



TESTIMONIO PERSONAL

Luis Alberto Sánchez

EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

Francisco García Calderón

EXAMEN DE LA BIBLIOGRAFÍA SOBRE
EUGENE O'NEILL

Rosa Boldori

LOS ORÍGENES Y EL DESARROLLO
DE UN ARTE DE NECESIDAD INTERNA

Herbert Read

POEMAS

Francisco Bendeزú

EL CABALLO QUE BEBÍA CERVEZA

Joao Guimaraes Rosa

BIBLIOGRAFÍA

PODER Y SOCIEDAD EN EL PERÚ
CONTEMPORÁNEO

Mario Castro Arenas

DIRECTOR :

RECTOR LUIS ALBERTO SANCHEZ

CONSEJO DE REDACCION :

PABLO MACERA, JAVIER PULGAR VIDAL, ALBERTO TAURO, CARLOS SEGUIN, ENRIQUE SILGADO

SECRETARIO DE REDACCION :

MARIO CASTRO ARENAS

REDACCION Y ADMINISTRACION :

REPUBLICA DE CHILE 295, SEXTO PISO
(EDIFICIO KENNEDY)

PUBLICACION TRIMESTRAL

L I M A

"SAN MARCOS" solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados. Puede reproducirse su contenido, siempre que se indique la procedencia.

san marcos

**REVISTA DE ARTES, CIENCIAS Y HUMANIDADES
EDITADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS**

NUMERO SEXTO

SEGUNDA EPOCA

UNMSM-CEDOC

san marcos

SETIEMBRE-OCTUBRE-NOVIEMBRE 1967

SUMARIO

<i>Testimonio Personal</i> , por LUIS ALBERTO SÁNCHEZ	7
<i>El Perú contemporáneo</i> , por FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN	17
<i>Examen de la Bibliografía sobre Eugene O'Neill</i> , por ROSA BOLDORI	31
<i>Los orígenes y el desarrollo de un arte de necesidad interna</i> , por HERBERT READ	49
<i>Poemas</i> , por FRANCISCO BENDEZÚ	73
<i>El caballo que bebía cerveza</i> , por JOAO GUIMARAES ROSA	81

BIBLIOGRAFIA

<i>Poder y Sociedad en el Perú contemporáneo</i> , por MARIO CASTRO ARENAS	87
---	----

San Marcos

En 1948 se publicó el último número de la revista SAN MARCOS, órgano de la Universidad. Fue el número 5º y correspondía a los meses de julio-agosto y setiembre de dicho año.

Con anterioridad, y durante muchos años, la REVISTA UNIVERSITARIA fue el escaparate cultural de la institución. Creemos que conviene a los intereses de la Nación y al prestigio de su Universidad Mayor reanudar esa bella, alta y saludable tradición.

A partir de hoy, nuevamente nuestra "Alma Mater" divulgará, a través de un órgano periódico adecuado, sus inquietudes y puntos de vista frente a los problemas que convulsionan, afligen y exaltan a nuestra época. En las páginas de SAN MARCOS tienen y tendrán acogida todas las opiniones y corrientes válidas, expresadas en forma que corresponda al altísimo nivel de tal tribuna. Quedan, pues, invitados, dentro de las normas que el cuerpo directivo ha establecido, todos los profesores e intelectuales interesados en la problemático de nuestro tiempo, a quienes se solicitará expresamente su colaboración.

SAN MARCOS continúa una costumbre y reconoce una necesidad y reabre una actividad que no deberá de interrumpirse ya.

LUIS ALBERTO SÁNCHEZ

Testimonio Personal

CAPITULO PRIMERO

Parte Primera: En el Limbo

“Yo soy aquel que ayer no más decía...”

“Hay que echar raíces, ¿Dónde? En sí mismo: en la propia infinitud, en la eternidad propia. Hay que echar raíces, ¿Dónde? En la soledad, mejor que en el mundo.

M. de Unamuno, MI VIDA Y OTROS RECUERDOS, Buenos Aires, 1959, p. 69.

Cierta vez, un Presidente sudamericano, que hasta allí parecía orgulloso de la humildad de su origen, la dio en comisionar a periodistas e historiadores para que buscasen en los archivos españoles sus antecedentes “heráldicos”. Según su nueva actitud, un Presidente de la República y hasta un simple hombre de Estado, debía contar con ancestros pertenecientes a la nobleza de sangre, vulgo, aristocracia rampante. Naturalmente los tales ancestros con sus respectivos aditamentos nobiliarios fueron, en aquel caso, localizados o inventados, pero de todas maneras puestos de manifiesto. Yo no sé todavía si aquel fue un hallazgo, un encuentro o una invención; pero salió a la luz y se expresó con tinta de imprenta.

Entiendo que el Poder Político, en algunos niveles, empuja a buscar paracaídas genealógicos. Ignoro si éstos amortiguan la bajada cuando acaece; de toda suerte, se los inquiera. Lo digo, porque ahora, después de los sesenta y en posesión de algunos boletos o títulos para circular social y políticamente con cierto desembarazo por la vida, no me niego ya, como antes me negaba, a autorizar un tipo de investigaciones como al que me refiero. Después de todo, a nadie le viene mal un abuelo ilustre o con lustre. Me han convencido tanto de ello que heme aquí, en la atri-

bulada procura de choznos y tatarabuelos de campanillas a fin de sobredorar mi sin duda modesta personalidad republicana.

Camina caminando, empero, sólo he tropezado hasta hoy, sin andaderas de nadie, con un antepasado ubicuo y común, que llegó de España hacia 1829 o principios del 30, justamente cuando se dictaron las leyes, que permitieron a los españoles, y a los hijos de españoles que combatieron contra la Independencia, pudiesen andar sin tapujos por la ancha faz de la recién nacida República del Perú.

Aquel bisabuelo mío se llamaba Juan Sánchez y Mori Banda; era "natural de Extremadura en los Reynos de España", según reza su partida de matrimonio, y era hijo de don Benito Sánchez y de doña Benita Mori Banda, ambos peninsulares. Don Juan era entonces un hombre joven. Tenía los ojos grandes y penetrantes, bajo unas cejas abundantes y salientes como aleros; la nariz era angulosa; la boca de labios apretados; alta la frente y el ademán de acecho, como dispuesto al ataque. Sin embargo, no se distinguió por su agresividad, salvo durante la guerra de la Independencia de su patria librada contra las huestes invasoras del Gran Mariscal Murat y del Rey José Bonaparte, más conocido como Pepe Botellas, a causa de su afición al mosto. Don Juan combatió contra los ejércitos napoleónicos en gloriosa batalla, la de Bailén, de la que obtuvo, como lamentable condecoración, una herida en el tórax, cuya cicatriz constituía uno de sus engreimientos. Vino al Perú, como tantos liberales, en busca de atmósfera auspiciadora, ya que la de su tierra se había vuelto irrespirable bajo la dominación reaccionaria y absolutista de Fernando VII.

Como las actividades lucrativas que brindaba el Perú no abundaban, don Juan se dedicó al comercio. Primero, parece que se instaló en Ayabaca; luego pasó a Lambayeque, ciudad heráldica, en aquel tiempo de muchas campanillas. Según testimonio de mi abuelo paterno, don Juan padecía de una honradez acrisolada, al extremo de que cuando cobraba de más o entregaba mercancías de menos, él mismo, sin esperar reclamos, se apersonaba a casa del damnificado y reparaba a la vez error y daño. Debió ser de mente liberal, no sólo por la fecha de su salida de España, sino por el temperamento y orientación de sus tres hijos, ninguno de los cuales resultó ni muy pacato ni devoto.

Don Juan conoció en Lambayeque a doña Margarita Calderón, "hija legítima de don Augenio Calderón y doña Antonia Ibarra (o Ibarra), blancos". Celebró el matrimonio de don Juan y doña Margarita (2 de noviembre de 1831) el Presbítero Dr. José Santos Baldivia, Coadjutor de la Doctrina de San Roque de Lambayeque; fueron sus testigos, el prócer lambayecano don José Ignacio Iturregui, don Isidro Ñeco y don Vicente Fansul (o Fanjul). La partida correspondiente está incrita en el Libro de Matrimo-

nios 11º, de la Parroquia de Lambayeque, a página 20 y bajo el número 71º.

El matrimonio de don Juan y doña Margarita procreó tres hijos varones, "blancos americanos", según la terminología de la época: Natalio (nacido el 14 de diciembre de 1835); Rosendo, o con mayor exactitud José Remigio Rosendo de las Mercedes (1º de octubre de 1838; y Leopoldo (1840); estos dos últimos fueron mis abuelos: el primero paterno y el segundo materno. Don José Ignacio Iturregui atestiguó el bautismo de Natalio, y don Bernardino Salcedo el de Rosendo. No he hallado aún la partida de bautismo de mi abuelo Leopoldo, pero pienso que ha de aparecer antes de que termine de escribir estos relatos.

La familia creció en Lambayeque, rodeada del ambiente señorial y agrario de aquella región. De conformidad con lo que oí en casa y con las amistades que frecuentaban a mi abuela Carmen, los parientes relacionados y visitantes más asiduos fueron los Muros, los Mesones, los Reyes, los Aurich, los Clavero, los Tello, los Sevilla, los Pastor, y desde luego, los compadres Iturregui y Salcedo, este último tío carnal de Augusto Bernardino Leguía y Salcedo, con quien la familia mantuvo trato hasta 1910 aproximadamente: me lo recordó don Augusto, una de las dos únicas veces que conversé con él; ello ocurrió en 1919.

Natalio Sánchez Calderón, el mayor de los hijos, fue enviado a Lima, cuando todavía era adolescente. Estudió Jurisprudencia en el Convictorio Carolino de la Universidad de San Marcos; más tarde se dedicó a la política. Había casado con una de las mujeres más bellas de su época —y de Lambayeque—: con Natalia Pastor. Un retrato de la señora muestra un rostro de rara armonía. Difícil hallar nariz más perfecta en rostro más regular y de óvalo irreprochable. Los ojos grandes y rasgados iluminaban la sonrisa de una boca de admirable trazo.

Andando el tiempo, Natalio, que militó en las filas del Partido Civil, desde su fundación, en 1872, dragoneó para diputado. Durante la guerra con Chile se alistó, como tantos jóvenes, para la defensa de la capital. Formó parte de las heroicas huestes de la Reserva. Improvisado militar, recibió el nombramiento de segundo jefe del batallón, cuyo comandante se llamaba Manuel González-Prada. Combatió en Chorrillos y Miraflores, los días 13 y 15 de enero de 1881. Al terminar la última batalla cayó malherido al pie de un cañón desmontado; la caballería enemiga lo remató a sablazos: trágica ley de los implacables e inhumanos "repases" que mancillaron las normas de la guerra.

Mi abuelo Rosendo arriesgó valientemente la vida para rescatar el cadáver de su hermano. El nombre de Natalio Sánchez designa ahora una calle de Lima; sus restos descansan en la Crip-ta de los Héroe,

Para entonces la familia se había trasladado definitivamente a la capital; en realidad ello ocurrió aproximadamente desde 1850. Lo colijo por la fecha autógrafa de algunos libros escolares de mi abuelo Rosendo, quien estudió en un colegio francés, y por la de la incorporación de mi abuelo Leopoldo a la Marina, como cadete (10 de julio, 1854) cuando sólo tenía catorce años. Para esa época, Rosendo traducía ávidamente *Les Harmonies Poétiques*, de Lamartine. Reinaba en el Perú el romanticismo. La generación de los "bohemos", con el español Fernando Velarde y el criollo Ricardo Palma a la cabeza, adoraba y divulgaba las dolientes y pálidas imágenes de Elvira, frente a su melodioso y sitibundo "lago" y Teresa, atormentada por las nutridas e implacables estrofas de Espronceda.

* * *

De mis cuatro abuelos (Rosendo y su esposa Carmen Blanco Luz; Leopoldo y Carmen Patiño), sólo conocí a los dos primeros. Mis abuelos maternos han sido para mí como sombras, las sombras de un sueño melancólico, perfumado de pasión y de nostalgia.

Leopoldo nació, como sus dos hermanos, en Lambayeque. Al filo de los trece, se hallaba en Lima. Como he dicho, Leopoldo, el 10 de julio de 1854, se incorporó a la Armada del Perú, como Guardiamarina. Enseguida lo mandaron a Inglaterra, con la comisión de traer nuevas embarcaciones de transporte. La travesía de regreso la hizo en la fragata *Apurímac*. El viaje duró seis meses; es decir durante casi ciento ochenta días, de mayo a noviembre de 1855, Leopoldo Sánchez, adolescente inquieto, anduvo aprendiendo el arte de monos y marineros, trepando mástiles y gaviás, izando focos y cuadrantes, mecido y a ratos remecido por las olas que se convirtieron en montañas de agua al cruzar el estrecho de Magallanes, única vía directa, entonces, entre Europa y América del Sur. Hubo que encarar de todo. Mares procelosos, largas vigiliás, puertos contradictorios, fieros temporales, paíros madrigalescos. Al fin, el Guardiamarina Sánchez fue ascendido a Alférez de Fragata. Siempre a bordo del *Apurímac*.

Eran los días de auge del partido liberal de los Gálvez, partidarios entonces de Ramón Castilla. Tardó poco en marchitarse aquel connubio ideológico. Los conservadores, hábilmente alimentados por las teorías y mañas de don Bartolomé Herrera, por los intereses de los hacendados y por la reacción de Castilla contra todo exceso retórico, lograron imponerse. Surgieron retenciones y sublevaciones de parte de civiles y militares. Como consecuencia de ello, el 22 de enero de 1858, hubo un combate en Arica, del cual salió herido el Alférez Sánchez.

Como se sabe, en esa época se agravaron las dificultades entre el gobierno conservador y la Marina. La represalia se hizo inevita-

ble. La fragata *Apurímac* fue el foco de la represión gubernativa cuando el 23 de marzo del mismo año Castilla decidió castigar a sus opositores. Varios Generales y Contralmirantes quedaron fuera de filas. La medida abarcó a toda la Fuerza Armada. Mi abuelo resultó también fuera de cuadros. Retornó a la vida civil y se dedicó al comercio y la banca en condición subalterna.

La tregua no duró mucho. El nuevo gobierno de Echenique llamó, en 1862, a Sánchez otra vez al servicio, pero no a bordo sino en la oficina del Ministerio de Hacienda. El 21 de mayo del 63 lo reincorporaron a la Marina. Mi abuelo embarcó en el vapor *Sachaca* a órdenes del Contralmirante Villar, esto ya en 1864, bajo el gobierno de Pezet. Antes había pasado tres meses como comisionado naval en Guayaquil y las islas Gunaípe, actuando en estas últimas como ingeniero naval. Cuando se rompieron las hostilidades con España y se estableció la Alianza entre Perú, Chile, Bolivia y Colombia, Sánchez había vuelto a bordo del *Apurímac*, cuyo jefe era el citado Contralmirante Manuel Villar.

Mi abuelo ostentaba los galones de Teniente Primero. Su barco formaba parte de la Escuadra Aliada del Perú y Chile; que tenía como Comandante en Jefe al Almirante Williams Rebolledo y como Segundo, al Contralmirante Manuel Blanco Encalada, notables marinos chilenos. Desde diciembre de 1865 hasta agosto de 1866, mi abuelo Leopoldo no cesó de combatir. El 7 de febrero de 1866, a la altura del archipiélago de Chiloé, peleó triunfalmente contra las unidades españolas *Blanca* y *Villa de Madrid*. Por esa acción victoriosa, el Jefe Supremo Provisorio General, don Mariano Ignacio Prado, otorgó a Leopoldo Sánchez, el 7 de febrero de 1867, una Medalla de Plata como reconocimiento a sus servicios, y un diploma llamándole "Benemérito a la Patria". Firman tal Diploma, el Dictador Prado y su Secretario de Guerra y Marina, don Pedro Bustamante.

Luego don Leopoldo pasó a órdenes del Contralmirante Domingo Valle Riestra, nuevo Comandante de la Escuadra Aliada, y del Capitán de Navío don José María García, jefe de la Armada Peruana. El estado de guerra con España continuó hasta octubre de 1867.

Durante este período, Leopoldo Sánchez, ascendido a Capitán de Corbeta, tomó el segundo mando del transporte *Chalaco*, cuyo primer jefe era el Capitán de Fragata don Juan Guillermo More, uno de los marinos más distinguidos del Perú y de actuación más discutida en la Guerra del Pacífico. Poco después mi abuelo fue destacado a la fragata blindada *Independencia*, a la que se trasladó en Valparaíso. Allí sirvió bajo las órdenes del Capitán de Navío José M. García. Cuando la *Independencia* entró en el dique del Callao, Sánchez, ya Capitán de Corbeta, recibió orden de ocu-

par la segunda comandancia de la corbeta *Unión*, cuyo jefe era More.

Confieso que al leer estos nombres no puedo ocultar un pueril gesto de orgullo. Cada una de esas unidades navales recuerda una página heroica de nuestra historia. La *Independencia*, triunfante en tantos combates, encallaría en Iquique a órdenes de More; la *unión*, con Villavicencio, defendió bravamente el Morro; el *Chalaco*, que también tuvo días de gloria, sobrevivió a todos los azares; lo visité en el Callao, siendo un niño, cuando el pobre casco estaba convertido en un desvencijado pontón, nido de algas, recuerdos y gaviotas.

En enero de 1868, el barco de mi abuelo llevó de Islay hasta el Callao al Presidente Prado. Era portador, además, de una gruesa suma de dinero, la cual fue entregada a la Caja Fiscal. A fines de ese mismo año, don Leopoldo zarpaba hacia Nueva York, con la misión de traer los recién adquiridos monitores *Manco Cápac* y *Atahualpa*: el Perú se daba cuenta de que su extensa costa requería una flota numerosa y moderna. Mi abuelo comandó el vapor *Marañón* desde Nueva Orleáns hasta Pensácola; ahí le confiaron la jefatura del vapor *Reyes*, que debía marcar la derrota de la escuadra y remolcar al monitor *Atahualpa*. El 17 de febrero zarparon hacia Key West, y a comienzos de marzo abandonó ese puerto con rumbo al Callao, llevando siempre a remolque al monitor. Comandaba la escuadrilla el Capitán de Navío Camilo Carrillo. La mala suerte quiso que en las Bahamas se levantara un grueso huracán; a consecuencia de ello, se rompió el cable de remolque y el *Atahualpa* embistió al *Reyes* pasándolo por ojo. Mi abuelo, así lo dice su foja de servicios debidamente autenticada, abandonó su buque en el último bote; cumplió la ley del mar.

El infortunado comandante del *Reyes*, reembarcado en el *Manco Cápac*, siguió hasta Ragged Island, de donde se trasladó a un vapor de la carrera que iba a Panamá; de Panamá viajó al Callao. Debía enfrentarse al tribunal de investigación que ordenaba el reglamento. Felizmente el tribunal lo exoneró de toda culpa. En consecuencia le devolvieron los sueldos retenidos. Con todo, se le mandó a la "indefinida", o sea una especie de "forzada" cesantía: promediaba 1869. Supongo que mi abuelo no disfrutara en esos días de muy buen humor.

Durante casi cinco años trabajó como ingeniero en la gigantesca obra del ferrocarril del Callao a La Oroya. Mi abuelo estaba cada día más ligado al Puerto: allí asentaría también su amor y nacerían sus hijos. Los jefes inmediatos del "ingeniero" Sánchez, fueron el célebre ingeniero polaco Ernesto Malinowski, uno de los hombres de confianza de Enrique Meiggs, y don Eulogo Delgado, lambayecano como mis abuelos.

Aprovechando las forzadas vacaciones que le deparaban la injusticia y el destino, mi abuelo publicó, en 1871, un folleto titulado

Análisis de las diversas tácticas navales publicadas en Europa desde 1855.

Durante casi todo el gobierno de Balta y hasta después de la masacre de los Gutiérrez, don Leopoldo vistió levita de civil. Fue don Manuel Pardo, quien el 8 de enero de 1874, destinó nuevamente a la Armada al Capitán Sánchez confiándole el cargo de Segundo Comandante del vapor de Torreón *Huáscar*, cuyo primer jefe se llamaba nada menos que Miguel Grau.

En esos días Piérola conspiraba activamente contra Pardo. Sus actividades alcanzaban a los países limítrofes. Tenía una amplia simpatía en la Marina, pero pienso todavía en mi abuelo Leopoldo, ya que a éste le tocó estar fuera de servicio precisamente cuando el joven Piérola, su contemporáneo, desempeñaba el omnipotente Ministerio de Hacienda, y ya que fue Pardo, adversario de Piérola, quien firmó el decreto devolviendo a Sánchez la actividad naval. Como quiera que fuese, el hecho es que a bordo del *Huáscar*, siendo segundo de Grau, éste fue ascendido a Jefe de la Escuadra de Evolución, compuesta del *Huáscar*, la *Independencia*, el *Manco Cápac*, el *Atahualpa*, la *Unión* y el *Chalaco*. Por tal circunstancia, fue Sánchez quien comandaba el *Huáscar* cuando, el 2 de noviembre de 1874, capturó en el puerto de Pacocha al vapor inglés *Talismán*, con un cargamento de armas y municiones, y lo condujo al Callao, cumpliendo órdenes del Jefe de la Escuadra. Agrega el documento original e inédito que tengo a la vista: (Sánchez) “ha mandado este buque desde esa citada fecha hasta el 29 de diciembre de 1879, desempeñando muchísimas comisiones entre éstas una a Cobija”.

A propósito, recuerdo que en casa nos servíamos el azúcar con una cuchara de plata inglesa que llevaba la inscripción “*Talismán*” y que, los días de fiesta, solíamos tomar el café en unas tacitas de porcelana inglesa que, en caracteres dorados, decían también “*Talismán*”. Era el menaje del abuelo, heredado por mi madre; el menaje del barco que él y nadie más ganó con su riesgo y con su esfuerzo.

Cuando estalló la guerra con Chile, el 5 de abril de 1879, mi abuelo seguía, pues, comandando su flotante feudo: el *Talismán*. Como se sabe, durante las primeras semanas reinó el mayor desconcierto. Nadie pensaba que pudiese estallar un conflicto con Chile, pese a los antecedentes ya remotos de la Confederación Perú-Boliviana, a los debates sobre el régimen de la zona salitrera, y a los choques entre obreros chilenos con bolivianos y peruanos en Antofagasta, Cobija e Iquique, y durante la construcción del ferrocarril de Mollendo a Arequipa. Cuatro días después de que el Presidente Prado declarase desde los balcones de Palacio que “el gobierno estaba obrando”, el comandante del *Talismán* recibió la orden de zarpar de inmediato, con destino a Arica, llevando a su

bordo al Contralmirante Lizardo Montero, quien debía ponerse a la cabeza del ejército aliado, y al Coronel Francisco Bolognesi, para que se hiciera cargo de la jefatura de la guarnición de Arica. Desde luego, también cargaba armas y pertrechos.

Otra vez debo decir que me siento confundido con tantas coincidencias. Mi abuelo colaboró con Grau, como su Segundo, a bordo del *Huáscar*; lo sustituyó en el comando del barco para atacar al *Talisman* en Pacocha y apoderarse de él, y tuvo como misión, a comienzos de la guerra, llevar al sur a dos hombres de actuación imborrable: Montero y Bolognesi.

Inmediatamente que, en mayo de 1879, don Leopoldo hubo regresado, partió hacia Panamá, para traer pertrechos. Enseguida, de nuevo zarpa hacia Arica. Luego, a Guayaquil. A cada rato, a Salaverry con el objeto de transportar reclutas, tropas, municiones. Por eso no estuvo en su antiguo buque, el *Independencia*, el 21 de mayo durante la batalla de Iquique, ni en su otro antiguo "vapor de torreón", el *Huáscar*, el día de Angamos.

Con el sacrificio de Grau la guerra marítima estaba terminada. Perdida la *Independencia* en Iquique, nada quedaba ya. El Presidente Prado abandonó el país para buscar armas y pertrechos en el extranjero. Al día siguiente, 20 de diciembre, Piérola, que estaba acuartelado, se sublevó y tomó el Poder. Uno de sus primeros actos, el 29 de diciembre, fue nombrar Subsecretario de Marina a Leopoldo Sánchez. Aquello equivalía al Ministerio actual, ya que la Secretaría de Guerra y Marina comprendía a ambas armas, y los Subsecretarios eran los Ministros especializados.

Epoca terrible. El Subsecretario Sánchez, producido ya el bloqueo del Callao, se encargó de sostener y orientar las tentativas para destruir las naves chilenas o al menos romper el bloqueo, y desde las baterías del Callao combatir a los chilenos. Prestó todo su respaldo al ingenioso y patriota Manuel A. Cuadros, con inventos de artefactos para eliminar a los sitiadores. El resultado fue volar el *Loa* y la *Covadonga*. Infortunadamente, en enero de 1881, las fuerzas chilenas desembarcaban en el sur de Lima.

El 13 de ese mes, la improvisada Reserva de Lima, constituida por profesionales, empleados, obreros, todos soldados bisoños, combatieron inútilmente en Chorrillos. El 15 se renovó la lucha en Miraflores. Nada separaba ya a los chilenos de la capital. El 16, el Subsecretario de un ramo que ya nada tenía que hacer —la Marina— renunció a su cargo. El día anterior la sangre de su hermano Natalio Sánchez había ofrecido un nuevo holocausto.

Después de la paz, mi abuelo Leopoldo no se afilió a ninguna de las facciones que amenazaron dividir el Perú. Entiendo que no simpatizaba con Cáceres ni con García Calderón. Mantuvo estrechas relaciones con Piérola, quien confiaba en su lealtad.

Cuando, después de dos años de cautiverio nacional, el General Miguel Iglesias dio el grito de Montán, para alejar a los chilenos, y resolvió negociar la paz a costa de cualquier sacrificio, mi abuelo fue llamado a la actividad: el decreto correspondiente tiene fecha 5 de setiembre de 1883. Por encargo del General Iglesias mi abuelo se dirigió a a Trujillo, pero no fueron necesarias sus intervenciones. El 20 de octubre, día de la firma del Tratado de Ancón, mi abuelo fue nombrado para recibir de la autoridad de ocupación chilena, la jefatura del Resguardo del Callao. Cumplida su misión lo destacaron a la Secretaría de Marina, y ahí, el 14 de noviembre, lo designaron miembro de la Junta Calificadora de Marina, en unión de los Contralmirantes José M. Carreño, Hercilio Cabieses, José Manuel Marquina, además el Contralmirante Antonio de la Haza, quienes avalan lo expuesto por el Capitán de Fragata, Sánchez.

Para ese entonces ya habían nacido mi madre (1878) y su hermano Leopoldo (1874). Durante la ocupación chilena la familia materna de mi madre se había refugiado en su nativa tierra de Concepción y Jauja. Esto —y la guerra— supuso la ruptura o quebrantamiento del hogar de don Leopoldo. Cuando empezaba a recobrase la paz, ya doña Carmen Patiño había muerto y el mismo Leopoldo enfermó a consecuencia de una caída a bordo del *Talisman*.

