribió una de las mejores novelas de la Inglaterra de pre-guerra, acerca de dos viejas damas que había conocido en las Potteries, y luego descendió a escribir sobre el propietario de un diario, un hotel, la prostitución (¡sí, realmente, como cientos de autores!) y demás.

Los Goncourt son artistas cuidadosos, y es posible aún leer sus obras con algún placer. Zola tenía toda la vitalidad y la potencia creadora del genio, y sus novelas se pueden también leer todavía, por la pasión que hay en ellas. Pero todos los miles de estudios "realistas" realizados por los que no son ni artistas ni hombres de pasión y genio, son imposibles de leer al mes siguiente de editados. El moderno novelista, al abandonar la creación de la personalidad de un héroe, y sustituirla por la tarea menor de presentar gente ordinaria en circunstancias ordinarias, ha abandonado con ello, tanto el realismo como la propia vida. Esto es verdad no sólo en lo que se refiere a los realistas declarados de la escuela "objetiva", sino también para los novelistas de análisis psicológico puramente subjetivos. En realidad, estos últimos

pueden reclamar el crédito de haber reducido la creación del carácter al absurdo, aun como absurdo ocasionalmente magnífico y talentoso, tal como James Joyce, que se siente tan determinado a describir al hombre ordinario, que toma al hombre "inferior" más ordinario que puede hallar en Dublin y tanta intención pone en describirlo en "ordinarias" circunstancias, que presenta a su héroe acomodado en el asiento del retrete.

Y en efecto, ésta es la negación del humanismo, de toda la tradición occidental en literatura (en realidad, la visión común del hombre que la literatura mundial en conjunto nos ofrece, porque el Oriente tiene su humanismo también). Todo el enfoque moderno del problema de la creación se hace a través del aislamiento de la vida, la realidad y, ocasionalmente, con la destrucción del tiempo y la lógica interna de los acontecimientos, se pierde la mutua interacción de los caracteres y el mundo exterior; es un enfoque que mata, por fin, la creación, negando el carácter histórico del hombre. En realidad, la burguesía no puede aceptar ya al hombre en el tiempo, al hombre actuando en el mundo, cambiado por éste y a su vez cambiándolo, al hombre cambiándose activamente a sí mismo, en una palabra, al hombre histórico. Y no puede hacerlo porque tal aceptación implica la condenación del mundo burgués, el reconocimiento del histórico destino del capitalismo y de las fuerzas en acción en la sociedad que lo están transformando.

En las novelas del gran período del siglo diecinueve, el héroe que llamamos más frecuentemente es el joven en conflicto con la sociedad, finalmente desilusionado o sojuzgado por ella. Este es el único héroe de Stendhal; Balzac lo coloca con frecuencia en el centro de la escena; es la principal figura en casi toda la novela rusa, y lo podéis hallar también en Inglaterra, desde Pendennis a Richard Feverel, Ernest Pontifex y Jude. Esta irreconciliable juventud, idealista, apasionada e infeliz, es el individualista que no halla adecuación en una sociedad que acepta el egoísmo por religión. Porque al parecer, el siglo reconoció dos formas de egoísmo: sagrado y profano. Para los egoístas sagrados no había lugar; sólo desesperación, hipocresía, quiebra de la voluntad y pérdida definitiva de la fe.

Este héroe juvenil, podemos suponerlo con certeza, fué en la mayor parte de los casos sólo la recreación imaginativa de la propia juventud del autor, o alguna fase de su lucha personal con la sociedad que no aceptaba y no podía aceptar su humanismo, sus opiniones sobre felicidad personal,

propiedad individual o relaciones entre los sexos. Las cartas de Flaubert están colmadas de amargo odio hacia la sociedad burguesa que quería obligar al artista a que correspondiera en todos sus puntos con sus mequinos ideales de respetabilidad fundados en la ignorancia y sostenidos por una sólida base de cajas de caudales. Flaubert y sus colegas —entre ellos muchos de los espíritus mejores y más honrados del siglo XIX—, creyeron vez las raíces de todo el mal social en la educación obligatoria y en el sufragio universal. Para ello, lo primero significaba educación de conformidad con los ideales burgueses, y lo segundo se identificaba en su mente con el plebiscito que había confirmado en el poder la dictadura burguesa de Napoleón el Pequeño.

La reacción contra la monotonía, la bajeza de la vida en la sociedad capitalista del siglo XIX, impidió a los novelistas la comprensión y el dominio de algunos de los más interesantes aspectos de vida humana en el siglo. Que hayan ignorado, en conjunto, a la clase obrera, es cosa natural. El novelista no tenía ningún contacto con el trabajador, lo consideraba como el habitante de un mundo extraño, incomprensible, y sólo más tarde, después de la Comuna de París, emprendió seriamente el difícil esfuerzo de explorar ese mundo. Edmond de Goncourt escribe francamente que se siente como si fuera un espía cuando reúne materiales para una novela del "bajo fondo", pero que lo atrae poderosamente, "quizá porque es un literato bien nacido, y el pueblo, la "canalla", si se desea llamarla así, le atrae como una nación desconocida, no descubierta, con algo de lo "exótico" que el viajero busca con mil sufrimientos en tierras distantes". Para la mayor parte de los escritores, la clase obrera posee todavía esta mera atracción de lo "exótico". Son indiferentes aún al hecho de que es imposible crear personalidad humana desde un punto de vista tal. Con una o dos raras excepciones (Mark Rutherford, por ejemplo) el novelista nunca logró delinear en forma convincente a hombres y mujeres de la clase obrera, y a causa de esta dificultad para echar abajo las barreras entre "las dos naciones", raramente intentó la obra.

Pero es más notable aún que otros dos tipos de hombre hayan sido excluidos de la literatura imaginativa por el novelista burgués, dos tipos que desempeñaron parte decisiva en la historia de la sociedad capitalista: el hombre de ciencia y el "conductor" capitalista, el dominante millonario de nuestra vida moderna.

De los supremos hombres de ciencia del mundo, Arquímedes, Galileo, Newton, Lavoisier, Darwin, Faraday, Pasteur y Clerk Maxwell, cuatro son ingleses, y tres de éstos ingleses del siglo XIX. Humphrey Davy, el primero de los grandes físicos del siglo XIX, inglés, fué amigo íntimo de Southy, Coleridge, Wordsworth y la novelista María Edgerworth. Pueden haber habido pocos ingleses más interesantes que el químico Joseph Priestley; no obstante lo cual, no se le ha rendido todavía el tributo de una buena biografía (posiblemente porque no fué ni jesuíta, ni excéntrico, ni tory). Podéis buscar en vano a través de la obra de los novelistas realmente buenos del siglo XIX, algo así como el reconocimiento de que la existencia de la ciencia pudiera significar para los hombres algo más que la existencia de los mingitorios públicos, es decir, una conveniencia útil, necesaria, pero desagradable. Ambos están excluidos del campo de la literatura. Aun en nuestros días, cuando la ciencia se halla plenamente reconocida y el mingitorio tiene su honroso lugar en la literatura, sólo unos pocos y raros escritores de segunda categoría son los que han reconocido el derecho del hombre de ciencia a ser colocado, por lo menos, a la par con la prostituta o con la actriz como tema de arte.

No imaginéis que esto sea un alegato para que el hombre de ciencia sea reconocido como "tema" de igual modo que Goncourt reconoció a la actriz o Zola el matadero y Arnold Bennett el suntuoso hotel. El hombre de ciencia no es un tema; es un tipo de hombre cuyo espíritu creador se acerca al del gran artista; es una parte de vida humana, y ninguna pintura de vida humana en el mundo moderno es completa mientras lo ignore. Hay dos razones por las que esta especie de hombre, una de las fuerzas realmente creadoras de nuestro tiempo, haya sido ignorada por el novelista. La primera es que el novelista es ignorante en cuanto a ciencia y se siente tan aparte y separado de la zona de creación científica —en este mundo de estrecha especialización y división de trabajo—, que el conjunto, este campo vital de la personalidad humana, continúa siendo un libro cerrado para él. La segunda razón es que las mismas condiciones de la vida social han impedido al novelista explorar la personalidad científica. La ciencia constituye uno de los demiurgos de nuestro mundo, no obstante también, esclavizada y corrompida por nuestro mundo. Se hubiera requerido un realista sin miedo para pintar al hombre de ciencia del siglo XIX, alguien que tuviera la voluntad de desafiar a la religión y los prejuicios de la ignorancia, así como exponer la corrupción

comercial y las mismas raíces del sistema social. Y en nuestra propia época, habría que disponerse a ir más allá aún, a demostrar la sociedad utilizando la ciencia para destruir la ciencia.

He mencionado que el novelista ignoró otro desenvolvimiento de la personalidad humana, no el menos importante del siglo, en cierto aspecto. En toda la considerable producción de los siglos XIX y XX en materia de ficción, también se buscará en vano la pintura del gran hombre de negocios, el hombre que organizó la construcción de ferrocarriles, levantó fábricas de acero, obtuvo los diamantes de la tierra africana, y hendió canales a través de pantanos y desiertos para enlazar los océanos. Quizás los novelistas del siglo XIX no tengan por qué ser censurados aquí. Antes de 1870, el hombre que realmente contaba en los negocios era el banquero, y Balzac lo trató con fidelidad. El industrial era hombre relativamente pequeño que no se había aliado todavía con las finanzas para gobernar el mundo, y de hecho, este pequeño fabricante u hombre de negocios no fué ignorado por los grandes realistas. Otra cosa ocurre en el último tercio de siglo y en nuestros propios días. ¿Dónde están Cecil Rhodes, Rockefeller, Krupp? Sólo Dreiser ha intentado pintar la carrera de un hombre tal; pero, en general, los artistas han huído de él como del diablo. No obstante, no hay razón para que se niegue al diablo un tratamiento imaginativo. Milton lo encontró bastante llevadero. Y si Edward Champion, el jesuíta mártir, es digno de la atención de un talentoso escritor, ¿por qué no entonces, Iván Kreuger, mártir capitalista del colapso de la diosa "prosperidad"?

El artista del Renacimiento no retrocedía ante la descripción del villano. Shakespeare hubiera dicho que la vida no estaba completa sin un villano. Sería muy injusto imaginar que el villano es meramente negativo, que carece de rasgos positivos o que es una simple encarnación simbólica del mal. Ciertamente es que nuestros modernos capitalistas sólo muy superficialmente se asemejan a los aventureros del Renacimiento. Mientras éstos eran violentos, sanguinarios y crueles a cara descubierta, los primeros lo son en la sombra, o lo disimulan enteramente en manos de sus agentes; mientras el príncipe del Renacimiento era lascivo con cierta grandeza y de un modo desenfrenadamente experimental, como si estuviera descubriendo la vida en el cuerpo humano, nuestros modernos plutócratas se inclinan a las secretas perversiones, y sus

orgías se asemejan más a las revistas de *Follies Bergère* que a los festines de los Borgia.

Sin embargo, hay hombres notables entre los plutócratas. Rhodes era tan notable como desagradable. Northcliffe era un genio a la vez que un loco. No podéis separar a estos hombres de gran parte de la poesía de la vida moderna, desde que la conquista de la materia hizo posible el moderno diario que puede ofreceros la fotografía de un rey cayendo bajo una bala asesina inmediatamente después de disparado el tiro, gracias a los descubrimientos de la física moderna. Los movimientos de las grandes naciones, los apasionados sacrificios de hombres y mujeres por causas poderosas, se enlazan también con las vidas de los plutócratas.

No tienen lugar, sin embargo, en la literatura imaginativa. El escritor retrocede ante ellos, teme las fuerzas terribles que pudieran desencadenar sus páginas si intentara recrear alguna vez en ficción, a una personalidad tal. Mejor, por lo tanto, es hablar del tranquilo mundo de Swann, de los jardines, de los salones, las largas conversaciones y los delicados análisis sensibles, las más refinadas perversiones de la carne y del espíritu. Y son, es cierto, reflejos del mundo de nuestros millonarios que poseen las vidas de las naciones y comandan el destino de grandes civilizaciones; pero son reflejos tan delicadamente aislados, tan apartados del mundo real que creó a Swann, la Duquesa y Monsieur de Charlus, que, con seguridad, podemos permitirnos ignorar esa existencia mundana.

Así, pues, en nuestra moderna novela, tanto el héroe como el villano han muerto. La personalidad no existe ya, excepto en irisados retazos fijados sobre la platina del microscopio. Tales retazos son a menudo sumamente curiosos, interesantes o bellos; pero no son hombres ni mujeres vivos. Con la destrucción de la personalidad, reemplazada por el individuo medio en la situación media, o por un aspecto de una personalidad mecánicamente aislada en una parte de su conciencia, se perdió también la estructura de la novela, su carácter épico. El hombre no es ya la voluntad individual en conflicto con otras voluntades y personalidades, porque hoy, todo conflicto se ve oscurecido por el inmenso conflicto social que sacude y transforma la vida moderna. Y de ese modo desaparece también el conflicto de la novela, siendo reemplazado por luchas subjetivas, intrigas sexuales o discusiones abstractas.

En lugar de la visión filosófica unificada que se mantuvo con cierto

éxito (a pesar de los rumbos diferentes de materialismo e idealismo) desde el Renacimiento hasta Kant, desde el siglo xvi hasta fines del xviii, se ha llegado a un completo colapso de toda visión unificada del mundo, a un eclecticismo filosófico, a las decadentes filosofías de voluntad e intuición de Nietzsche y Bergson, al erótico misticismo de Freud, al idealismo subjetivo de las diversas escuelas neo-kantianas, y, finalmente, a la negación de la razón humana, a la renuncia del Renacimiento y del humanismo, lo cual constituye el inevitable resultado de esta decadencia filosófica. Y ésta misma, es sólo un reflejo de la desesperada agonía de la contrarrevolución política. Nuestra civilización comenzó con Erasmo, Rabelais y Montagne. Termina con el retorno al medioevo, a las doctrinas de sangre y raza, con el misticismo religioso y erótico, Spengler, Otman Spann, Freud y el resto. La primera gran declaración de independencia del individuo se transforma en nuestro tiempo en una declaración de muerte del individuo, en nombre de la santidad del individualismo.

En ausencia de una concepción del mundo, de una comprensión de la vida, no es posible ninguna expresión libre y plena de la personalidad humana. La novela no puede hallar nueva vida, el humanismo no puede renacer, a menos que tal concepción haya sido lograda. Y esa concepción sólo puede darla hoy el materialismo dialéctico, dando nacimiento a un nuevo realismo: el realismo socialista. En su libro *La Sagrada Familia*, escrito en 1844, ya Marx y Engels señalaban que el humanismo de hoy carece de significado si se considera aparte del socialismo. "Si el hombre edifica todo su conocimiento, percepción, etc., partiendo del mundo de los sentidos, y sus experiencias en ese mundo, se infiere entonces que se trata de arreglar el mundo empírico de modo que experimente en él lo verdaderamente humano, que se acostumbre a experimentarse como ser humano... El socialismo y comunismo francés e inglés representan esta coincidencia de humanismo y materialismo en el reino de la práctica."

Más de un lector, sin duda, objetará al leer este argumento que las generalizaciones pasan frecuentemente muy por encima de las cosas. ¿No hay de verdad trabajo creador (en ese elevado sentido de creación imaginativa de un carácter humano) en *Ulysses* o en *Du coté de chez Swann*? ¿No logró Wells, a pesar de su propia modestia, ofrecernos un carácter en su primera obra? ¿Y Lawrence? ¿Y tampoco Huxley?

