Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

EN ESTE NUMERO:

JOHN F. NIMS habla del porvenir de la poesía; CAYETANO LUCA DE TENA enjuicia el teatro norteamericano desde el punto de vista de la dirección escénica; L. THOMPSON estudia la poesía de Robert Frost; JOHN A. KOUWENHOVEN analiza lo que es típicamente norteamericano en la arquitectura y el diseño; E. A. BAYNE expone sus impresiones sobre Bernard Berenson.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
BIBLIOTECA CENTRAL
SECCION DE REVISTAS

Número

15

Madrid *Casa Americana* *1960*

Publicado por el

SERVICIO DE INFORMACIONES
(USIS)

de la Embajada de los Estados Unidos de América

MADRID: Paseo de la Castellana, 48
BARCELONA: Via Layetana, 33
(Biblioteca: Diputación, 241)
BILBAO: Buenos Aires, 1
SEVILLA: Laraña, 4

1960

Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

Número

15

Madrid *Casa Americana* *1960*

Atlántico

La poesía y el mundo de mañana, por ***John F. Nims*** ... 5

El teatro norteamericano a través de la dirección escénica, por ***Cayetano Luca de Tena*** 15

Robert Frost, poeta de América, por ***Lawrance Thompson*** 47

¿Qué es norteamericano en la arquitectura y el diseño norteamericanos?, por ***John A. Kouwenhoven*** .. 57

El legado del gigante (impresiones sobre Bernard Berenson), por ***Edward A. Bayne*** 75

Notas culturales 97

Libros: **Howard W. Odum:** ***Sociología norteamericana. Historia de la sociología en los Estados Unidos hasta 1950*** (Emilio Boix Selva) 103

Colaboradores 111

LA POESIA Y EL MUNDO DE MAÑANA

por John F. Nims

EN lo que se refiere al nuevo tipo de civilización y a sus efectos sobre la poesía, personalmente me siento tranquilo, aunque quizá no tenga para ello razón convincente o siquiera comunicable. El señor Eliot, naturalmente, nos dice que las ideas no son asunto del poeta, excepto en la medida en que esas ideas son emocionalmente fecundas. Mi propio sentir, por lo que se refiere a las ideas, se acerca al de ese distinguido filósofo que reconoció que era «un hombre ignorante, casi un poeta». No todos los poetas son realmentes *vates*, y no con todos puede contarse para el vaticinio; en las actuales circunstancias y en cuanto al tema de este artículo, yo, por lo menos, no tengo nada oracular que decir. Pero quizá no es necesario ser un oráculo; quizá el nuevo peligro no es nada más que el antiguo, vestido con moderno traje espacial, el peligro de la distracción hacia fuera, «la copa del hastío exterior», la amarga copa que siempre ha amenazado con seducir al poeta, apartándolo de su única verdad, la verdad de su corazón y su alma.

El mundo de mañana: en más de un sentido, está con nosotros desde hace algún tiempo, ha ejercido ya ciertos efectos evidentes sobre nuestra poesía y seguirá ejercién-

dolos. Quizá un enriquecimiento del vocabulario; ciertamente, un enriquecimiento de las imágenes. De manera más sutil, se ha dejado sentir en la cadencia de nuestro lenguaje. Eliot ha reflexionado acerca de la influencia del motor de combustión interna sobre nuestros ritmos. Y recordamos la anécdota referente a Stravinsky (un compositor, pero lo mismo puede aplicarse a un poeta) y los limpiaparabrisas: el músico contemplándolos fascinado, tratando de analizar y aplicar su delicado juego de ritmos.

Si el mañana nos alarma, no deberíamos olvidar que, en el pasado, el mañana ha sido casi siempre alarmante, puesto que el mañana trae, como dijo Hamlet, no los peligros familiares, sino aquellos que no conocemos. Probablemente son tantos los poetas que han deplorado e invocado su mañana (que es ahora nuestro ayer) como los que lo han aclamado. Es mi impresión que pocos poetas realmente grandes han contado seriamente con un porvenir brillante para la humanidad *in praesenti statu animae et corporis*, aunque los chauvinistas de la tierra, poetas inferiores en su mayoría, se han dejado ilusionar por fábulas de perfectibilidad. Esta actitud de sospecha ante el futuro ha estado tan extendida, que podemos imaginar a los hombres de las cavernas discutiendo y moviendo la cabeza al contemplar la rueda o la palanca recién inventadas; aunque algunos seguramente aclamaron el invento por considerar que abría nuevas y espléndidas perspectivas de progreso y fuentes tecnológicas hasta entonces no aprovechadas, tiene que haber habido otros que lo deploraran como el primer paso en la larga campaña, en la que la máquina violaría las prerrogativas mismas del hombre: pueden haber visto en ello el fin de la naturaleza, el fin de la imaginación, el fin de la era de la poesía. No resulta fantástico imaginar que puede haber habido incluso conferencias alrededor del fuego, quizá bajo las impresionantes figuras de animales de Al-

tamira, para tratar de posibles resoluciones y medidas a fin de defender las artes contra esta novísima amenaza.

Pero podemos admitir desde ahora que la rueda no representó para la humanidad el mismo peligro que representan ciertas posibilidades atómicas. Sin embargo, si se trata de que esté en peligro la supervivencia humana misma, la preocupación por el destino de la poesía resulta verdaderamente inútil; es como un hombre que se está ahogando y que discute consigo mismo si debe pedir socorro en alejandrinos o en verso libre.

Si no se produce la catástrofe final, parecería evidente que en el mundo de mañana se mantendrán invariables ciertas experiencias humanas, las que han resultado más fecundas para estimular la poesía. Pienso no sólo en experiencias como las de aquellos poetas que eran casi indiferentes a lo que les rodeaba. En la poesía de San Juan de la Cruz —uno de los poetas más grandes— no hay referencias, o a lo sumo una sola, a cualquiera de las circunstancias o acontecimientos históricos de su tiempo. Pienso también en esa poesía que seguirá siendo lo que ha sido siempre, porque las vivencias que hay tras ella no cambian al cambiar el mundo. Pienso en poesía como la de los cuatro versos atribuídos a Safo:

δέδυκε Μὲν ἁ σελάννα
Καὶ πλεϊάδες, Μέσαι δὲ
νύκτες, ταραὶ δ' ἔρχετ' ὥρα
ἐγὼ δὲ Μόνα Κατεύδω

«La luna se ha puesto y las Pléyades; es medianoche; el tiempo pasa y duermo en soledad.» No estoy seguro de que el mundo del porvenir, a pesar de todo su acondicionamiento de la personalidad, pueda (o deba) hacer mucho en lo que se refiere a la infelicidad en el amor. O en lo que se refiere a la clase de ausencia que atormentaba al poeta griego, quienquiera que fuese; esto no

puede ser resuelto con medios de comunicación más rápidos. «He comprobado» —dice Thoreau— «que ningún ejercicio de las piernas puede acercar mucho una mente a otra.» Ni tampoco puede hacerlo ninguna máquina, aunque ella misma gire alrededor de la luna. La materia sigue siendo sólo materia, aunque encontremos medios más rápidos para enviarla de un lugar a otro; y nada que le suceda puede significar mucho, en último término, para el espíritu del hombre.

Tampoco influirán mucho los cambios de mañana sobre penas tales como la de Catullus por la muerte de su hermano:

Multas per gentes et multa per aequora vectus
Advenio has miseras, frater, ad inferias...

«Viajando por muchas naciones y a través de muchos mares, llego, hermano, a estos penosos ritos...» Puede que en el mundo del porvenir los cadáveres sean de hombres cada vez más viejos y que el tiempo necesario para que los sobrevivientes lleguen a su lado sea menor, pero no parece que la experiencia humana misma vaya a ser modificada por los cambios técnicos. En realidad, éstos pueden ayudar al poeta, proporcionándole nuevos tipos de imágenes; tales imágenes, empero, no representarán una invasión, sino una liberación.

Pues, a la larga, no estoy seguro de que en poesía haya

nada que pueda calificarse de «progreso». Hay cambio siempre, cambio de tema, de actitud, de todos los elementos del estilo, puesto que cuando se ha hecho una cosa, no puede ya rehacerse con la misma frescura. Reconocemos nuestros propios sentimientos en estos poemas de hace dos mil años, y parece tratarse de sentimientos para los que no representará un peligro nada de lo que podamos hacer mañana. Frente a estos sentimientos, la poesía se puede permitir el mostrarse casi indiferente a lo que sucede en el mundo exterior. Cuando Thomas Mann dijo que «en nuestro tiempo el destino del hombre presenta su significado en términos políticos», por lo menos un gran poeta —muchos dirían que el más grande de nuestro siglo— hizo constar su completo y violento desacuerdo en un breve poema en el que insistía en que la política no es poesía, y en que, para el poeta, las graves crisis políticas que conmueven el mundo son menos importantes que el amor humano. Si esto es irresponsabilidad, sólo podemos decir que la actitud del poeta es un hecho, y que representa una elección a la que muchos de los mejores poetas de todos los siglos se habrían inclinado, diciendo, como dijo Yeats:

How can I, that girl standing there,
My attention fix
On Roman or on Russian
Or on Spanish politics?
Yet here's a travelled man that knows
What he talks about,
And there's a politician
That has read and thought,
And maybe what they say is true
Of war and war's alarms,
But O that I were young again
And held her in my arms!

(¿Cómo podré, estando allí esa muchacha,
Fijar mi atención
En la política romana,
Rusa o española?
Sin embargo, aquí hay un hombre que ha viajado y que
De qué habla, [sabe
Y allí hay un político
Que ha leído y pensado,
Y quizá es cierto lo que dicen

De la guerra y de las alarmas de guerra,
Pero ¡ojalá fuera otra vez joven
Y la tuviera entre mis brazos!)

Este es un sentimiento que habrían compartido nuestros poetas de hace dos mil años (podemos demostrarlo concretamente con el poema de Catulo sobre César) y otros muchos después, incluyendo, en mi opinión, incluso a Dante, ese poeta, el de más conciencia política y mundana, que dejó que la mujer que amaba le llevara más allá de todas las cosas políticas y mundanas, hasta una esfera en la que el ayer y el mañana no son nada. El poema de Yeats se refiere a la política, pero podríamos poner en su lugar cualquiera de los intereses o distracciones del mundo:

¿Cómo podré, estando allí esa muchacha,
Fijar mi atención
En los proyectiles intercontinentales
O de corto alcance...

Siendo, pues, tan estable y humano el material de la poesía, no creo que haya por qué temer la invención de máquinas que escriban poesía (y cuyo nombre podríamos imaginar como musógrafo o heliconómetro), aunque podemos concebir una máquina que revolviera y clasifi-

cara un millar de tarjetas con otros tantos clichés de la vieja poesía, de manera muy parecida a como escriben los poetas sin originalidad. Pero obtendríamos algo muy semejante a la poesía escrita por máquinas si se ordenara a los poetas lo que deben o no deben decir. Pero, si se obedecieran tales instrucciones, es probable que no obtuviéramos nada de poesía, sino sólo esa seudopoesía que no falta en ninguna época y que proclama, como mil ecos, las contraseñas del momento y del régimen.

Desde el punto de vista de estas realidades humanas, el porvenir me parece para la poesía poco más alarmante que lo ha sido el pasado. Para algunos poetas, naturalmente, la condición humana misma, en cualquier época, ha sido más aterradora que cualquier modificación accidental de la misma: el τὸ μὴ γενέσθαι de Sófocles —«No haber nacido sería lo mejor para el hombre»— llega tan lejos como puede llegar, si no es el completo silencio, la desesperación de nuestro destino. Un poeta con tal actitud conoce ya lo peor; tiene poco que temer de cualquier futuro.

Pero supongamos que el poeta, contemplando lo que ha de venir, rompe en gritos de alarma. Esto es un placer y un privilegio que no debemos negarle. El grito de alarma es a menudo el más melodioso del poeta, el del cisne que por lo menos cree que está muriéndose. Pues el poeta no es menos melodioso cuando deplora que cuando aclama; nunca parece sentirse tan en su elemen-

to como cuando el techo está ardiendo y se caen las tejas. No le haríamos ningún favor proporcionándole un mundo perfecto, si es que estas palabras no son contradictorias; pues un mundo perfecto equivaldría a un material inferior para su arte. Un poeta satisfecho es un poeta menor; si está del todo satisfecho, probablemente no se molestará en escribir en absoluto. También en este caso ha sido Yeats, de todos nuestros contemporáneos, quien lo ha expresado más enérgicamente; en un poema acerca de su largo amor desgraciado, del que procede tan gran parte de su poesía, dice que si hubiera sido feliz en el amor

... might have thrown poor words away
And been content to live.

(*... podría haber desechado las pobres palabras*
Y haberme contentado con vivir.)

Pero Yeats estaba en buena situación para un poeta, no sólo en su infelicidad personal, sino también en su visión de un mundo que se derrumbaba: «*things fall apart, the center cannot hold*» («las cosas se derrumban, el centro no puede sostenerlas»). De su infelicidad y de su temor, su poesía. Esto ha sucedido con muchos poetas en muchas épocas: podemos pensar primeramente en Eurípides, en Dante y en Shakespeare. Podríamos pensar también en muchos de los más grandes poetas de nuestro tiempo. En Antonio Machado, por ejemplo, quien no sólo se lamentaba en su aflicción personal:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye, otra vez, Dios mío, mi corazón clamar...

sino que en los vigorosos poemas de *Campos de Castilla* lamentaba lo que parecía la decadencia de una gran

época. Podríamos pensar en figuras tan magníficas como Ungaretti y Montale, adaptándose o, mejor, quedando inadaptados en un mundo que no les agradaba. En el primer poema que tenemos de Montale, por ejemplo, el joven poeta percibe, con «*triste maraviglia*», bajo el cegador sol de Liguria,

Com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Vivir es como seguir una muralla ardiente con pedazos de vidrio fijados en lo alto. Con gran valor, Montale aceptó su amargo mundo e hizo de él poesía; de la lucha se elevó hasta una visión casi mística de un amor cósmico que impregna la tierra, de un amor que, como la anguila de la que hizo un símbolo tan elocuente, es «*freccia d'amore in terra*».

Siempre ha sido tan áspero el mundo para los poetas como para los hombres en general; y puede ser más áspero mañana. Pero las asperezas que presente serán del tipo que los poetas han afrontado siempre: tentaciones para apartarlos de una vida interior, donde reside su más auténtica fortaleza. No podemos desearles el perturbado mundo en el que con toda probabilidad se encontrarán, pero desde un punto de vista exclusivamente poético —si fuera permisible pensar de esa manera— tampoco podemos lamentarlo. Pues la poesía prospera con las dificultades: se ha visto elevarse más alto al poeta cuando parte del infierno mismo.

EL TEATRO NORTEAMERICANO A TRAVES DE LA DIRECCION ESCENICA*

por Cayetano Luca de Tena

ME temo, señoras y señores, que ésta no va a ser una conferencia demasiado ortodoxa. Quiero decir que no esperen ustedes una ordenada exposición de nombres, fechas y actividades, un claro y completo cuadro sinóptico de la escena americana desde el punto de vista del director teatral. No puedo ofrecer eso por dos razones. Una, la imposibilidad material. Para un extranjero, la recopilación de los datos imprescindibles se convierte en una tarea abrumadora. ¿Quién nos garantiza, a una doble distancia de años y kilómetros, que hemos dado la debida importancia a cada manifestación, que hemos colocado cada pieza en su verdadero lugar? ¿Qué nos impide equivocar la perspectiva, pesar torcidamente el valor de un intento fundamental, exagerar el significado de un éxito epidérmico? Y aparte de eso, ¿qué valor tendría la repetición de unos datos históricos que cualquiera puede encontrar en las bibliotecas especializadas?

Yo creo que, al recibir la gentil invitación de la Casa

(*) Conferencia pronunciada en la Casa Americana de Madrid el 24 de noviembre de 1959.

Americana de Madrid para hablar sobre un aspecto del teatro de su país, aceptaba un cierto compromiso de ir más allá de esos datos históricos, me obligaba en cierto modo a poner un granito de arena personal en esta construción del espíritu, en este admirable intento de acercarnos, conocernos y estimarnos mutuamente. Por eso, he preferido orientar estas notas en el sentido de la experiencia concreta, de las realidades que un director español puede establecer al contacto de unas obras, unos artistas, unas publicaciones... Más que reconstruir unos episodios de la historia teatral me interesaba establecer sus consecuencias. Más que afirmar: «La escena americana ha crecido así», quería yo preguntar: «¿Qué nos ha dejado como fruto la escena americana de estos años?» ¿Qué hemos aprendido de ella? ¿En qué medida nos ha hecho cambiar nuestro repertorio de ideas y costumbres teatrales?

INCONVENIENTES DE LA TRADICION.—Como ya he anunciado la escasa ortodoxia de estas palabras, no me importa entrar en materia con una afirmación un tanto atrevida. Es ésta: *Teatralmente hablando. Norteamérica se beneficia de su falta de tradición.* Voy a intentar una explicación para aclarar lo que pueda tener esto de escandaloso. Los europeos nos jactamos permanentemente de esta herencia de siglos que enriquece nuestro teatro. Herederos directos de Esquilo, de Shakespeare, de Lope y de Molière, parece que enseñá-

ramos a todas horas nuestra genealogía, dibujada en pergamino, e hiciéramos girar, presuntuosamente, en nuestro dedo, la sortija de oro del remoto antepasado. Norteamérica empieza, por contrario, muy tarde a tener historia teatral, y aun esa historia es un reflejo de la nuestra hasta una fecha recientísima; quizás hasta que Eugenio O'Neill proclama la madurez de un arte nacional con la resonancia unánime de su obra. Ahí empieza de verdad el teatro norteamericano como el español empieza en Lope de Vega y el inglés en Shakespeare. Rueda, Torres Naharro, el propio Cervantes, o Lyly, Fletcher y Middleton, hasta el propio Marlowe, sólo son ensayos, tentativas, forcejeos de un arte que busca angustiosamente su perfil verdadero. Es siempre un hombre sólo, un hombre genial, el que descubre la fórmula decisiva que presta coherencia a lo que antes fue dispersión, el que traza unos límites y cava unos cimientos, y alza unos muros definitivos entre los cuales comienza a habitar gente que se parece, que habla el mismo lenguaje, que tiene un repertorio común de sentimientos e ideas. El gran autor, llámese Lope, o Shakespeare, o Eugenio O'Neill, es aquel que establece la permanencia de un estilo, de una actitud; es aquel que pinta, en la fachada que alberga a los suyos, un gran cartel donde se declara nombre y condición de los que allí conviven. Los antiguos nómadas, los ambulantes trovadores que ofrecían de castillo en castillo romances y coplas, tienen ya un techo fijo, un lugar cierto donde pueden ser encontrados en cualquier momento. Tienen domicilio, estabilidad y ocupación. Constituyen una razón social.

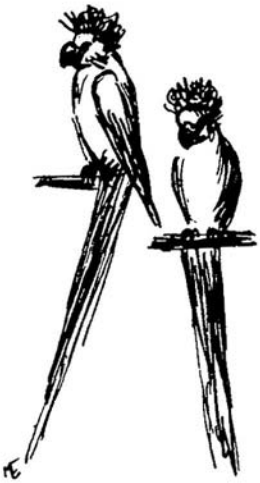
Si admitimos —y parece lo más lógico— que el teatro norteamericano empieza con O'Neill a ofrecer un rostro identificable, un mensaje coherente, admitimos también que todo lo anterior pertenece a una etapa indecisa donde las influencias exteriores y distintas están gestando laboriosamente en la oscuridad esa milagrosa crista-

lización. Una etapa de elaboración invisible semejante a aquella en que el teatro cortesano de imitación greco-latina, la farsa popular de origen báquico y el misterio medieval de inspiración religiosa, preparan en España la fulgurante aparición de esa fórmula cabal y definitiva que trae en las manos Lope de Vega. Y admitido este punto, ya podemos decir con cierta tranquilidad que Norteamérica estrena una dramática propia en el momento más oportuno, cuando el espíritu del drama que nace encuentra dispuesto un pedestal de técnica en que asegurar su estatura. Dicho de otro modo, el teatro norteamericano es como un afortunado heredero frente a cuya cuna ya estuviera desplegada la riqueza. Todos los esfuerzos anteriores han allanado un camino fácil para su paso joven. Por eso, tal vez, su presencia es, desde el principio, rotunda, indiscutible, avasalladora. No le estorban los vicios inevitables, los errores forzosos que todo teatro arrastra desde sus comienzos, porque esos errores y vicios son como envolturas larvarias que se desprenden y se olvidan. No le pesa en las espaldas la carga gloriosa de un antiguo esplendor, fardo que a veces resulta incómodo de llevar por lo que obliga y lo que paraliza. El teatro norteamericano tiene la inmensa suerte de encontrar su madurez apenas terminada su infancia y de recibir una experiencia secular, lista para su utilización inmediata. Todas las enfermedades de la niñez las ha sufrido en carne ajena y se nos aparece intacto, sonriente, dispuesto a acometer las más difíciles aventuras.