De 1884 a 1893 en que le asaltó la muerte, mi abuelo Leopoldo no estuvo alejado del servicio. La hora gloriosa de mi abuelo debió ser la del triunfo de Piérola en 1895, pero, repito, para su mala suerte, le sobrevino el deceso a la vista de la Tierra Prometida.

El 8 de febrero de 1887 se expedía una Resolución Suprema otorgándole el grado de Capitán de Navío Graduado, con antigüedad de 23 de agosto de 1884, fecha en el Gobierno de Iglesias; ascenso anulado, primero, y revalidado después en 1889. Mi abuelo pasó a prestar servicios en el ramo de Gobierno y Obras Públicas del 29 de diciembre de 1887 al 14 de agosto de 1888; luego al 31 de diciembre trabaja en el ferrocarril de Trujillo y en el muelle de Salaverry.

Así transitó por el mundo, de veras por el mundo, Leopoldo Sánchez Calderón, visitante forzado de Inglaterra, Francia, Australia, China, Macao, Nueva York, California, Bermudas, Argentina, Chile, auténtico ser cosmopolita, buen marinero, Simbad y Aladino. La suerte le obligó a combatir contra los compatriotas de su propio padre y a vencerlos, con gran pena acaso de don Juan, a la sazón, cuando la derrota de Abtao, ya septuagenario.

Don Leopoldo era robusto, sin ser grueso, cariovalado, de grandes ojos profundos y rasgados que le daban un aire de mandarín pekinés. Tenía el gesto decidido y el pecho amplio y enhiesto. Respiraba autoridad y picardía. Bajo el tenue bigotillo que sombreaba

ba su labio se desleía una sonrisa maliciosa y donjuanesca. Murió a los cincuenta y tres años, todavía poderoso y galante. Su hijo mayor, de su propio nombre, frisaba en los veinte y ya era cadete militar; su hija, Carmen Margarita, mi madre, sólo contaba quince. Tenía como su padre los ojos grandes, leonados y ligeramente rasgados como almendras.

El Capitán de Navío, Leopoldo Sánchez, repito, se alejó de la vida cuando llegaba la hora de su cosecha. Piérola, que triunfó dos años después, le habría corroborado su confianza, igual que en los días trágicos de 1879, premiando así la inquebrantable lealtad de Sánchez. Pudo ser éste, al amparo de la Coalición Cívico Democrata y de sus propios méritos, Contralmirante de la Armada. Con ello no le quedaba por ulterior ascenso, otro que aquel que ambicionaban todos los altos jefes castrenses peruanos del siglo XIX: la presidencia de la República. En todo caso, pudo dar un golpe de Estado y como tanto "salteador" de Palacio, estar en situación de restaurar el orden y los derechos ciudadanos", llevándoselos de encuentro. Me perdí, por tan prematuro como inesperado capricho de la Muerte, la honra de tener en la familia no un Almirante, sino un Presidente *defacto*. Lo cual, para las vanidades familiares, vale tanto como serlo *de jure*, según el ritmo tan "factual" de nuestra historia contemporánea.

Al cabo de cien años de la guerra con España, y setenta de la muerte de mi abuelo, "vencedor de Abtao", todavía no se le recuerda en los fastos centenarios ni en los anuales. Sobre su memoria, tan limpia, como cualquiera de las otras, pesa, como sobre la de su nieto, el mismo anatema decretado por la incuria, la envidia, la negligencia, la torpeza y el rencor: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi. Miserere.*

El Perú Contemporáneo

CAPITULO CUARTO

Las Fuerzas Políticas

Como primicia sociológica damos a conocer en versión al castellano el capítulo IV "Las fuerzas políticas" del penetrante y visionario "Le Pérou Contemporain" de Francisco García Calderón, publicado en Francia en 1907, y laureado por la Academia Francesa con el Premio Faber. García Calderón (Valparaíso 1883-Lima 1953) representó al Perú en misiones diplomáticas en la Conferencia de Versalles, la Sociedad de las Naciones, Bélgica y Francia. Dirigió en París la Revista de América (1912-14). Entre sus obras principales sobresalen "Hombres e ideas de nuestro tiempo" (1907), "Les conditions sociologiques de l'Amerique Latine" (1908), "La Creación de un Continente" (1912), "Democraties latines de l'Amerique" (1912). La Editorial San Marcos publicará en breve la traducción íntegra al castellano de "El Perú Contemporáneo".

I

La política tiene la más grande influencia en el Perú. Gobierna todo: el fin de las actividades, la opinión, la educación y la vida diaria. El valor de los hombres y la realidad de las cosas se definen por una relación más o menos estrecha con los asuntos del Estado. La vanidad nacional y la debilidad de los caracteres se complacen en los exteriores brillantes. Se es dócil a la engañosa sugestión de los dirigentes. En este sentido todo es considerado *sub specie politica*. Pero si se estudia la organización de los partidos, los programas de los jefes, la disciplina de los políticos, la organización de las influencias y la coordinación de los esfuerzos, se encuentra que la política no es nada todavía; que es indefinida y engañosa, que es inquieta y ambiciosa como nuestro ca-

rácter, y tan indecisa e ignorante como él en sus aspiraciones y en su marcha.

La política se ha vuelto una profesión, que tiene entusiasmo, habilidades y vicios profundos. Sirve de adorno a la vida. Se es político por curiosidad de espíritu, en un libre juego de las facultades intelectuales. Se complace uno en las discusiones, en las luchas llenas de argucias, en los pequeños egoísmos, en las inquietudes y sorpresas de la escena política. Un antiguo principio de anarquía, el amor de la retórica, la ambición republicana de llegar, son los factores de esta supremacía de la política sobre todos los otros fines nacionales. Por eso, no se distinguen muchas veces los medios y los fines. Se hace política por hacerla, como si fuese un fin en sí. Y la vida nacional se agota en esta subordinación continua en que carece de fijeza y de vigor.

Los caracteres de la política nacional son la centralización, la uniformidad y el legalismo. Después de la gran Revolución, era necesario organizar todo. La República era una creación o, más bien, una superfetación. Se pasaba del absolutismo colonial a la libertad republicana, de la ley inflexible y minuciosa a la autonomía definitiva.

Para detenerse en una forma intermediaria, ya sea la república de fuerte oligarquía, ya sea la monarquía constitucional, no se encontraba ni fuerzas ni directivas. No existían después de la caída del antiguo régimen ni una aristocracia territorial, ni hábitos de libertad, ni experiencia política adquirida en el gobierno local. Todo estaba por rehacer, en un orden nuevo. Y, lógicamente, el gobierno fue centralizador con exageración. El régimen colonial había terminado con los gérmenes del individualismo dejados por la conquista española. La pasividad, la actividad inquieta, la pobreza de la iniciativa pedían una autoridad casi tutelar. El poder, sin control y sin ayuda, fue cada vez más ambicioso y personal. El militarismo favorecía todas sus afirmaciones. Se encuentra en un capítulo anterior la historia de esta fuerza, arraigada en nuestro débil suelo, por el mismo hecho de la independencia; de esta energía que no había conquistado la libertad sino para sacrificarla en los altares del personalismo.

El gobierno fue la única fuerza activa en la vida nacional¹; para crear tenía la riqueza y la fuerza; para dirigir, tenía que

1. Dupot-White, el ilustre defensor de la centralización, ha dado las razones que se aplican bien a las repúblicas sudamericanas: "Lo que constituye una nación —escribe— es la calidad del gobierno, es el derecho en la sociedad; no es la unidad de raza, de lengua, de religión". Pero habría que ver si esta unidad no es deseable para este imperio del derecho. Y dice en otro lugar: "Desde que se sobrentiende que un país centralizado está dotado, por ello mismo, de una capital preponderante, todo se explica en este país, la vida y la libertad, que, a primera vista parecían imposibles. La vida nace solamente en un punto, la libertad se defiende en un punto, de donde ellas se difunden e irradian por todas partes" (*La Centralización*; París, 1876, pp. 10 y 423).

contar con las ambiciones burocráticas y la desidia colectiva. Fue director y maestro, impuso un control, más o menos arbitrario, a la actividad general, ¿Cómo convertir en este período el poder, según la opinión de Spencer, a un simple dejar hacer, a un equilibrio y a simples preocupaciones administrativas? Pues el individuo era impotente para crear y para resistir. Flexible y dulce, sin tradición política, sin energía personal, defendía sus libertades con debilidad y aceptaba pronto las imposiciones. El exceso de gobierno o el exceso de la anarquía eran las dos formas de la evolución política.

Como resultado de esta centralización, la política tenía caracteres de fuerte uniformidad. Se establecía el mismo estado jacobino que Napoleón, el último de los ideólogos, fundó en Francia, con una finalidad dominadora e igualitaria. Las repúblicas americanas han aplicado, con algunas excepciones en México y Argentina, en todo el continente, este sistema excesivo que se opone a la diversidad de las razas y de las regiones; y que, desde el origen, ha destruido toda espontaneidad en el organismo social.

El plan administrativo es rígido; ignora la adaptación a las cosas y la flexibilidad de la vida. Se repite en todas partes y destruye la originalidad y el individualismo. Y en un vasto país, que tiene todos los climas y razas con almas diferentes, un principio uniforme sólo llega a producir la igualdad y disminuye el empuje de las fuerzas étnicas. Sólo se forma el espíritu colectivo después de haber conocido y cultivado las diferencias. De otra manera, la unidad es la monotonía y la muerte.

Y, con la uniformidad de método y de gobierno, el legalismo es uno de los vicios de la centralización política². Excesos de legalización, inconstancia de los preceptos, confianza absoluta en las fórmulas, reglamentación extendida y continua: de ahí los rasgos de esta manía de legislar que conduce a la imitación superficial.

Un ideal de reforma total, la fe en las transformaciones repentinamente y radicales en la realidad, en resumen, las inclinaciones latinas son las causas de este legalismo. El espíritu revolucionario, que condena todo en la realidad, es también una forma de esta manía de las leyes, en las palabras. Destruir todo para construir

2. En una carta particular al autor, el profesor peruano Deustua, filósofo y educador de gran influencia, condena el espíritu de nuestra política. "Dominados por una cultura formal, lógica, intelectualista, informada por deducciones —escribe— hemos vivido al revés, considerando como efectos las causas y las causas como efectos, sin nociones claras de lo que somos en realidad, actuando como abogados en la política, en las finanzas, en la administración, como si las fórmulas fueran liberadoras por sí mismas..." 14 de diciembre de 1905. Hemos imitado la política francesa y "todas las Constituciones francesas han estado marcadas, según Ilthey, con el carácter de la rigidez. (Ver Introduction a l'Etude du Droit Constitutionnel, trad. franc., París, 1902, p. 371).

todo, he ahí la ambición generosa de una política, que ama el poder y se apasiona fácilmente por el idealismo y por el absoluto.

Este legalismo toma hoy día formas más flexibles. No se busca ya la creación inmediata y total en el orden de las leyes, sino reformas sucesivas, correcciones que aporta el estudio de la vida, los encadenamientos necesarios ante las leyes y los progresos de la realidad, expresiones concretas y legales de la conciencia nacional. Este espíritu de evolución, tan despreciado en los pueblos latinos, se precisa en el Perú gracias a la acción enérgica de los progresos industriales y de las reformas en el trabajo, en el comercio y en el sentido de las realidades. Estamos ahora en un momento de reforma jurídica, que olvida los cuadros monótonos y clásicos del pasado. Y el nuevo derecho se vuelve, progresiva y lentamente, un reflejo de las cosas.

El poder del Estado sobre toda la vida nacional deriva de la acción combinada de la tradición y de la reforma republicana.

La Revolución cambió las formas del régimen colonial, del virreinato, tutelas y absoluto. Pero fue sobre todo, un movimiento brusco y mal esbozado, un arranque negativo y destructor. La realidad envejecida subsiste todavía bajo las nuevas formas del régimen republicano. El presidente tuvo todas las ventajas del virrey, toda la fuerza del poder absoluto. Las limitaciones de la antigua autoridad colonial, su poder delegado, el control político del Consejo de Indias, la responsabilidad del poder ejercido, la obligación de dar al rey español en una Memoria el cuadro de la vida y de la actitud de un período; todas estas condiciones de un gobierno subordinado y secundario no existían ya en la libertad republicana. Y los jefes, con la fuerza de su autoridad militar, encontraron una nueva potencia en la tradición de tutela, que era la forma definitiva de este gobierno de libertad política. Se tuvo pronto un poder central exagerado e irresponsable. Jacobino y fuerte, que cambiaba de forma, pero jamás de esencia.

Y la dictadura, el mal político de los gobiernos sin control y sin resistencia, fue el ideal de los republicanos plebiscitarios. El hábito de las revoluciones, la inconstancia de la política, la ambición universal del poder, se convertían en un peligro para la República naciente. Hombres de energía y con patriotismo, como Castilla y Vivanco, ambiciosos y activos, quisieron el poder absoluto para hacer la educación futura de la libertad. Y, después de ellos y antes, otros presidentes tuvieron la autoridad absoluta, más o menos formal, más o menos declarada. Se buscaba en la dictadura el remedio de la anarquía. Se olvidaba la creación de intereses nacionales, de fuerzas locales, de objetivos prácticos, de principios de acción y de solidaridad colectiva contra esta anarquía.

El presidente, nacido de una revolución, formado en las batallas, con espíritu militar, quería la dictadura. Tenía, sin embargo, el respeto de las formas. Formaba un Congreso, convocaba la opinión y daba a su poder un carácter provisorio. El Parlamento se formaba y se convertía en una camarilla política: su voluntad no era sino la voluntad del jefe, la dictadura de hecho se convertía en una dictadura de derecho. El presidente creaba nuevas sincuras: era el centro de una burocracia servil e ignorante. Esta concentración de fuerzas en el poder provocaba, por su exclusivismo, una unión contraria, un sistema de embrollo político, un complot continuo, en que se vislumbraba rápidamente la nueva revolución. Y la vida del Estado estaba hecha con estos *ricorsi*, en que la voluntad inquieta de la nación cambiaba de jefe, de planes, de dirigentes; en que la política sólo era el juego de las ambiciones, el dominio del despilfarro, el reino del personalismo, la ruina de los caracteres y de los hombres. La soberanía no era una delegación nacional; un poder recibido de la multitud, sino el privilegio de un jefe y de una camarilla ambiciosa: tiranía de un hombre o de una facción, sin la realidad del sufragio, ni la resistencia del Parlamento³.

Los atributos del gobierno cambiaban: tenían caracteres más extendidos y minuciosos. La acción legislativa se quedaba en el dominio de las generalidades: el poder ejecutivo, mediante un sistema de reglamento, de disposiciones de aplicación y de exégesis política corregía la ley, pero también, declarando al mismo tiempo que la estaba cumpliendo, toda la evolución de las actividades, y ejercía, indirectamente, una acción legislativa.

El Parlamento, en nuestro sistema representativo, ha luchado raramente con el poder, ha obedecido a las sugerencias de la autoridad, ha tenido en ciertos momentos de nuestra historia actitudes despóticas, pero no ha sido nunca verdadera fuerza de equilibrio político y social. En su composición, el principio de separación en dos Cámaras no significa nada positivo, ni por la realidad ni por el espíritu. Para una democracia como la peruana, monárquica e inestable, sin una gran tradición política, sin un esfuerzo continuo hacia el orden y la estabilidad nacional, una segunda Cámara, órgano de mediación y de control, era el poder de resistencia contra las veleidades republicanas. Pero, en todas las formas de organización constitucional, esta Cámara sólo ha sido un segundo grupo de políticos de más edad, cuya acción

3. En un discurso acerca de "El Poder legislativo en el Perú", el profesor Manzanilla ha establecido como ley de nuestra historia el hecho que los gobiernos absolutos se vuelven representativos. Se podría quizá explicar esta ley, tan verdadera, por el espíritu formalista del peruano y por la debilidad de su individualismo. Este trata siempre de agrandar, de tener la popularidad o por lo menos sus apariencias. La "torre de marfil", el aislamiento orgulloso, que sabe ponerse por encima de la opinión para corregirla o conducirla, no es el carácter de nuestros hombres de Estado.

nunca se ha diferenciado de aquella de la Cámara de democracia y de juventud. Sin duda, no existe gran número de importantes intereses colectivos, de centros de autonomía, de fuerzas políticas, de organismos parciales que tengan derecho a una representación diferente en el Senado; pero los que existen, universidades, organismos provinciales, centros intelectuales, fuerzas organizadas de la industria y del comercio, carecen de aquella acción a la vez conservadora y progresista que una Cámara representativa podría darle en la vida nacional.

Si el Parlamento no encuentra la diferenciación y el equilibrio en sí mismo, le será difícil ejercer su función. Es demasiado resistente o demasiado flexible.

Durante un largo período republicano, el Parlamento se formaba después del triunfo de una revolución, después de la exaltación plebiscitaria de un jefe. Era parcial, formado por el partido vencedor y reflejaba las ideas de la facción que había conquistado el poder. Los dictadores buscaban en la acción de una asamblea constituyente la consagración de su obra y la estabilidad de las formas constitucionales. Desde 1860, después del último tipo de constitución y a pesar de las excepciones y de la crisis, el Parlamento tiene una influencia bien diferente en la evolución nacional. Es legislador, es un órgano de discusión, más o menos libre, en los problemas religiosos, en las finanzas, en la organización del presupuesto. Es sobre todo en esta regularización anual de las finanzas del Estado que encuentra su rol definitivo, contra el despilfarro de la riqueza fiscal y la extensión indefinida de la burocracia.

Pero el verdadero régimen parlamentario no podía tener éxito, pues la fuerza exclusiva de los jefes, de los caudillos no toleraba las continuas interferencias de las Cámaras. Es así como los grandes principios del parlamentarismo se debilitan en nuestro sistema representativo. La crítica es impotente y obedece muchas veces a consideraciones personales. El ministerio es independiente bajo la protección del Presidente. No tiene el poder de disolver a la Cámara: representa imperfectamente la opinión y la voluntad parlamentaria.

Pero caminamos hacia el parlamentarismo. En los últimos años este progreso es muy marcado y ha traído consigo nuevos hábitos políticos. Se observa una colaboración más grande de los ministros en la obra legislativa, mediante la iniciativa en las leyes, por su presencia en los debates de orden financiero y aun legislativo. La dependencia financiera del gobierno frente a las Cámaras es sorprendente. La dictadura en el presupuesto es sólo un recuerdo de los tiempos pasados. Está de más decir que la función económica de los Congresos da bases definitivas y cien-

tíficas a los gastos del Estado. La duración de los ministros es más grande, porque obedecen a tendencias permanentes y representan grupos parlamentarios. El gobierno y el congreso, por acciones y reacciones continuas, por una fuerte homogeneidad en sus miembros y en sus fines, se controlan y se completan mutuamente. Y la vida política se organiza lentamente por la colaboración de los partidos, por el orden de las Cámaras, por la constancia en los fines y en la organización de los esfuerzos.

El Parlamento nacional tiene una tendencia original que se podría llamar el *particularismo*. La ausencia de autonomía provincial, de originalidad en los cuerpos locales, la centralización política, la debilidad de las municipalidades exigen una tutela. Y los Congresos están obligados a estudiar y a resolver pequeños problemas parciales, individuales, propios de los organismos menores, que absorben su acción y su tiempo. Así la solución de estos asuntos, que es un problema presupuestario, carece de profundidad y de eficiencia práctica. El *self-government* de las municipalidades se convierte en una palabra, y el poder legislativo desnaturaliza sus funciones naturales.

Otro vicio por las mismas causas ha perjudicado a la acción parlamentaria. Es la generalidad de las disposiciones, sin consideración del medio, de raza y de costumbres. Se legisfera en un cuadro ideal y absoluto y las reformas no se refieren jamás a la raza inferior, por el hecho de la conquista y de la servidumbre, la raza india, ni a una región, la sierra, las altas planicies, los grupos aborígenes, de organización comunista, de civilización primitiva, y de una cierta tradición regional. La legislación compleja se presenta como extranjera, en todas sus formas enredadas y minuciosas, frente a una raza simple, que no ha sufrido aún la marca del movimiento revolucionario. En lugar de una legislación de doble carácter, se tiene un mismo programa, formado por la observación de las necesidades de la costa, extraño a otras necesidades y a otros medios.

De ahí el fracaso frecuente de la previsión legislativa. Se va de la generalidad imprecisa en las leyes al "particularismo" extremo. Es necesario un término medio a esta antítesis demasiado lógica de las leyes y de las reglamentaciones en la vida nacional. Ahora bien, el Parlamento dominado por los tanteos políticos, por el juego de las fuerzas y de las ambiciones personales, está siempre enamorado del absoluto. Los partidos, con sus luchas y suspicacias mutuas, favorecen el apresuramiento y el descuido en la legislación, y lo que es siempre excesivo, la imitación exagerada.

III

Los partidos políticos peruanos son agrupaciones inestables, formadas por las sugerencias de una fuerte personalidad directriz. Predican teóricamente reformas de todas las manifestaciones de la vida nacional, tienen programas y objetivos, ambiciosos o débiles; pero en la realidad se enfrentan por sus odios personales, tradiciones diferentes, formados por el hábito. El prestigio de las personas era el único elemento de unidad en los tiempos del militarismo y del caudillaje. Los hombres superiores creaban grupos personales y efímeros, cuya finalidad era la conquista rápida del poder. Se encuentran manifestaciones de esta inestabilidad de los partidos, incluso en un país de fuerte organización, como Inglaterra. Los whigs y los tories han cambiado varias veces sus programas de gobierno⁴. Pero estas sorprendentes evoluciones obedecen a intereses nacionales, a directivas impuestas por el momento histórico. Entre nosotros, las transformaciones siguen de cerca las ambiciones de los jefes y los problemas nacionales están en un segundo plano en los fines inmediatos de la acción de los partidos.

El poder de los jefes ha terminado para siempre con el fracaso del militarismo. Las revoluciones creaban individualidades únicas y líderes. La paz interior ha producido una evolución de los partidos. Un partido conservador y un partido liberal, separados por aspiraciones religiosas, se esbozaban en el pasado, cuando la revolución agitaba las conciencias, con proyectos de absoluta libertad religiosa y de organización laica de las escuelas. Después de la guerra los caracteres económicos han cambiado el aspecto de las cosas; el militarismo ha muerto, en una última revolución, en 1895, y partidos republicanos, fuera de la tradición militar, se han formado rápidamente. Han sacado su programa y su ideal de sus tradiciones, en la acción espontánea o fatal que han ejercitado en nuestra historia. Se vuelven conscientes y se organizan progresivamente, por una especie de determinismo interno. Y un objetivo, que es ya el éxito de las personas y de las ambiciones individuales se presenta, como idea exclusiva, en la actividad de cada grupo político.

Hay dos partidos que han combatido, en un esfuerzo común, contra el militarismo de 1895, y que se separan hoy día para realizar sus aspiraciones diferentes. Han vivido una larga vida durante treinta años de nuestra historia. Y tienen rasgos que se oponen radicalmente.

El partido civil se organiza lentamente, desde la época de Vivanco. Era al comienzo un ensayo de creación contra la dema-

4. Prins, *De L'Esprit du Gouvernement démocratique*, París 1905 ,p. 167.

gogia, contra la inquietud democrática, contra la inclinación hacia la anarquía. El poeta Felipe Pardo esbozaba, en sus fuertes sátiras políticas, los aspectos del grupo que se formaba. Contra la mentira del sufragio, contra la ironía de una democracia igualitaria en un medio heterogéneo y atrasado, contra el desorden y la anarquía, él predicaba sus antiguas convicciones de hombre de elite, de orden y de pensamiento. Se conoce el dicho profundo de Stuart Mill: "El progreso en todos los asuntos humanos es la obra de los espíritus descontentos"⁵. Y la crítica y el descontento de un grupo de hombres estalló en 1872, y un partido ya maduro, en un gran movimiento de opinión, llegó al poder con Manuel Pardo, hijo del poeta y fundador del civilismo. La fórmula política del partido triunfador era neta y radicalmente nueva. La lucha contra el militarismo, la supremacía del elemento civil, el orden como base del progreso: tales son los grandes principios de este partido, que reformaba la educación y transformaba las finanzas, pero cuya fuerza en la historia nacional deriva de la firmeza en los mismos principios tradicionales. En el poder y en la oposición o el ostracismo político, nunca sirvió los intereses de la anarquía y quiso un gobierno estable, activo y fuerte.

Dos grandes crisis de la vida nacional han fijado su acción política. En 1872 y en 1881, el civilismo salvó a la República y restableció el imperio de la normalidad y de la ley. Los Gutiérrez, jefes militares, últimos retoños de la autocracia política, impusieron la dictadura; el pueblo acabó, en una gran jornada sangrienta, con los tiranos y el gobierno de Pardo dio el orden y la libertad, la estabilidad y la paz, después de la pesadilla de disolución nacional que se había apoderado de los espíritus. En 1881, el civilismo fundaba, con la colaboración de todos los hombres patriotas y activos, en medio de la desorganización de los ejércitos, el gobierno provisorio de García Calderón, que debía ser el defensor del principio de la integridad del Perú contra las ambiciones expansionistas de Chile. Y un gran esfuerzo de resistencia contra el enemigo, de organización interna, de energía estoica en la derrota, acompañó a este régimen formado a base de un verdadero plebiscito. Era el mismo espíritu organizador en la guerra y en la paz.

El partido demócrata llegó al poder en 1895, después de un largo período de oposición y anarquía. Partido batallador, revolucionario, ambicioso de autoridad absoluta, fundó en 1879 la dictadura con su jefe Piérola. Dominado por miras de reforma absoluta, quiso producir un cambio profundo de la actividad nacional. La guerra había comenzado y el *Diario Oficial* estaba todos

5. Stuart Mill : *Le Gouvernement représentatif*, trad. Dupont-White, París 1877, p. 79.

los días lleno de reformas y de decretos, de estilo original, que reformaban la universidad, creaban sinecuras y daban a la dictadura un aspecto aristocrático y militar. Había demasiado de exterioridad brillante y de *decorum* en todas estas gestiones que asombraban en un momento de crisis nacional. Una actividad afiebrada y estéril apuraba la desorganización del país y producía el caos. La caída de la dictadura y la organización de un gobierno provisorio fueron la salvación del principio constitucional.