186

## E X P R E S I O N

Es cierto que en el carácter de Bloom, obtenemos de Joyce una personalidad humana. Pero Bloom es el único carácter en *Ulysses*. Daedalus no posee mucha más carne y sangre que el Marlowe de Conrad; y los diversos habitantes de Dublin encontrados en esa Odisea de un día, son simples reminiscencias del círculo de relaciones del autor. Buena descripción, análisis maligno, pero no caracteres logrados. Y el propio Bloom ¿es realmente la pintura de un hombre? Quizás lo es en un noventa por ciento, fotografiado más que creado; sin embargo, es, con seguridad, no lo que el autor quisiera hacernos creer que es, hombre abstraído y hecho símbolo de todos los "hombres lisos y llanos" del siglo veinte. Bouvard y Pécuchet fueron intentados también como fotografías realísticas de los Bloom franceses, y estuvieran muy cerca de ser algo más, de transformarse casi en una heroica recreación del "hombre pequeño" de quien tanto oímos hablar hoy. Aunque no totalmente. Flaubert no sabía nada acerca del moderno descubrimiento psicológico de la subconciencia del hombre. Joyce sí sabía; y uno no puede menos que pensar que no fué del todo para su ventaja. Después de todo, Flaubert, aunque privado por la época, de la nueva revelación de Freud, por lo menos, había leído, gozado, y comprendido a Rabelais. Joyce sólo odió a los jesuitas.

Ni creo que Proust pueda reclamar mucho mayor éxito que Joyce. Cier to, comprende a hombres y mujeres mejor; pero esos fantasmas tediosos y mundanos en los salones de París, son sólo sombras también. Algunos críticos han sugerido que Proust no es novelista en absoluto, sino un ensayista, un moderno Montaigne. Hay algo de verdad en esto, si pasamos por alto la comparación con Montaigne. Proust no puede reclamar un lugar entre los maestros de la novela, porque carece de la cualidad más importante: no ha dominado la vida con suficiente intensidad como para hacer vivir a sus personajes una vida completa y suya, una vida a la que pueda hacerse cualquier pregunta y obligarla a una respuesta.

Con Wells, Lawrence y Huxley, nos hallamos en un nivel inferior. Kipps, Mr. Polly y el resto son poco más que idealizadas proyecciones de su propio creador y la patética que tienen es de él, más que de ellos. Siento que Huxley tiene mucho de común con Wells, la misma pasión por ideas, lo que da una vitalidad a sus libros que jamás podría derivar de sus caracteres únicamente; el mismo interés por la ciencia y la misma incapacidad para llegar a una conclusión satisfactoria con los duros hechos de la vida que ofre-

ce el mundo contemporáneo. Huxley es, en realidad, lo que Wells hubiera sido, si hubiera ido a Eton y Oxford en lugar de ir a la Bromley Grammar School y a South Kensington.

Lawrence tiene pocas pretensiones de ser considerado en absoluto como novelista, puesto que después del brillante comienzo de *Sons and Lovers* y *The Rainbow*, abandonó la novela dedicándose enteramente a esos extraños, hermosos y místicos poemas que constituyen el grueso de sus cuentos y relatos. Aquí no hay hombres ni mujeres de carne y sangre, sino simples estados humorales. Comparad, por ejemplo, *The Rainbow* con su deplorable novela *Women in Love*. ¿Quién pudo pensar jamás que las abstracciones de esta última novela tuvieran alguna relación con las apasionadas hermanas del primer libro? Y ¡cuán pálido, inanimado es hasta ese primer tema de amor y matrimonio en *The Rainbow*, comparado con el modo de tratar de Tolstoi el mismo motivo en el matrimonio de Levine y Kitty! Algo sucedió a Lawrence después de escribir *The Rainbow*, algo que destruyó completamente su capacidad creadora. Su significación para el moderno novelista creo que reside no por cierto en su profético absurdo acerca de lo primitivo, sino en el hecho de que fué el último escritor capaz de apreciar el país inglés y la belleza de la tierra inglesa. No obstante, no se puede pensar apasionadamente ni siquiera acerca del país y la tierra inglesa, si se es incapaz de ver que esta tierra no es libre, que la herencia de todo inglés está siendo deformada y destruída impudicamente por un insignificante grupo de lores ignorantes y sin conciencia. Hardy tuvo la capacidad de ver eso; Lawrence, no. Luego, aunque Lawrence escribió mejor inglés, es la visión del país inglés realizada por Hardy la que se impone más.

La tarea central del novelista inglés consiste en restaurar al hombre en el lugar que le pertenece en la novela, insertar una completa pintura del hombre, comprender y recrear imaginativamente cada fase de la personalidad del hombre contemporáneo. La conciencia del hombre se extiende, está estallando libre de las ligaduras impuestas por la sociedad capitalista, arde en deseos de usar todas las maravillosas oportunidades que la vida moderna pone a su disposición por medio del desarrollo de rápidas comunicaciones por tierra y aire, por medio del crecimiento del cine, la radio, la televisión, a través de la posibilidad de vivir en casas donde el trabajo vil y degradante haya sido abolido. Sólo unos pocos hombres: los amos del mundo capitalista,

pueden usar las deslumbrantes creaciones de la vida moderna, y esos hombres las utilizan no para un ulterior desarrollo del espíritu humano, sino para su total destrucción. Sin embargo, en casi todos los hombres y mujeres, en el hindú y en el chino de igual modo que en el inglés y el francés, radica la conciencia de que el goce de vivir puede, aún ahora, ser profundizado y extendido. Esa conciencia se está transformando en acción, en esfuerzo para hacer un mundo nuevo. Una nueva era de liberación humana comienza.

La cuestión que entonces se plantea es: ¿qué género de hombres y mujeres tenemos que describir en nuestros libros? ¿Cómo tenemos que ver los seres humanos en acción? ¿A quién buscar como guía? El nuevo realismo que es nuestra tarea crear, debe emprender la obra donde el realismo burgués la dejó. Debe mostrar al hombre no con mera actitud crítica; no hombre en guerra desesperada con la sociedad, sino hombre en acción para cambiar sus condiciones y dominar la vida, hombre en armonía con el curso de la historia y capaz de transformarse en rector de su propio destino. Esto significa que lo heroico debe retornar a la novela, y junto con lo heroico, su carácter épico. Hazlitt, al escribir acerca de los caracteres de Shakespeare, los compara con los de Chaucer, y nos ofrece en el curso de la comparación una clara visión de cómo debiera pintar al hombre un novelista que tuviera visión realista de la vida:

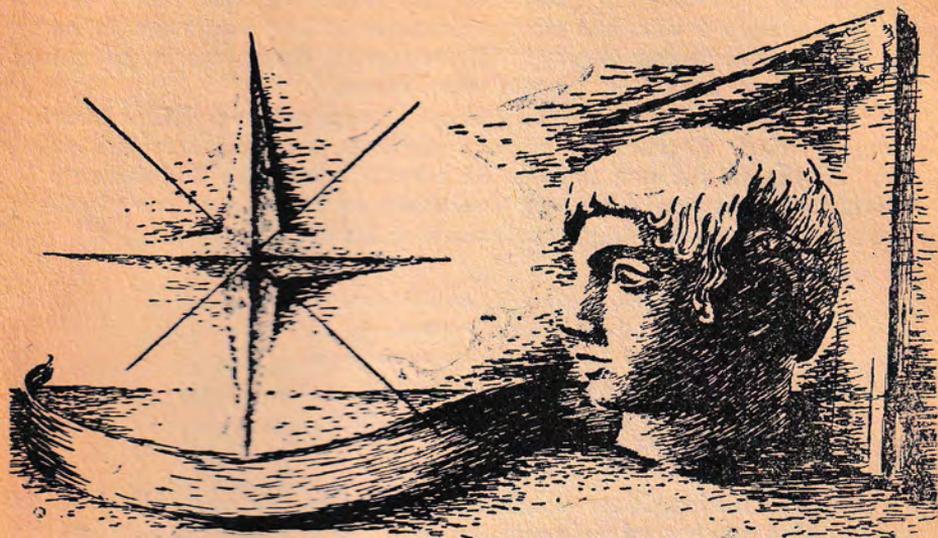
“Los caracteres de Chaucer son suficientemente distintos los unos de los otros, pero muy pocos variados entre sí, como proposiciones idénticas. Son consistentes, pero uniformes; no logramos una idea acabada de ellos, del primero al último; no se hallan colocados bajo diferentes luces, ni sus rasgos secundarios se exponen en nuevas situaciones; son retratos o estudios fisonómicos, con los rasgos distintivos marcados con inconcebible verdad y precisión, y eso determina el mismo aire y actitud inalterables. Los de Shakespeare son figuras históricas, igualmente verdaderas y exactas, pero puestas en acción, donde cada nervio y cada músculo se distiende en la lucha con otros, con todos los efectos de colisión y contraste, con todas las variedades de luz y sombra. Los caracteres de Chaucer son narrativos: los de Shakespeare, dramáticos; los de Milton, épicos. Vale decir: Chaucer sólo dijo cuanto le agradó en su relato, todo lo requerido para un particular propósito. Él mismo respondió por sus caracteres. En Shakespeare, son presentados en escena, están expuestos a que se les plantee toda suerte de cuestiones y obligados a res-

ponder por sí mismos. En Chaucer, percibimos una esencia de carácter fijada. En Shakespeare hay una continua composición y descomposición de sus elementos, una fermentación de cada partícula en la masa total por su recíproca afinidad o antipatía con los otros principios que se ponen en contacto con ella. Hasta que no se ensaya el experimento no sabemos el resultado, el giro que tomará el carácter en sus nuevas circunstancias.”

Esta visión del carácter, enteramente perdida en la novela, es la única que el novelista revolucionario debe restaurar. No puede haber en él temor a la realidad, apocamiento para mostrar al hombre en su totalidad. Suya es la tarea, de la que se han alejado los novelistas de la burguesía, de crear por su esfuerzo imaginativo al hombre típico, al héroe de nuestros tiempos y convertirse de este modo en lo que Stalin llamaba “un ingeniero del alma humana”.

RALPH FOX

Traducción de Alfredo Aragona.



PERFIL DEL TIEMPO

## EL FILOSOFO Y LOS TOROS

EL título de esta sección es invención del Director. Si no me pertenece, no me desagrada, a pesar de su perfil neosensible algo preciosista.

Perfil del tiempo, sí; pero, ¿cuál tiempo? ¿El histórico? Ciertamente, pues es el que interesa a todos; sin embargo, ¿por qué no ha de ser de cuando en cuando el mío personal? Por lo demás andan tan mezclados uno y otro en

191

E X P R E S I O N

el hombre que no vive bajo una campana neumática, que cada acontecimiento del mundo es al mismo tiempo un suceso íntimo: estupefacción, amargura, indignación, desengaño, angustia, entusiasmo, desesperación, esperanza; comedia y drama interiores; las más veces, drama.

En las últimas semanas he convivido con algunos nobles espíritus: Mazzini, Montalvo, Martí. Leyendo sus páginas vibrantes, las horas corrieron velozmente: mi tiempo fué una sucesión de aventuras heroicas. Volvíame a la memoria los versos románticos que yo recitaba en la juventud con el mismo énfasis con que Espronceda probablemente se los decía al concebirlos:

*Yo amaba todo: un noble sentimiento  
exaltaba mi ánimo, y sentía,  
en mi pecho un secreto movimiento,  
de grandes hechos generoso guía;  
la libertad con su inmortal aliento,  
santa diosa, mi espíritu encendía...*

La escuela debiera hacer comunicar a los niños con esas vidas heroicas que así pueden entonar mi viejo corazón; sería una especie de comunión laica de los santos en la cual el espíritu que animó a aquéllas se insuflaría en el pecho de las nuevas generaciones para temprarles el carácter y mantenerlas en posición vertical. Desgraciadamente las autoridades escolares —hoy por lo menos— no tienen mucho interés en que el espíritu sople en esa dirección. El solo heroísmo celebrado con pompa es el guerrero. Tanto es así que los muchachos, cuando les preguntan cómo se sirve a la patria, no atinan a contestar en el primer momento sino que muriendo por ella en el campo de batalla.

Hay otros sacrificios menos valorados, menos comprendidos y no menos cruentos, pues el corazón va destilando en ellos hasta la última gota de las venas. A nuestra escuela le hace falta una colección de esas vidas heroicas, escrita en lenguaje sobrio, libre y viril. Si el culto que se profesa a Martí en Cuba debe hacer suponer que las virtudes de ese corazón inmenso alientan en las escuelas a través de la letra viva de sus páginas cordiales, tengo fe en las nuevas generaciones cubanas. Es poco cuanto se diga de la elocuencia flamígera del mártir, romántica hechura americana de Mazzini y de todos los grandes proscritos de su siglo, poeta y apóstol de la libertad, sí, aunque la frase gastada, zarza ardiente, pasión de justicia y redención humanas. Él también —héroe civil— supo morir en el campo de batalla con la cabeza atravesada por una bala en un acto de arrojo y sacrificio militares del cual en vano quisieron apartarlo.

192

Quien a los dieciocho años escribía en el destierro las páginas estreme-

E X P R E S I O N

cedores de *El presidio político en Cuba*, ese presidio donde, todavía adolescente, lo habían arrojado a pudrirse en vida, cuando no sea semilla de hombres libres, capaces de morir antes de doblarse bajo la prepotencia de los mandones o dejarse ganar por sus halagos y dádivas, será que cayó en corazones totalmente yermos como el más espantoso de los desiertos. "Si existiera el Dios providente, y hubiera visto el presidio, con la una mano se habría cubierto el rostro, y con la otra había hecho rodar al abismo aquella negación de Dios" —escribió.

Sin embargo, los hombres que hemos sido contemporáneos de los campos de concentración alemanes y contemplado a través de la cinematografía su espanto inenarrable, nos iremos de este mundo persuadidos de que hay en la humanidad tipos ferinos, indomesticables por la razón y la palabra. San Francisco renunciaría a llamarlos hermanos. No hay motivo económico, no hay imperativo político o religioso que puedan explicar o justificar carencia tan absoluta de sensibilidad, imaginación y estómago.

No digo con esto que desespero del porvenir de la humanidad. Los Hitler maníacos sanguinarios, los Himmler sádicos, los Franco primitivos, prepotentes y crueles parecen ser más de cuantos son porque se aglutinan hasta formar pólipos impresionantes. El cáncer es un horror desmesurado, pero sobre la ancha tierra las células sanas son infinitamente más. La sociedad con que sueño, libertada del miedo y la necesidad, hará imposible la aglutinación morbosa.

Es preciso, empero, libertarla del miedo y la necesidad. Antes, del miedo, engendrador de cobardes y serviles. Que no ha de ser por fuerza el miedo a la muerte, sino a perder algo: honores, títulos, bienes, empleos, la libertad, la comodidad, la tranquilidad; a veces mucho, sin duda; otras una nadería cualquiera. Se nace bueno o malo; pero el hombre digno y decente se hace (o deshace). La dignidad que sabe sobreponerse a la necesidad echa a rodar el miedo. La dignidad, que puede ser patrimonio del obrero más humilde y necesitado, y faltarle al universitario, al literato, al científico, al muy culto caballero. La dignidad del hombre, por la que combatió toda su vida Montalvo, la misma con que supo aguardar la muerte en su modesta vivienda de desterrado. La dignidad que muchos sacrifican al bienestar, a la figuración, a los goces. "Mi pluma no es cuchara" —contestó soberbiamente Montalvo a quien sobándole la espalda le insinuaba valerse de su talento de escritor para cambiar de estado.

