



miranda-60

córdoba literaria 14

registro 617358

año II · 1961

dirección:
edgar a. etkin
oscar maldonado
héctor rubio b.

dirección postal: lamadrid 482 · córdoba · argentina

TRILOGIA DE SAROYAN

La solana de un hospital de San Francisco (EEUU) es utilizada por William Saroyan para hurgar en el alma de ciertos hombres, desechos de seres que tuvieron ilusiones, sueños y ansias de vivir, y que el autor armenio norteamericano escoge en el momento postrero de su existencia, cuando están enfrentados a la tremenda disyuntiva de la muerte. "NO TE VAYAS ASI" tiene un marcado corte existencialista que se hermana por momentos con "A puerta cerrada" de Sartre. La diferencia está en que Saroyan no ubica la acción en la post sino en la premuerte.

Muchos problemas primordiales del hombre son tratados en esa angustiada sala del "más allá". El sentimiento religioso, el miedo a lo desconocido, todo en fin actúa en dosis superiores a lo común en el minuto postrero. Sólo

la resignación de Georgie -más que resignación una especie de esperanza por todo lo que se está viviendo aun- y la estúpida indiferencia de Poseyo procura un alivio a la constante desesperación que priva en el conjunto. El estudio que Saroyan hace de este momento tremendo es hondo, sustancial. Pero existe algo que no nos explicamos del todo, algo que no parece producto de la inteligencia del dramaturgo, sino de su sensibilidad, de sus sentimientos.

En la pintura que hace del negro, carga tanto las tintas en la ignorancia ancestral de Afan Reed, que llega a justificar tácitamente el lugar a que ha sido destinado por la sociedad blanca de su país.

El largo prólogo nos lo muestra en una posición filosófica que necesita un equilibrio excepcional para cumplir su cometido. El filósofo es un investigador -como demuestra serlo él en el buceo del alma a que asistimos en "NO TE VAYAS ASI", aunque al darle tanta importancia al pigmento de la piel de Afan, como si este fuese un puente insalvable entre ambas especies, nos hace dudar de su equidistancia filosófica.

Tal como "No te vayas así" es un enfoque de los problemas íntimos del hombre enfrentado a su destino, "LA CASA DE SAM EGO" lo es del mundo que lo envuelve. Allá todo es análisis de lo que ocurre dentro del hombre, frente a la realidad; aquí es la realidad desnuda dando volteretas a su alrededor. Saroyan elige un pobre rincón de California, como otrora se ubicara en las afueras de San Francisco. Ahora el ingenio es mayor en la construcción del tema, ya que en la obra anterior sólo precisó enfocar la sala de un hospital para encontrar los personajes y exponerlos dramá-

ticamente.

En "LA CASA DE SAM EGO" el ingenio de Saroyan resplandece en su total madurez. La elección del tema, la ubicación en el tiempo, la exposición, el desarrollo y el epílogo -que diluye, restándole importancia-

Con agudeza arremete contra todos los vicios y defectos del pueblo norteamericano.

Es de lamentar que muchas de las críticas más agudas se pierdan entre las líneas de las acotaciones, por lo cual creemos que se haría necesario corporizar todo ese texto a través de un narrador.

La locura nacional por la radio, la procacidad amorosa de los niños, su mala educación que los lanza a diversiones que no son otra cosa que manoseo sexual, o incorporándolos a los grupos de niños exploradores, en los que reemplaza a cuanto uniformado anda por ahí.

Las maniobras del capital y las religiosas como el sermón del pastor -una verdadera bomba anticlerical.-

La 'imbecilidad heroica' del pueblo norteamericano sirven también para la mofa de Saroyan, que termina por demostrar que los tres heroicos soldados que llegaron de la guerra cargados de glorias y medallas, son en verdad tres pobres muchachos incorporados contra su voluntad, a la fuerza, que les interesa tanto empuñar un fusil para defender los "sagrados derechos de la libertad" como tomarse una botella de Coca-Cola.

Son muchas y agudas las críticas de este Saroyan dominante de todo el panorama que lo rodea.

