

## Claudia Lars y la poesía de una generación

Si una generación agrupa a poetas nacidos durante un periodo de quince años, la de Claudia Lars tendría su fecha capital cuando ella viene al mundo de la más prodigiosa poesía de nuestro tiempo. Doce años antes nace Delmira Agustini —la trágica uruguaya que muere prematuramente en 1914 y de quien dijo Rubén Darío: Como es mujer ha dicho cosas que no se habían dicho nunca. Otra uruguaya luminosa nace en 1895: Juana de Ibarboroub. Ella revela un mundo sensorial intenso, y por sensorial en la naturaleza, sensual en el amor. Sara de Ibáñez —también uruguaya— nace por la misma época y con ella se vincula el nombre de Claudia Lars, de El Salvador. Un poco antes, en 1892, ha nacido la poetisa argentina Alfonsina Storni, bajo el mismo signo trágico de Delmira, guía mayor del grupo de la cruz del sur. Como Safo en Grecia, Alfonsina se precipita en las aguas del rumoroso río de Plata, y sólo queda su magnífica túnica flotando en las aguas bruñidas.

Exactamente diez años antes que Claudia Lars (1899), ha nacido Gabriela Mistral en 1889. Ella recibe como homenaje máximo el Premio Nobel en 1945. Al terminar la primera guerra europea en 1918, el Modernismo, innovador de la poesía universal, sólo muestra signos tardíos como en aquellos poetas ecuatorianos de la "Generación Decapitada".

Claudia Lars pertenece a una generación innovadora de la lengua española, innovadora de la gran poesía que se crea en la Metrópoli. A la misma de Federico García Lorca (1898), Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre. Mayores eran Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego: del 91, del 93, del 96. Emilio Prados nace justamente el mismo año que Claudia Lars: 1899. A este siglo pertenecen Luis Cernuda (1902), Rafael Alberti, del año 3, Manuel Altolaguirre, del año 5.

La primordial característica de esta generación innovadora, es que a pesar de ello no necesita negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse. Esa generación no se alza contra nada, antes bien posee acentos que sólo responden a una tradición española. Sus raíces buscan los hortanares no agotados de los siglos de oro. Es la generación que reivindica a Góngora y le proclama precursor de la brillante imagen poética contemporánea. Su innovación no los lleva a negar la poesía antigua, antes bien recogen aquella herencia preciosa de la extraordinaria lírica de fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Quevedo.

Claudia Lars busca una poesía que sea al mismo tiempo arte en todo su rigor de arte y creación en todo su genuino empuje. Arte de la poesía y, por lo tanto, ninguna simple efusión —ni al modo del siglo pasado con su colorido modernista— o su tardío turbión pasional romántico, acaso con cierto cauce subconsciente heredado de los simbolistas franceses. Arte de la poesía pero no formalismo preciosista. La plenitud de una forma bien trabajada, cuidadosamente ajustada a su contenido, no es formalismo. Acaso predomine un fondo sensorial en la nítida imagen y en Claudia Lars hay precisamente eso: imágenes sensoriales donde subyace el símbolo.

Son muy variados los metros, las estrofas, las modulaciones, los ritmos que ella emplea, como lo ha demostrado en esa poesía tan arraigada a su tierra ruzcaileca, CIUDAD BAJO MI VOZ, extenso poema en una invocación y tres estancias (Ed. Extraordinaria de "Estrella de Centro América" 1948-49. Volumen VI, El Salvador).

**Matilde  
Elena  
López**

(Pasa a la página 2)



CLAUDIA LARS Y LA ...  
Viene de la 1ª pág.

Forzoso es apelar al término maestría cuando se habla de esta poetisa que supera a las americanas de su generación en lo entrañable de su voz, como la misma Gabriela Mistral lo reconoce. Virtuosismo como virtud de medida, sentimiento comedido y delicado. El arte de la poesía es la forma de encarnación del Ángel. Espíritu que llega a ser forma encarnada misteriosamente en esa criatura perfecta del poema. Idea y música, sentido y sonido. Imagen que encarna el pensamiento empapado en un interno río emocional. Los tres filamentos que tejen la imagen: Lo conceptual, lo afectivo, lo sensorial.

Parece ser el rasgo esencial de su generación que trabaja el mismo material lingüístico. Y así como los poetas españoles contemporáneos vuelven a la antigua poesía clásica, Claudia Lars busca el secreto del idioma en aquel oro viejo de las onzas españolas. Salomón de la Selva le abre el caudal del siglo de oro, que a la vez tiene vertientes más remotas, aquellas del Romancero Español. Romanes del Norte y Sur es la búsqueda de esas raíces.

Como aquellos poetas al filo de la guerra civil española, hay en su poesía realidad pero no descrita según un parecido inmediato. Hay sentimiento, no sentimentalismo en el que cayeran las poetisas sudamericanas, todavía contaminadas de romanticismo. Ni en la Canción Redonda (1936) hay en Claudia euforia pasional, ni menos la sensiblería tardía del romanticismo.

Madura estoy como la fruta  
que cuelga de la rama...

Mas recuerda a Safo cuando habla de la manzana en la rama más alta.

Esta medida en la manifestación de las emociones guarda su vehemencia, más aún, redobla su intensidad. Algunas veces su poesía puede parecer hermética, oscura, difícil, acaso porque se expresa en imágenes. Es un lenguaje que acude a la ambigüedad de las imágenes para referirse a su vida más profunda.

El cultivo de la imagen es el más común entre los muy diversos caracteres que juntan y separan a los poetas de esa generación española. Imagen se denomina una obra temprana de Gerardo Diego. El culto por la imagen en su forma extrema conduce al surrealismo: secuencia de imágenes que expresa el mundo interior del hombre. Ciertos escritores quieren alzarse a una segunda realidad, independiente de la primera realidad real y común y logran la autonomía de la imagen, la poesía pura.

En Claudia Lars hay en propósito de la rigurosa poesía como creación. Acaso siente en su plenitud etimológica el vocablo poesía y por ello quiere identificar lo más posible poesía y poema, que fuese palabra por palabra, imagen a imagen, intensamente poético. ¿Poesía pura? Ella ha manifestado que se considera autora modernista de poesía pura.

—Para mí el "lirismo puro", mejor dicho, lirismo poético, es el poder y la habilidad de expresar poéticamente ideas, sentimientos, circunstancias, espacios que otras personas no logran expresar bien —ha dicho en una entrevista en la que se le pidió explicar su poesía.

Claudia Lars representa el rigor del estilo a la luz de una conciencia poética. Pero su poesía es hondamente humana. ¿Qué lejos de ella aquella deshumanización de la poesía de que habló Ortega y Gasset! Acaso necesite clave para explicar su enigma, pero nace toda ella de la más espiritual entraña. ¿De qué nos habla en su poesía? De los grandes asuntos del hombre: amor, universo, desti-



no, muerte. Todo con gran sobriedad y mesura. Ella busca esa expresión justa, precisa, que corresponde a lo que quiere manifestar. Ensaya desde los artificios de la métrica tradicional —domina admirablemente el soneto— hasta las irregularidades del versículo.

No ha roto con la tradición y las novedades de Rubén Darío y de sus continuadores, van a ser ampliadas en su poesía, porque ella misma es innovadora, busca peculiaridades estilísticas, matices líricos nuevos, creación de vocablos en la imagen compuesta para darle mayor flexibilidad a la lengua. Hay que buscar, eso sí, en el texto poético, la clave, como se busca en el texto musical. Nada



más fácil para quien lo encuentre, descifrar el enigma.

