



EL ARTE Y EL EQUIVALENTE SOCIAL

La investigación filosófica se distingue por completo del mero moverse en círculo. Pero ¿quién se mueve en círculo, y quién plantea cuestiones filosóficas? El círculo en la reflexión es un círculo de problemas en cuyo ámbito el pensamiento se mueve con la ingenua convicción inconsciente de que es su propia creación. La problemática está trazada, las cuestiones han sido ya programadas, y la investigación se ocupa de precisar los conceptos. Pero ¿quién ha trazado y determinado la problemática? ¿Quién ha descrito el círculo que delimita la indagación?

En las discusiones sobre el realismo y el neorealismo las definiciones se precisan, los conceptos se reforman, algunas palabras son sustituidas por otras, pero toda esta actividad se desarrolla sobre la base de un supuesto tácito no investigado. Las discusiones giran en torno a la actitud del artista hacia la realidad, o acerca de los me-

den inferior al de la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distintos. La economía no genera la poesía, ni directa ni indirectamente, ni mediata ni inmediatamente; es el hombre el que crea la economía y la poesía como productos de la praxis humana. La filosofía materialista no puede fundar la poesía sobre la economía, ni tampoco enmascarar la economía —entendida como única realidad— bajo diversas apariencias menos reales y casi imaginarias, como la política, la filosofía o el arte; debe, en primer lugar, investigar el origen de la economía misma. Quien parte de la economía como de algo ya

y pertenece exclusivamente al hombre: Dios no trabaja, aunque crea, en tanto que el hombre crea y trabaja al mismo tiempo. En el Renacimiento, la creación y el trabajo están todavía unidos, porque el mundo humano nace en plena transparencia, como la Venus de Botticelli nace de una concha marina en la naturaleza primaveral. La creación es algo noble y sublime. Entre el trabajo como creación y los productos más elevados del trabajo existe una vinculación directa: los productos remiten a su creador, es decir, al hombre que se halla por encima de ellos, y expresa en ellos no sólo lo que ya es y lo que ya ha alcanzado sino también lo que aún puede llegar a ser. Testimonian no sólo su actual capacidad creadora sino también muy particularmente su infinita potencialidad: "Todo lo que nos circunda es obra nuestra, obra del hombre: las casas, los palacios, las ciudades, las espléndidas construcciones esparcidas por toda la Tierra. Se asemejan a una obra de ángeles y, sin embargo, son obra de los hombres... Cuando vemos tales maravillas, comprendemos que podemos crear cosas mejores, más bellas, más agradables y más perfectas que las que hemos creado hasta hoy.¹ El capitalismo rompe este lazo direc-

originaria de la realidad social. En la historia de las teorías sociales pueden citarse decenas de nombres, a los que podrían añadirse otros, para quienes la economía asume ese oculto carácter autónomo. Tales son los ideólogos del "factor económico". Queremos insistir en que la filosofía materialista no tiene nada que ver con la "ideología del factor económico".

El marxismo no es un materialismo mecanicista que intente reducir la conciencia social, la filosofía y el arte a las "condiciones económicas", y cuya actividad analítica se base, por tanto, en el descubrimiento del núcleo terreno de las formas espirituales. Por el contrario, la dialéctica materialista demuestra cómo el sujeto concretamente histórico crea, partiendo de su propia base económica material, las ideas correspondientes y todo un conjunto de formas de conciencia. La conciencia no es reducida a las condiciones dadas; el centro de atención lo ocupa un proceso, en el cual el sujeto concreto produce y reproduce la realidad social, al mismo

LA PAJARA PINTA

Nº 32

Agosto de 1968

San Salvador, El Salvador

Año III

dios con que pinta la realidad, en qué medida adecuada y auténticamente, o sobre si el artista refleja de un modo adecuado, veraz y artísticamente perfecto esta o aquella tendencia de la realidad, pero siempre se presupone tácitamente que lo más evidente, lo más notorio, y, por tanto, lo que menos requiere investigación y análisis es precisamente la realidad. Pero ¿qué es la realidad? ¿Pueden ser fecundas las discusiones sobre el realismo o el no realismo, si sólo precisan los conceptos relacionados con los problemas secundarios, mientras queda sin explicar la cuestión fundamental? ¿Es que semejante discusión no requiere una "revolución copernicana" capaz de poner sólidamente sobre sus pies toda esta problemática que se halla invertida, cabeza abajo, y que mediante el esclarecimiento del problema central sienta las premisas necesarias para resolver las cuestiones ulteriores?

Toda concepción del realismo o del no realismo se basa en una concepción, consciente o inconsciente, de la realidad. Lo que sea el realismo o el no realismo en el arte dependerá siempre de lo que sea realidad, y de cómo se conciba la realidad misma. Por tanto, el planteamiento materialista del problema comienza en el momento mismo en que se parte de esa dependencia como de un fundamento esencial. La poesía no es una realidad de or-

dado y no derivable ulteriormente, como la causa más profunda y originaria o única y auténtica realidad que no admite indagación, transforma la economía en un resultado, en una cosa, en factor histórico autónomo y, con ello, la convierte en un fetiche. El materialismo dialéctico es una filosofía radical porque no se detiene en los productos humanos, como si fueran la verdad en última instancia, es decir, hasta el hombre como sujeto objetivo, hasta el hombre como ser que crea la realidad social, sólo sobre la base de esta determinación materialista del hombre como sujeto objetivo, esto es, como ser que crea una nueva realidad, una realidad social con los materiales que proporciona la naturaleza y, como condición imprescindible, en armonía con las leyes de la naturaleza, podemos explicar la economía como estructura fundamental de la objetivación humana, como esqueleto de las relaciones sociales, como la característica básica de dicha objetivación, como fundamento económico que determina a la supraestructura. El primado de la economía no deriva de un grado más elevado de realidad de algunos productos humanos, sino del significado central de la praxis y del trabajo en la creación de la realidad humana. Las consideraciones renacentistas sobre el hombre (y fue el Renacimiento el que descubrió el hombre y el mundo humano para la época moderna) comenzando desde el trabajo, que es concebido en un amplio sentido como creación y, por tanto, como algo que distingue al hombre de la bestia

to, separa el trabajo de la creación, el producto del productor, y transforma el trabajo en una actividad fatigosa, extenuante y no creadora. La creación comienza más allá de la frontera del trabajo industrial. La creación es arte mientras que el trabajo industrial es oficio, algo mecánico, reiterado y, por tanto, algo poco apreciado que se desvaloriza a sí mismo. El hombre, que en el Renacimiento es todavía creador y sujeto, desciende al nivel de los productos y objetos, de una mesa, una máquina o un martillo. Al perder su dominio sobre el mundo material creado, el hombre pierde también la realidad. La auténtica realidad es el mundo objetivo de las cosas y de las relaciones humanas cosificadas; en contraste con ella, el hombre es una fuente de errores, de subjetividad, de inexactitud, de arbitrariedad y, por ello, es una realidad imperfecta. En el siglo XIX la más sublime realidad no ocupa ya el trono en los cielos, bajo el aspecto de un Dios trascendente, que es la imagen misticada del hombre y de la naturaleza, sino que desciende a la Tierra bajo la forma de "economía" trascendente, que es un producto material fetichizado del hombre. La economía se convierte en el factor económico. ¿Qué es la realidad y cómo es creada? La realidad es la "economía", y todo lo demás es sublimación o enmascaramiento de la economía. Y ¿qué es la economía? La "economía" es el factor económico, es decir, la parte del ser social fetichizado que, gracias a la atomización del hombre en la sociedad capitalista, ha alcanzado no sólo su autonomía, sino también el dominio sobre el hombre, impotente en su disgregación, y bajo esta apariencia fetichizada o deformada se presenta a la conciencia de los ideólogos del siglo XIX, y empieza a infundir pánico como factor económico, es decir, como causa

tiempo que es producido y reproducido históricamente en ella.