En 1895, el principio democrático cambió de principio político. No abandonó sus principios de transformación radical, pero al mismo tiempo que estas ideas perdían su fuerza, otros caracteres, de administración hábil, de organizar en la paz, de orden en las finanzas hacían de un grupo revolucionario un partido de paz. La política administrativa de la organización de los servicios públicos, la política fiscal del patrón de oro, eran los dos aspectos de este gobierno. Y su jefe, aristócrata de espíritu, hombre de acción y de pensamiento, administrador notable, financista emérito, pero político sin éxito duradero y sin previsión, puso las bases de un período nuevo, y perdió, después de algunos años, su gran influencia política. Su gobierno de 1895 a 1899 lo honra por la amplitud de su política y por la honradez de sus aspira-

IV

Jamás hemos encontrado la fórmula compleja del gobierno. Declaraciones demasiado simplistas han perjudicado la cooperación y la unión de las fuerzas individuales. La anarquía dominó siempre, y aquellos que la condenan, se aferraban a un principio de orden inactivo, mientras que los revolucionarios creían en un progreso impreciso y optimista, que se convertía pronto en una fórmula de retórica gastada. Stuart Mill escribe que el progreso contiene el orden y que el orden no contiene al progreso⁶. Estos dos términos, el uno negativo y el otro positivo se completan. Nosotros hemos querido el progreso incluso contra el orden, sin comprender que el progreso sólo se hace con fuerzas capitalizadas, con tradiciones organizadas y fecundas, en resumen con un verdadero respeto por el orden establecido. El orden es, pues, el primero de los progresos. Después de grandes ensayos políticos que confundían la anarquía con el progreso y la inercia con el orden, se esboza ya en el Perú una política que se podría llamar integral, y que tiene como base la paz interior. Tiene caracteres positivos.

Esta política pierde sus inclinaciones por la ideología: es realista, muy preocupada de los progresos materiales. Opone a la

6. Op. cit., p. 35.

retórica del progreso, hechos y palabras prácticas. Los problemas financieros y educativos, las reformas legales, ocupan la atención del Parlamento. Los discursos que flotaban, con gestos magníficos, sobre las realidades, tienen hoy día un carácter bien diferente. Son informaciones, informes a los cuales la estadística y la economía e incluso la técnica les dan su apoyo científico. Se tiene todavía la ambición generosa y latina de las transformaciones radicales y universales, pero se construye sobre la experiencia y los hechos. Correcciones, introducciones en los principios absolutos de la vieja política, crean lentamente el relativismo, el sentido de las cosas, el optimismo moderado que le faltaba al pensamiento nacional. Las palabras vagas, la regeneración, la restauración, no se encuentran ya en los progresos de los partidos.

Hay una explicación para estos cambios: son los elementos nuevos que la población ha tomado de las clases intelectuales y superiores de la nación. La camarilla de los políticos profesionales ya no hace sus destrozos. Durante largos años se observaba una indiferencia política, un alejamiento consciente de los asuntos en los medios llamados, por su educación e independencia, a gobernar el país. Este aislamiento favorecía el éxito de los malos dirigentes y de los ambiciosos, y la política se convertía en un campo cerrado, con sus egoísmos y pequeños intereses. La capacidad universal, la improvisación, un cierto enciclopedismo, en los hombres de gobierno, despojaban de seriedad y de conocimiento especializado en las gestiones del Estado. Los intelectuales, que no formaban un partido cerrado, pero que en la universidad y en la prensa preparaban un nuevo pensamiento político, han querido realizar su sueño; y se puede decir que últimamente la política ha evolucionado bastante en el gobierno y en las Cámaras. Especialistas en la educación, en el derecho y en las finanzas, dan a la formación de las leyes un carácter científico. No son únicamente abogados y doctores, sino hombres de negocios, ingenieros los que forman parte de los gabinetes y de los congresos. La política no es ya una profesión. Es una forma y una aplicación de la actividad de todos.

Durante más de medio siglo, la política atraía todas las miradas, era el centro de la conciencia colectiva. Pero se le temía como a una peste y se le deseaba como una sinecura. Demasiado inestable y anárquica, retardaba la organización de la actividad y del trabajo. Hoy día existen otros intereses que juntan y dividen a los hombres; la política ha ganado en profundidad, perdiendo al mismo tiempo algo de su importancia exclusiva.

En los colegios, en las escuelas populares, en la enseñanza del espíritu popular, no se conocía lo que se llama educación cívica; algunos rasgos de patriotismo en la cultura histórica, era todo lo que se daba a la preparación para la democracia. Una

reacción general contra esta ausencia de reflexión patriótica en la instrucción ha creado en la enseñanza de cursos de educación cívica y, en la historia, reflexiones sobre nuestro pasado, nuestras luchas, nuestras derrotas y nuestros héroes. La última generación se levanta en un culto más reflexivo de la patria y en un sentido más verdadero de las cosas políticas.

El progreso y la intensidad de la acción del Estado, tuvo en el Perú una consecuencia peligrosa. Es la burocracia. La política de los pueblos latinos fundada sobre la reglamentación universal y el poder excesivo del Estado, favoreció la producción de este fenómeno de decadencia. Y a los países jóvenes, en que los campos de actividad industrial no están roturados, el parasitismo político es casi natural. Exige menos esfuerzo e iniciativa; da un objetivo fácil y casi mecánico a la vida. Desgraciadamente, la burocracia no es una escuela de carácter. En los rasgos en que el individualismo es débil, el Estado paternalista es un gran peligro. Se ha escrito muy bien "que aumentar el dominio de los servicios públicos es restringir el dominio de la libertad moral"⁷ Ej. el ideal de todos los gobiernos, e incluso de los gobiernos republicanos es la formación del individualismo, del *self help* y del carácter. La democracia fundada sobre la cooperación y la libertad es la antítesis de la burocracia. ¡Cuántas energías que podrían ser útiles en el comercio y en la industria, se tornan rígidas en la tarea demasiado especializada y monótona de los servicios públicos!

Existe una diferencia natural en las funciones del Estado. El desarrollo de la vida nacional pide nuevas direcciones, nuevas vigilancias. Cierta crecimiento del Estado y de sus poderes trae consigo fatalmente una extensión de la organización burocrática. Pero es necesario distinguir lo que es natural de lo que es sólo una necesidad artificial. En la vida política, como en la evolución de los organismos, es la función la que crea el órgano. Cuando se aumentan los servicios políticos para favorecer los intereses particulares o las necesidades de un grupo, se produce una superfecundación política.

Esta burocracia es la misma en el centro del gobierno y en las divisiones políticas y administrativas del territorio. Los departamentos están fuertemente centralizados; dependen, por acción del prefecto, de la autoridad del jefe del Estado. Nominados por el gobierno, efímeros e inquietos, los prefectos no pueden conocer las necesidades locales y satisfacerlas. Por eso no son verdaderos intermediarios ante la actividad original y autónoma de las regiones y la política central. Aplican un plan demasiado inflexible de gobierno, sin corregir o modificar, de acuer-

7. Pág. 89, Prins ob. cit.

do con el espíritu local, las directivas que vienen del poder. Contribuyen más bien a debilitar los gérmenes del *self government* en las provincias y a dar una uniformidad estéril a la acción nacional. A veces luchan sin llegar a conclusiones, con las autoridades provinciales, los caciques, los curas, que tienen una acción deprimente sobre la multitud y que organizan una feudalidad en el régimen republicano. Una cierta intolerancia política da un carácter monótono a la autoridad de los prefectos: son funcionarios políticos, pero nunca autoridades sociales y educativas.

Por eso la autonomía de la municipalidad del distrito, de la región es nula en un país de una centralización tan poderosa. No se podía pedir hábitos de independencia a las municipalidades en los comienzos de la organización republicana. Era necesario un fuerte impulso central para dar vida a los miembros sin movimiento a causa de una larga servidumbre colonial. Y toda una raza, la india, que sólo tenía una herencia de dependencia servil no podía ser llamada a actuar libremente en los gobiernos provinciales. Por esta tutela extrema se ha convertido en una necesidad en ciertas regiones, y ha abogado a veces por el individualismo regional.

Y sin embargo los cuerpos locales⁸ tienen una gran importancia para la vida política y para la formación de la conciencia colectiva. Es un truísmo hablar en favor de su necesidad en la democracia, gobierno de autonomía y de opinión.

Mediante las instituciones locales, la región adquiere la conciencia de sus necesidades y derechos. Para la creación de un ideal nacional, de una legislación flexible, es necesario conocer la voluntad de las regiones. La municipalidad autónoma se convierte en un órgano de colaboración política y la ley no es más una entidad ineficaz, un *caput mortuum*. Al mismo tiempo, la refracción que toda medida política y legal sufre en los diversos medios, es expresada por el municipio; y la obra del gobierno y de las leyes no es la misma. Se alza una experiencia social que corrige los errores de las ordenanzas de arriba. Ultimamente, en el momento de establecer en el Perú un nuevo sistema de impuestos para aumentar los ingresos del Presupuesto, no se conocía el estado social de las regiones y la diversidad de las situaciones económicas. Toda ley general se vuelve audaz en esta ignorancia y se puede llenar difícilmente las lagunas de la estadística.

Para hacer la educación de la libertad, no hay nada más fecundo que las instituciones locales. Ahora bien, esta educación necesaria para el ejercicio del sufragio, está imperfecta entre nosotros. La política es un asunto de improvisación fácil, cuando

8. Se conoce la importancia que Taine, Le Play y Balzac han dado a las comunas y a su espíritu.

no está basada en la preparación adquirida en los órganos inferiores, en los cuerpos locales. Gladstone decía en 1892 que es mediante las instituciones locales como nosotros adquirimos la inteligencia, el juicio, la experiencia política y que nos volvemos aptos para la libertad.

Entre la acción privada y egoísta y la acción abstracta y general, no tenemos término medio en que la actividad de los hombres se ocupe de los objetivos parciales de intereses que les son comunes. Se quiere actuar sobre el todo sin tener la experiencia de las partes. La conciencia del deber público es débil, pues uno sólo se siente obligado vagamente, idealmente frente a la patria. Y esta partícula de ideal que los grandes escritores de ciencia política han mostrado en el desinterés de aquel que trabaja para el grupo, para el municipio, para algo que va más allá de la individualidad aislada, se pierde en la vida oscura y dependiente de los cuerpos locales.

La autoridad central gana con la diferenciación. Un país con una fuerte centralización y una inmensa burocracia, Alemania, acepta una verdadera colaboración individual en los gobiernos locales, y la *Gutsbezirk* y la *Amtsbezirk*, el pequeño y el gran municipio, tienen una vida poderosa y libre. El cesarismo no perjudica a esta soberbia vegetación comunal.

Nosotros tenemos la herencia jacobina, y el centralismo aboga todavía, en una creciente expansión, la formación de la autonomía local y el libre florecimiento de las originalidades provinciales. Toda nuestra organización da al Estado un rol excesivo. Y será necesario esperar mucho tiempo para llegar a una reacción del individualismo.

Nació en Córdoba (Argentina). Culminó sus estudios de Letras en la Universidad Nacional del Litoral (Rosario), en donde obtuvo brillantes calificaciones. Ha recorrido en giras culturales Chile, Brasil y el Perú. Colabora en las principales revistas de su país y nuestra patria. Tiene en prensa —con los auspicios del Instituto de Cultura Hispánica de Rosario, ciudad en donde reside— una obra crítica sobre nuestro novelista Mario Vargas Llosa. Se destaca como una de las más firmes promesas de la crítica de la hermana nación del Plata. Asoma en sus estudios críticos una coherente tendencia de vanguardia.

Examen de la Bibliografía sobre Eugene O'Neill

INTRODUCCION

La obra y la personalidad de este dramaturgo, ganador del Premio Nobel en 1936, y por cuatro veces del Premio Pulitzer (en 1920 con *Más allá del horizonte*; 1922, *Anna Christie*; 1928, *Extraño interludio* y 1956, *Viaje de un largo día hacia la noche* —póstumo—), han sido objeto de apasionadas y controvertidas polémicas por la crítica, dentro y fuera de su país. El examen de la copiosa bibliografía existente ofrece esclarecedoras revelaciones no solamente sobre la propia obra de O'Neill, sino también sobre las distintas posturas que puede adoptar la crítica, como partícipe de la actividad creadora del artista. Como ocurre con todas las grandes figuras de la literatura, en este caso la crítica se ha polarizado en la loa o la censura, siendo escasos los artículos y estudios "balanceados" aparecidos en vida del autor. Tres años después de su muerte, *Viaje de un largo día hacia la noche* le brindó los aplausos de una nueva generación de críticos y espectadores teatrales. En enero de 1960 el cronista Louis Cronenberg escribió en "Theatre Arts" que "*Long Day's Journey... was the great event in American Theatre of the '50'.*" Pero el mismo año, un director de teatro universitario, William L. Sharp, se lamentaba: "The popularity of Eugene O'Neill who can't write at all "attest" to the insensitive ear not only of the playwright and his audience, but the dramatic critic as well". (*Tulane Drama Review*, winter 1960).

Pero la batalla de los críticos sobre la importancia de la contribución de O'Neill al drama americano o al drama en general no

ha terminado aún, ni parece estar todavía claramente definida su ubicación, a pesar de que han pasado casi 14 años desde su muerte. El tiempo, en su infatigable tarea cernidora de famas, irá dando paulatinamente la exacta perspectiva, arrojando luces y sombras sobre su figura solitaria.

En lo que el acuerdo es casi unánime entre los críticos, es en señalar a O'Neill como el padre del gran teatro norteamericano. Harriet de Onís ("Eugene O'Neill", *Sur*, n° 248, p. 65) dice que el papel más grande, insustituible, de O'Neill, fue el de iniciador. "Exploró, probó, utilizó a su manera las invenciones de los dramaturgos modernos de Europa que le precedieron, las nuevas ideas corrientes en el mundo de su tiempo, y, en este sentido, la totalidad de su logro sobrepasa sus dramas individuales, no todos los cuales son... satisfactorios."

Según algunos, el gran teatro norteamericano con características propias nació en 1916, con el estreno de *Rumbo a Cardiff*; según otros, en 1920, con *Más allá del horizonte*. En "Teatro norteamericano de hoy", Alan S. Downer afirma: "Para la mayoría de los críticos e historiadores del arte dramático, el nacimiento de un repertorio que, siendo típicamente norteamericano, merece la más alta consideración, tuvo lugar una noche de verano, en 1916, en una casa destartalada, batida por la intemperie, situada en el extremo de un muelle de pescadores en Provincetown, Massachusetts... la obra era *Bound East for Cardiff*, y cuando cayó el telón, el público más perspicaz se felicitó: Norteamérica, al fin, tenía en Eugene O'Neill un dramaturgo que podía competir con los más ilustres de Europa." (pp. 75-76). John Gassner, en cambio, sostiene ("Un decenio del drama norteamericano", p. 2): "Por el año de 1920, el teatro norteamericano parece, sin embargo, convertirse en cosa madura. En efecto, el 2 de febrero se estrenó *Beyond the horizon*, de Eugene O'Neill, acontecimiento que fue sucedido un mes después por la representación de la primera versión de *Anna Christie*."

En cuanto a la ubicación de este autor dentro del teatro contemporáneo, la crítica, aún la más audaz, se ha mostrado incierta y cautelosa. Ningún crítico ha podido encasillar esta personalidad tan compleja y desbordante, pese a que en repetidas ocasiones se han señalado sus contactos con numerosas escuelas. Se rasmean en su obra los elementos más disímiles: románticos y clásicos, realistas y fantásticos, naturalistas y expresionistas, simbolistas y suprarrealistas, unanimistas e individualistas, sin que ninguno de ellos sea excluyente en la obra total, pero sí preponderante en alguna obra determinada.

Dada la condición específica de la obra teatral, que participa no sólo de la naturaleza de la literatura, sino que existe viva sobre

el escenario, en la confluencia del texto y la representación, en la intervención conjunta de público, actores, directores, y todo ese complejo personal que constituye el mundo del teatro, la bibliografía consultada no se limitará a lo escrito sobre el autor y sus libros, sino que tendrá muy en cuenta también la información, comentarios y críticas sobre performances, actuaciones, puestas en escena, estrenos, reacciones de los espectadores, etc.

ACTITUDES Y PROBLEMAS DE LA CRÍTICA SOBRE O'NEILL

La obra de consulta más útil para tener una clara idea de las distintas actitudes de la crítica hacia la obra de O'Neill es el libro de los profesores norteamericanos Cargill, Fagin y Fished: *O'Neill and his plays. Four decades of criticism*. Si bien se omiten en este estudio la bibliografía general y la crítica en español (León Mirlas, Harriet de Onís, p. ej.), merece destacarse el valioso aporte que significa la inclusión en él de abundantes extractos, citas, referencias y reseñas seleccionados con sagacidad y rigor científico entre los más representativos.

Las primeras reacciones de la crítica fueron favorables y alabaron el surgimiento de un teatro norteamericano que podía enfrentarse al europeo e inclusive desplazarlo en la escena yanqui; saludaron con júbilo la aparición en los diálogos de un lenguaje popular, efectivo y realista. El primer testimonio crítico que poseemos data de 1915; es la reseña hecha por Clayton Hamilton, publicada en "The Bookman", en el mes de abril, sobre el libro *Thirst, and other one act-plays*, acabado de aparecer. En la misma, Hamilton advertía que la modalidad predilecta de O'Neill era el empleo del horror; que las situaciones fuertes serían insoportables si sus obras se extendiesen más allá de los límites de un acto; señalaba asimismo que O'Neill mostraba un agudo sentido de las reacciones del carácter bajo la emoción violenta, y que su diálogo era casi brutal en su fuerza.

Es curioso notar que la crítica no registra el afloramiento de la modalidad expresionista que siguió al naturalismo de las primeras obras de O'Neill, sino hasta mucho después de 1920, época alrededor de la cual se produce este pasaje. Así, la palabra "expresionismo" o "expresionista" no figura en las reseñas sobre *El emperador Jones* (1920) por H. Broun, sobre *El mono velludo* (1922) por A. Woolcott, sobre *Todos los hijos de Dios tienen alas* (1924) por T. S. Eliot, y sobre *El gran Dios Brown* (1926) por Gilbert Gabriel. Los reseñadores seguramente tuvieron conciencia de ciertos elementos técnicos que parecían nuevos (por ej., el uso de máscaras, los efectos sonoros especiales, los decorados novedosos, la introducción de lo fantástico en la trama), pero el énfasis aún se sitúa en el "true talk" (Woolcott), "Exact portrayal of a possible negro" (Eliot), y "splendidly positive language" (Gabriel).

Hacia la misma época (1923) Hugo van Hofmannsthal, adalid del teatro simbolista, encarnó la reacción de la crítica europea, que fue entusiasta pero cautelosa. Hofmannsthal reconoció en seguida en O'Neill al más grande dramaturgo norteamericano viviente, no sin dejar de censurarle algunos defectos, por ejemplo: la repetición abusiva de una palabra, una situación, un motivo; le endebles el diálogo (sirviendo de piedra de toque para la comparación nada menos que Shakespeare); la demasiada simplicidad de los caracteres, la carencia de elementos retardatarios o estáticos (en el manejo de los cuales pone como maestro a Hauptmann), la debilidad de los finales. Concluye su artículo diciendo que ve a O'Neill como una figura promisoría y en proceso de maduración. No olvidemos que para esa fecha ya habían sido representadas *Rumbo a Cardiff*, *Más allá del horizonte*, *El emperador Jones*, *Anna Christie*, *El mono velludo*, entre las más importantes obras que por sí solas hubieran bastado para asegurarle a O'Neill un lugar sin duda más relevante que el de Hofmannsthal en la dramaturgia de este siglo.

Hacia 1946, cuando George Jean Nathan publicó su "Critical Summation" del impacto producido por O'Neill en la crítica mundial, encontró que en Francia, Italia, Rusia, Países Escandinavos, Rumania, Grecia, Australia y China la repercusión había sido "extremadamente favorable"; en Alemania "altamente apreciativa" y sólo en Londres "tibia o fría", tal vez porque el realismo y el naturalismo dominaron la escena inglesa mucho más tiempo que en los otros países europeos. Solamente a partir del estreno de *Viaje de un largo día hacia la noche*, cuya primera representación se efectuó en Estocolmo en 1956, la crítica inglesa mudó de actitud, y muchas de sus primeras obras han revivido.

Los críticos marxistas al principio aplaudieron a O'Neill porque pensaban que sustentaba su misma ideología. Es digno de recalcar que la primera versión castellana de una obra de O'Neill pertenece a María Rosa Oliver, escritora de reconocida filiación izquierdista; se trata de *Bound East for Cardiff* (Rumbo al Este), aparecida en la revista "Valoraciones", n° 12, de la ciudad de La Plata (dato consignado por Pedro Henríquez Ureña en su estudio "Veinte años de literatura en los Estados Unidos", aparecido en "Nosotros", Nos. 219 y 220, 1927, p. 367). Pero cuando descubrieron que su mensaje social era "confuso", y su mayor interés se centraba en otros puntos, le volvieron la espalda. En 1922 O'Neill había proclamado taxativamente su apoliticismo, en una entrevista reproducida en enero del mismo año en "Century Magazine": "Time was when I was an active socialist, and, after that, a philosophical anarchist. But today I can't feel that anything like that really matters. It is rather amusing to me to see how seriously some people take politics and social questions and how

much they expect of them. Life as a whole is changed very little, if at all, as a result of their course... The birth-cry of the higher men is almost audible, but they will not come by tinkering with externals or by legislative or social fiat. They will come at the command of the imagination and the will." (Cargill, etc., op. cit., p. 107).

Hacia 1935 el crítico peruano Luis Alberto Sánchez decía en su "Panorama de la literatura actual": "Con todo, O'Neill todavía no representa un teatro francamente revolucionario, en el concepto social de este vocablo." (p. 84). Esta opinión también había sido expuesta en las páginas de la revista "Amauta", que dirigió el conocido ideólogo del comunismo peruano José Carlos Mariátegui.

El mejor balance de los estudios marxistas sobre las primeras obras de O'Neill fue "The quest of Eugene O'Neill", por Charmion von Wiegand ("New Theatre", sept. 1935). Un ensayo más reciente sobre el mismo tema es el aparecido en "Masses and Mainstreams", por marzo de 1954. Su autor, John Howard Lawson, hizo el balance de los pros y los contras de la producción total de O'Neill. El resultado, favorable a O'Neill, pareció evidentemente inaceptable a los más rígidos marxistas. En junio, en la misma publicación, un lector protestaba: ¿por qué "sing songs for him who, surrounded by his trophies and rich rewards, suffered "spiritual" discomfort while continuing, actively or passively, to defend the status quo, explaining little else than its inevitability in images of God, Freud, and 'dat ole davil sea'?" Más adelante: "Is it possible that an artist can remain 'incorruptible' while his work is steeped in ideological corruption?"

Otro aspecto de la problemática o'neilliana que ha interesado profundamente a la crítica ha sido la relación entre la tipología de sus personajes y los aportes que Freud y Jung han hecho a la psicología. En el libro de David Sievers "Freud on Broadway" (1955), se demuestra que muchas obras de O'Neill contienen tensiones y mecanismos bautizados y explicados por la psicología profunda: figuras del padre y la madre, frustraciones sexuales, sentimientos de culpa, reiteraciones compulsivas, deseos muertos, el inconsciente racial, la regresión, la ambivalencia del odio y del amor, el inconsciente edípico, sueños incestuosos, etc. La conclusión de Sievers es que el psicoanálisis proveyó a O'Neill de iluminación, sugestión, dirección, pero la carne y hueso de sus caracteres, su agonía emocional, fueron propios de O'Neill.

Por su parte, Doris Falk, en su obra "Eugene O'Neill and the tragic tension", sostiene que O'Neill conocía a Freud, pero se basó fundamentalmente en los postulados de Jung, quien considera que la necesidad primaria del hombre no está en el deseo de sa-

tisfacer necesidades físicas o emocionales como poder, seguridad, amor, sino en el deseo vehemente de un orden en el universo al cual pertenece. Jung (continúa la autora del libro, p. 4), es un místico en el mismo sentido en que lo es O'Neill: reconoce lo que llama "verdad psicológica" como existiendo independientemente del acto objetivo. Otra idea de Jung que influyó en O'Neill es la del *inconsciente colectivo*, compartido como un todo por la raza, manifestándose a sí mismo en símbolos arquetípicos y pautas latentes en el espíritu de cada hombre. Considera al inconsciente como fuerza autónoma, independiente del individuo, pero expresado a través de él. Más adelante destaca Doris Falk que O'Neill se anticipó a los hallazgos de los neofreudianos Karen Horney y Erich Fromm, y es uno de los propósitos fundamentales de su libro mostrar la correlación entre las revelaciones inconscientes de O'Neill y las adquisiciones de los neofreudianos.

A despecho de sus aciertos, la visión de Doris Falk es incompleta, puesto que enfoca la obra dramática como un hecho individual, aislado, y no tiene reparos en calificar de "tangenciales" datos que hacen a la realidad de la obra teatral, como su contexto socio-económico o socio-político, la tradición literaria, su representación, etc.

Siguiendo la línea de interpretación psicológica, y llevándola a su extremo, el Dr. Philip Weissman, analista, interpretó las obras de O'Neill como una sublimación de sus propios sueños edípicos (en "O'Neill's Autobiographical Dramas", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, V, July 1957, pp. 432-60).

Oscar Cargill, en su artículo "Fusion-point of Jung and Nietzsche" (Cargill, Fagin Fisher, op. cit., pp. 408-14); extraído de "Intellectual America", 1941), analiza con lucidez la obra de O'Neill desde el punto de fusión de los dos grandes pensadores: Jung y Nietzsche. Señala, por ejemplo, cómo una de las más grandes obras de O'Neill, *El emperador Jones*, es un estudio de la involuntaria regresión de una conciencia individual a través de las estaciones de su propia historia, hacia el inconsciente racial o colectivo. Señala que desde el punto de vista artístico, poco importa hasta qué punto O'Neill suscribía a la tesis jungiana; el autor la usó imaginativamente para crear una interesante fantasía para el teatro, "in which Charles Gilpin played the title role with a bravura I will never forget" (p. 408). (Acotemos de paso que son muchos los autores que coinciden en señalar como el actor que mejor representó a O'Neill en todos los tiempos, precisamente a Charles Gilpin, por su papel en "Emperor Jones").

De la relación entre la producción o'neilliana y la psicología, hemos pasado a su relación con la filosofía. También el ya mencionado libro de Doris Falk trata este punto. "La concepción filo-

sófica de O'Neill del proceso de la vida como la unidad en que se reconcilian los opuestos, tiene una larga historia en filosofía y arte, muchos paralelos y fuentes. Para sugerir algunos: Heráclito, Platón, Aristóteles, Lao-Tse, Nietzsche, Emerson", dice, p. 3. También Mirras ("O'Neill y el teatro contemporáneo", p. 112), menciona la relación del pensamiento de O'Neill con la teoría nietzscheana del eterno retorno.

Extraño en los estudios que tratan de establecer las vinculaciones entre la obra de O'Neill y la filosofía, la falta de mención de algunas teorías que podrían echar luz sobre este problema, como la dialéctica hegeliana y la duración bergsoniana.