Las innovaciones poéticas adquieren poco a poco forma de escuelas de vanguardia. La renovación poética universal se inicia con el romanticismo que renovó el vocabulario poético. Fue el primer desafío en serio a la tradición clásico renacentista de la lírica occidental culta. Aquel romanticismo en sus inicios, traía una emoción nerviosa y sutil que contaminó todo el arte contemporáneo. Pero el romanticismo no es de una sola pieza ni tiene evolución igual en todos los países. Figuras cimeras del romanticismo culminante como Byron, Shelley, Keats, no pueden situarse al lado de los decadentes, cuando aquel movimiento había agotado sus posibilidades estéticas. América recibe la tardía herencia y el romanticismo se arrincona en las aldeas cuando otras escuelas se abren paso clamorosamente. Surgen las escuelas de vanguardia y se publican proclamas y manifiestos poéticos. En Chile se destacan Pablo Neruda (1904), el poeta que más ha influido en los líricos americanos. No obstante, Claudia Lars se sustrae a esa influencia de uno de los valores más brillantes de su generación en América, acaso porque no existe afinidad espiritual entre ambos. Pablo Neruda crea toda una escuela de poesía social, aunque niegue y reniegue de su poesía primera, acaso la mejor. Vicente Huidobro (1893) es el iniciador del Creacionismo. Jorge Luis Borges comanda el ultraísmo al lado de Leopoldo Marechal en Argentina. En el Perú, César Vallejo (1895-1938) se inclina al creacionismo, pero busca su propia expresión humanística después. Jorge Carrera Andrade (1909) en Ecuador, se enamora de todas las escuelas nuevas y ensaya tendencias exóticas. En Cuba, Nicolás Guillén (1904) es poeta social de clara inspiración lírica. Emilio Ballagas (1908) abandona el tema "negro" y busca la poesía pura. En México, donde un modernista renovado, Enrique González Martínez, tuerce el cuello al cisne modernista, los poetas de transición se llaman Ramón López Velarde (1888-1921), Carlos Pellicer (1897) y José Gorostiza (1901). Después viene Xavier Villaurrutia (1903), Jaime Torres Bodet, Salvador Novo (1904). Y la poesía pura de Octavio Paz en busca de nuevos rumbos. Sin embargo, las nuevas escuelas poéticas no contaminan la lírica excepcio-

nal de Claudia Lars. El misterioso mundo de su poesía tiene otras influencias.

A los doce años leía ya a Julio Verne y a Walter Scott. Las novelas de Víctor Hugo y de Alejandro Dumas fueron sus libros favoritos a los 17 años. Acaso allá en su lejana adolescencia leyera a Lamartine. Las obras de Dickens y las de Cooper la fascinaron. Una monja de La Asunción, Sor María Lucía de Jesús, la introdujo en el misterioso texto de la Biblia. Por mucho tiempo, La Cabaña del Tío Tom de Harriet Beecher Stowe, le habló un lenguaje humano, antiesclavista y le enseñó el camino de las causas justas. Su conocimiento perfecto del inglés la acercó a los grandes maestros: Henry Wadsworth Longfellow, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson.

Walt Whitman, el poeta mayor de América le fue familiar en sus lecturas de poesía. *Leaves of Grass* fue leída por ella en el idioma inglés. La literatura inglesa formó su gusto estético antes de que le llegara el conocimiento de la poesía clásica española. Aprendió a conocer los secretos de la lengua inglesa antes de rebuscar el oro viejo español. Walter Scott, Emerson, Shakespeare, la Biblia, Las Mil y Una Noches, los poemas de Ossian: he allí sus lecturas predilectas. Entre los poetas de fines de siglo, Emily Dickinson con su lirismo extraño, ejerció influencia en ella. Sus contemporáneos, Ezra Pound (1885) y T. S. Eliot (1888), le fueron conocidos aunque no influyeron en su poesía. Tanto Pound como Eliot se desterraron voluntariamente de su patria, como lo había hecho antaño James. Ezra Pound se fue a Europa muy joven y fue el abanderado de todo movimiento estético subversivo. Su inclinación fascista le resta simpatías entre los poetas de su tiempo. Eliot se hizo ciudadano



inglés y es el poeta mayor en lengua inglesa de nuestros días. Murió en 1964. Entre los dramaturgos, prefiere a O'Neill.

De los poetas ingleses, Claudia Lars tiene particular predilección por Shelley, Keats, Elizabeth Barrett, así como los poetas prerrománticos Dante, Gabriel Rosseti y Christine Georgine Rosseti. Al maravilloso Francis Thompson,

Passa a la pág. 8



## De Daspre a Althusser

En ocasión del debate sobre el humanismo, Louis Althusser, además de otros camaradas, han establecido una distinción radical entre la ciencia y la ideología para recalcar bien que sólo el conocimiento científico tiene valor: "Confundir ambos órdenes sería prohibirse todo conocimiento"<sup>1</sup>. Pierre Macherey demuestra que el debate es imposible entre Althusser y Semprum, aquél hablando el lenguaje de la teoría y éste el de la ideología<sup>2</sup>. Igualmente J. Ibarrola, que declara: "El marxismo es una ciencia. El marxismo habla mal del lenguaje de la ideología"<sup>3</sup>.

Esta preocupación de rigor en el análisis es extremadamente positiva; lo digo porque lo pienso y no por atenuar los comentarios que siguen. Pero creo que el equívoco aparece a partir del momento en que Althusser estudia el papel de la ideología. Si bien es legítimo oponer de manera general ciencia e ideología, me parece sin embargo, muy peligroso, hablar de manera general de la ideología como de un conjunto casi coherente.

Si tomamos juntos religión, arte y moral, no podremos permitirnos más que comentarios aproximativos. Althusser no niega evidentemente las distinciones por establecer entre el arte y la moral por ejemplo; pero éstas no le interesan en ese artículo y las *descuida*. Pero a partir del momento en que se ha definido cuidadosamente la exigencia de rigor que caracteriza la ciencia, todo aquello que no es la ciencia se reencuentra, desde el punto de vista del conocimiento, casi al mismo nivel: el del equívoco, de la *inadecuación*. Lo malo es que llegamos entonces a una definición negativa de los diferentes campos de la ideología, que deja evidentemente escapar la originalidad del arte, de la moral, etc. Es esto lo que me impulsa a presentar algunos comentarios sobre la función del arte desde el punto de vista del conocimiento.

Habría primero que desechar, y definitivamente, esa idea de que el arte es un simple reflejo de la realidad. De hecho el arte no es jamás, ni aún el arte naturalista, un simple reflejo de lo real. El artista se entrega a un trabajo de observación, de elaboración y de transcripción de lo real del cual presenta una interpretación original. Las informaciones sobre la realidad que nos muestran las

hubiera sido empujado, por lo que pudiéramos llamar la lógica de su arte, a abandonar, en su trabajo de novelista, algunas de sus concepciones políticas.

Sucedría con Balzac (y con muchos otros) casi el mismo fenómeno que se produjo —*mutatis mutandis*— con un sabio idealista que se vio obligado por las necesidades de su investigación, a distinguir entre las verdades del laboratorio y las de la oratoria.

El artista no puede comprender, adelantar o suscitar la historia más que si antes ha tomado cierto conocimiento de la realidad. Es en este sentido que entiende la frase de Lukacs: "Toda gran literatura es realista".<sup>5</sup>

La cuestión que se plantea entonces es evidente, saber qué *forma* de conocimiento nos aporta el arte.