La adición acrítica de los fenómenos espirituales rígidos y no analizados, a las "condiciones sociales" igualmente rígidas y acriticamente concebidas, procedimiento achacado con frecuencia a los marxistas, y presentado poco menos que como la esencia de su método, caracteriza una serie de obras de autores idealistas y les sirve de criterio en la explicación científica de la realidad. Resulta así que el idealismo más desenfrenado marcha del brazo del materialismo más vulgar.²

Pasa a la pág. 2

* Capítulo del libro *Dialéctica de lo concreto*, que publicará próximamente la Editorial Grijalbo de México, con prólogo y versión española de Adolfo Sánchez Vásquez.
1 "Nostra namque, hoc est humana, sunt, quoniam ab hominibus effecta, quae cernuntur, omnes domos, omnia oppida, omnes urbes, omnia denique orbis terrarum aedificia, quae nimirum tanta et talia sunt, ut potius angelorum quam hominum opera, ob magnam quandam eorum excellentiam, iure, censerentur debeat..." G. Manetti: *De dignitate et excellentia hominis*, Basilea, 1532, pág. 129 y sig. Véase también: E. Garin: *Filosofía italiana del quattrocento*, Florencia, 1942, págs. 238-242. Manetti (1396-1459), en el ardor de la polémica, olvida que todo lo humano puede degenerar, pero precisamente con esta programática unilateralidad su confiado manifiesto del humanismo produce el efecto de un encantador hechizo. Cervantes, un siglo más tarde, ya no comparte este optimismo y llega a una comprensión mucho más profunda de los problemas humanos.
2 Véase por ejemplo, la explicación del romanticismo y de la conciencia desdichada en el libro de Jean Wahl: *Le malheur de la conscience dans la philosophie de Hegel*. París, 1951.

Por Karel Kosik

RESPONSABLES:

- Italo López Vallecillos
- Manlio Argueta
- Tirso Canales
- José Roberto Cea

EL ARTE Y EL EQUIVALENTE ... Viene de la 1ª página

Uno de los ejemplos más difundidos de semejante simbiosis es el romanticismo. Determinado sector de la literatura, la poesía y la filosofía romántica, se explican por la debilidad económica de Alemania, por la impotencia de la burguesía teutona en la época de la Revolución Francesa, por la fragmentación y el atraso de la Alemania de aquel tiempo. La verdad de la conciencia, con sus formas fijas y rígidas y en este sentido incomprendidas y externas, se busca en las condiciones de una época determinada. Pero el marxismo —y en esto reside su aporte revolucionario— fue el primero en sostener la concepción de que la verdad de la conciencia social está en el ser social. Ahora bien, las condiciones no son el ser. De la sustitución del ser por las condiciones en el curso del examen de la problemática citada, deriva una serie de ulteriores equívocos: la idea de que el romanticismo es el conjunto de características de una determinada forma histórica de romanticismo o sea, el medioevo, el pueblo idealizado, la fantasía, la naturaleza romantizada, la nostalgia; sin embargo, el romanticismo crea continuamente nuevas características y deja a un lado las antiguas. La idea, en suma, de que la diferencia entre el romanticismo y el antirromanticismo consiste en que el primero tiende hacia el pasado, mientras el segundo mira al futuro; pero las corrientes románticas del siglo XX demuestran que también el futuro ocupa un puesto importante entre las categorías del romanticismo. La idea, pues, de que la diferencia entre romanticismo y antirromanticismo consiste en que el romanticismo tiene nostalgia del medioevo, mientras que al antirromanticismo le atrae la antigüedad; pero también la antigüedad, como en fin de cuentas cualquier otra cosa, puede ser objeto de la nostalgia romántica.

En semejante concepción tenemos, por tanto, de un lado las condiciones, que forman el contenido de la conciencia, y de otro una conciencia pasiva formada por las condiciones. Mientras la conciencia es pasiva e impotente, las condiciones son determinantes y omnipotentes. Pero ¿qué son estas "condiciones"? La omnipotencia no es una cualidad necesaria de las "condiciones" de la misma manera que la pasividad no es una particularidad eterna de la conciencia. Esta antinomia de las "condiciones" y de la conciencia es una de las formas históricas transitorias de la dialéctica del sujeto y el objeto, que es el factor fundamental de la dialéctica social.

El hombre no existe sin "condiciones" y es criatura social únicamente a través de "las condiciones". El contraste entre el hombre y las "condiciones", la antinomia de la conciencia impotente y de las omnipotentes "condiciones" no es sino la contradicción entre las "condiciones" aisladas y el íntimo desgarramiento del hombre aislado. El ser social no coincide con las condiciones dadas ni con la situación ni con el factor económico, los cuales, considerados aisladamente, sólo son aspectos deformados de ese mismo ser. En determinadas fases del desarrollo social del hombre, el ser se halla trastornado, ya que el aspecto objetivo del ser social, sin el cual el hombre pierde su propia humanidad y se convierte en una ilusión idealista, se encuentra separado de la subjetividad, de la actividad, de la potencialidad, y posibilidades humanas. En ese trastorno histórico el aspecto objetivo del hombre se transforma en una objetividad enajenada, en una objetividad muerta e inhumana ("condiciones"; o factor económico), y la subjetividad humana se convierte en existencia subjetiva, en miseria, necesidad, vacío, en una posibilidad meramente abstracta, en deseo.

Pero, el carácter social del hombre no sólo consiste en el hecho de que su objeto él no es nada, sino ante todo en

que demuestra su propia realidad en una actividad objetiva. En la producción y reproducción de la vida social, es decir, en la creación de sí mismo como ser histórico-social, el hombre produce:

- 1) los bienes materiales, el mundo materialmente sensible que tiene por fundamento el trabajo;
- 2) las relaciones e instituciones sociales, el conjunto de las condiciones sociales;
- 3) y, sobre esta base, las ideas, concepciones, emociones, la cualidad humana y los sentidos humanos correspondientes.

Sin el sujeto, estos productos sociales del hombre carecen de sentido, mientras que el sujeto sin sus premisas materiales y productos objetivos es un simple espejismo. *La esencia del hombre es la unidad de la objetividad y la subjetividad.*

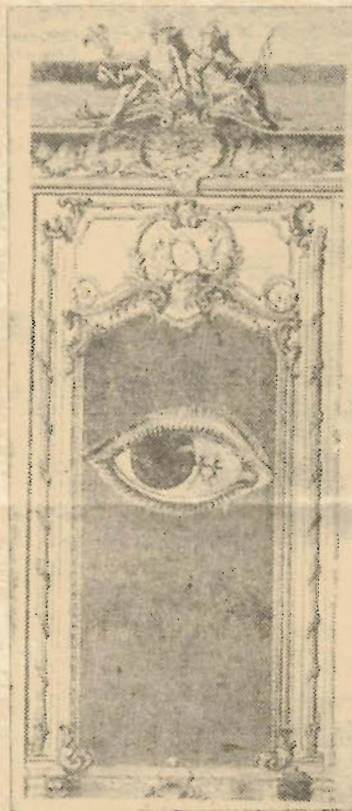
Sobre la base del trabajo, en el trabajo y por medio del trabajo, el hombre se ha creado a sí mismo no sólo como ser pensante, cualitativamente distinto de otros animales superiores, sino también como el único ser del universo, conocido de nosotros, capaz de crear la realidad. El hombre es parte de la naturaleza, y él también es naturaleza. Pero, al mismo tiempo, es un ser que en la naturaleza, y sobre la base de su dominio sobre la naturaleza, tanto la "exterior" como la propia, crea una nueva realidad que no es reducible a la realidad natural. El mundo que el hombre crea como realidad humano-social tiene su origen en condiciones independientes del hombre, y éste es absolutamente inconcebible sin ellas. Sin embargo, con respecto a esas condiciones, presenta una cualidad nueva, distinta y es irreducible a aquéllas. El hombre tiene su origen en la naturaleza, es una parte de ella, y al mismo tiempo, la supera; se comporta libremente con sus propias creaciones, logra distanciarse de ellas, se plantea el problema de su significado y trata de descubrir su propio lugar en el universo. No se halla encerrado en sí mismo y en su mundo. Por cuanto crea el mundo humano, la realidad social objetiva, y es capaz de superar una situación dada, ciertas condiciones y premisas, puede comprender y explicar también el mundo no humano, el universo y la naturaleza. El acceso del hombre a los secretos de la naturaleza es posible sobre la base de la creación de la realidad humana. La técnica moderna, los laboratorios experimentales, los ciclotrones y los cohetes refutan la idea de que el conocimiento de la naturaleza se funde en la contemplación.

La praxis humana se manifiesta también bajo otra luz: es el escenario donde se opera la metamorfosis de lo objetivo en subjetivo, y de lo subjetivo en objetivo; es el centro activo donde se efectúan los intentos humanos y donde se descubren las leyes de la naturaleza. La praxis humana funde la causalidad con la finalidad. Y si partimos de la praxis humana como de la realidad social fundamental, descubrimos de nuevo que también en la conciencia humana, sobre las bases de la práctica, y en unidad indisoluble, se forman dos funciones esenciales: la conciencia humana al mismo tiempo registra y proyecta, verifica y plantea; o sea, es a la vez reflejo y proyecto.