En "NACIMIENTO DECOROSO, ENTIERRO ALEGRE", Saroyan

concluye en pág. 382

introducción a la problemática de la música contemporánea

En lo que todos los compositores de la hora actual están de acuerdo es en que la armonía fija, estática, con sus grados-cárceles, sus tónicas y sus dominantes, y sus cadencias, ya no puede seguir siendo el vehículo apropiado para regir la creación musical contemporánea. El músico de hoy no puede seguir estando sujeto a estas reglas ciegas, que negarían todo contenido actual al mensaje de un compositor. El lenguaje sonoro contemporáneo ha ganado en libertad, en elasticidad. El mayor triunfo de la nueva armonía está en este romper con unas leyes inservibles (aunque no negando el valor que tuvieron en su período histórico bastante dilatado) que paralizaban la acción creadora enseñando fórmulas y moldes para que los compositores se copiaran

de unos a otros. Contra esta degeneración de la armonía tradicional 'fija', con acordes disonantes preparados y resueltos, con modos mayores y menores (que nunca llegaron a arraigarse en el canto popular por sus estrecheces) con tónicas, dominantes, mediantes, con formas vacías y rebuscadas, contra todo eso se levanta, primero, Claudio Aquiles Debussy. Quiere crear música libre, quiere liberar el acorde de encadenamientos estrechos, y crea la armonía absoluta, la armonía sin resolución, primer paso hacia la destrucción de los grados diatónicos de la armonía tradicional. Luego ataca al centro de la tonalidad con sus escalas exóticas importadas de oriente (punto frecuente de renovación de la música occidental) y su gran conquista: el acorde de novena sin resolver, base de la politonalidad, ya que contiene intrínsecamente a dos tríadas que forman 2 acordes perfectos simultáneos. Con este acontecimiento, la tonalidad clásica había caído por su propio peso, y no se podía levantar nuevamente: el golpe asestado era fuerte, demasiado fuerte. Dos genios de la música aceleraron, antes de Debussy, el proceso de liquidación, llevando -casi sin estar concientes de ello- la tradición a sus posibilidades extremas: Wagner y Brahms. Después, imposible continuar bajo el lema de lo tradicional.

La nuestra es época de tanteos, de ensayos y de equivocaciones. Estamos viviendo en los comienzos de una era nueva de la humanidad. Del siglo XX saldrá el hombre abatido o salvado, y nos toca a nosotros decidir el rumbo. Por eso, nuestra época afronta responsabilidades históricas superiores, por eso estamos comprometidos

con el resto de la humanidad, con el futuro. Nos toca renovar el círculo de valoraciones tradicionales, y reemplazar los valores suprimidos por otros estables y sólidos, y conservar los verdaderos. Para esta tarea debemos contar con nuestra cualidad moral y social por excelencia: la sinceridad. Debemos creer, como José Ingenieros, que " todo futuro será mejor "

Ahora, en los comienzos de la segunda mitad del siglo XX, la música debe encontrar imperiosamente un sistema armónico con proyecciones futuras, el único estable y sólido no corrompido por un academismo que da la espalda a la vida, para levantar un nuevo edificio sonoro. Hoy, contemplando la realidad musical con un poco más de distancia, vemos que es una estrechez de criterio la de emplear las disonancias y deshechar las consonancias, lo mismo que el caso inverso, como en la armonía tradicional.

Creo que la verdadera conquista armónica de nuestra música no debe residir en esto, sino en un empleo conciente por primera vez de toda la riqueza de la escala de doce sonidos y por ello, en la unión de ambas categorías acústicas de consonancia y disonancia, en el aprovechamiento integral de todas las posibilidades sonoras.

Por eso introducimos aquí el concepto de 'campo' empleado en física y trasplantado a la música por Boris De Schleezer con el que queremos sustituir tanto la tonalidad como los procedimientos seriales. Partiendo de una armonía absoluta, se puede cerrar o ensanchar el campo sonoro como lo desee el compositor. Este campo sonoro tiene una estructura propia y diferente en cada obra musical, y está tan alejado como he dicho, de una conducta serial como de un tonalismo

caduco. Las relaciones de interdependencia entre los sonidos son distintas en cada campo, y ya no se puede hablar aquí de grados tonales. Igualmente, la melodía se torna intrínsecamente cromática, en el sentido de un cabal aprovechamiento en el canto de los doce sonidos de la escala, que pueden estar en función de intervalos justos, aumentados o disminuídos, etc.

La armonía apoyará según el campo armónico que vaya surgiendo de la melodía, que junto con el ritmo es la esencia de la música. El compositor que emplee el 'campo' puede y debe hacer uso conciente de todos los recursos acústicos posibles, remozando los intervalos 'clásicos', dándoles un carácter de independencia total del resto de la armonía, y desechando las alusiones a centros tonales. Debe manejar desde el acorde perfecto (que ya no sería tan perfecto, sino un acorde cualquiera) hasta las técnicas electrónicas y microtonales. Esta noción de 'campo' tomada de la física es plenamente convincente en razón de la gran libertad de expresión que permite al compositor, a la vez que le proporciona un criterio unificador y una visión panorámica de los elementos sonoros empleados, sin las estrechas limitaciones de un dodecafonismo serial ortodoxo, pero también sin ninguna base tonal firme que evidencie un retorno a los cánones clásicos que ya no pueden entrar en vigencia como moldes para la creación de un arte vivo.