Si lo comparamos con los teatros europeos, veremos claramente las ventajas de esta ausencia de tradición a que nos referíamos. Entre nosotros, por ejemplo, cada reforma, cada novedad técnica, cada peldaño de la continua renovación artística, ha sido una dura batalla contra los defensores de lo establecido. En cualquier momento de la historia del teatro español pueden escuchar-

se las airadas voces que protestan el menor asomo de mudanza. Protesta Lope contra la introducción de novedades escenográficas; protestan los fieles partidarios de Lope y Calderón contra las unidades aristotélicas que defiende Moratín; protestan los neoclásicos ante el empuje desordenado del Romanticismo, y los románticos se rasgan las vestiduras ante la aparición de los naturalistas. El mundo de las tablas es conservador y tradicional. La frase: «Siempre se ha hecho así», se ha alzado como una sagrada barrera frente a cualquier intento sospechoso de novedad. Aún hoy, cuando todo el teatro del mundo se rige por una leyes técnicas unánimemente admitidas, nosotros continuamos discutiendo acerca de temas tales como la necesidad o legitimidad del director escénico, el valor de la escenografía o la jornada de descanso del actor.

Conozco por experiencia propia —experiencia excepcional, me atrevo a decir, ya que me ha tocado vivir la etapa más activa de la renovación escénica española—, conozco por mí mismo, repito, los problemas gravísimos que planteaba en un escenario nacional la menor modificación de carácter técnico. La primera vez que los operarios de cierto teatro oyeron explicar un plan de iluminación que significaba la desaparición de batería y diablas, elementos únicos e inamovibles hasta entonces, sonreían sin ocultar su desprecio por aquella ridícula pretensión. Una representación iluminada exclu-



sivamente con proyectores era algo que ellos consideraban de antemano destinado al fracaso. El decorado de papel era de uso común cuando yo comencé, hace veinte años, mi carrera teatral. Un día de suspensión para preparar un estreno era aún un concepto revolucionario.

No cito estos ejemplos para agraviar por gusto la escena española, sino para hacer aún más clara mi argumentación. ¿Por qué el atraso técnico de un teatro tan ilustre como el nuestro? ¿Por qué la resistencia a toda novedad plástica, decorativa, mecánica? Para mí, por una razón fundamental que encaja a medida en esta teoría que trato de exponer. El atraso técnico, la pobreza visual de los escenarios españoles se debía a que, con contadas y honrosas excepciones, estaban en manos de gentes de escasa formación intelectual, para los que sobraba la inquietud artística. Y la ventaja que yo veo en el teatro norteamericano es que, desde sus primeros pasos de adulto, recibe la atención y el aliento de gentes intelectualmente afinadas; recibe el impulso decisivo de los universitarios. Por una o por otra razón —no vamos a entrar aquí en problemas sociológicos que escapan a mi capacidad y al tema anunciado—, el siglo XVIII marca en España un profundo divorcio entre las clases cultas y el pueblo en general. Como las primeras representan sólo una débil minoría, como el apoyo de un arte colectivo ha de buscarse sobre un auditorio de cierta amplitud, el teatro español abandona su estirada postura de ambición literaria y dignidad plástica, y se instala cómodamente sobre la vulgaridad de una masa de escasas exigencias. Hasta Felipe IV el verbo teatral corre paralelo a una preocupación de belleza visual y se importan de Italia pintores y artesanos que embellecen los escenarios de nuevas invenciones. Desde entonces hasta hace pocos años hemos ido viviendo sin más preocupación que la de salir del paso decorosamente. Los in-

tentos —que los ha habido— de renovación, de modernización, han sido eso, intentos, y todos recordamos la poca fortuna comercial de Margarita Xirgu cuando resucitaba a Lope de Vega con artística ambición, o de otros grupos cuando ofrecían «Liliom» o «El viaje infinito».

Ese divorcio, esa profunda separación espiritual no ha llegado a producirse en Norteamérica por una simple razón de juventud. El crecimiento rápido, la riqueza indiscutible, el prestigio fabuloso que en todo país nuevo adquiere un signo cultural, hace que la influencia de los grupos de intelectuales sobre el teatro comercial de su tiempo sea mucho más honda y decisiva que entre nosotros. Con estos intelectuales —escritores, pintores, intérpretes, críticos— entra en la escena norteamericana una preocupación por la belleza y la unidad del drama. El texto, para ellos, no es un elemento que pueda aislarse de su atmósfera necesaria. Sólo en el clima exacto, en medio de una elaborada síntesis de color, de luz y de sonido, las palabras pueden rendir enteramente su mágico valor. Esta verdad, que en Europa se abre paso trabajosamente desde que en 1887 André Antoine funda su Teatro Libre, encuentra fácil el camino en los Estados Unidos hasta el punto de que han bastado treinta años para que el teatro norteamericano, en continente y contenido, alcance el respeto y la admiración universal.

LA UNIVERSIDAD Y SU PAPEL TEATRAL.— Como necesario homenaje, al hablar de este aspecto del teatro, no ya del norteamericano, sino del teatro en general, mencionemos al precursor, al adelantado, al primer hombre que concede a los problemas escénicos el rango suficiente para tratar de incluirlos en los cursos docentes. George Pierce Baker se llama este profesor admirable que defiende la necesidad de incluir literatura y técnica teatral en el programa de estudios de la Universidad de Harvard. Por supuesto, que hasta entonces se estu-

diaba la obra dramática como parte de las letras clásicas y se representaban obras por grupos de estudiantes. Pero lo que Baker propone es totalmente revolucionario y va más allá de esos límites normales. Se trata de reunir en un curso enseñanzas sobre historia teatral, interpretación, artes auxiliares de la escena, técnica del drama y de su representación. Mantiene Baker la teoría de que estos estudios completarán la formación profesional de cualquier estudiante, y sobre todo, mejorarán a la larga la calidad del teatro del futuro. Durante veinticinco años, Baker lucha inútilmente contra los administradores de Harvard, que sólo le permiten finalmente abrir un curso de «Composición dramática», es decir, de estudio detallado de la obra teatral, científicamente analizada en sus procedimientos e ideas.

Por estos meridianos solemos sonreír cuando se nos habla de un curso de técnica literaria para obras teatrales. Pensamos, con una actitud muy latina y más típicamente española, que todo es un problema de inspiración, de genio personal y capacidad intuitiva, y que si los profesores de «Composición dramática» tuvieran el secreto para escribir buenas obras teatrales, ellos mismos serían los más afortunados dramaturgos. Y en esto nos equivocamos, como en tantas cosas, porque un profesor de esta asignatura no precisa ser un autor, sino un crítico, cosa totalmente distinta cuando no absolutamente opuesta. Esta enseñanza que Baker consiguió introducir en Har-

vard y que hoy ejercen normalmente muchas Universidades americanas no puede garantizar a nadie el secreto de escribir comedias de éxito, pero sí puede ayudar al escritor teatral a evitar los escollos en que otros han naufragado, y mostrarle los puntos vitales de la técnica teatral mediante el estudio organizado y minucioso de los mayores ejemplos de la dramática universal. Baker, en su curso llamado «Inglés 47», como más tarde en la ampliación del mismo llamado «Taller 47», no sólo iluminó para sus alumnos conceptos teatrales necesarios, sino que también creó un espíritu de curiosidad e interés por el fenómeno escénico. Prueba del acierto de su iniciativa es que en la lista de graduados de su curso hay nombres como Eugenio O'Neill, S. N. Berhman y Sidney Howard, y que del «Taller 47» salen, por ejemplo, tres de los mayores escenógrafos americanos: Robert Edmond Jones, Lee Simonson y Donald Oenslager.

El «Taller 47» de Baker es quizá el primer intento serio y disciplinado de esta tendencia universitaria. Aunque nazca al margen de lo académico, no deja de ser un reflejo y una consecuencia de los cursos del mismo profesor. Pero su contenido teatral es aún más amplio, ya que comprende no sólo la composición de obras teatrales, sino también su puesta en escena, dando a los estudiantes la posibilidad de asomarse a todos los problemas de interpretación, escenografía, luminotecnia, etc. Los nombres de actores, críticos, directores y escenógrafos salidos del «Taller 47» indican la repercusión decisiva que esta primera escuela teatral tuvo en la escena americana de los años 20. Baker se trasladó más tarde a la Universidad de Yale para ponerse al frente del Departamento Teatral recién creado. Desde 1925 hasta 1936 pudo ver realizado su sueño de ofrecer a los jóvenes una enseñanza que abarcara todos los aspectos creadores y técnicos del drama.

Otras Universidades comienzan también por esas fe-

chas a preocuparse del teatro. En Columbia University, en Pennsylvania, en Wisconsin, en la Institución Carnegie de Pittsburgh, en Dakota y Carolina del Norte se organizan cursos, grupos teatrales de actuación regular, estudios sistemáticos sobre temas escénicos. El teatro es una expresión de la cultura para este grupo de profesores clarividentes pero como tal expresión de cultura no alcanza significado ni tiene vigencia si no está debidamente representado. Aquí está la clave esencial de las diferencias entre el concepto europeo y el americano en materia de formación teatral. En todas las Universidades del Viejo Continente se estudia la herencia teatral de nuestros antepasados. Cualquier estudiante sabe quiénes eran Racine o Calderón o Sófocles. Pocos, ninguno de esos estudiantes se ha visto obligado a representarlo, a vivirlo sobre las tablas de una escena. Para un estudiante europeo, Shakespeare o Lope de Vega son apenas un pasado glorioso. Para su colega americano esos mismos autores son una pregunta viva, un problema actual, una permanente lección.

LOS GRUPOS RENOVADORES.—Paralelamente al esfuerzo universitario corre el impulso de los grupos teatrales independientes, constituídos por escritores y artistas que no admiten como satisfactoria la fórmula comercial que impera en los escenarios de Broadway. Detallar estas actividades románticas no añadiría interés a estas notas y es cosa que otros han hecho con mucha más autoridad. Lo que nos conviene guardar de estas actividades de los grupos revolucionarios, así como de las experiencias universitarias, es el síntoma de una bandera de rebeldía alzada con éxito creciente. Al teatro comercial, heredero y albacea de la tradición teatral en gran parte europea, se opone ya una fuerza ditinta que empieza a ser rápidamente poderosa, tal vez porque ofrece ya el sello de un modo, de un estilo nacional. Es significativo

que ese hombre genial y decisivo de que hablábamos antes, el hombre que define de una vez para siempre la fórmula inicial del teatro norteamericano, salga de las filas de estos rebeldes y no de los prósperos escenarios de Broadway, O'Neill es un producto de los cursos de Baker y del espíritu renovador de los Provincetown Players. Claro que ante todo y sobre todo es producto de su propio genio, pero la coyuntura de su aparición nos lo deja ligado para siempre a la causa revolucionaria que, con él, avanza rápidamente hacia la victoria.

Este es el fenómeno que a mi juicio interesa destacar: esa rápida victoria de la causa más intelectual y ambiciosa. En nuestro país, como en todos los de Europa, los grupos jóvenes, generalmente universitarios, han alzado bandera también a favor de un teatro distinto. Sin embargo, su influencia apenas se percibe, su actividad apenas araña o remueve la quieta superficie del teatro comercial. En cambio, he podido presenciar en América del Sur el fenómeno contrario, semejante al que ya ocurrió en los Estados Unidos. En Argentina, en Chile o en Brasil los grupos nacidos de la oposición, los rebeldes, universitarios o intelectuales, han conquistado rápidamente atención y respeto. Donde la tradición teatral existía, nace una silenciosa batalla en que lo nuevo se impone decisivamente.

EN BUSCA DE EXPLICACION.—¿Cuáles son las

razones de esta rápida victoria? ¿Por qué no ya Norteamérica, sino otros países del Sur del Continente aventajan hoy en ciertos casos a España o a Italia, naciones que fueron cuna o esplendor del arte dramático? ¿Por qué una obra hablada en el mismo portugués, en el mismo español que heredaron de nosotros y en pueblos que teóricamente debieran caminar tras de nuestras huellas, tiene sin embargo mejor representación en Río o Buenos Aires que en Lisboa o Madrid? ¿Por qué crece con tal rapidez allí todo lo que signifique renovación, mejora, experimento? Confieso que este problema me parece importantísimo para acabar de entender el problema del teatro español, y creo que para entender el rápido progreso de la escena americana necesitamos entendernos nosotros primero y averiguar las causas de estas diferencias. ¿Se trata de un simple problema de juventud? ¿Es que América está viviendo hoy un momento semejante al que España atraviesa en su Siglo de Oro? Un siglo después de conseguir su unidad territorial, su independencia política, España asombra al mundo con un fruto maduro y perfecto. ¿Se relaciona entonces esta madurez teatral con ese poderío político y económico que hoy reconocemos en los Estados Unidos? Esta sería la explicación más clara si no fuera porque en algunos de esos otros países citados no existe aún una conciencia social suficiente como para justificar este progreso de la escena. ¿Hacen, entonces, un teatro más ambicioso porque son más ricos, o porque son más jóvenes o porque son más cultos? Ninguno de estos motivos por sí solo sería suficiente para aclararnos la cuestión. Tal vez haya que buscar respuesta en una mezcla de razones. Tal vez el teatro americano progresa técnica y literariamente a esa velocidad por una serie muy extensa de motivos. Por ejemplo, porque la tradición —o las malas costumbres— no han viciado definitivamente la atmósfera teatral; porque la cultura tiene un prestigio fabuloso y

una cotización excelente y Europa ha visto morir en la pobreza a muchos hombres geniales; porque se encuentran elaboradas unas soluciones técnicas que Europa ha alumbrado trabajosamente, gastando su alegría en la concepción y el alumbramiento, mientras ellos las reciben como caídas del cielo, como un regalo exento de problemas; porque han dedicado al teatro más recursos económicos; porque no han sufrido ciertas influencias negativas como las que, con pretextos religiosos o sociales, han cohibido el desarrollo de algunas escenas de Europa..., y, en fin, porque son naciones que caminan hacia la grandeza o acaban de alcanzarla, mientras para nosotros es apenas un recuerdo. Por todas esas razones —y seguramente por bastantes más que yo me dejo en el tintero—, América tiene hoy un teatro rico en técnica y en espíritu.

EL ESCENARIO.—Ciñéndonos más estrechamente al tema de la dirección escénica, hay que decir que también en este capítulo las novedades y la inquietud vienen de Europa. Las teorías de Adolfo Appia o de Gordon Craig son las que revuelven el corazón de aquellos primeros grupos revolucionarios. Pero el drama que acaba de nacer entre sus manos va a exigirles soluciones propias, respuestas adecuadas a cada necesidad de los nuevos textos. Eugenio O'Neill, en sus obras, plantea continuamente problemas escénicos que no pueden aguardar una fórmula llegada de París o de Moscú. En O'Neill hay ya materia suficiente para estimular la imaginación de escenógrafos y directores. Problemas de atmósfera, de movimiento, de caracterización... El decorado de «Deseo bajo los olmos», por ejemplo, exige la existencia de una sala, una cocina, dos dormitorios contiguos con su pared común, un espacio abierto de inculto jardín donde se alcen dos álamos enormes... Y no como simple fondo decorativo, sino como espacio vital para la tragedia de

los personajes que se murmuran palabras de pasión a través de esas paredes, que alzan el pavimento para esconder sus monedas de oro, que discuten en la intimidad de sus alcobas o bailan en la cocina adornada para una fiesta de bautizo. La escenografía es parte del drama. La vieja escuela pictórica no sirve para soporte de esta tremenda historia, desgarrada y poética a la vez. Los viejos olmos definen la atmósfera, la pared que separa a los amantes es como un personaje más, como la silenciosa representación de un adverso Destino. Esa pared no puede ser nunca simulada en un papel pintado porque la violencia de la situación no lo toleraría. Ha de ser dura, compacta, espesa, indestructible. Es un símbolo, pero es también —y aún antes de serlo— una evidente realidad. Unos centímetros de error en el cálculo de la escenografía pueden producir al espectador una sensación equivocada y escamotearle la sacudida emocional que el autor pretendía.

En «Anna Christie» la escena tiene que recoger toda la melancolía del personaje central y reflejar esa especial tristeza nocturna de los puertos, ese abandono de las aguas sucias de grasa y de carbón, esa irrealidad de la niebla sobre la cubierta de la vieja lancha de Chris Christopherson. Todo esto se desprende de las indicaciones de O'Neill y no son palabras ociosas con que el autor evoca el escenario a los futuros lectores. Todo ello —la niebla, la suciedad, la melancolía, el quejumbroso sonido

lejano de las sirenas—, todo ello es necesario para ayudarnos a comprender. Las palabras están escritas en función de una atmósfera determinada, como la melodía de un «aria» reposa en el cauce de su armonización. No se puede eludir esta atmósfera dramática sin arrebatar al texto al mismo tiempo parte de su capacidad de penetración. Ni podemos creer que O'Neill hubiera sido tan minucioso en sus descripciones del ambiente escenográfico si no lo hubiera juzgado absolutamente preciso.

Los problemas son otras veces más agudos, más sutiles aún que los que puede plantear lo escenográfico. Por ejemplo, la sonoridad del «tam-tam» selvático en «El Emperador Jones». El ritmo de esos tambores es inseparable de la esencia dramática en este caso. Necesita una gradación de máxima finura, una lejanía exacta o una proximidad calculadísima. A cada escena, el temblor de ese pulso invisible late un poco más fuerte y un poco más rápido. Un momento antes de que el protagonista muera, el sonido llega a hacerse frenético, intolerable. ¡Qué difícil es para un director teatral llegar a la dosificación exacta, al punto necesario de intensidad, de tal modo que no perturbe la recepción de las palabras y no desaparezca tampoco al fondo de la decoración como un simple juego efectista, sino que se conserve vivo, presente, actuante, a lo largo de la obra como esa oscura amenaza en acecho que O'Neill inventó en un acierto teatral sin precedentes! ¿Y qué decir de «Los pequeños temores sin forma»? Recordemos la acotación literalmente: «Salen arrastrándose de la cerrada tiniebla del bosque. Son negros, carecen de forma y sólo se ven sus fulgurantes y diminutos ojos. Si tienen alguna forma susceptible de descripción es la de una lombriz del tamaño de un niño que se arrastra. Se mueven silenciosamente, pero con esfuerzo pausado y penoso, tratando de incorporarse y volviendo a caer de bruces, fracasados en su intento.» Como desafío a la imaginación o la habilidad de

un director escénico no conozco nada más completo. Las dos veces que he visto representar «El Emperador Jones», la prudente actitud de sus realizadores evitó, con un corte enérgico, la presencia de estos personajes llenos de riesgo. No se les puede censurar porque quien evita una risa del público en una obra de tensión constante, rinde un servicio al espíritu de la obra y es tarea casi imposible dar cuerpo teatral a esta concepción fantástica. ¿Cómo lo haríamos si nos llegara el caso? ¿Con niños envueltos en cilindros de tela como gusanos carnavalescos? ¿Con proyecciones cinematográficas? ¿Con artilugios movidos a cordel entre los bastidores? Dejemos el problema en el aire como un ejemplo de las invenciones escénicas del teatro de O'Neill, pero reconociendo que si se encuentra un modo de fingir con decoro estos «Pequeños terrores», el pánico del actor y el disparo ciego que delata su presencia en el bosque, estarán mejor justificados y el público habrá sentido ante ellos aquel escalofrío de horror y de asco previsto por el autor.

