

leonel
menéndez

LA FUNCION DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD SUPUESTOS TEORICOS Y APLICACION PRACTICA

I. Supuestos Teóricos – Introducción

Debemos inicialmente hacer mención al peligro que el “coyunturalismo” actual representa en relación con este tópico. Paulatinamente el tema “la función social del artista” se ha convertido en un “locus amenus”, un lugar común de la moda de alta costura y de cafetín culturalista; claramente, se nota la intencionalidad del sistema que, a través de una manipulación consciente, estandariza y comercializa el tema en mención, para vaciarlo de todo contenido revolucionario y problematizante y convertirlo, a su vez, en un valor de cambio para el consumo de las clases pequeño-burguesas y burguesas dominantes. Entonces, la perspectiva del tema se difumina en un juego conceptual, que enclaustra las discusiones en elucubraciones academicistas o de taller literario, o de grupos elitarios pequeño-burgueses, cuya revolucionariedad radica en la adhesión irrestricta a las modas temáticas de vanguardia revolucionaria.

Sin embargo, ¿qué significado tiene eso que llamamos la **FUNCION SOCIAL DEL ARTISTA** o el papel del artista en la sociedad? ¿Qué significación puede tener dicho tema para la orientación de grupos literarios, no literarios, etc.?

En primer lugar partimos del supuesto siguiente: el artista se da socialmente o no se da; es decir, su plataforma inicial es la relación misma con su medio ambiente (las personas que le rodean, los objetos en que vive, sean materiales o espirituales, su tradi-

ción, costumbres, representaciones, etc.)¹ esto le sirve de “inspiración” (la materia, prima o asunto de sus temas) y además de obstáculo y limitación (prejuicios de clase). En esta relación estética del artista con su mundo social, se establece concretamente, la **FUNCIONALIDAD Y ORGANICIDAD** de la actividad del artista.² Porque, además de su existencia “en-sí” se incorpora su existencia “para-sí”, es de-

1- Para el caso recordemos lo que explica Marx en la **CARTA A ANNENKOV**: “toda fuerza productiva es una fuerza adquirida, producto de una actividad anterior. Por lo tanto, las fuerzas productivas son el resultado de la energía práctica de los hombres, pero esta misma energía se halla determinada por las condiciones en que los hombres se encuentran colocados, por las fuerzas productivas ya adquiridas, por la forma social anterior a ellos, que ellos no han creado y que es producto de las generaciones anteriores. El simple hecho de que cada generación posterior se encuentre con fuerzas productivas adquiridas por las generaciones precedentes que le sirven de materia prima para la nueva producción, crea en la historia de los hombres una conexión, crea una historia de la humanidad, que es tanto más la historia de la humanidad por cuanto las fuerzas productivas de los hombres y, por consiguiente sus relaciones sociales, han adquirido mayor desarrollo.”

2- Al respecto son de sumo interés las ideas que apunta Roger Bartra en su **BREVE DICCIONARIO DE SOCIOLOGIA MARXISTA**, para quien toda expresión artística (literatura, pintura, escultural, danza, teatro, música, etc.):

—es un producto del trabajo humano y como tal tiene

cir, su orientación finalista, su dimensión social de signo expresivo y de comunicación. Todo arte implica una trascendencia, la transmisión de un mensaje de un EMISOR a un RECEPTOR, de un polo estimulador a un polo estimulado, siendo la repercusión de tal acción de comunicación la INFERENCIA de una ideología sobre otra y el ESTIMULO a

un valor de uso y un valor de cambio; desde este punto de vista se le puede ubicar dentro del desarrollo económico de la sociedad.

—es un modo social de comunicación, es decir, es un vehículo de ideas y de sentimientos: este es precisamente el valor de uso del arte. . . es un medio de transmisión de reflejos y reacciones del hombre ante la realidad que le rodea.

—es una expresión ideológica, es decir, comporta inevitablemente un contenido clasista. . .

—(por eso, el arte) puede ser analizado —en razón de estos tres niveles— en FUNCION ECONOMICA (producto del trabajo), en FUNCION DE LENGUAJE (medio de comunicación) y en FUNCION DE SUPERESTRUCTURA (medio ideológico).

—el arte escapa a los condicionamientos determinantes de los tres aspectos señalados pues no es la simple suma de trabajo más comunicación más ideas, sino una unión dialéctica de los tres elementos, todos ellos en contradicción entre sí.

—los tres aspectos señalados son, para el investigador social, tres líneas de estudio diferentes, pero conectadas. El primer aspecto conlleva el análisis del arte como mercancía peculiar (o como producto que ha devenido mercancía); del PAPEL DE LOS ARTISTAS en el seno de una estructura económica, de las formas de división del trabajo que implica; de la influencia de las técnicas de producción y reproducción en la creación artística, etc.

- 3— Dicha INFERENCIA no se da de manera fortuita, aunque sí surge espontáneamente y de manera natural en el RECEPTOR (el lector o el espectador de la obra), precisa, al contrario, de todo un SISTEMA SEMANTICO en que se estructura la obra artística. Este sistema; elaborado por el artista de la materia prima exterior, el estudio de formas expresivas pasadas, escuelas o movimientos, la experiencia generacional, etc., sobre la materia bruta de su creación, la realidad social que él vive: los contextos socio-económicos, personales, tradiciones, costumbres, etc., presenta sus propias leyes y características formales; es, en primer lugar, una REPRESENTACION de la realidad a través de SIGNIFICADOS que son posibles gracias a una CONVENCION SOCIAL y a su CONTEXTO, que permiten la INTELIGIBILIDAD de la obra. Estos SIGNIFICADOS o UNIDADES SEMANTICAS del sistema son los que vehiculan la relación de la obra como SIGNO AUTONOMO y SIGNIFICACIONAL (es decir, de significación en potenciación), que establecerá su SENTIDO cuando el receptor llegue al OBJETO REAL (el "referente") que la obra intenta DESIGNAR. Esta relación se expresa en el plano de la

un nuevo comportamiento en el receptor, cuando se logra la comunicación expresiva del mensaje.³ Esta es, en última instancia, la finalidad e intencionalidad de toda obra artística.

Tenemos, pues, desde un inicio, la dimensión histórica del arte, y su proyección semiológica; es

DENOTACION del sistema, dentro de su FUNCION REFERENCIAL.

A su vez, los SIGNIFICADOS son el elemento convencional "in absentia" del SIGNO ARTISTICO; en la obra se expresan de manera concreta y tangible, a través de los SIGNIFICANTES, o UNIDADES DE PERCEPCION ESTETICA, del SISTEMA de IMAGENES ARTISTICAS. Tales SIGNIFICANTES se constituyen en el PLANO MORFOLOGICO de la obra y se estructuran, a su vez, en SISTEMAS SINTACTICO-COMBINATORIOS (con todos sus niveles de segmentación: fonológico, morfemático, semántico, topológico, etc.).

Ambos sistemas se interrelacionan dialécticamente, si la relación se obstaculiza, entonces falla la transmisión del mensaje de la obra (se trunca la "semiosis" literaria y la significación real del significado de la obra). Debemos recordar que el VALOR ESTETICO de la obra no lo da su configuración externa sino, precisamente, su CAPACIDAD DE COMUNICACION, la significación concreta que la CATEGORIA SIGNIFICADO adquiere en un receptor determinado, en un momento específico; es decir, cuando alguien, con su propia ideología traduce EL SIGNIFICADO ABSTRACTO J L SISTEMA SEMANTICO DE LA OBRA a un MENSAJE concreto que influye en su comportamiento y que le lleva a nuevas acciones.

En este último caso, nos enfrentamos a la RELACION PRAGMATICA de la obra artística, la más importante y sustancial de la misma. La relación semiológica entre la obra como EMISOR y un RECEPTOR como destinatario del contenido literario. El proceso de la comunicación literaria es complejo y diverso; en todo caso, podemos afirmar que la relación (fuente) obra-emisor-receptor-destinatario realiza el carácter INTENCIONAL Y FINALISTA DE TODA OBRA DE ARTE, así como reafirma su NATURALEZA IDEOLOGICA (por esta razón se dice que no puede haber obra de arte sin TENDENCIA). En el sistema estructural de la obra, la transmisión del mensaje solamente es posible por el REENVIO del SENTIDO, el paso del SISTEMA DE SIGNIFICANTES, el lado de la percepción sensorial de toda obra, AL SISTEMA DE SIGNIFICADOS. Esta relación se expresa en el plano de la CONNOTACION del sistema, dentro de la función APELATIVA o CONATIVA. Y, permite, en definitiva, la RETROALIMENTACION del receptor o, lo que es lo mismo, la ACTUALIZACION de la SINCRONIA ARTISTICA en una DIACRONIA HISTORICA PARTICULAR, cuando la obra de arte cobra la vigencia de su FUNCIONALIDAD SOCIAL Y HUMANA.



decir, la de comunicar ideas, sentimientos, pensamientos, valores, juicios, etc. Por eso el arte ha sido, en la historia del hombre, el punto culminante de la VINCULACION de la comunidad humana, desde las formas más primitivas hasta la más elaborada. Por eso y, además, por ser una forma de la conciencia social, su gran interacción con los hechos religiosos o sistemas religiosos que se han valido del arte para dinamizar o vehicular sus mensajes espirituales.