MUSICA Y CONCIENCIA HISTORICA

En la poesía, el artista desarrolla su imaginación

creadora independientemente de la historia de la poesía. Los lazos con que está unida al pasado son más que nada ideológicos, ella es uno de los documentos que cuenta el hombre para conocer el grado social y espiritual de una civilización. Pero la música no es un arte de ideas, de conceptos. Los sonidos, con los que se construye ésta, le dan un carácter que es abstracción de los problemas fundamentalmente humanos. La música no está ligada, como la poesía, a la filosofía, moral, psicología, política y demás disciplinas humanistas. Las únicas ideas que pueden surgir de ella son las que se extraen por medio de una ciencia del arte; pero estas ideas son de carácter exclusivamente estético, y tienen hacia una mayor comprensión de este arte, y a sentar bases filosóficas para su desarrollo. No son ideas humanistas necesariamente ligadas con la historicidad.

A pesar de ello, la música es una de las artes que no puede desligarse de la historia. Marcha un buen período, y luego tiene que detenerse forzosamente, y mirar, hacia atrás, luego hacia adelante; pensar en el pasado y en el futuro, revisar sus valores, asegurarse a sí misma. Luego sigue su camino.

Dice Grisele Brelet: "en todo tiempo, y hoy más que nunca, los problemas fundamentales del arte musical se deben plantear en términos históricos. Es preciso conservar o innovar... qué es lo que se debe conservar o destruir?" Y concluye: "...pero sea cual fuera el aspecto aparentemente revolucionario de una música, está finalmente vinculada a la tradición. Una revolución eficaz, que quiera obrar sobre el curso histórico del arte musical, debe por lo pronto aceptarlo".

No puede haber revoluciones absolutas en la música: lo que existe es una constante evolución de posibilidades sonoras. Todo arte está en estrecha relación con su historia, con su pasado y con su futuro, por el hecho mismo de ser un fenómeno cultural. Por eso, es de primordial importancia para el músico actual el conocimiento de la evolución de su arte. Decimos de primordial importancia, y con esto queremos significar que es un deber del músico el reconocer que su arte es un proceso de superación a través del tiempo, que no se puede cortar sin forzar el orden natural.

El compositor contemporáneo debe tener conciencia del lugar que ocupa dentro de la historia de la música, y debe tener presente que, en este arte, ninguna revolución es definitiva, sino nada más que una superación, un agotamiento de caminos viejos y un remozamiento por caminos nuevos.

Konrad Fiedler ha dicho en el siglo pasado: "Las obras maestras de tiempos antiguos han de ser una fuente inagotable de cultura para el mundo. Para el artista en cambio, deben ser un punto de vista superado". Superado, pero no olvidado.

MUSICA Y ETICA

El problema angustioso de un artista sincero es este: crear un arte verdadero, sin concesiones, pero tampoco sin academismo. Que no esté abstraído del hombre, pero que tampoco esté a disposición de los placeres de la masa.

Cuando Paul Hindemith vino a la Argentina, dijo: "En

Europa se ejecuta mucha música moderna, pero no toda merece el honor de ser ofrecida al público, La mala, lesiona los derechos de la buena y ahuyenta a los auditorios. Yo mismo no me atrevo a decir que mis obras sean buenas; lo que sí, trato de que lo que estoy escribiendo sea mucho mejor. Sufrir lo malo que otros escriben es una de las penitencias del compositor moderno. Y lo que debemos hacer es evitar ese martirio a nuestros buenos colegas; los compositores deben reencontrar el camino del hombre. Sólo ha de subsistir la música que tenga sentido humano"

Esto es más que cierto. Pero cabe decir que en nuestra época son pocos los mistificadores que abrazan tendencias avanzadas de composición. La mayoría de estos se refugia en la tradición, y su obra se guía por los cánones ya caídos definitivamente para la verdadera música, la viva, pues la esencia de ésta es la evolución, la constante superación de sus posibilidades.

Como el arte moderno no goza de apoyo popular, los "industriales" no se atreven a penetrar en sus dominios, y prefieren cultivar un arte sensual, una comedia que tenga aprobación de la masa, poniendo especial cuidado en no contrariar los prejuicios auditivos de ésta. Lo que para el arte es una desgracia, no deja de ser, empero, una suerte. " No hay mal que por bien no venga" dice el viejo refrán. Así, esta separación contribuye a la depuración del arte musical, distinguiendo los valores positivamente artísticos, de los explotadores fríos del gusto popular. No es que el verdadero arte tenga ideas nietzchianas, aristocráticas, ni de conducción de masas. Todo lo contrario; el artista contemporáneo anhela fervientemente un reencuentro con el pueblo, porque él también es pueblo. Pero no se puede tolerar que, in-

vocando este reencuentro, se traicionen los principios estéticos, que para el artista son sagrados. Recordemos que el arte lleva en su esencia misma la cualidad moral y social por excelencia: la sinceridad.