El carácter dialéctico de la praxis imprime una marca indeleble en todas las creaciones humanas. También la imprime en el arte. Una catedral de la Edad Media no es sólo expresión e imagen del mundo feudal, sino, al mismo tiempo, un elemento de la estructura de aquel mundo. No sólo reproduce la realidad medieval en forma artística, sino que también la produce artísticamente. *Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes*

de la obra, sino precisamente sólo en la obra.

Se cuenta que los patricios de Amsterdam rechazaron indignados *La ronda nocturna* (1642) de Rembrandt, ya que no se reconocían en ella, y ésta les producía la impresión de una realidad deformada. Así, pues, ¿la realidad sólo será conocida exactamente si el hombre se reconoce en ella? Semejante opinión presupone que el hombre se conoce a sí mismo y sabe qué aspecto tiene y quién es; presupone igualmente que conoce la realidad y sabe qué es la realidad independientemente del arte y de la filosofía. Pero ¿cómo sabe el hombre todo eso, y de dónde extrae la certeza de lo que sabe es la realidad misma, y no sólo su propia representación de la realidad? Aquellos patricios defendían su representación de la realidad contra la realidad de la obra de Rembrandt, y, por tanto, ponían en un mismo plano los prejuicios y la realidad. Defendían la opinión de que la



verdad estaba en su representación y que, por consiguiente, ésta era la representación de la realidad. De aquí se llega de un modo perfectamente lógico a la conclusión de que la expresión artística de la realidad debe consistir en la traducción de su representación de lo real al lenguaje sensible de las obras de arte. La realidad es, pues, conocida, y al artista sólo le toca reconocerla e ilustrarla. Pero la obra de arte no es sólo expresión de la representación de la realidad; en unidad indisoluble con tal expresión, crea la realidad, la realidad de la belleza y del arte.

Las interpretaciones tradicionales de la historia de la poesía, de la filosofía, de la pintura y de la música, no niegan que todas las grandes corrientes artísticas y del pensamiento han surgido en un proceso de lucha con concepciones ya superadas. Pero, ¿por qué? Es habitual referirse al peso de los prejuicios y de la tradición y se inventan "leyes" de acuerdo con las cuales el desarrollo de las formas espirituales de la conciencia se opera históricamente como la sucesión de dos tipos "eternos" (clasicismo y romanticismo), o bien como la oscilación pendular de un extremo a otro. Pero estas "explicaciones" no explican nada, y no hacen más que oscurecer el problema.

La ciencia contemporánea se basa desde sus premisas en la revolución galileana. La naturaleza es un libro abierto y el hombre puede leerlo, a condición

de que aprenda el lenguaje en que está escrito. Ahora bien, desde el momento en que el lenguaje de la naturaleza es la *lingua mathematica*, el hombre no puede explicar científicamente la naturaleza ni dominarla prácticamente, si no asimila el lenguaje de las figuras geométricas y de los símbolos matemáticos. A quien no domine las matemáticas, le está vedada la comprensión científica de la naturaleza. La naturaleza (por supuesto, en uno de los aspectos de ella) es muda para él.

¿En qué lenguaje está escrito el libro del mundo humano y de la realidad humano-social? ¿Cómo y a quién se revela esta realidad? Si la realidad humano-social fuese conocida por sí misma y en la conciencia ingenua cotidiana, la filosofía y el arte se convertirían en un lujo inútil que, de acuerdo con tales o cuales exigencias, podría ser tomado en consideración o rechazado. La filosofía y el arte no harían otra cosa que volver a repetir, bien conceptualmente con un lenguaje intelectual, o bien mediante imágenes con un lenguaje emotivo, lo que ya era conocido sin ellos, y existe para el hombre independientemente de ellos.

El hombre quiere comprender la realidad, pero con frecuencia sólo tiene "en la mano" la superficie de ella, o una falsa apariencia de esa realidad. ¿Cómo se muestra entonces esta última en su autenticidad? ¿Cómo se manifiesta al hombre la verdadera realidad humana? El hombre llega al conocimiento de sectores parciales de la realidad humano-social, y a la comprobación de su verdad por medio de las ciencias especiales. Para conocer la realidad humana en su conjunto y descubrir la verdad de la realidad en su autenticidad, el hombre dispone de dos "medios": la filosofía y el arte. Por esta razón, la filosofía y el arte tienen para el hombre un significado específico y cumplen una misión especial. Por sus funciones, el arte y la filosofía son para el hombre vitalmente importantes, inapreciables e insustituibles. Rousseau habría dicho que son inalienables.

En el gran arte la realidad se revela al hombre. El arte, en el verdadero sentido de la palabra, es al mismo tiempo desmistificador y revolucionario, ya que conduce al hombre de las representaciones y los prejuicios sobre la realidad a la realidad misma y a su verdad. Tanto en el arte auténtico como en la auténtica filosofía se revela la verdad de la historia: la humanidad es colocada ante su propia realidad.³

¿Cuál es la realidad que se revela al hombre en el arte? ¿Es una realidad que el hombre ya conoce y que sólo pretende apropiarse en otra forma, es decir, representársela sensiblemente? Si las obras dramáticas de Shakespeare no son "otra cosa" que la representación artística de la lucha de clases en la época de la acumulación originaria, si un palacio renacentista no es "otra cosa" que la expresión del poder de clase de la naciente burguesía capitalista, cabe preguntar aquí: ¿por qué estos fenómenos sociales, que existen de por sí e independientemente del arte, deben manifestarse otra vez en el arte bajo una apariencia que constituye un enmascaramiento de su carácter real y que, en cierto sentido, al mismo tiempo

Pasa a la pág. 7

³ Los epítetos como "auténtica", "grande", etc., debieran ser un pleonasmo. En determinadas circunstancias, son precisiones necesarias.

⁴ Podríamos demostrar con evidencia, estas deducciones generales con una de las obras de arte más grandes de la primera mitad del siglo XX, el *Guernica* de Picasso. Este cuadro, evidentemente, no es ni una incomprendible deformación de la realidad ni un experimento cubista "no realista".

⁵ Ya desde el primer capítulo hemos visto en la fórmula "no es otra cosa que" una expresión típica del reduccionismo.

Otra manera de vivir



HOY estuve recordando acerca de cuando íbamos con Franz al "CHALOS", tan sólo por el prurito de ver los ojos terriblemente oscuros de Ingrid. Eramos vagos por vocación, nos escabullíamos entre un mar de gentes como dos pequeños insectos en una telaraña; no existía café ni sitio alguno donde no nos metiéramos para luego retornar como bumerang al mismo sitio donde Ingrid nos servía café con pan y sonreía obstinada en no hacernos caso. Los ojos de Ingrid continúan siendo terriblemente oscuros como aquellos días en que tocábamos con Franz en la orquesta de Nico y nos olvidábamos de todo, hasta de nuestra tristeza, entre charla y charla consumíamos el día, luego de dedicar un poco de tiempo para repasar el oboe y Franz, el pequeño piano abandonado en un rincón como una cebra melancólica.

Repetidamente lo oí masticar unos versos como quien daba una buena dentada en una manzana, saboreaba aquellos versos adoptando una actitud platónica. Al retirarnos lo hacíamos casi siempre disgustados, disputándonos una mirada de Ingrid.

En el pequeño cuarto que alquilábamos cerca de una librería, un cuarto pequeño y húmedo, Franz tomaba un libro, creo que el de LAS CARTAS DE PASCAL y hablábamos de todo, en especial de METEMPSICOSIS, una palabra que siempre me fue difícil de tragar. Yo rabiaba, daba golpes en el piso: "—No Franz, eres un necio tradicional, rayas en la estupidez. Un ser se muere, se transforma en algo, en abono por ejemplo, que servirá para que vivan otros seres, pero nunca en guardabarrancos, compréndelo bien, mete los sentidos en otras cosas no en..."

Luego yo, tocaba el oboe, en cada melodía resurgía Ingrid; Franz sospechaba y me interrumpía con cualquier cosa, con el propósito de robarme a Ingrid del pensamiento.

Por las mañanas nos sentábamos en las gradas de La Merced, yo como siempre tarareando a Stan Kenton y Franz pensativo, creyendo en (la maldita metempsicosis) sus cesas de siempre, mientras hacía trepar con un palito de fósforo las hormigas que difícilmente cargaban con migas. Luego salíamos de nuevo a meter la nariz en los cafés.