Ahora bien, dentro de la generalización que hemos apuntado más arriba, al ARTISTA le ha tocado jugar varios papeles históricamente, consciente o inconscientemente, sea en la especialización artística que fuere (escultor, pintor, poeta, cantante, teatrta, etc). Nos parece que el papel se ha caracterizado,

concretamente, de tres maneras o en tres niveles, claramente diferenciados y con predominio del uno sobre el otro según las necesidades ideológicas de una determinada etapa histórica; así tenemos que la FUNCION SOCIAL DEL ARTISTA tal como puede abstraerse en el dato empírico de los hechos pasados ha sido la siguiente: una FUNCION DE ADHESION AL SISTEMA, o una FUNCION DE RECHAZO, o una FUNCION DE CONNIVENCIA.

En todo caso el artista sí tiene y ha tenido una función social, un rol social, que desempeñar en el marco social que le toque vivir. Su actividad es POLITICA por cuanto surge de y se orienta a una POLIS, una congregación de hombres, una clase social a la que pertenece o a la que se representa. Ahora bien, la polis es la base real, la fuerza productiva emocional y material de toda formación social, que se contraponen a la FORMALIZACION de dicha fuerza que es la CIVITAS, sociedad civil o sobreestructura política, jurídica, ideológica, etc. En otras palabras, la ACTIVIDAD POLITICA del ARTISTA no debe entenderse como una actividad "cívica". Porque, si bien es cierto, su actividad tiene una actitud ideológica de la cual no puede prescindir y sin la cual no puede existir (no puede haber poesía sin TENDENCIA ni ésta se puede canalizar poéticamente sin lenguaje artístico-literario), también lo es que el artista se enfrenta creadora y críticamente ante las cosas que le rodean, que percibe y que manifiesta ficcionalmente, como una apropiación del mundo; como una parcialización poético-recreadora del mundo ambiente. Es por eso que hablamos de la SENSIBILIZACION SOCIAL del artista, de su capacidad de percepción, que será tanto mayor como mayor sea su proceso de madurez ideológica, que al faltarle, le llevarán al formalismo ⁴ y a la superficialidad de contenido. Además, claro está, de su CAPACIDAD artesanal y técnica que requiere, también, de un proceso de maduración, de aprendizaje y de experiencia.

4- Podemos comprender de una manera mejor esta situación si enfrentamos el todo estructural del asunto. En la CARTA A ANNENKOV dice Marx "¿qué es la sociedad, cualquiera que sea su forma, sino el producto de la acción recíproca de los hombres? ¿Pueden los hombres elegir libremente ésta o aquella forma social? Nada de eso. A un determinado nivel de desarrollo de las fuerzas productivas de los hombres, corresponde una determinada forma de comercio y de consumo. A determinadas fases de desarrollo de la producción, del comercio y del consumo, corresponden determinadas formas de constitución social, una determinada organización de la familia, de los estamentos o de las clases; en una palabra, una determinada sociedad civil. A una determinada sociedad civil corresponde un determinado régimen político, que no es más que la expresión oficial de la sociedad civil" (asimismo corresponde un régimen ideológico, L.M.).

Como decíamos, el núcleo motivador y matriz del quehacer artístico radica en la TENDENCIA del hombre, en la posibilidad de CONCIENCIA que se da en él, en su capacidad de reflejar en su cerebro una IMAGEN de la realidad objetiva que percibe a través de las sensaciones; ahora bien, esta ENERGIA social se EXTERIORIZA convencionalmente en un sistema dado. Por una parte, tenemos el arte de la cultura oficial: el ARTISTA SE ADHIERE al sistema y su arte está en función de la preservación de los sistemas de valores y representaciones que se sancionan naturales y necesarios para la reproducción de la ordenación social vigente. Sin el trabajo "ideológico" de las formas de conciencia social dominantes, sería imposible la dominación que se establece por las clases en el poder, quienes tienen toda la capacidad para producir los bienes materiales y los bienes espirituales que la sociedad necesita. ⁵ Bienes que surgen de sus intereses regionales de clase y que responden a sus expectativas cerradas pero que, a través de la propaganda cultural (arte oficialista), y de la propaganda política (arte de la información), pueden hacer como que fueran bienes propios de las clases dominadas (inoculación ideológica para la configuración de una falsa conciencia de mundo).

Sin embargo, el artista ha demostrado que también puede enfrentarse a dicha dominación ideológica y, en vez de utilizar su ARTE como una reafirmación de valores y una opiación social, lo utiliza para un proceso de liberación. El artista toma conciencia de su medio expresivo, y de su misión de DENUNCIA- ANUNCIACION, su postura se orienta hacia las clases dominadas que siempre han sido y son las mayoritarias y las más incapacitadas en la formación cultural. Por las mismas razones de defensa del sistema, la educación cultural de las masas ha sido deficiente; entonces, el artista adquiere una función DICENTE y DOCENTE, su arte se torna utilitario y pragmático, pues le interesa la orientación del hombre-masa; le interesa ubicar al hombre en su contexto socio-económico y en su problemática psicosocial. Por eso, se vuelve su arte de más CONTENIDO y menos ELABORACION FORMAL. Interesa más la relación INFORMACION y de FORMACION que se establece entre la obra como emisor y el receptor al que se desea CONCIENTIZAR, a quien se desea proporcionar las herramientas necesarias para su liberación total. El arte se vuelve aquí un arma DE LUCHA IDEOLOGICA a favor de las

5- Cf. La ideología alemana.

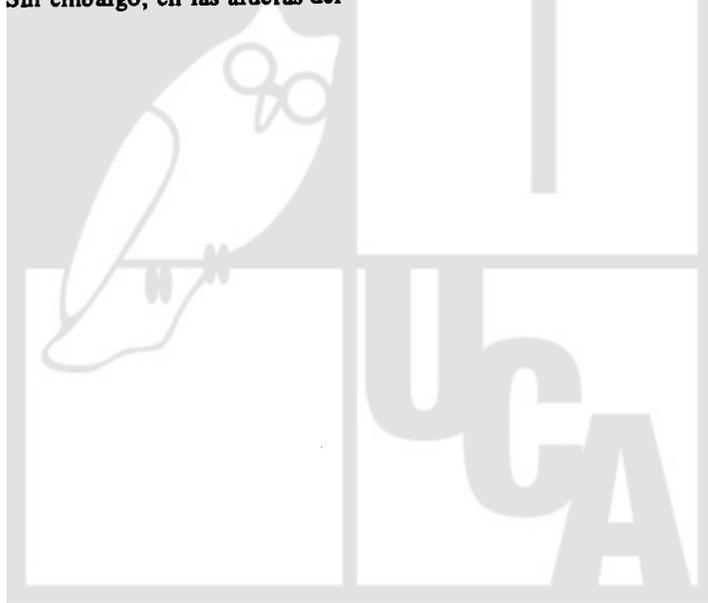


clases dominadas y que serán las que eventualmente tomarán el poder; el arte adquiere entonces una problematización positiva y optimista; se EXTERIORIZA la psicología humana a través de la descripción de relaciones concretas. No olvidemos que el arte de ADHESION, hecho de una clase para dominar a otra, es también un arma ideológica que se vale de los recursos ideologizados de una asepsia social y de una pureza estética. Aquí se critica fuertemente la condición "denigrante" del arte político y se defiende la apoliticidad del arte; sin embargo, como ya lo hemos señalado, ésta no es más que una postura política de las más reaccionarias.