Estamos, pues, en presencia de un conflicto irreducible. El artista nunca claudicará sus principios, y su pueblo nunca pondrá de sí el mínimo de voluntad necesaria para comprenderlo.

La única posibilidad, la única esperanza que posee el artista de ver rota la barrera que lo separa de la mayoría de la humanidad, la deposita en el tiempo. Y mientras éste sigue su curso, el artista trata de proceder sinceramente, cada vez más sinceramente, hasta llegar a crear un arte cuyo atributo de sinceridad sea el reflejo de su conciencia en su obra. De esta forma creemos que el arte nuevo ganará por fin los corazones y los espíritus de nuestros hermanos. Y llegará entonces el día en que los falsos artistas queden sepultados bajo el polvo de las centurias, como todos los que buscan el triunfo inmediato mediante un rebuscamiento hipócrita de acercamiento con la sensibilidad popular, y oscurecidos por la luz brillante de los genios.

Estamos en 1961. Hace más de 10 años que entramos en la segunda mitad de nuestro siglo XX. Otra vez debemos detenernos a revisar nuestros valores, nuestras ideas; una vez más debemos pensar a conciencia en nuestro pasado enorme y en nuestro futuro. Y descubrimos que la música de nuestra segunda mitad de siglo está cansada de los laboratorios, y anhela la humanización. Sí, ya pasa

ron los tiempos de los revolucionarios precursores, del sno bismo sin respeto. La cultura debe seguir su ciclo: ahora es tiempo de que comencemos la tarea de estabilización de nues tra música moderna. El arte no puede estar desconectado de la vida: debe darle la cara, mirarla de frente, llevarla dentro y vibrar con ella.

Ahora es cuando la música debe convertirse en un arte vi viente. Ahora es cuando debemos acercarla al hombre mismo.

HORACIO G. VAGGIONE

la tregua

ADOLFO L. ZALAZAR JOHNSON

Cuando comenzó el día él estaba en la cama. No podía precisar quién era en esos momentos.

El sol pechaba la ventana, pretendiendo imponerle el tiempo y la hora en que vivía.

Recordó a Rita, el melón podrido y las nubes de humo que lo habían acosado.

Quiso levantarse pero su cuerpo no respondió. Algo no andaba bien. Tenía la sensación de que la humanidad lo había vomitado, y una acidez de culpa le secaba la garganta.

Trató de ubicarse en su tortura, escudándose en la serenidad, que en cada roce con el recuerdo se desvanecía. Esto lo exasperaba aún más, porque lo hacía retroceder al eterno principio, al cual se aferraba esperando como si esta sensación le evitara caer en el posible vacío que él temía.

Tuvo miedo.

Pensó tomar mate, pero para eso tenía que levantarse. Cuando iba a caer nuevamente en su angustia, se le ocurrió fumar, pero su garganta había quemado ya el deseo en el último cigarrillo de la noche anterior.

Optó por quedarse quieto y vagar en un paraíso imaginario pero cada ruido lo entregaba al mundo de sus desesperantes recuerdos.

Por primera vez comprendió que no podía evadirse y por primera vez se sintió realmente sereno.

Había aceptado. Ahora el mundo de las posibilidades había tomado diferentes proyectivas. Todo estaba dispuesto de otra forma y pensó que la angustia, el dolor, la duda y la culpa, gravitaban en él con su verdadero peso.

Sintió que le subía desde los pies una tiritante dulzura que rompía la tensión de su cuerpo que hasta ese momento no había percibido.

Creó que se había liberado y se sintió libre. Pensó que por fin! había encontrado el resorte de 'eso' que desde hacía tiempo estaba en él y se sintió fuerte. Gritó que debía levantarse y enfrentar la sucesión de horas que vendrían. Pero su euforia le hizo perder el 'sistema' y el resorte rodó por su mente nublándolo todo. Se tiró nuevamente en la cama, se tapó y se quedó quieto, muy quieto, como si el desorganizado tablero en el que momentos antes hiciera la gran jugada, por un sentido mágico pudiera ordenarse solo, nuevamente.

Esperó, esperó desesperadamente. Se esforzó por reorganizar algo que no recordaba en qué forma había sido dispuesto. Creó que el supremo esfuerzo de unas lágrimas lograría su perdido estado; pero no pudo llorar.