Hace dos noches tomamos la decisión de trabajar cada quien para su lado, era la única manera de llegar a Ingrid.

De antemano sabía que aventajaba a Franz en innumerables aspectos, estaba consciente de que Ingrid sería para mí, mi nombre estaba en esos días a flor de labio, en todo sitio se hablaba de mí, como un prodigioso del oboe.

En la primera noche llegamos separadamente. Desde una mesa arrinconada, Franz me veía con no sé qué de envidia o resentimiento. Ingrid llegó hacia mí, compartió los Rex, y algunas canciones que marcamos juntos; accedió en la misma noche a ir conmigo al cine, nos mirábamos con un amor intenso. A no ser por la constante persecución de Franz todo hubiera caminado mejor, pero sus ojos no se despegaban de nosotros, anduvo tras nuestros pasos como un loco, casi hasta la madrugada.

Antes de salir como de costumbre, en el momento en que me anudaba la corbata llegó Franz, perdidamente borracho, desenfundó su revólver, disparó contra mí no sé cuántas veces. Luego se manchó todo, se llenó de una enfermiza oscuridad y caí en un pozo de enormes vacíos.

Hoy he venido volando a casa de Ingrid; con sus manos de una blancura inigualable me arroja alpiste, mientras bajo tímidamente de la rama del mirto, en donde paso la mayor parte del día cantando con una melancolía sin par.

SOBRE MASFERRER



Alberto Masferrer 1868-1932

Evidentemente, una de las insuficiencias que primero saltan a la vista en la obra de Alberto Masferrer es la que se refiere a la forma del planteamiento de los problemas. No podía ser de otro modo, puesto que él partió muchas veces de supuestos éticos, religiosos, etc., para encarar problemas que necesariamente deben ser examinados desde las posiciones concretas que las clases ocupan en la relación social, en la producción de la vida material. Todo problema social —como subtema—, debe analizarse a través de los elementos más definidos de la estructura interna de la sociedad; ello nos permite caracterizar de manera correcta y precisa cualquier fenómeno.

Masferrer no se apoyó en un método científico para tratar los complejos asuntos económicos, sociales y políticos a que se enfrentaba. Esa falla metodológica no le permitió deslindar la situación que en su tiempo ocupaban las clases en la sociedad salvadoreña. Por el contrario, tomaba la sociedad en su conjunto y de esa manera trató los problemas que, indudablemente no eran comunes para todos los integrantes de este país. Como ya sabemos: la sociedad en su conjunto está integrada por clases y grupos sociales distintos que confrontan problemas también distintos. Consecuentemente, la esencia misma de las clases choca al entrar en relación. El contenido de cada problema si no se analiza en relación directa a la base de sustentación, se diluye en generalidades y nos lleva a hacer planteamientos incorrectos y a obtener conclusiones de esa naturaleza.

Masferrer a lo largo de toda su obra pone al centro de la discusión el problema de los explotados y los explotadores (todos lo hemos encontrado a lo largo de su obra); aspira a auxiliar y redimir a aquellos

y condena y recrimina a éstos por sus vicios y crueldades. Y por cierto, no alcanza a descubrir la esencia contradictoria de unos con relación a otros. En las primeras décadas de este siglo, Masferrer pasaba por la etapa más intensa de su trabajo intelectual. A esa altura del desarrollo histórico había en el país fuertes núcleos indígenas que vivían en la más desoladora miseria y en el oscurantismo de tipo medieval. Eso llevó a Masferrer a plantear problemas económico-sociales desde las posiciones éticas. Ello evidentemente es incorrecto. Es así como nos encontramos con sus teorías de la defensa de la raza, de la dignificación de la raza, etc.

El examen de la obra de Masferrer nos permite descubrir sus grandes cualidades de pensador y patriota, pero al mismo tiempo nos muestra cuán disparaje era su pensamiento. Junto a tesis de profundo contenido científico hallamos caídas enormes que lo empujan a los abismos idealistas más extremos. Al propio tiempo que expone puntos de vista correctísimos y que apoya doctrinariamente con sólidos basamentos de sustentación, nos encontramos con elaboraciones teóricas verdaderamente peregrinas y a veces hasta pueriles.

Lo anterior no es sino un señalamiento necesario para asimilar críticamente el pensamiento masferreriano, si de veras se le aprecia.

La labor intelectual que él desarrolló en favor del pueblo no es poca cosa: es amplia su obra, hecha con abnegación y valentía. Solo un hombre con gran sensibilidad social podía desplegar la actividad que él desplegó sintiendo como propios los problemas del pueblo. De diversa índole fueron los problemas que Masferrer examinó. Su inteligencia se abocó a las cuestiones filosóficas y educativas. Su obra refleja con fidelidad la preocupación constante de un hombre que se inquieta por la suerte de los demás; que le importa entrañablemente. La obra masferreriana se caracteriza por ser el fruto nacido de una actividad plena, es el aporte de un hombre batallador, irreductible, y firmemente convencido de la necesidad de reformar la sociedad corrupta para aliviar el dolor de quienes sufren privación material y espiritual. Los problemas del pueblo son también de él. Con igual ahínco se enfrentaba al tema económico o filosófico que al problema cotidiano que afectaba la salud o la alimentación popular.

El legado de Masferrer a su pueblo, es al mismo tiempo el testimonio de su voluntad de hombre de hueso y sangre que no rebueta la participación activa en el torrente de la vida; enfrentarse a los problemas, plantearlos y buscar soluciones de cualquier modo pareciera haber sido la divisa de su vida de escritor. ¿Qué se equivocó en muchas cuestiones y deja traslucir fallas de bulto en otras? Justamente; se equivocó quien está unido al diario palpitar de los acontecimientos. Sólo los que jamás toman parte en la vida de la sociedad no están sujetos al traspiés. Entrar al torrente es palpitar. Pero cuando palpita el cineo que se genera con las crueldades que se cometen contra las grandes mayorías desposeídas, el propio surgir del tiempo se encarga de hacer resaltar el brillo donde antes hubo desprecios y humillación.

Las insuficiencias provienen de distintos elementos, entre otros, la falta de una formación sistemática y el desconocimiento de un método científico. Masferrer no fue un intelectual que se formara en el aula universitaria. Fue un hombre a quien la vida le impuso la fuerza y acción que brota del interior del desarrollo. La dinámica de los hechos lo templó con su contenido vivo y multifforme. Todo esto lo hace más grande como escritor, y como guía popular más vivo y comprometido de la idiosincrasia nacional. Ayudan estas cuestiones a su evaluación. De tal valoración no sólo resultan las cualidades que rodean su obra, sino que la misma herencia de Masferrer se convierte en un valor apreciable para la historia del pensamiento centroamericano.

Si Alberto Masferrer no se hubiese sustentado en el calor de la patria que tanto amaba, y hechos suyos los problemas de las masas adoloridas y desesperadas, no podríamos encontrarlos hoy día con el hombre que con palabra ardiente y voz impregnada de humanismo desea realizar las aspiraciones de su pueblo. De ese modo logró como individuo, como escritor, realizarse a sí mismo.

Todo el Códice

JOSE ROBERTO CEA. EDICIONES CULTURA HISPANICA. Colección "Leopoldo Panero". Madrid, España, 1958.

TODO EL CODICE es obra importante de la actual poesía de El Salvador. Incursión por el mundo mítico de los pueblos precolombina. José Roberto Cea ha tenido suerte por haber nacido en una región donde sobrevive el folklore pipil, y todavía palpita el genio del temperamento indio, mixturado con influencias propias de la tradición española. Este encuentro de dos concepciones culturales, en la poesía de José Roberto Cea, adquiere trascendencia; gracias a su excepcional don lírico brinda un juego de sugerencias poéticas. Es necesario subrayar que ese estado de ebriedad, de abandono al sortilejo del azar creador, en nuestro poeta, no es fruto gratuito ni arbitrariedad técnica. Hay en estas composiciones de TODO EL CODICE, cierta gracia natural, característica importante del talento de José Roberto Cea.

Esta virtud sensorial de José Roberto Cea, me ha llamado siempre la atención. Hace un verso transido por acoger la realidad; luego busca transfigurarla en algo distinto. El poeta la apresa, la conquista; después la encanta, la exorciza por medio de su palabra. Labor no sólo de poeta, sino que, también de imaginero, de brujo:

RITUAL DEL MAS ABUELO

Toma mi voz antigua.
Desnuda hoy. Siempre desnuda.