Tenemos ahí materia para un estudio profundo, estudio bosquejado aquí o allá, pero que no ofrece aún una respuesta satisfactoria. No obstante una frase, también de Mercenac, me llamó la atención, en un número reciente de *Lettres Françaises* "Siempre he lamentado que F. Joliot-Curie no haya jamás llevado a cabo aquel proyecto de que me hablara cuando la muerte de Eluard, sobre un estudio comparado de la creación poética y de la creación científica, del cual pensaba que hubiera, tal vez, desembocado sobre una identidad de pasos". Creo que nos equivocáramos al subestimar semejante comentario cuya importancia estriba evidentemente en que ha sido hecho por alguien *acostumbrado al lenguaje científico*. Lanzados en esta dirección, las investigaciones precisas pueden llevarnos a reconsiderar no pocos juicios. Y, desde ese punto de vista, sería seguramente muy beneficioso reflexionar sobre los análisis de Bachelard, tan notables cuando se refiere al pensamiento científico como cuando *son* aplicados a la creación poética.

Lo que hace irremplazable el conocimiento artístico, es precisamente que éste no entra en competencia con el conocimiento científico, sino que se sitúa a otro nivel. Es a nivel del hombre que se coloca el artista, de las relaciones vividas entre los hombres. Con el artista la historia se vuelve humana. Profundizamos en la complejidad de lo concreto. Para el sabio, es la debilidad esencial del arte. Pero el milagro del arte consiste en situarse a nivel de lo individual y de dar no obstante una lección valedera para todos: este éxito constituye el aporte irremplazable del arte.

# Las cartas

## Sobre el conocimiento del arte



obras no son tampoco una simple descripción de lo real; tienen por el contrario un valor irremplazable.

Louis Althusser se queja con razón justa de la impresión que rodea el concepto del "culto de la personalidad"; se pregunta por qué no ha sido planteado este problema "en términos de teoría". En efecto, eso debe ser objeto de reflexión. Pero habría que agregar que si los teóricos no han sabido *cernir* con exactitud la realidad de ese fenómeno histórico, los artistas no los han esperado para analizarla. Y también eso merece reflexión.

Pienso, por ejemplo, en la extraordinaria novela de Soljenitsyn, *Un día de Iván Denisovitch*, y en el monumento cuya importancia jamás se repetirá demasiado. Es evidente que estas dos novelas no son la simple ilustración de un análisis teórico ya que éste está aún por hacer. Menos aún resulta ser un simple reflejo de la realidad pasivamente registrado por el escritor. En ambas obras las contradicciones saltan a la vista; el absurdo puesto a plena luz. El lector se siente en posesión sobre lo real y la novela se vuelve como dice Althusser de la ideología en general, "un instrumento de acción reflejado sobre la Historia".

Pero ¿cómo podría el arte afectar la realidad, pesar sobre ésta, si no ofreciera un conocimiento válido de la misma?

Hace algunos años, Jean Mercenac, reseñando en *L'Humanité* una exposición de Picasso, decía más o menos: "Fui a ver cómo nos iba". No considero esta frase como una ocurrencia. Estoy persuadido de que podemos encontrar nuestro destino inscrito en la obra de Picasso.

El arte además no se limita a hacernos conocer el presente; llega a adelantar a la Historia. Elsa Triolet ha insistido varias veces sobre lo que ella llama "el mimetismo de la realidad con relación a la cosa escrita" y ha dado algunos ejemplos que dan que pensar. Es la misma idea expresada por Aragón cuando dice sobre Fernand Leger:

'Et d'abord il prend a la disproportion des choses réelles  
Les traits du présent pour l'avenir mais bientôt  
C'est le paysage qui va l'imiter dans sa démarche et sa pensée  
Le décor du monde aura l'air de suivre une mode par lui lancée...  
C'est la vie elle-même qui s'est mise a le copier a la plagier'<sup>4</sup>

A menudo me he preguntado qué había encontrado Engels en Balzac que no estuviera en los tratados de Economía. Comúnmente se comenta lo siguiente: Balzac, porque es realista, nos da sobre la sociedad de su tiempo transformaciones mucho más valederas que los historiadores y los economistas burgueses que se esfuerzan por camuflar las estructuras del capitalismo. Sea. Pero Engels subraya bien que Balzac, a pesar de sus opiniones monárquicas *ha visto* el fin de sus queridos aristócratas y *ha visto* las fuerzas del futuro allí donde se encontraban. Este célebre comentario entraña una pregunta: ¿por qué Balzac el novelista escapó a sus propios prejuicios? La respuesta parece ser la siguiente: todo sucede como si Balzac

veo en eso una de las razones de la *necesidad* del arte, necesidad que fundamenta la libertad del artista. La libertad del artista sólo será real en una sociedad socialista en que el arte no sea considerado como pasatiempo u objeto de comercio, pero sobre todo donde admitamos que tenemos algo esencial que aprender de los artistas.

Desde este punto de vista, el Partido comunista francés, gracias primero a hombres como Maurice Thorez y Aragón, no solamente ha corregido crasos errores, sino que ha abierto una nueva vía. Algún día nos daremos cuenta de que ha sido una suerte para el Partido comunista francés, contar con Picasso y Aragón, Lurcat, Léger y Eluard. Aún cuando no se les oía, estaban ahí y no dejaban de plantear problemas. Empezamos desde hace algún tiempo a interesarnos especialmente por ellos. Y encuentro como algo característico de nuestra época ver a *Les Cahiers du Communisme* consagrar un largo estudio a *La Mise à Mort* con este intercambio de cartas que, bastante tímidamente, atrae la discusión sobre problemas fundamentales. De hecho, aún no estamos acostumbrados a tomar nuestro bien de los artistas —a pesar— del gran esfuerzo de todas nuestras publicaciones, empezando por *L'Humanité*. Pero cuando se tiene la suerte de ser contemporáneo de un libro como *La Mise à Mort*, habría que hacer un esfuerzo suplementario: habría que organizar la audición colectiva. Pierre Abraham estima que después de ese libro no puede ya escribirse una novela como antes de él; tal vez que no pueda ya *pensarse* igual que antes de leerla.

El debate sobre el humanismo es también un debate sobre los medios a emplear para superar los errores de lo que llamamos "el culto de la personalidad".

Althusser propone volver a un estudio riguroso de la teoría marxista. Esto me parece indispensable. Pero que se me permita pensar que esto no sería suficiente.

El ejemplo del pasado reciente nos muestra que el análisis filosófico, económico o político puede tomar una apariencia suficiente de rigor para equivocar los espíritus mejores. De hecho es la experiencia la que ha brindado la mejor crítica del dogmatismo. Los soviéticos han empezado a preguntarse seriamente sobre el valor de las concepciones militares de Stalin después de los reveses del Ejército Rojo, como lo demuestra Simonov en *Los Vivos y los Muertos*,<sup>6</sup> es por esto que me sorprende no encontrar, en el transcurso de esa discusión, el recordatorio de que la *experiencia verifica* siempre finalmente el valor de la teoría. En el número especial "¿Hacia dónde vas China?", los colaboradores de *La Nouvelle Critique* pusieron el énfasis en esta concepción *voluntarista* de la construcción del socialismo que vuelve al idealismo y al desprecio del hombre, siendo uno de los errores de los dirigentes chinos que "la revolución" sea considerada fuera del movimiento histórico de la sociedad humana concreta".<sup>7</sup>

Desde ese punto de vista, en la lucha que creemos librar contra el dogmatismo,





Por JOSE ALVARADO.