Pocos autores como éste han creado problemas de escenificación tan graves. Todo su teatro necesita de colaboración plástica y material, lo que desmiente, al menos en parte, ese viejo estribillo de algunos ignorantes cuando repiten machaconamente que los textos de los grandes autores pueden representarse ante una sencilla cortina, sin necesidad de más complicación. En O'Neill todo colabora: el paisaje, el objeto, el ruido, el color de un traje o la música del viento. Y, lo que es más importante aún, su influencia no abarca sólo lo material de la tramoya, sino que se extiende al estilo y la personalidad de los intérpretes. En él encontramos ese juego de expresiones distintas que los actores deben adoptar según cubran o no su rostro con la máscara que simboliza su vida exterior. En él encontramos, sobre todo, un texto tan desnudo de la habitual retórica, que obliga a quien lo representa a revisar cuidadosamente todo su repertorio

expresivo. No puedo saber si las obras de O'Neill cambiaron el modo de representar de su tiempo, pero sospecho que mucho habrían de modificarse los que conservaran un mínimo del énfasis tradicional, ya que abordar con esas armas el abrupto y vigoroso lenguaje de sus obras era tanto como exponerse a un salto en el vacío. Este tipo de diálogo inutiliza casi enteramente todo un modo de hacer sostenido en la artificialidad anterior. Yo recuerdo perfectamente que en las primeras representaciones teatrales a que asistí de niño, lo primero que chocó mi atención fué el tono peculiar, agudo, cantarín —yo entonces no sabía decir «impostado»— que utilizaban los artistas. Luego, mis hermanos y yo comentaríamos siempre al oir ciertas voces afectadas: «Habla como en el teatro.» No puede uno imaginarse un texto de O'Neill en aquellas gargantas extrovertidas, en aquella declamación altisonante. Por otra parte, esto no es un descubrimiento exclusivo de O'Neill, sino una conquista del teatro moderno, y cada época ha utilizado su propio tono acordándolo a circunstancias externas, tales como el tamaño de los teatros y la educación de los espectadores, y a motivos internos nacidos de la propia textura del conflicto dramático, que imponía una dicción más íntima y sincera.

Tratábamos de decir, con todo esto, que el nuevo drama configura su propio ambiente teatral. Siempre ha sido así. A propósito de tonos y estilos de recitación, se puede recordar ahora a Molière, que introduce en el

heroico teatro francés de su tiempo una nota más grave y natural, adecuada a ese reflejo humano que empieza a aparecer en sus comedias. Aseguran algunos historiadores que todo se debió al hecho de tener Molière, el actor, una voz poco brillante y muy sensible a los esfuerzos. No me atrevo yo a desmentirlo, pero me parece demasiado casual que toda la aportación gigantesca de un autor genial se deba a una laringe defectuosa. Lo más lógico es que Molière hablase en un tono más próximo a lo confidencial porque su teatro necesitaba representarse en esa obligada modulación. Y, volviendo a lo nuestro, una de las cosas que el teatro americano nos deja como botín colectivo es esta mayor sinceridad o sencillez del intérprete. Dirán ustedes que no es lógica esta consecuencia después de haber reconocido la universalidad simultánea del fenómeno; pero en nuestro caso español, al menos, sí es verdad lo que digo porque a nosotros nos llega difícilmente el teatro extranjero y, en cambio, el americano, nos invade a través del cine, que se nutre de artistas teatrales fundamentalmente.

Al hablar del cine tenemos forzosamente que encarar su influencia, ya que por cualquier sitio que abramos este libro del teatro americano vamos a tropezarnos con el recuerdo o la huella que el cine dejó o a referirnos a esa otra huella que el teatro americano ha dejado en el cine. Aparte de unos temas específicamente peliculescos, aparte de unos talentos sólo aptos para el cine —que son los que generalmente no sirven para el teatro—, aquél se nutre de éste de un modo directo y natural. Pero sus características especiales provocan cierta conmoción en los escenarios y facilitan la aparición de ciertas modas, algunas de las cuales se entronizan sobre las tablas con carácter de permanencia.

LOS RESULTADOS. — Tratemos de precisar ahora

aquellos rasgos esenciales del teatro americano que tengan relación con el problema de la dirección escénica. Y tal vez lo primero que nos sorprenda en esta panorámica de urgencia es que en la renovación de la escena americana no quedan esos nombres definitivos, absolutos, con que ciertos países de Europa han escrito los mejores capítulos de su historia reciente. En pocas palabras: no encontramos en el balance actual de esos trabajos y batallas escénicas, nombres equivalentes en resonancia y significación a los de Jacques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty, Stanislavsky o Max Reinhardt. Mi documentación puede ser —lo es efectivamente— escasa y falta de sistema. No conozco del teatro americano los detalles internos que he podido aprender del de Francia; pero aun admitiendo esta deficiencia personal, ¿no figurarían los nombres de estos directores forzosamente en los tratados, en los estudios, en las enciclopedias teatrales, con indicaciones ciertas de su mensaje renovador? Nos es familiar el nombre de Appia, un suizo, teorizante de un país sin especial relieve teatral; conocemos perfectamente el nombre y las teorías de Gordon Craig, aunque su aportación a la escena se limite casi a lo escrito y haya dejado escasas pruebas de su talento como realizador. En Estados Unidos sabemos de la labor de Belasco y su influencia múltiple y continua. Pero nos faltan esos cuatro o cinco nombres destacados, cada uno de los cuales representa un estilo, una escuela, una tendencia perfectamente identificada.

Los escenógrafos o decoradores, en cambio, nos han hecho llegar su voz con admirable claridad. Para el que se acerca al teatro norteamericano de los últimos cuarenta años a través de libros y referencias, ellos constituyen el eje de la renovación, la levadura que remueve un escenario adormecido. Y la frecuencia con que vemos citados sus nombres y reproducidos sus bocetos, nos lleva a pensar que tal vez su actividad no se detuviera en

los límites de lo puramente decorativo, sino que abarcara la concepción total del montaje fijando las líneas generales decisivas, la atmósfera, el movimiento, la iluminación, dejando tal vez en otras manos lo que se refiere al texto. Es ésta una explicación que hay que imaginar ante la inexplicable ausencia de esos nombres de realizadores ilustres. No faltan indicios para autorizar esta teoría, ya que en el estudio de Norman Bel Geddes para una escenificación de «La Divina Comedia», no existen sólo los diseños de la gigantesca escenografía, sino también la minuciosa descripción de movimientos, voces, gestos, fondos musicales e iluminación, todo sujeto a una rigurosa medida de tiempo. Un verdadero libro de director, en fin, que recuerda las precisas anotaciones de Max Reinhardt en su trabajo: «El actor entra por la segunda puerta con el pie izquierdo y camina con un paso tranquilo y seguro. Al tercer paso se detiene, cuenta hasta tres, levanta el brazo derecho y dice: «¡Shylock!». en un tono de sorpresa ligeramente burlón. No debe sonreír, sin embargo. Da un paso más y permanece rígido con el pie izquierdo en posición normal y el derecho abierto. Cuenta hasta dos y exclama...» Conste que no garantizo la exactitud de estas indicaciones que he recogido del malicioso libro de Georges Michel, pero por referencias de colaboradores directos de Reinhardt y por lo que se ha escrito sobre sus métodos de dirección, se puede asegurar que dejaba poco espacio a la improvisación de sus

colaboradores. Con este mismo espíritu están redactadas las notas de Norman Bel Geddes para la obra aludida o los trabajos de Lee Simonson, uno de los mayores escenógrafos americanos, que comienza en el grupo de los «Washington Square Players» y es más tarde uno de los fundadores del Teatro «Guild». Todo hace pensar que así como la corriente renovadora se nutre en Europa principalmente de hombres con talento o vocación de intérpretes —Copeau, Dullin, Jouvet y Stanislavsky fueron actores—, en América del Norte, por un cambio de signo perfectamente comprensible, son los escenógrafos y decoradores quienes capitanean la aventura de la revolución. Robert Edmond Jones, Donald Oenslager, Jo Mielziner —más reciente y autor de casi todas las escenografías que nos han llegado para obras de Miller y Tennessee Williams—, Aline Berstein, Woodman Thompson son, con los citados Bel Geddes y Lee Simonson, los principales creadores del moderno escenario americano. Hay que citar, sin embargo, como aportación europea, los trabajos de Hermann Rose y Joseph Urban, alemán el primero, austríaco el segundo, que no pueden faltar a esta lista de triunfadores.

Aquí podemos encontrar esas tendencias y escuelas distintas de que hablábamos hace un momento. Norman Bel Geddes representa la arquitectura en la decoración teatral. Sus escenografías son simples y vigorosos juegos de planos y volúmenes en cuya concepción participa de una manera principalísima la luz. Sus construcciones escénicas para «Lázaro reía» o «Santa Juana», su proyecto —ya mencionado— para «La Divina Comedia», su escenario para «El Rey Lear», nos permiten calcular el papel decisivo que reservaría a la iluminación. Claro que en esto Bel Geddes comparte una preocupación colectiva de la escenografía americana. Con excepción de Urban o Rose, en los que aún se evidencia una preocupación pictórica, el resto de los citados artistas

muestra en sus realizaciones con absoluta unanimidad la profunda transformación que en el decorado teatral ha operado esta nueva fórmula de iluminación. Esta unanimidad se debe a una circunstancia histórica. Cuando la nueva «ola» de la escenografía americana aparece en escena, acaba de conquistarse un nuevo continente expresivo con el descubrimiento del volumen, es decir, del decorado corpóreo y el proyector. La luz hasta entonces era un instrumento de poca sensibilidad y aclaraba con intensidad uniforme todos los rincones del tablado. Es lo que se llama «luz difusa», o luz general, y la revolución consiste precisamente en fragmentar esas «diablas» o «baterías», órganos de donde nace, creando una serie de puntos luminosos individualizados, independientes, capaces de aislar una zona de la decoración. Es lo que se llama «luz dirigida». Con su invento se hace automáticamente posible la coexistencia sobre un mismo escenario de varios lugares de acción y se acentúa la importancia de los «planos» escénicos. Usando una frase de Jouvet que resume perfectamente esta transformación, diríamos que «el decorado deja de ser pictórico para ser funcional»; es decir, deja de constituir una expresión global, un fondo invariable cargado de significación propia, para convertirse en un instrumento más de la intención dramática. Es curioso —si se me permite un ligero inciso, muy relacionado con el tema— que los enemigos de la evolución escenográfica piensen que defienden la simplicidad y la pureza al defender los viejos telones y rompimientos pintados. La introducción del escenario corpóreo es, por el contrario, una prueba de humildad y sumisión que ofrece la escenografía, inclinándose ante el recién nacido concepto de la «unidad» teatral. Una escalera, un muro corpóreo, un arco o unas columnas distraen mucho menos al espectador porque no exigen de él ningún esfuerzo de acomodación visual. Al ser elementos «reales», tridimensionales, colocados junto

al volumen vivo del intérprete, no producen ese desequilibrio constante que el decorado pictórico crea, sino que realzan la presencia del actor con mayor sencillez y eficacia. Entre el paisaje pintado y la humanidad del actor late siempre una oposición que irrita la sensibilidad del auditorio, aunque éste no lo perciba claramente.

Volviendo a los escenógrafos americanos, decíamos que se encuentran con una técnica puesta a punto y la aprovechan íntegramente. Desde el principio de esta etapa los escenarios de Estados Unidos disponen de excelentes cuadros de iluminación, que hacen posibles todas las audacias. De los experimentos y búsquedas de sus predecesores europeos, ellos recogen los frutos más ciertos. Tal vez por ello, y aun dentro de cierta diversidad de estilos que antes mencionábamos, existe una básica uniformidad en la labor de estos creadores ilustres. Casi todos ellos se apoyan en esta decisiva conquista escénica que suponen el volumen y la luz. Casi todos ellos, con toques personales, siguen una corriente plástica que podríamos definir como un «expresionismo atenuado» o un «realismo poético».

Vale la pena insistir en este punto para elogiar debidamente una gran virtud de la escenografía americana: su honestidad absoluta, su riguroso concepto de «servicio a la obra». Viendo las fotografías de los trabajos de Simonson, de Edmond Jones, de Mielziner, vemos que nunca se aferran a unos conceptos predeterminados, sino que sacrifican el estilo perso-

nal a los intereses del texto que realizan. Edmond Jones crea un decorado para «Ricardo III» que no parece salido de la misma mano que ha diseñado el de «Ultratumba», de Hasenclever. Simonson resuelve «Dinamo», de O'Neill, con un criterio parecido al de Piscator en su etapa «constructivista», pero mientras reconocemos otras producciones de Piscator en la permanencia e invariabilidad de sus fórmulas expresivas, nos cuesta trabajo creer que es el mismo Simonson de «Dinamo» el que ha concebido el escenario de «El poder de las tinieblas», de Tolstoi, con su hondo y poético dramatismo.

El escenario americano no escoge ninguna fórmula concreta, y en esto veo yo su mejor virtud y su mayor enseñanza. Recibe todas las sugestiones, con un espíritu abierto típicamente estadounidense; las filtra a través del sentido común, y las emplea cuando le parecen convenientes. El resultado es de una variedad y una claridad ejemplares. Nos basta, al hojear un libro cualquiera de escenografía, ver ciertos detalles para reconocer la mano de Tairov, por ejemplo, aunque se trate de temas y ambientes tan distintos como una opereta y una tragedia griega. Esto significa rigidez, orgullo y poco respeto por la esencia de la obra. Las realizaciones de Meyerhold se distinguen a simple vista, sin necesidad de leer los epígrafes. Los directores y escenógrafos han abusado frecuentemente de su visión personal del teatro, convirtiendo la escena en caja de resonancia de sus preocupaciones estilísticas.

Los norteamericanos, gracias a Dios, no se sienten profetas ni apóstoles de ningún credo estético. Se limitan a buscar en cada caso el clima más justo para la obra sin querer convertirla en instrumento polémico, en acto de propaganda de su postura personal. Este es el mejor modo de servir la causa del teatro y ésta la mejor lección que recibimos de la moderna escenografía americana.

POSIBLE INFLUENCIA DEL CINE.—Una aportación especial hacen los norteamericanos a la escena de hoy: el perfeccionamiento y difusión del escenario simultáneo, donde una acción dramática puede discurrir libremente sin entorpecimientos ni pausas destinadas a la mutación. No es que el escenario simultáneo sea un descubrimiento. Por el contrario, constituye la esencia misma del espectáculo teatral y representa una preocupación constante de sus creadores. La Edad Media establece una fórmula archiconocida de escena permanente en que la acción se desplaza sobre el ancho tablado para ir situando cada fragmento ante el fondo escenográfico que le corresponde.

Sin embargo, este regreso al decorado único —olvidado y barrido por fórmulas posteriores que aseguran la movilidad escénica— no se origina en un simple deseo de resucitar antiguos conceptos, sino más bien en la necesidad de competir con el ritmo de narración impuesto por el cinematógrafo. La movilidad de la cámara, que puede trasladarnos de ambiente en menos de un segundo, ha desterrado para siempre aquellas interrupciones que entrecortaban el relato de una historia teatral. De la pluma de los dramaturgos contemporáneos nace ya la fábula como una materia fluida e indivisible. Los técnicos disponen a su servicio un escenario funcional, exento de primores decorativos, desprovisto de anécdota, concebido sólo para situar cada escena en su plano preciso, aclarando al espectador la idea de ese desplazamiento de la acción.

La flexibilidad de la luminotecnia que antes elogiábamos ha hecho posible esta fórmula, merced a los modernos dispositivos para aislar un sector escenográfico del resto de la decoración, incluso para separar un personaje, borrando el decorado y situando un rostro o una voz en un mundo distinto, en un tiempo pasado o futuro, en un plano interior de conciencia que habla consigo misma.

Un ejemplo admirable de esta fórmula es la escenografía de Jo Mielziner para «La muerte de un viajante», de Arthur Miller, y otra solución ejemplar es la del propio Mielziner para «Un tranvía llamado Deseo», de Tennessee Williams.

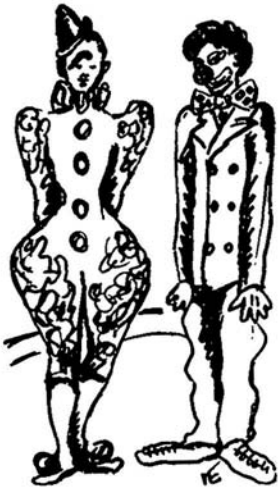
Esta movilidad del escenario ha permitido a su vez la aparición de otro sistema, típicamente americano, que es el de la «comedia con narrador». El actor, aislado por el foco, cuenta una historia que puede haber sucedido o estar sucediendo. Si la acción lo exige, puede mezclarse con el resto de los personajes y vivir su papel concreto en un episodio. Cada vez que el autor quiera saltar hacia atrás o hacia adelante en el tiempo del relato, sólo necesita aislar la voz del narrador por procedimientos visuales o auditivos. (Recordemos la técnica de «El diario de Anna Franck».)

Esta fórmula, en realidad, tampoco es demasiado nueva. Al contrario, tal vez sea la más vieja del mundo, puesto que los griegos inventaron el coro para atribuirle esa misión de cronista. Sin embargo, la utilización moderna del coro aparece revestida de un encanto novísimo en «Nuestra ciudad», de Thornton Wilder, y luego en obras tan afortunadas como «El zoo de cristal», de Williams, y «Panorama desde el puente», de Miller. El empleo del narrador confiere a la obra un matiz poético y ese juego cronológico que su presencia hace posible, dilata inmensamente el campo de la invención dramática.

Si tuviéramos que resumir en pocas palabras la aportación norteamericana al teatro actual, en materia escenográfica, yo resumiría la cuestión diciendo que: 1) El teatro norteamericano no padece de esas fases agudas que el europeo atraviesa al contagio de uno u otro virus estético. 2) Que desarrolla su estatura de un modo más armónico y homogéneo. 3) Que disfruta desde sus comienzos de un alto nivel técnico. 4) Que concede un papel destacado a la luminotecnia como valor expresivo, definidor del ambiente dramático. 5) Que acusa una preferencia por el realismo, suavizado por sugestiones poéticas.

Naturalmente, no pretendo abarcar en este resumen el alcance de la moderna escenografía americana. Trato de recoger sólo los rasgos fundamentales que llegan a un profesional de un país distante a través de unos medios normales de difusión.

EL INTERPRETE.—Hablábamos antes de la transformación de un estilo interpretativo ante el impacto del nuevo lenguaje dramático. Claro que este impacto no es absolutamente inesperado y repentino. O'Neill no es un hecho teatral sin precedentes porque en teatro todo tiene —como en cualquier arte— unas raíces reconocibles. Antes de que O'Neill comenzase a estar en boca de los grupos de vanguardia de Estados Unidos, ya éstos habían representado a Ibsen, a Shaw y Andreiev, lo que significaba una cierta aclimatación a un lenguaje más actual y verdadero. Sin embargo, era un lenguaje distinto. Sucede algo raro con esto de las traducciones que impide a los intérpretes conducirse con entera naturalidad. Una obra extranjera conserva, aun en la más limpia traducción, un cierto perfume de fruto exótico. Al fin y al cabo se trata de expresar costumbres, modos de actuar y de pensar que no son los nuestros de siempre. Cada país tiene un estilo de reacción distinta frente a



un problema idéntico. Para el norteamericano, la psicología de un personaje ibseniano es un mundo nuevo de fronteras un tanto borrosas. Lo mismo sucede con los españoles cuando interpretan obras norteamericanas. Hay casi siempre en ellos un leve tono de falsedad que les resta fuerza para convencernos. No se encuentra a gusto en la piel de unos seres cuya existencia no comparten. Y eso que, a través del cine, el actor americano —el hombre americano, por lo tanto— es el que más fácilmente puede ser comprendido e imitado.

No es ningún descubrimiento asegurar que el intérprete rinde su máximo valor cuando encuentra en su boca palabras que pudieran ser propias. Con O'Neill, los actores de América empiezan a hablar su mismo lenguaje. Es muy significativo anotar que los dramas de O'Neill ocurren siempre entre naturales del país y en paisajes vernáculos. Es un teatro verdaderamente nacional y tal vez por eso ha llegado a difundirse tan ampliamente, fenómeno que ocurre con todos los productos de entraña verdadera. Con O'Neill, pues, se define concretamente un modo de actuar, un estilo interpretativo que se libera rápidamente de cualquier rigidez académica importada. Para el intérprete europeo es mucho más difícil escapar a la presión constante de unas reglas declamatorias establecidas oficialmente. Los Conservatorios —tal vez nadie imaginaba al bautizarlos que iban a ser tan conservadores— imponen a generaciones enteras unos ciertos

hábitos en la recitación. Es muy duro para los franceses el yugo de Racine, el martilleo rítmico de sus alejandrinos. Pero en Norteamérica esta enseñanza artística no tenía demasiada razón de existir ni ha podido determinar influencias palpables. El actor norteamericano se encuentra, pues, en la mejor disposición del mundo para recoger el lenguaje directo y sencillo del nuevo dramaturgo.