Toma esta palabra
apenas reluciente
y lávala en antiguas profecías.

Toma esta piedra,
ponle alas
y que flote en el tiempo.

Toma este decir.
Hurga en él los destinos
y coloba la frente al pie de las mañanas.
Y no olvides la huella al pie de una paloma.
Y no dejes la sangre flotando en los bejucos.

Te consagro este fuego.
Quema en él la batalla y las lanzas doradas por
[a tarde.

¿No es verdad que recibes la más remota estrella
haciéndola copal o garza trémula?

Recibe mi oración,
ponla a entibar el valle,
mientras todo el rumor de la marea
se detiene en el cántaro de barro.

Toma este anillo ciego
ábrele la mirada para que pase el viento
con todas sus doncellas.

Te consagro el maíz.
Sacra de él la huella del venado
y la tierra.

Te consagro este cielo,
toma de él las nubes más ágiles y finas
y vuela,

entonces será el fin de las alas caídas.
Y vuela,
entonces ya no habrá tanta pluma abatida por
[el suelo.
Y vuela,
entonces las ruinas de los pájaros
saldrán pidiendo espacio...

La belleza de sus poemas reside en su forma rica en matices, en tonos, en sinestias. Su sensibilidad dirige su inspiración. La orienta a una oscura visión de las cosas del mundo, reflejada en el engarzamiento de palabras sacudidas por la sugestión fantástica, primitiva del hombre. Poesía mágica. Exenta de ideas sobre el mundo. El juicio del poeta sobre la realidad, se expresa por medio de imágenes, metáforas, asociaciones.

La primera parte de TODO EL CODICE, titulada LUZ EN LAS PIEDRAS, sobresale por la oscuridad conceptual. Predomina el ensalmo. El tono ritual, hechizante. En su poema APARICION DEL HOMBRE, aflora una ligera concepción individualista del hombre indígena, concepción desconocida de los pueblos precolombinos. De este primer libro, me parece excelente: INVOCACION DE LA CIUDAD PERDIDA.

Aquí ha llovido cielo.
Se desliza entre hierbas...
El poeta y los lirios saben la ceremonia.
Vedlos crecer en su hermosura.
Vedlos nombrar el canto. Hurgar el sueño.

Para danzas, el aire.
Mariposas para la música.
Aquí la mezcla rara.
El recipiente. Allí, los dioses.
Aquí la luz del tiempo se enajena.
Allí los viajes.
Y para cuando regresen los perdidos,
los árboles habrán dejado el bosque...

He leído el libro de los días: —Piedras de adivinar.
Hallo la invocación.
Voy a purificarme con humo de rocío
antes que el sol se anuncie.

A punto de volar
la noche alorará llega a mis manos.
Hace nidos vacíos sin poder detenerse...
La aurora sube lenta, lenta, lenta
a paso de perdido que extravió la noción.
La aurora sube lenta —pez de oro sumergido en
[el tiempo

que navega,
navega,
y hace anillos de espacio...
Yo, buscador de amuletos
voy al mar, me disuelvo en sus playas;
me traigo caracoles para pintar de verde los
[crepúsculos.

(Aparece el Quetzal)
Veo arañas, me dirigen su voz que no es su voz,
me hablan, me miran
casi las tomo...
Yo deseo hacer ríos y caminos
y es la espuma que llegó con su velo a perder
[la visión.

Y lloro, lloro con los ojos anegados de piedras.
Piedras mentidas, sí, pero son piedras...
Es cuando llega algo de luz sin luz, mucha intuición
y me quita las piedras parte a parte:
me arranco la pupila para poder mirar
hacia dentro, al fondo, al pasado...

Subterránea Ciudad: Sol de los ojos.
Deja de perecer que estamos solos.
(Ya se perdió el Quetzal).
Oscuridad de todos si te sigues hundiendo.
Si te alejas sin preguntarte nada.
Sin dejar que yo diga tus caraderos que le
[hallaron la voz
a la palabra.
Sin dejar que yo vea los viejos talladores de madera
[y de jade

gobernando la piedra y el fulgor de la arcilla.
Tus doncellas hilando los crepúsculos

en cada flor silvestre.
Subterránea Ciudad, déjame hallar el cenote
[sagrado,
el sacerdote azul pintando los presagios y el
[misterio.
Déjame ver el aire que tenían los juegos de pelota.
Quiero tener tambores labrados en tortugas
[terrestres.

Es necesario aquí el adivino loco,
el que hacia pirámides, calendarios
y días con un siglo pintado en la memoria.
Subterránea Ciudad, déjame hallar el rito,
el juego hecho de piedras, el mosaico de plumas.
¡Todos los testimonios que me lleven a ti!

Subterránea Ciudad,
voy a humedecerme con humo de rocío
para esperarte a solas...
Si te escondes, nadie puede encontrarte...

Hemos llegado aquí,
a la caída, al tumulto;
esperando decir lo que tú nos señales,
esperando decir lo que no dice el tiempo.
Te esperamos, Ciudad, a que digas lo que no hemos
[podido;

a que traigas
lo que no hemos hallado.
Te esperamos, con esta luz herida...

Su segundo libro, REPOSO DE TINIEBLAS, es sección poética perdurable. Incursión por lo mítico y sobrenatural. Esta parte ofrece el conflicto de dos mitologías, que en su tierra natal a través del tiempo, sin advertirse, se han ido conformando, hasta encarnarse en la mentalidad rústica, popular del campesino. Ese encuentro del mundo cristiano con el sentimiento cósmico del indio, ha ofrecido un testimonio singular, donde la superación, la hechicería y el afán religioso, se confunden, chocan y expresan un típico, original esquema de pensamiento. El poema, CONJUERO ENTRE HIERBAS SIN NOMBRE, revela la síntesis de esas dos formas de explicarse la vida.

En estas composiciones José Roberto Cea, ofrece a la poesía de El Salvador, un venero de belleza, desentrañado de la vida popular del país. Recoge el consejo de Don Francisco Gavidia de crear las bases de una literatura nacional, rescataadora de la tradición salvadoreña.

En estos poemas, se siente la nostalgia del autor por una edad perdida, que perdura y adviene en los recuerdos con un ligero tono irónico: candor picaresco y juvenil. YO, EL BRUJO, es una muestra brillante:

Yo, Quirino Vega,
siempre anduve en camisa de once varas
por decir la verdad a quematropa
y no hacer uso de platos de lentejas.
No di palos de ciegos, me exorcizo.
Pero ahí voy, de memoria en memoria,
más queriendo que el aire y que el dinero.
Repártidome azul, a manos llenas,
Dándome de verdad, completamente nuevo en cada
[entrega.

Sin sudar tinta, sí, pero soberbio...
Así somos los brujos en Izalco.

El tercer libro, LA CIUDAD EN LA LUZ, ofrece a un poeta alejado del lugar mítico, encantado de su infancia. El verso se aligera, brota más limpio. El poeta canta los sucesos de la ciudad. Responde a los estímulos que le ofrece el paso del minuto. No busca lo excepcional. Se inspira en los casos de la vida cotidiana. Mira tanta hipocresía, tanta inmoralidad. Descarga su cólera o se recoge en el verso íntimo.

El instrumento técnico adquiere desenvoltura. Surge nervioso, directo. Hay ausencia de metáforas. Casi nada de asociaciones, de juegos formales. El verso gana en rigor, en dejo conversacional. Me gustan sobremediana las composiciones donde el autor hace sonar su cuerda subjetiva. El poema ESTÁ BIEN QUE SE HABLE DE ESTAS COSAS,

Con Palabras

Por ROQUE DALTON.
Para Enrique Lihn.