"PERFIL del tiempo." Una no pequeña parte de estos primores de lenguaje los hemos aprendido los hispanohablantes en un filósofo contemporáneo que es también un exquisito estilista: José Ortega y Gasset. ¡Qué

dulce sonaba la voz del disertor conferenciante cuando nos visitó la primera vez en 1916! ¡Cuánta preciosa doctrina, sutil y cautivadora, se escondía bajo esa miel hilada! No era la voz mesiánica, centelleante, de Martí, ni la elocuencia fustigadora e implacable de Montalvo; pero Ortega, siendo diverso, podía hombrearse con ellos por la abundancia, variedad y brillo de la elocución, como la de ellos muy antigua y muy moderna. Con una diferencia que el correr de los años hizo siempre más visible. Debajo de la hermosa cobertura, de tanta frase magníficamente cincelada, buscábamos a un maestro que fuese un hombre, y sólo nos halagaba con sus sonrisas y sus guiños un retórico, un sofista, un filósofo de sala de conferencias donde los ojos reposan en los sombreros coquetos de las damas. Montalvo no transige con García Moreno: su palabra vengadora armará el brazo de los matadores del fanático tirano santificado sacrilegamente por Manuel Gálvez. Montalvo no transige con el vil tiranuelo Veintemilla. No vende su destierro de Ipiales y Panamá por cuanto puedan dar para comprar al desterrado. ¿Qué decir de la conducta de Martí frente a los procónsules españoles de Cuba? Todo lo sacrifica: la tranquilidad hogareña, el amor de los suyos, la dicha de volver a la patria, prefiriéndoles el destierro, la pobreza, el desamparo y al fin la muerte. Esos eran hombres; en su boca la misma retórica cobraba acentos de pasión verdadera.

Son muchos los españoles que han preferido la muerte, la cárcel o el destierro y la miseria o menos vergonzante, a aceptar la dictadura cléricofalangista o a reconciliarse con los hechos consumados. El éxodo innumerable incluye poetas, artistas, escritores, hombres de ciencia, profesores, políticos, sacerdotes también, de todos los credos e ideas, católicos y no creyentes, conservadores, liberales, socialistas, comunistas. Hace años que viven exilados esperando la resurrección de España. Pero hay quienes no han tenido temple para esperar en el destierro amargo y la pobreza digna. Afortunadamente son los menos. Entre esos menos está Ortega y Gasset. Lo sabíamos renegado de sus ideales juveniles, por ser amigo del Orden, lo mismo que Marañón y algunos otros cuyos nombres por piedad hacia la admiración que les tuve, quiero callar; con todo, nunca pensé que la entrega del filósofo a la España soñada por Millán de Astray, llegara al extremo del cual me entera un artículo de Fabian Vidal, publicado en Méjico, en *España Nueva*, el pasado mes de julio. Después de exaltar la gloria de la inteligencia escarnecida, perseguida, encarcelada, torturada, asesinada, y de rendir homenaje a sus representantes ilustres, confrontántolos con los desertores y traidores, cuenta el veterano y brioso periodista:

194

*Días pasados, lei por casualidad un diario de Madrid. Se decía en él que los dos Ortegas, el torero y el filósofo, habían asistido juntos y hermanamente*

E X P R E S I O N

dos a una fiesta flamenca, celebrada en la plaza de Castilla la Nueva. Durante ella, el primero ofreció al segundo el ensayo de un pase de muleta de su invención y pidióle permiso para llamarle orteguina, permiso que el autor de *La rebelión de las masas* le concedió generosamente, acompañándolo de una disertación elocuentísima y sentidísima acerca de la decadencia, en su opinión lamentable, de las ganaderías españolas de toros de lidia. Cree don José Ortega y Gasset, el comentador de Kant, el enemigo personal de Sócrates, que los morlacos salidos estos últimos años de las dehesas extremeñas y andaluzas son más pequeños y menos bravos que los que lidiaron Espartero, Reverte, Guerrita y Mazantini y aun Bomba y Machaco. Y lo deploró con amargura que conmovió hasta las lágrimas a todos los aficionados castizos que estaban escuchándole y bebiendo manzanilla. Dijo, entre otras cosas: "Ahora, los empleados del servicio de carpintería de las plazas, apenas tienen trabajo las tardes de corrida. En mis años juveniles, a cada momento veíanse obligados a reparar burladeros y barreras. Y ello es sintomático..."

Después de la invasión de España por devastadores ejércitos extraños, de una guerra espantosa de más de un millón de muertos, de un exilio de centenares de miles de hispanos, hombres, mujeres y niños, del martirio lento en cárceles, presidios y campos de castigo de otro millón de inocentes, don José Ortega y Gasset sufre congojas porque los Murubes y los Anastasios y los Palhas y los Benjumeas y los Saltillos y los Veraguas y los Miuras y los Pablos Romeros que son toreados en las plazas de su patria, pesan menos libras que sus antepasados y no demuestran, frente a su humano enemigo vestido de traje de luces, la misma pugnacidad que mostraron ellos... Sería para reírse si no dieran ganas de llorar...

Perfil del tiempo: en el histórico un clérigo más, de la cofradía de los letrados, y de los mitrados, que apostata; en el de mi intimidad, estar soñando con un mundo quijotesco y despertar en el del cura y el barbero.

ROBERTO F. GIUSTI

## LA MUSICA ARGENTINA EN 1946

QUIEN contemple el panorama musical de Buenos Aires, en 1946, puede muy bien pensar que este año ha sido uno de los más importantes en lo que respecta al número de conciertos y al volumen de las actividades musicales en general.

Pocas veces se ha visto un despliegue mayor de conciertos individuales y colectivos, de exhibiciones de virtuosos extranjeros y nacionales. Todos los que nos han visitado coinciden en la impresión de que esta ciudad es una de las de mayor vida musical en el mundo. Hasta hubo, si se quiere, demasiados conciertos, para el limitado público con que contamos; se ha marcado el récord de quince conciertos en un día, para desesperación del aficionado melómano y del crítico que no saben qué hacer ante tal avalancha de música.

Pero si el espectáculo, en extensión, ha sido imponente, en calidad intrínseca ha sido pobrísimo. Pocas veces el nivel artístico ha estado tan bajo. Esto se debe, en primer lugar, a la comercialización extrema de la música en sus manifestaciones colectivas.

No ignoramos que todo lo que concierne a la música está hoy sometido a las normas comerciales e industriales que rigen toda actividad económica, y siendo el gran concierto una iniciativa comercial, no puede escapar a ellas. Son las directivas comerciales las que prescriben lo que ha de hacerse y lo que se no se puede hacer. La oportunidad o inoportunidad de las audiciones, las obras a ejecutarse, formas, estilos e intérpretes, están rigurosamente medidos por su productividad en dinero; y tan imperativas son estas imposiciones, que todos acaban por plegarse a ellas. Hable usted privadamente con un empresario, capitalista o industrial de la música y estará de acuerdo en que el nivel artístico es pobre, y que a él, "personalmente", le gustaría una mayor calidad y variedad en las audiciones; pero una vez metidos en el engranaje, él y nosotros debemos marcar el paso y ceñirnos a las prácticas corrientes.

No vamos a condolernos sentimentalmente de este estado de cosas; detalle en más o en menos, en casi todos los tiempos ha pasado lo mismo. Pero nunca se ha procedido con tal falta de escrúpulos como en este año; siempre se había tenido cierto decoro en respetar, por lo menos en parte, aquello de dar al César lo que es del César, y a Dios lo que es de Dios; o, dicho en otros términos, en llegar a cierto *modus vivendi* entre las exigencias del dinero y la probidad artística.

Este año hemos podido presenciar una explotación crasamente comercial de la apetencia musical del público. Hemos visto a virtuosos ilustres y a maestros de la batuta coincidir matemáticamente en las mismas obras "permitidas", y dejar que sus programas fuesen elegidos por las estadísticas de boletería; unos y otros han bailado delante del público sus consabidas danzas acrobáticas, repetidas hasta la saciedad.

Es que estamos frente a un círculo vicioso: no se presenta a nuestro público nada nuevo por miedo a que sea mal recibido, y no se sabe si será bien o mal recibido porque nunca se le presenta nada nuevo. (Aunque, en realidad, esto no es del todo exacto; todos los días presenciamos el entusiasmo, la comprensión del público ante la pieza o la obra que han

escapado al censor capitalista, pero estos ejemplos aislados no pueden nada contra la inercia y la costumbre.)

El hecho es que, con toda injusticia, nuestro público está cobrando fama de torpe y obtuso. Cuando se contrata a un virtuoso en los Estados Unidos o Europa, para que dé conciertos entre nosotros, lo primero que se le dice es: "¿Nada de novedades, eh?" y en esta forma nunca podemos salir de lo trillado y consuetudinario.

Hubo, sin embargo, uno de estos virtuosos, el joven pianista Kapell, a quien se le ocurrió dar, nada menos que en el Colón, obras en primera audición. Pues bien; el espectáculo fué tan insólito como si se hubiera puesto a hacer pis delante del público. Las gentes se miraban extrañadas, como diciéndose: ¿Estamos en el Colón, o en uno de esos conciertitos de mala muerte, donde se escuchan esas cosas que escriben los músicos de hoy? Pero era un muchacho audaz, intrépido, y su gesto fué enteramente deportivo.

Yendo así, sobre seguro, no es de extrañar que las dos grandes salas de concierto con que cuenta la ciudad —una de ópera y otra de cine— hayan atraído a públicos enormes, a precios también enormes, y que los negocios hayan cobrado un volumen no alcanzado anteriormente.

Como en años anteriores, la nota artísticamente digna la dieron los conciertos de Juan José Castro. Estamos seguros de que hizo todo cuanto estuvo a su alcance para salir de la rutina, aunque su criterio para la elección de las obras nacionales no fué muy feliz.

Según dicen los bien informados, el teatro Colón está ahora dirigido directamente por la esposa del presidente de la república. Este cambio de dirección no ha traído ninguna mejora sensible, ni en su elenco, ni en su repertorio, ni en la calidad de los espectáculos. La temporada pasada no se ha distinguido en nada de las anteriores; es decir, ha sido tan pobre y mediocre como aquellas. Del ensayo de ópera nacional, *Pablo y Virginia*, es preferible no hablar. Tampoco vale la pena ocuparse del primer espectáculo dado por la nueva conciencia, titulado *Fidela*. No hemos asistido a él, pero las opiniones recogidas privadamente coinciden en que fué indigno "hasta del Colón". Sin embargo, no puede negarse la existencia, en dicho teatro, de elementos valiosos y bien intencionados; pero pasa con ellos como con los profesores del Conservatorio Nacional de Música —instituto que bate todos los records mundiales de aletargamiento artístico: lleva un cuarto de siglo de vida burocrática, anodina y estéril—: la falta de dirección, de ideales y fines musicales definidos, de comprensión de su papel en la vida artística argentina anula sus esfuerzos, los esteriliza, y acaba por absorberlos al desastroso medio ambiente.

Existe la iniciativa oficial de la creación de dos orquestas, una municipal y otra nacional, aquella más adelantada que ésta. Pero ambas nacen bajo el signo funesto de la svástica, y esto les creará dificultades insalvables. Ya han empezado para la municipal, con la designación de un director artístico ultra nazi, que provocará el apartamiento de los buenos elementos con que podría contar.

La única nota grata, confortante, de la vida musical bonaerense la dan los organismos jóvenes de compositores e intérpretes, así como las asociaciones de los buenos músicos, que llevan una vida precaria y cuentan con muy escaso apoyo de la crítica. Son ellos la

Orquesta Juvenil Argentina, el Collegium Musicum, el Seminario de Jóvenes Músicos Argentinos, los conciertos de la Nueva Música. En ellos se están formando y alcanzando su madurez artística jóvenes músicos que son la esperanza del porvenir. Muchos de ellos ya no son jóvenes más que de espíritu, pero poseen, como los otros, el "fuego sagrado". La obra de estos jóvenes tiene mucha mayor repercusión en el extranjero que en su propio país, acaparada aquí la propaganda y la crítica por las actividades comerciales de la música; pero ella es la que nos permite marchar a la par de los demás, no quedar rezagados y salvar el decoro nacional. Mientras tanto, la buena música que se hace en este país tiene que escribirse y ejecutarse en condiciones sumamente precarias, mediante el sacrificio personal de compositores e intérpretes, que llevan una vida económica difícil. Habría que mencionarlos aquí a todos, uno por uno, porque les aseguro a ustedes que llevan a cabo una tarea verdaderamente heroica (1).

LEOPOLDO HURTADO

## 1 9 4 6 : U N A Ñ O S I N T E A T R O

EL acontecimiento teatral de 1946 no fué teatral sino político. Por primera vez la política intervino en las reivindicaciones gremiales cuando un grupo de actores encabezados, según se dijo por Claudio Martínez Paiva, pidió la renuncia de la comisión (democrática) de la Sociedad de Actores como condición para lograr la aprobación de un estatuto del teatro. La comisión de la Sociedad de Actores renunció para facilitar el arreglo y se llamó a nuevas elecciones. Ganaron los democráticos y entonces los gubernistas, que aceptaban el veredicto electoral si ganaban, pero que lo repudiaban si perdían, formaron una sociedad disidente, que recibió de inmediato el beneplácito oficial.

Se llegó a decir que ningún actor podría trabajar si no adhería al sector gubernista, pero actualmente parece triunfar una tendencia a la conciliación. Se han efectuado algunas reuniones con objeto de lograr la pacificación de los espíritus y la unidad del gremio por encima de los intereses políticos. El conflicto, por lo demás, mostró su verdadero carácter criollo cuando se vió que tras las reivindicaciones gremiales estaban las personales. Los actores Rufino Córdoba, Malisa Zini, Pierina Dealessi, Eduardo Cuitiño y otros, han sido contratados en el Municipal o en el Nacional de Comedia y Claudio Martínez Paiva fué nombrado director de este último.

Paralelamente a estos acontecimientos se registró un brote nacionalista en el Argentino,

(1) Olvidaba decir que la huelga decretada con toda justicia por los trabajadores de la música, la Asociación del Profesorado Orquestal, para defenderse de la inieua explotación de las broadcastings, fué declarada ilegal por el gobierno.

E X P R E S I O N

que fué rápidamente circunscripto e ignorado por el público. Los propios organizadores contribuyeron al fracaso al anunciar "obras de autores argentinos interpretadas por actores argentinos". La gente piensa, con relativa sutileza, que si se necesita recurrir al patriotismo para llenar un teatro es porque la obra es mala. Y las obras no eran malas, aunque para los efectos del caso resultara igual. Las dos piezas estrenadas eran expresiones cultas, con relación a lo que se produce habitualmente, pero carentes de vibración teatral.