Atendiendo a la problemática o'neilliana, el crítico español Santiago Montero Díaz ha intentado una clasificación en cuatro apartados, los mismos que pone bajo el título de la nota dominante en cada uno de ellos: 1) *La inquietud religiosa* (Dínamo, Lázaro reía); 2) el problema de la *sensualidad* (Distinto, El deseo bajo los olmos); 3) *los enigmas psicológicos* (Extraño interludio); 4) *la inadaptación al medio* (El emperador Jones). No deja Montero Díaz de defender vigorosamente a O'Neill de sus detractores norteamericanos: "O'Neill significa un poderoso esfuerzo por insertar la tradición literaria en el actual espíritu americano, con renovadas formas y nuevos cauces. La resistencia de algunos críticos a ese intento es profundamente significativa." ("Reflexiones sobre el teatro norteamericano", p. 18). Más adelante, rebatiendo a Barrett H. Clark, que le reprocha a O'Neill el poseer una filosofía ("Aeschylus and O'Neill", *English Journal*, XXI, nov. 1932, pp. 699-710)), afirma categóricamente: "Si O'Neill posee una filosofía, y ese pensar informa su teatro, la obra gana en conjunto unidad, grandeza y sentido histórico." Creo, sin embargo, que sería necesario ponerse de acuerdo sobre el estricto valor semántico de la palabra "filosofía" aplicada a un autor teatral; pues tanto puede significar una tendencia ambigua y difusa (caso que, opino, es el de O'Neill) como una cosmovisión sistemática y rigurosa (Sartre, Camus). Así, pues, ningún autor teatral dejaría de poseer una filosofía. Por otra parte, la clasificación de Montero Díaz es, por fuerza, esquemática e incompleta, como otras que se han intentado, porque, por ejemplo: ¿dónde incluir *Los millones de Marco Polo*? Como toda clasificación ordenada endógenamente, ignora además la presión de factores externos (el medio).

Otra vertiente clasificatoria explotada por la crítica es la determinación de los distintos períodos en la producción total de O'Neill. Generalmente se habla, como verdad comprobada, de "las 40 obras de O'Neill". Sin embargo, si nos detenemos a contar cuántas obras compuso, su número se eleva a 64. De éstas, 11 nunca subieron a escena, 7 fueron destruidas, y solamente 46 lle-

garon a ser representadas (entre las cuales hay algunas refundiciones; por ej., *Chris Christopherson*, representada en 1920 con el título de *Chris*, y refundida más tarde con el de *Anna Christie* (representada en 1921). El período de productividad de O'Neill abarca 30 años: desde 1913 (*The Web, A wife for a life*) hasta 1943 (*A Moon for the Misbegotten*).

Melchinger habla de cuatro períodos: 1) el primerizo (piezas de ambiente marino); 2) el strindbergiano (*Más allá del horizonte, Distinto, Ilusión, Oro, El primer hombre, Ligados, Anna Christie*); 3) el experimental (desde *El emperador Jones* —1920— hasta *Días sin fin* —1934—); 4) período final, el de su enfermedad (*Viaje de un largo día hacia la noche, Icemán cometh* —que tantos problemas de traducción ha creado— (1), *Un algo de poeta, Una luna para el bastardo*, etc.): variaciones sobre el tema de vida y sueño del cual, al contrario de Ibsen y Shaw, no extrae consecuencias programáticas. “Los hombres siempre tendrán sueños y se estrellarán contra ellos”, parece ser la conclusión de O'Neill, según Melchinger. Muy distintas son, en cambio, las manifestaciones del propio O'Neill cuando afirma, a propósito de *The iceman cometh*: “Es un drama acerca de los sueños que inspira el alcohol. Su filosofía es la de que siempre queda un sueño, un último sueño, no importa cuánto haya descendido el hombre en su vicio. Lo sé porque lo he visto.”

Esta clasificación de Melchinger, que menciona como “experimental” un período que muchos llaman “expresionista”, me parece bastante aceptable.

La vaga clasificación de Mirlas, que hay que entresacar de sus libros, carece de rigor sistemático y peca de impresionismo y subjetivismo. Habla imprecisamente de unos “primeros tanteos”: piezas breves cuyos verdaderos protagonistas son el mar y la muerte. Más adelante dice que los años iniciales de la carrera literaria de O'Neill revelan su interés por los problemas sociales, pero que O'Neill no tarda en emprender un “periplo interior” que abarca tres momentos: 1) el “misticismo tumultuoso” del gnóstico; 2) la “transición y fusión entre el conformismo místico y la batalla dialéctica”, y 3) la etapa del “misterio dialéctico”.

En sus análisis particulares de las obras de O'Neill, Mirlas se muestra compenetrado con la sensibilidad del autor, pero le falta la perspectiva lúcida, la visión totalizadora de la obra.

1. En 1946 la hoy desaparecida revista “Cabalgata” tocó este punto. Algunas de las traducciones que se han dado para esta obra son: *Viaje hacia la noche, Viene el hielero, Llega el hombre de los hielos, Viene el heladero, El hielero en coma*. O'Neil se encargó, con algo de irónico profeta, de excitar aún más nuestra curiosidad. ¿No es acaso “The iceman” la Muerte? He aquí la declaración de O'Neill: “Yo siempre trata de expresar en ellos (los títulos) tanto el significado superficial, como el más profundo de la obra”. Unión Panamericana: “Los últimos trabajos de O'Neill”, rev. Correo, N° 32 nov. 1947, p. 167).

En cuanto al problema de los caracteres, mucho es también lo que se ha escrito sobre este punto. Repetidas veces se ha sostenido que su teatro no es teatro de caracteres, sino de situaciones, símbolos, dinamismo, trascendencias. El mismo O'Neill manifestaba en una entrevista ("New York Herald Tribune", 16-3-24): "the newest thing now in playwriting is the opposite of the character play. It is the expressionistic play. For expressionism denies the value of characterization. As I understand it, expressionism tries to minimize everything on the stage that stands between the author and the audience. Their theory, as far as I can make it out, is that the character gets interested in the kind of man he is and what he does instead of the idea."

Uno de los juicios más duros para con O'Neill, en cuanto al tratamiento que da a sus personajes, es el de Lewisohn, quien en su "Historia de la Literatura Norteamericana" dice: "El corazón de O'Neill es árido con respecto a sus criaturas. O al menos carece de los medios de proyectarlas en un espíritu de amor creador. Por ello hay alrededor de toda la gente que figura en sus dramas y alrededor de sus conflictos algo duro y seco; ...las criaturas... de los dramas de O'Neill son frías. Carecen a la vez de corazón y de pasión verdadera. El grito más auténticamente humano en toda la obra de O'Neill, el que suena como más verdadero, es el duro y desesperado grito de fatalismo y desesperación moral de *Anna Christie*: "—No hay nada que perdonar. No es culpa tuya ni mía ni de él. Somos unos pobres seres. Y las cosas ocurren. Y resultamos todos metidos en el mal y esto es todo." (pp. 410-11). La acusación de Lewisohn parece desconocer tantos momentos de desgarradora humanidad que abundan en las obras de O'Neill. ¿Y los desesperados, acuciantes raptos de pasión de Abbie, al final de la 2a. parte y en la 3a. de *El deseo bajo los olmos*? ¿Y los líricos arrebatos de Margarita en el prólogo de *El gran Dios Brown*: "Dion es la luna y yo soy el mar. Quiero sentir a la luna cuando besa el mar. Quiero que Dios abandone el cielo por mí. Quiero que las olas de mi sangre abandonen mi corazón y lo sigan!"?

Frentes a quienes lo acusan de sequedad, hay muchos críticos que le echan en cara su melodramatismo, como Fergusson y Kermelmann, quien dijo que "la tragedia de O'Neill es meramente violento y desequilibrado melodrama" (Cargill, etc., op. cit., p. 308). Woodbridge, en "Beyond melodrama", analiza qué elementos melodramáticos hay en las piezas de O'Neill, y en qué dimensión los supera.

Se le ha criticado a menudo, acertadamente a mi entender, su falta de arte en los finales. Hofmannsthal, por ejemplo, señaló que los finales son demasiado directos, simples, esperados, lo que

desconcierta al lector o espectador europeo, poseedor de un complejo "background". Atribuye este defecto a la debilidad del diálogo: "La razón de esta debilidad general es, pienso, que el dramaturgo, incapaz de hacer con su diálogo una completa expresión de motivos humanos, se ve forzado al fin a simplemente exprimirlo como una esponja." (1923)

Esto nos remite al tema del lenguaje en O'Neill, que desde el "true talk" de Wollcott, ha sido ampliamente tratado. La indiscutible contribución de la nueva crítica es el énfasis sobre el cuidadoso estudio del texto. Pero, ¿qué es el texto de una obra teatral? ¿Es la versión que aparece en los estantes de librerías, o ese algo palpitante que resulta del esfuerzo de colaboración de un número de artistas creadores? Crítico tras crítico han escrito que O'Neill escribía "para el teatro"; líneas que en la lectura parecen flojas, sin vida, adquieren fuerza y color en la representación. Mientras algunos críticos alaban la autenticidad de sus parlamentos, o la "ruda belleza de su lenguaje" (por ej., Gilbert Gabriel), otros no se muestran parcos en condenar la pobreza expresiva de los mismos, reforzados en su posición por las propias afirmaciones de O'Neill, quien en una carta a Arthur Hobson Quinn escribía a propósito de *A Electra le sienta el luto*: "It needed great language to lift it beyond itself. I haven't got that. And, by way of self-consolation, I don't think, from the evidence of all that is being Written today, that great language is possible for anyone living in the discordant, broken, faithless rhythm of our time. The best one can do is to be pathetically eloquent by one's moving, dramatic inarticulations!" (A. H. Quinn, "A history of the American Drama", 1945) ¿Habría olvidado O'Neill sus tempranas declaraciones: "I want to Be an artist or Nothing" (carta a George Pierce Baker, 1914), o cuál sería entonces su concepto de lo artístico?

Nicoll Allardyce se muestra implacable con O'Neill cuando dice que "carece de lo que constituye el instrumento esencial del gran dramaturgo. Ninguna palabra de rico sentido y belleza aletea en sus páginas; nos acordamos de sus escenas, pero no del lenguaje en el que están vertidas. ("Historia del teatro mundial", p. 809).

Cunliffe, en cambio, reivindica en "La literatura de los Estados Unidos" a nuestro dramaturgo: "Su sentido del lenguaje común ha sido uno de sus puntos más fuertes, más firmes". (p. 207).

Por último, nos podemos preguntar: ¿O'Neill representa las características de la idiosincrasia de su país, que tanto satirizó en sus obras, o las trasciende? Las palabras de Arnavon me parecen la mejor respuesta: "Devant un théâtre qui a souvent franchi les frontières terrestres des Etats-Unis et qui, délibérément, va droit

a l'éternel, on hésitera peut-être a parler d'américanisme". (*Histoire Littéraire des Etats-Unis*", p. 390).

BIBLIOGRAFIA SOBRE O'NEILL

Se nos ofrecen varios caminos para dividir racionalmente la bibliografía sobre Eugene O'Neill. En primer término, están las obras de consulta general (historias y diccionarios de la Literatura Universal, o Norteamericana; historias del Teatro Universal y Norteamericano; estudios sobre momentos, escuelas y tendencias dentro de los cuales se inscribe la obra del gran dramaturgo. Y luego, una bibliografía especial, que a su vez podría subdividirse en los siguientes apartados: a) Estudios biográficos; b) Estudios sobre la problemática (filosófica, social, religiosa, económica, psicológica, etc.) que se refleja en la obra; c) Reseñas y críticas sobre la obra total o parcial; d) Estudios sobre el lenguaje (su estructura, símbolos, propiedad, integración, lógica interna, aspectos, ritmo, color, diálogos, monólogos, etc.); e) Técnicas teatrales; f) Comentarios críticos sobre puestas en escena, performances, reacciones del público, etc. g) Declaraciones y autocomentarios de O'Neill sobre sus propias obras; h) Investigaciones de literatura comparada (rastreo de temas tratados por O'Neill a través de la literatura universal, Electra y Lázaro, p. ej.; paralelos entre la producción de O'Neill y la de otros dramaturgos, contemporáneos suyos o no, etc.); i) Proyección de la obra de O'Neill a través de las versiones cinematográficas.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ARNAVON, Charles : *Histoire Littéraire des Etats-Unis*. Paris, Librairie Hachette, 1953. pp. 384-390.
- BOLTON, Sarah K : *Famosos autores americanos*. (Revisada y completada por William A. Fahey). Bs. As., Plaza y Janés S. A., 1966. pp. 231-43.
- BOMPIANI : *Diccionario de autores*. T. III. Barcelona, Montaner y Simón, 1964.
- BROWN, John : *Panorama de la literatura norteamericana contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1954. pp. 284-5.
- CAHEN, Jacques-Fernand : *La literatura norteamericana*. Barcelona, Salvat, 1953. Apéndice I. pp. 144-6.
- CROISSANT, ALBERT : *El teatro americano. Un análisis crítico*. California, Keystone Press, 1945. Cap. III : "Eugene O'Neill".

- CUNLIFFE, Marcus : *La literatura de los Estados Unidos*. México, Guaranía, 1956. Cap. XIII.
- D'AMICO, Silvio : *Historia del teatro universal*. T. IV. Buenos Aires, Losada, 1956. pp. 181-184; bibliografía: p. 454.
- DOWNER, Alan S. : *Literatura norteamericana de hoy (Poesía-Teatro-Novela)*. Cap.: "Teatro norteamericano de hoy". Madrid, Gredos, 1963.
- FLEXNER, Eleanor : *American Playwrights 1918-1938*. s/d, 1938.
- GAGEY, Edmond : *Cuarenta años de teatro americano*. Bs. As., Losange, 1955. Cap. III : "Eugene O' Neill".
- GASSNER, John : *Masters of the drama*. s/d, 1940. En "Letras contemporáneas de los Estados Unidos", cuatro conferencias.
- : *Un decenio del drama norteamericano*. Introducción a "Twenty Best Plays of the Modern American Theatre", compilado por J. Gassner y edit. por Crown Publishers, N. York, 1939. Folleto traducido por la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, para la serie Puntos de vista, N° 1, sept. 1940.
- GUERRERO ZAMORA, Juan : *Historia del teatro contemporáneo*. 4 vols. Barcelona, Juan Flors, 1961-2. Ts. I y III, citas aisladas; T. II : pp. 85-89. Se anuncia un estudio y bibliografía completos sobre O'Neill para el T. IV, en el N° III. Pero aún no ha llegado el cuarto volumen.
- HALL, Florencia : *Letras contemporáneas en los Estados Unidos*. San José de Costa Rica, Imprenta Nacional, 1941. Cap. III.
- HARTNOLL, Phyllis : *The Oxford companion to the theatre*. London, Oxford University Press, 1957. pp. 584-5.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro : *Veinte años de literatura en los Estados Unidos, en "Nosotros"*, Año XXI, T. LVII. Bs. As., 1927. pp. 367.
- KRUTCH, Joseph Wood : *Historia informal del teatro norteamericano a partir de 1918*. Bs. As., Sudamericana, 1966. Cap. III.
- : *Introducción a "Nueve dramas" de O'Neill*. T. I. Bs. As., Sudamericana, 1960. pp. 51-65.
- LEWISOHN, Ludwig : *La historia de la literatura norteamericana*. Bs. As., Editora Interamericana, 1945. pp. 409-13.
- MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William : *Las edades de oro del teatro*. México, F.C.E., 1964. pp. 325-7.
- MELCHINGER, Siegfried : *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*. Bs. As., Cía. Gral. Fabril Editora, 1959. pp. 64 y 253-8.
- : *El teatro en la actualidad*. Bs. As., Ediciones Galatea Nueva Visión, 1958. pp. 149-156.

- MILLET, Fred B.: *Contemporary American Authors*. A critical survey and 219 Bio-Bibliographies. N. York, Harcourt Brace and Company, 1943. pp. 104-108.
- MIRLAS, León: *Panorama del teatro moderno*. Bs. As., Sudamericana, 1956. pp. 136-7.
- MONNER SANS, José María: *Introducción al teatro del Siglo XX*. Bs. As., Columba, 1958. p. 66.
- : *Panorama del nuevo teatro*. Bs. As., Losada, 1942. pp. 153-55 y 200-205.
- MONTERO DIAZ Santiago: *Reflexiones sobre el teatro norteamericano*. Madrid, tirada aparte de la Revista de Indias, N° 25, julio-sept. 1946. pp. 541-566.
- NICOLL, Allardyce: *Historia del teatro mundial*. Madrid, Aguilar, 1964. Parte XII. Cap. VIII.
- PASTALOSKY, Rosa: *Historia del teatro norteamericano*. Sta. Fe, Castellví, 1964. pp. 76-99.
- PIGNARRE, Robert: *Historia del teatro*, Bs. As. EUDEBA, 1962. p. 64.
- PRAMPOLINI, Santiago: *Historia universal de la Literatura*. Bs. As., Uteha Arg., 1940. T. XI. pp. 204-8.
- QUINN, Arthur Hobson: *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*. 2 vols. N. York, 1930. (Vide Falk.)
- RAMIREZ, OCTAVIO: *Treinta años de teatro. 1925-1955*. Bs. As., Fdo. Nac. de las Artes, 1963. pp. 633-36.
- REVOL, E. L.: *Panorama de la literatura norteamericana*. Córdoba, Assandri, 1945. pp. 137-41.
- RICE, Elmer: *El teatro vivo*. Bs. As., Losada, Col. Cristal del Tiempo, 1962.
- ROUSSEAU, André: *Panorama de la literatura del Siglo XX*. Madrid, Guadarrama, 1960.
- RUIZ, LUIS A.: *Diccionario de la Literatura Universal*. T. II. Bs. As., Raigal, 1956. pp. 316-7.
- SALVAGGIO, Santos: *Diccionario Biográfico de los Premios Nobel*. Bs. As., Claridad, 1958. pp. 273-4.
- SANCHEZ, Luis Alberto: *Panorama de la Literatura actual*. Santiago, Ercilla, 1935. Cap. VIII.
- SPILLER, Robert E.: *Historia de la Literatura norteamericana*. Bs. As., La Rreja, 1953. Cap. XI.
- (la misma obra en inglés): *The cycle of American Literature. An Essay in historical criticism*. N. York, MacMillan Company, 1955.

- SPINUCCI, Pietro : *Orientaciones actuales de la literatura norteamericana*. Bs. As., Troquel, 1962. Tercera Parte : El teatro. Bibliografía : pp. 219-221.
- STORNI, Eduardo Raúl : *Ficción y realidad humana en el teatro contemporáneo*. Sta. Fe, Castellví, 1956. Cap. V. (Cit. en BAAL N° 27-8, p. 20).
- STRAUMANN, Heinrich : *La literatura norteamericana en el siglo XX*. México, FCE, 1953. pp. 203-210.
- USIGLI, Rodolfo : *Itinerario del autor dramático*. México, La Casa de España en México, 1940. Cap. XII, pp. 132-3.
- ZABEL, Morton Dauwen : *Historia de la Literatura norteamericana*. Bs. As., Losada, 1950. Cap. XVII.
- : *La literatura en los Estados Unidos : Panorama de 1943*, en "Sur" N° 113-114, marzo-abril 1944. Año XIV, p. 45.
- ZUÑIGA, Angel : *Estados Unidos*, en "El teatro. Enciclopedia del arte escénico". Barcelona, Noguer, 1958. pp. 584-6.

BIBLIOGRAFIA ESPECIAL

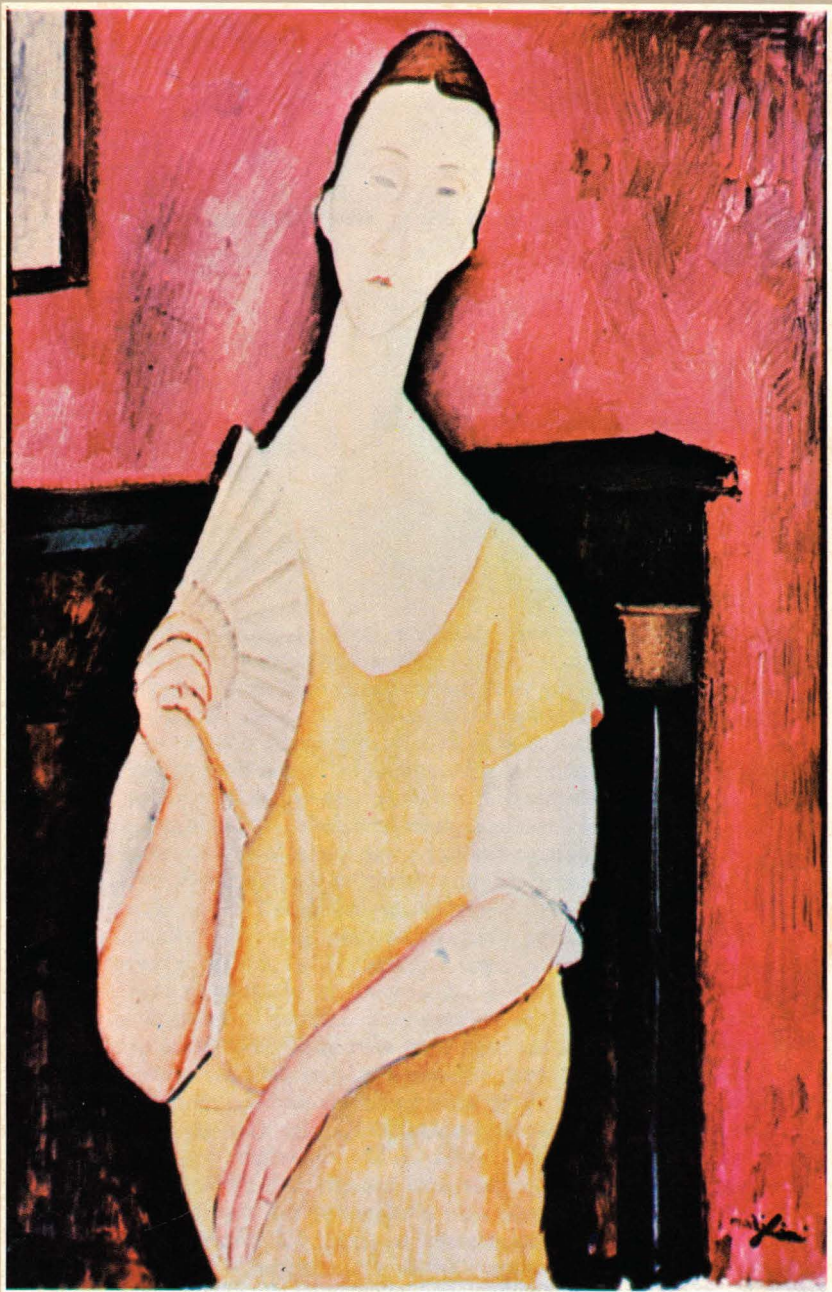
- ALEXANDER, DORIS : *O'Neill as Social Critic*, en Cargill, Fagin y Fisher (CFF): *O' Neill and his plays*, pp. 390-407.
- ANDERSON, John : *Days without End*, en CFF, op. cit., pp. 200-2.
- ANONYMOUS : *Chris*, en CFF, op., pp. 140-1.
- : *Counsels of Despair*, en CFF, op. cit., 369-376.
- : *An Iconoclast in the Theatre*, en CFF, op. cit., pp. 358-68.
- ATKINSON, Brooks : *The Iceman Cometh*, en CFF, op. cit., pp. 212-13.
- BAB, Julius : *As Europe Sees America's Foremost Playwright*, en CFF, op. cit. pp. 347-352.
- BAKER, George Pierce : *O'Neill's First Decade*, en CFF, op. cit., pp. 244-7.
- BARLETTA, Leonidas : *Noticia sobre Eugenio O'Neill*, prol. a "El emperador Jones", Bs. As., Tor, Col. Teatro para leer, s/f, pp. 5-16.
- BARLETTA, Leonidas : *Noticia sobre Eugenio O'Neill*, prol. a "El emperador Jones", Bs. As., Tor, Col. Teatro para leer, s/f, pp. 5-16.
- BENCHLEY, Robert : *Dynamo*, en CFF, op. cit. pp. 187-9.
- BENTLEY, Eric : *Trying to Like O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 331-345.

- BODENHEIM, Maxwell : *Roughneck and Romancer*, en CFF, op. cit., 35-7.
- BOWEN, Croswell : *Rehearsing The Iceman Cometh*, en CFF, op. cit., pp. 459-61.
- : *The Black Irishman*, en CFF, op. cit., pp. 64-84.
- BROUN, Heywood : *Bound East for Cardiff*, en CFF, op. cit., pp. 129-30.
- : *Gold*, en CFF, op. cit., pp. 150-1.
- : *The Emperor Jones*, en CFF, op. cit., pp. 144-6.
- BROWN, John Mason : *Marco Millions*, en CFF, op. cit., pp. 212-3.
- CARGILL, Oscar : *Fusion-Point of Jung and Nietzsche*, en CFF, op. cit. pp. 408-14.
- CARGILL; FAGIN, N. BRYLLION y FISHER, WILLIAM J.: *O' Neill and his plays. Four Decades of Criticism*. N. York, New York University Press, 1961.
- CASTELLUM, Maida : *The First Man*, en CFF, op. cit., pp. 157-9.
- CLARK, Barrett H : *O'Neill. El hombre y su obra*. Bs. As., Nova, 1945.
- : *The Plays of Eugene O'Neill*, en CFF, op. cit. pp. 230-3.
- CLURMAN, Harold : *Long Day's Journey Into Night*, en CFF, op. cit., pp. 214-6.
- COWLEY, Malcolm : *A Weekend with Eugene O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 41-9.
- DEUTSCH, Helen : *Before Breakfast*, en CFF, op. cit., p. 131.
- DE VOTO, Bernard : *Minority Report*, en CFF, op. cit., pp. 301-6.
- DOWNER, Alan S. : *Eugene O'Neill as Poet of the Theatre*, en CFF, op. cit., pp. 468-71.
- ELIOT, Thomas Stearn : *All God's Chillun Got Wings*, en CFF, op. cit., pp. 168-9.
- FAGIN, N. Bryllion : *Eugene O'Neill Contemplates Mortality*, en CFF, op. cit., pp. 424-30.
- FAIG, Carlos H : *Cuando se refleja una angustia en "Lyra"*. Bs. As., Año 15, N° 161-3, 2° trimestre 1967. Cit. en BAAL N° 27/8, 14231.
- FALK, Doris V. : *Eugene O'Neill and the Tragic Tension. An interpretative Study of the plays*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1958.
- FERGUSSON, Francis : *Melodramatist*, en CFF, op. cit., pp. 271-82.
- GABRIEL, GILBERT W. : *The Great God Brown*, en CFF, op. cit., pp. 175-7.
- GASSNER, John : *Homage to O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 321-30.