Este modo de actuar influirá de manera apreciable en el teatro latino, limando su tradicional exuberancia expresiva. Claro que hay un matiz que conviene apurar al hablar de este asunto. La influencia se ejerce a través del cine y el cine obliga al actor a utilizar una escala diferente en la medida de sus gestos. Diríamos que el intérprete teatral, obligado a dirigirse a un auditorio lejano, tiene que multiplicar sus gestos por tres o por cuatro, según el tamaño de la sala. El intérprete cinematográfico, inmediato al ojo de la cámara, tiene que dividir sus gestos por la misma cifra.

De ahí ha nacido que exageremos la sobriedad, imitando no al actor norteamericano en su expresión normal, sino en esa reducción determinada por el cine. Y a veces hemos llegado a confundir «sobriedad» o «simplicidad» con «inexpresividad». Y hasta hemos aplaudido por discreto a quien estaba simplemente borrado.

Una enseñanza fenomenal del teatro americano en materia de interpretación ha sido la de inventar para cada escena otra «infra-escena» o acción secundaria que los actores desarrollan a medida que transcurre la acción principal. Vagamente podemos encontrar esta idea en Stanislavsky, pero nunca ha tenido demostración más completa que en la escena de Estados Unidos. Mientras corre el diálogo, los intérpretes ejecutan movimientos diferentes: se atan los zapatos, leen un periódico, desayunan o juegan con un perro. En esta acción secundaria encuentran los directores norteamericanos mil detalles para re-

forzar el sentido del texto, para acentuar su ritmo o para alterarlo si conviene. El juego teatral adquiere así un tono de fluidez, de realidad mucho más valioso para quien, como nosotros, estábamos habituados a que los personajes teatrales no hicieran más que hablar. Era, y es, frecuente en nuestros escenarios la inmovilidad de los actores empeñados con todas sus fuerzas en repetir las líneas del texto, que adquiere así un carácter de lección aprendida de memoria, de permanente examen de reválida. Muchas veces he luchado en mi trabajo como director porque un intérprete ejecutara movimientos sencillos y normales, sin interrumpir por eso sus parlamentos. Movimientos fáciles como los de servir una bebida o revisar unos papeles. Puedo asegurar formalmente que siempre tuve la máxima dificultad en conseguirlo y podría citar varias anécdotas para ilustrar esta afirmación.

Otra gigantesca aportación es la de profundizar en la verdad del personaje. Estábamos habituados también a que el actor se endosara diferentes psicologías y personalidades como quien se coloca diferentes sombreros, mientras su rostro y su actitud permanecían inalterables. Todo el teatro actual obliga al intérprete a calar más hondo en la entraña del personaje. Si un héroe clásico o un galán de capa y espada pueden ser representados por cualquier actor, porque son fundamentalmente verbales y externos, los personajes del drama de hoy exigen una diferenciación exquisita. Son, cada vez más, tipos personalísimos, que hay que crear enteramente desde el físico al tono de la voz o el modo de mirar. La riqueza del teatro americano y su organización económica, distinta de la nuestra, permiten seleccionar cuidadosamente los actores ideales en cada caso, evitando esa uniformidad que ha padecido —y padece— nuestra escena, donde el mismo intérprete personificaba hoy a Don Juan Tenorio y mañana a un menestral de Arniches, pongo por caso, con la misma actitud e idénticas inflexiones.

Resumiendo, en el terreno interpretativo, las enseñanzas y aportaciones de la escena norteamericana, podíamos decir: 1) Que ha obligado a los actores a una mayor flexibilidad de movimientos. 2) Que ha acentuado su capacidad de estudio y observación. 3) Que ha simplificado y depurado su juego reduciendo el énfasis. 4) Que ha estilizado su línea física, haciendo a las mujeres más ágiles y a los hombres más deportivos, y 5) Que ha mejorado la estimación social del intérprete y su valoración económica.

Creo que con estas notas he abusado excesivamente de vuestra atención. Os la agradezco muy sinceramente y quiero que disculpéis la pobreza de mis comentarios ante un tema que por amplio y difícil escapa a mis posibilidades. Disculpadme, pues, en atención a lo que estas palabras tienen de homenaje y reconocimiento de un profesional del teatro a la admirable labor teatral del pueblo norteamericano. Oigo protestar muchas veces contra el exceso de traducciones, contra esta pacífica invasión de modos y costumbres reflejadas en el escenario.

No las temamos nunca. De ellas hemos aprendido muchas cosas buenas. Deseemos nada más que nuestro teatro se levante con vigor parecido para llevar a América del Norte un reflejo nuestro que ellos sabrán estimar y recibir muy cordialmente.

Robert Frost. (Fotografía hecha por Sam Falk, reproducida por cortesía del «New York Times».)

ROBERT FROST, POETA DE AMERICA

por Lawrance Thompson

HACE diez años, al cumplir Robert Frost setenta y cinco, el Senado de los Estados Unidos contribuyó a la celebración del cumpleaños enviando oficialmente al poeta «las felicitaciones de la nación a la que había servido tan bien». Entonces, muchos de sus amigos insistieron en que el bardo se había ganado el derecho a la jubilación y a cuidar tranquilamente sus jardines de Vermont y Florida, sin acceder a más demandas de sus fervorosos admiradores. Estos amigos debían haber imaginado algo mejor para Frost, comprendiendo que si hubiera intentado evadirse se habría quedado solo. En vez de ello, durante los últimos diez años, el valor de Frost ha subido para el pueblo de los Estados Unidos de tantos nuevos modos y con un ingenio tan desenfadado y tan característico como para aumentar no sólo su gloria, sino también la de su patria. Así, los americanos, con gratitud y amor a la vez, saludan a Frost, en sus ochenta y cinco años, como su poeta más famoso y apreciado.

Si nos preguntamos por qué la nación en general ha respondido, como así es, con nuevo ardor a Robert Frost en los últimos años, cuando podía suponerse que había alcanzado ya un envidiable cenit de estimación, una de

1959 by Saturday Review, Inc.

las respuestas podría ser que durante el actual período de incertidumbre nacional y duda íntima, Frost ha seguido siendo («aunque rodeado por un mundo en duda») un firme testigo de esa clase de optimismo y confianza «yanquis» preservados por la tradición y que tanto necesitamos.

En tales tiempos, si sus cautas afirmaciones sonaron simplemente como alegres silbidos en la oscuridad, Frost no podía sino incomodarse. Pero, a medida que se ha hecho más viejo, se ha extendido más la convicción nacional de que Frost siempre miró cara a cara lo peor y de que, aunque estaba bien familiarizado con la noche, nunca perdió la clarividencia que le permitía ver más allá. El contagioso elemento de esta valentía basada en ochenta y cinco años de dura experiencia se ha inscrito con líneas tan profundas en su rostro y en su poesía, que ambos han de parecernos ahora una misma cosa.

Tal vez, pues, el tributo más genuino que los americanos puedan rendir a Robert Frost en sus ochenta y cinco años sea agudizar la conciencia de su vida de trabajo, entendiéndola como una doble metáfora. Sin la pretensión de abordar el problema implícito de las relaciones entre sencillez y complejidad en el hombre o en su arte, podemos, por lo menos, descubrir de nuevo la perenne pertinencia de sus temas poéticos fundamentales. Pero antes de adentrarnos en esa limitada dirección podemos echar una orgullosa ojeada retrospectiva sobre algunos de los acontecimientos más salientes de su vida durante la última época.

En 1958 se nombró a Frost asesor de poesía de la Biblioteca del Congreso por un año. Algunos saludaron el nombramiento como equivalente a haberle designado Poeta Laureado de los Estados Unidos, aunque unos pocos críticos expresaron públicamente el temor de que su creciente popularidad personal pudiera eclipsar el significado de su poesía. La burlona ambigüedad de su in-

genio durante las escasas conferencias de prensa que sostuvo en la Biblioteca del Congreso deben tranquilizar a cualquiera sobre el peligro de que Frost se tome a sí mismo demasiado en serio: «No parece que mis ironías allanen nada. Las cosas siguen aproximadamente lo mismo cuando he terminado de hablar.»

Hace casi diez años, poco después de cumplir Frost setenta y cinco, sus «Poesías completas» fueron premiadas con una medalla de oro: un jurado de críticos sobresalientes había votado esta obra considerándola como «la de mayores probabilidades de alcanzar la talla de un clásico». Aunque pocos poetas han sido en vida objeto de una predicción tan honrosa, no era muy arriesgado hacerla, ya que muchos versos suyos se han convertido en citas familiares del lenguaje americano. Habiendo expresado la modesta esperanza de que algunos de sus versos «se agarren como raíces poco fáciles de arrancar», puede que a Frost este reflexivo tributo le resulte más significativo que todos los premios y medallas recientes.

Los coleccionistas de libros raros dieron otra memorable ocasión de medir la estimación por Frost, en diciembre de 1950, cuando el único ejemplar existente de su primer volumen de poesías («Crepúsculo», edición privada de 1894) se cotizó a 3.500 dólares en pública subasta. Evidentemente sus obras habían alcanzado ya la talla de clásicas entre los bibliófilos.

Mientras sus compatriotas le rendían diversos honores en los Estados Unidos, y mientras Frost iba siendo más

conocido tanto de la vieja como de la joven generación a medida que continuaba sus recitales por televisión y también ante vastos auditorios en todo el país, Robert Frost fue invitado a dar conferencias en el extranjero. Durante el verano de 1954 habló y leyó sus poemas, como representante de los Estados Unidos, en la conmemoración del cuatricentenario de la Universidad de San Pablo, en el Brasil. Tres años más tarde, las Universidades de Oxford y Cambridge le invitaron a ir a Inglaterra para recibir títulos honoríficos.

Ese par de invitaciones contribuyó a redondear una fase de su carrera, ya que le permitió regresar entre aclamaciones al país donde había pasado inadvertido por completo cuando publicó su primer libro de poesías en Londres, en 1913. Esta vez permaneció lo bastante para recitar y hablar ante un público entusiasta que llenaba siempre las salas, no sólo en Oxford y Cambridge, sino también en la Universidad de Durham (que anteriormente le había otorgado un título honorífico *in absentia*), en la Universidad de Manchester y en la Universidad de Londres. Los poetas y prosistas ingleses le prepararon muchas recepciones cordiales. Como remate de todo ello, la *English Speaking Union* dio un banquete en su honor y el brindis corrió a cargo de su ex compatriota y camarada de armas T. S. Eliot, que elogió a Frost con genuino afecto. Pero Frost no regresó directamente a su país desde Inglaterra. Enorgulleciéndose de su ascendencia gaélico-escocesa, tuvo también el placer de cruzar el Mar de Irlanda para recibir un título honorífico de la Universidad de Dublín. Como embajador oficioso de buena voluntad, sirvió con distinción a los Estados Unidos en todas estas ocasiones.

(Algo típico, al margen: aunque a Frost le sirven de muy poco los distintivos académicos, su sentido práctico de yanqui ha encontrado útil aplicación a todas esas mucetas multicolores de seda amontonadas sobre sus anchos

hombros durante la adquisición de unos cuarenta títulos honoríficos. Ha hecho cortar en cuadrados de tamaño apropiado las mucetas, cosiendo las piezas y formando con los retazos un elegante forro para un par de colchas. Su explicación es picante: «Lo importante es saber qué hacer con las cosas.»)

Todos los acontecimientos que rodearon la existencia de Robert Frost durante la última década adquieren su máximo sentido cuando se contemplan poéticamente como metáforas. Pero, ¿qué motivos de confianza podía haber alegado Frost durante esos días de turbación? Ninguno era nuevo o inexperimentado, pero muchos estaban relacionados estrechamente con un tema constante en él: obrar con valentía frente al desaliento. Sus poesías y su vida suministran dramatizaciones complementarias de ciertas cosas esenciales que caracterizan la historia americana. Descendiente de puritanos no conformistas, Frost ha esgrimido el principio de la no conformidad incluso herética al defender de toda crítica el rigor y la disciplina personal de ciertas virtudes de los primeros puritanos. A Frost le gusta decir que hay dos libros postpuritanos que nunca deja de tener presentes: el «Walden», de Thoreau, y el «Robinsón Crusoe», de Defoe. Frost percibe una consonancia en el hecho de que aunque Crusoe naufragó y Thoreau quiso naufragar, ambos se bastaron a sí mismos. El temor a la perdición y al fracaso se equilibran, según Frost, por las persistentes y metafóricas demostraciones del hombre que vence las dificultades, empezando y terminando por el gran problema de «cómo lo limitado puede acomodarse a lo ilimitado».

En sus poemas muchas metáforas se relacionan estrechamente con el tema de que, en cualquier época, el individuo necesita ser un precursor. Para Frost la mayor recompensa de la audacia es seguir siendo audaz, inicialmente mediante una afirmación individual de energía

y destreza apoyada en la creencia en sí mismo y en la creencia en Dios. Según Frost, el «cimiento» moral del hombre y de la nación constituye una mezcla de estos elementos opuestos: cumplimiento del propio destino y sumisión a él. Estas ideas se reflejan parcialmente en la metafórica visión retrospectiva de su poema sobre la historia americana titulado «El astil del hacha».

He showed me that the lines of
a good helve
Were native to the grain before
the knife
Expressed them, and its curves
were no false curves
Put on it from without. And there
its strength lay
For the hard work.

(El me mostró que las rectas de
un buen astil
estaban en la fibra antes de que
el cuchillo
las expresara, y que sus curvas
no eran falsas curvas
puestas en él desde fuera. Y ahí
radica su fuerza
para la dura labor.)

Como poeta y como hombre, Frost ha demostrado que poseía nativamente la fibra del genio americano. Y si preguntamos qué derecho tiene un mero poeta a invocar metáforas de energía para acometer un duro trabajo, hallamos la respuesta en las arrugas de su rostro. Su vida entera podría tomarse como una conjunta metáfora de dificultades (físicas, mentales, sentimentales, espirituales) con las que se encontró y que superó, fijándose una

meta ideal y labrando intencionadamente las habilidades necesarias para abrirse camino hacia esa meta.

Consideremos algunas de las imágenes aisladas que concurrieron a la creación de la metáfora de su vida. ¿Cuáles eran sus probabilidades cuando de chico jugaba en las calles de su ciudad natal, San Francisco, mientras su padre moría de tuberculosis? ¿Cuáles eran sus probabilidades cuando en Lawrence, Massachusetts, trabajaba en extraños empleos, mientras se adhería a la creencia aparentemente fútil de que lo único que le importaba era triunfar como artista? ¿Cuáles eran sus probabilidades cuando a este joven, educado en la ciudad, lo enviaron, por prescripción médica, a una granja perdida entre bosques, pues su frágil salud parecía indicar tuberculosis? ¿Cuáles eran sus probabilidades cuando, tras el paréntesis de seis años de vida campesina, sufrió un severo ataque de neumonia y pudo temer con razón que no se restablecería? ¿Cuáles eran sus probabilidades cuando durante quince años no pudo lograr más reconocimiento como poeta que estas notas o esas hojas impresas con que las grandes revistas literarias de los Estados Unidos rechazaban sus poemas? ¿Cuáles eran sus probabilidades cuando había cumplido los cuarenta años antes de poder publicar su primer librito de versos en Inglaterra, con el título retrospectivo de «La voluntad de un muchacho»? Todo ello son metáforas en las que se hace frente al temor y se le supera con valor, audacia, acción y pericia.

«Me planto» son las palabras, semejantes a las de un jugador, con que comienza como una apuesta el poema sobre el azar y las posibilidades, titulado «Una vana amenaza». Como estos poemas se apoyan mutuamente, poned junto a ese comienzo la conclusión de otro poema relativamente temprano, titulado «Aceptación»:

Now let the night be dark for
all of me.
Let the night be too dark for me
to see
Into the future. Let what will
be, be.

(Sea ahora oscura la noche
para mí.
Sea la noche demasiado oscura
para que yo vea
el futuro. Que lo que sea,
sea.)

Al considerar la existencia de Frost como un poema, podemos ver que tenía sus razones para creer que sabía de qué hablaba cuando recientemente escribió en letra impresa: «El valor es la virtud humana que más cuenta —el valor de obrar con un limitado conocimiento y una insuficiente evidencia. Eso es todo lo que poseemos, así que debemos tener el valor de seguir adelante y de obrar por corazonadas. Es lo mejor que podemos hacer.»

Como Frost piensa en términos metafóricos, puede verse que la palabra familiar del jugador, «corazonada», es intercambiable con tales palabras como «fe» y «creencia», de las que no puede separarse. En parte, su valor arraigó siempre en la corazonada de que es menester que exista un designio más amplio que una la meta ideal de todo individuo con la de su prójimo, su región, su patria y,

en última instancia, su Dios. Todos sus poemas invocan lo que a él le gusta llamar «ulterioridades» en el interior y a través de los ásperos hechos de la inmediata vida cotidiana.

Puede que durante los últimos cinco años Frost haya parecido más explícito, lo mismo en poesía que en prosa, en declarar que el predicamento de cualquier persona o nación implica «la aventura del espíritu en la materia». Pero no hay nada nuevo para Frost en este tema particular porque empezó explorándolo afirmativamente cuando, en su primer libro de poesías, publicó los poemas titulados «La prueba de la existencia» y «Oración en primavera». Años después volvió a tocar el mismo tema existencial cuando, en uno de sus prólogos en prosa, incluyó esta metáfora sobre las metáforas: «Todo poema es un epítome del gran predicamento; una imagen de la voluntad que desafía las ataduras extrañas.» Al cumplir sesenta años, en carta abierta *Al estudiante de Amherst,* volvió a hablar en términos metafóricos sobre la capacidad dada por Dios al individuo de asegurar al menos cierto grado de orden, forma y significación en medio del caos y la confusión de la experiencia humana inmediata.

Hay que decirlo sin rodeos: Robert Frost es (entre otras muchas cosas) un poeta didáctico que no se avergüenza de su ascendencia puritana. Mientras ciertos críticos continúan vituperando su didactismo, el lector medio parece admitir de buen grado el método con que Frost deja que una observación o una intuición se alcen en imágenes y los temas cristalicen entonces en conclusiones epigramáticas. Este modo de expresión es particularmente bien acogido hoy día porque revela que Frost tiene tantas cosas pertinentes que decirnos en nuestra confusión personal y nacional. Que los cínicos derrotistas interroguen a la nación con el viejo gesto de desdén: ¿Todas tus conquistas, glorias, triunfos y gajes se han

contraído a esta pequeña medida? Lo que Frost ha estado diciendo desde el comienzo de su carrera poética es que aún cabe «el puro placer de la mañana en la orilla», a condición de que sigamos conquistando el derecho a gozar de él. Para Frost todavía está justificado creer que «la tierra es el lugar adecuado para el amor», si seguimos esforzándonos en conquistarlo. En cuanto al porvenir de los Estados Unidos, sugiere que también aquí estamos moralmente obligados a seguir conquistando el derecho a medir su porvenir en función de su pasado: «Tal como fue, que haya de ser.»

Así, pues, cuando un hombre y un poeta como Robert Frost es capaz de renovar convincentemente estas viejas intuiciones tanto en el verso como en la acción, y tras haber coronado ochenta y cinco años de dura experiencia, podemos enorgullecernos de ofrecerle, una vez más y con creciente gratitud, las felicitaciones de la nación a la que ha servido tan bien.

Este artículo apareció con el título "A Native to the Grain of the American Idiom" en el número de 21 de marzo de 1959 de *The Saturday Review*, semanario de los Estados Unidos que contiene tanto artículos de interés general como reseñas de libros recientemente publicados. El autor es profesor de literatura inglesa y norteamericana en la Universidad de Princeton. Ha escrito varios libros de crítica literaria, entre ellos "Fire and Ice: The Art and Thought of Robert Frost" (*Fuego y hielo: El arte y el pensamiento de Robert Frost*), y actualmente prepara una biografía del poeta.

(Traducción de VICENTE GAOS.)