También fracasó la segunda parte de la temporada de Néstor Ibarra en el Smart. Después del éxito de *Fascinación*, de Keith Winter, al que contribuyeron el tema pasional, el prestigio de los intérpretes y algunos petardos aliancistas, Ibarra anunció tres obras en una sola noche. El público carece aún de curiosidad intelectual necesaria para interesarse por tres autores al mismo tiempo, y de capacidad o deseo para pasar de un tipo de emoción a otra. Quiere, como cuando consume novelas, una emoción segura y compacta por un precio fijo. También es desconfiado y pudo pensar que la temporada iba mal, y que Ibarra ofrecía tres obras para consolidarla.

Fernand Ledoux, Ben-Ami y Ellen Schwannecke actuaron durante el año. El primero lo hizo al frente de una compañía homogénea con un repertorio heterogéneo. Ben-Ami actuó en iddish, lo que restringió el número de espectadores pero no el entusiasmo de los mismos. Bueno es advertir, sin embargo, que sus auditorios no estaban compuestos exclusivamente de apasionados circuncisos, rabinos y levitas. Con afectación y expresividad marcadas, propias de los actores de su raza, dió una extraordinaria versión de *Los fracasados*. Ben-Ami actuará en Broadway reemplazando a Paúl Muni y el año que viene volverá contratado por Ibarra, esta vez para actuar en inglés y con una actriz de renombre, que podría ser Kay Francis, Sybil Thorndyke, Catherine Cornell, Angela Salloker, y otras que han interpretado en el teatro o en el cine, a *Juana de Arco*. Ellen Schwannecke, la actriz de *Internado de señoritas*, hizo el papel, en la obra de Bernard Shaw, al frente del Teatro Alemán Independiente, que dirige J. Walter Jacob y dió del personaje una versión en que hizo contrastar sutilmente la debilidad corporal y la fuerza anímica.

Los éxitos de la temporada fueron *Mi querida Ruth*, de Norman Krasna, en el Empire y los sainetes de Vacarezza en el Apolo. La obra de Krasna, presentada por Cunill Cabanillas, es el resultado de una fórmula de éxito probado. Aparte de estar bien construída y de ser regida por una intriga, toca problemas sentimentales y morales de la familia actual que forzosamente despiertan el interés del público.

El sainete está en decadencia pero no el gusto del público por el sainete. A través del tiempo, el espectador dura más que el espectáculo. Es que la naturaleza íntima de nuestro género popular está contaminada de fugacidad. Al tratar lo accidental y lo verbal, el sainete aseguraba su brillo momentáneo, pero hipotecaba su destino. Sus ídolos secretos eran el Cabezón Ernesto, el Tano San Gregorio, Juan el Bonito, y su altar, el Café Domínguez. Ellos han desaparecido y también su estilo de vida. Vacarezza, para contrarrestar este fenómeno, actualizó sus diálogos, intercaló referencias contemporáneas, y logró realizar una temporada de casi un año, alternando tres o cuatro de sus obras más conocidas. Borges ha dicho: "El compadrito fué el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal,

como el gaucho lo fué de la llanura o de las ciudades. Venerados arquetipos del uno son Martín Fierro y Juan Moreira y Segundo Ramírez Sombra; del otro no hay todavía un símbolo inevitable, aunque centenares de tangos y de sainetes lo prefiguran". El éxito de los sainetes de Vacarezza, motivado en parte por la nostalgia y el deseo de rever un pasado inmediato en la vida de la ciudad, quizá demuestre que el porteño ha sido sucesiva y reiteradamente defraudado por sus saineteros, y que sigue esperando sus arquetipos. Estos le deberán ser suministrados desde otro ángulo y con visión más honda.

Desde principios de setiembre hasta fines de noviembre se mantuvo en el cartel del Odeón *La eterna ninfa*, versión de la obra de Margaret Kennedy, realizada por Rodolfo Tállice y B. Curotto. El prestigio cinematográfico y la simpatía de Delia Garcés contribuyeron al éxito de esta obra, que no es otra cosa que una versión melodramática del cuento de Cenicienta. En este sentido es uno de los melodramas mejor disfrazados que se han escrito. Con jovialidad ligeramente humorística, con una buena dosis de romance puro, con acertadas y terribles intervenciones del destino, se crea una atmósfera de comedia sentimental que obra de pantalla sobre un fondo de crudo melodrama. Por toda la obra, por lo demás, flota un espíritu y un estilo humorístico de solterona inglesa cuyos hallazgos principales, para otorgar simpatía a la comedia, consisten en encontrar poético el desorden y encantadores a los personajes porque son desarreglados y bohemios.

El Teatro del Pueblo actuó durante todo el año ofreciendo obras de categoría. Las más significativas fueron *Armas y el hombre* de Bernard Shaw y *La trágica historia del doctor Fausto* de Christopher Marlowe en versión directa de J. Rodolfo Wilcock, quien realizó una espléndida traducción de esta obra llena de espíritu burlón, dramático y poético.

Lola Membrives prosiguió, casi sin solución de continuidad, su temporada de 1945 con obras escritas para su especial lucimiento. En 1945 estrenó *Titania*. Pieza de concepción infantil (es decir, de segunda o tercera infancia) abundaba en fáciles ironías sobre los intelectuales y abusaba del procedimiento de exhibir personajes grotescos con el objeto de que el autor pueda lucirse a costa de ellos. Benavente fué el centro de la publicidad de esta temporada y en todas las funciones era presentado al público durante los intervalos. Dada la exigua calidad de la obra alguien dijo que hubiera sido indiferente pasar la comedia durante los intervalos y exhibir a don Jacinto durante los tres actos. En 1946, antes de ausentarse a España, estrenó *Victoria*, del doctor Reforzo Membrives (Juan Albornoz). A poco de terminar la temporada Jacinto Miquelarena denunció al autor por plagio de la comedia. Reforzo Membrives se perdió una brillante oportunidad de confesar el plagio, con lo que, aunque el mismo no hubiese existido, adjudicaba la comedia a Miquelarena y lo hundía para siempre.

Un elenco español de categoría es el de Josefina Díaz y Manuel Collado. Estos actores, que se han caracterizado por su inquietud artística, estrenaron hace años en el Astral *El camino de Roma*, de Robert Sherwood, y siempre han tratado de elevar el nivel de su repertorio. Este año, entre otras obras, dieron *Aquí durmió Jorge Washington*, de Hart y Kauffman.

## GUSTAVO RICCIO, POETA DE LA BONDAD

SI se leen las emotivas páginas de *Varelita*, escritas por Enrique González Tuñón, se piensa automáticamente en aquel poeta de "Boedo" —Gustavo Riccio— cuyo tierno corazón vibró al contacto de todo lo noble, de todo lo sencillamente humano, de todo lo transparentemente hermoso que vive y palpita en este mundo de desventuras y ensueños.

En el año 1924 apareció entre nosotros la producción literaria del grupo llamado "de Boedo". Hallábase compuesto por figuras juveniles de bondad espontánea, valiente, luminosa. Todo lo injusto, malo, feo o miserable que encontraron a lo largo del camino sirviéoles de acicate, de norte, de prueba, para cumplir con sus propósitos artísticos: contribuir con la palabra y la acción al mejoramiento del orden social, a la felicidad de la capa humilde y exaltar los valores permanentes del hombre.

La raída existencia cotidiana con sus correspondientes y regulares dramas mínimos, las historias o historietas descoloridas —en un acto— del hombre ordinario con o sin trabajo, de los niños sucios, sin padres, y de las mujeres tristes que "caen", o de las otras, dobladas sobre una piletta de lavar, eran parte del doloroso material humano que serviales de tema y orientación.

Todos a través de sus versos —llantos rebeldes— han criticado la angustia asfixiante de "vivir así" y cantado a la vida auténtica —a la otra—, enemiga irreconciliable de la explotación del hombre por el hombre, y cultivado la fraternidad.

Evaristo Carriego (1884-1913) desapareció sin contemplar la hoguera del 14, pero sus poesías, melancólicas como endechas y como éstas sentidas, reflejó el desequilibrio social y preparó insensiblemente el advenimiento del realismo poético a la manera de Echegaray, Yunque, Miranda Klix, Riccio y otros que formaron la agrupación literaria "Boedo".

"El grupo —dice Alvaro Yunque refiriéndose a los poetas de "Boedo"— era inquieto, desordenado, arisco, vehemente; pero carecía de orientación ideológica." Es necesario destacar aquí que en su lírica apuntaba una inquietud social transformadora, clasista, que los definía espiritualmente, distanciaba del bohemio Carriego y oponía a los de "Florida". Entre otras cosas, los vates de "Boedo" superaron la simple congoja, el deshilachado lamento, las trasnochadas fantasías del corazón y el imperialismo del yo.

Sobre la cabeza de estos soñadores gravitó con fuerza la gran revolución de Octubre y los grandes rusos atormentados —Dostoievsky, Andreiev—, así como la mansedumbre evangélica de Tolstoi. Este último ejerció considerable influencia en la mentalidad del joven poeta Gustavo Riccio, que destacóse del grupo por su inmensa bondad y por sus versos —sencillos como violetas del campo—, en los que reflejó la tragedia cotidiana de los héroes simples, anónimos, enlutados por el desencanto y el mañana sin luz. Como es natural, los maestros franceses no podían pasar inadvertidos. Riccio se inclinó por Romain Rolland, Flaubert, France... y amaba repetir este pensamiento del primero: "No hay hombres grandes sin bondad".

Gustavo Riccio creyó en la amistad y en el amor como otros creen en el dinero, y acostumbraba cultivar estos tesoros espirituales como otros acostumbran vigilar sus riquezas materiales. En su primer libro de versos editado por *La Campana de Palo*, nos dió la fórmula para saber "cómo se hace un poeta". Hela aquí:

*Primero amar, y luego  
amar, y luego amar, y luego amar,  
y el día que no arda el sacro fuego  
entonces recordar.*

Sintió en lo más íntimo la necesidad de darse, de repartirse, de ser bueno, de vivir más que para sí, para los otros, sin pertenecerse. Un exceso de vida le inundó el alma y misteriosas voces habláronle de humildes santidades. Aconsejó:

*Hay que ser como el sol: luz que ilumina  
con idéntico amor, rosa y espina.*

Dejó una obra breve como una parábola, pero sí llena de amor, el suficiente como para que su nombre no permanezca únicamente en la memoria de sus más queridos amigos. Su producción literaria no estuvo reñida con su existencia práctica. Si sus poesías fueron los sueños de su vida, ésta fué un poético ensueño de perfectibilidad que no se agostó jamás.

Amó la literatura, pero su máxima aspiración fué llegar a ser simplemente un hombre bueno. Para esto vivió en constante esfuerzo de superación, bregando contra mil prejuicios que atan, relajan, descomponen y desdibujan la íntima fisonomía del individuo. "Cultivar el espíritu —escribió—, tratar de ser cada día mejor y más bueno y si tenemos el don divino llegaremos a ser un gran poeta. Esa es mi "escuela".

La bondad fué para el autor de *Gringo Purajhei* algo así como el resumen de todas las humanas perfecciones. Lo recalcó con fuerza en una frase suya: "No necesitamos cerebros maravillosos; necesitamos corazones que lo sean de verdad". Presintió con su fina sensibilidad de artista el advenimiento de una nueva época, tormentosa, brutal, mezquina, individualista, delirante, despiadada, parda, en la que la bondad viviría amenazada de muerte, perseguida. Como Roberto Arlt entrevió que avicinábase el "crepúsculo de la piedad" y que no quedaba otro remedio que "escribir deshechos de pena"; pero, a diferencia de éste, creyó firmemente en la suprema bondad y en la lucha material que ella implica contra lo malo y lo vetusto organizado: pilares de desdicha de la gente laboriosa.

Harto del arte por el arte, no aspirando a cambiar el orden de la literatura y sí a transformar el orden de la sociedad, enrolóse en el ejército de aquellos que soñaban con un mundo más amplio, mejor. La idea de un neo-humanismo sin remiendos ni cortapisas le animó, porque un día supo "que los ricos viven del trabajo de los pobres,

*Gustavo Riccio, poeta de la bondad*

y que la vida, aunque mala, puede mejorarse"; entonces largóse a gritar "la injusticia social paradó sobre unas mesas que se colocaban en las esquinas para atraer a la gente".

Los nuevos Mariani, Castelnuevo, Riccio, Miranda Klix, Tallón, Gil, Delgado, Fito, Soto, Yunque, Echegaray y otros— reuníanse en Lomas de Zamora al calor de la simbólica y paternal figura de don Roberto Payró, como los naturalistas franceses del siglo XIX refugiábanse en la casa solariega de Medan alrededor del vigoroso Zola. Producto de nuevas condiciones de trabajo, de cultura, de política, de espíritu, eran realistas —y no podían dejar de serlo— porque la época contenía modernos elementos de vida sobre los cuales crecían y se inspiraban. El realismo también se reflejó en sus costumbres, y las largas melenas y los pálidos rostros desaparecieron. "Pero vean a esta generación de escritores —decía Payró— que no prueban alcohol, hacen gimnasia y toman baños de sol todos los días..." Los de "Boedo" no bebían para inspirarse (la bohemia no es embriaguez); los héroes de sus versos sabían de largas jornadas de labor y de esperanzas frustradas. El movimiento de "Boedo" no era exclusivamente literario, sino también político, y cuenta Yunque que llegósele a calificar de sub-literario.

Riccio fué un auténtico poeta de la calle, y así como Baudelaire cantó a *Los faros*, él lo hizo a don Zacarías, a *Una sirvienta*, y dirigió algunas bondadosas *Palabras a Milonguita*, la pobre, la triste de Suipacha y Corrientes:

*... Cuando te pongas triste,  
cultiva tu tristeza como una flor querida,  
que su perfume casto mejorará tu vida.*

No olvidó a la sufrida mujer paraguaya, "amante sin suerte ni historia romántica", a quien conoció de cerca en su viaje obligado al Paraguay, ni tampoco a sus hermanos de clase, los rudos albañiles italianos:

*Más líricos que el pájaro son estos que yo elogio;  
el nido que construyen no es para su reposo,  
el techo que levantan no es para sus retoños...  
¡Ellos cantan haciendo la casa de los otros!...*

Todos los elementos interiores que embellecen o engrandecen nuestra existencia reuníanse en él con suma facilidad. Las distintas facetas de la bondad, formaban la parte más saliente de su espíritu. El 10 de marzo de 1926 escribía a Echegaray: "Antes de Cristo habían sido dichas muchas de sus verdades, pero las mismas dichas por él adquieren un valor apostólico: es que él ponía amor al predicarlas". La bondad del "gordo" Riccio no era pasiva, neutra, sino dinámica, vital; un soplo de vida hermana la animaba. (¿Y con qué otro material estaban amasados sus versos?)