**L**EPOLDO Méndez fue un testigo excepcional de la historia mexicana en los últimos cincuenta años. Y también uno de sus actores en el seno de la masa popular y un protagonista en el movimiento del arte. Si en su infancia percibió en torno suyo las expresiones de una dictadura en decadencia y los ecos de la campaña de Madero, le tocó vivir después los acagosos días de la Decena Trágica y de la usurpación, para experimentar luego los cambios derivados de la violencia revolucionaria. Por su mente precoz transitaron, fulgurantes y legendarias, las imágenes de Zapata, Carranza, Villa y Obregón e, infante todavía, ingresa en la Academia de San Carlos cuando en el aire de la ciudad de México se advierte, entre rumores de combate y destellos de incendio, el nacimiento de una época nueva. El alma de Méndez, nunca envejecida, mantuvo siempre viva esa emoción y, ya maestro, se sintió siempre discípulo de ese México turbulento y esperanzado.

Sobre la superficie del país peleaban los hombres por la tierra, la libertad y la justicia y en los talleres de San Carlos se comenzaba a ver la posibilidad de renovar el arte. La Revolución penetraba en la vieja academia y los jóvenes sentían la necesidad de nuevas formas para expresarla. Saturnino Herrán hacía los primeros intentos de una pintura mexicana, movido por el espíritu descubridor de un México hasta entonces desconocido y olvidado. Fue cuando López Velarde escribió acerca de la novedad de la patria. El entusiasmo estaba en todas partes. Ese entusiasmo habitó siempre el ser de Leopoldo Méndez, alumno entonces de Herrán, Cedovius e Izaguirre, posteriormente de Ramos Martínez en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac. Leopoldo Méndez, estudiante de arte e inquieto en la barrida humilde, junto a obreros y artesanos, donde el ladrillo

desnudo, el tezontle mutilado y el adobe entristecido se reúnen en muros al lado de banquetas rotas, cáscaras de naranja y carteles abatidos; mundo de overoles, de cambaya y de manta, de ofendidos y humillados.

Pero el maestro definitivo de Leopoldo Méndez fue José Guadalupe Posada, autor de los grabados para ilustrar los corridos populares y, sobre todo, de estampas extraídas de la vida misma del pueblo, de su sensibilidad y su protesta. La influencia de Posada sitúa a Méndez en la misma corriente de Diego Rivera y José Clemente Orozco, estos en la pintura, él en el grabado. Eran los días esplendorosos y polémicos de la pintura mural, con las manifestaciones de un renacimiento y el alarde de una revolución victoriosa y en desafiante primavera.

Leopoldo Méndez continúa, enriquece la obra de Posada y le da un nuevo sentido y un valor original, derivados de su propia, personal manera artística; recoge los hallazgos de los muralistas, desde Diego hasta Siqueiros, y los interpreta con su estilo y su perspectiva. Consigue dar a un arte, hasta entonces menor, una nueva, amplia dimensión y un sentido histórico y político. Ello lo coloca entre los grandes de la plástica mexicana y lo ubica entre los altos artistas contemporáneos de todas partes.

Pero el triunfo de la vocación, ganado en la juventud, no hizo a Leopoldo ni dejar su vida de hombre sencillez, alerta y gallardo, ni olvidar sus convicciones iniciales. Afiliado a la extrema izquierda desde su adolescencia se mantuvo siempre, y en las horas más adversas, de acuerdo con su pensamiento y su sensibilidad y no cortó jamás sus vínculos con los obreros y los campesinos. Ello, sin

méndez: del pueblo y para el pueblo

## Un taller con su nombre

por Carla Stellweg

LEOPOLDO Méndez era un hombre sencillo de personalidad magnética de dulce y fulgurante mirada y siempre concentrado, que amaba la soledad.

Fue, al lado Orozco, Rivera y Siqueiros, uno de los pilares del movimiento llamado "La Escuela Mexicana". Sus convicciones políticas profundas y honestas hicieron que su objetivo fuere el de servir a las causas populares del país.

Sus primeros grabados reflejan la influencia del artista belga Frans Masereel y, aunque siguió más tarde sobre la herencia técnica y el sentido conceptual que dejó José Guadalupe Posada, reveló desde el principio un estilo propio del grabado. Consideró que el grabado era el medio perfecto para llevar las preocupaciones de la época a las clases sociales de ~~recursos~~ más modestos. Comenzó a grabar sobre una guma muy amplia de temas difundiendo las ideas y necesidades de campesinos, obreros, profesores, sindicatos y gente de la calle.

Méndez planeó con otros artistas igualmente interesados en la organización del grabado a gran escala, el Taller de la Gráfica Popular. Nació en una época difícil de la política mexicana e internacional. Se editaron múltiples carteles, volantes y corridos con el fin de que en las fábricas y en la calle el arte pasara de mano en mano. En el Taller de la Gráfica Popular, Leopoldo Méndez logró unir los artistas más distinguidos de su tiempo y contó con la magnífica colaboración de Hannes Meyer, arquitecto suizo miembro activo del Bauhaus, **antiaz** que se refugió

duda, lo hizo conservar durante toda su vida, hasta en los últimos días, ya señalado por la muerte, el espléndido vigor de su trabajo, la fe y la alegría.

Hombre leal y alegre, ilusionado, dueño de una hermosa alma, Leopoldo Méndez amaba a la Naturaleza y a la ciudad, amaba a la gente y sabía ser solitario para recibir en su espíritu todos los ecos y los destellos del mundo. Sus toscos zapatos de minero pisaron todos los sitios de México, sus ojos penetrantes y tiernos dejaron su mirada en el río y la montaña, el ejido, la mina y la torre petrolera. Su mechón rebelde, cano al final, presidió muchos actos.

Dio a muchos los servicios del oficio y el ejemplo de su existencia. Fundó escuelas, restableció talleres, se prodigó en todo y ha contribuido al conocimiento del arte mexicano en el mundo. Queda un rico, prodigioso legado suyo y deja un recuerdo bello.

en México y se convirtió en el administrador e historiador del Taller, quien ayudó a la excelente organización razonada que demostró que era posible hacer un trabajo en equipo en México, sometiendo todos los miembros a la discusión colectiva sin perder el respeto a la individualidad, dentro de la polémica abierta y la autocrítica honesta.

Así, pese a la acostumbrada preponderancia de personalidades en el medio mexicano, se logró llegar con éxito a una labor colectiva.

Después de la primera etapa de temas de lo local mexicano, Leopoldo Méndez pasó a los de sentido internacional así como su obra evolucionó en valores estéticos. Como Posada, Méndez creyó en la función social del grabado y contrario a muchos artistas que hacen esporádicamente grabados como complemento extra a su obra, objetó el sistema de enumeración que se venía usando para proteger el comercio, tirando ediciones muy grandes de cada obra y así volvió al origen de la multirreproducción del arte a precios mínimos.

EN la nueva fase de la sociedad mexicana, sin un sindicalismo independiente, este tipo de grabado dejó de tener el soporte popular y la aplicación candente contra las injusticias para convertirse en la ilustración de la gloria de los héroes. Entonces Leopoldo Méndez prefirió orientar sus experiencias y conocimientos a una labor editorial del arte y fue así que, con un grupo reducido de personas de su nivel en su campo como son Manuel Álvarez Bravo, Carlos Pellicer y Rafael Carrillo y bajo los auspicios del Banco de Comer-



cio Exterior, se llevó a cabo la publicación de unas obras básicas para el conocimiento del arte del país.