Agotado de dar manotones de desesperado, cayó en un raro letargo y advirtió al fin que lo que realmente ocurría era que sus torturadores habían decidido, por una lastimosa piedad, darle un descanso, una pequeña tregua.

el gallo emplumado

RAMIRO LEGUIZAMON

9 años

dibujos de Lili y Nani Miranda

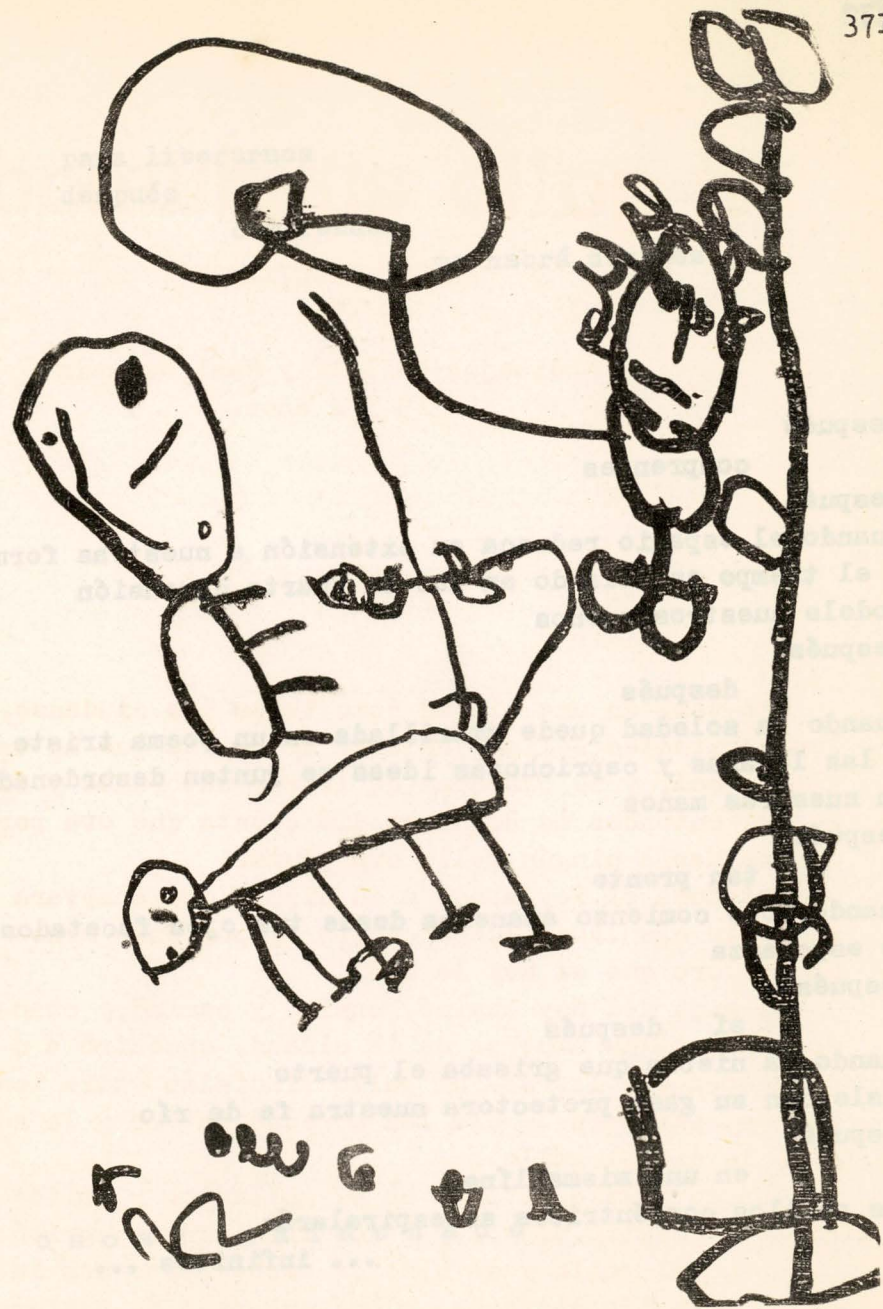
5 y 4 años.

Una vez, en una ciudad como todas las ciudades, los habitantes solían quejarse al Rey de que no sa lía el sol, y se cansaban de llevar antorchas y fa roles; entonces la Reina se dió cuenta que era por que no había ningún gallo con plumas.

Entonces el Rey mandó a su hijo a que comprara el gallo más lindo que encontrara, por unas monedas de oro que el Rey le dió.

El hijo del Rey caminó, caminó y caminó, y cuando llegó a las afueras de la ciudad, encontró a una señora que llevaba un gallo lindísimo entre los brazos; entonces le dió las monedas de oro y la se ñora le dió el gallo.