Podemos proporcionar un ejemplo histórico para ilustrar estas dos posturas artísticas que hemos explicado. En la antigua Grecia, el teatro clásico griego representaba el afán y los intereses de las clases dominantes. Al espectáculo TRAGICO solamente asistía el ciudadano griego, allí se le orientaba en los altos valores de su sociedad y se le encauzaba dentro de la TENDENCIA DOMINANTE: la relación natural de las relaciones sociales de producción: la aristocracia, el culto a la naturaleza jerárquica, los príncipes como modelos de la dignidad y el honor humano, etc. Sin embargo, en las afueras del

"théatron" se gestaba un teatro auténticamente popular, escenificado sin ninguna artificiosidad, sin máscaras, ni coturnos, ni quitones, por las clases numerosas de los esclavos, en estos MIMOS, que así se llamaban las representaciones "de segundo orden", se expresaba de una manera satírica y violenta la vida infrahumana que vivía el esclavo, su falta de conciencia de mundo los llevaba a expresar satíricamente y en payasadas su sufrimiento y la explotación bestial a que eran sometidos. Sin embargo, aquí no existía la veneración por un ordenamiento social aberrante y cosificador. Ni se intentaba justificar ideológicamente el estado de cosas dominantes. Aun dentro de la corriente "oficial" de la cultura griega hubo algunos artistas que se oponían al sistema, aunque levemente, tal el caso de Hesíodo en sus poemas y de Eurípides en sus dramas humanos. Consignemos, como anécdota de interés, que de los tres trágicos clásicos, fue Eurípides el que menos concursos teatrales ganó, sus obras no eran del "gusto" ni del agrado de los "censores" que premiaban y decían qué obra debía ganar.

La otra característica de la función social del artista en la sociedad, es la que hemos denominado FUNCION DE CONNIVENCIA. En esta función, la



más específica de todas en etapas de transición social y la más característica del artista pequeño burgués del sistema capitalista dependiente latinoamericano, se presenta el problema INTERNO DEL CREADOR MISMO. El artista "connivente" es un ser conflictuado por su "valor social", por las crisis "culturales" de su medio, por la necesidad de renacer la popularidad masiva del arte en su medio a través de los aspectos puramente artesanales y técnicos. Se interesa sobremanera por la esfera estética "estrictamente"; "tanto las derechas como las izquierdas están matando al arte"; "le están destruyendo su noble naturaleza creativa"; "el arte es creación no política." dirá nuestro artista connivente. Cree en su capacidad "EXPRESIVA" como un arma de EX-PRESIVIDAD PURA que lo mismo puede hacer arte "oficilista" que arte "revolucionarista"; al fin y al cabo el ARTISTA, un ser libre por EXCELENCIA, está en la CAPACIDAD PARA HACER DE TODO UN POCO, menos política. Debemos ENTRENAR al artista, debemos darle más PERFECCIONAMIENTO, nuestro problema es nuestro atraso latinoamericano en cuanto respecta a la FORMA ARTISTICA.

Así, notamos, el artista en FUNCION CONNIVENTE es un artista sin una clara postura y sin una actitud crítica ante su medio, social y artístico. No tiene ninguna visión científica de su mundo que se le presenta FRAGMENTARIZADO y diluido en geniales espontaneismos. Vive del momento y finge una libertad superficialista, pues su conciencia de LA NECESIDAD no es la de la propia sino de la ajena, que le hacen sentir como tal. Su producto artístico queda como un objeto de consumo, como un valor de cambio para el adorno y la decoratividad de las clases acomodadas, los únicos "mecenas" con dinero suficiente para pagarle. Sin embargo, y he aquí la gran contradicción del artista "connivente", mientras se vende al mejor postor pregona la libertad de su arte, la vitalidad de sus formas expresivas y la naturaleza "extraeconómica" de la actividad estética. El artista connivente se enfurece cuando se habla de la cosificación o de su "producción" artística pues no concibe su quehacer como algo material, todo arte para poder llamarse así, dirá nuestro amigo connivente, debe ser algo "inmaterial", algo intangible que trasciende los linderos de cualquier politicidad. El connivente ve la CONDICION SOCIAL DEL ARTE como algo circunstancial, como un hecho fortuito que lo mismo puede no darse. La genialidad del individuo creador es lo que cuenta para la concepción de mundo y del arte de nuestro INDIVIDUALISTA CONNIVENTE. Es arte connivente, en fin, porque es arte retardatario y obnubilante (porque obnubila las mentes del artista y le confunde en la "bohemia" existencialista).

- o -

En síntesis, todo arte tiene una función social que se ubica en el contexto mayor que es el SISTEMA DE REPRESENTACIONES de una formación social. La vertebración de esa función, compleja y relacional, con otras esferas ideológicas, nos permite hablar de una ORGANICIDAD del arte como HECHO CULTURAL, elaborado por el hombre para expresar una realidad estructural; dicho en otras palabras, el arte se da en el dominio humano como la respuesta a la necesidad de transformación del ser humano sobre el medio que le rodea y, en el proceso, sobre sí mismo.

Este proceso de HOMNIZACION, como base real y sustentáculo del origen del arte y de su razón de ser, no se da aisladamente, sino que al contrario se enmarca en todo un CONTEXTO configurado por las relaciones sociales de producción, las que, a su vez, formalizan en un sistema dado la ESTRUCTURA ECONOMICA o base real y concreta, de la sociedad. Es por eso que debemos detectar, por análisis y abstracción, la INTENCIONALIDAD de todo hecho artístico, pues surge de una MATERIALIDAD SOCIAL HUMANA, clase social, clan o tribu, y se DESTINA para una materialidad individual o colectiva, el RECEPTOR a quien desea influir, entusiasmar, motivar en nuevos comportamientos o encasillar en los viejos moldes.

Así mismo, debemos analizar las concreciones históricas como dicha FUNCIONALIDAD se presenta y se ha presentado en la FORMACION SOCIAL. Hemos hablado de tres funciones históricamente comprobables; a saber:

La FUNCION DE ADHESION todo arte hecho por una clase para la entretención y reafirmación de sus miembros y todo arte hecho por una clase para despertar las expectativas y los intereses afines en otra clase. Es decir, el arte como arma ideológica de una clase para someter a otra e inocular en ella una falsa conciencia de mundo que es lo que necesita aquélla para mantener un status quo.

La FUNCION DE REPUDIO, cuando el artista, por su poder individual (no se dice individualista) y en una toma de conciencia, toma una postura en favor de una clase que no es la suya y cuyas aspiraciones y problemática él desea representar. El arte, en esta situación, busca nuevas formas para lograr una eficacia en la comunicación en los nuevos niveles que desea establecer según la nueva finalidad que surge de la actitud HETERODOXA del artista. En nuestro caso latinoamericano el nuevo camino de una poesía realista de denuncia y anunciación es para muchos el EXTERIORISMO que se contrapone en forma y contenido al INTERIORISMO de la poesía existencialista y surrealista de la vanguardia bur-



guesa. El EXTERIORISMO busca integrar distintos niveles estéticos para una EXPRESION más INFORMATIVA Y MAS DENOTATIVA, rehúye, por lo tanto, la elaboración de la forma y la complejidad de los sistemas metafóricos, característicos de la poesía BARROQUISTA.

Por último, el arte en FUNCION CONNIVENTE, como lo afirmábamos más arriba, refleja la problemática de un estado de revolución social en un sistema socioeconómico⁶; no quiere decir esto que ese reflejo sea mecánico, porque no queremos caer en el sociologismo de Plejanov, sino más bien este reflejo es un proceso complejo y dialéctico que a la vez que es influido, influye él mismo en el proceso del marco cultural de su contorno. Lo que sí queremos señalar es la característica de dicha problemática. La insatisfacción del artista ante los medios expresivos con que se encuentra y ante el medio que le rodea. Su afán de responder críticamente al sistema represivo que se mediatiza por la formalización de su arte.