Un día de Reyes, su lírica alma de muchachote amplio enmudeció. Fué en 1927. *Un*

203

E X P R E S I O N

poeta en la ciudad y *Gringo purajhei* son el resultado de sus desvelos artísticos. Había proyectado dos libros más: *Cien elogios* y *Padre Sol*, pero se los llevó con él y ahora se los estará recitando a su "hermano Carriego más allá del misterio". Miranda Klix, en *Barrio de San Cristóbal*, le recuerda cariñosamente:

*Le brindaste a mi ensueño  
un balcón soledoso,  
asomado al silencio profundo  
de la calle Sarandí—  
la calle melancólica por donde el gordo Riccio  
perseguía la luna, y hacía versos...*

Alvaro Yunque —su otro yo—, a quien Gustavo dedicó con ternera su primer volumen de versos, publicó un poema en *Claridad* (enero de 1927) que no transcribiré totalmente debido a su extensión y en el cual se refleja un hondo sentimiento de cariño y pesar:

*¡Si yo hubiera sabido que te ibas a morir!...  
si lo hubiese sabido, yo, esa noche, callado,  
de tu boca en tus ojos hundiendo mi mirar;  
en tu sonrisa hubiese gozado por vez última  
de tu gran alma artista la amansada bondad,  
y en tus ojos, bebido lo mismo que un crepúsculo,  
la luz de tu cerebro; ¡lindo de claridad!*

Cuando se habla sobre Riccio, una pregunta salta: ¿por qué los antologistas olvidan a este auténtico poeta de la bondad? Exceptuando a nuestro gran Yunque, casi nadie se ocupó —ni ocupa— de su corta pero dulcemente hermosa producción poética. ¿No ha existido siempre un interés, perfectamente definido, en acallar las voces que vienen de la calle, y difundir el artepurismo?

Gustavo Riccio nos trajo la dulzura de su corazón hecho poesía. Trabajó en la soledad —poblada, silenciosamente—, traduciendo su mensaje de humanidad y belleza, y es injusto permanezca en la oscuridad, que es muerte. La calle de un barrio humilde cualquiera debería llevar su nombre. Mas mientras haya soñadores de nuevo tipo, aquellos para los cuales la fantasía es un estímulo organizado, un acercarse a la realidad compleja, huidiza y cambiante, Riccio será el poeta de la bondad, de ardiente sentir proletario.

L. ZAS

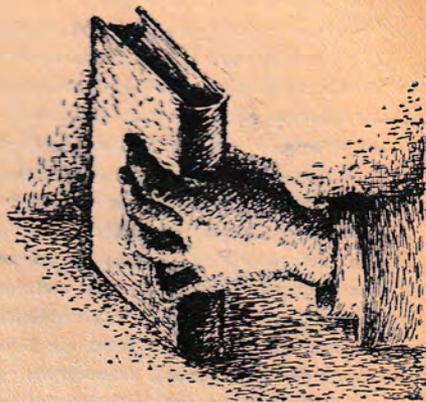
# LA VIDA Y EL LIBRO

## ENCUENTRO CON OLIVERIO

"Campo nuestro", por Oliverio Girondo.  
Editorial Sudamericana, Buenos Aires.  
1946. 48 páginas.

CIRCULA en estos últimos días un libro de Oliverio Girondo. Se trata de un volumen magníficamente impreso, en gran formato y cuidadosamente presentado a la voracidad del lector porteño.

El autor de los festejados *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, del voluminoso *Calcomanías* y el fantasmagórico *Interludio*, signado por el válido lápiz de Lino Spilimbergo, intenta esta vez una travesía literaria hacia un itinerario de tierra adentro y de buceo interior. Lo hace naturalmente despojado de los chillones atavíos que usa el turista apresurado, y a los que son tan afectos los escritores de ciudad que incursionan el campo, munidos de una libreta de apuntes y otros utensilios efectistas; un aparato verbal, por ejemplo, que fabrica el vocablo autóctono de ocasión.



Oliverio Girondo, que es poeta que carga sobre sus hombros un acreditado bagaje de imágenes certeras, ha buscado en esta oportunidad ganarse en ahondamiento lírico, oponiéndose, ciertamente, con la soltura que le confiere su ágil temperamento, a sus anteriores correrías efectuadas sobre las promiscuas veredas indiferenciadas del "Viejo Mundo". Y en *Campo nuestro*, precisamente, que tal es el título del nuevo libro de Girondo, procura izar el cielo que le estaba faltando a la soliviantada carabela de su andamio poético.

¿Logra el intento este hábil fragmentario de la sedicente "vanguardia"? Hay, a ratos, en *Campo nuestro*, una vívida ordenación del idioma que se conversa, un "resolverse" hacia adentro con las materias del entorno exterior. Y uno entonces no puede menos que preguntarse, quizás con ingenuidad, convenimos: ¿cuál es el Girondo que yo conozco? O, tal vez, con cierto candor desprevenido: ¿dónde está aquel feliz y despreocupado viajero que anduvo los vericuetos más insólitos del versolibrismo de allende los mares?

Es evidente que Oliverio Gironde ha regresado a un punto que debió ser, sin duda, el de la partida, pero que él, hombre de un tiempo desconcertante, prefirió ignorar, para llevar antes a término una búsqueda de rodeo, disociado del núcleo original. Gironde cargó sus bártulos de sudamericano disconformista. Y anduvo por ciudades de antiquísimo prestigio, exhibiendo en un maletín con rótulos y rúbricas de aduanas, el fresco viruteo de sus lucias *metáforas*, extraído de cierto cabeceo de aburrimiento rioplatense. Su penetrante lente de humorista socarrón y prevenido, como buen porteño de "alzada" que era, refractó las imágenes infinitesimales que le ofrecieron los caminos de la "fuga", entrevistas por sus inquisidores ojillos de argentino que busca o se inventa la aventura a todo trance. En el trayecto ambulatorio, Oliverio Gironde iluminó el restallante mundo de su espíritu travieso con los elementos que prestan el periodismo moderno, la publicidad mural y el aviso de las agencias de turismo, configurando lo sorpresivo y lo inesperado con su empinada algarabía de palabras inconexas y la gracia "simultaneísta", abrevadas en la deshumanización de los primeros atisbos de la novedad literaria que producía el hastío del "Viejo Mundo".

Fué así que Oliverio Gironde pagó su tributo de sudamericano avisado en lecturas y sobrenadando además en anhelos insulares, al trapisondismo literario de una Europa que se desintegraba y se abatía a la vez, en un enfrentamiento de mundos, sistemas y orientaciones antagónicas, que abarcaban lo político-social en corrientes ideológicas irreconciliables. Fruto de esa rápida carrera con el tiempo que apuraba el tráfigo metafórico, de esa desvaída "evasión" de lo medular

suyo, son los antedichos *Veinte poemas* y otras esencias que abundan en ejercicios de diabluras y que ahora, frente a esta decantación válida de *Campo nuestro*, empalidecen su alacridad y el dogal verbal que los ceña. Aquí, en *Campo nuestro*, Oliverio Gironde, desdeñando los recursos fáciles de su disconformismo viajero —huésped del trasatlántico y la trasnochada literaria— entrega limpiamente su voz de criollo que empalma con el latido de la tierra, que es su tierra.

¿Y qué logra Oliverio Gironde en esta reacción saludable, sin vuelta de hojas? Un acercarse tímidamente al enmarañamiento geográfico del que debió iniciar, ¿qué duda cabe?, su salida al mundo de la lírica. La actitud del poeta se balancea así en un remanente positivo. No corresponde en cambio, en equivalencia, lo alcanzado en el libro, ya que su voz, sabia en el hallazgo metafórico, queda entrapada muchas veces a lo primario emocional y al regodeo festivo que comenta en algunos de sus "encuentros" más hondos:

*Sin rubores ni gestos excesivos,  
—acaso un poco triste y resignada—  
con el mismo candor que usan tus chinas  
y reprimiendo, campo, su ternura,  
—más allá del bañado, entre las parvas—  
se te entrega la tarde ensimismada.*

Subrayamos de intento el "candor que usan tus chinas", ya que el "hallazgo" presupone cierta inventiva en desuso, propia de un pretérito bien enterrado a estas horas. Por otra parte, parecería que en muchas de las páginas de *Campo nuestro*, el campo argentino fuera nada más ni nada menos que *eso*: campo. Esto es, una extensión baldía, en la que Oliverio Gironde acucilla

el espíritu para articular una melopea de fervorosa amistad, que tiene mucho del arrepentimiento y que él traduce con voces que corresponden a las zonas oscuras del olvido:

*Sólo soportas, campo, los aleros  
que aconsejan vivir como el hornero.*

Al menos eso trasciende de ciertos vocablos que acentúan lo contemplativo y el hálito exultante; así se pronuncia un relieve anímico que se expresa en asombros:

*Son tan grandes tus noches, que avengüenan.*

Además, y esto implica ya un enjuiciamiento severo para un criollo de ley que fué uno de los fundadores del periódico *Martín Fierro*, Oliverio Gironde en su afán reivindicatorio, de auto-acusación y condena, no repara que nuestro campo no es sólo una extensión baldía, tal como lo informa su verso de emocionada entonación lírica:

*Nunca permitas, campo, que se agote  
nuestra sed de horizonte y de galope.*

José Hernández, con una sensibilidad abierta al campo y afirmando el espíritu a un criollismo de raíz, advirtió su realidad no sólo como posibilidad de enriquecimiento material, sino que comprendió también al hombre que, por quererlo entrañablemente, lo encariñaba a su esfuerzo en jornadas que iban de sol a sol. También a José Hernández le corresponde el honor de habernos advertido sobre las injusticias que se cometen contra ese indefenso criollo de los galpones, castigado por los gobiernos de casta, los patrones y los hijos de esos patrones, por los que Oliverio Gironde siente un profundo

desprecio, ya que como él no lo ignora, son ellos lo que imposibilitan el libre desarrollo de las virtudes nativas, entendidas en función de lo "argentino" en profundidad. Y en esa constancia deliberada y consciente de lo "argentino", es que gana calidad y hondura espiritual la voz de Hernández. Al autor de *Martín Fierro* no se le "hace agua", ni siquiera "orégano", el campo argentino. Al pulsarlo, percibe que los gobiernos de casta y los apellidos vacunos someten al exilio a ese criollo de ley, a la vez que lo menosprecian y ahogan en sus afanes de rapiña económica. Oliverio Gironde que lo había intuido lúcidamente en sus prolongadas vigiliadas de criollo que ha galopado extensas sabanas de jugosos verdores y enismismadas lejanías horizontales, sale de ese estupor que provocan las insolentes mayordomías de estancias, y busca airearse los pulmones lejos de las "casas" y las aulas que fabrican el "doctorado" patricio, en las ciudades del "Viejo Mundo".

Hace una cosecha fructífera en el camino de los rodeos exteriores. Caza imágenes y metáforas de un atomismo impresionante, valioso por lo incisivo, con la inteligencia rápida del ágil sudamericano que conoce al dedillo los transfondos de la retórica y el verbalismo baldío que en su época —26 años— invalidaron el ser argentino, unos al son de trompetazos de nativos alucinados por el atuendo exterior del verbo, y otros, a epítetos de "¡ahijuna!" y "¡canejo!", y que, en su casi totalidad, son los que disfrutaban las canongías presupuestíferas que ofrece la Capital Federal, entretanto sus hermanos del interior agonizan en el olvido que inferioriza la condición humana.

Oliverio Gironde comienza el camino del retorno. Y de pronto, llegando al tuétano de

la hombría en la soledad, descubre que el campo, generoso en todo, no lo había olvidado. Por el contrario, advierte que tanto su espíritu como su voz, son partículas integradas a los terrenos que pisa el ganado cimarrón. ¿Cimarrón? Repetimos que Hernández habla ya de la yerba y otras labores que transformaban al predio argentino en una inmensa estancia, donde, desde cetros inamovibles, capataces, mayordomos y patrones, amén de gobiernos de casta, sojuzgaban al gaucho antaño, y hoy degradan y expolian al peón de alparcata y bombacha.

Talvez toda esta consideración objetiva a propósito de un libro de poemas le resulte extraño, o impropio a Oliverio Gironde, puesto que él —deducción lógica— procuró comunicarnos tan sólo la alegría de su redescubrimiento. Y quizás no le falte razón al poeta del "encuentro". Pero lo hacemos impulsados por una confianza que nos vino de su propia voz: decirle al autor de *Campo nuestro* que abandone de una vez por todas —dueño es también de su destino, lo "criollo" obliga— sus prejuicios de hombre que quiere andar un tiempo sin tiempo, y que enfrente decididamente la realidad del campo argentino, pulsándola desde adentro, ya que su espíritu, magníficamente preparado en la amorosa vigilia del poeta, anuncia vivamente una inquietud y un fervor, dignos de toda atención estimativa. Quién, como Oliverio Gironde se ha encontrado explicándose, explicándonos a nosotros, sus oidores ocasionales:

*Galopar, galopar. ¿Ritmo perdido?  
hasta encontrarlo dentro de uno mismo...*

debe sin duda encontrar lo humano en el hombre que no vive en "desencuentros" improductivos, sino que por el contrario se

afirma en dramática lucha contra los elementos adversos que intentan desintegrarlo sobre la tierra de nuestros afectos. Y a la que Oliverio Gironde dedica hoy lo más hondo y puro de su acendrada impulsión poética.

JOSE PORTOGALO

## EL ARTE PALEOLITICO

"Prehistoric Cave Paintings", por Max Raphael. Traducción de Norbert Guterman. Pantheon Books, Nueva York, 1945. 51 páginas y 48 ilustraciones.

SE observa en nuestra época un proceso paradójico y deplorable: a medida que aumentan los medios de difusión del pensamiento humano por intermedio de la prensa, del libro o de la radio, a medida que se producen y se editan millones de obras, las facultades generales de entender y juzgar esta producción se ajustan a enfoques ajenos al lector. Bajo el concepto falaz de la "opinión pública" se esconde la abdicación del individuo frente a la autoridad editorial o periodística, que aprovecha de esta falta de discernimiento para fines puramente comerciales. De este modo, nuestro tiempo es netamente desfavorable a la publicación de obras científicas profundas, ya que estamos en presencia de corrientes hace tiempo encauzadas. Constituyen una excepción significativa los libros de ciencia "pura", cuya aplicación tecnológica inmediata motiva, pues, este milagro.

Bajo estas circunstancias de graciosa trivialidad, o a veces, de una verdadera dictadura de pacotilla intelectual, cabe señalar como acontecimiento transcendental de altos méritos la publicación en inglés de un

libro de Max Raphael, cuyo significado se desea destacar brevemente en esta nota.

Aunque Max Raphael desarrolló los fundamentos de una ciencia de arte desde el año 1913 (1), se notaron pocas reacciones en el seno mismo de los círculos de investigadores en esta materia, poco inclinados a dejar el camino tradicional de rutina académica. Se apoyaron estos sabios esencialmente en dos postulados: el de la forma y el de la evolución. El análisis de la forma estribó en la descripción comparativa de las obras de arte y condujo a la clasificación de ellas según conceptos más amplios (estilos), reflejándose en estas nociones el proceso histórico, a no limitarse sencillamente a la enumeración de hechos históricos (análisis de las fuentes, iconografía, biografía artística, etc.) o a la coordinación de la obra de arte con un trenzado elegante de paráfrasis de índole estética o literaria. La investigación de los historiadores del arte se detenía por consiguiente en el nivel de una mera clasificación refinada del caudal artístico —y eso no es menospreciar una fase necesaria, a veces de ímpetu grandioso!—, sin llegar, empero, a un verdadero conocimiento de estos valores. Es exactamente en este punto donde arranca el método de Max Raphael, es decir, enseñar el análisis de la obra de arte en la totalidad de su estructura compleja, de tal manera que la descripción de la "forma" revele el concepto cultural, el "ideario" de la obra.