Cuando volvió lo puso en el gallinero y gritó: kikiriki, y salió el sol y a los diez minutos gritó de nuevo el gallo y se hizo de noche; entonces la Reina le había visto una pluma que parecía fosforescente y se la sacó. Entonces se convirtió en murcié lago, cayó el sol convertido en latas. Entonces salió el sol como siempre.



después

comprendes

después

cuando el espacio reduzca su extensión a nuestras formas
y el tiempo estallando en luz su cuarta dimensión
modele nuestros sueños

después

después

cuando la soledad quede amarillada en un poema triste
y las lejanas y caprichosas ideas se junten desordenadas
en nuestras manos

después

tan pronto

cuando todo comienzo amanezca desde tus ojos facetados
de esperanza

después

sí después

cuando la niebla que grisaba el puerto
aisle con su gasa protectora nuestra fe de río

después

en una misma línea

los anillos concéntricos se espiralarán

... infinitos ...

para liberarnos

después

comprendes

no habrá después

o s c a r m a l d o n a d o

saben los comunistas
qué es marxismo?

saben los anti-marxistas
qué es marxismo?

se sabe qué es el marxismo?

marxismo

El marxismo procede filosóficamente del hegelianismo, aunque efectúa en él una profunda inversión. Lo valioso de Hegel es para Marx, como para todos los hegelianos de izquierda, el método y no el contenido. El contenido hegeliano no se refiere sobre todo a la tesis sostenida con insistencia de la primacía del Espíritu absoluto y del autodesenvolvimiento del espíritu. Para Marx, en cambio, la realidad es lo contrario: lo primario es la naturaleza; lo secundario, el espíritu. Pero la naturaleza no es concebida aquí en un sentido simplemente materialista y determinista. La naturaleza es también el contenido sobre el cual se a-

plica el método dialéctico; el materialismo dialéctico del marxismo, lo mismo que su materialismo histórico, son totalmente ajenos al mecanicismo. La naturaleza es en el fondo, no la supresión de la libertad, sino la condición de la libertad. Esta libertad se realiza en la naturaleza cuando aparece en ella el hombre como el sujeto de la historia. La aplicación a la interpretación histórica del materialismo dialéctico proporciona una imagen coherente del curso histórico, pero permite pasar a la vez a una crítica de lo existente, puesto que lo existente —la sociedad capitalista— no es más que la última y caduca etapa del acontecer histórico, el momento necesario del tránsito a la organización socialista o comunista. La historia viene determinada por las formas de producción; la economía, como único factor real de la historia, produce a la vez las formas de la cultura. Estas formas, consideradas habitualmente como producciones del espíritu, no son más que manifestaciones de las relaciones de producción, superestructura de la actividad económica. Pero la superestructura no es de ningún modo el resultado de una vinculación siempre directa e inmediata de las "ideas" con la "economía". La economía, como factor real determinante, produce superestructuras que pueden independizarse relativamente, que inclusive llegan, cuando adviene la sociedad comunista, a una completa autonomía. Este "salto a la libertad" es sólo, sin embargo, el final de un largo desarrollo, de una serie de negaciones y superaciones necesarias que se manifiestan a través de la historia. Desde las antiguas formas de producción hasta el moderno capitalismo, pasando por la esclavitud y el dominio feudal, la historia es, según el marxismo, la lucha incesante entre los oprimidos y los opresores. Esta lucha, que ha desembocado en el capitalismo moderno, en una oposición entre

los expropiadores y los expropiados, entre los burgueses y los proletarios, tiene que terminar forzosamente con una revolución violenta en la cual el proletariado debe tomar el poder. Pero esta forma de poder no es todavía el final del proceso histórico, no constituye aún de un modo definitivo el "salto a la libertad". El Estado, que en manos de la burguesía es el instrumento de opresión y no, como cree el liberalismo político, el punto de coincidencia de los intereses nacionales, debe convertirse en manos del proletariado en instrumento de liberación. A este fin, el proletariado ha de hacer servir el Estado como un medio para la supresión de las clases, inclusive del propio Estado y de la clase proletaria en cuanto tal. El proletariado no es, por consiguiente, una etapa final: es simplemente el instrumento de la liberación definitiva; es la negación de la burguesía, la antítesis que, al ser negada a su vez, se supera en la sociedad sin clases. Sólo cuando la sociedad sin clases irrumpe en el área histórica a través de la dictadura proletaria, la economía deja de ser el factor real determinante para convertirse en superestructura de la misma sociedad.

Con la sociedad comunista llega, por lo tanto, según el marxismo, el punto de detención y de reposo que Hegel atribuía al Estado, la verdadera libertad objetiva y el triunfo sobre el detrminismo de lo histórico y de lo natural.

De este modo se convierte el marxismo en un postulado moral e inclusive en una conciencia religiosa. Lo que Marx reprocha a la sociedad capitalista y a las sociedades antigua y feudal no es tanto la injusticia, que debe aparecer como necesaria en determinados momentos de la historia, como la vinculación del hombre a la cosa, como la negación del hombre por el detrminismo de lo natural y de lo económico.