Sin embargo es importante señalar que con Leopoldo Méndez parece haber terminado el grabado como una expresión vital del arte mexicano. Muchos otros artistas contemporáneos han practicado la técnica sin incorporar el concepto original de la obra grabada, sino para producir trabajos de menor costo comercial.

Es en homenaje a la destacada obra de Leopoldo Méndez que resulta trascendente demandar la fundación de un gran taller que cuente con lo más moderno en maquinaria y con varios "master printers" que asistan a los artistas, para promover la realización de un nuevo grabado de exigencias actuales, que vayan más allá de los ejercicios escolares de La Esmeralda o San Carlos. Podría ser financiado por una institución pública o privada, una cooperativa o bien por medio de un patronato que tenga por propósito interesar a las nuevas clases sociales mexicanas en el arte de su país.

Culturalmente se siente como una obligación continuar la tradición del grabado mexicano, de la que Posada y Leopoldo Méndez han sido sus más brillantes exponentes.





## DOS CARTAS SOBRE EL... Viene de la página 3

el artista, en la medida en que queda por supuesto libre, puede aportar una contribución original de gran valor. Creo que es en ese sentido que puede interpretarse la larga declaración de Rumiantsev en la *Pravda* del 9 de septiembre de 1965; después de recordar las tareas y las responsabilidades de los artistas, Rumiantsev defendía la libertad del artista contra todo dirigismo y rechazaba toda idea "de reducir el arte y la literatura a nada más que material para la demostración pedagógica".<sup>8</sup>

Que se entienda bien. No se trata de "defender" la ideología, que no lo necesita. Ni de confundir conocimiento científico y conocimiento artístico; tanto menos de despreciar el primero para exaltar el segundo. La reflexión rigurosa sobre los conceptos fundamentales del marxismo sigue siendo necesaria. Y particularmente, si queremos llegar a un mejor conocimiento del arte, de sus orígenes, de su función, es indispensable asimilar el método de Marx para aplicarlo a la estética.

Pues hay que evitar un peligro, aquél que consistiría en promover una especie de religión del arte. Séve ha demostrado<sup>9</sup> cómo ciertas filosofías se disolvían en una ola estética, cómo se llegaba a expresar que "la verdadera ciencia, es el arte". También es verdad que los juegos de palabras, el bizantinismo de ciertos críticos de arte o críticas literarias de moda aumentan aún más la confusión y favorecen a los charlatanes: pudiera creerse —como diría, creo, Picasso— que hoy día nadie hace nada malo.

Pero en verdad, me parece que los comunistas han cometido otro error: ¿no se ha comprendido el arte durante largo tiempo como una simple ilustración de la política? Pudiera decirse que demasiado a menudo las relaciones entre el Partido y los artistas iban en una sola dirección; el artista escuchaba bien al Partido, pero el Partido no escuchaba al artista más que si la obra de este último se presentaba como un comentario directo de su política. De ahí los malentendidos. Por ejemplo, aquél que consistía en recibir con admiración sincera, con reconocimiento real, a las palomas de Picasso ¡mientras se mostraba una inquietud visible ante el resto de su producción! Del mismo modo con la cuestión del retrato de Stalin: si vimos entonces elevarse una violenta reprobación contra Picasso y Aragón, es que tal vez, en el fondo, no se concedía a los artistas más que una confianza limitada. En fin, en mi opinión, el error más extendido en el movimiento obrero hasta época reciente no consistió en hacer del arte una religión, sino más bien en considerarlo como una actitud secundaria.

Este error ha sido, hoy, en gran parte, corregido. Sin embargo queda aún, por hacer. He aquí por qué me ha parecido útil subrayar que, al lado del conocimiento científico, la obra de arte pudiera aportarnos cierta forma de conocimiento de lo real del cual no hay derecho a privarse. Al presentar estos comentarios no he tenido evidentemente la pretensión ni de haber aportado una solución a los problemas que he encontrado ni aún de haber abordado esos problemas correctamente. Me parecen, sin embargo, tan esenciales de nuestra época que he tratado por lo menos de evocarlos; pensando que mejor era presentarlos de manera discutible que no discutirlos en absoluto, lo cual tendría el inconveniente de dejar creer que no hay problemas.



## De Louis Althusser a Daspre

La revista me ha comunicado la teta. ¿Quisieras permitirme, ya no responder todas las cuestiones que plantea, pero por lo menos agregar algunos comentarios a los tuyos, en la línea de tu propia reflexión?

Quiero que sepas, primero, que estoy perfectamente consciente del carácter muy esquemático de mi artículo sobre el humanismo. Presenta, lo has visto, el inconveniente de dar una idea "masiva" de la ideología, sin entrar en el análisis de los detalles. Como no habla del arte, concibo que se pueda preguntar, si el arte debe ser o no colocado como tal entre las ideologías, muy precisamente si el arte y la ideología son una misma cosa. Es así, me parece, como tú has tenido la tentación de interpretar mi silencio.

El problema de las relaciones del arte y la ideología es un problema muy complejo y difícil. Puedo sin embargo decirte hacia qué vías se dirigen nuestras investigaciones.

Yo no abico el arte verdadero entre las ideologías, a pesar de que el arte tiene una relación totalmente singular y específica con la ideología. Si quieres hacerte una idea de los primeros elementos de esta tesis, y de los desarrollos muy complejos que anuncia, te aconsejo leer con gran atención el artículo de Pierre Macherey consagrado a "Lenin, crítico de Tolstói" en el número de *La Pensée* de 1965.<sup>10</sup> Por supuesto, ese artículo no es más que un comienzo, pero presenta bien el problema de las relaciones entre el arte y de la ideología y de la especificidad del arte. Es en ese sentido que trabajamos, y esperamos publicar de aquí a unos meses estudios importantes sobre este asunto.

Ese artículo te dará igualmente una primera idea de la relación entre el arte y el conocimiento. El arte (hablo del arte auténtico y no de las dbras de nivel medio o mediocre), no nos brinda en sentido estricto un conocimiento, por tanto no reemplaza el conocimiento, (en el sentido moderno: el conocimiento científico), pero lo que nos da contiene, sin embargo, cierta relación específica con el conocimiento. Esa relación no es una relación de identidad sino una relación de diferencia. Me explica. Creo que lo que corresponde al arte es "dejarlos ver", "dejarlos sentir", algo que haga alusión a la realidad. Si tomamos el caso de la novela, Balzac o Soljenitsyn, ya que los citas, nos dan algo que *ver*, que *percibir* y no que *conocer* que hace alusión a la realidad. Hay que tomar, en su sentido estricto, las palabras que componen esta primera definición provisoria para evitar la caída de una identificación de aquello que nos brinda el arte y lo que nos brinda la ciencia. Lo que el arte nos da a *ver*, nos lo da en la forma del "ver", del "percibir"

y del "sentir", (que no es la forma del *conocer*) es la *ideología* de la cual nace, en la que se baña, de la que se desprende como arte, y a la que hace alusión. Macherey lo ha demostrado bien en el caso de Tolstói, prolongando los análisis de Lenin. Balzac y Soljenitsyn nos brinda una "vista" sobre la ideología a la cual su obra no deja de hacer alusión, y de la cual no cesa de nutrirse, una vista que supone un *retroceso*, una *toma de distancia interior* sobre la ideología misma de la que emanan sus novelas. Nos dejan "percibir" (y no *conocer*), un poco desde *adentro*, por una *distancia interior*, la ideología misma de la cual son tomadas.