¿QUE ES NORTEAMERICANO EN LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO NORTEAMERICANOS?

por John A. Kouwenhoven

VALE la pena de decir que la cuestión planteada no es «¿existe algo distintivo de las artes en los Estados Unidos?» Esa pregunta tendría matices chauvinistas que no hay necesariamente en la cuestión tal y como aparece en el título de este artículo. En todo caso, me propongo discutir la cuestión como si la palabra «norteamericano» significara algo distinto y más que «de o perteneciente a» los Estados Unidos de América. Pues me parece que muchos edificios y muchos de los objetos diseñados en los Estados Unidos no son «norteamericanos» en absoluto, en ningún sentido aclaratorio. Concretamente: no hay nada «norteamericano» en la Catedral de San Juan de Dios, en Nueva York. Es parte, y parte importante, de la historia cultural de los Estados Unidos, y de la historia de la arquitectura en ese país, pero nos habla más de lo que no es «norteamericano» que de lo que sí lo es, lo mismo que una botella de Coca-Cola hecha en Francia nos habla más de lo que es «norteamericano» que de lo que es francés.

Uno de los propósitos del planteamiento de esta cuestión es el de confirmar la continuidad de la cultura norteamericana con la del pasado, el de tranquilizarnos en

1968 by Vision Inc.

medio de la perplejidad del continuo flujo y transformación. Si nuestra finalidad es la de tranquilizarnos, tomaremos inevitablemente los términos «arquitectura» y «diseño» más bien en su sentido estricto y usual. Los edificios y objetos en que pensemos serán aquellos cuyas estructura y efecto estético estén claramente relacionados —y sean por ello comparables— con los edificios y objetos creados en el pasado. Tenderemos a pensar en la arquitectura en el sentido que se le da en los libros de texto, como una bella arte que se ha desarrollado de manera continua —naturalmente, con variantes locales y nacionales— en todo el mundo occidental.

Si abordamos la cuestión de esta manera, considerando que «arquitectura» significa iglesias y edificios oficiales y palacios (para príncipes o mercaderes) y que la palabra «diseño» incluye lo que el siglo XIX englobaba como «arte industrial» (esto es, objetos manufacturados a los que podían aplicarse ornamentos de «artesanía», tales como cerámica, tejidos, joyería y la página impresa), probablemente llegaremos a la conclusión de que la cualidad «norteamericana» es la universalidad. Podemos encontrar en los Estados Unidos una imitación de casi cualquier estilo arquitectónico o manerismo decorativo que haya existido en cualquier otra nación. Y entonces, todo lo que habremos demostrado es lo que ya sabíamos: que los norteamericanos vinieron de todas partes y trajeron consigo las tradiciones —arquitectónicas y decorativas tanto como sociales y religiosas— de que eran herederos. Habremos descubierto lo que es inglés, español o alemán en nuestra arquitectura y diseño y, por lo tanto, cómo se relacionan con la tradición occidental; pero sabremos tan poco como antes acerca de su cualidad «norteamericana», si es que existe.

La pregunta de nuestro título puede hacerse, sin embargo, por una razón diferente. Podemos hacerla con la esperanza de que así podamos descubrir aquellos ele-

mentos de vitalidad y energía creadora capaces de desarrollar formas apropiadas a un mundo de cambio y transformación —el mundo «norteamericano»—, incluso con el riesgo de devaluar o destruir mucho de lo que para nosotros ha sido amado y precioso en el pasado. Si éste es nuestro propósito, debemos mirar aquellas estructuras y objetos que no fueron considerados como «arquitectura» o «arte industrial» por quienes los diseñaron o los pagaron. Dicho de otra manera, debemos buscar aquellas estructuras y objetos que, de manera no deliberada, han sido desarrollados a partir de los nuevos materiales, y para las nuevas aplicaciones psicológicas y sociales, que aparecen en el ambiente «norteamericano».

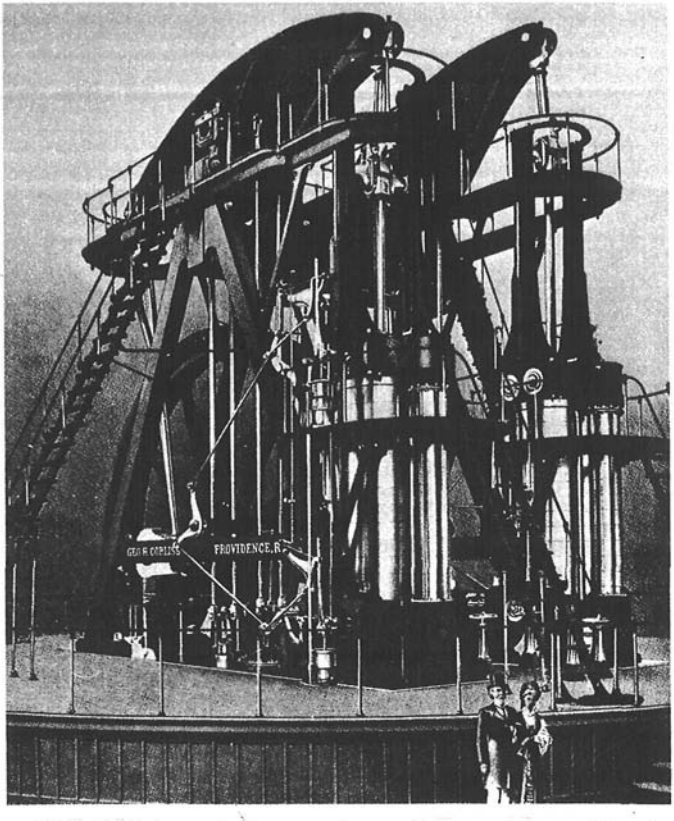
Si abordamos la cuestión de esta manera, descubriremos, en mi opinión, que la cualidad «norteamericana» es el producto de algo vernáculo que ha florecido en los Estados Unidos, aunque no confinado allí, que tiene profundas raíces en la Europa occidental y que está estableciéndose rápidamente dondequiera que la tecnología moderna y la democracia han colaborado para dar nueva forma a nuestra conciencia de nuestras relaciones con los demás, con la naturaleza externa y con nuestros Dioses.

Estoy utilizando aquí el término *vernáculo* en el sentido especial que traté de definir hace diez años en «*Made in America: the Arts in Modern Civilization*» (vuelto a publicar en 1957). Así utilizado, es simplemente una

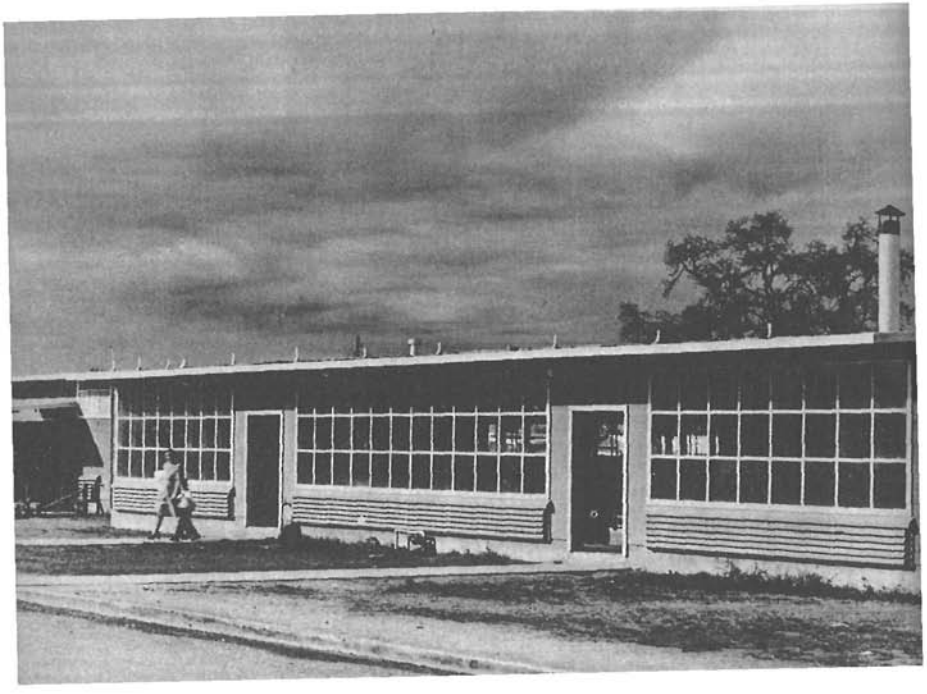
designación descriptiva de los modelos y formas que los pueblos han ideado, por lo general de modo anónimo, al tratar de dar un orden satisfactorio a los elementos nuevos que la democracia y la tecnología han introducido conjuntamente en el ambiente humano durante los 150 años últimos, poco más o menos.

En realidad, hay dos maneras en las que los pueblos pueden ordenar los elementos de un ambiente nuevo. Una consiste en ajustarlos a los modelos o formas primitivamente ideados para ordenar otros elementos completamente distintos de otros ambientes enteramente diferentes. De aquí las «epopeyas» en verso libre, de mediados del siglo XIX, acerca de los hombres de las zonas remotas de Kentucky, los contrafuertes volados de la Torre del *Chicago Tribune*, de Raymond Hodd, el jazz «sinfónico» y los encendedores en forma de ánfora. Las formas o modelos tienen a menudo en tales casos una simetría y acabado que dan placer genuino (aunque nostálgico), pero sólo a costa de considerable deformación de los elementos utilizados forzosamente. Sería interesante considerar cómo hemos retorcido el desarrollo de un sistema educativo apropiado a un mundo «norteamericano» al comprimirlo en claustros seudomedievales y palacios seudorrenacentistas.

La otra manera consiste en barajar y reorganizar los elementos nuevos hasta que se descubre empíricamente algún diseño apropiado. Las formas o modelos vernáculos así ideados serán a menudo toscos, desmañados o sin gracia, en contraste con los creados y refinados a través de los siglos para ordenar los elementos del mundo predemocrático, preindustrial, pero mostrarán por lo menos una relación vital con el nuevo medio ambiente, de cuyos elementos están compuestos. Lo que es más importante, contendrán en sí las potencialidades de refinamiento y —si Dios lo quiere— de transfiguración por la mano del genio.



El primer producto «norteamericano» reconocido sin reservas por su efecto estético fue esta máquina de vapor, diseñada y construída para dar fuerza motriz a los miles de pequeñas máquinas exhibidas en el Salón de Maquinaria de la Exposición del Centenario, en Filadelfia, en 1876.



Los elementos estructurales desarrollados de manera anónima por constructores que trataban de ordenar los materiales con que trabajaban y los fines a que se destinaban sus estructuras se han convertido en rasgos característicos de la arquitectura contemporánea. Este edificio, construído por la Administración de Seguridad Agrícola de los Estados Unidos como parte de un campo para trabajadores agrícolas migrantes en California, tiene afinidades en su aspecto con los hoteles de la misma región construídos hasta cincuenta años antes.

Gran parte de la arquitectura y el diseño norteamericanos son una respuesta al influjo simultáneo de la democracia y la tecnología. Las nuevas técnicas y los nuevos materiales no han sido los únicos componentes del nuevo medio para el que los hombres han tenido que encontrar formas apropiadas. Ha habido también nuevas amalgamas de pensamiento, emoción y actitud. Expresiva de todas estas influencias es la escalera en voladizo diseñada por Mies van der Rohe para el Instituto de Tecnología de Illinois, en Chicago.

Resulta irónico el hecho de que fuè en el Centenario de Filadelfia, en 1876, una exposición internacional de artes e industria que hizo más que cualquier otra influencia aislada por reforzar en los Estados Unidos el prestigio del diseño cultivado tradicional, cuando un producto vernáculo logró por primera vez un reconocimiento sin reservas por su efecto estético, por aquellas cualidades sensoriales del diseño que van más allá de la mera utilidad y función, aunque no en conflicto con éstas. La gran máquina de vapor, diseñada y construída por George H. Corliss, de Providence (Rhode Island), que proporcionaba la fuerza motriz para todos los miles de pequeñas máquinas exhibidas en el Salón de Maquinaria, provocaba la clase de respuesta que se espera sentir sólo en presencia de las bellas artes. La imagen todavía existente de la máquina es en sí un testimonio de esta respuesta insólita. Es una cromo-litografía hecha por Cosack & Company de un gran volumen en folio titulado «Treasures of Art, Industry and Manufacture Represented in the American Centennial Exhibition, 1876», que fue editado por Charles B. Norton y publicado en Buffalo en 1877. El encontrarse con esta máquina entre grabados de vasos de cristal de Bohemia, de jarrones de loza, de azulejos ornamentales, de candelabros de plata daneses y de biombos bordados japoneses, en un libro en el que se trata de «presentar en forma y color lo más bello y artístico de lo exhibido por nuestro país y los extranjeros», es una verdadera sorpresa; y Norton se esfuerza en confesar que «es posible que nos hayamos salido de la finalidad expresa de nuestro trabajo con la representación pictórica de este gran éxito mecánico». Pero los comentarios de otros observadores ciertamente le respaldaron en su decisión de incluirlo. El escultor francés Bertholdi, en un informe oficial a su Gobierno, dijo que la máquina de Corliss tenía «la belleza y casi la gracia de la forma humana», y el co-

rresponsal del *Times*, de Londres, hizo observar que «el norteamericano mecaniza como el griego antiguo esculpía y el veneciano pintaba». «Con seguridad es aquí —escribía el nada vernáculo *Atlantic Monthly*—, y no en la literatura, la ciencia o el arte donde se encuentra la verdadera prueba de la capacidad creadora del hombre; aquí está Prometeo desencadenado».

Como ejemplo de la evolución característica de la forma vernácula podemos tomar el desarrollo de una máquina herramienta como la fresadora. Cuarenta años después de crear Eli Whitney el primer tipo práctico de máquina herramienta de esta clase, seguía siendo todavía un tosco objeto de cuatro patas que aún no había descubierto la llamada forma de «rodilla y columna» apropiada a sus funciones y que se utilizó en las máquinas posteriores. Teniendo en cuenta que cada fase del desarrollo de esta máquina representa un progreso en la complejidad de las operaciones para cuya ejecución se ha diseñado, incluso el lector no técnico, frente a las imágenes de las máquinas, sería capaz de observar la creciente simplicidad y refinamiento del diseño total.

Si pasamos de la mecánica a los edificios, quizá podamos ver más fácilmente la manera en que las formas y modelos vernáculos pueden llegar a ser elementos expresivos del diseño creador. Durante los treinta años últimos, muchos elementos estructurales desarrollados en el edificio vernáculo se han convertido en rasgos característicos de la arquitectura contemporánea; sólo hay que mirar los grabados de un edificio de hierro de almacén de hace un siglo, de las galerías encristaladas de un hotel costero hacia 1880, o de una fábrica de tabaco abandonada, para darse cuenta de las raíces vernáculas de importantes elementos del diseño arquitectónico de edificios tales como la fábrica de tanques de Albert Kahn, del edificio de servicios de la Administración de Seguridad Agrícola para un campo de emigrantes de Ca-

lifornia y del magnífico McGraw-Hill, de Raymond Hood, que éste hizo después de aprender a prescindir de los adornos góticos de la Torre del *Tribune*.

Hasta ahora hemos citado ejemplos de casos vernáculos desarrollados para utilizar o explotar aquellos elementos del nuevo medio que fueron introducidos por la tecnología, por los progresos realizados en el trabajo de los metales, en la construcción de armaduras y en la manufactura del vidrio. Pero lo vernáculo, tal y como he tratado de definirlo, no es en modo alguno producto de la tecnología exclusivamente. Es una respuesta al influjo simultáneo de la tecnología y de la democracia. Debemos recordar que la primera máquina de vapor práctica de Watt y la Declaración de Independencia entraron en funciones el mismo año (1776). La tecnología en sí puede convertirse en sirviente de un tirano, como ha quedado ampliamente demostrado en muchas comunidades. Pero es la peculiar mezcla de tecnología y democracia lo que, a pesar de las demasiado frecuentes traiciones que ha sufrido, me parece representar la palabra «norteamericano». Las nuevas técnicas y los nuevos materiales no han sido los únicos componentes del nuevo medio para el que los hombres han tenido que descubrir formas apropiadas. Ha habido también nuevas amalgamas de pensamiento, de emoción y de actitud.

En otras ocasiones he tratado de mostrar que la cualidad compartida por todas estas cosas reconocidas —aquí y fuera de aquí—, como característicamente «norteame-

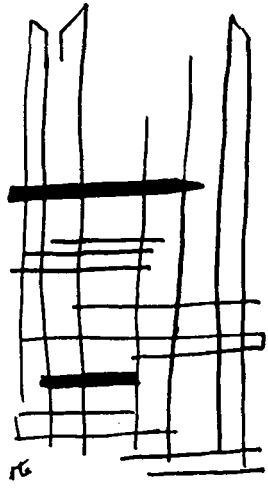
ricanas» (desde los rascacielos hasta el jazz y la goma de mascar), es la conciencia —si no el placer— de ese «proceso de desarrollo» universal que, como ha dicho Lancelot Law Whyte, el hombre comparte con toda la naturaleza orgánica y que para siempre le excluye de lograr la perfección y eterna armonía de que las grandes artes de la Europa occidental han creado durante siglos la ilusión. En las civilizaciones jerárquicas del pasado, en las que los sistemas de clases mantenían con bastante firmeza en su lugar tanto a las personas como los valores, los hombres estaban aislados de esta conciencia del proceso en una medida en que ya no es posible. No podemos escapar a ella en un medio dominado por la tecnología y la democracia, un mundo de movilidad social y física y de rápidos cambios. Y nuestra conciencia del proceso se refleja inevitablemente en lo vernáculo, lo mismo que de nuestro ocasional temor a él es testimonio nuestro continuo asentimiento a las formas cultas heredadas de un mundo en el que la permanencia y la perfección parecían, por lo menos, ser realidades.

Son las ideas, emociones y actitudes engendradas por esta conciencia lo que explica, a mi parecer, una diferencia básica entre los efectos estéticos de las formas vernáculas y los de la tradición culta occidental. Inevitablemente, las formas apropiadas a nuestro mundo contemporáneo carecen del equilibrio armónico, la estabilidad y la complicada regularidad a que estamos acostumbrados en la arquitectura y el diseño del pasado. Tienden, en cambio, a ser elásticas, adaptables, simples y poco ceremoniosas. La serenidad cede el paso a la tensión; en lugar de una estética de la disposición de las masas, tenemos una estética de la transformación de la energía. Sólo en términos como éstos podemos describir, a mi parecer, la llamada cualidad «norteamericana» que percibimos en la arquitectura y el diseño norteamericanos.

En un breve artículo no es posible hacer más que sugerir las consecuencias de tal manera de abordar la cuestión planteada en nuestro título. Pero creo que tiene el mérito de convertir una cuestión que puede fácilmente transformarse en mera excusa para una afición ingenuamente nacionalista a las antigüedades o para un internacionalismo igualmente ingenuo, en otra que puede ayudarnos a descubrir los recursos estéticos de una civilización «abierta», de un medio ambiente «norteamericano» que llega mucho más allá de las fronteras de los Estados Unidos. Tiene también el modesto mérito de requerir que contemplemos con nuevos ojos las cosas a nuestro alrededor y no sólo las cosas que hay en los museos y en las tiendas de los decoradores, sino las cosas más humildes que porque a las personas que las hicieron les parecían, como a nosotros, naturales, son a menudo espontáneamente expresivas de aquellos elementos de nuestro ambiente que no se ajustan de modo natural a las formas y modelos tradicionales.

Si, por un momento, puedo utilizar el término «norteamericano» en su sentido habitual y limitado, como referente a cualquier cosa que tiene que ver con los Estados Unidos, constituye un hecho muy norteamericano el que estemos en deuda principalmente con un europeo por haber llamado nuestra atención sobre las fuentes anónimas y «poco serias» de muchos de los elementos creadores de la arquitectura y el diseño contemporáneos. Fue el sabio suizo Siegfried Giedion quien, en las conferencias Norton en la Universidad de Harvard en 1939, mostró por primera vez a muchos de nosotros que estructuras utilitarias tales como las casas de armadura en globo de los primeros tiempos de Chicago y objetos utilitarios tales como los baldes y los asientos de ferrocarril del siglo XIX eran a menudo más proféticos del espíritu esencial y de la fuerza creadora de nuestras artes contemporáneas que los edificios y objetos que han

sido aplaudidos por su calidad «artística».