Por eso el marxismo no niega, sino que realza la impor-tancia de la actividad práctica, en la que ve la solución de todas las contradicciones racionales. La actividad práctica es la que condiciona la misma objetividad de las relaciones económicas; todas las formas de la economía son formas de esa actividad y por ello pueden esas mismas formas ser trastornadas y destruídas. Como postulado moral y como norma para la acción, el marxismo pretende resolver las contradicciones que una mera inversión del hegelianismo lleva implícitas. Pero, finalmente, en cuanto conciencia religiosa, el marxismo se presenta como una totalidad. La primacía de lo económico sobre lo político da paso paulatinamente a una primacía de lo político sobre lo económico, lo que equivale a una primacía de la actividad libre humana sobre la necesidad material. De ahí que el marxismo pueda tener sus héroes o sus mártires en el mismo sentido que una fe. El marxismo como acto de fe engloba en su seno todos los aspectos de la realidad y se hace a su vez trascendente. Esta trascendencia no consiste en el realismo de los universales religiosos, sino en la esperanza y creencia firmes en una perfección futura inmanente, en un culto a la potencia del hombre que es a su vez un culto a la humanidad. Por eso el marxismo rechaza, en su más profundo fundamento, toda teoría que equivalga a la negación de la posibilidad de modificar lo dado, de hacer de lo dado una substancia de la actividad. El mismo detrminismo de la historia y de la naturaleza no son, para él, el detrminismo de una materia inerte y pasiva; son el detrminismo de una dialéctica que reconoce a la materia las categorías del espíritu, que persigue en todas partes la conformidad, la rigidez, y el pesimismo.

Desde su fondo hegeliano y casi por una especie de necesidad interna el marxismo se ha convertido en un endiosamiento de la existencia humana y en una doctrina de la acción.

El marxismo podría definirse, pués, en último término como una filosofía de índole materialista y naturalista, unida a un evolucionismo dialéctico, a un moviismo revolucionario y a un realismo gnoseológico que sostiene un cierto dualismo de la realidad y de la conciencia en el orden del conocimiento, pero fundado en un monismo ontológico sin el cual el materialismo fundamental se haría ininteligible. Ahora bien, estas características del marxismo, lo mismo que las que hemos apuntado antes al referirnos a su aspecto más destacado -al materialismo histórico- no agotan totalmente, ni siquiera en forma programática, las líneas fundamentales de la doctrina. Un aspecto muy principal de ella es el hecho de que, en virtud de la estrecha unión de la teoría y de la práctica, aspira a convertirse no sólo en una doctrina descriptiva de las formas de la sociedad en el pasado y en el presente, sino también, y muy especialmente, en la filosofía de un Estado revolucionario futuro. Así, el hecho de haberse impuesto en un Estado -la Rusia soviética- no es ni mucho menos accidental al marxismo. El materialismo marxista como materialismo dialéctico representa entonces, para los adherentes a la doctrina, la forma de pensar de una estructura social, que, a la vez, determina esta misma estructura. Las luchas habidas en el seno del marxismo "oficial" son por ello particularmente iluminadoras. En el curso de ellas se ha intentado de continuo abrirse camino por entre los escollos opuestos del mecanicismo materialista y del idealismo metafísico, especialmente el que ha vuelto a poner de relieve el contenido filosófico hegeliano. Filósofos como Axelrod, Stepanov y Timiriázev

fueron por ello condenados como heterodoxos, pues su defensa del materialismo se acercaba demasíadamente a ciertas corrientes estimadas habitualmente como negadoras de los caracteres fundamentales del marxismo. En efecto, el mecanicismo negaba, en último término, el moviismo marxista, el poder de la dialéctica. Además, acentuaba el pasivismo del acontecer y, con él, el de la historia.

De este modo, la corriente central u "ortodoxa" del marxismo realizaba un primer ataque contra una forma de pensar que ulteriormente ha sido "desenmascarada" como esencialmente anti-marxista: la forma de pensar "formalista", manifestada no sólo en las "desviaciones" filosóficas, sino también en las científicas y artísticas. Nada de extraño, por consiguiente, que corrientes tales como el positivismo lógico sean consideradas como manifestaciones del "cientificismo burgués", en un sentido parecido a como la filosofía y la física de Mach fueron atacadas por Lenin como un "fideísmo"; pero, a la vez, el ataque contra el mecanicismo condujo a algunos autores, especialmente a Deborin, a una "desviación" contraria: a un "idealismo" identificado con el contenido político del menchevismo. Pues lo típico de estas discusiones en el seno del marxismo triunfante dentro de un Estado es que, por principio, se consideran como esencialmente ligadas a la acción práctica y política y en modo alguno son estimadas como meras polémicas abstractas.