Estas distinciones, que no son simples matices, sino diferencias específicas, deberán *permitir, en principio*, resolver cierto número de problemas.

Primero el problema de las "relaciones" del arte y de la ciencia. Ni Balzac ni Soljenitsyn nos dan el *conocimiento* del mundo que nos describen, nos dejan solamente "ver", "percibir" o "sentir" la realidad de la ideología de ese mundo. Cuando



hablamos de ideología, debemos saber que la ideología se desliza en todas las actividades de los hombres, que es idéntica a lo "vivido" mismo de la existencia humana: es por lo que la forma en que nos es "dado ver" la ideología en la gran novela tiene por contenido el "vivido" de los individuos. Este "vivido" no es algo "dado", lo dado de una "realidad" pura, sino lo "vivido" espontáneo de la ideología en su relación propia a lo real. Esto es importante pues nos permite comprender que el arte no tiene nada que ver con una realidad que le es *propia a sí*, exclusivamente a un *dominio propio* de la realidad del cual tendría el monopolio (eso de lo cual tienes la tendencia de decir cuando dices "con el arte el conocimiento se vuelve humano", que el objeto del arte es "lo individual"), mientras que la ciencia tendría que ver con *otro dominio* de la realidad (digamos, en oposición a lo "vivido" y a "lo individual": la abstracción de las estructuras). La ideología es también objeto de la ciencia, lo "vivido" es también objeto de la ciencia, lo "individual" es también objeto de la ciencia. La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia está en la forma *específica* en que nos brindan, de manera totalmente distinta, el mismo objeto: el arte en la forma de "ver" y de "percibir" o de "sentir", la ciencia en la forma del *conocimiento* (en sentido estricto: por conceptos).

Puede decirse lo mismo en otros términos. Si Soljenitsyn nos "da a ver" lo "vivido" (en el sentido anteriormente definido), no nos da de ninguna manera el *conocimiento del culto* y de sus efectos: ese conocimiento es el conocimiento conceptual de los mecanismos complejos que terminan por producir lo "vivido" de que habla la novela de S. Si quisiera aquí aún hablar el lenguaje de Spinoza, diría que el arte nos da "a ver" "conclusiones sin premisas", mientras que el conocimiento nos hace penetrar en el mecanismo que produce las "conclusiones" a partir de las "premisas". Tal distinción es importante, pues permite comprender que una novela sobre el "culto", no importa cuán profunda sea, si bien puede atraer la atención sobre los efectos "vividos" del "culto", *no puede dar la inteligencia de éstos: si puede poner en el tablero la cuestión del "culto", o puede definir los medios que permitan llevar remedio a esos mismos efectos.*

De igual forma, esos pocos principios elementales, permiten tal vez indicar la vía por la cual podemos esperar encontrar respuesta a otra pregunta que haces: ¿Cómo es que Balzac a pesar de sus opciones políticas personales, nos "da a ver", bajo una forma crítica lo "vivido" de la sociedad capitalista? No creo que como dices tú, "él haya sido impulsado por la lógica de su arte a abandonar, en su trabajo de novelista, algunas de sus concepciones políticas". Sabemos por el contrario que Balzac jamás abandonó sus posiciones políticas, reaccionarias, que jugaron un papel decisivo en la producción del contenido de su obra. Es sin duda una paradoja, pero es así, y la historia nos ofrece numerosos ejemplos, sobre los cuales Marx ha llamado nuestra atención (sobre Balzac, te envío el artículo de R. Fayolle en el número especial de Europa de 1965). Se trata de casos de distorsión de sentido muy frecuentes en la dialéctica de las ideologías. Veamos lo que dice Lenin de Tolstói (cf. el artículo de Macherey): la posición ideológica personal de Tolstói forma parte de las causas profundas del *contenido* de su obra. Que el contenido de la obra de Balzac y de Tolstói se "separa" de su propia ideología política, la hace "ver" en cierta forma desde "fuera", la hace "percibir" por una toma de distancia interior a esa ideología, *supone esa ideología misma*. Puede ciertamente decirse que es un "efecto de su arte de romanceros, producir esa distancia interior a su ideología, que nos la hace "percibir" pero no puede decirse, como lo haces tú, que el arte "posee una lógica propia" que "hace abandonar a Balzac sus concepciones políticas". Por el contrario: *es porque las conserva que puede producir su obra, es porque se adhiere a su ideología política que puede producir en ella esa "distancia" interior que nos dará sobre ella una "mirada" crítica.*

Como ves, para poder contestar a la mayoría de las preguntas que nos plantean la existencia y la naturaleza específica del arte, estamos obligados a producir un "conocimiento" adecuado (científico) de los procesos que producen el "efecto estético" de una obra de arte. Dicho de otro modo, para responder a la cuestión de la relación entre el arte y el conocimiento, debemos producir un "conocimiento del arte".

Tú tienes conciencia de esta necesidad. Pero debes saber igualmente que, sobre este capítulo, estamos aún muy lejos de ese conocimiento. El *reconocimiento* (aun

*Pasa a la página 7*







# Libros

## En el Costado de la Luz

Manlio Argueta, Editorial Universitaria de El Salvador. Colección Contemporáneos. Volumen 5, 68 págs.

Por ROBERTO ARMIGO

En El Costado de la Luz, obra primicial del quehacer poético de Manlio Argueta, es un libro irregular. Las causas, sin duda alguna, a mi ver, están en la dispersión temática de las composiciones, ya que el poeta recoge poemas escritos en diversas épocas: "El Hijo Pródigo" (1959); "Del Amor y la Llama" (1959); "El Viajero" (1963) y En El Costado de la Luz (1966). Esta última sección mereció para el autor que conquis-



tara el Premio Unico Rubén Darío, patrocinado por el Consejo Superior Universitario.

La lectura de este poemario, por lo apuntado, nos ofrece la imagen de un escritor que, está más ligado con la forma y entonación de un lirismo débil. Sin embargo, el poemario se salva por varias composiciones que demuestran al poeta de "Post Card". Estos poemas son: "Requiem por un Poeta", "La Derrota de Edgardo", "Carcel", "Entrada al Invierno" y "Recuerdo a la Muerte de Bernardo".

"Requiem por un Poeta", anuncia ligeramente la expresión nueva de un poeta que se aleja conscientemente de una entonación gastada por sus efusiones y espontaneidad. Aunque afloran algunos versos todavía tintineando la vieja música, hay en esta elegía a Fresedo, frases felices cargadas de una honda y tierna emotividad:

*"Y allá lejos, nos disputamos con  
[nuestros propios deseos  
la espina de pescado... pero no,  
[el caro sorbo de agua,  
el duro pan, el encierro.  
Igual nos saludamos con el mismo  
[sombrero".*

Me gusta sobremana la elegía

"La Derrota de Edgardo". Aquí ya hay garra de poeta conciente con lo que hace. El verso se ha adensado, y hay esa meditación transparente de la excelente poesía. Verso sobrio y profundo.

"Carcel" tiene el lirismo interior de lo evocado. Está cimentado en versos claves que tienen milagro y misterio. Hay reminiscencias de "Trilce", de Vallejo.

"Entrada al Invierno" es menor que los otros subrayados, pero ofrece cierta individualidad expresiva que se aparta del acento efusivo y espontáneo de las otras secciones del libro.