Está ya claro que muchos de los componentes del diseño contemporáneo que al principio nos chocaron como ajenos y extraños están sólidamente basados en lo vernáculo nuestro. La madera contrapeada moldeada, que parecía tan sorprendente cuando se vio en las sillas exhibidas en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York a fines de la cuarta y comienzos de la quinta décadas de este siglo, era el material ordinario para los asientos en los buques transbordadores norteamericanos hacia 1870. El principio del voladizo de acero, que atrajo la atención universal cuando Mies van der Rohe lo utilizó en una silla que diseñó en la Bauhaus, era lo normal desde mediados del siglo XIX en los asientos de las segadoras, guadañadoras y otras máquinas agrícolas. Los muebles construídos como parte de la estructura de la casa, los armarios empotrados y los tabiques movibles para crear un espacio interior flexible, se emplearon ya en un ingenioso plano de casa elaborado como aficionada por la hermana de Harriet Beecher Stowe, Catherine Beecher, una precursora en lo que ahora se denomina economía doméstica. La fabricación de medios de almacenamiento en unidades intercambiables, que pueden ser reorganizadas o a las que pueden hacerse adiciones según lo requieran las circunstancias y necesidades cambiantes, tenía una larga historia en el mobiliario para oficinas, armarios de cocina y librerías en

secciones antes de que fuera reconocida como un elemento apropiado en el diseño creador.

Lo importante de tales casos, desde el punto de vista de este artículo, es el que en tantos de ellos se refleje una preocupación por el proceso, especialmente en cuanto éste se manifiesta en movimiento y cambio; pues es esta preocupación, como he dicho, lo que me parece esencial de esa cualidad «norteamericana» que estamos tratando de definir.

Una manera de subrayar lo que estoy intentando poner en claro consiste en comparar el diseño vernáculo con una obra maestra de la tradición culta. Los libros sobre la arquitectura de puentes no hacen referencia, que yo sepa, a estructuras tales como los puentes construídos en 1882 a través del Cañón del Diablo, en Arizona, en lo que es ahora el ferrocarril de Santa Fe. Visto en contraste con el majestuoso Pont du Gard, uno de los más perfectos ejemplos de construcción de albañilería romana, que se alza a 47 metros sobre el río Gard, cerca de la ciudad francesa de Nimes, esta delicada armadura de hierro, que soporta pesadas locomotoras y coches a 68 metros sobre el fondo del Cañón, ilustra de modo espectacular los efectos estéticos totalmente diferentes producidos en respuesta no sólo a nuevas técnicas y materiales, sino también a nuevas actitudes y a nuevos valores. Las dos estructuras, que encarnan concepciones fundamentalmente distintas del tiempo, del espacio, del movimiento y de la relación del hombre con la naturaleza eterna, plantean a nuestra atención exigencias esencialmente diferentes. En la triunfante composición de sus tres audaces arcadas, el acueducto expresa serenamente que al terminarlo, hace ya casi 2.000 años, su constructores habían realizado, de una vez para siempre, una inmensa tarea. El puente ferroviario, en cambio, no expresa preocupación más que por la función del momento. Si podemos dejar a un lado, por ahora, toda la cuestión

de qué estructura nos parece más bella, no habrá dificultad para reconocer cuál de las dos está encarnada en «un esquema de formas» capaz de convertirse en vehículo de una arquitectura expresiva del medio «norteamericano».

Adondequiera que dirijamos la mirada en el campo del diseño vernáculo descubriremos tales formas. Como un último ejemplo, examinemos una página de la primera guía publicada para viajeros del ferrocarril transcontinental. Supongo que nadie elegiría una de estas páginas para incluirla en una exposición de diseño gráfico artístico; pero si la examinamos con atención, descubriremos muchos elementos de tipografía y composición que nos dicen más de la dinámica de nuestra civilización que cualquier página que es probable que encontremos incluída en los «Cincuenta Mejores Libros del Año» o cualquier otra exposición análoga.

La estructura general del libro del que está tomada (Great Trans-Continental Tourist's Guide... over the Union Pacific Railroad, New York, 1870), está dictada, naturalmente, por el viaje hacia el Oeste. La línea principal de narración y descripción sigue al tren en movimiento, pasando por ciudades, poblados y accidentes naturales a lo largo de la ruta, con digresiones para incluir las desviaciones y las líneas tributarias, tanto diligencias como ferrocarriles. Para ayudar al lector a saber dónde se halla y para facilitarle encontrar las partes del texto que se refieren a determinadas localidades o temas, los autores —o los cajistas— dividen las columnas en secciones, con subtítulos en mayúsculas. Al principio del libro, estos epígrafes son meramente frases que cumplen la función familiar de títulos de secciones que tratan de asuntos tales como EL LEJANO OESTE, MATERIAL RODANTE, etc. Pero en el momento en que comienza el viaje por tren propiamente dicho, le sucede algo a estos epígrafes, tanto tipográfica como sin-

tácticamente, que tiene mucho que ver con la sensación de impulso y marcha que comunica el libro. El cambio se produce cerca del final del «capítulo» del texto encabezado por el epígrafe OMAHA. La descripción general de esta ciudad, que era el punto de partida para el viaje en el nuevo ferrocarril transcontinental, está subdividida en varias secciones, cada una de las cuales trata de algún aspecto importante de la ciudad. La última de estas secciones lleva el título CUARTELES DE OMAHA. Tipográficamente, parece ser una sección compuesta de tres párrafos, seguida de otra sección que trata de APEADERO DE SUMMIT (PARADA DISCRECIONAL) pero no es eso lo que realmente sucede.

El tercer párrafo empieza como si fuera a estar dedicado, igual que los dos precedentes, a los cuarteles. La primera frase dice: «En la actualidad, no hay capellán». Pero esta frase es la única referente a los cuarteles. La siguiente, a pesar de una conjunción que parece como si enlazara estrechamente lo que sigue con la idea de que no había capellán en los cuarteles, nos hace subir al tren y ponernos en camino:

> Pero tenemos que despedirnos de Omaha, pues el silbato da su señal para subir a los coches y comenzar nuestro viaje por las llanuras hasta el lejano oeste. Atravesamos los suburbios de la ciudad y a las cuatro millas llegamos al
>
> APEADERO DE SUMMIT
> (PARADA DISCRECIONAL)
>
> a una altitud de 1.142 pies. Estamos saliendo de...

Lo que ha sucedido aquí es que la tipografía, como la sintaxis, ha sido alterada por el impulso creciente de la narración. Y desde este momento, con sólo recaídas ocasionales en la manera habitual, no se permite que los

epígrafes detengan o hagan más lento el movimiento hacia el Oeste.

Quien diseña la composición —ya fuera el autor o el cajista—, evidentemente no sabe, sin embargo, muy bien cómo emplear esta nueva forma que ha encontrado o que le ha sido impuesta por el material. A veces pone un punto al final del epígrafe, aunque las palabras del mismo formen parte gramaticalmente de lo que sigue; otras veces utiliza una coma.

> Once millas más adelante llegamos a
> COLTON.
> Una nueva estación seis millas al este de
> SIDNEY,
> Territorio de Nebraska. La Compañía F, del noveno de infantería, está destacada aquí...

A veces utiliza una minúscula, a veces una mayúscula innecesaria, para empezar la nueva sección tipográfica; otras veces sangra y pone en mayúsculas la primera palabra, aunque gramaticalmente no hay ninguna interrupción.

Al principio, los epígrafes incorporados a esta norma continua son los nombres de ciudades o poblados por los que pasa el tren. Al cabo de algún tiempo, sin embargo, la norma se hace habitual y se extiende a toda clase de temas y subtemas. Y en el momento en que cruzamos la frontera de California, una ilustración —el sello del estado— se incorpora al impulso de la sintaxis narrativa. Tosca como es, esta norma de continuidad de imágenes y texto, ideada hace tantos años, es más «avanzada» que cualquier cosa que podamos encontrar en la más refinada revista ilustrada de esta semana. El diseñador anónimo que la encontró no era ningún William Morris, ni en su respeto a la artesanía ni en su desconfianza del mundo que la tecnología y la democracia

estaban colaborando a crear. Puede dudarse de que su conocimiento de la filosofía y la ciencia griegas llegara mucho más allá de la exclamación de Arquímedes que figura en el sello de California, pero el mundo «norteamericano» cuyos valores y actitudes compartía y para algunos de cuyos elementos improvisó una norma apropiada, era un mundo al que no parecería extraña una visión universal como la de la física de mediados del siglo XX. Era un mundo que, retrospectivamente, parece haber sabido, por lo menos de manera subconsciente, que, como dijo Werner Heisenberg en una reciente conferencia sobre «La teoría del cuanto y las raíces de la ciencia norteamericana», la energía es la sustancia de la que están hechas todas las cosas; que «la energía es en realidad lo que mueve; puede ser llamada la causa primaria de todo cambio».

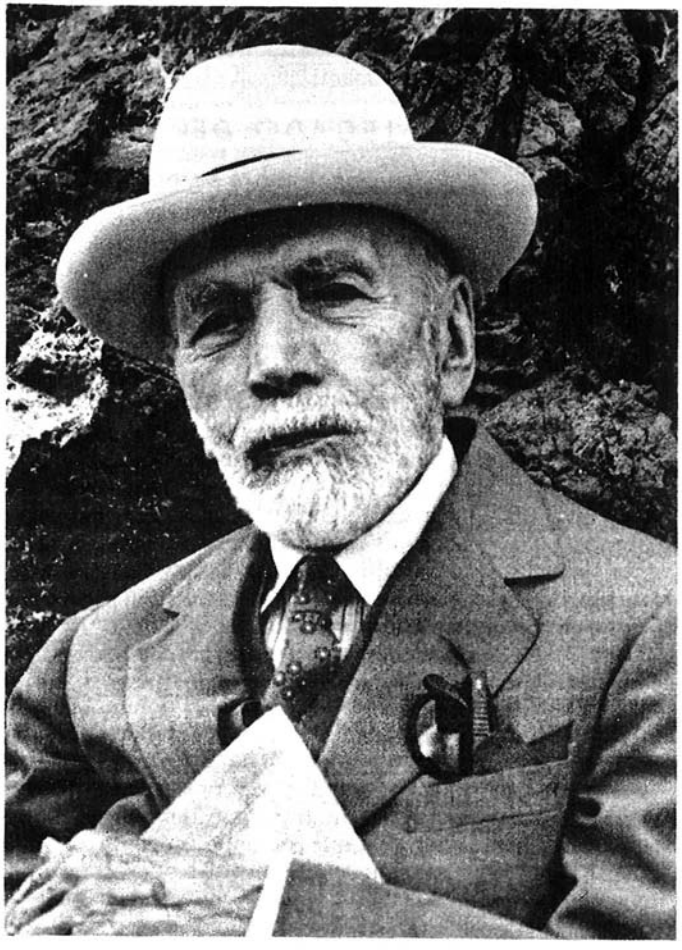
EL LEGADO DEL GIGANTE

Impresiones sobre Bernard Berenson

Por Edward A. Bayne

TENIA ochenta y nueve años Bernard Berenson cuando, al ir a vivir como vecino suyo en Florencia, llegué a conocerle bien y, conociéndole, a quererle. Había pasado ya gran parte de su larga existencia, rica y brillante, hasta el punto de parecer increíble en la realidad y haber cobrado las proporciones de un imponente mito literario. A la morada de este sabio de leyenda acudían en incesante peregrinación devotos discípulos de todo el mundo, y los que no podían hacerlo le escribían sus mejores páginas para tenerle al corriente de lo que pudiera interesarle.

Nunca pude despojarme por completo del sentimiento de veneración que me poseía al visitar la villa «I Tatti», aunque mi familia participaba a menudo en su cotidiano vivir y a pesar de las «mil horas de amistosa compañía» con que Berenson me obsequió en uno de sus característicos impulsos aquel día que cumplió noventa años, y cuyo cálido eco vibra aún en mi espíritu. Pero la atmósfera de la vida en «I Tatti», esa «biblioteca con salas de reposo anejas», parecía contener también la presencia de las notabilidades —mayores y menores, pero casi nunca anodinas— a quien había estrechado él en el tibio abrazo



Bernard Berenson.

de su fascinadora conversación. En cualquier momento de la jornada que apareciera Berenson, comenzaba a brotar una copia de «ideas que respiran y palabras que arden», para decirlo con las palabras de Thomas Gray. Es así, que un día en su quinta podía ser en cierto modo y sin esfuerzo —tal vez con sólo un toque de imaginación— un día vivido en la compañía de Platón o de Lorenzo de Médicis, una fuga del tiempo en medio de la corriente misma de la civilización.

Hace poco tiempo que Bernard Berenson ha muerto, a los noventa y cuatro años. Los fríos datos de su biografía nos dirán que, nacido en Lituania en 1865, llegó a los diez años a América, viviendo en Boston, que en 1887 se graduó en la Universidad de Harvard y que poco después regresó a Europa. Añadirán que llegó a ser el historiador de arte, sobre todo de arte italiano, más famoso que ha habido en nuestro tiempo. Aunque amó siempre a su patria adoptiva americana, se estableció, hace cerca de setenta años, en Florencia, para dar allí forma a una sucesión de comentarios sobre los frutos de la civilización a los que pocos puedan ser comparados por lo penetrantes y eruditos. En 1900 se casó con Mary Smith Costelloe, perteneciente a una notable familia de Filadelfia y que fuera «la fúlgida estrella personal» de Walt Whitman. Esta mujer, notable por derecho propio, falleció hacia la terminación de la segunda guerra mundial.

* * *

Visitar «I Tatti» en los últimos tiempos era incorporarse a un ritmo que había cambiado poco o nada durante medio siglo, a una vida de orden y armonía, donde nada era afanoso, pero todo respondía a un fin. El huésped se levantaba a la hora que deseaba, le era servido discretamente el desayuno, se abrían las persianas de

su cuarto para permitir que entrara otro luminoso día toscano y aquél estaba en libertad de divagar a su guisa por el jardín renacentista, curiosear los 60.000 libros, metódicamente distribuídos y catalogados, que cubrea las paredes de la casa o, si tenía suerte, charlar una hora con algún invitado interesante.

Es curioso, pero aunque he encontrado en «I Tatti» hombres y mujeres de gran talla intelectual, así como otros más modestos —príncipes y actores, historiadores y juristas, músicos y militares—, no creo que se haya dado el caso de conversar con uno de ellos sin que ambos hubiésemos confesado en algún momento sentir un hondo afecto personal por Berenson y una envidiosa admiración por la elevación y la pureza de su talento. Este cariño y esta preocupación por él obraban como un común denominador entre visitantes cuyos gustos y actividades eran tan variados que la universalidad de Berenson, en punto a amistades, parecía no tener límites. A veces he pensado que tal vez primaba allí en todos la conciencia de que él infundía esa unidad que sentíamos «con el paisaje, con la casa y todo lo que hay en ella, con la gente que pasa, con las personas que forman el propio mundo habitual, con la tarea que se cumple, sea intelectual o manual, una unión tan completa que no concibe nada fuera de sí misma» (1).

---

(1) Esta y las muchas citas que siguen han sido tomadas de "Sketch for a Self-Portrait" ("Bosquejo para un autorretrato"), de Bernard Berenson, Pantheon Books, Nueva York, 1949.

Y una de esas mañanas, la más afortunada, se disfrutarían quizás unos minutos con Nicky Mariano, que ha acompañado a los Berenson más de cuarenta años y cuya infatigable consagración hace que se la quiera inmediatamente. Es a la vez la directora de las diversas actividades de una gran organización y la dueña de casa en ésta que reyes se han sentido felices de visitar. Pues «I Tatti» es ya una institución: una biblioteca, un centro de investigación que desarrolla intensa actividad editorial (los treinta y pico de libros escritos por Berenson han sido publicados en los principales idiomas), una hacienda en plena explotación, con media docena de casas y una docena de familias, más de 40 hectáreas de tierra que, aparte de su intrínseca belleza —por la cual ningún arrendatario paga canon—, producen vino y hortalizas, y un museo. Nicky es en verdad «la grande chatêlaine», pero hecha de la misma sustancia que los ángeles.

Avanza la jornada. Pocos minutos antes de mediodía se congregan los huéspedes en la galería de entrada, pues es la hora del paseo de Berenson. El anciano mayordomo espera gravemente, listo, como lo ha hecho durante treinta años o más, con una colección de chales de lana, bastones y un estropeado chambergo gris. Pues Berenson no podía soportar el más pequeño catarro y hasta en verano se envolvía en ropas de abrigo. A la hora en punto descendía las escaleras, saludaba afablemente a los dos o tres acompañantes del paseo matinal y solía acariciar brevemente la graciosa curva de la cabeza y el lomo de un gato chino de piedra puesto de frente a los peldaños, en un gesto que sugería su amor por los valores táctiles del arte.

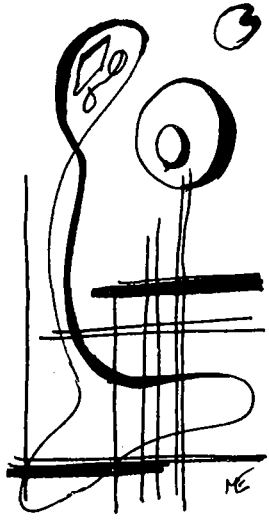
Desde luego, su jornada había comenzado mucho más temprano. En su estudio del piso alto y ante la Madonna de Domenico Veneziano, una de las más bellas que hayan sido pintadas jamás, se había dedicado a satisfacer lo que

ha llamado «una comezón por escribir... lo bastante fuerte como para hacerle sentir incómodo cuando pasa el día *sine linea*... sin dar forma a algo en negro sobre blanco». También habría leído y probablemente contestado el diario surtido de correspondencia llegada de todas partes —entre las riquezas de «I Tatti», una de las mayores será quizás su colección de cartas que abarcan toda una era, desde Henry Adams hasta Cole Porter—, catálogos bibliográficos, revistas y libros, siempre libros, para satisfacer «el hambre y la sed de información» que le dominaba «en todo momento». Era también probable que el huésped se beneficiara directamente de ello, al encontrar en su cuarto después del almuerzo una carta o un recorte de periódico que, con su infalible sensibilidad, Berenson sabía que le interesaría o sobre lo cual tenía deseos de hablar después. A veces se trataba de la sutil referencia a alguna observación hecha la noche anterior por el huésped en el curso del coloquio y que tendía a ampliarla o corregirla. En todo caso, uno sabía que, no obstante estar separado de él, formaba parte de su microcosmos, lo cual era muy halagador, aunque supongo que ello estaba lejos de su intención y que más bien respondía al propósito de sacar el máximo fruto de la conversación, que era uno de sus alimentos espirituales.

Fuera, en el declive del camino y frente a la capillita en que ahora está sepultado, aguardaba un vehículo poco elegante, pero muy práctico, especial para trepar la empinada cuesta de Vincigliata, detrás de la quinta, hasta la cresta que corona el valle del Arno, en que se extiende Florencia. Cuando el venerable irlandés que lo manejaba y que antes fuera cochero, detenía suavemente en la cima el viejo «jeep» reconstruído, comenzaba el paseo a pie. Había muchas rutas para seguir, pero casi todas serpenteaban entre las laderas rocosas de Fiesole, medio cubiertas por la aulaga y tachonadas de cipreses. Agil hasta los 90 años, Berenson parecía alcanzar también su cima

intelectual entre el embriagador aire toscano de las alturas, y allí más que en parte otra alguna se comprendía cuánto había en él de poeta. Cuando contemplaba ese panorama, que ha cambiado muy poco desde que hace siglos lo pintaron Benozzo Gozzoli y Filippo Lippi, aun el que ignoraba los valores artísticos, comprendía lo que había querido decir Berenson al hablar de «esta sensación eufórica de superar la distancia espacial». Había que marchar con paso vivo detrás suyo por senderos que conocía desde hacía muchos lustros, y a veces se veían sus bellas manos, largas y sensitivas, rozar con ternura el tronco de un ciprés. Se hubiera dicho el ademán ritual de una elevada religión, cuyo apasionado profeta había llegado a ser.

La charla era a veces la más íntima que recuerdo haber disfrutado con él y a veces la más superficial y centelleante. A menudo sucedía también, como él ha escrito, que «la conversación podía ser difícil, no obstante lo cual todo dependía de tener un verdadero acompañante o no tenerlo», y entonces éste se encontraba sumergido en un silencio extrañamente expresivo.



Terminado el paseo, los huéspedes se reunían antes del almuerzo en el salón de música, donde había un piano y un fonógrafo. Berenson escuchaba música pocas veces, pero en los últimos años parecía tener preferencia por

esta sala, que era en cierto modo más íntima que la amplia biblioteca, elección en que tal vez influía el hecho de no oir ya muy bien. Nicky Mariano presentaba algunos invitados a otros, se servían aperitivos —pero nunca «cocktails»— y había un expectante murmullo de conversación, hasta que entraba Berenson.