Su producción, por la carencia de perspectiva en la no toma de partido hacia una lucha cultural popular con y para las masas "incultas", le lleva al ataque de la ideología dominante, que tiene, en su centro más íntimo la explotación del hombre por el hombre, tal el caso del sistema capitalista mundial y latinoamericano dependiente en particular. El arte CONNIVENTE no es un mal arte ni carece de canales eficaces de comunicación. Es un arte típico de unas circunstancias histórico-sociales típicas. Sea en la pintura abstracta, sea en el teatro del absurdo, sea en la novela psicológica, sea en la poesía surrealista,

6- En LA MISERIA DE LA FILOSOFIA, analizando la obra de Proudhon, expresa Marx varias ideas que nos parecen fundamentales para poder comprender mejor lo que hemos llamado la FUNCION CONNIVENTE del artista: "el Sr. Proudhon, dice Marx, no afirma directamente que LA VIDA BURGUESA sea para él una VERDAD ETERNA; eso lo dice indirectamente al divinizar las categorías que expresan en forma de ideas las relaciones burguesas. Toma los productos de la sociedad burguesa por seres eternos surgidos espontáneamente y dotados de vida propia, tan pronto como se los presenta en forma de categorías, en forma de ideas. No ve, por lo tanto, más allá del horizonte burgués. Como opera con ideas burguesas pugna por encontrar la síntesis de estas ideas, su equilibrio, y no ve que su modo actual de equilibrarse es el único posible. En realidad, hace lo que hacen todos los buenos burgueses. Todos ellos nos dicen que la competencia, el monopolio, etc., . . . considerados como ideas abstractas, son los únicos fundamentos de la vida, aunque en la práctica dejen mucho que desear. . . Todos ellos quieren lo imposible: las condiciones burguesas de vida, sin las consecuencias necesarias de estas condiciones. Ninguno de ellos comprende que la forma burguesa de producción es una forma histórica y transitoria, como lo era la forma feudal". Por todo lo anterior, concluirá Marx "El Sr. Proudhon es, pues, necesariamente, un doctrinario. El movimiento histórico que está revolucionando el mundo actual, se reduce, para él, al problema del verdadero equilibrio, la síntesis de dos ideas burguesas. . . En lugar del gran movimiento histórico que brota del conflicto entre las fuerzas productivas ya alcanzadas por los hombres y sus relaciones sociales, que ya no corresponden a estas fuerzas productivas. . . en lugar de la acción práctica y violenta de las masas, la única que puede resolver estos conflictos. . . el Sr. Proudhon pone el fantástico movimiento de su cabeza. . . ahora comprenderá usted por qué el Sr. P. es enemigo declarado de todo movimiento político. Para él, la solución de los problemas actuales no consiste en la acción pública, sino en las rotaciones dialécticas de su cabeza. Como las categorías son para él las fuerzas motrices, para cambiar las categorías no hace falta cambiar la vida práctica. . .

El Sr. Proudhon es filósofo y un economista de la pequeña burguesía de la cabeza a los pies. En una sociedad avanzada, el PEQUEÑO BURGUES, en virtud de la posición que en ella ocupa, se hace socialista por una parte y economista por la otra, es decir, se siente deslumbrado por la magnificencia de la gran burguesía y experimenta a la vez simpatía por los sufrimientos del pueblo. Es al mismo tiempo burgués y pueblo. En su fuero interno se ufana de ser imparcial, de haber encontrado el justo equilibrio. . .

Este pequeño burgués DIVINIZA LA CONTRADICCION, porque la contradicción constituye el fondo de su ser. El no es otra cosa que la contradicción social en acción. Debe justificar teóricamente lo que él mismo es en la práctica. . ."

conceptual o barroquista, sea en su filosofía existencialista, etc. Su finalidad es representar estéticamente la INCOMUNICACION que el falso progreso capitalista ha creado entre los hombres y entre el hombre y su mundo, cada vez más deteriorado por la intensificación de la tecnología y por la no planificación social de la aplicación desmedida y "privada" de dicha tecnología. El planteamiento de la "alienación" de la persona humana y de la "cosificación" de sus relaciones humanas, se queda en el ataque incisivo que no penetra en las causas reales de dicho proceso antihumano. El arte connivente resulta así un paliativo para un mal mayor, un vano esfuerzo por podar las ramas del árbol cuando lo que hay que mejorar y modificar son las raíces del mismo para dar paso al crecimiento de esa base real que la represión sistematizada impide. El valor de dicho arte radica, entonces, en su valor antropológico, como expresión de una problemática situación en su pesimismo, en su nihilismo; ese valor antropológico será de gran utilidad, a no dudar, para los estudiosos de la comunicación humana en todos sus órdenes y niveles. Para el caso, la poesía y la novela "conniventes" latinoamericanas serán de gran valor para el estudio antropológico de L.A. en universidades europeas y norteamericanas, pero ese valor de suyo es muy limitante y nada apropiado para las necesidades más ingentes y monstruosas de las masas desposeídas latinoamericanas, para quienes todo ese patrimonio cultural no tiene ningún sentido ni brinda ningún aporte. Por ello, la gran paradoja de la NOVELA DEL BOOM LATINOAMERICANO, que dice hablar del hombre latinoamericano y su problemática, cosa que sí hace, pero que no devuelve sus hallazgos a dicho hombre por lo que su mundo de valores no tiene ninguna perspectiva real, ninguna significación humana. Quedan sus obras como piezas arqueológicas de gran valor antropológico para el análisis de científicos foráneos. La gran paradoja de una novela que habla de los "problemas del hombre latinoamericano" en un lenguaje ininteligible para el término común denominador de la población "letrada" del continente, y en un código lingüístico para un continente donde ochenta millones no saben leer ni escribir!

La contradicción del arte connivente no radica en la autenticidad o inautenticidad del artista creador sino en su ineficacia militante, en no transmitir el mensaje liberador, que supuestamente conlleva, a aquellos que realmente lo necesitan.⁷

7 - Es de sumo interés enfrentar analíticamente estas posturas confundidas porque este estamento representa una fuerza social significativa en los procesos de cambio, "pues la pequeña burguesía será parte integrante de todas las revoluciones sociales que han de suceder", concluimos con Marx.

II. Parte práctica.

ANÁLISIS SEMIOLOGICO DE UN POEMA SALVADOREÑO'

Rafael Góchez Sosa, poeta salvadoreño, nació en Santa Tecla en 1927. Aunque su nombre no aparece en las "antologías oficiales" escritas sobre literatura y poesía salvadoreña ha escrito y publicado bastante material poético; entre otros: LUNA NUEVA, POEMAS CIRCULARES, CANCIONES DE COLINA Y VIENTO, VOCES DEL SILENCIO, DESDE LA SOMBRA, POEMAS PARA LEER SIN MUSICA, etc. Es fundador, junto con Tirso Canales, otro poeta salvadoreño, del grupo literario TALLER LITERARIO FRANCISCO DIAZ, que aglutina en su seno bastantes valores jóvenes y que se ha establecido como objetivos de trabajo el hallazgo sobre el pasado histórico-literario salvadoreño y el trabajo en pro del desarrollo cultural del país y el incremento de oportunidades para las nuevas generaciones poéticas.

Nos hemos propuestos en este ensayo, hacer un análisis semiológico e ideológico de su poema ESCRITO SOBRE EL SILENCIO, escrito en marzo de 1976.

En dicho análisis queremos demostrar el manejo del artista sobre los elementos del significante estilístico y el sistema semántico que subyace dichos recursos expresivo-artesanales, y la relación del proceso creativo y del producto estético, como una forma de la conciencia social, con la estructura social en donde surge y con la coyuntura política que la impele y determina reflejamente.

La poesía empieza allí donde haya una tendencia.

V. Maiakovsky.

El objeto de arte—de igual modo que cualquier otro producto—crea un público sensible al arte, capaz de goce estético.

R. Marx

ESCRITO SOBRE EL SILENCIO

Con el tiempo, se van apagando las luces
y quedan los cadáveres, los ecos
que no dicen nada, a no ser las formas más
gruesas del silencio.

Hay días en que hiera la brisa

golpéandonos hasta la oscuridad. Días
llenos de ligosas como queriendo
cubrir las lámparas que apenas nos conducen.

Negras palabras salen del nubarrón
del alma. Y el amigo más querido se
nos muere o se nos va o nos ignora.
Días causantes de profundos huecos, de
copas en hiel forjadas entre grillos y
grilletes.

Allá, el recuerdo del padre que no tuve; las
llagas del rebenque sobre
mi espalda de niño; el hospital de
caridad donde mi madre
aprendió a dibujar la agonía; los
años de mesón y de portales; la novia
que idealicé en medio de humedades y de ratas; los
ayunos
forzosos y el paladar salobre.

Aquí, los traidores que
levantan triunfales sus hediondas nalgas.
Los cantineros y el constante golpeo sobre
ataúdes viejos.
Aquí los prestamistas, los asesinos
con tres estrellas al cuello. Las prostitutas.

Aquí el cuchillo, la pistola. La muerte
solapada de un poeta.
El suicidio increíble desde la Puerta del Diablo.
Los maricones que lloran al dejar las cárceles.
Aquí el fusil cobarde enturbiando
la sed en La Cayetana, Las Tres Calles y en los
pechos eternos de los negados muertos de la
25 Avenida.
Aquí todo y nada. A no ser las formas más
gruesas del silencio.

Ah, mi ajeno país de la sonrisa.
Mi paisito con su guerrita de 100 horas.
Ah, mi amargo pan, mi dulce plato amargo.

Hay días en que el aire
parece no tener ganas. Y el azul
se desvanece.
Y tiemblan las manos al tocar los
periódicos.
Y las orejas al oír el ángelus.
Y el pene al acercarnos a la mujer amada.
Y el labio cuando suena el teléfono.
Y los ojos al ver un uniforme.