"Recuerdo a la Muerte de Bernardo" es un poema excelente. Es una muestra magnífica del talento de Manlio Argueta. Hay expresión



distinta y personal. Uso de elementos poéticos de calidad, y una inédita forma de decir las cosas:

*Te usenaron por malvado  
y eras el muchacho más bueno de  
[la Zona Cinco.  
En Retalhuleu te mataron.  
En el Motagua floja tu cadaver.  
Entre bejucos y lianas tu  
[cadaver.  
En el río de la montaña tu  
[cadaver.*

**LA PAJARA PINTA**  
RESPONSABLES  
Italo López Vallecillos  
Manlio Argueta  
Alfonso Quijada Urias  
José Roberto Cea  
Imprenta Universitaria S.A. Calle Ote.  
226, San Salvador, El Salvador, C. A.

*A los veinticinco años una muerte  
[rara  
una manera de llorar y gritar  
a los hijos de puta que son tus  
[asesinos.*

La Sección II, me parece regular. Hay algunos hallazgos. Versos de tierna evocación lírica. Creo que el poema "Emigración" es el mejor realizado.

De la Sección III, "Del Amor y la Llama" casi todas las composiciones son débiles. Con excepción de los primeros cuatro versos del poema "Amor". Lo demás me disgusta. Creo sinceramente que Manlio Argueta cometió un gran error al incluirlos en el libro.

La Parte IV, intitulada "El Hijo Pródigo", tiene algunas expresiones salvables por la añoranza y aire de ausencia que palpitan en los versos. Lo demás es pura efusión. Chorro instintivo y sensual. En contadas ocasiones aparece el auténtico creador que es Manlio Argueta. Además, el verso es árido y monótono en su rigor. Le falta agilidad.

Sin embargo, "En El Costado de la Luz" hay asomos del verdadero poeta que es Manlio. Se dispensa que haya caídas, por ser obra primicial. En otros libros, Manlio Argueta, nos dará aportaciones a la poesía de nuestro país.

### DOS CARTAS SOBRE... Viene de la página 6

político) de la existencia y de la importancia del arte no constituye un conocimiento del arte. Tampoco pienso que puedan tomarse como principios de conocimiento los textos que citas, y también Joliot-Curie, citado por Marcenac. Para dedicar una palabra a la frase atribuida a Joliot, ésta contiene una terminología: "creación estética, creación científica", ciertamente muy extendida, pero que debe ser en mi opinión, abandonada y reemplazada por otra para poder plantear convenientemente el problema del conocimiento del arte. Bien sé que el artista, como el aficionado al arte, se expresan espontáneamente en términos de "creación", etc. Es un lenguaje "espontáneo", pero sabemos que después de Marx y Lenin, que todo lenguaje "espontáneo" es un lenguaje ideológico, y que conlleva una ideología, aquí del arte y de la actividad productora de los efectos estéticos. Como todo conocimiento, el conocimiento del arte supone una ruptura previa con el lenguaje de la espontaneidad ideológica, y la constitución de un cuerpo de conceptos científicos para sustituirlo. Hay que tener conciencia de la necesidad de esta ruptura con la ideología para poder pretender la constitución del edificio de un conocimiento del arte. Es tal vez aquí que me permitiré expresar una franca reserva sobre lo que dices. No hablo tal vez exactamente de lo que quieres o quisieras decir, hablo de lo que dices efectivamente. Cuando dices "la reflexión rigurosa sobre los conceptos del marxismo" a "otra cosa", y particularmente a aquello que nos ofrece el arte, creo que estableces una comparación, o bien coja o ilegítima. El arte, al apartarnos efectivamente de otra cosa que la ciencia, no crea una oposición entre ambos, sino una diferencia. En revancha, se trata de conocer el arte, hay que empezar necesariamente por "la concepción rigurosa sobre los conceptos fundamentales del marxismo": no hay otra vía. Y cuando digo: "hay que empezar..." no basta decirlo, hay que hacerlo. Si no, uno puede fácilmente salir de apuros con quitarse el sombrero al pasar, como: "Althusser propone volver a un estudio riguroso de la teoría marxista. Eso me parece indispensable. Que me sea permitido pensar que eso no bastará..." Es la única verdadera crítica que te haría: hay un modo de declarar tal exigencia. "indispen-

sable", que consiste justamente en prescindir de ella, en prescindir de meditar cuidadosamente todas sus implicaciones y las consecuencias, quitándose el sombrero para poder pasar rápidamente a "otra cosa..." Además creo que la única forma de poder volver a un conocimiento real del arte, de profundizar la especificidad de la obra de arte, de conocer los mecanismos que producen el "efecto estético", es justamente la de detenerse largamente, con la mayor atención, en los "principios fundamentales del marxismo" y no apurarse en "pasar a otra cosa", pues si se pasa muy rápidamente a "otra cosa", se cae en un conocimiento del arte, sino en una ideología del arte: por ejemplo en la ideología humanista latente que puede ser inducida por lo que tú llamas relaciones entre el arte y "lo humano", de la "creación" artística, etc.

Si hay que recurrir (y es éste un trabajo largo y arduo) a "los principios fundamentales del marxismo" para poder plantear correctamente en conceptos que no sean los conceptos ideológicos de la espontaneidad estética, sino conceptos científicos adecuados a su objeto y, por lo tanto, conceptos necesariamente nuevos, no es para silenciar el arte, o sacrificarlo a la ciencia: es sencillamente para conocerlo, y darle lo que le es debido.

(La Nouvelle Critique, Nº 15, abril de 1966).

1 La Nouvelle Critique, Nº 164, p. 4.  
2 La Nouvelle Critique, Nº 166, p. 132.  
3 La Nouvelle Critique, Nº 171.  
4 "Y primero toma de la desproporción de las cosas reales  
Los rasgos del presente para el futuro pero pronto  
Es el paisaje el que va imitarlo en su paso y su pensamiento  
La decoración del mundo parecerá seguir una moda lanzada por él...  
Es la vida misma que se ha puesto a copiarlo y a plagiarlo". (N. de T.)  
5 La Nouvelle Critique, Nº 156-157, p. 61.  
6 Ver, por ejemplo, las preguntas de Brionkov a Sintsov (Tomo V pp. 259 y sig.)  
7 La Nouvelle Critique, Nº 150, p. 813.  
8 La Nouvelle Critique, Nº 169.  
9 La philosophie française contemporaine, Editions sociales, pp. 59 y sig.  
10 La Nouvelle Critique, Nº 121.



# Allen Ginsberg

## Supermercado en San Francisco

Qué pensamientos tengo de ti esta noche, Walt Whitman, pues camino, calle abajo, por las aceras bajo los árboles, con dolor de cabeza, consciente, mirando la luna llena.

En mi hambrienta fatiga, y a la compra de imágenes, ¡fui al supermercado de frutas de neón soñando con tus enumeraciones!

¡Qué melocotones y qué penumbras! ¡Familias completas comprando de noche! ¡Salones llenos de esposos! ¡Esposas en los aguacates, niños en los tomates! —y tú, García Lorca, ¿qué hacías por los melones?

Te vi, Walt Whitman, sin niño, solitario, viejo glotón, manoseando las carnes del refrigerador y mirando a hurtadillas a los mozos tenderos.

Te oí hacer preguntas como éstas: ¿Quién mató las chuletas de cerdo? ¿A cómo las bananas? ¿Eres tú mi ángel?

Erré varias veces por las brillantes pilas de latas al seguirte y al ser seguido por el detective del mercado.