El desarrollo de la filosofía se convierte de este modo en un de los frentes -el frente filosófico o intelectual- de la "construcción socialista". Pues, en última instancia, y como había sido ya señalado por Marx y Engels, es la práctica lo único que permite deshacer los nudos forjados por la teoría. Así, la busca de una línea central constituye uno de los principales esfuerzos del

pensamiento marxista soviético y, en general, de todo pensamiento marxista en la medida justamente en que de alguna manera intente sentar una "ortodoxia". Siendo para el marxismo las doctrinas filosóficas simples ideologías de grupos sociales siendo toda teoría la expresión de los intereses económicos de una clase, las "desviaciones" podrán ser consideradas a su vez como manifestaciones de la formación incipiente de clases nuevas. Pero como el Estado revolucionario estará justamente en un proceso de disolución de clases por medio de la dictadura de la clase proletaria -la clase destructora de las clases-, las desviaciones deberán ser suprimidas y los grupos sociales que las han originado liquidados.

Una vez más, pues, el marxismo será menos una teoría 'definitiva' que la teoría que presida el proceso tendiente a la cesación del movimiento infatigable y dialéctico de la historia para alcanzar esa "libertad objetiva" cuyas raíces hegelianas asoman continuamente.

El antiintelectualismo, el realismo y aun el "existencialismo" marxistas no quedarán entonces desmentidos, sino confirmados. Pero se tratará, según el marxismo, de un cierto número de tendencias cuyo sentido consistirá únicamente en la vivificación del "humanismo socialista", el cual será, respecto a las demás formas de humanismo lo que es el "socialismo científico" respecto a las otras especies de socialismo.

Como lo hemos señalado en otro lugar, una definición del marxismo que aspirara a enumerar sus principales rasgos no podría, de consiguiente, eludir varios de los caracteres más destacados por medio de los cuales se comprenden varias importantes corrientes de la filosofía contemporánea.

"El marxismo sería, así, entre otras cosas, una teoría filosófica realista, cuando menos en lo que toca a la gnoseología; una doctrina naturalista, pero sólo en la medida en que el naturalismo abarque un concepto más amplio de la realidad natural que el defendido por el 'materialismo vulgar' y aun por el evolucionismo spenceriano; un historicismo, pero dentro del cual el marxismo constituyera a su vez la única verdad absoluta; un cientificismo, pero que pretendiera al propio tiempo poseer una cierta idea no mecanicista de la ciencia; un fenomenismo y un positivismo, pero siempre que tales vocablos se entendieran como expresiones del afán de atenerse a una 'experiencia natural' constituida por fenómenos y relaciones entre fenómenos, y no en el sentido en que fueron empleados estos términos respectivamente por Renouvier y Comte; un activismo social, pero no por la acción misma, sino en la medida en que la acción respondiese a una determinada idea de la realidad inmediatamente vivida."

JOSE FERRATER MORA "Diccionario de Filosofía" 1951
editorial "Sudamericana" Buenos Aires

vuelve a encontrar un tema de interés. El escritor armenio siempre escribe para decir algo importante, aun en sus prólogos, caprichosos a veces, ajustados otros, pero que despiertan el interés, como este en el que nos predispone primero a entrar en el juego de la buenaventura, hablándonos de las manías de su abuela, y en el de los entierros alegres, recordándonos a Bernard Shaw, a quien admira sin oculaciones.

Prólogos aparte, esta tercera pieza de Saroyan tiene varios objetivos primordiales: primero, satirizar a los militares, como cuando describe las "heroicas andanzas" de un oficial en Honduras, persiguiendo a dos indígenas que robaron un cerdo. Segundo, interesarse por la gravitación que tiene el azar en la preocupación del hombre. Y tercero, enlazados en un mismo razonamiento, la inquietud del hombre por su día postrero y el nacimiento de otros seres. He aquí los motivos principales que le incitaron a escribirla.

Si bien no alcanza la fuerza imaginativa de "LA CASA DE SAM EGO", resiste airoosamente el parangón con "NO TE VAYAS ASI", ya que si aquella escarba en la decadencia humana, su desencanto y desolación ante el último momento de la vida; en ésta, aun enfrentado a la muerte, el hombre es optimista y, un poco a lo Bernard Shaw, piensa en que es sólo una etapa más en su trayectoria, que debe ser aceptada como tal, sin sufrimiento, sin temor, sin dolor.

Desde el punto de vista puramente formal, "NACIMIENTO DE COROSO, ENTIERRO ALEGRE" es valiosa por su diálogo sólidamente estructurado, y sus lógicas escenas no exentas de excelentes hallazgos.

FRANCISCO MAZZA LEIVA

córdoba literaria 14