Hay días en ponzoña paridos. Días
llenos de ligosas como queriendo
cubrir las lámparas que apenas nos conducen.



Santa Tecla, marzo de 1976.

1. Análisis ideológico

La lectura inicial del poema lo ubica por su contenido, temática, y situaciones, dentro de la vena realista que plasma a través del instrumento lingüístico-literario una denuncia y un descontento ante la coyuntura histórico-política del poeta.

Sin embargo, el tono poético, tal como se percibe en expresiones como "Ah, mi ajeno país de la sonrisa/ mi paisito con su guerrita de 100 horas/ Ah, mi amargo pan, mi dulce plato amargo" nos confunde al tratar de abstraer la verdadera intención del hecho artístico y la **real** actitud poética (aquella que se detecta en el poema como producto de la relación hombre-mundo). Es aquí cuando notamos una **inautenticidad** en la tendencia del poema. Nos parece una expresión parcial de una individualidad dolorida, como si los hechos históricos La Cayetana, Las tres Calles 8 fueran más bien un "todo o nada", simples "formas más gruesas que el silencio".

Entonces, el poeta nos parece un simple espectador intelectual que reflexiona sobre aquellos hechos; pero ¿es la poesía, como expresión de ideas, como comunicación de posibilidades anímicas e intelectuales; como perspectiva y orientación, tan sólo una retrospección verbal e intelectual? ¿No es acaso el quehacer poético —dentro de una auténtica relación hombre-mundo, dentro de una clara tendencia ante el mundo que se percibe—, más bien un producto totalizador de una o varias **percepciones** de la **sensibilidad** social del poeta? Dicho en otras palabras, ¿es la voz del poeta un eco actuante de una acción directa e inmediata del hombre sobre el mundo, que se generaliza en la tipificación artística; que se finaliza en la proyección intencional del producto poético? o ¿es su voz un cerebralismo puro que surge de una relación hombre-mundo mediatizada por la racionalización, por la elaboración calculada, estilizada y posterior o por el flujo de la moda?.

El poema "Escrito Sobre Silencio", nos parece tiene mucho de eso. Góchez Sosa, cuya poesía se ca-

racteriza por el predominio anímico de su subjetividad, evoca una historia personal que parte del presente físico y biológico para adentrarse en retrospectiva al tiempo del recuerdo, como diría Machado, a las "galerías secretas del alma": "allá el recuerdo del padre que no tuve, las llagas del rebenque sobre mi espalda de niño; el hospital de caridad donde mi madre aprendió a dibujar la agonía; los años del mesón; la novia. . . en medio de humedades y de ratas; los ayunos forzosos y el paladar salobre". ¿Es un pasado claramente delineado en una clase social proletaria o es una estilización de un pequeño burgués que se siente víctima de su contradicción social, de su no identificación social? Hay dos alternativas que un análisis más a fondo nos podría dilucidar: 1) una retórica profusamente fantasiosa, que ubica las realidades de la mente (el debiera ser) en un marco real de acontecimiento pasado; y 2) una descripción sociológica de un recuerdo poético, propio del poeta o de una persona, cuya vida ha investigado e incorporado en su quehacer artístico para eternizarlo en el poema.

Sin embargo, hay signos que nos desvían del camino que acabamos de insinuar y nos llevan a afirmar el aspecto subjetivista del poeta; su recuento inicial nos parece producto de una interiorización: "con el tiempo, se van apagando las luces /y quedan los cadáveres, los ecos que no dicen nada..". Una temática existencialista cuyo tema central es el pasar del tiempo como preocupación, como experiencia, como un cansancio vital y, por último, como un pesimismo nada aconsejable y nada positivo.

Y es aquí cuando nos surge la duda que corrobora nuestra opinión inicial. ¿Cómo se integra ese dolor interiorista existencial del "amigo más querido (que) se nos va o nos ignora", de esos "Días causantes de profundos huecos/ de copas en hiel forjadas entre grillos y grilletes" con esa exteriorización realista que, sin perder la subjetividad poética, se perfi-

8- Crímenes colectivos de campesinos de esos cantones, cometidos por la Guardia Nacional y otros cuerpos represivos del país.



la como instrumento de comunicación social, de denuncia de las contradicciones sociales y de la injusticia humana en este sistema capitalista dependiente? En otras palabras, ¿no son los grilletes de la Cayetana, de Las Tres Calles realidades concretas ante “los traidores que levantan triunfales sus hediondas nalgas / . . . ante los prestamistas”? ¿No tienen una existencia propia que se enfrentan como patrimonio histórico-social al poeta?

Digo que “Escrito sobre El Silencio” es una poesía de aparente vena realista (entendiendo esto como todo aquel hecho que presenta una perspectiva y un proceso complejo de denuncia y anunciación) que, sin embargo, representa en el fondo más íntimo de su contenido una actitud decadentista e individualista; un predominio de la interiorización pesimista del poeta, para quien el asunto histórico-social es un problema de alienación humana y no de **cosificación** del hombre por el hombre: “hay días en que el aire / parece no tener ganas y el azul / se desvanece / y tiemblan las manos al tocar los periódicos. . . y el pene al acercarnos a la mujer amada y el labio cuando suena el teléfono y los ojos al ver un uniforme”. Si seguimos los versos detenidamente notamos la permanencia de la ideología dominante: es decir, el poema es una denuncia cerrada, sin perspectiva, que critica el problema de la despersonalización, del nihilismo contemporáneo (producto de la objetivización); así también el problema de la prensa como mentira “democrática” y como “inoculación ideológica”; el problema del erotismo, el sexo como fetiche de escapismo, el problema de la represión, etc., etc.

Y no es que esto sea malo; No. Es un producto poético típico de una clase decadente y de un período decadente, entiéndase un período de fenecer, una clase caduca, a la cual pertenecemos todos nosotros los que escribimos y leemos estas palabras, cuyos temas y contenidos no ofrecen nuevos horizontes y no surgen de una espontaneidad creativa sino conceptual; claro ejemplo de ello lo siguiente: en la estrofa final desde “Hay días” hasta “un uniforme”,

que consta de nueve versos nos encontramos en “Collage” enumerativo, varios temas: el tiempo, la abulia, el nihilismo, el miedo, la duda, el erotismo, la violencia, etc., todos presentados sin ninguna problematización profunda, sino como elementos circunstanciales que giran alrededor del **ego** individualista conflictuado.

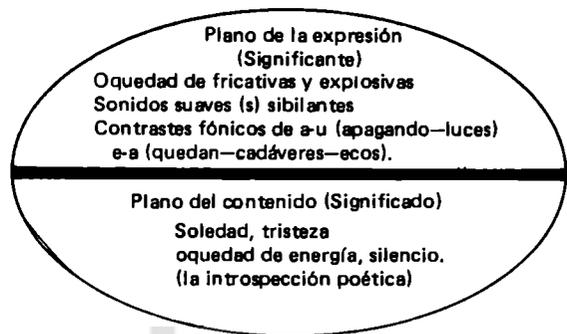
Entonces, terminamos, el interés poético no se centra en el hecho real: mi país, el crimen colectivo, la explotación humana tal como se presentan a mis ojos, sino, más bien, sobre el problema de mi personalidad, de mis opiniones (“mi paísito”, “las formas gruesas del silencio”, el “Escrito sobre Silencio”) y de la alienación personal existencialista (la existencia como problema de incomunicación humana).

La historia es, entonces, no lo que se me presenta perceptiblemente sino lo que yo pienso de ella y mi problema fundamental es la realización o desrealización de mi propia vida, problema muy típico de las clases sociales ociosas y contradictorias pequeño-burguesas. Porque “Hay días en ponzoña paridos. Días / llenos de ligosas como queriendo / cubrir las lámparas que apenas nos conducen”.

En fin, el problema poético, a nuestro entender, no estriba tanto en la forma artística o en la mención de tal o cual temática, sino en la postura del creador hacia su mundo; en su actitud crítica y desmitificante y en una toma definida de partido (para quién se escribe) que le lleve a una continua experimentación de formas expresivas. Hay que romper los “grilletes” a nuestra poesía, desvelar las “justificaciones” ideologizadas de nuestros “eruditos”, ¿qué más puede ser las argumentaciones de la “libertad creativa”, el “no dirigismo”, “la a-creatividad” de la “poesía no-individualista”. la pretendida asepsia social del poeta; la tonta pretensión de que sólo es creativo lo elucubrativo o especulativo y lo artificioso de la expresión rebuscada?