Creo que en ese momento de la entrada percibía yo mejor qué hombre exquisito era Berenson. Pequeño y erguido —cuando le conocí no llegaba a los 39 kilos—, perfectamente vestido y pulcro, de maneras corteses, sus inquisitivos ojos celestes sonreían en un gesto que era a la vez acogida y valoración del estado de ánimo general. Casi nunca le he visto saludar a un invitado sin aludir en forma lisonjera a un libro escrito por éste o, si no, a una carta o a una aparición suya en público, admirable método cuyas proyecciones sociales beneficiaban a los miembros menos informados del grupo. El momento era breve, pues su entrada coincidía exactamente, y así lo había previsto, con la hora del almuerzo, y Nicky nos guiaba casi en seguida al comedor, donde tomábamos lugar en torno a una mesa circular. Una vez sentado Berenson, con una manta sobre las rodillas, la conversación entraba en su apogeo:

—Usted que ha estado en Cerdeña, ¿qué encontró de interesante?

O bien:

—¿Qué clase de hombre es el Sha de Persia?

Lo que seguía no era nunca unilateral; por lo demás, sus comentarios eran a menudo tan originales como indagadores, y sus preguntas, desconcertantes. Esa charla del almuerzo tenía su encanto, aunque yo no dé idea de ello. El informe de un cronista observador, un importante discurso pronunciado el día anterior o un artículo de revista servían como pretexto para que Berenson derramara su preocupación y sus amabilidades sobre las damas, sus cumplidos e incitaciones a la aventura inte-

lectual sobre los hombres y buen humor sobre todos. Siempre se pasaba un buen rato... ¡y se gozaba de una buena comida! Y se aprendía.

Cuando evoco el recuerdo de esas pláticas, me asombra pensar cuántos eran los visitantes a quienes aterrorizaba encontrarse con él. Una conocida escritora inglesa llegó cierto día apestando a perfume, con el que se había empapado al llegar a la estación de Florencia. Se había sentido tan nerviosa con la idea de que iba a ser presentada a Berenson, que durante el viaje de Roma en ferrocarril había entonado sus fuerzas con varias ginebras, y el perfume era, pues, una verdadera «cortina de humo», muy necesaria por cierto. Pues bien, Berenson no podía haberse mostrado más gentil con ella.

Luego del almuerzo se dedicaba alrededor de una hora al café, por lo general de nuevo en la sala de música. Berenson, envuelto una vez más en su cobija, distribuía con previsor cuidado los asientos y había llegado el momento de hacerle preguntas. ¿Cómo era D'Annunzio? Y su respuesta podía consistir en el hilarante relato de un viaje de aquél en el coche-dormitorio de un tren italiano y su afligida estupefacción al oír a su compañero de compartimiento declarar que no conocía ni el nombre del vanidoso héroe nacional de Fiume. O bien surgirían reminiscencias de Oscar Wilde, cuando ambos se pusieron a conversar frente al incendio de un piso en Westminster hasta que Wilde terminó el centenar de cigarrillos de que le abasteciera Berenson. O de Santayana, de William James o de Charles Eliot Norton. La lista de personalidades conocidas por él era en verdad interminable.

Tenía además Berenson el arte de retirarse cuando sus limitadas energías flaqueaban y era el momento de una siesta, bajando suavemente el telón, pero dejando a su auditorio satisfecho con las fecundas meditaciones que había sugerido. Casi siempre había un largo

momento de silencio mientras sus oyentes parecían volver de algún lugar remoto. Desde entonces hasta la hora del té reinaba silencio en la casa. El huésped iba tal vez nuevamente a la biblioteca para descubrir otro aspecto de la asombrosa variedad de las lecturas de Berenson o para conversar con la bibliotecaria, baronesa Anrep, hermana mayor de Nicky Mariano, no menos encantadora que ella y de una vivacidad admirable. Su conocimiento de los tesoros que guardan esos anaqueles es tan amplio, que una simple consulta sobre un pequeño punto que se desea comprobar puede hacer que se obtenga material para leer durante una semana. No es de extrañar que su casa sea punto de cita de los intelectuales florentinos de hoy.

La biblioteca, que Berenson ha dicho «podría proporcionar la más completa y cierta biografía suya», no es solamente la de un especialista en arte ni en historia europea, sino más bien un reflejo, en verdad una síntesis, de los intereses de ese gran «universalista». Ha sido inagotable su curiosidad por todo lo que embellece la vida y da sentido a la civilización. ¿Hasta dónde puede llegar esa multiciplicidad de gustos? Una vez le envié un ejemplar de la «Teoría del desarrollo económico», de W. A. Lewis, que creí digna de figurar en la biblioteca de «I Tatti», para descubrir que la había leído meses antes. Hasta que recordé que él y su esposa habían sido grandes amigos del original economista in-

glés John Maynard Keynes. Como especialista en cuestiones persas y antiguo residente de China, no puedo menos de envidiar las colecciones sobre historia y otros aspectos de ambas culturas que hay allí y que sobrepasan a las de casi todas las bibliotecas universitarias que conozco.

A última hora de la tarde el té era a menudo el momento consagrado a las visitas de paso de jóvenes que estudiaban en Florencia, amigos de amigos de Berenson y personas conocidas que vivían cerca. Los estudiantes pasaban a veces tragos amargos, pues Berenson podía mostrarse implacable si se encontraba frente a una falsa erudición. He visto un temerario y parlanchín doctor en filosofía y letras de Harvard reducido a un silencio casi lacrimoso cuando trató de pontificar a propósito de la tesis que acababa de preparar sobre el Renacimiento francés. Por lo pronto, Berenson consideraba la institución misma del doctorado en filosofía y letras como «una peste alemana caída sobre América». Y recuerdo una vez que sentí compasión por un negociante de arte neoyorquino, quien había declarado a Berenson que vendía cuadros desde hacía veinte años y tenía varios viajes a Europa en su haber, ¡pero nunca hasta entonces había pensado que valiera la pena visitar Italia! Pero Berenson espigaba la información que le interesaba de todos los asistentes al té, quienes se iban casi siempre con la impresión de haber descubierto algo nuevo en lo que ellos mismos aportaran. Aun los que le llevaban los deliciosos chismes de Florencia encontraban oído dispuesto, pues Berenson era después de todo un humanista completo...

* * *

Las grandes comidas principescas de aquellas añoradas épocas de la reina Victoria y de Eduardo VII, en

que hasta veinte mil ingleses y norteamericanos expatriados habitaban en las colinas que rodean a Florencia para disfrutar de su arte o del tipo de cambio favorable — o de ambas cosas—, habían pasado ya hacía tiempo, cuando en 1954 fuimos a vivir en Toscana. Aunque debieron ser muy alegres e intelectualmente fértiles y la conversación en ellas abundosa en rasgos de ingenio y en noticias sobre las últimas «mésalliances» locales, se me ha ocurrido muchas veces que serían más satisfactorias en punto a libros. Por cierto pudo ser así para Berenson, dedicado entonces a la doble tarea de formar su carrera y hacer de «I Tatti» un mecanismo para vivir bellamente. Esos fueron los años en que «se equivocó de camino, al desviarse de aventuras más puramente intelectuales para seguir uno como el del estudio arqueológico del arte y ganar en él la molesta reputación de *experto*».

En el «Bosquejo para un autorretrato», que, según ha dicho a menudo a otros y a mí, es su autobiografía, explica en forma sencilla la sensación de fracaso personal que fue su consecuencia: «Yo también necesitaba un medio de vida... El mío absorbió lo que había de talento creador en mí, con el resultado de que este oficio me dio reputación y lo demás de mí contó muy poco. La pérdida espiritual que sufrí fue muy grande, y, por consiguiente, no me he considerado nunca sino como un fracasado. Esta sensación de fracaso, esta conciencia de culpabilidad, me hace estremecerme cuando dicen que soy «un hombre que ha triunfado» y que he hecho «una obra maestra de mi vida». Solía protestar, pero por último renuncié a hacerlo, pues nadie quería creerme.» Cuando murió, los títulos de las necrologías hablaron otra vez en todo el mundo de «Berenson, el gran experto en arte», y olvidaron lamentablemente al gran humanista, al filósofo y al crítico social de tal integridad, que nunca «bautizaba fuera de su parroquia», pero

cuya parroquia era vastísima. Sentía un impulso casi irrefrenable de pinchar los globos de los farsantes y los solemnes, pero no hacían más que divertirle los miembros de la «Higg Life» internacional —como decía, repitiendo el término pretencioso y equivocado de un millonario chileno—, que le buscaban para incorporarle a sus colecciones como lo hacían con una nueva obra de teatro o un automóvil de deporte. Era fascinador su arte de constructor de frases, si bien nunca en el sentido de un sabihondo, sino del esteta que busca la economía en la expresión. Su percepción del paso del tiempo y el alcance de su «codicia» de información se hacían mayores a medida que se aproximaban las horas finales. Una vez le pregunté si a fines del siglo pasado había existido esa sensación de un «concierto europeo» de que tantas veces se ha hablado, y contestó escuetamente:

—Lo vivíamos...

En cierto modo, mi buena fortuna fue todavía más grande al haberle conocido cuando, «apagadas todas las ambiciones», su asombroso y enciclopédico saber y su larga existencia le habían hecho más contemplativo, aunque no menos ansioso de agregar hechos nuevos a su conocimiento. «He leído todo lo referente a la teoría —observó una vez—. Lo que necesito saber es qué hace la humanidad con ella.» Su sensación de fracaso, que recogí de sus labios, era tan homérica que no acep-

taba consuelo alguno. Detestaba su propio cuerpo, que al envejecer ponía cada día más obstáculos a su cotidiana búsqueda y se enfurecía consigo mismo cuando su estupenda memoria le fallaba en algún nombre poco importante de persona o de lugar. Pero su mente estaba en constante vibración y era el hombre cuyo contacto estimulaba más que el de ningún otro que yo haya conocido.

Aun así, Bernard Berenson era no sólo un intelectual, sino un hombre total, de una afectuosidad desbordante hasta la fruición. Le encantaban las damas y cuidaba de estar rodeado por un enjambre de ellas a la hora del té, por ejemplo, y con toda naturalidad les tomaba de la mano y las abrazaba en una espontánea alegría de vivir. Ha sido bastante franco en cuanto a esa predilección «por la razón decisiva de que las mujeres, particularmente algunas mujeres de la sociedad, poseen más facultad perceptiva y estimativa y, por ende, son más estimulantes. Que los colegas, pares y superiores se burlen cuanto les plazca, pero cuando hace tiempo que ha pasado la juventud, es raro que los colegas se inspiren unos a otros».

Los instantes por los cuales siento más nostalgia y gratitud son aquellos en que solamente dos o tres nos encontrábamos a la hora de la comida en «I Tatti» o en lo alto de los montes próximos a Florencia, en la quinta que Nicky Mariano tenía en Vallombrosa. Nunca teníamos bastante de tales veladas. En una de ellas hablamos —ningún tema nos era ajeno— sobre la historia de los planes de reforma agraria, sobre Nerón y sobre los últimos bizantinos y sobre el final en cierto modo clásico que toca en suerte a todos los artificios ideados para poner remedio al abuso del poder en los hombres. Fue una velada larga con un debate muy intrincado, y sólo hacia el final advertí que Berenson me había tenido suavemente de la mano, así como a mi mujer.

Una noche analizamos las novelas de Henry Miller, con quien simpatizaba, y otra resumió los tres acontecimientos de proyecciones universales ocurridos durante su vida: el final del imperio de los Habsburgo, el ascenso de los Estados Unidos a la condición de potencia mundial y el triunfo de la inteligencia en el desarrollo de la energía nuclear.

Hasta el último año de su vida o poco menos, Berenson continuó corrigiendo y mejorando las obras técnicas sobre arte que le dieron fama medio siglo antes, pero tengo la impresión de que esa labor, que consideraba su deber cumplir, le atraía menos que los libros y escritos de carácter más general a que dio forma, sobre todo después de la terminación de la segunda guerra mundial. Uno de ellos es su diario de la época de guerra, «Ecos y reflejos», escrito cuando estaba aislado en Florencia como ciudadano de un país enemigo. Es un comentario curioso, preocupado por el papel de los judíos en la historia y que denota una conciencia sustancial de su origen, a pesar de que se hubiera «graduado como cristiano» tiempo atrás. Nota marginal a ese interés fue el que demostró a mi regreso de un viaje a Israel por conocer las observaciones que yo hiciera, pues abrigaba gran simpatía por ese país, al que tenía por «una extensión de Europa en momentos en que Europa retrocede en todo el mundo». Sin embargo, sentía asimismo temores de que resurgiera el poder rabínico en el nuevo país y lo convirtiera en «una pequeña y desagradable teocracia». La duda que él expresó no ha sido resuelta aún completamente en la moderna Israel.

Ese diario, junto con su «Bosquejo», su colección de ensayos reunidos en Norteamérica bajo el título de «La estética y la historia», su «Ver y conocer» y los ensayos sacados de la sección que escribía periódicamente para «Il Corriere della Sera», de Milán, y publicados como «Ensayos sobre la estimativa», proporcionan una visión

reveladora de lo que aspiraba a ser. Pero más que los libros, no obstante su rica producción; más que su copiosa correspondencia, que debería ocupar durante decenios a sus biógrafos —ya hay dos puestos a la tarea—, la presencia de Berenson, su conversación, su sonrisa, sus ademanes, sus manos, sus ojos creaban la atmósfera que reinaba en «I Tatti». Siento como él cuando dice: «Si pudiese concebir la supervivencia después de la muerte, desearía ser el alma moradora de mi casa y su biblioteca. Hablando más burdamente, me agradaría ser un espíritu que la embrujara al modo que lo hacían los arcángeles en uno de los cuentos de Anatole France.»

° ° °

Berenson ha legado «I Tatti» a la Universidad de Harvard, con la esperanza, pero sin la seguridad, de que su *alma mater* use toda la propiedad «para perpetuar la forma de vida civilizada que ha caracterizado a esa casa durante cincuenta años». En los últimos tiempos dotó de fondos propios a la biblioteca, amplió y modernizó varias de las demás construcciones de la finca para que pudieran residir convenientemente en ellas los futuros becarios de la nueva institución que soñaba crear. Dejó para quienes hubieran de seguirle una exposición de su idea y de la forma de ponerla en práctica y de constituir un órgano asesor con personas cuyo conoci-

miento de él, de su vida y de su íntimo anhelo pudieran muy bien convertirlo en aquel espíritu morador de la casa. Da a Harvard una «historia reglamentaria» del legado y, lo que es tal vez más importante, simboliza lo que él esperaba sería su propia imagen como estudiante de toda la vida.

«Quiero poner por escrito —dice— mis ideas sobre el porvenir de la institución que ha de usar «I Tatti» y todos mis bienes después de mi muerte.

»Nuestro mundo occidental se ve hoy acosado, empujado y urgido de todas partes. Suprime la tranquilidad y el ocio, no permite las empresas serenas, la contemplación, la lenta maduración del pensamiento, el perfeccionamiento del estilo individual. De ahí que mi primero y principal deseo sea establecer becas que ofrezcan tranquilidad y ocio a dieciséis estudiantes o más.» Y la nota añade que deberían designarse cuatro nuevos cada año, con una permanencia de cuatro años en «I Tatti».

«Desearía —agrega— que la mitad de esos becarios procedieran de los Estados Unidos y el Canadá, cuatro o más de Inglaterra y uno o más de Suecia, Noruega, Dinamarca y Holanda. Excluyo a Francia y Alemania porque estos países tienen ya instituciones en Florencia.» Prevé casos en que haya de hacerse excepciones a estas normas, mediante decisión del comité asesor, y dice: «Podría suceder que personas particularmente dotadas de otros países, incluso del grupo soviético y del Lejano Oriente, parecieran más prometedoras que los anglo-sajones del mismo año y más merecedoras de becas.»

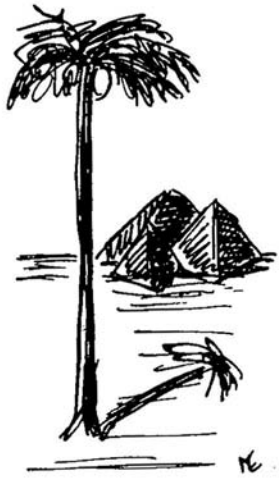
Sobre los aspirantes dice: «Me agradaría que no tuvieran menos de veinticinco ni más de treinta y cinco años de edad. Debería excluirse a los estudiantes que son aún candidatos al doctorado en filosofía y letras y hacer la selección entre aquellos que no tengan del arte, la literatura, el pensamiento y su historia un concepto meramente arqueológico y «filológico», en el sen-

tido alemán del término, sino psicológico y empírico, fundado en la relación directa y de amor con la obra de arte, y no en el aprendizaje por los libros. Querría que tuvieran en esos cuatro años completa libertad para madurar en escritores y maestros de condiciones creadoras para la interpretación de las artes de toda índole, no solamente las visuales, sino también las verbales, sin excluir las obras de imaginación y de poesía. Lo que no ha de fomentarse es la investigación como fin y placer en sí mismo.

»En cierta manera, me atrevo a confesar que, si pudiera cumplirse mi deseo, los becarios de «I Tatti» continuarían lo que he tratado de hacer toda la vida y de lo que apenas es una sombra lo que he logrado hacer. Me gustaría que tomaran como modelos a Goethe y Winckelmann, Ruskin y Pater, Burckhardt y Woelflin, en lugar de ser simples anticuarios e identificadores de obras, del tipo de Cavalcaselle, Bodmer y otros semejantes. Me gustaría que escribieran sobre la forma en que se ha estimado a los artistas y sus obras en las distintas épocas y no se concentraran en los aspectos materiales de su historia o en la procedencia de obras determinadas. En una palabra, quiero que este instituto favorezca los intereses estéticos y humanísticos, y no los filológicos y arqueológicos.

»Si fuera posible, los becarios deberían vivir como un núcleo intelectual la mitad del año en «I Tatti» y sus dependencias o en Florencia. Nada ensancha la mente y el corazón como el libre coloquio con personas de talento en floración que se reúnen aportando sus tradiciones nacionales y sus diversos criterios y puntos de vista. Durante los seis meses restantes deberían estar en libertad de viajar y recoger impresiones nuevas o rectificar las anteriores. Preferiría que esos viajes se limitaran a lo que era el antiguo «Ecúmene», y no fuesen más al este del Eúfrates ni más al sur de Egipto y el

gran desierto del Africa septentrional.»



Y expone sus razones para esta limitación:

«Los mejores resultados que pueden esperarse son los derivados del conocimiento más íntimo posible de nuestro pasado hebreo, griego, romano, medieval y renacentista, cuyo centro estuvo en los países del Mediterráneo y su zona interior. Italia ocupa la posición dominante en esa región por haber absorbido todas las influencias del pasado histórico, al mismo tiempo que irradiaba sus propias influencias al oeste y el norte, a Francia, Inglaterra y Alemania.

»He formado una biblioteca —que, de paso sea dicho, podría proporcionar la más completa y cierta biografía de mí mismo— que abarca casi todos los aspectos del arte y la literatura, así como todo el material auxiliar, histórico, filológico y crítico, para hacer las artes inteligibles, inspiradoras y fecundas. La persona debidamente preparada que utilizara durante cuatro años la biblioteca de «I Tatti», no podría menos de ser al término de ellos un observador culto y comprensivo de todo lo que es el arte y lo que él ha hecho por humanizar nuestra especie.»

Luego define su criterio sobre la manera de mantener la biblioteca al día, y pide que sus obras de arte «permanezcan distribuídas por la casa y no sean amontonadas en una sala aparte a modo de museo o galería.» El ambiente tenía para él mucha importancia y su meca-

nismo para vivir bellamente era auténtico, en lo interior y en lo exterior:

«Es mi gran anhelo que no se enajene nunca ni un solo metro cuadrado de los terrenos que hoy rodean a «I Tatti» desde (la aldea de) Ponte a Mensola hasta la casa y más allá. Quiero que sirvan de defensa contra la invasión de los suburbios y den una sensación de espacio libre y de distancia.»