A zancadas en nuestra solitaria fantasía, caminamos los abiertos pasillos probando las alcachofas, poseyendo cada bocado exquisito y nunca pagando nada al cajero.

¿Adónde vamos, Walt Whitman? En una hora cerrarán las puertas. ¿Hacia dónde tu barba apunta ahora?

(Toco tu libro, sueño con nuestra odisea en el supermercado y entonces me siento absurdo).

¿Caminaremos toda la noche por calles solitarias? Los árboles ponen sombra en la sombra, se apagan las luces en las casas y nos quedamos solitarios.

¿Pasearemos soñando en la perdida América de amor, pasados los azules automóviles, de regreso al silencio en nuestra choza?

Ah, padre querido, barbigrís, solitario, viejo maestro corajudo, ¿qué América tenías cuando Caronte detuvo su barca y te bajaste en un banco de humo y te quedaste viendo alejarse el barco en las negras aguas del Leteo?

CLAUDIA LARS Y LA ...  
Viene de la pág. 2

autor del bello poema místico El Galgo Divino.

Su encuentro con San Juan de la Cruz le descubre el milagro de la lira cuyo ritmo acoge para su poesía, y el símbolo como expresión poética. Las Moradas de Santa Teresa le abren puertas místicas. Don Luis de Góngora le enseña caminos retorcidos e imágenes prodigiosas, sensoriales y brillantes. Garcilaso, un lirismo fino, García Lorca, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti, López Velarde, Rubén Darío, Gabriela Mistral, Juan Guzmán Cruchaga, Sara de Ibañez, son sus hallazgos americanos. Entre los salvadoreños, ejercen en su formación poética y espiritual, Salarrué, a quien dedica La Canción Redonda, Alberto Guerra Trigueros, Alfredo Espino, Alberto Masferrer. Salomón de la Selva —nicaragüense—

es su verdadero guía poético. Su maestro de estilo, como Virgilio lo fue de Dante.

Salomón de la Selva la introduce al estudio de los clásicos españoles y le enseña nuevas rutas de la literatura universal. Claudia Lars modela su lengua poética en los materiales lingüísticos del siglo de oro español, pero no vuelve los ojos a la Hélade donde pudo haber hallado venero de inspiración lírica. Los ingleses la siguen fascinando por mucho tiempo, particularmente la poesía celta cuyos orígenes remontan a Osiam.

Este poeta nicaragüense que tan grande influencia va a tener en su vida, es un erudito al modo de los filólogos griegos y un creador de excelsa poesía. Salomón de la Selva produce en la joven Claudia Lars, una impresión profunda. Otro poeta de Nicaragua —Alberto Guerra Trigueros— in-

## Kaddish\*

Raro pensar en ti ahora, ida sin corseletes ni ojos, mientras camino sobre el soleado pavimento del Greenwich Village en el bajo Manhattan, clara tarde de invierno, y he estado despierto toda la noche, hablando, leyendo el Kaddish en voz alta, oyendo a Ray Charles cantando sus "blues" ciegamente gritados en el fonógrafo el ritmo —y tu memoria en mi cabeza tres años después—. Y leí últimas triunfantes estrofas de Adonáis en voz alta, lloré viendo cuánto sufrimos.

Y cómo la muerte es el remedio con el que todos los cantantes sueñan, cantan, recuerdan, profetizan, como en el Himno Hebreo o como el libro Budista de las revelaciones —y mi propia imaginación de una hoja mustia —en el alba— soñando en el pasado toda la vida, tu tiempo—y el mío avanzando hacia el Apocalipsis, el momento final—la flor ardiendo en el Día—y lo que viene después, registrando en la mente misma que vio una ciudad americana un instante ha, y el gran sueño de mi Yo o China, o tú y una Rusia Fantasma, o una cama ajada que nunca existió—como un poema en la oscuridad—huyendo otra vez hacia la nada—No más que decir, y nada por lo que llorar, sino los Seres en el Sueño, atrapados en su desaparición, suspirando, gritando con ello, vendiendo y comprando pedazos de fantasma, adorando al dios envuelto en ello— ¿Anhelo o inevitabilidad mientras dura una visión —algo más?

Me asedia, cuando salgo a caminar las calles, miro sobre mis hombros, Séptima Avenida, los almenajes en las ventanas de los edificios financieros, apiñados a cuál más alto, azul lugar, o avenida bajo hacia el sur, hacia —mientras avanzo rumbo a los barrios bajos del este— donde caminaste cincuenta años atrás, muchachita— de Rusia, comiendo los primeros tomates venenosos de América—asustada en el muelle— ¡luchando luego entre las multitudes de la calle Orchard! ¿Para qué? Para llegar a Newark— a las tiendas de golosinas y las primeras sodas caseras del siglo, helado de sorbeteras hechos en trastiendas de musgosos, amarillentos pisos, para educación matrimonio ataques de nervios, operaciones, enseñanza en escuelas y aprendiendo locura, en un sueño— ¿Qué es esta vida?

Hacia la Llave en la ventana—y la gran Llave descansa su cabeza de luz sobre Manhattan, y sobre el suelo, y la otra parte sobre la acera— en un único, vasto reflejo, moviéndose—mientras camino hacia la avenida Primera hacia el Teatro Judío—y el lugar de pobreza que tú conocías y yo conozco, mas sin importarme ahora—Extraño haber vivido por todo Paterson y en el Oeste y en Europa y aquí otra vez.

(\*) Funeral Judío (NTD).

Allen Ginsberg (1916). De madre rusa y padre poeta y profesor de primaria en Paterson, New Jersey. Lavaplatos, presidiario, viajero. Marihuano, adicto a ciertas drogas. Catalogado por algunos de inmoral, genial por otros. Alumno de Walt Whitman, más, sobre todo, poeta.

Traducciones de Rolando Campins.

fluye en ella decisivamente en cuanto a su visión del mundo. Lo que tiene su poesía de conceptual, de filosófica, lo debe a este poeta que poseía una vasta cultura y una formación religiosa que dejó hondas huellas en su infancia.

Las antiguas religiones del Oriente logran maravillarla toda su vida y en la malla de la filosofía oriental y de la teosofía queda aprisionada para siempre su poesía. Mucho tiene que ver con esa influencia, Salarrué, a quien considera hermano mayor en el arte y en la vida. Serafín Quiteño le ofrece el secreto de la tierra cuzcatleca, su amor a las gentes sencillas, y un radiante lirismo apasionado que tiene olor a barro nuevo modelado en la estatua de Cuzcatlán. En emocionados versos ha cantado a la mujer indígena, hecha de barro nuevo, y así inspira en Claudia el amor por lo agreste que le da color de égloga a su poesía.

Pero no sigue la dirección de la poesía social que inicia un poeta de su generación: Vicente Rosales y Rosales. Canta al Indio Cruz, canta a su tierra cuzcatleca, se indentifica con ella en estelares instantes de su poesía, pero no hay en su poesía el substratum social de INVIERNO, el poema que inicia la lírica coral en El Salvador:

Brumoso el ideal, la carne inerte.  
para otros dieron lana las vicuñas.  
Y en este Invierno, hermano de la  
[muerte,  
cuantos nos hemos de comer las  
[uñas.

Pedro Geoffroy Rivas con su Canciones del Exilio, va a definir el credo social de la poesía cuzcatleca contaminada de lucha y de protesta. Pero no es ese el rumbo de Claudia Lars. Ella esculpe en su poesía, su propia estatua.