En realidad, no se trata sólo de interpretar el mundo sino de buscar y utilizar todas las formas po-

sibles para transformarlo, y eso ya ha sido dicho muchas veces, el internalizarlo supone otra concepción de la "poesía" y del proceso poético mismo. Una concepción de la poesía como un todo orgánico, en su función social y utilitaria, amén de la creativa, una concepción que ve el carácter ideológico de la poesía como una forma de la conciencia social que expresa la relación del hombre con el mundo, que conlleva, por lo mismo, una tendencia y una intencionalidad, plasmadas en una forma agradable y bella.



2. Análisis Morfológico

Comprobación de nuestras tesis en el plano ideológico, a través del análisis de la FORMA AR-
TÍSTICA y los elementos morfológicos del signifi-
cante.

ESCRITO SOBRE EL SILENCIO es un poema trazado dentro de la expresión espontánea del verso libre. Rehuye la versificación métrica tradicional y la rima estrófica, sea consonante o asonante.

Sin duda, y por las características apuntadas anteriormente, el aspecto más logrado del poema, el más trabajado podríamos decir, es su campo técnico-artesanal. Góchez Sosa demuestra un gran dominio de los elementos del significante lingüístico y topológico. Veamos:

—En la primera estrofa la acentuación libre se armoniza con sibilantes (sonidos con emisión de aire) para darnos plásticamente la penumbra del momento y el carácter psicológico de la interiorización apesadumbrada, mediante la ALITERACION en "S"

“Se van apagando las luces
y quedan los cadáveres, los ecos
que no dicen nada, a no ser las formas más
gruesas del silencio.”

La interrelación del sonido reiterado produce una similitud expresiva del contenido temático: hay soledad y retiro, no hay ruido ni alegría, o, lo que es lo mismo, la sucesión de esos nos da la sensación acústica de sutileza. La ALITERACION se intensifica en el tercer y cuarto versos (hay nueve repeticiones del fonema), en los que subyace la idea central de la estrofa, el silencio, y la actitud ideológica que la sustenta y emite.

El signo estilístico se integra de esta manera:

La estrofa denota, entonces, gran elaboración morfológica; poesía “trabajada” artesanalmente, poco espontánea. Su comunicación, si la hay, nos remite no al plano del contenido sino al plano de la expresión, cuyo material además de ser el medio perceptible del poema es también su punto final, (Arte autotético). Veamos ahora, cómo se presenta el verso libre en esta estrofa:

“Con el tiempo, se van apagando las luces
y quedan los cadáveres, los ecos
que no dicen nada, a no ser las formas más
gruesas del silencio”

Las acentuaciones leves (-) (secundarias) se estructuran alrededor de las acentuaciones fuertes (i) (primarias), que van en los dos primeros versos, en la parte central —para sobrecoger el verso por lo sobrecogedor del tema—; el verso 10. se encadena con el 20. a través de un encabalgamiento suave, su recorrido es lineal y ondulante, suave y silencioso, por ser un recorrido interior, reconcentrado, tal como en una introspección evocativa, veamos:

Con el tiempo (pausa)
Se van apagando las luces y quedan los cadáveres (pausa)
los ecos

Entonces, tenemos en el plano exterior, fuera de las pausas, el nivel temporal; tiempo presente, lo que vive el poeta; y los ecos, el tiempo pasado distante; y en el plano interior, el tiempo psicológico (el tiempo); la vivencia interior del poeta: la penumbra y la tristeza por las luces (o vidas) que se han ido apagando (los cadáveres).

Temática existencialista expresada en imágenes plásticas (apagando luces) y en traslaciones semánticas (luces: vidas).

La estrofa se desarrolla con un encabalgamiento

to brusco en su estructura interna porque allí se concentra la intensidad del plano conceptual:

“Los ecos que no dicen nada”. Aquella lejanía de escasa sonoridad no tiene significado alguno para la existencia presente del poeta. La estrofa se concluye con otro encabalgamiento suave “a no ser las formas más gruesas del silencio”.

Es decir, el único significado de esos ecos es, al final de cuentas, su presencia y la turbación del recuerdo momentáneo. Entonces, la secuencia estructural del contenido de la estrofa es así:

- a) con el pasar del tiempo
- b) se van difuminando los recuerdos más vivos
- c) para convertirse en nada: simples formas que rompen el silencio.

Podemos, asimismo, establecer la estructura global del poema dentro de esta misma linealidad; veamos:

La primera estrofa se interrelaciona con la última, que es la que concluye la seriación sindética; en otras palabras, entre los versos primeros y los finales se entremezcla una cadena de subordinaciones explicativas y descriptivas, para matizar y presentar paso a paso el LEIT-MOTIV de ESCRITO SOBRE EL SILENCIO, el cual sería éste: con el tiempo, se van terminando las amistades, se van muriendo las gentes, los días van llenándose de ligosas, como queriendo cubrir las lámparas vitales que apenas nos conducen; la historia de la juventud son los ecos lejanos que ya no dicen nada, a no ser su presencia furtiva en los momentos de nostalgia.

En general, podemos afirmar, el poema nos demuestra el dominio que posee nuestro poeta sobre los recursos lingüísticos y estilísticos (como hemos tratado de comprobar en nuestro breve análisis). Hay en él muy buen manejo del verso libre, como en todo artífice del buen verso.

Y he aquí el dato más curioso de nuestro análisis crítico, son las estrofas de “corte realista” las más flojas en cuanto a la forma artística se refiere. Veamos:

“Aquí, los traidores que
levantan **triumfales** sus **hediondas** nalgas,
los cantineros y el **constante golpeteo**...”

El ritmo del verso se entrecorta; el encabalgamiento tan cabal en las otras estrofas se empobrece (el punto rompe en dos las estrofas impidiendo su flujo normal); las antítesis son artificiosas: triunfales —hediondas nalgas, cayendo en la hiperboliza-

ción barroca. El verso pierde inclusive su sonoridad natural “constante golpeteo” (la eufonía se convierte en cacofonía).

Otro ejemplo:

“Aquí el cuchillo, la pistola. La muerte solapada de un poeta”.

La estrofa principia con claridad, ubica el contexto exterior de los objetos de muerte (cuchillo, pistola) y se encabalga suavemente en el siguiente verso:

la muerte **solapada** de un poeta (la muerte subrepticia, repentina como el verso).

Pero, ¿qué sucede en el TERCER verso? allí la disonancia, la intromisión de algo extraño al poeta quien no puede conjugar dos niveles tan distintos; Veamos:

“El **suicidio increíble** desde la Puerta del Diablo.

Los **maricones** que lloran al dejar las cárceles. Aquí el **fusil cobarde enturbiando** la sed en La Cayetana, Las Tres Calles y en los **pechos eternos** de los **negados muertos**...”

Notamos nuevamente la hiperbolización retórica (los contrastes son falsamente artificiosos, paradojas calderonianas: “Fusil cobarde” (?), “enturbiando la sed” (?); excesiva adjetivación sin trascendencia expresiva:

“suicidio increíble” (?), “pechos eternos” (?), “negados muertos” (?), etc. Y qué decir del encabalgamiento. Nótese el contraste:

a) Aquí el cuchillo, la pistola, la muerte
Solapada del poeta. (excelente)

b) El **suicidio increíble** desde la Puerta del Diablo.
(sin sentido rítmico; es noticia de periódico)

Los **maricones** que lloran al dejar las cárceles.
(verso aislado del otro; simple yuxtaposición) (pobrísimos)

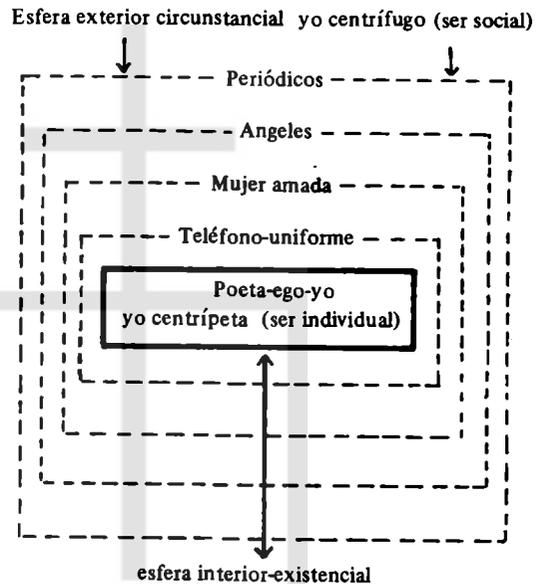
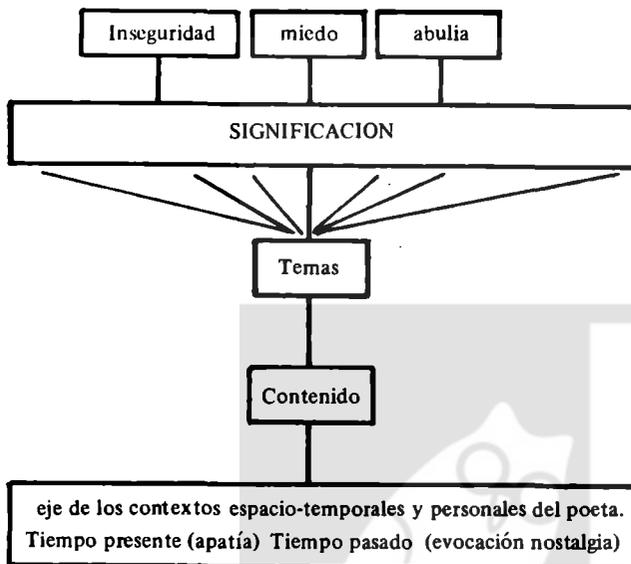
Y sin embargo, la estrofa propiamente del poeta, que él malogró por una inclusión nada efectiva, sería:

Aquí el cuchillo, la pistola, la muerte solapada de un poeta.