- : *O'Neill A Collection of Critical Essays*. Edited by John Gassner. (Varios autores) New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1964. (Contiene una cronología y una bibliografía selecta).
- GIEROW, Karl-Ragnar : *Eugene O'Neill's Posthumous Plays*, en CFF, op. cit., pp. 377-9.
- GILDER, Rosamond : *The Iceman Cometh*, en CFF, op. cit., pp. 212-3.
- GILMAN, Lawrence : *The Emperor Jones as Opera*, en CFF, op. cit., pp. 197-9.
- GLASPELL, Susan : *O'Neill First Reading*, en CFF, op. cit., pp. 30-1
- GOLDBERG, Isaac : *At the Beginning of a Career*, en CFF, op. cit., pp. 234-43.
- HACKETT, Francis : *Anna Christie*, en CFF, op. cit., pp. 152-4.
- HAMILTON, Clayton : *O'Neill's First Book*, en CFF, op. cit., pp. 229.
- HAMILTON, Gladys : *O'Neill's Debt to Clayton Hamilton*, en CFF, op. cit., pp. 21-5.
- HAMMOND, Percy : *Desire Under the Elms*, en CFF, op. cit., pp. 170-1.
- HEWES, Henry : *A Touch of the Poet*, en CFF, op. cit., pp. 221-3.
- : *Hughie*, en CFF, op. cit., pp. 224-6.
- : *Long Day's Journey into Night*, en CFF, op. cit., pp. 217-20.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von : *Reflections on Eugene O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 249-55.
- HUTCHENS, John : *Mourning Becomes Electra*, en CFF, op. cit., pp. 190-3.
- KENTON, Edna : *Provincetown and Macdougall Street*, en CFF, op. cit. pp. 32-4.
- KOMMER, Rudolf : *Eugene O'Neill in Europe*, en CFF, op. cit., pp. 266-9.
- KRUTCH, Joseph Wood : *Eugene O'Neill's claim to Greatness*, en CFF, op. cit., pp. 472-6.
- : *Strange Interlude*, en CFF, op. cit., pp. 184-6.
- LEWISOHN, Ludwig : *Welded*, en CFF, op. cit., pp. 163-5.
- MACGOWAN, Kenneth : *Diff'rent*, en CFF, op. cit., pp. 147-9.
- : *The O'Neill Soliloquy*, en CFF, op. cit., pp. 449-53.
- MALONE, Andrew E. : *Eugene O'Neill's Limitations*, en CFF, op. cit., pp. 256-65.
- MAYON, Carlos : *Distinto*, en "Talía", Bs. As., Año 2, T. I, N° 13, p. 9, oct.-nov. 1955. En BAAL 27/28 I 476 I.
- MAZZA LEIVA, Francisco : *Supervivencia de O'Neill*, en "Gaceta Literaria", Bs. As., Año 3, N° 17, pp. 10-12, enero-marzo 1959. En BAAL N° 14, I 6630 I.

- : *Viaje de un largo día hacia la noche*, en "Talía", Bs. As., Año 3, T. 3, N° 17/18, pp. 24, 1957. En BAAL 27/28 (492).
- MACARTHY, Mary : *A Moon for the Misbegotten*, en CFF, op. cit., pp. 209-11.
- MIRLAS, León : *A modo de Introducción* (en "Hughie"), Bs. As., Sudamericana, 1961. pp. 7-13.
- : *El teatro de O'Neill. Estudio de su personalidad y sus obras*. Bs. As., Claridad, 1938.
- : *Prólogo a "Nueve dramas"*, T. I., Bs. As., Sudamericana, 1960. pp. 9-49.
- : *Prológo a "Teatro escogido"* de E. O'Neill. Madrid, Aguilar, 1963.
- : *O'Neill y el teatro contemporáneo*. Segunda edición reelaborada, aumentada y puesta al día. Bs. As., Sudamericana, 1961.
- NATHAN, George Jean : *Our Premier Dramatist*, en CFF, op. cit., pp. 283-91.
- : *Portrait of O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 50-63.
- : *The Rime of the Ancient Mariner*, en CFF, op. cit., pp. 166-7.
- O'CASEY, Sean : *Tribute to O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 96.
- ONIS, Harriet de : *Eugene O'Neill*, en "Sur", N° 248, sept.-oct. 1957. pp. 53-69.
- PECK, Seymour : *A Talk with Mrs. O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 92-5.
- PELLIZZI, Camillo : *Irish-Catholic Anti-Puritan*, en CFF, op. cit., pp. 353-7.
- POTENZE, Jaime : *Antes del desayuno*, en "Criterio", N° 984, 13 de marzo de 1947. En BAAL 27/8, (532).
- : *Todos los hijos de Dios tienen alas*, en "Criterio" N° 978, 12 de diciembre de 1946, pp. 570-1. En BAAL 27/8, (532).
- : *Viaje de un largo día hacia la noche*, en "Criterio", N° 1282, 25 de abril de 1957. En BAAL 27/8, (532).
- RIOS PATRON, José Luis : *Eugenio Gladstone O'Neill*. 1936, en "Los Premios Nobel de Literatura". Bs. As., Savia, 1948. pp. 42-8.
- SEILER, Conrad : *Los Angeles Must Be Kept Pure*, en CFF, op. cit., pp. 443-8.
- SCHOO, Ernesto : *Una luna para el bastardo*, en "Talía", Bs. As., Año 7, T. 4, N° 23, p. 1962. En BAAL 27/8 (550).
- SHERWIN, Louis : *Ile*, en CFF, op. cit., pp. 132-3.
- SIMONSON, Lee : *A Memo from O'Neill on the Sound Effects for "Dynamo"*, en CFF, op. cit., pp. 454-8.

- SLOCHOWER, Harry : *Eugene O'Neill's Lost Moderns*, en CFF, op. cit., pp. 383-9.
- STORNI, Eduardo Raúl : *El mensaje dramático de Eugenio O'Neill*. En "Universidad", N° 27, julio de 1953, pp. 167-82.
- : *El teatro de O'Neill*. Santa Fe, Impulso, 1939. (Folleto de 21 págs.)
- TRILLING, Lionel : *The Genius of O'Neill*, en CFF, op. cit., pp. 292-300.
- Unión Panamericana, Washington D.C. : *Los últimos trabajos de O'Neill*, en "Correo", N° 32, nov. 1947.
- WARREN, George C : *Lazarus Laughed*, en CFF, op. cit., pp. 178-80.
- WEAVER, John V. A : *I Knew Him When*, en CFF, op. cit., pp. 26-9.
- WELCH, Mary : *Softer Tones for Mr. O'Neill's Portrait*, en CFF, op. cit., pp. 85-91.
- WILSON, Edmund : *Eugene O'Neill as a Prose Writer*, en CFF, op. cit., pp. 464-7.
- WOODBIDGE, Homer E. : *Beyond Melodrama*, en CFF, op. cit., p. 307.
- WOOLLCOTT, Alexander : *Beyond the Horizon*, en CFF, op. cit.
- : *The Dreamy Kid*, en CFF, op. cit., p. 134.
- : *Exorcism*, en CFF, op. cit., pp. 142-3.
- : *The Hairy Ape*, en CFF, op. cit., pp. 160-2.
- : *The Straw*, en CFF, op. cit., pp. 155-6.
- YOUNG, Stark : *The Fountain*, en CFF, op. cit., pp. 172-4.



Amadeo MODIGLIANI
Femme à l'éventail

*Los orígenes y el desarrollo de un arte
de necesidad interna*

El Expresionismo Abstracto

Wilhelm Worringer publicó en 1912, otra vez en Munich, un segundo libro: "Formprobleme der Gotik" (La Forma en el Gótico) el que fue casi tan significativo para el movimiento expresionista moderno como su "Abstraktion und Einfühlung" lo fue para el movimiento abstracto. En él, dio a los alemanes lo que hace mucho esperaban: una justificación estética e histórica para un tipo de arte distinto del clasicismo, independiente de la tradición de París y del Mediterráneo. Desde el Renacimiento, fue evidente que los pueblos nórdicos habían creado en el pasado un tipo de arte distinto, y el nombre que le dieron fue gótico, aunque al comienzo lo llamaban así un poco despreciativamente. No ha sido difícil hallar una explicación para este estilo diferente en los factores climático y económico, pero ahora Worringer procedía a darle el carácter de inevitable: el estilo fue el hombre en sí mismo, el hombre nórdico. Por encima del arte sereno y alegre del hombre clásico, se halla este otro tipo de arte, agitado y temeroso, "el trascendentalismo del mundo gótico de la expresión". Worringer supone que la voluntad para crear formas en cualquier período de la historia de la humanidad es siempre una expresión adecuada de las relaciones del hombre frente al mundo que lo rodea, y en el Norte este mundo, con toda su austeridad, frialdad, y oscuridad, siempre ha inducido a experimentar sentimientos de inseguridad y temor. El examina los orígenes y la evolución del arte noreuropeo y muestra cómo se convierte, en su intensidad lineal, en un índice gráfico de la sensibilidad prevaleciente.

El alma gótica, con todo su *pathos* e intranquilidad, halla una puerta de escape en toda forma de arte —no sólo en los ornamentos y la arquitectura, sino también en su dicción aliterativa

y refranes repetidos de la poesía nórdica. La condición general del nórdico, argumenta, es de ansiedad metafísica, y dado que la serenidad y la claridad, las características distintivas del arte clásico, le han sido negadas, su único recurso es aumentar su intranquilidad y confusión hasta el punto en que le provocan estupefacción y liberación.

El argumento de Worringer, como ya lo he sugerido, servirá como una descripción no sólo del movimiento artístico que se desarrolló en Munich de 1912 en adelante, sino que describirá generalmente el desarrollo del expresionismo a través de Europa y América en nuestro siglo. No sería difícil hallar paralelos en la literatura (en el estilo en prosa del Ulises y Finnegans Wake de Joyce; en las obras de teatro de Brecht y en la forma de los versos de Ezra Pound, William Carlos Williams y Boris Pasternak); y hasta en la arquitectura contemporánea (en Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Luigi Nervi) que exhiban la misma inestable actividad lineal y construcción refinada.

Esta teoría descriptiva es lo suficientemente amplia como para incluir algunos de los movimientos cuyos orígenes ya hemos señalado. Ciertamente que el futurismo y el realismo son manifestaciones de la misma ansiedad metafísica, y dado que esas manifestaciones han sido de amplitud mundial, no es posible caracterizarlas como nórdicas o germanas. En verdad, lo que uno podría llamar la teoría básica del expresionismo, que Kandinsky ya formuló, es una teoría de aplicación universal: se relaciona con la psicología humana en general y no con las características de cualquier raza en particular. La obra de arte, dice Kandinsky, es la expresión externa de una necesidad interna; y aunque Worringer podría insistir en que esta necesidad interna sólo es generada en un medio ambiente particular, uno no tiene más que mirar por un momento al mundo moderno para darse cuenta de que las fronteras de la Edad Media ya no existen. La ansiedad metafísica es ahora una condición global de la humanidad.

Lo que queda, para distinguir a un pueblo de otro (o un hombre de otro), es meramente el grado en que ellos están (o él está) conscientes de su ansiedad. Uno podría decir que el constructivismo es una sublimación inconsciente de este estado mental: es el paralelo moderno del ornamento lineal gótico y de la arquitectura trascendental. La misma tendencia tiene su escolasticismo en los escritos filosóficos de Wittgenstein y en las teorías estéticas de Mondrian. Pero el expresionismo es una revelación deliberada de esta ansiedad, y lo es tan evidente en el fauvismo como en el cubismo, en el futurismo como en el surrealismo, como lo es también en esos movimientos que tuvieron sus orígenes en

Escandinavia y Alemania, y que son los que constituyen el movimiento expresionista en su más preciso significado histórico.

Aunque la palabra expresionismo sólo comenzó a ser usada desde 1911 en adelante, es usual aplicarla retrospectivamente a las obras de los artistas "Brücke" de antes de esa fecha, y ciertamente uno no puede ahora discutir el desarrollo del expresionismo sin tomar en cuenta el trabajo de los artistas alemanes mencionados en el capítulo dos. El "Brücke" acabó en 1913; pero, mientras tanto, un nuevo grupo había estado tomando forma en Munich. Desde 1892 el arte contemporáneo ha estado representado en la capital bávara por la "Secession", la que incluía a los impresionistas alemanes, particularmente a Slevogt y Corinth. Cuando Kandinsky llegó a Munich en 1896 la "Secession" estaba justamente entrando en su fase "Jugendstil". Ya en 1901 Kandinsky había establecido un grupo nuclear llamado la Falange, y fue en este período que él pintó una pintura romántica a la que dio el título de "Der Blaue Reiter". La Falange duró hasta 1904. Kandinsky no había roto por completo con el "Brücke" (participó en sus exhibiciones en 1907) y continuó exhibiendo con la "Secession". Pero en 1909, como hemos visto, Kandinsky estaba dirigiéndose hacia una concepción del arte totalmente nueva, la que no tenía nada en común, ya sea con la tradición establecida y representada por la "Secession", o con el realismo agresivo del grupo "Brücke". Se hacía necesario un nuevo agrupamiento y este tomó primero la forma de un distanciamiento de la "Secession". En el otoño de 1909 un número de artistas renunció a ese cuerpo y constituyó la Asociación de los Nuevos Artistas (Neue Künstlervereinigung). Esos artistas tenían muy poco en común, salvo su deseo de experimentar sin restricción: ellos incluían a Kandinsky, Jawlensky y a la amiga de Jawlensky, Marienne von Werefkin, Alfred Kubin (nacido en 1877), Alexander Kanoldt (1881-1947), Adolf Erbslöh (1881-1947) y Karl Hofer (1878-1955). Le Fauconnier fue invitado a participar en la segunda exhibición (1910), y, como ya se ha mencionado, esto estableció un vínculo importante entre los expresionistas alemanes y los cubistas franceses. Rouault estuvo también representado en esta segunda exhibición, así como Picasso y Braque. Toda la empresa, que era más práctica que ideológica, se convirtió en una concentración en Munich de todas las nuevas fuerzas del arte europeo. Pero su debilidad era su catolicismo, y como todas las organizaciones del mismo tipo, desarrolló lo que podría llamarse una enfermedad de jurado. En el otoño de 1911, Kandinsky, por ese entonces en estrecha asociación con Marc y Macke, decidió abandonar la asociación, y el rechazo por el jurado de uno de sus cuadros, fue la señal de partida. Kandinsky, en compañía de Kubin, Marc y Münter, renunció formalmente. Marc tomó inmediatamente la iniciativa y formó

una nueva sociedad que presentó una exhibición, al mismo tiempo que se presentaba la tercera exhibición de la Asociación de Nuevos Artistas. Además de Kandinsky, Marc y Macke, e invitados extranjeros como Henri Rousseau y Robert Delaunay, el grupo incluía a Albert Bloch, Heinrich Campendonk, Gabriele Münter, J. B. Niestlé y Arnold Schönberg (el compositor, que también pintaba por esa época).

El nuevo grupo tomó su nombre de la pintura de Kandinsky ya mencionada, "Der Blaue Reiter" (El Jinete Azul), por ninguna razón significativa. Kandinsky, quien ya tenía 45 años de edad, parecía contento de dejar la dirección del nuevo grupo a su entusiasta discípulo, quien contaba 31 años de edad. Pero Macke, que era más joven todavía, tenía también una influencia considerable en el nuevo grupo. Sólo queda por preguntar en qué forma esos jóvenes artistas podían contribuir a la nueva concepción del arte que ya estaba implícita en el trabajo de Kandinsky en esa fecha, y que ya estaba formulando en el libro que iba a publicar un año más tarde.

Desde un punto de vista teórico o estético los más jóvenes quizás no podían agregar nada nuevo, pero en contraste a algunos de los artistas del grupo "Brücke", quienes tendían a desarrollar un nuevo realismo con un matiz socialista, ellos eran esencialmente románticos en su consideración del arte. Ellos podrían tener una teoría acerca del valor simbólico de los colores, en interés del arte primitivo, arte folklórico o arte de los niños; Kandinsky también había estado interesado en esos motivos, y su mente universal presidía todas las actividades del grupo. Los artistas franceses contribuyeron también con su influencia: Rousseau, Delaunay y Le Fauconnier agregaron su romanticismo a las tendencias inherentes de Marc, Macke y Campendonk. Cuando en 1912 Klee se unió al grupo pareció que él sintetizaba todos los diversos elementos representados por los otros artistas, y uno podría decir que Klee, en lugar de Kandinsky, fue el único Jinete Azul que se mantuvo en ese curso particular. Marc y Macke fueron asesinados antes de que completaran su desarrollo, y Campendonk nunca pasó más allá del ideal del arte folklórico atractivo, pero esencialmente decorativo. Hay declaraciones hechas por Marc que sugieren que él habría acompañado a Kandinsky en todo el camino hacia el expresionismo abstracto, pero cuando Marc dice, por ejemplo, que busca pintar el lado interno espiritual de la naturaleza, el énfasis está en la naturaleza; mientras que cuando Kandinsky habla del arte como la expresión de una necesidad interna, está pensando en el aspecto espiritual del hombre. Por supuesto, es posible argüir que el hombre y la naturaleza pertenecen al mismo orden de la realidad, y que aquello que signi-

fica algo en arte no es uno u otro aspecto de esta realidad, sino sólo el grado en que el artista capta cualquier aspecto de la totalidad. El desarrollo particular de la pintura moderna que estoy tratando de esbozar en este capítulo, se relaciona con la propia condición espiritual del hombre, y la naturaleza sólo es significativa mientras es transformada para expresar esta condición humana. Es en este hecho (o más bien tendencia) donde radica la diferencia fundamental entre el grupo Blaue Reiter y el grupo Brücke.

A pesar de esta diferencia fundamental, algunos de los artistas del Brücke fueron invitados a contribuir presentando sus obras en le Segunda Exhibición del Blaue Reiter, que se ofreció en Munich en 1912. Esta exhibición estuvo restringida al trabajo gráfico y a las acuarelas, medio popular con los artistas del Brücke, quienes estuvieron representados con 130 cuadros por Nolde, Pechstein, Kirchner, Heckel y Mueller. Pero esta segunda exhibición ya no representaba un estilo coherente de ninguna clase; aparte de los artistas alemanes se hallaban los principales cubistas franceses, varios rusos (Gontcharova, Larionov y Malevich), y un nuevo grupo suizo (Der Moderne Bund) que incluía a Klee y Arp. Esta exhibición fue casi un índice completo de todos los estilos modernos: fauvismo, cubismo, futurismo, rayonismo y suprematismo, y por supuesto, expresionismo. Aún más ecléctico, porque también incluía reproducciones de las pinturas en vidrio bávaras (vitraux), arte folklórico ruso, arte medieval, dibujos y trabajos en madera chinos y japoneses, máscaras africanas, textiles y esculturas precolombinas, dibujos hechos por niños, etc., fue el "Blaue Reiter Almanac" que Marc y Kandinsky editaron en la misma primavera en 1912. En un prefacio a la segunda edición del Almanaque, Marc declaró: "Fuimos con una varita de adivinar a través del arte del pasado y del presente. Sólo mostramos que el arte vive sin ser tocado por las restricciones del convencionalismo. Nuestra devoción se extendió a toda expresión artística que naciera de sí misma, viera por sus propios méritos, y no caminara con las muletas de la costumbre. Cuando quiera que hemos visto una rajadura en la corteza de la convención, hemos llamado la atención sobre ella, porque esperábamos que debajo estuviera escondida alguna fuerza que algún día saldría a la luz."

"Una fuerza que algún día saldría a la luz": Blaue Reiter fue el primer intento organizado para mostrar que lo que es verdaderamente significativo en el arte —lo que da al arte su vitalidad y efecto— no es algún principio de composición o algún ideal de perfección, sino una expresión directa del sentimiento, la forma correspondiente al sentimiento, tan espontánea como un gesto, pero tan resistente como una roca. "Crear formas significa vivir. ¿No so nlos niños, que construyen directamente de los secretos

de sus emociones más creativas, los imitadores de las formas griegas? ¿No son los artistas salvajes, quienes tienen sus propias formas, fuertes como la forma del trueno?"

Tal teoría de expresión fue lo suficientemente amplia como para cubrir todas las diversas manifestaciones de arte incluidas en el "Blaue Reiter Almanac", y en esos dos años vitales, entre la primavera de 1912 y el comienzo de la guerra en el verano de 1914, se realizó en Alemania una revisión completa del concepto teórico del arte. Fue alimentada, naturalmente, por Europa, y en una exhibición como el Primer Salón de Otoño Alemán que se realizó en Berlín en 1913, tuvo el deseo de ser universal, una síntesis del arte creativo en todos los países; probablemente no hubo otra exposición de tal alcance en Europa hasta la "Exhibición de Cincuenta Años de Arte Moderno" en la Exposición Universal de Bruselas y en la Exhibición Internacional de 1958, una exhibición de casi exactamente las mismas proporciones y alcance. Dice mucho la intuición de Herwarth Walden, pues prácticamente todo artista de significación en el futuro estuvo incluido en su Salón de 1913: Chagall, Delaunay, Léger, Metzinger, Glezes, Marcoussis, Picabia, Balla, Carrá, Severini, Boccioni, Russolo, Gontcharova, Larionov, Kokoschka, Mondrian, Klee, Feininger, Marsden Hartley, Jawlensky, Kubin, Marc, Campendonk, Kandinsky, Macke, Arp, Max Ernst, Willi Baumeister y Archipenko. Hasta Rousseau estuvo incluido como "precursor".

El impacto de esta exhibición en jóvenes artistas como Marc y Macke fue tremendo, pero la influencia que predominó fueron las teorías de Kandinsky y el dinamismo del color de Delaunay, y ellos condujeron hacia el tipo de arte que ahora llamamos expresionismo abstracto. Pero los viejos expresionistas, particularmente Christian Rohlfes y Emil Nolde, en su explotación de los valores emocionales y simbólicos del color, señalaban también la posibilidad de que el color podría recibir su independencia, que podría poseer en sí mismo los elementos indispensables para la representación plástica de la "necesidad interior", es decir, de visiones mudas, intuiciones inefables, sentimientos esenciales, todo lo que constituye la "vida del espíritu". En el punto de decisión a que se estaba llegando en Alemania bajo la ominosa sombra de la guerra universal, la selección parecía estar entre dos clases de libertad: una libertad para transformar el objeto real, el "motif", hasta lograr que correspondiera a sentimientos inexpressados; o una libertad para crear un objeto enteramente sin "motif"; este correspondería también a esos mismos sentimientos inexpressados. La transformación o deformación fue el camino tomado por el grupo Brücke, y en ello persistieron durante y después de la guerra Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel, Pechstein, Mueller y Nolde; y a esta tendencia pertenecen, aunque no compartan ne-

cesariamente todos sus ideales, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Karl Hofer, Jawlensky, Kubin, Soutine, Rouault, Rohlf, George Grosz, Max Beckmann, los expresionistas belgas (James Ensor, Constant Permeke, Jan Sluyters, Gustave de Smet), y artistas en muchos otros países, notablemente en México (Rufino Tamayo, nacido en 1889) y en los Estados Unidos John Marin, nacido en 1870 y muerto en 1953; Ben Shahn, nacido en 1898; Abraham Rattner, nacido en 1895; y Jack Levine, nacido en 1915).

Dado que los artistas que siguen este camino tienden a circunscribirse a la figura humana como un "motif", y a convertir este "motif" más y más en un índice de sentimientos elementales, el arte resultante recibió el nombre de "Neue Sachlichkeit" (Nueva Objetividad). En algunas obras, por ejemplo, en el trabajo de Diego Rivera, nacido en 1886; en el de Edouard Pignon, nacido en 1905; en el de José Clemente Orozco, nacido en 1883; y en el de Renato Guttuso, nacido en 1912, este movimiento se relaciona con el ideal político conocido como realismo socialista.

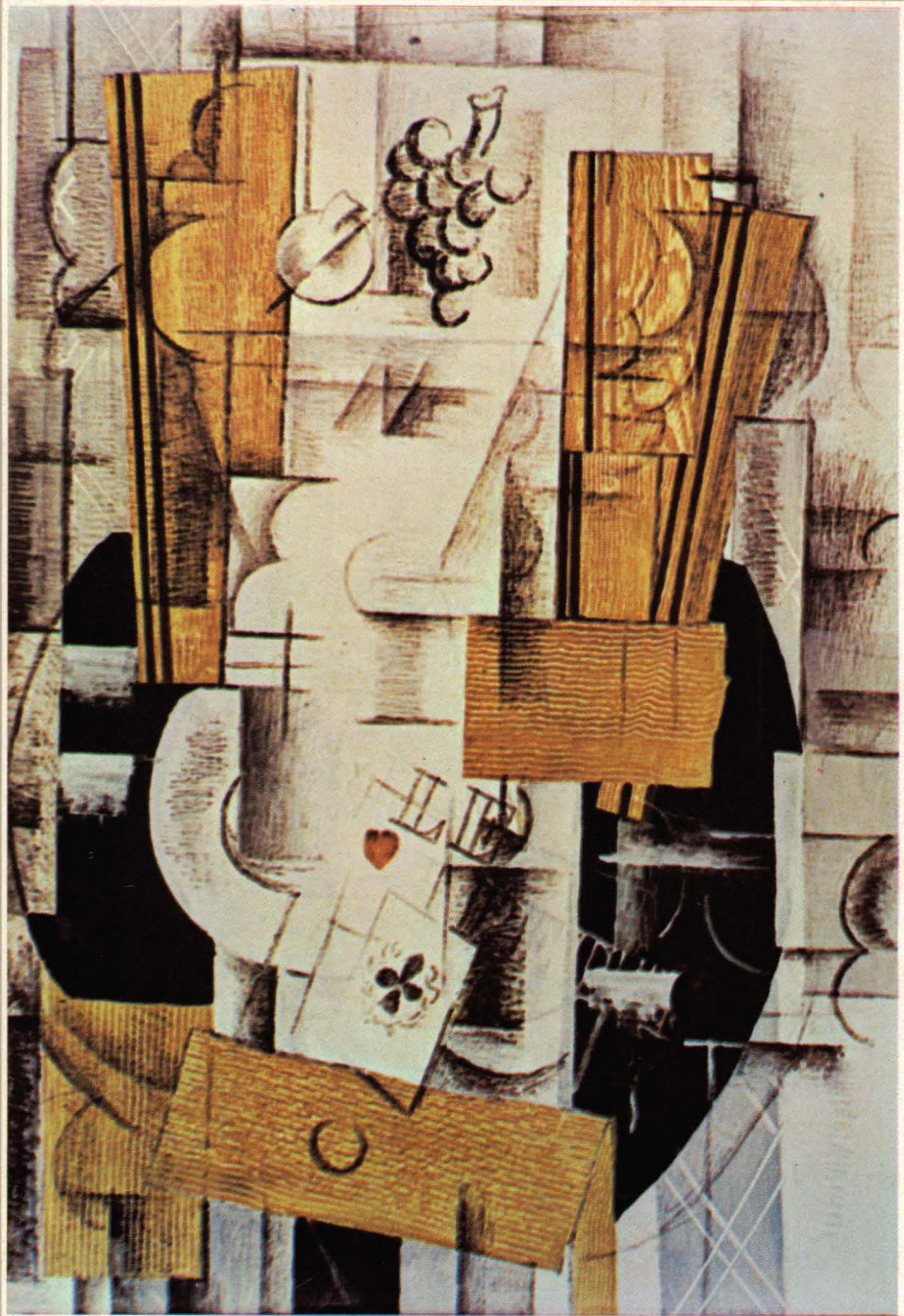
El otro camino, más difícil, más dudoso, más aventurado, fue tomado por Kandinsky, y podría haberlo sido, estamos seguros, por Marc y Macke. La pintura de Marc de 1914, "Fighting Forms" (Formas Combatientes), que ahora se halla en el Bayerische Staatsgemaldegammlungen, de Munich, ya es tan abstracta como cualquier forma futura de expresionismo.