Concluye con sus recomendaciones a Harvard acerca de la clase de persona que debería dirigir la nueva institución. «Preferiría alguien que no fuese especialista en arte florentino, sino que tuviera presente siempre el arte del mundo entero, que se interesara más bien por los estilos que por sus ejemplos y que no redujera la obra de arte al carácter de un mero documento sobre la historia del período a que pertenece.»

* * *

Bernard Berenson era mortal, y el hecho de que intentara asegurar la continuidad de su dedicación de toda la vida al estudio del arte, es suficiente prueba de que reconocía su condición de tal. Una vez me citó la frase según la cual «sólo hay tinieblas más allá», pero su fe en la capacidad humana de perfeccionamiento —a pesar de las decepciones del arte moderno, del *Unkunst* o «anti-arte», como le llamaba— era trascendente. En mi opinión, su insistencia en lo que él calificaba como fracaso de su vida puede ser en verdad interpretada como una maravillosa humildad fundamental ante toda la grandeza que ha creado el hombre en su marcha desde el comienzo de los tiempos.

«I Tatti» es desde hace tiempo un instituto de formación de jóvenes que luego han adquirido prestigio. Algunos de los antiguos protegidos de Berenson ocupan hoy lugares directivos en Inglaterra y en América. John

Walker, el actual director de la Galería Nacional de Arte de Washington, es uno de ellos, y otro el famoso historiador británico de arte sir Kenneth Clark. Con este último tengo una deuda de gratitud por lo que escribió a la muerte de Berenson en un periódico londinense.

Si bien no he sido desdichadamente un protegido de Bernard Berenson, sino sólo un vecino suyo que gustaba de hablar y escuchar y cuyo actual papel profesional es el de ser un «universalista» de tipo más limitado, fui fácil presa de la extraordinaria habilidad de aquél para suscitar el afecto a su persona y a lo que él pretendía hacer de su vida. Toca a personas más autorizadas escribir su biografía, pero puedo contentarme con unirme a sir Kenneth Clark y confesar de buen grado que vincularse a Berenson era «ser educado como pocos jóvenes lo han sido desde el Renacimiento, o quizás debiera decir desde la Reforma, pues aprendíamos a considerar la vida civilizada como católica y apostólica. Aprendíamos, según la inmortal frase de Samuel Johnson, a «sospechar de la afectación de quienes pretenden juzgar por los principios, en vez de hacerlo por la percepción», y a creer que el amor al arte es sólo una parte del amor a la vida. Le debo más de lo que pueda expresar, y tal vez más de lo que yo mismo advierta, y sólo puedo tratar de pagar esta deuda siendo fiel a los valores que él mantuvo durante tantos años».

NOTAS CULTURALES

La editorial Horizon Press de Nueva York ha publicado una biografía del arquitecto Louis Sullivan, el hombre al que el difunto Frank Lloyd Wright llamaba «querido maestro».

Titulado «Louis Sullivan as he lived», el nuevo libro de Willard Connely —un norteamericano que actualmente vive en Inglaterra— habla del precoz interés de Sullivan por la arquitectura, de sus tragedias personales y de los triunfos artísticos que logró en su profesión.

* * *

Se ha expuesto en Washington un valiosísimo grupo de cuadros chinos contemporáneos y antiguos. La colección, que consta de 26 obras de arte, pertenece al doctor George Kung-chao Yeh, embajador de China en los Estados Unidos. En la exposición figuran un cuadro del pintor del siglo XIII Ch'ien Hsuan; otro de un famoso cortesano de la Dinastía Ming, Msueh Su-su, y una obra pintada en 1694 y titulada «Flores y Plantas», por el artista Wan Hui y siete de sus notables discípulos.

La Opera de San Francisco ha anunciado que su temporada de 1960 se inaugurará el 16 de septiembre, con la presentación de Renata Tebaldi en «Tosca». Se estrenará en la costa occidental de los Estados Unidos la ópera «Wozzek», de Alban Berg, y se repetirá «Die Frau ohne Schatten», de Richard Strauss, que fue estrenada en los Estados Unidos el otoño pasado.

Después de actuar durante seis semanas de la temporada de otoño en su ciudad, la Opera de San Francisco visitará Los Angeles durante tres semanas, además de actuar en San Diego, Berkeley y Sacramento.

° ° °

La Opera Metropolitana de Nueva York ha contratado a la mezzo-soprano Kerstin Meyer, de la Opera Real de Estocolmo. Se espera que haga su presentación en Nueva York la próxima temporada en el papel titular de «Carmen».

La cantante sueca se presentó el verano pasado en Vancouver (Columbia Británica), donde cantó el papel de Orfeo en la ópera de Gluck, «Orfeo y Eurídice».

Durante los cuatro años últimos ha cantado en Alemania, Italia, Austria y España.

° ° °

El próximo invierno, la compañía Columbia Broadcasting System televisará una serie de espectáculos especiales para niños, basados en novelas clásicas. En la serie figurarán problablemente adaptaciones de «Robinson Crusoe», «Los Tres Mosqueteros», «David Copperfield» y «Capitanes Valientes».

Apartándose radicalmente de lo que es usual en los programas de televisión, cada obra durará dos horas: la primera hora será presentada una tarde, y la segunda a la tarde siguiente.

* * *

El actor, director y productor José Ferrer aparecerá como barítono de ópera en una biografía musical televisada bajo el título «El Sr. Mozart», que se transmitirá a principios del verano desde Nueva York.

Ferrer intervendrá en escenas de «Las Bodas de Fígaro» y «Don Giovanni».

* * *

La red de televisión Columbia Broadcasting System ha encargado a Gian-Carlo Menotti la composición de una obra con música para su estreno en la próxima temporada en un programa especial de televisión de 60 ó 90 minutos.

Menotti —que podrá elegir libremente el tema y forma de la composición— es uno de los más famosos compositores contemporáneos de los Estados Unidos. Ha escrito varias óperas. Dos de ellas —«El Cónsul» y «El Santo de Bleeker Street»— ganaron para su autor el codiciado premio Pulitzer.

Menotti es el segundo compositor eminente a quien la CBS ha encargado en estas semanas una obra original. El otro ha sido Igor Strawinsky, que, con el coreógrafo

George Balanchine, compondrá un ballet basado en la historia bíblica de Noé.

* * *

El Museo de Arte Moderno de Nueva York ha presentado su primera exposición dedicada exclusivamente al retrato, acontecimiento insólito, porque, como hace observar un crítico, «los retratos son rara vez el tema de los artistas que elige el Museo para rendirles homenaje. No obstante, aquí pueden ver todos una revelación de la grandeza del retrato en el siglo XX...»

La exposición está constituída por más de 100 retratos de la colección permanente del Museo: cuadros, grabados, dibujos, esculturas y algunas fotografías sobresalientes, sólo algunas de las cuales tienen por tema personajes famosos como John Marin, Albert Schweitzer, Isadora Duncan y el Padre D'Arcy.

En las impresionantes y memorables obras presentadas figuran retratos hechos por Balthu, Berard, Larry Rivers, Kokoschka. Picasso, Brancusi, Chagall, Soutine, Gris, Modigliani, Franklin Watkins y Erich Heckel.

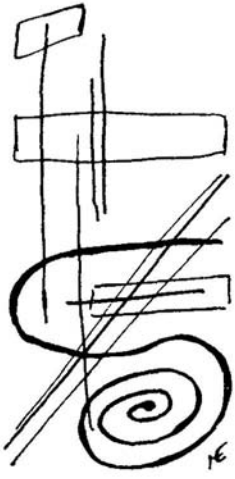
* * *

El Instituto de Tecnología de Massachusetts ha nombrado a Aldous Huxley profesor visitante de Humanidades para el curso académico del otoño de 1960. El escritor británico, que actualmente reside en Los Angeles, dará una serie de conferencias públicas sobre «La naturaleza del hombre», además de dirigir un seminario de estudios avanzados y de tomar parte en varias discusiones.

* * *

La Universidad de Columbia, de Nueva York, ha concedido su premio anual Alice M. Diston a Richard Bales, director de la Orquesta de la Galería Nacional, de Washington, que anualmente dirige un festival de música americana en dicho museo.

El premio, otorgado anualmente al «director norteamericano que ha prestado especiales servicios a la música de los Estados Unidos», comprende también una recompensa de 1.200 dólares.



° ° °

La Fundación Ford ha anunciado el tercer grupo de seis compositores norteamericanos que reciben encargos del Centro de Música Americana de la Fundación. Los encargos correspondientes al año próximo han sido hechos a John Boda, para una obra que habrá de ser interpretada por la Orquesta de Knoxville (Tennessee); a Wayne Peterson, para la Orquesta de Minneápolis (Minnesota); a John Pozdro, para la Sinfónica de Oklahoma; a Charles Cushing, para la Sinfónica de San Francisco; a Bernard Rogers, para la Filarmónica de Rochester (Nueva York) y a Douglas Allanbrook, para la Sinfónica Nacional de Washington.

La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Howard Mitchell, ha estado en la lista de orquestas participantes desde que se inició la serie de encargos. Hace dos años, la actuación de la Nacional —el concierto de piano de John La Montaine, interpretado por Jorge Bolet— conquistó el premio Pulitzer.

La obra encargada el año pasado para la Orquesta de Washington fue «Marcha Coral y Variaciones», de Spencer Huffman.

LIBROS

Howard W. Odum: *Sociología norteamericana. Historia de la Sociedad en los Estados Unidos hasta* 1950. Traducción de Josefina Martínez Alinari. Editorial Bibliográfica Argentina, Buenos Aires, 1959, 429 páginas.

Efectuar una recensión no es siempre redactar unas líneas encomiásticas de una obra. Se trata normalmente de algo de mayor alcance en profundidad y amplitud. Es, sobre todo, introducir a los posibles lectores en los factores personales y las circunstancias ambientales de la misma, y especialmente en su contenido —problemas que se estudian, posición adoptada, forma de desarrollo de la labor propuesta, etc.—, a fin de orientarles acerca de lo que es y pueden encontrar en ella. Debe preverse la distinta actitud del mero lector, del estudioso y del que le interesa sólo consultar o profundizar determinadas materias y aspectos.

Exigirle más al que escribe la recensión sería demasiado. Pero si éste se limita a menos, falsifica o frivoliza. Incumple, por tanto, la tarea que le corresponde, cuya responsabilidad y trascendencia es evidente.

El libro de Howard W. Odum es, ciertamente, de ex-

traordinario interés y de máxima utilidad para todo aquel que aspire a conocer, en visión sintética de conjunto, el pensamiento sociológico norteamericano hasta 1950.

La historia de cualquier materia científica, especialmente cuando se trata del examen de movimientos ideológicos o de posturas intelectuales en cuestiones de tipo preferentemente religioso, humano y social, puede reducirse a una mera exposición de las distintas y más características actitudes expuestas, calificadas y criticadas, según la mentalidad del autor. Esto encierra el grave peligro de que su propio pensamiento influya y determine incluso en forma simplista, exclusiva y partidista en las clasificaciones y valoraciones. Y también, lo que es en parte una consecuencia de lo expresado, que el papel personal de cada uno de los representantes de las distintas tendencias o escuelas quede menospreciado, con todo lo que de falsificación e injusticia significa.

En otros casos, todo se limita a una sucinta y fría enumeración de nombres, fechas, obras y esquemas del pensamiento de cada uno de los autores aludidos. Lo que podríamos llamar excesiva objetividad, produce un resultado de vaciedad y deshumanización, poco atractiva, desvitalizada y cuya eficacia orientadora es escasa o nula.

Odum ha querido y sabido rechazar estas partidistas o fáciles formas de relatar el desarrollo histórico de una rama científica. Y debemos reconocer que lo ha logrado plenamente.

El autor del libro que comentamos nació en Georgia el año 1884. Recibió su título de Maestro de Artes de la Universidad de Mississippi en 1906 y el de Doctor de Filosofía en Columbia, en 1910, y más tarde de Leyes y Literatura en otras Universidades. Inicialmente se dedicó a los estudios clásicos y filosóficos. Posteriormente, en forma incidental siguió un curso de Sociología en la Universidad Clark y allí se despertó su enorme vocación para esta nueva ciencia, especialmente en relación con la Psicología y la Antropología. Este pasado gravitó notablemente en sus trabajos sociológicos, que especialmente versaron sobre el estudio científico de la idiosincrasia, vida y relaciones sociales de los negros del Sur. Su tesis doctoral en Clark trató de «Las canciones populares y la poesía de los negros del Sur».

Entre otras múltiples y prestigiosas actividades científicas y sociales pueden señalarse sus cargos de profesor en distintas Universidades y de fundador del Instituto de Investigaciones de Ciencias Sociales de Carolina del Norte y de la revista *Social Forces*. Fue presidente de la Sociedad Sociológica Norteamericana en 1930 y su discurso presidencial trató de «Los conflictos populares y regionales como campo de estudio sociológico», en el que analizó principalmente la base de la sociología popular y de la integración de las culturas.

En la obra que comentamos, después de una primera parte sobre los antecedentes de la Sociología en Estados Unidos, se hace un extenso estudio de varios autores, siguiendo el orden en que se fueron sucediendo en la presidencia de la mencionada Sociedad Sociológica Norteamérica, que se inicia tratando de personalidades tan fundamentales y representativas como Ward, Summer, Giddings y Small.

Se presta siempre la debida atención a las relaciones, conexiones e influencias existentes entre ellos y los demás tratadistas, conservándose una visión integradora

del conjunto del desarrollo científico sociológico norteamericano. Más adelante se estudia la sociedad norteamericana de acuerdo con los sociólogos norteamericanos, a través de los autores de textos de Sociología general y las distintas sociologías especiales. En la parte siguiente se analiza la sociología del país en otros niveles como los grupos regionales y rurales, en un aspecto, y la ciencia social aplicada, grupos interdisciplinarios y sociología «práctica» en otros, y la termina con una interesantísima y muy completa enumeración de revistas sociológicas.

Odum, en la parte final, hace un inventario sobre el conjunto de la Sociología norteamericana hasta 1950. Sus razonamientos y conclusiones son un ejemplo de serena y matizada ponderación. No incurre en un excesivo optimismo, ni tampoco en un depresivo pesimismo.

Se demuestra claramente que el autor no olvida el hecho que a los sociólogos, o se les desprecia considerando su especialidad como complementaria, superficial o vacía, o se les exige demasiado como si se mantuviese la conceptuación de la Sociología como síntesis y culminación del saber humano, siguiendo la tesis propugnada por Comte.

Y esto es de especial valor sea mantenido por un norteamericano. Sabido es el uso y los abusos que se hace de la Sociología, y también de la Psicología —sin duda dos ciencias fundamentales en una conceptuación global, o más bien universal, del mundo junto a la Teología, las Humanidades y las Ciencias físico-naturales— en la gran nación americana. Sorokin, de origen ruso, naturalizado en Estados Unidos, en su libro, tan difundido, titulado *Achaques y manías de la Sociología moderna y ciencias afines,* señala algunos de ellos.

Es sabido que por parte de algunos sectores de los Estados Unidos se desarrollan con suma facilidad llamadas investigaciones o encuestas sociológicas, más o me-

nos improvisadas, con un improcedente e ilusionado afán operativista sobre los temas más ligeros y superficiales, con afanes sensacionalistas, sin un verdadero rigor científico y, naturalmente, sin la necesaria madurez.

No obstante, esta censura solamente puede hacerse en parte, en forma minoritaria, en determinados aspectos.

La Sociología norteamericana es muy distante, por ejemplo y como acusado contraste, de la preferentemente filosófica imperante en Alemania, que tuvo —y tiene todavía más hoy, transcurridos diez años de gran avance en estudios y experiencias— una extraordinaria profundidad, una enorme dimensión y para muchos es considerada como la que ocupa el primer lugar en la investigación. Evidentemente, ya se superó el exclusivo estudio de la Sociología general y la teoría social que entonces dominaba. En 1950 existía ya una proliferación de especialidades —Odum las calcula en más de mil— servidas por un número de auténticos sociólogos superior a cuatrocientos, entre los 2.364 miembros que en el citado año formaban parte de la ya aludida Sociedad Sociológica Norteamericana. En 1947-48 había —número muy superado ahora— 6.271 títulos especiales de Sociología, concedidos por más de 500 universidades.

Odum, al estudiar la realidad y la perspectiva de la Sociología en su país, cita a Merton, con el que afirma coincidir, al hacer notar los contrastes entre la Sociología norteamericana y la europea, en los siguientes tér-

minos: «Si la versión norteamericana se interesa principalmente por la opinión pública, por las creencias de las masas, por lo que ha llegado a llamarse «cultura popular», la versión europea se interesa por doctrinas más esotéricas, por los complejos sistemas de conocimiento que se remodelan, y con frecuencia se deforman, a su paso subsiguiente por la cultura popular. Estas diferencias de enfoque llevan consigo otras diferencias: la variante europea se ocupa del conocimiento y trata de una elite intelectual; la variante norteamericana se ocupa de las opiniones generales y trata con las masas. Una se concentra en las doctrinas esotéricas de unos pocos, la otra en las doctrinas esotéricas de la mayoría. Esta divergencia de interés tiene influencia inmediata en toda fase de las técnicas de investigación, como se verá; es claro, por ejemplo, que una entrevista de investigación destinada a proporcionar informes al científico o al literato puede diferir materialmente de una entrevista de investigación destinada a un importante sector de la población».

El autor sostiene que la Sociología debe perfeccionarse especialmente en la busca de una mayor madurez científica, en el reclutamiento y adiestramiento de su personal, en desarrollar su capacidad para participar en la investigación realista y no aislada de las relaciones humanas. Todo esto se encuentra facilitado por el movimiento hacia una colaboración y una coordinación más fuerte entre la Sociología, la Psicología, la Psiquiatría social y la Antropología, dentro de una más intensa integración de las ciencias sociales, que cada día se hace más necesaria.

En fin, consideramos muy acertada y oportuna la traducción a la lengua castellana de esta tan valiosa y fecunda *American Sociology. The Story of Sociology in the United States through* 1950, de Odum, en momentos como los actuales en la que se pone en evidencia, tan

en primer plano, la importancia y la utilidad de la Sociología, en su tarea de facilitar el conocimiento científico de las relaciones interhumanas, como elemento previo indispensable para toda acción efectiva de mejoramiento y de reforma social.

EMILIO M.ª BOIX SELVA.

COLABORADORES

John F. Nims.—Desde 1958 es profesor visitante de Literatura Norteamericana en la Universidad de Madrid, adonde vino de su puesto de profesor de Inglés en la Universidad de Notre Dame (Indiana). Ha sido director de *Poetry Magazine* en los Estados Unidos, y entre sus publicaciones figuran las siguientes: *Five Young American Poets, The Iron Pastoral* (poemas), *A Fountain in Kentucky* (poemas). Su obra más reciente es una versión inglesa de los poemas de San Juan de la Cruz (*The Poems of St. John of the Cross*), publicada por Grove Press en 1959. En 1959 asistió a la Cuarta Bienal Internacional de Poesía en Knokke-le-Zoute (Bélgica), donde leyó el trabajo publicado en este número sobre «La poesía y el mundo de mañana».

Cayetáno Luca de Tena.—Nació en Sevilla en 1917. Director del Teatro Español, de Madrid, desde 1942 hasta 1952. Ha actuado también como director en el Brasil y en Portugal. Ha dirigido, hasta ahora, unas 150 obras teatrales, con preferencia obras españolas del Siglo de Oro, obras de Shakespeare y teatro español contemporáneo. Conferenciante y escritor sobre temas teatrales. Ha ganado varios importantes premios de dirección escénica.

Lawrance Thompson.—Profesor de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Universidad de Princeton. Es autor de varios libros de crítica literaria, entre ellos «*Fire and Ice: The Art and Thought of Robert Frost*», y está preparando una biografía de este poeta.

John A. Kouwenhoven.—Profesor del Bernard College, de la Universidad de Columbia. Autor de la obra «*Made in America*».

Edward A. Bayne.—Antiguo asesor económico de los Gobiernos de la China Nacionalista y de Irán. Ha escrito sobre aspectos económicos, políticos y sociales de Italia, Israel e Irán. Tiene su residencia en Roma.

M. Echeverría.—Ilustraciones.

Atlántico

se publica cuatro veces al año. Los artículos podrán versar sobre cualquier tema, aunque tendrán preferencia los que traten sobre cuestiones intelectuales de interés recíproco para España y los Estados Unidos.

CONSELHO SUPERIOR DE INVESTIGADORES CIENTÍFICAS
CAMPO GRANDE - MATO GROSSO

226-6.500-06-60