Aquí todo y nada. A no ser las formas más gruesas del silencio.

En la estrofa “Hay días en el aire . . . y los ojos al ver un uniforme”, que nos parece la más lograda del poema, notamos al poeta en el mando completo del SIGNO EXPRESIVO, la integración orgánica y dialéctica del significante con el significado.

Toda ella expresa la problemática de la existencia individual. Los objetos cotidianos y los temas circunstanciales de la humanidad giran en torno del hombre-individuo; se van desgranando uno a uno para intensificarse en el centro mismo de la personalidad poética, en una progresión espiral. Veamos:



Los temas se estructuran en CONTENIDO por la significación de la estrofa y del poema pleno: el miedo del poeta (tiemblan las manos), y su abulia vital (días de desgano, sin claridad) ante la violencia de la muerte diaria (los periódicos, el teléfono intervenido, el uniforme, la violencia psicológica, etc.). La significación se totaliza en la ALEGORIA, cuyo leit motiv explicamos más arriba. La acción del yo-social (centrífugo), cede ante la presión del yo-centrípeta (el individualismo).

La interrelación de los versos en la estrofa también se integra funcionalmente para transmitir el mensaje. El encabalgamiento suave de los dos primeros versos:

“hay días en que el aire parece no tener ganas”

más la acentuación primaria(t) en los sustantivos “días-aire” nos expresan el desgano del poeta y el vacío de su vida (no tener ganas).

El segundo verso se encabalga bruscamente con el tercero, en una hilación inversa, violenta y repentina:

“Y el azul se desvanece”

bruscamente el día “concreto” se difumina y se diluye en la introspección evocativa del poeta: el recuerdo del miedo y de las muertes pasadas al tocar, ver y oír los objetos familiares: la prensa, el ángelus, el sexo, el teléfono, el uniforme. El poeta nos presenta plásticamente este recuerdo, a través de PARALELISMOS y CORRELACIONES BINARIAS en los versos de la estrofa. Veamos:

El paralelismo de los versos se presenta en la sucesión, a través de los distintos planos de la percepción y de las sensaciones diversas, de una misma idea que se repite una y otra vez: el TEMOR, que aparece en el primer verso de la serie de correlaciones con el verbo TEMBLAR, conjugado en presente de indicativo, tercera persona de plural.

Como pudimos apreciar en el análisis morfológico, el poema es una clara muestra de poesía decadentista y barroquista; es decir, una poesía sobre-elaborada, conceptual y nada espontánea, que, ante la decadencia temática experimenta y revoluciona el aspecto formal para decir las mismas ideas una y otra vez con distintas imágenes.

Lo dicho aquí puede cotejarse con poesía producida en períodos históricos de transición social, como el nuestro; por ejemplo, los poetas barrocos de la España del siglo XVII, compárese la última estrofa de Góchez Sosa, con el Soneto de Góngora, para un botón de muestra:

"Mientras, por competir con tu cabello,
oro bruñido, el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lirio bello;
.....

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, marfil luciente".

Nótese la exuberancia de la MATERIA SIGNIFICANTE (la forma artística y la utilización de abundantes recursos estilísticos), ante la carencia de temas y la superficialidad del contenido. También se puede comparar con la poesía de Calderón de la Barca, especialmente los versos de "La Vida es Sueño".

—o—

Nuestra indagación morfológica nos sirvió para comprobar el carácter individualista de la TENDENCIA POETICA en la poesía de Góchez Sosa, producto poético que caracteriza toda la producción de una etapa histórica y personifica las contradicciones sociales de la clase pequeño burguesa, la problemática de identificación social y de validificación en los procesos sociales. Sin embargo, el problema no es un hecho aislado del poeta de nuestro estudio, sino, más bien, es un problema estructural que se presenta en todo el sistema capitalista en decadencia; como bien dice Marx, "Al llegar a una determinada fase de desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad chocan con las relaciones de producción existentes, o, lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con las relaciones de propiedad dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí".

Por ello se establece un proceso de transición que va de la etapa histórico-socio-económica que fenece hacia otro tipo de ordenación social, dice Marx: "de formas de desarrollo de las fuerzas productivas, estas relaciones se convierten en trabas suyas. Y se abre así una época de revolución social. Al cambiar, la base económica, se revoluciona más o menos rápidamente toda la inmensa superestructura erigida sobre ella".¹⁰

¿Qué papel juega el poeta en estas condiciones concretas y superiores a él? La disyuntiva social es en él muy fuerte, sea consciente o inconscientemente. No es cuestión de caprichos individualistas; ni es el interés personal del poeta lo que determina el "gusto literario" y el consumo del producto artístico por las diferentes clases sociales. La magnitud social y estructural trasciende la esfera voluntarista e individual, están de por medio los "cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción. . . y en las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en una palabra, LAS FORMAS IDEOLOGICAS EN QUE LOS HOMBRES ADQUIEREN CONCIENCIA DE ESTE CONFLICTO Y LUCHAN POR RESOLVERLO". Además, debemos agregar, con Marx, "No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino por el contrario, el ser social es el que determina su conciencia" y este "ser social es el resultado de la producción social del hombre" y de "las relaciones de producción que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales". Es decir, nos enfrentamos, en una etapa de transición, con una relación crítica y de doble implicación, por una parte, el modo de producción de

10— Marx explica menor esta idea en MISERIA DE LA FILOSOFIA: "El señor Proudhon economista ha sabido ver muy bien que los hombres hacen el paño, el lienzo, la seda, en el marco de relaciones de producción determinadas. Pero lo que no ha sabido ver es que estas relaciones sociales determinadas son producidas por los hombres lo mismo que el lienzo, el lino, etc.

Las relaciones sociales están íntimamente vinculadas a las fuerzas productivas. Al adquirir nuevas fuerzas productivas, los hombres cambian de modo de producción, y al cambiar el modo de producción, la manera de ganarse la vida, cambian todas sus relaciones sociales. . .

Los hombres, al establecer las relaciones sociales con arreglo al desarrollo de su producción material, crean también los principios, las ideas y las categorías conforme a sus relaciones sociales. POR LO TANTO, ESTAS IDEAS, ESTAS CATEGORIAS, SON TAN POCO ETERNAS COMO LAS RELACIONES A LAS QUE SIRVEN DE EXPRESION. SON PRODUCTOS HISTORICOS Y TRANSITORIOS. . ."



la vida material, que condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual, en una transformación lenta pero concreta; y por otra, el individuo poeta, con toda su capacidad creativa, sumergido en esa totalidad social conflictiva. Por ello, hablamos de un producto poético típico de una clase y de un sistema decadente al referirnos a la poesía de Góchez Sosa; por ello, también, podemos y debemos exigirle al poeta un CONOCIMIENTO MAS COMPLETO, COHERENTE Y CIENTIFICO de la situación socio-económica de su momento histórico, lo contrario es caer en el abandono, el decadentismo y el pesimismo individualista; es decir, en el juego que pretende la ideología dominante de tal o cual etapa: las experimentaciones artificiosas de la forma, los "booms" literarios (el consumo de la obra como mercancía capitalista), las modas vanguardistas (el arte por el arte del avant garde), etc. No se trata de culpar a nadie aisladamente, sino de precisar las contradicciones que se presentan en las etapas de transición social y, por ende, en la esfera del ARTE, que, como forma de la conciencia social expresa y manifiesta dichas contradicciones. El verdadero problema social del artista en estas circunstancias se da, entonces, no en su conflictuada individualidad o en la justificación racional de su actividad poética, sino en el

conocimiento real del papel que le toca jugar o que está jugando; en la toma de postura definida y en la toma de conciencia de su necesidad como expresión de su libertad de artista. Debemos partir de nuestra incapacidad para detectar las causas estructurales de dicha problemática, porque, como bien afirma Lenin: "Jamás ha sucedido, ni sucede, que los miembros de la sociedad se representen el conjunto de las relaciones sociales en que viven como algo definido, integral, penetrado de un principio fundamental; por el contrario, la masa se adapta inconscientemente a esas relaciones, y hasta tal punto no tiene idea de ellas como relaciones sociales históricas especiales. . ."