El conocimiento completo del mundo de las palabras es imposible, por lo menos para la especie humana y a pesar de lo que insinúa la cibernética. No se sabe ni cómo empezar. La palabra "azul", por ejemplo, bien puede ser roja o carmelita, en dependencia de estados de ánimo, condiciones climatológicas, plasticidad de la onda sonora o necesidades políticas. Una serie de palabras que no se pudo completar y que tipográficamente se resuelve en puntos suspensivos es el único argumento serio que se puede aportar para probar la existencia de Dios, aunque no necesariamente Su salida de la infancia y la posesión de la sensatez que generalmente, muy a la ligera, se le supone. Hay doce palabras en el idioma pipil que producen limpieza del intestino, por no decir otra cosa, si se dicen en voz alta al tiempo de mirarse uno el ombligo alineado hacia el del firmamento. Es evidente que Lord Bertrand Russell no podrá nunca *usar* las palabras babarabatibiri, chivo o listín sin que todo el movimiento humanista moderno reciba algo parecido a un impacto de bomba submarina. ¿Y qué es la onomatopeya sino una palabra-alicata con la cual, después de sentarlas en el sillón del dentista y hacerlas abrir la boca, extraemos el alma de las cosas? Si tornamos las palabras "granada", "rompedora", "de", "ochenta", "y", "un" y "milímetros", y les atamos unos saquitos de pólvora a la cola antes de dejarlas deslizarse por el tubo de un mortero adecuado, lo que cae unos cientos de metros delante de nosotros es el momento más agudo del brindis de "La Traviata", a un volumen tal, que cualquier persona medianamente informada pensaría que cayó del cielo el edificio completo del Metropolitan Opera House de Nueva York, partiéndose como un coco podrido y dejando escapar aquel escándalo. Hombre despalabrado no es sinónimo de mudo sino de zombie. Un poeta despalabrado puede seguir publicando libritos en ediciones de lujo y dar cocktails para ir tirando en las páginas literarias, o ingresar incluso a las Academias o a los clubes. Pero si Neruda —para citar un caso co-

nocido— tiene algo de zombie a partir de *Residencia en la Tierra*, ¿cómo descubrir, reconocer, clasificar el virus de lo muerto, el perfil cadavérico en sus libros posteriores, la masa viscosa eliminable para aislar los elementos arquitectónicos que mantienen la fisiología de la locomoción y los desplantes respiratorios del muerto-vivo a quien la sal envenenaría; es decir, en fin, cómo diferenciar una palabra viva de una ya lista para el camposanto? Pues, como decía Enrique Muñio, cuando mueren las palabras comienza la música y ello es muy duro para quienes no somos inmunes a los dolores de cabeza de 70 amperios. Uno de los crímenes más abominables de la civilización occidental y la cultura cristiana ha consistido precisamente en convencer a las grandes masas populares de que las palabras sólo son elementos significantes. Que la palabra cebolla sólo tiene sentido por la existencia de la cebolla y que la palabra oropéndola sólo vino al mundo para sintetizar un plumaje de noche y fuego, un vuelo modesto y un apetito especial por los plátanos maduros. Los chinos han dado otro trato a la palabra y ya se sabe con qué rapidez pasaron desde las grandes hambrunas a la bomba de hidrógeno. Nadie bautiza a su hijo con el nombre de Sisebuto sin sentir los síntomas de la meningitis por algunos segundos. ¿Debemos acaso escapar por la tangente —que no sería sino una oscura reiteración de lo que se pretende negar o poner en duda— diciendo que se trata de un nombre que suena mal? ¿Por qué *suenan mal* una palabra libre de significados tabú si no es por algo intrínseco a ella misma, a su corporeidad, a su ser, que es independiente de su función más común, la cual, por otra parte,

no tiene necesariamente que ser la única, ni siquiera la principal? No es necesario ponerse a temblar ante estos problemas, pero debemos reconocer que al aceptar la existencia de palabras que no se pueden decir de ninguna manera, establecemos un hecho gravísimo. De él, se me ocurre, podremos partir en fecha no lejana para marcar las limitaciones de la antimateria en física y de la nada en filosofía. Para que después no digan que los poetas pasan con la lira al hombro y el alba sobre el labio, como decía Otto René Castillo que decía Werner Ovalle López, cosa que, además, y no obstante la autoridad que tiene Otto ahora, no es del todo verdad. Se debe tener gran tino sin embargo para no caer en las trampas que nos tiene el enemigo, presente en este terreno como en todo lugar. Una de ellas es la que podríamos llamar "cortina-de-humo-con-substitución-de-función". Es lo que se ha hecho con las pobres palabras "Sésamo" y "ábrete", a las cuales simplemente su oficio de significantes para convertirías en llavines de cueva de ladrones, escamoteándonos mientras tanto su verdadera esencia metafísica. Entre "ábrete" como llave y "ábrete" como tal, hay la misma distancia que entre una venta de candados de medio pelo y la habitación de Kant en Köenigsberg, y entre un "Sésamo" y otro "Sésamo", la que existe entre Walt Disney y Picasso. Otra trampa sería la infamia esa de la "palabra de honor". Lo que hay que tener es humildad, metodología de la desventaja, la más sutil de las canchas. No sabemos nada y somos orgullosos hasta morir. Deberíamos recordar lo que le pasó a Stalin por hacer de las palabras excepciones del materialismo histórico: de ahí la muerte de Babel,

de ahí el naufragio-entre-témpanos de la Internacional, de ahí la prosa soviética contemporánea. Si se le hubiera hecho frente al problema con apasionamiento y coraje, otra y magnífica sería la situación. Habría bastado con comenzar a conocer verdaderamente las palabras, a organizarlas para el porvenir, a discutir con ellas sobre la libertad y, sobre todo, a separarlas de las cuasi-palabras, las anti-palabras, las palabras degeneradas (ej.: en El Salvador para decir "caldo" se dice "Calderón", "sebo" se extravasa hacia "Sebastián" y "medallas" es lo mismo que "me das", todo lo cual es la degeneración de las palabras pinta y parada, clavada, como diría Julito Cortázar) y las palabras muertas. Nada de cenits ni de nadires, nada de remordimientos al salir de los éxtasis: las palabras más bellas del mundo son: cinabrio, azafata, saudade, áloe, tendresse, carne, mutante, deprecatingly, melancolía, pezón, chupamiel y xilófono, y si he perdido el tiempo en declarar estas cosas porque luego se compruebe que nadie las ha entendido verdaderamente, ha sido en la forma que lo hicieron Jesucristo o Lenin, aceptar lo cual, por lo menos, me hará dormir tranquilamente esta noche. Si no me salen a última hora con que de todos modos me toca hacer la guardia.



TODO EL CODICE . . .
Viene de la página 5

sobresale en esta línea. Lo mismo que, ACTO SEGUIDO:

*Como no pudieron meterme en cintura.
Me voy con la música a otra parte.
Así se dice aquí en El Salvador, cuando uno está [jodido.*

*He llegado ante mí: Muerto de mí, maldito.
He llegado a mis ojos: Aparecido.
Con tierra en la mirada, en las uñas y el habla . . .*

*Torpe. Enigma, he llegado ante mí.
He sentido deseos de salir a la calle,
buscar un balazo perdido, desperdigado . . .
y terminar con toda esta miseria.*

*Es en estos momentos, cuando se acaba la paciencia
y a duras penas, lejos de la nada,
uno pierde el amor, la dulzura de ser,
de andar en defensa de la vida.*

*Uno cae en desgracia y cuesta levantarse.
Se cierran los ojos para borrar la angustia. Y nada.
Defender el amor como gato panza arriba, cansa.
Se sufre como nunca. Pero ahí vamos . . .
Se va con la música a otra parte.*

Se le halla lado al vivir. Nuevamente guerreamos.

*Hacemos paz con los huesos. Y otra vez.
Nos miramos sonrientes. Diciendo sin decir
con la mirada (hay veces con los actos),
que aquí
no se está por gusto. Que al mundo no nos echaron
porque sí, por mero afán de echarnos. No.
Vivimos a la vida para hacerla crecer.
Para que siga el curso necesario.*

El poema clave de esta sección tercera, es CRÓNICA DE UNA MUCHACHA SALVADOREÑA, tan importante como CONJURO ENTRE HIERBAS SIN NOMBRE. En este poema José Roberto Cea, aporta elementos poéticos de calidad a la nueva poesía salvadoreña. El autor se duele, pinta y protesta por la tragedia de nuestras mujeres que en su humildad, caen en la desgracia, en el foso de la miseria. Este cuadro veraz, Cea lo da al lector, entremezclado con pinceladas de humor, de picardía y de reflexiones cargadas de amargura.

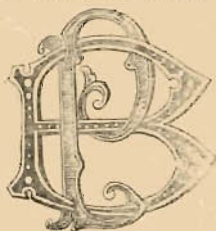
La lectura de TODO EL CODICE, indica que en El Salvador, el menester de la poesía está siendo visto con la preocupación y seriedad que se merece. Y sobre todo, que hay un grupo de poetas jóvenes de auténtico talento, que conscientes de la responsabilidad que urge el arte, han sabido rendirle el tiempo necesario para arrancarle sus profundos secretos.