El segundo postulado, la evolución rectilínea de la historia y del arte, tiene que ser

(1) A consultar: *Von Monet zu Picasso, Geschichte und Aesthetik der modernen Malerei*, 1913; *Der Dorische Tempel. Dargestellt am Possidoutempel zu Paestum*, 1930; *Proudhon, Marx, Picasso. Trois essais sur la sociologie de l'Art*, París, 1933; *Théorie marxiste de la connaissance*, Nouvelle Revue Française, Collection des Idées, 1938.

denunciado como prejuicio metafísico que impide el conocimiento de las potencias sociales que intervienen al crear la realidad histórica. En verdad se establece una relación primordial al hermanar dos procesos simultáneos: por un lado, la dominación material del mundo por el hombre, y por otro, su afán de compensar las deficiencias de este poder real por la imaginada dominación espiritual. Ese es el resorte de un proceso paulatino de despliegue que no es evolución rectilínea y que permite al hombre dominar el sector conocido, al capacitarlo para ensanchar los límites de este sector. De este modo se estrechan los vínculos que unen el "corte transversal y longitudinal" en la historia. "El desenvolvimiento del corte transversal —dice Max Raphael— se basa en el proceso de reproducción de la economía y en la lucha de economía, sociedad y política con la religión, moral, arte y ciencias, y estimula el desenvolvimiento del corte longitudinal, en otras palabras, a la creación de una base de vida nueva y más ancha. Este período nuevo deriva en primer lugar de la etapa más antigua, luego corre paralela a ella y, por fin, después de ella. Si enfocamos la primera de las etapas así señaladas, la última nos parece la más simple: más simple el mundo del agricultor egipcio que el del comercio marítimo fenicio, más simple el mundo del cazador nómada que el de los agricultores de la Mesopotamia. Pero esta simplicidad es una noción relativa: el período avanzado de los cazadores es más complicado que la primera época, y las pinturas de Altamira más complicadas que los ornamentos de la alfarería neolítica. La humanidad empieza siempre de nuevo y cada vez desde un nivel más alto... pero hasta en el nivel más bajo se encuentran las categorías

fundamentales, cuya eficiencia se realiza en la más baja como en la más alta espiral del desarrollo en dimensiones antagónicas y campos variados que se completan en una totalidad, de donde saldrá luego la corriente progresiva" (pág. 2-3).

Para exponer, pues, estas relaciones complejas en el caso concreto del arte paleolítico, tenemos que conocer los principios que rigen el despliegue del corte longitudinal y transversal y que permiten comprender la unidad de ambos. Son estos el principio de vivencia del rebaño trashumante, y el de la creación y de la "forma": la mano. La primera noción, la vivencia primordial del seminómada, al seguir los rebaños, nos habilita para comprender su concepción del espacio y, a través de ella, la representación del espacio. Para el hombre paleolítico, lo finito, lo cerrado y compacto, correspondiente al rebaño apretado, tiene un acento de valor positivo, porque en esta situación el cazador pudo enfrentar y matar el animal con comodidad. Al diferenciar esta concepción, se encuentra la explicación de muchos detalles todavía desconocidos o mal interpretados de la representación espacial que nos parecen extraños, además, a causa de nuestra tradición (aunque los griegos compartieron durante mucho tiempo este concepto): la densidad de las obras ("horror vacui"), la superposición de los animales en las pinturas y las relaciones determinadas de lleno y de vacío.

La realización de esta vivencia del espacio se hace por la mano, cuyo significado mágico se transformó en un significado estético. El análisis de este hecho fundamental hace más visible la comprobación sorprendente de la sección de oro en el arte paleolítico: la estructura y la acción de la mano

humana y el juego de los dedos como principio formal, dan la explicación. Además, el carácter general de tales principios se ilustra por una comparación con las coordenadas euclidianas en su relación con el arte griego.

Tales conceptos revelan el pensamiento fundamental de esta obra. Pues el propósito de alumbrar recíprocamente historia y teoría del arte, configura el método de una ciencia empírica del arte. Esta ciencia se funda en la adecuada descripción de la obra artística según una teoría del crear, que es la clave para comprender la creación artística y descifrar concretamente las correspondientes ideologías. El valor del arte como factor creador de la historia se liga, por lo tanto, con una teoría (historia) general de la civilización; en otros términos: se puede demostrar "por qué tiene que corresponder a determinados fundamentos concretos de la vida material y de la religión un mundo determinado de formas" (pág. 33). Llegamos al problema decisivo de una sociología del arte: las relaciones de la "subestructura" y de la "superestructura". El nivel deplorable de esta rama de investigación ofrecía sólo una solución mecanicista y superficial de este problema. Las indagaciones de Max Raphael abren una vía nueva, puesto que el estudio de las emociones provocadas por la subestructura y condensadas en emociones estéticas por el artista, se combina con el ya mencionado análisis de los principios del crear (la mano, en el paleolítico). Así se logra una exposición sugestiva por medio de los vínculos que hermanan la vida material con las ideologías, un cuadro sintético de una época.

Estas alusiones, muy incompletas, proporcionan apenas un débil reflejo del interés

candente de este libro. El análisis de los pormenores de la concepción general o la mera enumeración de los resultados detallados excedería los límites de esta reseña. Destacamos, empero, de esta plétora de sugerencias, la aniquilación del arraigado error de que no hubiera composiciones en las pinturas de las grutas, sino representaciones de animales aislados. La prueba de que existen variaciones de un determinado temario culmina en la interpretación de la célebre *Batalla Mágica de Altamira* como composición homogénea. También se refuta otro prejuicio, a saber, la identificación de "prehistórico" y "primitivo". Aunque ciertos rasgos paleolíticos se pueden interpretar por analogía con ciertas costumbres de pueblos primitivos de nuestros tiempos, no es posible aplicar nociones como la de la "mentalidad primitiva" o del "pensamiento mítico" al arte paleolítico. Su *grandem* queda totalmente deformada por conceptos tan incompatibles con su esencia como éstas; grandeza eterna que, por sus problemas, nos lleva a la meditación sobre la situación de nuestro tiempo, pensando "que llega el momento de terminar la prehistoria de la humanidad para empezar la historia hecha con responsabilidad total de todos" (pág. 51).

Formulamos nuestros votos de ver pronto este libro, abundante de ideas fecundas, en una edición castellana y con una adecuada ilustración en lugar de las mediocres reproducciones sobre papel de lujo de Pantheon Books, tanto más cuanto que problemas similares aparecen precisamente en la estética del arte precolombino.

El lector que se tome el trabajo de penetrar en la profundidad de esta materia, disfrutará con la lectura de esta obra excepcional y creadora; podrá entrever un pano-

rama nuevo de investigación: la historia del arte como ciencia y como aporte a la historia de la civilización, según la palabra de un pensador célebre: "De la percepción viva de la realidad al pensar abstracto y de allá a la práctica, eso es el camino dialéctico hacia el conocimiento de la verdad, de la realidad objetiva" (Lenín).

CLAUDE SCHAEFER

---

## EL TEMA DE LA POESÍA CIVIL

"Turno del Hombre", por Alberto Claudio Blasetti. Cuadernos de Saeta, Buenos Aires, 1946. 43 páginas.

---

EN otro lugar, al reseñar brevemente este libro, decíamos haber advertido un apreciable progreso expresivo del joven poeta Blasetti, en lo que va desde su primera publicación, *7 azules para una sonrisa*, a este "poema a los luchadores de la democracia". Conviene destacar esta parte para que no se confunda una comprobación absolutamente objetiva con ineludibles preferencias temáticas. Estas, por otra parte, también hacen al caso y tienen su importancia. Pero declaremos, en primer término, que si hemos encarado comparativamente estos poemas con los anteriores, es porque interesa —ya en presencia de una noble continuidad poética— el panorama de esa vocación, y porque es ello, en definitiva, lo que importa juzgar.

Lo esencial, en cuanto a lo del tema, es su enfrentamiento. ¿Se lo hace con espíritu de creación, buscando las posibilidades expresivas propias? ¿Se sigue el camino fácil de la retórica al uso, con mayor o menor

facultad imitativa? Fácil es reconocer en estos poemas la primera actitud. Acaso descubríamos en el anterior libro del autor cierta proclividad a lo segundo.

Blasetti busca, con éxito frecuente en *Turno del Hombre*, no limitarse a proclamar sólo la retórica exterior de la heroicidad de los luchadores antifascistas. Su rico juego metafórico reclama algo más, y logra penetrar las raíces profundas de la contienda y aun de la victoria de los pueblos. Raíces y motivos que deben completar la mera visión exterior, si es que, como signo de permanencia, se quiere ser paralelo a la historia.

Porque ¿dónde está escrito que la poesía no debe bucear en los fundamentos vitales de una lucha, que no es casual ni es pasajera, sino que tiene relación con la totalidad de la vida humana? Se ha luchado esta vez, universal e indivisiblemente, como se lucha siempre, en la guerra y en la paz, por el progreso y la civilización. Es la vida, en su totalidad, la que está en juego. Mida, en-

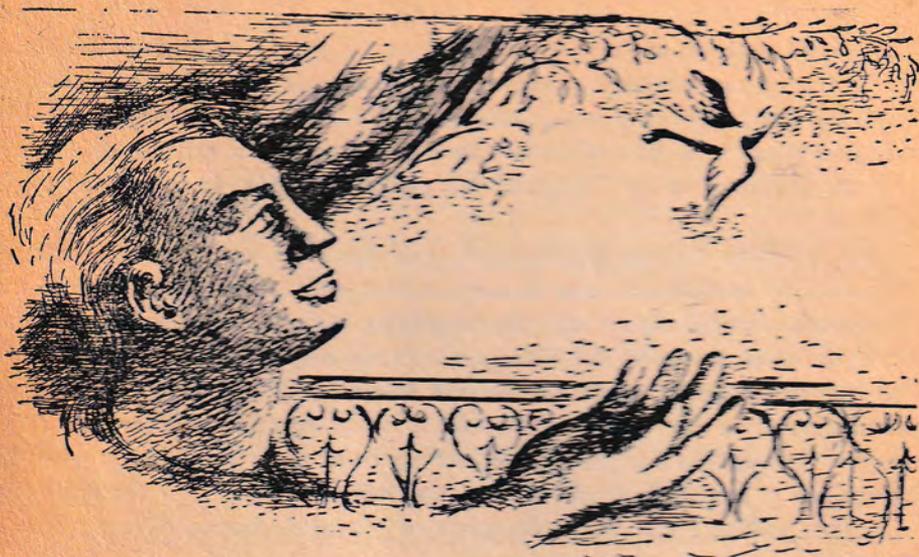
tonces, también el poeta, su permanente responsabilidad.

Este es el sentido de toda vigilia. Y ella valdrá para la poesía en tanto se sea capaz de combinar los instantes y la anécdota decisivos y urgentes de la brega con los efluvios más escondidos y más sutiles de esa totalidad que es la vida. Irreparable contradicción sería idealizar esos efluvios y no incorporarlos también al maremagnum de la lid.

Y éste es el sentido de nuestro elogio a Blasetti. Porque fácil fuera ser revolucionario con sólo reflejar o aprovechar en metáforas lo que otros han creado con su sangre. Lo difícil es crear, y crear a tono con los tiempos que corren.

Blasetti ha enfrentado, con la seriedad y honradez que merece, este tema de la lucha por la democracia. Su éxito estético, que ya se avizora, y el porvenir de su obra definirán la continuidad de esta conducta.

*JUAN JOSE MANAUTA*



*Los Epistolarios*

## CARTAS DE ALEJANDRO KORN

*NO era don Alejandro Korn hombre muy dado a la manía epistolar. Lo confiesa él mismo, en la carta a su hijo Guillermo (octubre 11 de 1929) que publicamos en este número de EXPRESION. Pero las pocas páginas que ha producido en el género bastan para señalar la maravillosa agudeza de este maestro que, en su ancianidad, aún encontraba fuerzas para afirmar en la acción política de avanzada los principios de su Libertad creadora, y cuya vida se extinguía, hacia 1936, en medio de sus amigos y sus discípulos, como en un fresco de la antigüedad clásica, mientras versos alemanes y burbujas*

213

E X P R E S I O N

de champán subrayaban la partida definitiva. Sobre esa senda de la Libertad creadora se ha encontrado a sí misma una generación argentina, y el filósofo sirvió así, aun a quienes más tarde pudieran negarlo o superarlo en sus conceptos filosóficos, para el único oficio en que verdaderamente debe señalarse un maestro: el de "partear" los espíritus, según lo quería el viejo Sócrates.

De esa libre "mania razonadora", que pretende ver concretamente el motivo de la meditación, son buena muestra estas pocas cartas que ahora publicamos. Síntesis de su espíritu magnífico, en ellas discurre simultáneamente la honda versación del filósofo y la fresca alegría del hombre sano que sabe que nada grande puede hacerse con solemnidad. Por eso la Epístola al cocobacilo queda aquí como un modelo de autobiografía ejemplar y como el resumen de una época argentina en que las cosas de la inteligencia —con la ingenuidad y con la barbarie de que son trasunto alguno de los episodios relatados— podían sin embargo debatirse en planos de franca, libre y fecunda discusión.

## 1.

## EPISTOLA AL COCOBACILO

La Plata, junio de 1924.

Mi estimado amigo: No puede usted con su genio bromista y cocobacilar (1). En efecto, como dijo el otro: "*Anch'io so pittore*". Usted me recuerda que también yo hube de haber sido médico. ¡Ni que fuera coetáneo mío! ¿Cómo diablos lo ha sabido?

Porque yo no lo recuerdo a usted entre los compañeros que en el viejo matadero, al costado de San Telmo, nos agrupábamos en torno de una mesa de mármol, presidida por la grave personalidad del doctor González Catán y ocupada por una víctima de la ciencia que nos proponíamos estudiar.

Los días de lluvia, el techo del *soi-disant* anfiteatro, se convertía en una criba y sin duda allí nació la higiénica invención de los baños de regadera, destinados a reemplazar los de tinaja, únicos conocidos y eso en las mejores casas de la capital.

Por suerte entre los alumnos los había muy distinguidos. Nunca faltaba alguno que todavía no había empeñado el paraguas y ahora lo desplegaba orondo y protector sobre la calva del maestro. Así aprendimos anatomía por un método algo distinto del que pretende implantar el espíritu innovador y un tanto demagogo del doctor Avelino Gutiérrez. Es

(1) Esta carta fué dirigida al doctor Jacobo Zimmerman, director de la revista *El Cocobacilo*, que se publicaba en Buenos Aires. (N. de la R.)

de sentir, no haya usted concurrido a aquellas clases, pues la "Lección de Anatomía" que habría escrito, hubiera sido muy superior a la que pintó un tal Rembrandt.

Usted ha evocado en mí el recuerdo de gentes y de cosas ya lejanas. Pero precisamente estas reminiscencias remotas, mi memoria las retiene vivas, cosa que no suele ocurrir con impresiones más recientes. La bondad de usted le ha de impedir atribuir este extraño fenómeno psicológico a algún achaque del tiempo. En realidad la explicación es otra. La ciencia que nos transmitieron no molestaba por su volumen y ha sido fácil conservarla, con la imagen de sus dignos maestros. Y digo dignos, sin ironía y con arcaica añoranza; el alacraneo lo reservo para los colegas.

¿Cómo olvidar aquella alma ingenua y afable, que nos enseñó a explorar los "Países Bajos" y con unas grandes tijeras de sastre, realizaba hazañas dignas de un rabino? Enseñaba no sé qué materia, por no sé qué texto, pero página por página nos la hacía repetir.