—o—

Vamos ahora a contrastar el poema ESCRITO SOBRE SILENCIO, de aparente vena realista, porque hace mención somera de acontecimientos histórico-políticos de actualidad en la vida salvadoreña y alusión a ciertos ejecutores de violencia y a víctimas de los mismos, con las palabras del gran escritor ruso Maiakovsky, para quien no hay poesía sin TENDENCIA; es decir, no puede haber un quehacer poético que sea una actividad aséptica o a-histórica, sino que surge de una historia, de unos intereses de clase con-

dicionados históricamente y de una actitud ideológica específica, sea ésta de ADHESION al sistema, o de repudio o de CONNIVENCIA (a ratos sí, a ratos no).

Para Maiakovsky, “la novedad es obligatoria en la obra poética. El material de las palabras y de las combinaciones verbales en el cual se debate el poeta debe reelaborarse”. . . Si para hacer un verso se usan viejos desechos verbales, su cantidad debe corresponder a la del material nuevo. De la cantidad y cualidad de éste dependerá que la unión sea apta para el consumo”. El problema de ESCRITO SOBRE SILENCIO radica en que la re-elaboración sólo se da en la FORMA, la actitud “revolucionaria” se queda en una “revolución” de la forma para adecuar el hecho poético al consumo actual. La actitud de denuncia se queda en un mundo cerrado, sin perspectiva, pues el FORMALISMO, como hecho innovador, resulta ser un simple REFORMISMO, un mejorar la TECNICA EXPRESIVA, un experimentar con el mundo en sus “formas” pero no en sus raíces. Sabemos, sin embargo, que el avance progresivo de la historia, individual y colectiva, se establece a partir de los CONTENIDOS, la creatividad humana se expresa en la elaboración de “nuevos significados” en la transformación de “viejos significantes”. No se trata de decir lo mismo de una forma novedosa, ni de crear palabras nuevas a partir de lo trillado y convencional de la lengua, como dice Cortázar, sino de utilizar las mismas palabras y los mismos recursos con otra intención y con otra finalidad: la palabra como eco y portavoz de la conciencia social; como COMUNICACION POPULAR de contenidos revolucionarios que surgen, se investigan y se devuelven de y a la única clase revolucionaria del sistema capitalista actual: la proletaria, urbana o campesina.

Para Maiakovsky, “la descripción, la representación de la realidad, tiene, en poesía, una posición autónoma. Este trabajo es indispensable (la dimensión semántica y sintáctica del proceso poético y la obra como signo autónomo, L.M.), pero debe ser valorado como el trabajo del secretario de una gran asamblea humana” (la dimensión práctica del proceso poético y la obra como signo COMUNICATIVO; es decir, la relación de transmisión de mensajes entre la obra y el receptor, L.M.).

Nos parece de gran interés y de utilidad orientadora para nuestra poesía y nuestros poetas actuales salvadoreños, sintetizar algunos de los elementos indispensables para iniciar el trabajo poético, según el poeta ruso:

“Primero, la presencia, en la sociedad, de un problema cuya solución es concebible sólo con una obra poética” (la obra como diagnóstico de una pro-

blemática social y como denuncia de la misma, L.M.).

“Segundo. El conocimiento exacto, o mejor, la percepción de las aspiraciones de la clase propia (o del grupo que se representa) respecto al problema dado, o sea, una orientación finalista”. (La obra como perspectiva de futuro, como anunciación. L.M.).

“Tercero. El material. Las palabras. El ininterrumpido enriquecimiento de los depósitos de los almacenes del propio cráneo con palabras necesarias, expresivas, raras, inventadas, renovadas” (el conocimiento esencial de lo típico de la praxis artística sin la cual no puede haber comunicación estética, L.M.).

“Cuarto. Las costumbres y los procedimientos de elaboración de las palabras, infinitamente individuales, que se adquieren después de años de trabajo cotidiano: rimas, medidas, alteraciones, imágenes. . . formas gráficas, etc.” (la experiencia poética y el conocimiento de la tradición histórico-cultural del poeta, L.M.). . . .

“Cuanto mayor es la cosa o el suceso, continúa Maiakovsky, tanto mayor es la distancia a que hay que observarlo. Los débiles permanecen en su sitio y esperan que el acontecimiento haya pasado para reproducirlo; los fuertes por el contrario, se lan-

zan hacia adelante para arrastrar consigo el tiempo que han comprendido". (Nótese el sentido de perspectiva y de organicidad social que adquiere la vitalidad poética en las palabras de M. La PERSPECTIVA será aquella que permita una claridad y una movilidad hacia adelante, la forma impulsa al contenido y éste amplía el horizonte de la forma; la observación poética en la distancia significa la naturaleza del REFLEJO ESTETICO que es una reproducción de lo esencial del fenómeno; es la tipificación de la imagen artística y no una simple copia mecánica de sus rasgos externos, L.M.).

Para Maiakovsky, "son obligatorios el cambio del plano en que sucede éste o aquél hecho y la distancia. Esto no significa, evidentemente, que el poeta debe tenderse a la orilla del mar y esperar a que el tiempo pase. El poeta debe recorrer el tiempo. Sustituir el lento fluir del tiempo con un cambio de lugar, transformar, en la fantasía, un día real en un siglo". (El error de esta apreciación sería el aislarla de su contexto social para justificar una postura individualista-fantásica; Maiakovsky afirma, en todo caso, el carácter "ficcional" del quehacer poético, como una visión parcial de mundo; pero esto no quiere decir que se dé en una pura y mística actitud de arrojamamiento. Al contrario, surge y se produce según determinadas posibilidades materiales y psicosociales,

históricamente condicionadas, L.M.).

Por último, nos parece clarificador repetir con Maiakovsky, las siguientes conclusiones:

- 1.- "La poesía es producción (aunque muy difícil y compleja lo es).
- 2.- "El aprendizaje poético no consiste en el estudio del modo en que se fabrica un tipo determinado y circunscrito de cosas poéticas, sino que por el contrario, el estudio de los hábitos de trabajo, que favorecen la creación de nuevos hábitos.
- 3.- "La novedad del material y del procedimiento, es obligatoria para toda obra de poesía.
- 4.- "El versificador debe trabajar cada día para perfeccionar el oficio y acumular provisiones poéticas.
- 5.- "Un buen cuaderno de apuntes y la capacidad de utilizarlo son más importantes que el saber escribir sin errores según metros en la actualidad decréptos.
- 6.- "Hay que repudiar las futilidades poéticas tan



irracionales. Hay que empuñar la pluma sólo cuando no se tenga más medio de expresión que el verso.

- 7.- "Para ENTENDER CORRECTAMENTE LA ORDENACION SOCIAL, EL POETA DEBE ESTAR EN EL CENTRO DE LAS COSAS Y DE LOS ACONTECIMIENTOS. Conocer la teoría económica, conocer la vida real, comprender que la historia científica es más importante para el poeta. . .
- 8.- "Para ejecutar de la mejor manera posible la ordenación social, el poeta debe colocarse a la vanguardia de su clase, debe luchar, conjuntamente con la clase, en todos los frentes. . .
- 9.- "Sólo una actitud productiva hacia el arte elimina la casualidad, la falta de principios en los gustos, el individualismo en los juicios. Sólo una actitud productiva pondrá en un mismo plano las diversas especies de trabajo literario: la poesía y la nota del correspondiente obrero. . .

10.- "No se puede atribuir un VALOR AUTONOMO a la elaboración, a la llamada elaboración técnica. . .

11.- "El ambiente cotidiano influye en la creación de una obra auténtica, al igual que todos los demás factores. La palabra "bohemia" se ha convertido en el sinónimo despreciativo del filisteísmo artístico. De hecho, estamos en una atmósfera de viejo arribismo individualista. . .

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

K. Marx. **Prólogo a contribución a la crítica de la economía política.** Cuadernos de pasado y presente; Buenos Aires: Siglo XXI, 1974, págs. 35-36.

V. Maiakovsky. **Poesía y Revolución.** Barcelona: Ed. Península, 1971, págs. 47-55.