El mismo Kandinsky, como ya lo he explicado anteriormente, después de su experiencia en Rusia, prosiguió un camino separado, aunque siempre cercano al de Klee. Pero fueron Klee y Kandinsky, en el curso de su experimentación, quienes anticiparon todas las posibilidades que tenían por delante: todo tipo de expresionismo abstracto que se desarrolló entre 1914 y la época actual tiene en alguna forma su prototipo en la inmensa obra de esos dos maestros. Ellos fueron hasta el límite de la conciencia plástica, al menos dentro de las limitaciones que se ha dado a la conciencia en nuestra época.

Sigamos por un momento el primer camino, el camino tomado después de la Primera Guerra Mundial por los artistas del grupo Brücke y por individualistas tan notables como Nolde, Soutine y Kokoschka. Todos los artistas del grupo Brücke sobrevivieron a la guerra, y algunos de ellos, tales como Max Pechstein y Otto Mueller, tomaron parte en un intento para crear una organización que se encargara de resolver los urgentes problemas de la reconstrucción. Esta fue llamada el "Novembergruppe", entidad de amplia base que incluía entre sus integrantes a arquitectos, músicos, directores de cine, autores dramáticos, así como pintores y escultores. Los "dadaístas" tales como Viking Eggeling y Hans

Richter retornaron de Zurich para participar en el movimiento; arquitectos como Walter Gropius y Erich Mendelsohn integraban el grupo; compositores tales como Hindemith, Kenek y Berg, se adhirieron; y prácticamente artistas de toda clase, ya fueran expresionistas, cubistas, futuristas, o realistas, se enrolaron con la esperanza de "planear y realizar... un programa de vastos alcances, de realizarlo con la cooperación de gente de confianza en los varios centros de arte", "un programa que permitiría la estrecha comunión del arte y de los artistas". Fue un período revolucionario, tanto en política como en arte, y el motivo político se hace evidente en las declaraciones de propósitos y expresiones de simpatía de los artistas alemanes de este período de la posguerra. Una crítica social cínica y amarga se hizo patente en los trabajos de dos artistas en particular: Georges Grosz, nacido en 1893, y Otto Dix, nacido en 1891, pero otros artistas tales como Ludwig Meidner, nacido en 1884, eran igualmente positivos en sus críticas sociales.

Un movimiento de tan vastos alcances no podía ofrecer la promesa de coherencia, por lo que poco después los realistas comenzaron a distinguirse, asimismo, de los superrealistas —no podía haber unidad estética entre, digamos, Arp y Otto Dix, o entre Max Ernst y Max Beckmann. Era una cuestión de motivación: por una parte había artistas determinados a emplear su poder de expresión en la lucha social (no necesariamente en el sentido político); y por la otra parte, artistas determinados a emplear los mismos poderes de expresión en la exploración de la naturaleza de la realidad, o de sus propias almas atormentadas. La primera determinación condujo a la Nueva Objetividad ("Die Neue Sachlichkeit") cuyos representantes típicos son Dix, Grosz y Beckmann; la segunda, a lo que podría ser llamada la Nueva Subjetividad, la que nunca llegó a concentrarse lo suficiente como para exhibir un solo nombre, aunque el surrealismo cubre la mayoría de sus aspectos, especialmente si damos a este término un significado general (y no se le confina al movimiento iniciado por Breton y Eluard). Podríamos observar además que la Nueva Objetividad se circunscribió a un movimiento alemán, no obstante que tuvo una expansión significativa a los Estados Unidos, especialmente después que Max Beckmann llegó a ese país en 1947, pudiéndose decir además que el movimiento tuvo representantes en todos los países. Pero antes es necesario distinguir entre objetividad y verismo, el que tiene un ideal estético, pero no obstante, muy a menudo, el ideal de artistas con simpatías comunistas o humanistas; y esas ingenuas concepciones de "realismo" típicas de los comunistas y de los nacionalsocialistas, que constituyen un ilusionismo académico sin valor artístico alguno. La falla de los políticos en apreciar la objetividad de artistas tales como



Georges BRAQUE
Composition à l'as de trèfle



Marc CHAGALL
A ma femme

Grosz y Dix condujo natural e inevitablemente a la desilusión mutua y a falta de temple.

Lo que tiene mayor interés, en retrospectiva, es la retención obstinada, en el caso de artistas tales como Jawlensky, Nolde, Kokoschka y Soutine, de un "motif" figurativo en conflicto aparentemente flagrante con sus intenciones simbólicas. Alexei Jawlensky había estado íntimamente asociado con Kandinsky desde la época en que fueron estudiantes en Munich en 1905, y nadie puede haber estado más íntima y continuamente sujeto a su influencia que él. Y sin embargo, por mucho que él distorsionó el "motif", por más que él se alejó de una paleta natural, Jawlensky nunca aceptó la idea de un trabajo autónomo de arte, liberado de cualquier dependencia del objeto. Algunas de las máscaras de Nolde, y las pinturas que hizo después de su visita a los Mares del Sur en 1913 y 1914, llevan la distorsión a límites que son casi abstractos. El color toma una función independiente tal como ocurre en el "Buey Beneficiado" de Rembrandt: trasciende el objeto que es su razón de ser para convertirse a sí mismo en una substancia alquímica, una materia prima con su propio misterio y poder. En cuanto a Nolden, nunca desertó el "motif".

El artista que quizás más que ningún otro llevó esta intensidad evocativa a un límite sensual no fue un expresionista alemán, sino un ruso, Chaim Soutine, quien nació en Smilovitch en 1894 y se dirigió a París en 1911. El conocía a su compatriota Chagall, pero su amigo más íntimo fue Modigliani: después de la muerte de Modigliani, en 1920, vivió como un recluso. Murió en París en 1943, después de una operación fallida. Con temperamento depresivo y hasta suicida, el color era para él lo que fue para Van Gogh —una extensión física de nervios exacerbados. El esqueleto de un buey, la carne de un ave desplumada, y hasta el traje rojo de un chiquillo de coro religioso. Cualquier objeto es transformado en diafragma trasluciente a través del cual parece que fluyera la sangre de su propio cuerpo.

Georges Rouault es otro artista para quien el color tiene su propio color evocativo, deliberadamente simbólico como lo ha sido en los "vitraux" de la Edad Media. Pero Rouault, al igual que Pechstein, Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff, continuaron usando su pintura para la comunicación de un mensaje —en su caso, religioso más que social o político. La motivación, podríamos decir, es colectiva, dirigida a una concepción social de la función del arte. Los payasos y prostitutas de Rouault, sus jueces y su Cristo, son figuras en una triste feria, un carnaval en el cual se ha enseñoreado la muerte y la desolación, pero nuevamente los colores, aplicados en tiras negras, brillan con una significación esencialmente simbólica.

Oskar Kokoschka es el artista que más que nadie en nuestra época, ha involucrado más completa y persistentemente en su pintura un humanismo visionario y simbólico. Kokoschka nació en Pöchlarn en el Danubio, en 1886. Recibió una educación formal en su arte en la Escuela de Artes y Oficios de Viena a partir de 1904, pero él mismo ha descrito la influencia, tanto literaria como plástica, que alimentó su naciente sensibilidad:

"Estaba impresionado por los expresionistas del siglo dieciocho, el "Wozzeck" de Büchner, el "Penthesilea" de Heinrich von Kleist, las obras teatrales de Ferdinand Raimund, las obras satíricas de Nestroy. Para relatar las experiencias literarias de un hombre cuando ha nacido en las postrimerías del siglo diecinueve, y en Austria, uno debe precisar la finalidad de la lucha moral y social que acababa de comenzar... Yo adopté la herencia barroca, aunque en ese entonces inconscientemente. Así como se me presentaba a mis ojos asombrados cuando era un niño que cantaba en los coros de las catedrales austríacas, vi las pinturas murales de Gran, de Kremser Schmidt, y de los extremistas de lenguaje sin inhibiciones que había entre ellos, tal como Maulpertsch. Especialmente adoraba el trabajo de este último artista debido a la fascinación que me causaba la disposición supercubista del espacio y volumen de las obras de Maulpertsch. Sus emociones despertaban en mí algo así como la compresión consciente de los problemas del arte de la pintura.

"Cuando al comienzo quedé consciente de la casi fealdad de la realidad comparada con el color mágico del ilusionista, surgidas de la ilimitada imaginación del maestro, pronto me di cuenta y fui atrapado por la indocilidad del artista barroco austríaco frente a las convenciones de armonía de los clásicos italianos. Fue mi suerte compartir también su falta de atracción hacia mis contemporáneos quienes, por toda Europa, se sentían repelidos por la visión en el arte".

Hay dos afirmaciones significativas en esta confesión: la primera es un rechazo deliberado de las convenciones de armonía de los clásicos italianos, lo que implica una afirmación del trascendentalismo del mundo gótico de expresión; y después, su insistencia sobre el lugar que ocupa la "visión" en el arte. Lo que Kokoschka quería decir con esas frases se hizo evidente desde el comienzo en su trabajo (el que incluyó piezas dramáticas como "sphinx und Stromann" y "hoffnung der Frauen", así como pinturas, ilustraciones de libros, carteles, escultura y paneles decorativos). En una serie de retratos pintados entre 1908 y 1914 fue un analista inmisericorde de la personalidad humana; en paisajes de la misma época recreó, pero con nuevo vigor, el panteísmo de Gaspar David, Friedrich y Turner; y finalmente, en una

pintura como "La Tempestad" ("Die Winddsbraut"), hecha en 1914 y que ahora se encuentra en el Kunstmuseum de Basilea, creó uno de esas grandes obras pictóricas que representan una edad. Es uno de esas grandes obras pictóricas que representan una edad. Es un autorretrato del artista y de la mujer que ama, a la deriva en un bote, "la mujer descansando plácidamente en el hombro del hombre, el que está alerta y tiene la expresión de uno que sabe el peligro que corre, pero se siente imponente. Esos dos parece que fueran llevados como los ángeles y los santos de las pinturas barrocas y elevados a los cielos por alguna fuerza irresistible. En el mundo de la pintura moderna esta representación de la pasión, concreta y simbólica a la vez, era nueva: no hay otra pintura que trate de hacer una representación tan directa del destino humano". He citado una excelente descripción de la pintura por Edith Hoffmann, de la cual ella dice además que "la imaginación y la realidad están tan estrechamente combinadas en este trabajo, que cualquier intento de hacer una interpretación exacta fallará inevitablemente. Pero demuestra ciertamente que el artista había —en el momento de la más grande turbulencia en su vida personal— logrado los poderes artísticos que le permitieron exorcizar el caos de sus propias emociones transfiriéndolas a un plano general, más abstracto".

Lo que es quizás significativo para el futuro es nuevamente la fusión de los colores (grises y azules simbólicos, con trazas de rojo y amarillo) en una masa laberíntica pero coherente; y conforme el trabajo de Kokoschka se desarrolla, este proceso de fusión se intensifica hasta que la vida de los colores, es la única "raison d'être" de la pintura. Esto se ilustra quizá más obviamente en sus "natures mortes", particularmente en los mariscos y las tortugas, pero la Mujer de Azul, de 1919 (página 242), que ahora se halla en la Galería del Estado Württemberg, en Stuttgart, lo ilustra mejor. La modelo fue una muñeca de tamaño natural que Kokoschka mismo se mandó hacer al fin de la guerra, en una época en que esperaba "irme a las montañas para esconderme, para olvidar la disgustante realidad y para trabajar. Y como no puedo soportar a ninguna persona, pero a menudo me entrego a la desesperación cuando estoy solo, le pido otra vez (le escribía a la mujer que le estaba haciendo la muñeca) que use toda su imaginación, toda su sensibilidad en la hechura de mi fantasmal compañera y para insuflar en ella tal vida que al final, cuando haya terminado el cuerpo, no haya un punto en ella que no irradie sentimiento, todo el que usted misma haya aplicado en su labor para vencer, con los más complejos recursos, a la materia muerta; de este modo, todos los atributos más íntimos y delicados de la naturaleza habrán sido expuestos en el cuerpo de esta mujer, para que pueda venir en mi ayuda en alguna hora desesperada,

por medio de algún signo o jeroglífico simbólico con el cual Ud. haya dotado secretamente a ese puñado de trapos”.

Kokoschka dedicó gran cuidado a la pintura que hizo de este objeto inanimado — se dice que entre abril y junio de 1919 hizo 160 bosquejos preliminares. El punto que deseo resaltar es que en su disgusto con la humanidad, el resultado directo de sus experiencias de la guerra, decidió que él mismo crearía una figura ideal, carente de los defectos y pasiones humanas, con la que pudiera vivir en soledad extraterrestre; pero cuando llegó a representar pictóricamente a esa muñeca sin vida, como un tributo a su inquietud extraterrestre, el resultado fue una proyección de color de intensidad tan vital que uno podría decir que aunque el objeto era inanimado, la pintura tenía vida. Es una composición coherente — una figura reclinada con el gesto sin vida de una muñeca; un cielo azul y el follaje verde; pero todos esos detalles no están representados como objetos de la naturaleza: la naturaleza está en la armonía de los colores, la vida está en los trazos dejados por el movimiento de los pinceles del pintor, y una vez más vindicada la autonomía de la obra de arte. Kokoschka mismo dijo: “Para el hombre creativo el problema es, primeramente, identificar y definir lo que oscurece el intelecto del hombre; segundo, liberar la mente”. Es verdad que en este caso él habla en un contexto político, pero hay que aclarar también que todo el arte de Kokoschka ha sido creado en un contexto político; la pintura moderna sólo es explicable en su contexto político. Kokoschka ha descrito la conciencia como un “mar superpoblado con visiones”, y lo que flota en este mar está más allá de nuestro control. Ya sea que la imagen que toma forma súbitamente sea de un carácter material o inmaterial, figurativa o no figurativa, eso también está fuera de nuestro control. Es la psiquis lo que habla, y todo lo que el artista puede hacer es ser testigo de la visión surgida dentro de sí mismo. Pero la visión en sí está alimentada por las imágenes de toda la experiencia humana, como una lámpara con querosene, y la llama salta ante los ojos del artista como el querosene la alimenta. “Así en todo la imaginación es simplemente aquello que es natural. Es naturaleza, visión, vida”.

Espero que no esté viendo en la pintura y en los escritos de Kokoschka una justificación de los desarrollos que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, desarrollos de los que él no es responsable y los cuales él podría no haber aprobado. Sin embargo, si afirmamos lo que Kokoschka llama la autonomía de la visión, o la interpretación del consciente y la imaginación, hemos vuelto entonces a la ley de seguridad interna de Kandinsky. El arte es simplemente el efecto de correspondencia entre esta necesidad interna, esta clamorosa visión, y ciertos gestos, movimientos, y composiciones de color unificados como una estructura de

dos o tres dimensiones — en los que la palabra se convierte en carne y se adentra en nosotros mismos.

La transición real del expresionismo figurativo de los pintores como Kokoschka, Soutine y Nolde hacia el expresionismo abstracto que ha sido el estilo característico del período iniciado después de la Segunda Guerra Mundial no posee la continuidad cronológica que hace que una historia sea coherente; sin embargo, los elementos están ahí —en las primeras improvisaciones de Kandinsky, en la transformación visionaria de la realidad propia de Kokoschka, en la alargada membrana de la pintura de Soutine, en las brillantes incrustaciones de color de Rouault y Nolde— en una aproximación gradual a un modo de comunicación enteramente en las funciones autónomas del delineamiento y del color: símbolos que son tan automáticos y tan expresivos como una firma. La creencia de que el estilo o la escritura de un artista es una clave esencial para descubrir su personalidad y calidad, ha sido la base de la crítica metódica de las artes desde el comienzo de tal crítica en la década del 70 del siglo diecinueve (Morelli y Cavalcaselle). Fenellosa y otros exponentes del arte oriental llamaron la atención más tarde al valor altamente estético que se atribuía a la caligrafía en China y en Japón. La actual apreciación de artistas tales como Sesshu (1420-1506), con su técnica de tinta desparramada*, que ha surgido como resultado del descubrimiento de técnicas similares por artistas modernos; pero el impacto total del arte oriental ha sido tal, que ha creado una apreciación de las cualidades abstractas en las obras de arte.

La prioridad que se atribuye a Kandinsky en el descubrimiento de la "concepción pura" ya no es una interrogante, pues Kandinsky encaró el problema en general en forma cauta. El comprendió que la "emancipación de la dependencia en la naturaleza recién estaba comenzando": "Si hasta ahora (1910-1912) el color y la forma han sido usados como agentes internos, esto ha sido hecho en su mayor parte subconscientemente. La subordinación de la composición a la forma geométrica no es una idea nueva (el arte de los persas). La construcción sobre una base puramente espiritual es un proceso lento, y al comienzo aparentemente ciego y carente de métodos. El artista debe adiestrar no solamente su ojo sino también su alma, de modo que pueda pesar los colores en su propia escala y hacer que se conviertan en un factor determinante en la creación artística. Si comenzamos inmediatamente a romper los lazos que nos ligan a la naturaleza y a dedicarnos solamente a la combinación del color puro y la forma independiente, produciremos obras que no serán meras decoracio-

* **Nota del Traductor.** Parece referirse a la tinta lanzada de distancia que ha surgido como resultado del descubrimiento de técnicas similares por artistas modernos.

nes geométricas, que se parecerán a algo así como a una corbata sobre una alfombra. La belleza de la forma y color no es un objetivo suficiente en sí, a pesar de lo que dicen los estetas puros y hasta los naturalistas obsesionados con la idea de la "belleza". Debido a que nuestra pintura se halla todavía en una fase elemental somos poco impresionables por el color totalmente autónomo y la composición de forma. Las vibraciones nerviosas están ahí (como lo que sentimos cuando nos vemos confrontados por el arte aplicado), pero ellas no penetran más allá del sistema nervioso, debido a que son débiles vibraciones correspondientes del espíritu que ellas despiertan.

Si en los cincuenta años siguientes esas palabras de Kandinsky hubiesen sido recordadas, habría habido mucho menos confusión de pensamiento y de práctica. En la actualidad nos sentimos un poco avergonzados de usar la palabra "alma", o frases como "vibraciones del espíritu", pero es difícil substituir la terminología de la psicología que se ha desarrollado desde 1912, y es entonces cuando vemos que lo que Kandinsky trata de decir es lo suficientemente obvio. No es suficiente que un arte de composición pura despierte sensaciones: la obra de arte debe evocar una respuesta en un nivel más profundo, el nivel que ahora llamamos consciente; y las "vibraciones del espíritu" que se producen entonces son ya sea personales, en lo que se refiere a que provocan cierta clase de integración mental, o quizás suprapersonales, en lo que se refiere a que asumen los moldes arquetípicos en los que se proyecta la humanidad como una explicación de su destino.

Implícitas en esas premoniciones de Kandinsky hay una distinción que determinó la separación de sus primeros experimentos en composición pura de sus abstracciones posteriores, y de esas abstracciones posteriores al expresionismo abstracto que ahora nos preocupa. Si uno compara las "Composiciones" del período 1910-1914 con el trabajo que Kandinsky hizo después de su regreso de Rusia en 1922, parecería al comienzo que él había sucumbido a la "mera decoración geométrica" de cuya superficialidad tanto se había preocupado en 1910. Kandinsky siempre tuvo conciencia de la base matemática de la forma estética. "La expresión abstracta final de cada arte es el número" dijo con énfasis en su libro, y por esta razón, si no otra, no podía haberse rendido finalmente a ninguna forma de automatismo. El trabajo de arte debe tener una "construcción oculta"; no una construcción geométrica obvia, pero sí una con efectos "calculados". Su tratado lo terminó en 1912, y como ya he señalado, con la predicción de que nos aproximábamos a una época de composición "razonada" y "construccional". La significación de las palabras que acabo de subrayar es inescapable, y nada en el trabajo que Kandinsky hizo en el futuro las contradice.

Todavía no ha surgido un teórico comparable de la escuela opuesta de la abstracción, aunque uno pueda hallar justificaciones psicológicas de ello; las teorías surrealistas del "automatismo" han sido quizás una inspiración para el movimiento. Pero la distinción que tiene que hacerse aquí se halla entre la proyección de la imaginación inconsciente (hablando con más propiedad "preconsciente"), y el reconocimiento, en efectos de suerte o gestos espontáneos, de formas que tienen una significación indeterminada y no calculada. Un grafólogo puede hallar cuán significativa es la escritura de una persona, y generalmente preferiría mirarla de cabeza para no distraerse de una contemplación de su forma tan distinta de su significado literal. El expresionismo abstracto, como un movimiento en el arte, no es sino una extensión y elaboración de este expresionismo caligráfico, y es por eso que tiene una estrecha relación con el arte oriental de la caligrafía.

Una influencia directa de la caligrafía oriental se ve en el trabajo de Henri Michaux, quien viajó por el Lejano Oriente en 1933 y desde entonces se ha convertido en una especie de maestro esotérico de la pintura caligráfica en Europa; y en el trabajo de Mark Tobey (nacido en 1890), un americano que visitó el Lejano Oriente en 1934, circunstancias en que hizo un estudio especial de la caligrafía china. Otro artista americano asociado con Tobey, que algunas veces trabaja en un estilo caligráfico (aunque nunca con intención abstracta) es Morris Graves (nacido en 1910). Este último también visitó el Lejano Oriente (Japón) en 1930.

El estilo caligráfico de esos artistas de la Costa del Pacífico penetró a Europa y reforzó el orientalismo de Michaux —la influencia de Tobey en París ha sido profunda. No obstante, uno debe señalar que ni aun Tobey, hablando estrictamente, es un expresionista abstracto; su arte no surge espontáneamente de su necesidad interior. Usualmente, él está inspirado por un "motif" externo, un efecto atmosférico de la naturaleza o de las ciudades, y aunque la figura final que emerge a la superficie (como ocurre corrientemente con Klee, en una escala en miniatura) puede que no sea completamente objetiva en efecto, en sus orígenes, tal arte es todavía analítico en su naturaleza más que expresivo por necesidad interna. Tobey ha dicho: "Nuestros cimientos en la actualidad no son tanto los cimientos nacionales o regionales como lo es la comprensión de esta tierra ...El nuestro es un tiempo universal y la significación de tal tiempo señala de todas formas la universalización de la conciencia y del conocimiento interior del hombre. Nuestro futuro depende del reconocimiento de esto a menos que queramos hundirnos en una nueva Edad Media universal". Ese es un punto de vista metafísico, pero Tobey no implica, como lo hace Kandinsky, de que el mundo interior tiene su propia armonía interna, su propia necesidad, su pro-

pio proceso formativo. Tobey habla de "universalización", mientras que el expresionismo de cualquier clase, y especialmente en el extremo abstracto, implica un proceso de individualización.

Tobey no alcanzó una fase de desarrollo que pudiera ser llamada abstracta (aun en este sentido universal) hasta 1940. Mientras tanto, en París, dos artistas, Jean Fautrier (nacido en 1897) y Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, 1913-1951), habían desarrollado, de fuentes diametralmente opuestas, un tipo de expresionismo completamente abstracto. Fautrier comenzó a experimentar con abstracciones informales a comienzos de la década del 20. Ambos artistas trabajaron usualmente en una escala en miniatura, pero sus fuentes de inspiración fueron completamente distintas. Wols, quien nació en Alemania pero vivió en Francia desde 1932 hasta su muerte, es un ejemplo de un artista que retorna a lo que ha sido llamado las "formas multievocativas"; es decir, la clase de formas que descubrimos, bajo el lente del microscopio, en la estructura celular de los organismos vivientes, en la estructura atómica de la materia, y en los crecimientos cancerosos. Al respecto, él ha escrito un poema:

"En Cassis, * las piedras, los venenos
las rocas son vistas con luna de aumento
la sal del mar y el cielo
me han hecho olvidar la importancia humana
me han invitado a volverle la espalda
al caos de nuestras andanzas
me han mostrado la eternidad
en las pequeñas olas del puerto
que se repiten

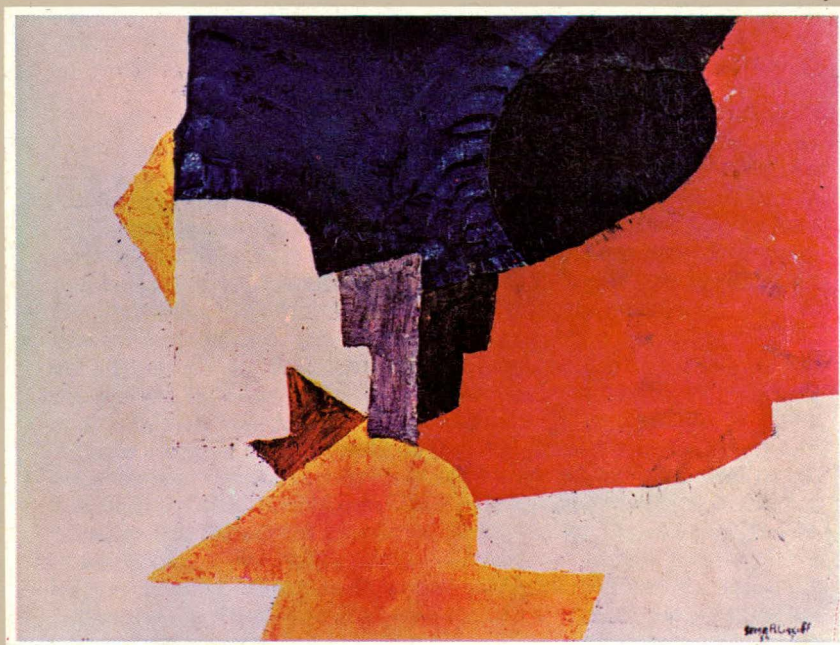
Es el mismo punto de vista microscópico de Blake:

sin repetirse..."
"Ver un mundo en un grano de arena
Y el cielo en una flor silvestre..."

"Hay que saber que todo rima", escribió también Wols en este mismo poema, y sus pinturas son una demostración de esta verdad: en las formas que el artista crea, la significación se deriva del hecho de que son formas que como un eco han viajado por todo el Cosmos: en las estructuras de los metales, fibras, tejidos orgánicos, modelos de difracción electrónica, modulaciones de frecuencia, modelos de detonación, etc. Lo que es significativo acerca de tales formas es que ellas no son necesariamente precisas o regulares. "La cantidad y la medida ya no son las preo-



Fernand LEGER
Composition aux deux perroquets



Serge POLIAKOFF
Composition

cupaciones centrales de las matemáticas y la ciencia... la estructura emerge como la clave de nuestro conocimiento y control de nuestro mundo; estructura más que medida cuantitativa y más que relación entre causa y efecto", y es esta determinación y/o irregularidad que se refleja en las formas creadas por los artistas tales como Wols y Fautrier.