¿Y qué me dice usted de don Cleto? Era la misma mansedumbre en dos pies, salvo en su casa y fuera de ella. Era un ariete civilizado. Enseñaba ojos, y al enfermo, fuera de Pontevedra o de Cosenza, lo sentaba en un banquillo y empezaba por informarle de lo que había de entender por arriba o abajo, derecha o izquierda. Luego le decía: ¡Mire hacia arriba! El reo, quiero decir el paciente, revolvía en blanco los ojos a todos los rumbos, sin acertar con el gesto.

He aquí para don Cleto la oportunidad de atinadas insinuaciones y reflexiones sobre la limitación de las entendederas humanas. Alguna vez el caso le proporcionaba motivo para enunciar avanzados conceptos biológicos, sobre el parentesco del hombre con antepasados irracionales. Por un acaso misterioso en esos momentos siempre aparecía la silueta circumspecta de Pedro Lagleyre y su intervención con suavidad enderezaba el episodio a un desenlace feliz.

En fin, aquello era muy atrayente. Pero para poder dedicarle toda nuestra abnegada consagración convenía no descuidar exigencias también apremiantes. Al efecto ingresé a la Administración de Vacuna humana, dirigida por el más celoso de los funcionarios públicos. Allí inicié mi carrera burocrática con un sueldo de veinte pesos mensuales. No suponga que he sido portero; fui practicante vacunador.

Inolvidable doctor Meza. Su cabello, con brillo metálico, reflejaba todos los matices del arco iris y su alma irisaba en todos los fulgores del sentimiento poético. Cuando me transmitía una orden escrita, solía terminar: Lo saluda con firmeza, su amigo Justo Meza. Había olvidado la prosa. Todos los años elevaba a la superioridad una extensa memoria, toda ella versificada. Quizá ahí esté el verdadero origen de los premios municipales. Por mi parte, ante este ejemplo, aunque en edad temprana, renuncié por siempre a escribir versos.

Vacunábamos de brazo a brazo, llevábamos tubos capilares con la linfa y disertábamos sobre puericultura con las nodrizas de la "Cuna".

A poco andar vine a parar por tres años a la Penitenciaría; se sobreentiende que también de practicante.

Allí me hice de relaciones, si no muy selectas, por lo menos interesantes, y pronto me dí cuenta de los secretos del oficio. Apenas entraba al consultorio un presunto enfermo, ya sabía la dosis de bicarbonato de sodio que había de propinarle, en una porción con jarabe de genciana para no dulcificar demasiado la existencia de estos criminales mañeros. No podía empero prescindir del interrogatorio de ritual y al fin incurría en alguna pregunta impertinente. En el siguiente diálogo hay que poner por una parte la petulancia juvenil del caso y por otra la sorna criolla del compadre: —¿Y por qué estás preso? —Por sospechas. —¿Sospechas de qué? —De tentativa. —Pero, demonio, ¿tentativa de qué? —¡De ebriedad! Bien, la lección fué merecida y todavía la agradezco. Aquel lunfardo me enseñó a tratar con respeto a los humildes.

Los seis años transcurrieron; faltaba el examen general en tres términos y, con las peripecias necesarias para amenizar la vida, había llegado hasta el último. Fué un examen sensacional; hice una admirable aplicación de forceps, sobre un feto de trapo y con pelvis de cartón. Desgraciadamente se me ocurrió balbucear algo sobre antisepsia. Aquí fué Troya. “¿Cómo?, me dijo con solemne serenidad uno de los miembros de la mesa, ¿usted se atrevería a interrumpir el proceso que la naturaleza ha establecido con sabia previsión y que debe merecerle el más religioso respeto?”

Se decía de este profesor que, invitado por Pirovano a asomarse a un microscopio, a fin de que viera “culebrear” los microbios, retrocedió espantado. “Vaya que fuera cierto”, exclamó. Como no creía en semejantes patrañas, habría tenido que rectificar toda su Weltanschauung, y ya no estaba el horno para bollos.

Me imaginé haber salvado todos los tropiezos. Todavía me espantaba sin embargo lo inesperado, nada menos que en el examen de tesis, tan inofensivo como espectacular. La única dificultad que ofrecía este examen era la necesidad de proveerse de un frac, si bien no era preciso probar su adquisición legítima; la mera posesión bastaba.

Pero conmigo se ensañaron. Mi tesis debió ser rechazada, so pretexto de atentar contra los más sagrados principios del orden social. Para desaprobarla abundaban razones más serias, que no se tomaban en cuenta porque eran vicios generalizados. Se podía escribir en la forma más ramplona las cosas más triviales, solamente los principios eran intangibles.

Gracias a la intervención de mi bondadoso padrino, el doctor Blancas, tuve mejor suerte que un amigo, a quien en la Facultad de Derecho descalificaron efectivamente la tesis por estos escrúpulos académicos. El joven Sánchez Viamonte (1) se dejó decir que el matrimonio era un contrato; imagínese, ¡había confundido contrato con sacramento! Cosas peores se han dicho después y el orden social, que digamos, no se ha alterado mucho y continúa casi tan perfecto como en aquel entonces. Pero en aquella época añeja, no se toleraba ningún desliz y se ahogaba en germen toda idea subversiva. ¡Felices tiempos!

Por otra parte, el repudio de la tesis era injusto, pues yo había escrito ya otras dos, que pasaron sin observación alguna. Esta formalidad final siempre fué molesta para los

estudiantes de Medicina, que carecían en general del hábito de la exposición escrita y, a menudo, para la confección de las historias clínicas, de la suficiente imaginación creadora. Hoy por la alta cultura literaria y estética de los estudiantes actuales y sobre todo por la supresión del examen de tesis, estos inconvenientes han desaparecido.

Nosotros nos ayudábamos mutuamente con un intenso espíritu de solidaridad y mi concurso solía reclamarse con estas palabras, no por llanas menos expresivas: "Ché Inglés, préstá, pues, una manito, vos que sabés macanear". Recuerdo este antecedente, para hacerle notar con cuánto acierto ha solicitado usted mi colaboración.

De mi paso por el pintoresco pueblo de Chincigasta, donde el destino me llevó a ejercer la medicina rural, con una competencia enciclopédica, le hablaré en otra ocasión. Puedo asegurarle que, si bien distraído con frecuencia por preocupaciones de otra índole, alcancé realmente a observar algunos enfermos, a puro ojo clínico. Temeroso de hacer algún daño, persistí siempre en el empleo de mi panacea, el bicarbonato de sodio, pero ya entonces con jarabe de violetas silvestres, como nos lo había enseñado el doctor Porcel de Peralta.

Llegó entretanto a ser gobernador de la provincia un condiscípulo mío. El poder se presta al abuso, según dijo Talleyrand. El gobernador me mandó a un manicomio, y apenas disfrazó su insidia, dándome el título de director.

El estercolero de Job debió ser una delicia comparado con la tapera donde se me confinaba. Era una segunda edición de la famosa pocilga secular que se llamó Hospital general de hombres. Esta otra se llamaba Hospital general de la Provincia, y mi primera medida fué cambiarle el nombre. Bauticé aquel adefesio de Bastilla y con fervor de Jacobino tramé la venganza.

Hasta el primer 14 de julio me contuve. Ese día, a un músico, que por casualidad había caído allí, sobre una cacerola le mandé tocar la Marsellesa y al frente de los locos llevé un asalto a la Bastilla y logramos derrumbarla. De paso, y sin sospecharlo, inventé el manicomio abierto. Después supe que eso se llamaba Open-door.

Mi ministro no supo apreciar la belleza del gesto. Sin embargo y con ser ministro, se abstuvo de mandar reedificar la tapera. En cuanto a mí no se atrevió a sacarme del manicomio. ¡Qué se había de atrever!

De ahí datan mis tratos con los locos, como usted ha tenido ocasión de informarse. Recluído en ese ambiente no es de extrañar que me obsesionara una ocurrencia paradójica. Con motivo de un informe, me pareció conveniente leer también algún libro sobre enfermedades mentales, para darle realce con algunas citas o una pequeña transcripción. En una de las grandes librerías de la calle Libertad, hice un acopio de mamotretos y entre ellos cayó uno titulado "Crítica de la razón pura", por un autor casi desconocido. Supuse que fuera un tratado sobre la manía razonadora. Así era en efecto, sólo que, en lugar de un tratamiento para su curación, enseñaba la manera de adquirirla. Aquello ya no fué tropiezo, sino tropezón.

No abrigo, amigo mío, un concepto exagerado de su discreción, pero asimismo usted

ha de convenir que semejante odisea médica, no puede publicarse en un periódico serio como el suyo. No tengo tampoco mayor interés en trabar una relación íntima con su coco u otro bacilo. Discúlpeme pues, por esta vez. Su affmo.

*Alejandro Korn.*

2.

A U N N E Ó F I T O

La Plata, 1926 [?].

Mi joven amigo: En mi poder, hace ya días, su estimada, le pido ante todo disculpa por la demora de la contestación. En el cuestionario adjunto incluye usted con aparente ingenuidad los problemas más arduos de la filosofía y de la metafísica. Nada menos. Y con aire de esperar respuestas breves y concluyentes. Yo no soy ningún oráculo, ni los problemas filosóficos se resuelven con tan simple elegancia.

¿Existe la evolución? Se verifica a nuestra vista una transformación continua de estados pasajeros, a la cual no se subtrae nada, ni nosotros mismos. Si este proceso no se verifica de una manera casual o arbitraria, si está sujeto a leyes, normas o reglas, tenemos el concepto de la evolución. ¿Con qué amplitud desea usted encarar este concepto?

Podemos distinguir una evolución cósmica, geológica y biológica. En estos casos se trata de una serie de fenómenos de carácter objetivo; distintas disciplinas científicas se encargan de observar, clasificar y coordinar los hechos y de inducir las leyes generales. Estas leyes, cuando se llega a conocerlas, se expresan en ecuaciones matemáticas.

Se realiza una evolución en la cultura humana con todos los derivados axiológicos. No el objeto, sino el sujeto de esta evolución es el hombre. En este caso la historia y la psicología son las fuentes de nuestra apreciación siempre precaria, reacia a la formulación algebraica.

Pero posiblemente usted no quiere referirse a estos diversos planos de la evolución; usted desearía abarcarla en su totalidad. Si fuera así, también es necesario deslindar antes una cuestión previa. ¿Su concepto de la evolución se refiere al mundo empírico, condicionado por las nociones de espacio y tiempo? ¿O pretende aplicarse a algo incondicionado, ni siquiera subordinado al nexo temporal, es decir a lo absoluto?

Si usted con modestia y prudencia plantea su problema en los límites del mundo tempoespacial, podrá hallar una solución relativa y provisoria en el estado actual de las ciencias físicas e históricas, no sin tropezar con interpretaciones muy contradictorias. Conviene, sin embargo, conformarse, pues basta una breve reflexión para comprender cuán inseparables son las ideas de tiempo y de evolución. Una evolución atemporal, en realidad, es un contrasentido. Toda evolución ha de ser evolución de algo y la evolución en sí no existe en los dominios de la experiencia.

No obstante, un afán inextinguible nos impele a requerir la solución absoluta. Ha de ser por fuerza meta-empírica. Se la busca hace rato. Al principio metafísico de la evolución

lo podemos imaginar estático o dinámico, como inmutabilidad eterna o como eterno devenir. Sobre este punto iniciaron la polémica Parménides y Heráclito. Desde entonces han transcurrido dos mil quinientos años, la controversia sigue en pie. No es probable que tan luego en este instante, entre usted y yo, hayamos de liquidar el rancio problema.

Por otra parte podemos referir la evolución al concepto más adecuado a nuestro juicio —materia, energía, espíritu— podemos decorarlo con algún atributo —trascendente, immanente, racional, inconsciente—; nunca pasaremos de verbalismos ociosos, de imágenes antropomorfas. Pregunta usted, v. gr., por la finalidad de la evolución. Descarto la hipótesis de que tenga por fin proporcionar una ocupación honesta y retribuida a los profesores de filosofía. Un comienzo y un fin puede observarse en todo proceso empírico. Aplicar estos términos a lo absoluto es hacer un juego de palabras. Cualquiera fuera la hipótesis que imaginemos, ningún esfuerzo lógico demostrará la realidad.

El concepto de la evolución ha sido en los últimos cien años el tema más saliente de la especulación filosófica. Si bien pensadores de la talla de Augusto Comte y de Schopenhauer la han negado, la concepción dinámica del universo prevalece. Tres grandes sistemas han intentado concretarla.

Según Hegel el devenir es la auto-evolución de la idea sujeta al proceso dialéctico. La idea se pone, se opone y se compone en los tres tramos de la tesis, de la antítesis y de la síntesis para surgir y retornar a sí misma en un ciclo metafísico. Según Spencer la evolución es, en los límites de lo cognoscible, un proceso físico, con períodos progresivos y regresivos, determinado por una ley universal e ineludible. Importa la mecanización del universo. Por fin, según Bergson, al impulso libre de un aliento creador, en todo momento fenece y renace un mundo.

Usted elegirá. Acaso a su juicio los filósofos se permiten discrepar en demasía. No sólo los filósofos; nosotros, los simples mortales también, cuando en lugar de comprobar un hecho lo apreciamos para estimar su valor.

En presencia de estos problemas metafísicos, hay un medio de escapar por la tangente. Consiste en averiguar si nuestra capacidad cognoscitiva está habilitada para resolverlos. Si se llegara a una conclusión negativa se ahorra toda tentativa inútil. Si a pesar de este examen crítico se afirma la posibilidad del conocimiento metafísico, arrojese al océano.

La actitud filosófica no estriba en tener una respuesta para todas las preguntas, ni una parada para todas las dudas. Es más bien un dominio de las posiciones problemáticas, con conciencia de sus mutuos enlaces, de sus antinomias y de su racionalidad. Por esta vía lógica o quizás por otra alógica, si no sobreviene el escepticismo, pueden forjarse convicciones íntimas, suficientemente arraigadas para calmar las inquietudes teóricas o para fijar la actitud pragmática. A esto le llaman los alemanes una "Weltanschauung". Siempre personal, integrada por múltiples factores, valdrá para quien la profesa. Pero no adquiere valor dogmático. Una cosmovisión universal no es un traje confeccionado para todos; es una propiedad particular de su dueño.

Este resultado final, sin duda le parecerá a usted muy deficiente. Concédame el derecho de observar que la culpa no es mía. Yo sólo soy culpable de las posibles deficiencias de

E X P R E S I O N

esta exposición. La claridad es una condición difícil de realizar en filosofía. Si algún pasaje usted lo juzga obscuro, me será grato aclararlo a su pedido en la medida de mis fuerzas. Entretanto terminaré por ahora con una cita de Goethe, tan expresiva como oportuna:

*"wir wollen uns des Wort nicht schoenen,  
wir tasten ewig an Problemen"* (1).

Alejandro Korn.

3.

A G U I L L E R M O K O R N , E N M A D R I D

La Plata, octubre 11 de 1929.

Mi querido Guillermo: Recibí en oportunidad tu carta fecha 25 de agosto y me ha complacido saber que te hallas tan a tus anchas en la perpetua farándula madrileña. Que aproveches la proximidad del Prado lo hallo muy bien y espero que te será una gran enseñanza.

He demorado en contestarte porque he pasado una temporada de mala salud, de ocupaciones y de tedio. Por otra parte, no es el género epistolar el que más me atrae. Escribir una carta para mí siempre es tarea pesada. Pero conviene que no te enamores de mi ejemplo. Esta epistolofobia me ha causado muchos perjuicios. Aunque la hayas heredado es mejor que te sobrepongas. [...].

