Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
BIBLIOTECA GENERAL
SECCION DE REVISTAS

AQUI HABLA:

GIAN-CARLO MENOTTI sobre la calidad teatral de la ópera; J. ROBERT OPPENHEIMER, del futuro de las artes y las ciencias; LUIS RIPOLL, sobre Fray Junípero Serra; y otros, de temas hispano-norteamericanos.

Número

7

Madrid *Casa Americana* *1957*

Publicado por la **CASA AMERICANA**
de la Embajada de los Estados Unidos de América

Madrid: Castellana, 48
Barcelona: Junqueras, 18
Bilbao: Calle Buenos Aires, 1
Sevilla: Calle Laraña, 4

15 de septiembre de 1957

Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

Número

7

Madrid *Casa Americana* *1957*

Atlántico

Perspectivas en las artes y las ciencias, por ***J. Robert Oppenheimer*** 5

Notas sobre la ópera como teatro básico, por ***Gian-Carlo Menotti*** 25

Don Perlimplín: el teatro-poesía de Lorca, por ***Francis Fergusson*** 35

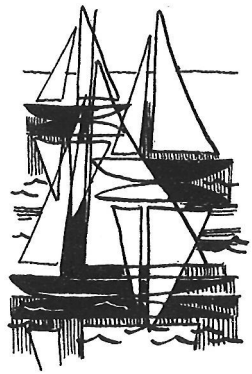
Fray Junípero Serra, fundador de California, por ***Luis Ripoll*** 55

Panorámica de los Estados Unidos, por ***José Ferrándiz Casares*** 67

Cuaderno del Director 99

Libros: **Jesús Pabón:** ***Franklin y Europa*** (Manuel Ballesteros Gaibrois); **Jacques Barzun:** ***Music in American Life*** (S. J Harry); **James Hart:** ***Oxford Companion to American Literature*** (S. J. Harry); **Emily Dickinson:** ***Poemas*** (José Luis Cano) 101

¿Quiénes son? 119



PERSPECTIVAS EN LAS ARTES Y LAS CIENCIAS

por J. Robert Oppenheimer

PARA mí, la frase «perspectivas en las artes y las ciencias» significa dos cosas diferentes. Una de ellas se refiere a la profecía. ¿Qué descubrirán los hombres de ciencia y copiarán con sus pinceles los pintores? ¿Qué nuevas formas modificarán la música? ¿Qué sucesos inéditos admitirán una descripción objetiva? La otra se refiere al panorama. ¿Qué vemos cuando contemplamos el mundo actual y lo comparamos con el pasado? No soy profeta y no puedo responder debidamente a la primera pregunta, aunque mucho me gustaría hacerlo en numerosos sentidos. Trataré de responder a la segunda, porque hay algunos aspectos de este panorama que me parecen tan notables, nuevos e interesantes, que puede valer la pena que nos fijemos en ellos, lo cual tal vez nos ayude a crear y perfilar mejor el porvenir, aunque no podamos predecirlo.

Convendría ser profeta en las artes y las

ciencias. Sería una delicia conocer el porvenir. Durante algún tiempo he pensado en mi propia especialidad, la física, y en las más afines a ella en las ciencias naturales. No sería demasiado difícil esbozar las preguntas que los hombres de ciencia de hoy día se hacen, y tratar de responder a ellas. ¿Qué es la materia, nos preguntamos en la física? ¿De qué está hecha? ¿Cómo se comporta a medida que se atomiza con mayor violencia, cuando tratamos de arrancar de lo que nos rodea los ingredientes que sólo crea y pone de manifiesto la violencia? ¿Cuáles, se preguntan los químicos, son esas condiciones especiales de las proteínas que hacen posible la vida y le dan su duración y mutabilidad características? ¿Qué sutil química, qué disposiciones, reacciones y regulaciones hacen que se diferencien las células de los organismos vivientes de forma que desempeñen funciones tan extrañamente diversas como la de transmitir avisos a través de nuestro sistema nervioso o la de cubrir de cabello nuestra cabeza? ¿Qué sucede en el cerebro para que éste registre lo sucedido, lo olvide y lo pueda volver a recordar? ¿Cuáles son las características físicas que hacen posible la conciencia de las cosas?