El estilo de Fautrier conduce gradualmente hacia la "pintura de acción", una frase inventada por el crítico americano Harold Rosenberg. A este respecto, parece que tuvo una influencia significativa la llegada a los EE.UU. en 1941 de ciertos artistas franceses refugiados. Breton ya estaba ahí. Pero no fue Breton, ni siquiera Yves Tanguy, o Max Ernst, quien también ya se hallaba en ese país, el que estuvo destinado a ser el agente catalítico, sino su rebelde amigo, André Masson. Masson mismo ha definido su posición frente al surrealismo en sus "Entretiens avec Georges Charbonnier". Desde el comienzo este espíritu nietzscheano resistió la concepción metódica de Breton para llegar al automatismo; practicaba una escritura (o pintura) automática —que la hacía como si estuviera en trance— en la cual no había ningún elemento de cálculo. Ya en 1920 el trabajo de Masson se distinguía por la intensidad de delineamiento nervioso, nunca geométrico sino más bien orgánico, que en algunas pinturas se parecía a las últimas obras de Franz Marc, y a las composiciones de Kandinsky de la misma época. Alrededor de 1940 había desarrollado una metodología completa del inconsciente, y este fue el estilo que él transportó a América. En tales trabajos, toda la tela es un paroxismo linear, una descarga eléctrica de colores vibrantes.

Cuando Masson llegó a los Estados Unidos se encontró en terreno preparado. Marcel Duchamp ya había estado ahí desde 1915, y Amédée Ozenfant llegó en 1938, Yves Tanguy en 1939. En ese mismo año, Roberto Matta Echaurren, nacido en Chile en 1911, vino a los Estados Unidos vía París trayendo consigo una forma dinámica de surrealismo que en su intensidad linear anticipa algunas de las características de la "acción en la pintura". Es probable que Matta haya sido influido por Miró; por lo menos esto ocurrió con Arshile Gorky, quien llegó a los EE.UU. en 1920, pero no desarrolló su estilo característico hasta el comienzo de la década del 40. La influencia de Miró es aparente sobre todo en los "Mobiles" de Alexander Calder (nacido en 1898). No obstante, el artista americano con quien nosotros asociamos en retrospectiva el concepto total de la "pintura de acción" es Jackson Pollock (nacido en 1912), inspirado completamente por Masson (la influencia comienza antes de la llegada de Masson a los EE.UU., alrededor de 1938, y esto es mucho más evidente en sus últimas obras, tales como "Sleeping Effort" de 1953). La influencia de Picasso y Miró es también evidente, pero estilística-

mente no parece ser significativa. Los orígenes de Pollock pueden ser trazados con pasable precisión. Están formados en esa fase rebelde del surrealismo mejor representado por Masson. Es posible que ellos deban algo al mucho más remoto "dinamismo" de los futuristas, pero tal influencia podría haber sido transmitida más directamente a través de Masson y Miró.

La transición de Pollock a una concepción más personal de la pintura ha sido descrita por Sam Hunter. Después de reconocer que Pollock debía su "nuevo sentido de libertad radical" a los métodos no premeditados y automáticos de los surrealistas, artistas como Ernst, Masson y Matta, que habían hecho un rodeo de los formalismos más rígidos del arte moderno elevando la atracción al azar y el accidente a un principio primario de la creación", Hunter observa:

"Las pinturas de 1943 tales como 'The She Wolf', 'Pasiphae' y 'Totem I' de 1944, muestran la aplicación de recursos surrealistas muy personales de Pollock. El ha retenido fragmentos de la imaginería anatómica de Picasso y memorias distorsionadas de las bestias surrealistas, todo dentro de una estructura de arabescos continuos y circulares que parecen operar automáticamente y nos recuerdan a Miró y Masson. Sin embargo, todas las formas de Pollock tienen una igualdad de énfasis expresivo que divide sus identidades separadas y las despoja de mucho de su poder simbólico; finalmente funcionan como signos plásticos puros. Aunque Pollock y cierto número de sus contemporáneos americanos han sido atraídos hacia el surrealismo, debido a que sus exasperaciones y estado de crisis parecía fundirse con sus propios sentimientos de rebelión violenta, no fueron impulsados hacia un arte de fantasía o de visión quimérica, sino hacia sensaciones pictóricas concretas. Ellos se revelaron como materialistas sensibles no obstante que se apropiaron de sueños surrealistas extravagantes en su cruzada contra el materialismo y las presiones hacia la conformidad de una cultura popular hueca.

La clave hacia la originalidad de Pollock se encuentra en la fase de sensaciones pictóricas concretas". Las sensaciones de esta clase son, por supuesto, esenciales para cualquier obra plástica de arte, pero la meta de Pollock fue la de ensayar y aislar esas sensaciones concretas, es decir, liberarlas de las imágenes de la memoria que inevitablemente se insertan por sí solas en cualquier modo de expresión, particularmente en cualquier intento de proyectar imágenes del inconsciente. Respondiendo a un cuestionario en 1944, Pollock dijo que él había quedado impresionado por ciertos pintores europeos (menciona a Picasso y a Miró) debido a que ellos concibieron la fuente de su arte como ubicada en el inconsciente. Para los surrealistas el inconsciente ha sido una

fuentes de metáforas simbólicas —es decir, de imágenes que pueden ser identificadas, reconocidas— y eso difería de las imágenes percibidas normalmente sólo en su asociación irracional. La asociación de un paraguas y de una máquina de coser podría tener una significación que puede ser explicada (interpretada o analizada). Tales explicaciones no eran cosas que le interesaran al pintor: su única obligación consistía en proyectar las imágenes significativas. Pero tales imágenes, en terminología psicoanalítica, vienen de una capa relativamente superficial del inconsciente, de lo que Freud llamaba la preconscious. Allí existe otra clase de imagen, no una imagen pictórica asociada, sino una imagen sensacional, una imagen de una forma indeterminada y colores imprecisos, la que quizás viene de una capa más profunda del inconsciente, sin asociaciones perceptivas inmediatas del mundo externo.

Pero antes de pasar a identificar tales imágenes con la clase de imágenes que encontramos en las pinturas de Pollock, debemos hacer una pausa, un momento para considerar la práctica real de Pollock. Su "método" se ha convertido en una leyenda —el lienzo sin estirar en el suelo, el uso de palos, badilejos, cuchillos, y fluidos que se desparraman, el uso ocasional de arena, pedazos rotos de vidrio—, todos esos recursos han sido usualmente interpretados como un medio de automatismo. Pero el objetivo de Pollock, como él lo ha dicho, fue introducirse en su pintura, convertirse en parte de ella, caminando alrededor de ella y trabajando desde todos los lados, como los pintores de arena indios del Oeste. "Cuando estoy en mi pintura, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Es sólo después de un período de familiarización que me doy cuenta dónde he estado y qué he estado haciendo. No tengo temor de hacer cambios, destruir la imagen, etc., debido a que la pintura tiene su propia vida. Trato de que salga hacia el exterior. Es sólo cuando pierdo contacto con la pintura que el resultado es un laberinto. De otro modo, hay armonía pura, un fácil toma y daca, y es así como la pintura sale bien".

"La pintura sale bien —¿basado en qué pautas?—. Es probable que Pollock nunca se hizo a sí mismo una pregunta tan insensata, pero no obstante es vital para la historia del arte. Las frases como "sensaciones pictóricas concretas", "la pintura tiene su propia vida", sugieren que la vitalidad es el criterio; pero Pollock habla también de "armonía pura", de "un fácil toma y daca", frases que son reminiscentes del "arte del balance" de Matisse, su "reconfortante mental", su "buen sillón confortable para descansar", en otras palabras, un criterio de placer o belleza. Pero

del simbolismo no hay ni una sugerencia; por el contrario, se nota un deseo de destruir la imagen y sus asociaciones simbólicas.

Uno no puede forzar una unidad de objetivo en Pollock ya que sus pinturas no la resistirían. Durante los veinte años de su desarrollo experimentó ampliamente, y él nunca desertó totalmente un objetivo expresionista. La pintura que he escogido para reproducción, "Portrait and Dream", 1953, (página 257), ilustra obviamente la dicotomía continua entre el deseo de dar una expresión directa a un sentimiento y el deseo de crear una armonía pura, y éste es un conflicto inherente en el desarrollo total del arte moderno. Por una parte tenemos una imagen coherente, una configuración más o menos precisa con su envoltura espacial; por otra parte, sólo se ve los trazos dejados por los gestos del pintor, las dinámicas internas del área pintada.. "Desde 1946 a 1951", observa Hunter en el artículo ya mencionado, "él pintó únicamente obras no objetivas (lo cual no es una verdad absoluta como lo demuestra nuestra ilustración). La pintura estaba ahora concebida como una creación intrínseca, una obra que sólo podía mantenerse por un milagro, como un castillo de naipes, "sostenida por la fuerza interna de su estilo, citando a Flaubert. Toda la emoción, no importa cuán extravagante pueda haber sido, estaba trasladada en una sensación pictórica convincente".

Pollock murió en un accidente automovilístico en 1956. Desde su muerte se ha convertido en un símbolo, representante de todo un movimiento que ha dado a la pintura americana un status internacional del que nunca antes gozó. Pero este movimiento no puede quedar confinado a América, ni tampoco se originó aquí: como ya lo he repetido en este volumen, es imposible establecer los límites nacionales en la pintura moderna. El mismo Pollock lo dijo: "La idea de una pintura americana aislada, tan popular en este país en la década del 30, me parece absurda, como la idea de una matemática o física puramente americana... los problemas básicos de pintura contemporánea son independientes de cualquier país".

Los mismos pintores americanos residen algunas veces por largos períodos de tiempo en Europa, y ciertamente los pintores europeos sienten una comunidad de interés, y hasta una continuidad de tradición, con los pintores americanos contemporáneos. Un pintor como Hans Hoffmann, que ha sido un foco en torno al cual se ha desarrollado el movimiento contemporáneo en el Este de los Estados Unidos, nació en Alemania en 1880, y cuando tenía 51 años ya estaba imbuido con la tradición expresionista (fauvista) cuando llegó a América. De los pintores americanos más notables, Willem de Kooning, nació en Holanda en 1904, y se halla en los Estados Unidos desde 1926, Arshile Horky (1904-

1948), nació en la Armenia turca; Mark Rothko nació en Rusia en 1903; y Jack Tworokov nació en Polonia en 1900. No es posible hacer ninguna distinción significativa entre esos pintores y aquellos como Bradley Walker Tomlin nacido en Syracuse, Nueva York en 1899; Adolf Gottlieb, nacido en Nueva York en 1903; Clyfford Still, nacido en Dakota en 1904; Barnett Newman, nacido en Nueva York en 1905, James Brooks, nacido en San Luis en 1906; Franz Kline nacido en Pensilvania en 1911; Phillip Guston, nacido en Montreal, Canadá, en 1912; Robert Motherwell, nacido en Aberdeen, Washington, en 1915; Grace Hartigan, nacida en Nueva Jersey en 1922; Theodore Starnos, nacido en Nueva York en 1922; y William Baziotas, nacido en Pittsburg en 1912; todos ellos pueden ser considerados nativos de América. Un cambio de nuestra atención a Europa podría revelar una distribución internacional similar: Jean Bazaine, Alfred Manessier, (1911), ambos nacidos en Francia; Jean Paul Riopelle, en Canadá; Asger Jorn (1914); Y K.R.H. Sonderborg, nacidos en Dinamarca en 1923; Bram van Velde (1895), Geer van Velde (1898), y Karel Appel (1921), todos nacidos en Holanda; Hans Hartung (1904), Emil Schumacher (1921), y Josef Fusbender (1903), nacidos en Alemania; Corneille (Cornelis) van Beverllo (1922), nacido en Bélgica; y Alan Davie (1920), en Escocia.

Los siguientes son artistas que transforman lo real en imágenes plásticas: Giuseppe Santomaso (1907), Antonio Corpora (1909), Afro (Afro Basaldella) nacido en 1912, Emilio Vedova (1919), Graham Sutherland (1903), William Scott (1913). Hay otros artistas que transforman el material plástico en sí en un objeto real; escultores en su mayor parte, pero también pintores tales como Jean Dubuffet (1901) y Alberto Burri (1915), y los españoles Antonio Tapies (1923) y Modesto Quixart (1924). Las imágenes plásticas de Dubuffet sugieren el placer espontáneo con el que un niño manipula la pintura, o el uso de las características naturales de los dibujos de las cavernas prehistóricas o el grafito contemporáneo (dibujos que hacen en las veredas de las calles). Muy diferentes de tales transformaciones pero siempre dependientes de una manipulación sensual de la pintura, son las composiciones abstractas de Nicolás de Staël (1914-1955), en la cual el "motif", generalmente un paisaje, permanece luminosamente presente. Las abstracciones informales de Sam Francis (1923) parecen condensar el espacio mismo en una sustancia luminosa.

Intentar hacer una clasificación de todo este fermento inmediato sería una tarea crítica más que una tarea histórica, pero uno podría sospechar que para el historiador del futuro las similitudes serán más notables que las diferencias actuales. Hay un intercambio constante entre lo real y lo superreal, entre la imagen y el concepto, y una escala infinita de formas que se disuel-

ven en lo informal. Pero no debe confundirse lo informal con lo que no carece de forma. Sólo el vacío no tiene forma. La distinción es entre formas que tienen significación y tal significación puede ser vital, mágica o armónica y formas que son significativas. Pero nuevamente podrá preguntarse: ¿Significación para quién?

Esta pregunta plantea el problema total de la comunicación, que es quizás el problema final que confronta el artista moderno. El arte moderno a menudo condenado por su subjetividad, su individualismo, su "*solipsismo*". El expresionismo en sí (la totalidad de este movimiento es a menudo descrita muy vagamente como "abstractamente expresionista") puede ser condenado como una actividad que nada tiene en común con el arte, en el propio sentido de la palabra. El arte ha sido siempre un proceso de "*reificación*", de hacer cosas con una existencia independiente y "terrenal". Este aspecto mundano inherente del artista, observa Hannah Arendt, "no cambia si un arte "no objetivo" reemplaza la representación de las cosas; confundir esta "no objetividad" por la subjetividad, donde el artista se siente llamado a "expresarse a sí mismo", a expresar sus sentimientos subjetivos, es la marca de los charlatanes y no de los artistas. El artista, ya sea pintor, escultor, poeta, o músico, produce obras mundanas, y su "reificación" no tiene nada en común con la altamente dudosa y, desde todo punto de vista, práctica totalmente inartística del expresionismo. Arte expresionista, pero no arte abstracto, es una contradicción de términos".

Este es un juicio severo, pero viniendo de un filósofo de gran distinción, merece que se le dé la debida consideración. Como hemos visto que el objetivo de un pintor como Jackson Pollock no es fundamentalmente expresionístico —"la pintura tiene vida propia", existe en consecuencia como una cosa, independiente de los sentimientos subjetivos del artista. Nosotros los espectadores reaccionamos a su "armonía pura" con sentimientos apropiados, pero la pintura no expresa esos sentimientos— sólo los provoca, y en este sentido, es un objeto en el mundo, tan impersonal como una manzana o una montaña.

Tal es la prueba que debemos aplicar al arte informal, así como a todas las clases de arte. Es una prueba que excluirá a muchos artistas contemporáneos. La noción de una pauta absoluta, a la que todos los artistas deberían conformarse, ha sido perdida o sacrificada deliberadamente, y con esto desaparece el sentido "competitivo" del dominio de un arte, una carencia que es uno de los aspectos más dudosos de este desarrollo. La pauta de un artista se convierte en su propio sentido de liberación, y cualquier valor estético que pueda existir en la obra de arte, de

belleza o vitalidad, es meramente incidental o accidental. Pero siempre ha habido una posibilidad de que lo accidental sea también el arquetipo: que el gesto espontáneo sea guiado por los instintos arcaicos.

Yo comencé a escribir este libro con una cita de Collinwood y puedo terminarlo apropiadamente con otra. Al final de su propio libro "The Principles of Art", un libro en el que definió con más claridad que nadie en su tiempo las verdaderas características de la experiencia que llamamos arte, él sugería que todavía había una que no había mencionado hasta entonces: el arte debe ser profético. "El artista debe profetizar no en el sentido de que él predice cosas que van a ocurrir, sino en el sentido que él dice a su auditorio, aun corriendo el riesgo de molestarlo, los secretos de su propio corazón. Su obligación como artista es hablar con franqueza, abrir su corazón. Pero lo que tiene que decir no es, como la teoría individualista del arte nos quisiera hacer creer, su propio secreto. Como portavoz de la comunidad, los secretos que debe descubrir son los de la gente de esa comunidad. La razón por la que lo necesitan es que ninguna comunidad conoce los secretos de su propio corazón; y al carecer de este conocimiento, una comunidad se engaña a sí misma en el único punto cuya ignorancia significa la muerte. Para los males que se derivan de esa ignorancia el profeta no sugiere remedio, debido a que ya ha dado uno. El remedio es el poema. El arte es la medicina de la comunidad para la peor enfermedad de la mente: la corrupción de la conciencia.

El movimiento moderno en el arte ha sido presentado a menudo como corrupto en sí mismo y puede parecer paradójico representarlo como una influencia purificadora. Pero tal es y ha sido desde el momento en que Cézanne resolvió "realizar sus sensaciones en presencia de la naturaleza". En retrospectiva, todo este movimiento, a pesar de sus desviaciones e irregularidades, debe ser concebido como un esfuerzo inmenso para liberar a la mente de esa corrupción que, ya sea que haya tomado la forma de construcción de la fantasía o represión, sentimentalismo o dogmatismo, constituye un testigo falso para la sensación o la experiencia. Nuestros artistas han sido a menudo violentos o destructivos, inconsiderados e impacientes, pero, por lo general, se han dado cuenta de un problema moral, que es el problema moral que encara nuestra civilización. La filosofía y la política, la ciencia y el gobierno, todo descansa finalmente en la claridad con que percibimos y concebimos los hechos de la experiencia, y el arte siempre ha sido, directamente a través de sus artistas y poetas, indirectamente a través del uso que otras personas hacen de los signos e imágenes inventadas por esos poetas y artistas, el medio fundamental de formar ideas claras de sentimientos

y sensaciones. Los artistas individuales pueden haber introducido la confusión en el objetivo general, pero en la mente de los grandes líderes del movimiento moderno en la pintura: Cézanne, Matisse, Picasso, Kandinsky, Klee, Mondrian, y Pollock, ha habido siempre una conciencia del problema de nuestra época, se han hallado siempre alertas ante las falsas soluciones. Presentar una imagen visual definida y clara de la experiencia sensoria, ha sido siempre el objetivo definido de esos artistas, y el rico tesoro de iconos que han creado es la base sobre la cual será construida cualquier posible civilización del futuro.

Traducción de Arnaldo Zamora

Nació en Lima en 1928. Hizo sus estudios de Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1957 obtuvo el Premio Nacional de Poesía con su libro "Los Años" (2 eds.). Ese mismo año obtuvo una beca para realizar estudios de perfeccionamiento literario en la Universidad de Roma. En 1963 se le concedió el Premio de Estímulo a la Producción Intelectual —que otorga el Estado— y se hizo acreedor a una de las becas que anualmente saca a concurso el Gobierno italiano. En 1966 obtuvo la 1ª Mención en el concurso de la "Casa de las Américas", de La Habana, con su libro "Cantos" —del cual ofrecemos en este número, en sus versiones definitivas, cinco composiciones—. Desde 1958 ejerce la docencia universitaria en la vieja casa sanmarquina, su Alma Máter. Ha viajado por varios países (Chile —en donde residió más de tres años—, Argentina, Italia, Francia), colabora regularmente en las principales revistas del país y alguna vez ha dictado cursillos en universidades extranjeras (Universidad Santa María, de Valparaíso, p. ej.).

Oráculos *

HOMENAJE AL PINTOR GIORGIO DE CHIRICO

NOSTALGIA DE LO INFINITO

*En la luz disecada, lentamente,
tus banderolas flamean.*

*Con la infausta eternidad
que agujas y pañuelos
exhalan sollozando en los andenes,
extáticas fluctúan.*

* Segunda parte (completa) del libro inédito *Cantos*. Todas las composiciones llevan por título nombres de cuadros de la "época metafísica" del pintor italiano Giorgio de Chirico.

O —tácitas— transmiten
ignotos nombres desolados.

Sobre cúpulas de ámbar demudado,
sobre torres, arcadas y murallas,
tus jirones de silencio sueñan.

Más allá de la distancia,
más allá del polvo, más allá del cielo,
tus banderolas deliran. Más allá del viento
y la luna indescifrable de la nieve.

Más allá de marismas azules y acuarios inundados.
Más allá de las estatuas malheridas.
Más allá de las astas de la noche.
Más allá de la lluvia y el olvido,
y el grillo intermitente de la ausencia
que en los hilos del teléfono golpea.
Más allá de esfinges y espirales.
Más allá de los espejos en que el tiempo acaba.
Más allá de los límites del fuego,
en donde la muerte acecha con su tigre
y husmea y aparta y abandona
medallas y relojes de aviadores calcinados.
Más allá de la tarde apuñaleada.

Como lenguas
de cobras encantadas,
o tremantes cabelleras
de muchachas perseguidas
por la cuesta fulmínea del deseo,
tus banderolas balbucen
densas sílabas de azogue enmudecido.

Más allá del polen.
Más allá de las cenizas.
En la nada.

MEDITACION MATINAL

¿Qué velero avistan las estatuas?

*¿Qué mástil inminente,
enhiesto en la esperanza, intacto, no visible,
anuncia el mediodía inalterable de la dicha?
(Más gráciles que nunca
divagan las ondinas por la arena.)*

*La tromba del amor
anega de verde el horizonte,
y una orla de luz eterniza en las baldosas,
contra el muro enmascarado,
el silencio estival de dos miradas
en una sola, como el álamo y la brisa, confundidas.*

*¿Qué diosas,
con los rostros azules por el mar,
bajarán por los peldaños, con diademas y cendales,
a conjurar la aciaga soledad de los galeotes,
y la lanza,
y la fila de rencorosas ventanas?*

*Desde 1912
las figuras de caput mortuum y de creta
guardaban para mí celosa-
mente un secreto adormecido.*

¡Para todos!

MELANCOLIA Y MISTERIO DE UNA CALLE

*¡Detente, niña-sombra, niña-araña,
trashumante negativo, colegiala
fabricada de láminas de mica y nubarrones!*

*En tu melena de eclipse
trasflora sordamente
la soledad sonora de Ferrara.*

*¡Deja que tu aro, prosternándose,
sesgadamente rueda
por la silente explanada,
hasta caer, como una ofrenda,
al pie de la maléfica estatua amenazante!*

*¡No avancés! ¡No prosigas!
La violación con su telar de escamas
te acecha alevemente por las tablas
del carromato vacío.
O tal vez, a la sombra de los arcos,
con mantas o toneles o mordazas,
te secuestren los gitanos.*

*No sé a qué brazos te empujará
la pendiente irresistible de tu sino.
No a los míos.
El tiempo es una mano
con rayas de humo congelado.*

*Yo quiero iluminarte con mi fiebre
y desatar cascadas de glicinas por tu talle.*

*Yo quiero esclarecer tu faz borrosa,
y levantar en vilo las impostas y los claustros,
y cancelar los signos de los muros,
y extirpar la desventura,
y con bórax de luna de pronto revelarte.*

Yo absorbo tu misterio sin saciarme.

LAS MUSAS INQUIETANTES

*Yo le canto a tu roja esperanza sordomuda.
Yo exalto tu perfil de amianto, y descifro tus emblemas,
y apaciento tu errante dirigible de silencio.
Yo canto tu abrazo nupcial con la inminencia.*

*¡Vengo a platicar con tu columna acongojada,
y tu matrona acéfala, y tu lituo en equilibrio,
y la doncella con la mano al pecho,
y la caja azul que tus enigmas preserva!
¡Vengo a exorcizar la sombra del fusil terrible,
y el óvalo mortal fileteado con bramante,
y los bastones de sable y gules y sinople,
y abrir el ataúd adonde gimen tus amordazados maniquíes!*

*¡Que los émbolos del pánico no desfonden tu horizonte,
ni piafen los corceles en tus portales desiertos,
ni el simún dilate tu tirante perspectiva ni el otoño
tus grímpolas desprenda de olor a trementina!
¿Quién dijo, augur marino, que ahogabas a los cisnes
en los estanques insomnes? Tus buzos taciturnos previnieron
ungüentos y guirnaldas. Tu náyade de bruma
venda en las plazas del mar goletas malheridas.*

*¡No quieres, ni yo quiero, el castillo con su dura
alfombra de penumbra! Yo quiero un vendaval
de palomas de oro a través de las tinieblas
y en los pliegues de tu estatua ocultos ruiñeños.*

*Tú prefieres las órbitas de los mendigos ignotos
a las bóvedas heladas de los bancos. Quieres
un mundo sin escarcha de lágrimas ni entablados de tristeza
ni parapetos de puente con muletas y limosnas.*

*¡Oh fábricas distantes! ¡Oh tumbas estentóreas!
¿Qué flujo de estandartes alborea en lontananza?
¡Insufla, oh primavera, la victoria en los poetas,
en los niños, en las madres, en los suaves ignorantes!*

*¡No quiero catafalcos ni plañidos ni hospitales!
¡Que el hombre ya no tema trompetas en el cielo!*

*La yerba, y no la sangre, nacerá de nuestros pasos.
Viniste a desquiciar las puertas giratorias de la muerte.*

*Veremos, cara a cara, indemne, a tu columna,
y a tu dama sedente levantarse, y avanzar a la doncella,
y latir las chimeneas, y luna, y brazos, y una flor
en los cabellos de todas las mujeres ausentes de la Tierra!*

M A S C A R A S

¿Qué baila detrás de nuestras frentes?

*¿Quién vela al otro lado? ¿Qué nos espera?
Nadie. Nada.*

*Solamente una luz fuliginosa.
O nuestros brazos como remos de inmóviles mareas.*

*Ni punto ni círculo ni línea
ni la barca del tiempo.
(Yo no sé si la voz no es más que un sueño
y el amor un casto paroxismo de amapolas.*

*Yo sé que las estatuas sorben llanto en la arboleda.
Yo sé que el otoño acumula silencio en las botellas.
Yo sé que en la estación los guardagujas duermen.)*

*Solamente un solsticio de sordas mariposas,
o inútiles carruajes con teas de tinieblas,
o esqueletos de gallos
cantando eternamente por albas que no rayan.*

*Mujeres sin sombra, apariciones,
espejos insondables con lentos naufragios a distancia,
y fuegos fatuos, y en las landas*

*el tierno gemido de las mandrágoras recién arrancadas,
y el siempre y el jamás ardiendo juntos.*

*Ni torres ni molinos
ni el tórax misterioso de las tardes.*

*¿Para qué las cabelleras desplegadas
como estelas sobre el mundo?*

*¿Para qué los púlpitos, las bazas,
los óvulos, los cascos, los marbetes?
(¿Y las águilas inmunes de alta mar?
¿Y los granos —óleo y luz— de los sarcófagos?)*

*¿Para qué los mástiles, los cables,
las epístolas, las gafas, las briznas de los nidos,
el agua magnetizada,
las escuadras de cuencas vacías, los gramiles,
las sinuosas membranas de los armarios,
las filacterias, la sal, los meteoros?*

¿Es, acaso, inútil la esperanza?