Días pasados volví a Córdoba para dar una conferencia filosófica que espero será histórica. Desgraciadamente tuve un descalabro físico que mucho me molestó. Ahora estoy mejor y me alienta que este sea el último mes de clases. Espero también que este sea el último año. En el corto resto que me quedará veré de hacer algo de provecho. [...].

La Plata, enero 10 de 1931.

[...] Sólo te diré que la historia del arte es inseparable de la Estética y que la Estética es una rama de la Filosofía. El artista mismo no necesita vocación filosófica, más bien le estorbaría; el teorizante sí la necesita porque lo teórico se desenvuelve en conceptos y no en intuiciones. La "Libertad Creadora" se puede pintar perfectamente. Cuando llegues a Venecia salúdalo de mi parte al Ticiano que pintó el amor terreno y el amor celeste. Toda la metafísica es arte. Mi obra tiene muy poco de abstracta; es concreta y casi intuitiva, como que yo para pensar algo es necesario que lo vea. Y quien se concentre un poco será lo que digo. Son los filósofos de oficio, los especulativos —como Guerrero (2) que debe estar en Berlín—, los que me critican por pedestre y simple porque yo no puedo remontarme a las cumbres del macaneo lógico y abstracto. [...].

(1) "No queremos cuidarnos de la palabras, eternamente intentamos problemas". (N. de la E.)  
(2) Luis Juan Guerrero. (N. de la R.)



## ESPEJO DE REVISTAS

POESIE. Núm. 34. París, setiembre-octubre de 1946.

SE inicia este número con una deliciosa página de Maast *Le progrès des coeurs*, algo así como el sintético argumento de algún cuento de Maupassant.

Versos de García Lorca traducidos al francés por Jean Viet. Son tres poemas: *El rey de Harlem*, *Regla y Paraíso de los negros* y *La muerte oscura*.

Henri Mougín, muerto hace pocos meses, fué un colaborador regular de *La Pensée*. Ex alumno de la Escuela Normal Superior, filósofo, estaba a la altura de los grandes enciclopedistas franceses. *Poesie* publica un fragmento de este autor titulado *Pavot rouge*

*de l'espoir* que nos hace recordar lo que Alain dice respecto a este género de composiciones: "Cuando un poeta os parece oscuro, buscad bien y no busquéis lejos. Lo único oscuro aquí es el maravilloso encuentro del cuerpo y de la idea que produce la resurrección del lenguaje."

René de Solier, en un corto artículo *Bêtes et surplus*, considera a una serie de animalitos en pequeños párrafos cortos e ingeniosos como éste:

"Por lo que toca a los gansos, no es dudoso que se alargaron el cuello de puro mirar de través —como el hombre a quien se alzara de la cintura.

¡Así hace el niño! y el ganso quedó chi-

221

E X P R E S I O N

quitito, la nariz en el horizonte, mostrador de las llanuras a la salida de la aldea."

*Cinq rapsodies de l'amour terrestre* por Gabriel Audisio y unos bellos poemas de Ilya Erenburg —extraídos de una colección que próximamente aparecerá, publicada por la editorial Portes de France— completan la primera parte de esta entrega de *Poésie*.

En la segunda parte Claude-Edmonde Magny estudia las *Métamorphoses du Roman*. Según el autor del artículo, la novela está dejando de ser un género empleado por los escritores franceses. Los últimos premios otorgados por los distintos jurados no coronaron ninguna obra de este tipo y sí, ensayos, crítica o nouvelles.

Hasta ahora considerábamos a la *nouvelle* como una novela de corta extensión. Sin embargo existe entre las dos una diferencia que radica en su contenido. Dice el articulista:

"Podemos definir la novela como la obra que consigue integrar (en el sentido matemático de la palabra) en la unidad de una *aprehensión estética* una suma de instantes exteriores unos a otros, y que *capta* en sus redes un cierto espesor de duración, ya sea la duración de una vida humana (como en *Le Moulin sur le Floss*, Jean Barois, *Le Rouge et le Noir*, *Une Vie*), de una familia (*Buddenbrooks*, *Les Thibaults*, *La Forsyte Saga*) o de una época (*Quatre-vingt-treize*, *Les Chouans* o *U. S. A.*, la trilogía de *Dos Passos*). La *nouvelle*, por el contrario, es un corte practicado transversalmente en el curso de la duración, una sección cuyo espesor no tiene por qué ser necesariamente despreciable, particularmente en largas nouvelles del tipo de la *Dama de Pique*, *Pierre et Jean* o los *Trois Contes de Flaubert*. Mientras el desenvolvimiento de la novela está emparen-

tado con el "film", la *nouvelle* es esencialmente una "instantánea" fotográfica."

El contradictorio Dostoievski es estudiado por Demetrios Capetanakis. Podría compararse el pensamiento de Descartes al de Dostoievski cuando este último dice:

"*Súbitamente se me antoja que es exactamente lo mismo que el mundo exista o que jamás hubiera existido: comencé a sentir en mí ser que nada existía. Pensé primero que muchas cosas existieron en el pasado, pero luego estimé que nada hubo tampoco en el pasado, pero que así había parecido por ciertas razones. Poco a poco llegué a creer que nada habría en el futuro...*

"Este nihilismo "sentido en todo su ser" es real, puede llevar así al descubrimiento de verdaderos valores; al lado de éste "la duda fingida" de Descartes no parece verdadera y si puede conducir a un resultado, éste importa poco. La duda de Descartes no concierne su existencia, es inofensiva, no podría salvar ni destruir. Por el contrario, el nihilismo de Dostoievski es peligroso porque interesa al ser entero, y si puede revelar la verdad, el sentido de la vida, puede también destruir. Puede conducir al suicidio."

Sin embargo Dostoievski consiguió escapar de este nihilismo. Fué el grito de desesperación del ser humano abandonado a sí mismo que lo apartó de él. "Es el sufrimiento humano y no la creencia en valores inciertos que ha vuelto positiva la filosofía de Dostoievski."

En su artículo *De la personne humaine*, Charles Eubé examina el contenido de varios libros aparecidos últimamente en los que se trata, desde puntos de vista totalmente distintos, el tema de la persona humana.

El católico Stanislas Fumet, en *Le peuple a ses raisons*, presenta a la persona humana como un estado de gracia, como la presencia activa de Dios en el hombre.

Para André Ulmann, en *L'Humanisme au XXe. siècle*, "el hombre no se deja reducir a la abstracción, al "mito" que es la persona, del mismo modo que el humanismo no se deja reducir a una teoría abstracta. Individuo y doctrina deben borrarlos delante de la observación del entrelazamiento de las interacciones que constituyen la vida humana. La cualidad de los hombres —dice Ulmann— no depende solamente de la adición de nuestras acciones y reacciones, en ellas entran también nuestras pasiones, las condiciones económicas y sociales en las que nos desenvolvemos, nuestro lenguaje de amor, la indiferencia, la influencia, la simpatía."

Pasa luego Eubé a hablar de otro libro que se ocupa del mismo tema: *Le passage du Seigneur* del espiritualista Luc Estang. Al querer conciliar espíritu y materia, lo que en realidad procura Estang es subordinar ésta a aquél.

Por fin otros libros, como el de Robert Aron: *Retour à l'Eternel*, intentan extraer una metafísica de carácter religioso de las mismas ciencias, con el resultado que es fácil de imaginar.

## LITERATURA SOVIETICA.

Núm. 5, Moscú, 1946.

AL tratar del poema de Tvardovski, *Vasili Terkin*, escribe E. Knipovich:

"...Dicen que el hombre durante la guerra cambia. Esto es justo y también un poco injusto. No es justo si sobreentendemos bajo el término "cambio" nuevas cualidades, extremadamente contrarias al estado normal de

par y que se manifiestan en el hombre durante el tiempo de guerra. Y es justo si calificamos como cambio la manifestación extremadamente agudizada de aquellas cualidades que eran inherentes al hombre en estado de paz."

Es sin duda esta agudización, favorecida por la organización de la familia, la escuela y el trabajo soviéticos, que permitió a los rusos realizar esos "milagros" (fácil palabra empleada por los que no alcanzaron a comprender el porqué de la "desesperada" resistencia rusa) con que arrojaron de su suelo al invasor.

El héroe del poema de Tvardovski es Vasili Terkin, uno de los millones de hombres soviéticos movilizados contra el invasor germano. Representa quizá al "hombre pequeño", tal como se lo concibe en occidente; pero, como dice Knipovich, "el hombre pequeño" soviético es hijo de un gran pueblo, aporta su parte a la gran causa común. Incluso sería más justo decir, que la gran causa se forma a base de millones de esfuerzos encaminados al mismo fin, que surgen de las entrañas populares en millones de pequeños brotes."

El articulista desmenuza el contenido del hermoso poema de Tvardovski y se detiene sobre todo en los capítulos que tratan de la lucha del soldado contra la Muerte ("Terkin herido" y "El soldado y la Muerte", este último íntegramente transcrito a continuación en una buena traducción de Kélin y Arconada). Compara estas partes con luchas similares, las de Till Ullenspiegel y Colas Breugnon. Pero Terkin —dice— venció a la muerte no solamente por su voluntad, por su amor a la vida, sino porque el hombre soviético en la lucha jamás se queda solo. Al defender su vida de la muerte defiende

E X P R E S I O N

al mismo tiempo el derecho conquistado con su sangre de compartir la alegría y el trabajo del pueblo soviético después de la guerra."

Refiriéndose al libro de Kaverin *Dos capitanes*, que obtuvo este año uno de los premios Stalin, Usievich analiza el argumento de esta novela que ha conquistado en la U. R. S. S. un éxito sin igual, sobre todo entre la gente joven. Influenciado por Gorki, Kaverin en los primeros capítulos de su obra, dedicados a narrar la infancia de su héroe, tiene la misma actitud respetuosa que aquél, "...solicita ante la grandeza de alma, la finura de sensaciones, el sentimiento de la gente así llamada de los "bajos fondos". Antes de Gorki, en Dickens, por ejemplo, éste era un detalle noble pero subordinado a su concepción social y literaria. Gorki hizo de ese medio, de sus calamidades y de su dignidad humana, el centro de su cuadro sobre la sociedad prerrevolucionaria."

Pero la esencia de la obra de Kaverin es el ensalzamiento de la juventud, de los muchachos formados por la revolución que "son los hijos entrañables y los herederos de los combatientes prerrevolucionarios de la vieja generación, y son, a su vez, los fundadores de una nueva "arrogante generación".

Lleno de interés el cuarto capítulo de los *Estudios sobre la historia de las relaciones literarias hispano-rusas*. Trata de la influencia y repercusión que tuvo en Rusia el movimiento liberal español. La sublevación de Riego y posteriormente la traición del rey Fernando VII, que llevó a la horca al gran patriota español, produjo profunda impresión en los medios liberales rusos cuyo núcleo principal estaba constituido por los decembristas.

Muy interesante un reportaje a Mijail

Losinski, uno de los mejores traductores rusos. El traductor ocupa en Rusia la posición que se merece por la importancia y responsabilidad del trabajo que le incumbe. Precisamente, porque el traductor puede dedicarse exclusivamente al cumplimiento de su labor específica y no considera a ésta como un suplemento más o menos remunerativo a ocupaciones totalmente ajenas a la producción literaria, las traducciones soviéticas adquieren una perfección que bien podrían servir de modelo.

La nueva obra de Constantin Simonov *Bajo los castaños de Praga*, estrenada últimamente en el Teatro de la Juventud, es motivo de un artículo en que su autor explica como nació esta obra.

A su regreso de un viaje por Estados Unidos, Simonov hizo declaraciones en París, que *Literatura Soviética* recoge, pues ellas expresan el espíritu que anima la última obra del insigne autor.

"Opino —dice— que el desarrollo de los pueblos está indisolublemente ligado a la lucha contra el fascismo bajo todas sus formas. La literatura no podría permanecer ajena a esta lucha, pues el fascismo no sólo destruye la cultura material —las ciudades, los libros, las obras de arte—, sino que destruye también toda cultura espiritual, deteriora el alma humana y aniquila el patrimonio cultural de la humanidad entera".

Las obras de Simonov son obras de combate, pues, como él mismo lo declara: "Deseo que la literatura que obtuvo todas las enseñanzas de la guerra sepa distinguir el verdadero significado y el verdadero valor de las palabras para no dejarse desviar de la lucha por la felicidad y la libertad de la humanidad..."

PEDRO WEILL PATTIN

224

E X P R E S I O N

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



# EL FERROCARRIL EN LA ECONOMIA ARGENTINA

por Ricardo M. Ortiz



En esta obra, que inicia la BIBLIOTECA DE ESTUDIOS ECONOMICOS, el autor estudia, a través de cuatro capítulos densos de documentación, la influencia ejercida por el ferrocarril en el desarrollo de la economía y en la formación social de la Argentina.

El estudio de las disposiciones de la ley Mitre y los problemas que su vencimiento plantea al país, conducen al autor, a través de un análisis meduloso y como condición ineludible, a optar por la nacionalización. Eliminada la prórroga de los términos de la ley y la sociedad mixta, se presentan aún dos argumentos favorables a aquélla: la tendencia mundial a la eliminación del carácter privado en la gran empresa y el papel que, en esta nueva etapa de la Argentina, es preciso atribuir al ferrocarril.

Precio \$ 4.00 m/arg.



EDITORIAL PROBLEMAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

S. A. INDUSTRIAL Y COMERCIAL

Sarmiento 1677

Buenos Aires

UN GRAN LIBRO DE  
LA COLECCION  
EURINDIA



# LEYENDAS GUARANIES

por  
**Ernesto Morales**

Con 20 xilografias  
a 4 colores de

**Ana María Moncalvo**

El Volumen \$ 20.-

Impresión ejecutada por primera vez en la Argentina directamente de los tacos de madera en los talleres del maestro Gino Fogli.

## OTRAS NOVEDADES DE LA MISMA COLECCION

★ VIAJE A LA AMERICA MERIDIONAL, por *Alcides D'Orbigny*.

Una obra fundamental, con noticias sobre la fauna, flora, costumbres y referencias históricas acerca del Brasil, Uruguay, Argentina, Bolivia, Chile y Perú, países que el autor recorrió en su célebre viaje, desde 1826 a 1833. Cuatro volúmenes, con 48 láminas en offset, encuad. en tela .... \$ 80.-

★ EL HOMBRE AMERICANO, por *Alcides D'Orbigny*.

Obra utilísima para comprender el origen de las razas en América, sus usos, costumbres, idiomas, religiones. Con un atlas ..... \$ 15.-

★ PROSAS DEL AUTOR DE MARTIN FIERRO.

Toda la obra en prosa de José Hernández ..... \$ 5.-

★ LA MODERNA POESIA LIRICA RIOPLATENSE, por *Alvaro Yunque* y *Humberto Zarrilli*.

Selección poética que abarca la producción rioplatense de Herrera y Reissig y Lugones hasta nuestros días ..... \$ 6.50

★ EL TEATRO EN EL RIO DE LA PLATA, por *Luis Ordaz*.

La más completa y documentada historia del arte dramático rioplatense, desde sus orígenes hasta hoy. El volumen ilustrado ..... \$ 7.-

En venta en todas las buenas librerías

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Editorial Futuro JUNY 735