ROBERTO ARMUJO,

EL ARTE ...
Viene de la pág. 2

oculta y revela su verdadera esencia? En esta concepción se presupone que la verdad expresada por el arte puede ser alcanzada también por otro camino, con la única diferencia de que el arte presenta esa verdad "artísticamente" en imágenes que poseen una evidencia sensible, mientras que al ser presentada en la otra forma la misma verdad resulta menos *sugestiva*.

Un templo griego, una catedral medioeval, o un palacio renacentista, expresan la realidad, pero a la vez crean esa realidad. Pero no crean solamente la realidad antigua, medioeval o renacentista; no sólo son elementos constructivos de la sociedad correspondiente, sino que crean como *perfectas obras artísticas* una realidad que sobrevive al mundo histórico de la antigüedad, del medioevo y del Renacimiento. En esa supervivencia se revela el *carácter específico* de su realidad. El templo griego es algo distinto de una moneda antigua que al desaparecer el mundo antiguo ha perdido su propia realidad, su validez; ya no vale, ya no funciona como medio de pago o materialización de un valor. Con el hundimiento del mundo antiguo pierden también su realidad los elementos que cumplían en él cierta función: el templo antiguo pierde su inmediata función social como lugar destinado a los oficios divinos y a las ceremonias religiosas; el palacio renacentista ya no es un símbolo visible del poderío, la auténtica residencia de un magnate del Renacimiento. Pero al hundirse el mundo histórico y quedar abolidas sus funciones sociales, ni el templo antiguo ni el palacio renacentista han perdido su valor artístico. ¿Por qué? ¿Son expresión de un mundo que ya ha desaparecido en su historicidad, pero que sigue sobreviviendo en ellos? ¿Cómo y con qué sobrevive? ¿Tal vez como conjunto de condiciones dadas? ¿O bien como material trabajado y elaborado por hombres que imprimieron en él sus propias características? A partir de un palacio renacentista es posible hacer deducciones acerca del mundo del Renacimiento; valiéndose de un palacio renacentista cabe adivinar la actitud del hombre hacia la naturaleza, el grado de realización de la libertad del individuo, la división del espacio y la expresión del tiempo, la concepción de la naturaleza. Pero la obra de arte expresa el mundo en cuanto lo crea. Y crea el mundo en cuanto que revela la verdad



de la realidad, en cuanto que la realidad se expresa en la obra artística. En la obra de arte la realidad habla al hombre.

Hemos partido de la idea de que el examen de las relaciones del arte con la realidad y las concepciones de realismo y no realismo que derivan de ellos, exigen necesariamente una respuesta a la pregunta: ¿qué es realidad? por otro lado, el propio análisis de la obra de arte nos lleva a la pregunta que constituye el objeto principal de nuestras consideraciones: ¿Qué es la realidad humano-social y cómo es creada esta realidad?

Si en relación con la obra de arte la realidad social es considerada exclusivamente como las condiciones y circunstancias históricas que han determinado o condicionado el origen de la obra, la obra misma y su carácter artístico se convierten en algo inhumano. Si la obra es considerada exclusivamente como una obra social, principal o ex-

clusivamente en forma de objetividad cosificada, la subjetividad será concebida como algo asociado, como un hecho condicionado, pero no creado ni constituido por la realidad social. Si la realidad social, en relación con la obra artística, es entendida como condicionalidad de la época, como historicidad de una situación dada o como equivalente social, se vendrá abajo el monismo de la filosofía materialista, y ocupará su lugar el dualismo de la situación dada y de los hombres: la situación plantea tareas y los hombres reaccionan ante ellas. En la sociedad capitalista moderna el elemento subjetivo de la realidad social ha sido separado del objetivo, y los dos se alzan el uno contra el otro, como sujeto de un lado, y como objetividad cosificada de otro. Aquí tienen su origen estas mistificaciones: por una parte el automatismo de la situación dada; por otro la sicologización y la pasividad del sujeto. Pero la realidad social es infinitamente más rica y concreta que la situación dada y las circunstancias históricas, *porque incluye la praxis humana objetiva*, la cual crea tanto la situación como las circunstancias. Las circunstancias constituyen el aspecto fijo de la realidad social. Pero en cuanto son arrancadas, separadas de la práctica humana, de la actividad objetiva del hombre, se convierten en algo rígido e inanimado.⁶ La "teoría" y el "método" ponen en una relación casual esta rígida materialidad con el "espíritu", con la filosofía y la poesía.

El resultado de ello es la vulgarización. El sociologismo reduce la realidad social a la situación, a las circunstancias, a las condiciones históricas, que así deformadas adquieren el aspecto de una objetividad natural. La relación entre las "condiciones" y las "circunstancias históricas", así extendidas, de una parte, y la filosofía y el arte, de la otra, *no puede ser esencialmente* sino una relación mecánica y exterior. El sociologismo ilustrado trata de eliminar este mecanismo mediante una complicada jerarquía de "términos intermediarios" auténticos o contruídos (la "economía se halla "mediatamente" en contacto con el arte), pero hace el trabajo de Sísifo. Para la filosofía materialista, que parte de la cuestión revolucionaria de *¿cómo es creada la realidad social?*, la propia realidad social no sólo existe bajo la forma de "objeto", de situación dada, de circunstancias, sino ante todo como actividad objetiva del hombre, que crea las situaciones como parte objetivada de la realidad social.

Para el sociologismo cuya definición más lacónica es el cambio de la situación dada del ser social, la situación cambia y el sujeto humano reacciona ante ella. Reacciona como un conjunto inmutable de facultades emocionales y espirituales, es decir, captando, conociendo y representando artística o científicamente la situación misma. La situación cambia, evoluciona, y el sujeto



humano marcha paralelamente a ella y lo fotografía. Tácticamente se parte del supuesto de que en el curso de la historia se han sucedido diversas estructuras económicas, se han abatido tronos, han triunfado revoluciones, pero la facultad humana de "fotografiar" el mundo no ha cambiado desde la antigüedad hasta hoy.

El hombre capta y se apropia la realidad "con todos los sentidos", como afirmó Marx; pero estos sentidos, que reproducen la realidad para el hombre, son ellos mismos un producto histórico-social. El hombre debe haber desarrollado el sentido correspondiente para que los objetos, los acontecimientos y los valores tengan sentido para él. Para el hombre cuyo sentido no se ha desarrollado a tal grado, los demás hombres, las cosas y las creaciones de sentido real, son absurdos. El hombre *descubre* el sentido de las cosas justamente por-



que *crea* un sentido humano de las cosas. Un hombre con sentidos desarrollados tiene sentido también para todo lo humano, mientras que un hombre de sentidos no desarrollados se halla cautivo frente al mundo, y no lo "percibe" universal y totalmente, con sensibilidad e intensidad, sino de un modo unilateral y superficial, sólo desde su propio "mundo", que es un pedazo unilateral y fetichizado de la realidad.

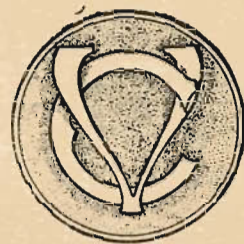
No criticamos el sociologismo por el hecho de que recurra a la situación dada, a las circunstancias y a las condiciones para *explicar* la cultura, sino porque no comprende el *significado* de la situación en sí, ni el significado de la situación *en relación con la cultura*. La situación *fuera de la historia*, la situación *sin objeto*, no sólo constituye una configuración petrificada y mistificada, sino también una configuración privada de *sentido objetivo*. Bajo este aspecto, las "condiciones" carecen también de lo que es más importante desde el punto de vista metodológico, o sea, de un significado objetivo propio, y *adquieren* un sentido ilegítimo de acuerdo con las opiniones, reflejos y cultura del científico.⁷

La realidad social ha dejado de ser para la indagación lo que objetivamente es, una totalidad concreta, y se escinde en dos todos heterogéneos e independientes, que el "método" y la "teoría" se esfuerzan por reunir. La escisión de la totalidad concreta de la realidad social conduce a la conclusión siguiente: de una parte, es petrificada la situación, mientras que, de la otra, lo es el espíritu, la vida síquica, el sujeto. La situación puede ser pasiva, y en ese caso el espíritu, la sique como objeto activo en forma de "impulso vital" la pone en movimiento y le da un sentido. O bien la situación es activa, convirtiéndose ella misma en sujeto, y la sique o conciencia *no tiene* otra función que la de conocer de un modo exacto o mistificado la ley científico-natural de la situación.