*¡Embestid contra las rodillas doradas de la muerte!
¡Combatidla cuerpo a cuerpo!
¡Ella corta con su espada el alambre que nos ata al fuego puro!*

*¡Nuestra insomne navaja de alaridos
contra su hilo indestructible de silencio!*

JOAO GUIMARAES ROSA está considerado en la actualidad como el mejor prosista de la literatura brasileña. Autor de la famosa novela "Grande Sertão: Veredas", un éxito de librería en su país, desde hace once años, ha escrito varias novelas como "Cuerpo de Baile", "Noches del Sertão", "No Urubuquaga, no Pinhem" y numerosos cuentos. Recién editada en español, su novela principal "Grande Sertão", por Seix Barral, su estilo literario es de un portugués clásico, siguiendo la antigua línea de los "libros de caballerías". Sus traducciones encaran, así, el gran problema de trasladar el peculiar idioma del "sertão", región de las haciendas de Minas Gerais, captado primorosamente por el autor y la belleza literaria de su narración.

Para comprender a Guimarães Rosa hay que leerlo en su lengua original; pero a través de nuestro idioma podemos deleitarnos todavía con algunos chispazos de su brillantez literaria. (N. del T.)

*El caballo que bebía cerveza **

Esa chacra del hombre quedaba medio oculta, oscurecida por los árboles, que nunca se vio plantar tantos alrededor de una casa. Era hombre extranjero. De mi madre, escuché cómo, en el año de la gripe española, él llegó cauteloso para adquirir aquel lugar, lejos de toda defensa, y la morada desde donde cualquier ventana alcanzase a vigilar a la distancia, manos en la carabina; en ese tiempo, sin ser todavía tan gordo, de causar repulsión. Hablaban de que comía toda inmundicia: caracol, hasta ranas, con brazadas de lechuga, mojadas en un balde de agua. Ver, que almorzaba y comía en la parte de afuera, sentado en la grada de la puerta, el balde entre sus gruesas piernas, en el suelo, más las lechugas; amén de la carne, esa, legítima de vaca, cocinada. Gastaba más en cerveza, que no bebía a vista de la gente. Yo pasaba por allá y él me pedía: *"Irivalíni, saca otra botella, es para el caballo..."* No me agrada preguntar, no encontraba gracia. A veces las traía, otras veces no, y él me indemnizaba en dinero, gratificándome. Todo en él me daba rabia. No aprendía a decir mi nombre en la forma correcta. Dejé de u ofensa, no soy de perdonar ni la una ni la otra.

Mi madre y yo éramos de las pocas personas que atravesábamos delante de la tranquera, para seguir por el puentecito del riachuelo. *"Allí está, pobrecito, sufrió en la guerra..."*, mi madre explicaba. El se rodeaba de diversos perros, grandazos, para vigilar la chacra. Aunque no gustase, la gente veía al animal asustado, antipático, al menos bien tratado; y para no engeñarlo, estaba a toda hora, de desprecio, llamándolo *"Mussolini"*.

Me remordía el rencor, de que un hombre de esos, cogotudo, sucio, andrajoso, ronco de catarros, extranjero hasta las náuseas —si era justo que poseyera el dinero y estado, viniendo a comprar tierra cristiana, sin honrar la pobreza de los otros y encomendando docenas de cerveza para pronunciar malas palabras.

* Traducción de Manuel Olivari.

¿Cerveza? Por el hecho de que tuviera sus caballos, los cuatro o los tres, siempre descansandos, en ellos ni se montaba, ni se aguantaba montar. Ni caminar, casi conseguía. ¡Cabrón! Fumaba unos puritos pequeños, malolientes, mascados y babosos. Merecía ser corregido. Sujeto sistemático, con su casa cerrada, pensaba que todo el mundo era ladrón.

Esto es, que mi madre lo estimaba y lo trataba con mucha benevolencia. Conmigo, no daba, no disponía de mi ira. Ni cuando mi madre se agravó y él ofreció dinero, para los remedios. Acepté: ¿quién es que vive de no? Pero no agradecí. Seguro, que él tenía remordimiento de ser extranjero y rico. Aún así, no resultó, la santa de mi madre se fue y el hombre insistiendo en pagar el entierro. Después, preguntó si yo quería trabajar con él. Me pregunté por qué. Sabía que no tenía temor y que en mis actos, enfrente a unos y a otros; en el lugar la gente poco me encaraba. Solamente si fuese para tener mi protección, día y noche, contra los chismes. Tanto, que no me dio ni medio trabajo por cumplir, sino viendo por allá, contando con las armas. Pero las compras para él, yo las hacía. — *"Cerveza, Irivalini. Es para el caballo..."*, es lo que decía, en aquella lengua que parecía una batidora. ¡Ojalá me molestara! Ese hombre me tendría que ver.

De lo que más me extrañé fue de esos encubrimientos. En la casa grande, antigua, trancada de noche y de día, no se entraba; ni para comer, ni para cocinar. Todo pasaba en el lado de acá de las puertas. El mismo, creo que raras veces se introducía allá, a no ser para dormir o para guardar la cerveza. "*—ah, ah, ah—*" la que era para el caballo. Y yo, conmigo: "*Tú espera, puerco, para que día más, día menos, no estoy bien allí, sea lo que fuere*". Sea que a esas alturas debía haber buscado a las personas correctas, narrar esos absurdos, pidiendo providencias, soplar mis dudas. Lo que fue fácil, no lo hice. No soy de palabras. Pero, por allí, aparecieron aquéllos, los de fuera. Zonzos los dos hombres, venidos de la capital. Quien me llamó para ellos fue don Priscillo, el comisario. Me dijo: "*Reivalino Belarmino, estos aquí, son de autoridad, y punto de confianza*". Y los de afuera, cogiéndome aparte, me empujaron hacia muchas preguntas. Todo, para sacarme la tradición del hombre y sacarme las niñerías, en pauta. Toleré que sí, pero no les fui dando nada. ¿Quién soy yo, para que el perro me ladre? Sólo imaginé escrúpulos por las caras de esos sujetos embozados, conchudos. Pero, me pagaron muy bien. El principal de los dos, el de la mano en la quijada, me enfrentó: ¿qué, mi patrón, siendo hombre muy peligroso, si él mismo vivía solo? Y que yo reparase en la primera ocasión si él tenía en una pierna, muy abajo, una señal vieja de collera, argolla de fierro, de criminal escapado de la prisión. Pues sí, lo prometí.

Peligroso, ¿para mí?, —*ah, ah*. Por lo que va, tal vez en su mocedad, pudiendo haber sido hombre. Pero, ahora, gordo, rechoncho, solamente quiere la cerveza para el caballo. Desgraciado de él. No es que me quejase, por mí, que nunca aprecié la cerveza; gustase, compraba, bebía o pedía, el mismo me daba. El hablaba que tampoco le gustaba. De verdad. Consumía sólo la cantidad de lechuga, con carne, con la boca llena, tedioso; con mucho aceite, lamía lo que espumaba. Por último, estaba medio fuera de sí, ¿si supiera de la venida de los de fuera? Marca de esclavo en la pierna, no observé ni por eso. Soy un peón servicial, de muchos sufrimientos. Pero no entendía ni por una raya aquella casa, bajo llaves. Los perros ya estaban mansos, amigables. Pero, parece que don Giovanio desconfió. Pues, al momento, de sorpresa, me llamó, abrió la puerta. Allá adentro,apestaba a cosa tapada no daba buen aire. La sala, grande, vacía, sin mobiliario, solamente los espacios. El, a propósito, me dejó mirar a mi cuenta, anduvo conmigo por diversos lados, me satisfizo. ¡Ah!, mas después, aquí conmigo, gané consejo, al fin, de la idea: ¿y los cuartos? Había muchos de ellos, no había entrado a todos, resguardados. Detrás de alguna de aquellas puertas, presentí aliento de presencia, solamente más tarde. Ah, el italiano despreciable se quería pasar de vivo; y acaso, ¿yo no lo era?

Unos días después, se escuchaba, tarde de noche, diferentes veces, en la vastedad del valle, galopes de jinete salidos de la puerta de la chacra. ¿Quién podía ser? Entonces, el hombre... ¿tanto me engañaba, de formar una imagen fantasma, de un hombrelobo? Solamente aquella divagación que yo no acababa de entender, para dar razón de alguna cosa: ¿si él tuviese todavía un extraño caballo, siempre escondido allí dentro, en lo oscuro de la casa?

Don Priscilio me llamó, justo, otra vez en aquella semana. Los de afuera estaban allí, charlando; solamente entré en medio de la conversación: uno de ellos, escuché que trabajaba para el Consulado. Seguí la charla con bastante interés. Los de afuera insistían con don Priscilio. Ellos querían permanecer ocultos, don Priscilio debía ir solito. Entonces me vieron.

Yo estaba por allí, fingiendo no saber nada de nada. Don Priscilio apareció, habló con don Giovanio: ¿sabía de aquellas historias, de un caballo que bebía cerveza? Lo apuraba, lo rodeaba. Don Giovanio permanecía muy cansado, sacudía despacio la cabeza, sorbiendo el moco, hasta tocar el puro, pero no le hizo mala cara al otro. Se pasó mucho la mano por la cabeza: "*Ley, ¿quieres ver?*" Salió para regresar con una canasta llena de botellas y una vasija, en la que escurría la espuma de la cerveza. Me mandó buscar el caballo: el alazán canela claro, de buena pinta. El cual

—¿había que dar fe?— avanzó avisgado, de orejas paradas, sacudiendo las narices y lamiéndose: el animal bebió el rumor de aquel líquido, sabroso, hasta el fondo y la gente veía que él era mañoso, cebado en aquello. ¿Cuándo se le había enseñado, cuándo había sido posible? Pues el caballo quería más y más cerveza.

Don Priscílio quedó molesto, pero agradeció y se fue. Mi patrón, satisfecho, me miró: "*Irivalini, que estos tiempos van cambiando mal. No dejes las armas.*" Aprobé. Sonreí que él tuviese todas las mañas y patrañas. Aún así, medio que me disgustaba.

Mientras tanto, cuando los de afuera retornaron, conté lo que pensaba: que alguna otra razón debía haber en los cuartos de la casa. Don Priscílio, esa vez, vino con un soldado. Solamente pronunció: ¡que quería revisar el interior, por la justicia! Don Giovanio, en pie de paz, encendió otro puro; él estaba siempre tranquilo. Abrió la casa, para que don Priscílio entrara y el soldado también. ¿Los cuartos? Fue derecho a uno que estaba fuertemente trancado. Fue pasmoso: que allí dentro, enorme, solamente tenía una cosa —¡esto es, una cosa de no existir!— un caballo blanco, momificado, relleno de paja. Tan perfecto, la cara cuadrada, ¡qué juguete de niño ni nada!, era reclaro, blanquito, limpio, de crin peinada y buenas ancas; hecho como uno de iglesia, como el caballo de San Jorge. ¿Cómo habían podido haber traído aquello o mandado traer y haberlo acondicionado allí? Don Priscílio quedó perturbado, dada la admiración. Palpó todavía el caballo, no hallándole ni una falla. Don Giovanio, que estaba solito conmigo, mascó el puro: "*Irivalini, pecado que nosotros dos no gustemos de la cerveza, ¿eh?*" Asentí. Tenía ganas de contarle lo que estaba imaginando.

Don Priscílio y los de fuera, estaban ahora purificados de curiosidad. Pero yo no encontraba sentido a todo esto, ¿y los otros cuartos de la casa, detrás de las puertas? Debían de haber buscado todo en ella, de una vez. Ni les iba a insinuar eso a ellos, porque no soy maestro de correcciones. Don Giovanio conversaba más conmigo, meditativo: "*Irivalini, eco, la vida es bruta, los hombres son cautivos.*" Yo no quería preguntar respecto al caballo blanco; frioleras, le debía haber sido de gran estimación en la guerra. "*Mas, Irivalini, nosotros gustamos demasiado de la vida...*" Quería que yo comiese con él, pero la nariz de él, chorreaba tanto, la raíz de aquel moco colgaba tanto que apestaba, al igual que su puro, por todos lados. Cosa terrible era asistir a aquel hombre, para no decir, sus lástimas. Salí entonces, salí donde don Priscílio, le hablé: que yo no quería saber de nada, de aquellos los de afuera; no era de dos caras ni jugaba con palos de dos puntas. Si ellos volviesen a venir, correría hacia ellos

y los encararía —alto allí— esto aquí es el Brasil y ellos también eran extranjeros. Soy de sacar cuchillo y arma. Don Priscílio lo sabía. Solamente no sabía de la sorpresa.

Entonces fue cuando, de repente, Don Giovanio abrió la casa de par en par. Me llamó: en la sala, en medio del suelo, yacía un cuerpo de hombre, debajo de la sábana. "*Josepe, mi hermano...*" me dijo, embargado de tristeza. Quiso al padre, quiso que las campanas doblaran tristemente. Nadie había sabido nada de tal hermano, el que se hallaba escondido, huido de la comunicación de las personas. Aquel entierro fue muy conceptuado. Don Giovanio se pudo lucir con todos. Solamente que antes, don Priscílio llegó; me imagino que los de afuera le habían prometido dinero a él y exigió que se levantara la sábana para examinar. Pero allí, se vio solamente horror, de todos nosotros, con caridad de ojos: el muerto no tenía cara, para decir mejor, sólo un huecazo enorme, antiguo, cicatrizado, en el medio del cual, sin nariz, sin cara, la gente observaba los blancos huesos, el comienzo de la garganta, el pescuezo, el cuello. "*Así es la guerra...*" explicó don Giovanio, con boca de bobo, que se olvidó de cerrar, todo dulzura.

Ahora, yo quería tomar rumbos, ir saliendo, allí no me servía más, con la chacra desdichada, oscurecida por los árboles, tan envuelta. Don Giovanio estaba al lado de afuera, conforme su costumbre de tantos años. Más achacoso, envejecido, súbitamente en el traspaso de manifiesto dolor. Pero comía su carne, sus cogollos de lechugas en el balde, sorbiéndose. "*Irivalíni... que esta vida... temprana... ¿comprendes?*" preguntaba en tono de canto. Me miraba con el ojo irritado. "*Por aquí, pellizcando...*", respondí. No fue por náuseas que no le di un abrazo, sino por vergüenza, para no tener también lágrimas en los ojos. Y entonces, él hizo una de las cosas más raras: abrió cerveza y la dejó hasta que espumara. "*¿Andamos, Irivalíni, pobrecito niño?*" propuso. Yo quise. A los vasos, a los veinte y treinta, yo iba a través de aquella cerveza, toda. Sereno, él me pidió para que me llevara conmigo aquel caballo alazán bebedor y aquel triste perro flaco, *Mussolini*.

No vi más a mi patrón. Supe que él murió, cuando dejó en su testamento la chacra para mí. Mandé levantar una sepultura, decir las misas por él, por el hermano, por mi madre. Mandé vender el lugar, pero primero, que cortasen abajo los árboles y enterraran en el campo lo que se hallaba en el referido cuarto.

Allá nunca regresé. No, porque no me olvido de aquel día que fue una compasión. Nosotros dos y las muchas, muchas botellas; en el momento imaginé con temor, que otro podría sobrevivir, el alazán bebedor, o el blanco enorme, de San Jorge, o el hermano

infeliz. Ilusión, porque allí ninguno estaba. Yo, Reivalino Belarmino, entendí. Vine bebiendo las botellas todas, que sobraban y creo que fui yo quien tomó toda la cerveza consumida en aquella casa, para tratar de olvidar.

**Primeiras Estorias*, João Guimarães Rosa. Veintiún cuentos. Segunda edición. Librería José Olympio Editora. Río de Janeiro 1964.

Poder y Sociedad en el Perú Contemporáneo de François Bourricaud

La sociología moderna, acusadamente la norteamericana, revela una preocupación constante por aislar los mecanismos del poder —políticos, económicos, clánicos— de los grupos nacionales contemporáneos, y determinar sus modos operativos, su influencia, sus hábitos mentales, sus mutaciones formales. El éxito editorial de "La élite del poder" del sociólogo norteamericano C. Wright Mills permitió apreciar que estudios sociológicos de tal naturaleza no están reservados a los *scholars* y que interesan, y aun apasionan, al lector-masa. En esta dirección se orienta "Poder y sociedad en el Perú contemporáneo", del profesor François Bourricaud, de la Universidad de París. El profesor Bourricaud, según propia confesión, empezó a interesarse por la problemática socio-económica peruana hace una larga década cuando reunía materiales para su obra "Los cambios en Puno", Instituto de América Latina. Universidad de París. 1962. El profesor Bourricaud partió del microcosmos social de Puno para arribar al macrocosmos peruano, porque "pronto hube de darme cuenta de que semejante óptica era un tanto estrecha y que 'los cambios en Puno' no eran

comprensibles si el observador no se esforzaba por asir las transformaciones que afectan a toda la sociedad peruana".

Examinada la obra del profesor Bourricaud en una **vue de ensemble**, se presentan dos rasgos centrales: uno atiende a la deliberada parcelación cronológica de su estudio, concentrado al periodo que comprende desde 1950 hasta los días que corren; hay, pues, una voluntaria contemporaneidad y una prescindencia también predeterminada de las raíces y concatenaciones entre la estructura histórica de la sociedad peruana y la que se eslabona y diseña en la última década. El segundo rasgo tipifica la posición del profesor Bourricaud ante su estudio. A diferencia de los tradicionales ensayos sociológicos latinoamericanos desprovistos de objetividad científica y fuertemente teñidos y gobernados por la ideología del autor, "Poder y sociedad" mantiene en sus capítulos una equilibrada neutralidad, un distanciamiento severo y ceñido entre el autor y los problemas examinados, aunque, hay que remarcarlo, esto no atenúa el notorio fervor que el sociólogo francés evidencia por la problemática peruana.

A juicio del esquema propuesto por Bourricaud, oligarquía y partidos políticos representan los focos polares del poder en la sociedad peruana contemporánea. ¿Co-

1 "Poder y Sociedad en el Perú contemporáneo". Editorial Sur. Buenos Aires, 1967. Versión al español de "Pouvoir et Société dans le Pérou Contemporain". 1967. Librairie Armand Colin.

responde la oligarquía peruana al clásico diseño socioeconómico de la metodología marxista? En parte, Bourricaud acepta el esquema marxista; en parte, lo modifica y amplía. Acepta implícitamente la definición de la oligarquía como el grupo que detenta el máximo poder económico y, a través de éste, extiende el poder al plano de la estructura política. Encuentra, de otra parte, Bourricaud —y éste es uno de los aportes de su estudio— que la oligarquía peruana “es una red de familias con clientelas. Pero la unidad familiar no es el hogar. En la oligarquía peruana la familia no es nuclear, sino extendida, observación trivial a la que hay que añadir que la extensión está tan indeterminada como su cohesión. Ciertas gens engloban literalmente a todos los descendientes de un mismo antepasado... Tales familias acaban por constituir clanes cuyas unidades elementales, vistanuestras y coordinadas cubren sectores muy amplios de la vida económica” (sic).

A más de desentrañar su estructura familiar o clánica, el profesor Bourricaud examina la proyección histórico-económica de la oligarquía peruana. Señala su predilección, que es también una inhibición, una incompetencia, por la agricultura de molde arcaico, ciertos renglones mineros no ligados a la gran minería en manos de empresas extranjeras, y las finanzas bancarias, remarcando la renuencia tradicional de los grupos financieros oligárquicos por la actividad industrial. “La unidad básica de la oligarquía peruana —sostiene Bourricaud— es la gens, así como la unidad básica de la sociedad industrial es la organización. Ninguno de los “zares” de los “imperios” peruanos —trátese de “un imperio” limitado a la producción técnicamente eficaz de un producto de exportación, trátese de uno de los imperios extendidos pero frágiles— es un gerente que administra capitales anónimos. Su óp-

tica no es la de un técnico ni la de un administrador, ni menos aún la de un empresario. El punto de vista que le es familiar es el de un banquero o, más bien, de un financista” (sic).

Probablemente, debido a que ha limitado su estudio a principios de la década del sesenta, década en la que la movilidad de nuevos grupos insurgentes de poder económico adquiere velocidad inusitada, el profesor Bourricaud no examina el proceso de la industria pesquera y lo que ésta representa en la nueva y cambiante jerarquización del predominio económico. Tampoco concede valor especial al crecimiento del poder industrial peruano y a la insurgencia de la clase, o grupo, gerencial, cuya ausencia lamenta melancólicamente en el capítulo dedicado a la oligarquía tradicional. Si examinamos, por ejemplo, en los últimos cinco años, la participación de los sectores económicos en el producto nacional bruto, comprobaremos el crecimiento sorprendente del sector industrial y la tendencia declinante de la agricultura. La industria pesquera aporta el tercio de las divisas, al par que la minería, en tanto que la agricultura, particularmente la de exportación (azúcar, algodón) muestra índices de aflojamiento debido en buena medida a la inestabilidad de los precios en el mercado internacional. ¿Esta nueva escala de valores económicos corresponde a una alteración real en el control del poder económico-político? ¿Se inscriben los industriales pesqueros de magnitud económica en el patrón clásico de la oligarquía? Es de esperar que en la segunda edición de “Poder y sociedad en el Perú contemporáneo” el profesor Bourricaud aborde, con su lucidez característica, el análisis de tales enunciados interrogativos propuestos por la dinámica económica peruana. Por lo pronto, provisionalmente, podríamos describir algunos de los rasgos constitutivos del fe-

nómeno pesquero o industrialista si se prefiere: la oligarquía tradicional, los integrantes de sus **gens**, casi no se encuentran entre los accionistas de las sociedades pesqueras. Una que otra **gens** (una rama de la familia Graña) ha ingresado a la pesquería, pero con resultados financieros desastrosos. La familia Wiese, ligada a la organización bancaria del mismo apellido, tiene intereses en la pesca; pero como es sabido, esta familia proviene de la baja clase media, aunque, es cierto, los descendientes de los fundadores del grupo Wiese (bancos, importación, producción de artículos de construcción, etc.) tienen enlaces matrimoniales con elementos de la **gens**. Predominan en la industria pesquera **self made men**, descendientes de inmigrantes italianos y españoles, profesionales de la clase media, ex-empleados, en resumen, individuos que no provienen de los cuadros pretendidamente nobiliarios de la oligarquía. El mismo cuadro, aunque ampliado, se encuentra en otras actividades industriales —textil, productos de consumo doméstico— y también en organizaciones comerciales orientadas a la satisfacción de las necesidades de consumo primario: supermercados, grandes tiendas de ropa, artefactos de utilización hogareña. Este boom de nuevos empresarios, gerentes, administradores, está articulando pausadamente un nuevo esquema en el cuadro del poder económico que tiene que ser tomado en cuenta necesariamente para poder describir las características insurgentes de esta etapa de la estructuración de la sociedad peruana.

Los capítulos dedicados al análisis de los partidos políticos peruanos destacan las cualidades de equilibrado **observateur** que distinguen al profesor Bourricaud. Desde el Apra, Acción Popular, hasta los que llama partidos de la "izquierda chica" son estudiados, tanto en su trasfondo doctri-

nario como en la aplicación de su praxis. El Apra es analizado con prescindencia de los clisés contradictorios, que ya la presentan prosternada ante la derecha oligárquica, ya como un partido internacional de corte marxista. El profesor Bourricaud señala justicieramente al partido aprista como la única organización partidista peruana poseedora de original médula doctrinaria que, al par que proporciona una "solución" a los problemas nacionales posee una **welstanchauung**, un cuerpo de doctrina en cotejo con la controversia ideológica mundial. Distingue en Acción Popular una mezcla de empirismo y de líricas evocaciones al incario como fuente provisoria de soluciones a los problemas del presente. "Esas incesantes visitas a las regiones más apartadas de la República enseñan al viajero (Belaúnde) una doctrina. La palabra no ha de tomarse en el sentido que le daba el Apra en la década del treinta. No se trata de un cuerpo de proposiciones que rivalice con el marxismo o los grandes sistemas filosóficos o pseudofilosóficos. El arquitecto no es un doctrinario: es un empírico inspirado" (sic).

Con perspicacia observa el profesor Bourricaud la participación del diario nacional —La Prensa, El Comercio— en la confrontación antinómica de planteamientos económicos que participan influyentemente en el debate nacional. Presenta a La Prensa como portavoz de un liberalismo económico intransigente en lo que atiene a la defensa de la estabilidad monetaria y el equilibrio presupuestal. El Comercio es situado como partidario de los controles económicos, adversario cerrado de empresas extranjeras que representan la **bete noir** de sus pronunciamientos editoriales.

La insurgencia del cholo, lo que los etnólogos describen como el proceso de "cholicación" de la sociedad peruana es tratada por

el profesor Bourricaud sólo a grandes brochazos, en desacuerdo con la reserva de conocimientos que ha acopiado sobre este interesante fenómeno. Tópicos como la aculturación, la pulverización de la propiedad en las comunidades indígenas, la emigración de las nuevas generaciones de comuneros que no tienen acceso a la propiedad atomizada por la transmisión hereditaria, la movilidad de los núcleos rurales hacia las ciudades y la subsiguiente formación de barriadas marginales, la contextura-

ción del líder de la barriada, la incorporación de las reservas humanas de la selva alta a través de la apertura de nuevas carreteras, y otros que se imbrican en la sociedad peruana contemporánea en constante fluencia y dinamización aguardan ser desbrozados por la mente analítica, la solidez científica y la ecuanimidad de juicio del profesor Bourricaud.

Mario Castro Arenas

SAN MARCOS se terminó de
imprimir en los talleres de
INDUSTRIAL*gráfica* S. A.
Chavín 45 — Breña

San Marcos



TESTIMONIO PERSONAL

Luis Alberto Sánchez

EL PERÚ CONTEMPORÁNEO

Francisco García Calderón

EXAMEN DE LA BIBLIOGRAFÍA SOBRE
EUGENE O'NEILL

Rosa Boldori

LOS ORÍGENES Y EL DESARROLLO
DE UN ARTE DE NECESIDAD INTERNA

Herbert Read

POEMAS

Francisco Bendezú

EL CABALLO QUE BEBÍA CERVEZA

Joao Guimaraes Rosa

BIBLIOGRAFÍA

PODER Y SOCIEDAD EN EL PERÚ
CONTEMPORÁNEO

Mario Castro Arenas