Se ha comprobado ya reiteradas veces que el método de Plejánov es insuficiente para la investigación de los problemas artísticos. Esta insuficiencia se manifiesta tanto en la aceptación crítica de formas ideológicas acabadas, para las cuales se busca un equivalente económico o social, como en la rigidez conservadora con que se cierra el acceso a la comprensión del arte moderno, y se considera el impresionismo como la última palabra de la "modernidad". No obstante parece ser que los supuestos teórico-filosóficos de esa insuficiencia no han sido suficientemente examinados. En sus concepciones teórico-filosóficas, Plejánov no llega nunca a superar el dualismo de situación dada y elemento síquico; porque no comprende bien el sentido del concepto marxista de praxis, Plejánov cita las tesis de

Marx sobre Feuerbach y observa que en cierta medida contienen el programa del materialismo moderno. Si el marxismo —continúa diciendo Plejánov— no quiere reconocer la superioridad del idealismo en *determinada* esfera, debe dar una explicación materialista de *todos* los aspectos de la vida humana.¹⁰

Después de estas palabras de introducción, Plejánov presenta su propia interpretación de los conceptos marxistas "actividad sensible humana", práctica y subjetividad: "El aspecto subjetivo de la vida humana es precisamente el aspecto psicológico: el espíritu humano, los sentimientos y las ideas de los hombres".¹¹ Así, pues, Plejánov distingue, de un lado, la psicología, los estados síquicos, o también los estados de ánimo, las costumbres, los sentimientos y las ideas; y del otro, las condiciones económicas a los sentimientos, las ideas, los estados de ánimo y las costumbres son "explicados de un modo materialista", si se explican mediante la historia económica. De estas consideraciones se deduce, ante todo, que Plejánov se ale-



ja de Marx en un *punto cardinal*: en aquel en que el materialismo marxista logra superar tanto los *lados débiles* de todo el materialismo anterior como los méritos del *idealismo*, o sea, la concepción del sujeto. Plejánov concibe el sujeto como "espíritu de la época", como costumbres y vida síquica a los que corresponden en el polo opuesto las condiciones económicas, con lo cual descarta de la *concepción materialista de la historia la praxis objetiva*, es decir, *el descubrimiento más importante de Marx*.

El análisis del arte llevado a cabo por Plejánov falla porque en la concepción de la realidad de la que parte dicho análisis, falta, como elemento constitutivo, la praxis humana objetiva, la "actividad humana sensible", que no puede ser reducida a lo "síquico", o al "espíritu de la época".

(Traducción de Adolfo Sánchez Vásquez)

6 Marx caracteriza el carácter apologetico reaccionario de los historiadores burgueses y, en general, su concepción de la realidad social, con una observación lapidaria: "concebir las relaciones sociales al margen de la actividad". C. Marx y F. Engels: *Deutsche Ideologie (La ideología alemana)*.

7 "Los sentidos tienen su historia". M. Lifchiz: *Marx und die Aesthetik*, Dresden, 1960, pág. 117.

8 Si un científico no tiene sensibilidad para el arte, se comporta como Kuczynski, y cree que el mejor breviario de economía política fue escrito por el propio Goethe bajo el sugestivo título de *Wahrheit und Dichtung*. Véase I. Kuczynski: *Studie o krasné literatúre a politické ekonomii*, Praga, 1956. En descargo del autor hay que decir que sus opiniones sólo son "ecos de su tiempo".

9 El método de Plejánov de escribir la historia de la literatura se reduce a este procedimiento: en primer lugar, se construye la historia puramente ideológica de los argumentos (tomada ya con frecuencia, en forma ya elaborada de la literatura científica burguesa). Después, bajo este *ordo et connexio idearum*, mediante hipótesis frecuentemente muy ingeniosas, se pone un *ordo et connexio rerum*. Plejánov definió este procedimiento como el "descubrimiento del equivalente social". M. Lifchiz: *Voprosy iskusstva y filosofii (Problemas del arte y la filosofía)*, Moscú, 1935, pág. 110.

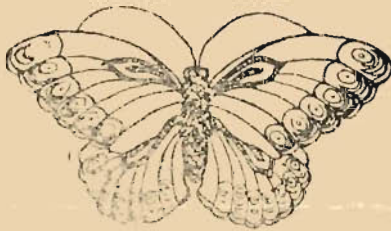
10 En esta concepción total del marxismo Lenin se halla de acuerdo con Plejánov, pero ya en este punto se aparta de él por su concepto de praxis, que Lenin concibe de manera totalmente distinta.

11 Plejánov: *Obras filosóficas escogidas*, ed. rusa, tomo II, pág. 158.

MANLIO ARGUETA ANTI-ANTI

Los Cazadores de Mariposas

Hay en algunos pueblos (entiéndase aldeas) bandadas de niños que se dedican a cazar mariposas. Llevan una bolsa prendida a la cintura y una rama de escobilla en las manos. Corren detrás de las mariposas, suben colinas, atraviesan ríos, saltan por sobre los cercos de púas. Y en la ciudad civilizada, los coleccionistas esperan las variedades más valiosas; preparan alfileres y cajitas de cristal y caoba. Las mariposas tienen valor inapreciable en el mercado: mil mariposas comunes o una especie rara por un vestido nuevo o un par de zapatos. Así se explican esas bandas de chicos malos que recorren el territorio nacional, siempre detrás de algo, con un ramo de escobilla en las manos, hediondos a sudor y con la vista fija en las mariposas que sólo ven sus ojos y que nosotros no alcanzamos a comprender.



Nota.—Manlio Argueta, nació en la ciudad de San Miguel, El Salvador, Centroamérica, el año 1935. Perteneció a la promoción literaria de 1956. Es co-autor del libro de poemas "De Aquí en Adelante", ediciones LOS CINCO. Los anteriores poemas pertenecen a "El animal entre las patas", libro en prensas de la Editorial Universitaria de Guatemala.

Los Lagartos, los Niños y el Kwashiorkor

Los lagartos son payasos que recorren el campo vestidos con telas de color amarillo, tirando a fuego, llevan un cuello de piedras preciosas. Viven en los cercados y en los árboles de maculís, especialmente; no atacan a los seres vivos pero se alimentan de carroña. El kwashiorkor es el kwashiorkor.

La principal característica de los lagartos es que se comen a los niños que aparecen muertos en la calle. Los acometen con furia, hincan sus dientes en la carne tierna de los despojos. Se mueven con velocidad de máquina pensadora hasta dejar los huesos blancos, los huesos blancos roídos por sus dientes de aguja hipodérmica. Eso pasa en todas las calles de nuestras aldeas. Los saurios hacen gala de orgullo turístico, de especímenes mágicos. Y quedan los huesos apilados entre la hierba de la calle, fosforescentes, con olor a muerto. Los lagartos retornan a sus cuevas en los cercados, en los árboles de maculís.



Distintas Formas de Morir

En los patios de las casas juegan los niños. Unos recogen leña de las ramas secas que se desprenden de los árboles, otros juegan a mamá y papá en las cuevas verdes que forman los setos. Otros se arrastran sobre la hierba diciendo palabras raras como guk-guk-guk mientras recogen los grillos que se esconden en las piedras y los guardan en latitas de jugos kern's que para el efecto llevan prendidas al cuello. Todo va bien hasta que deciden jugar a los muertos; escogen al menor de ellos, le registran los ojos para ver si los tienen amarillos (o pálidos de muerte), les pegan manotazos en las nalgas y observan la reacción ante el dolor. Si el escogido responde con una queja, lo hacen a un lado y buscan a otro, y así hasta encontrar al indicado, es decir al insensible. Luego, lo envuelven con la corteza que arrancan de ciertos

árboles aromáticos, no sin antes verles por vez última los ojos. Algunos, los recogedores de grillos, van en busca de flores silvestres y regresan con ramilletes de campánulas que ponen sobre el envoltorio; otros abren un hoyo bastante profundo y así proceden a enterrar a su víctima; el niño apenas se queja cuando lo dejan en el fondo del agujero; impasibles, los niños comen los grillos de las latitas de jugos kern's cantan una canción de cuna, apañean la tierra; sólo las mujercitas lloran, las mismas que han hecho de mamá en las cuevas de los setos. Lloran porque su sensibilidad es precaria, delicada como el velo de niebla que cubre las hojas de los árboles. Lloran más que de dolor de extraño presentimiento. Como si alguien estuviera a punto de morir.