Toda la historia nos enseña que esas preguntas que estimamos apremiantes se modificarán antes de ser contestadas, que serán substituídas por otras, y que los mismos tra-

bajos que conduzcan a los descubrimientos arrinconarán las conceptos que empleamos hoy día para describir nuestra perplejidad.

Es cierto que hay quienes pretenden ver en asuntos culturales, en asuntos relacionados precisamente con las artes y las ciencias, cierta estructura macro - histórica, un grandioso sistema de leyes que determina el curso de la civilización y da una especie de carácter inevitable a la revelación del porvenir.

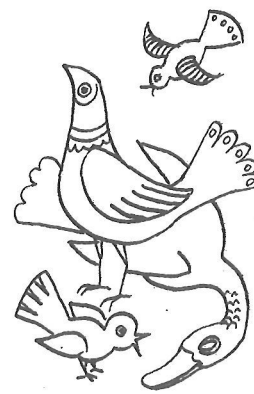
ASI, por ejemplo, suelen ver los experimentos tan radicales como serios que caracterizaron a la música de la primera mitad de este siglo como consecuencia inevitable del florecimiento y enriquecimiento inmensos de las ciencias naturales. Suelen ver un orden necesario en el hecho de que las innovaciones musicales precedan a las pictóricas, y éstas, a su vez, a las poéticas, y ponen de relieve ese orden de sucesión en las civilizaciones antiguas. Suelen atribuir los experimentos serios en el arte a la relajación de la autoridad, tanto secular y política como religiosa. De esa forma se encuentran armados para predecir el porvenir. Pero mucho me temo que esa manera de pensar no vaya conmigo.

Si una perspectiva no es una profecía, es

entonces un panorama. ¿Qué aspecto presenta el mundo de las artes y las ciencias? Hay dos formas de contemplarlo. Una de ellas es la del viajero que va a caballo o a pie, pasando por ciudades y pueblos y deteniéndose en todos ellos para hablar con sus habitantes y enterarse algo de su manera de vivir. Este es el panorama íntimo, parcial, algo accidental y circunscrito por la vida, curiosidad y fuerzas limitadas del viajero, pero íntimo y humano, en un ámbito humano. La otra es el vasto panorama que muestra la tierra con sus campos, pueblos y valles según aparecen ante el objetivo de una cámara fotográfica transportada a gran altura por un cohete. En cierto sentido, ese panorama es más completo; se distinguen todas las ramas del saber y todas las artes como parte de la amplitud y complicación de toda la vida humana en la tierra. Pero, en cambio, pasan inadvertidos muchos detalles; y en esa perspectiva falta buena parte de la belleza y emoción de la vida humana.

EN este amplio examen a gran altura se ven las sorprendentes características cuantitativas generales que distinguen a nuestra época. En él aparecen las listas de las ciencias, las fundaciones, los laboratorios y los libros

publicados. Por él nos enteramos de que en la actualidad hay más personas que nunca dedicadas a investigaciones científicas, que el mundo libre y el soviético marchan a la par en la preparación de hombres de ciencia, que se publican más libros por persona en Inglaterra que en los Estados Unidos, que se estudian activamente las ciencias sociales en Escandinavia, Inglaterra y los Estados Unidos, y que cada vez se oye más la gran música del pasado, se compone más música y se pintan más cuadros. Por él nos enteramos de que florecen las artes y las ciencias. Ese gran mapa, en el que aparece el mundo de lejos, casi como ante ojos extraños, mostraría más. Mostraría la inmensa diversidad de la civilización y la vida, diversidad en lugar y tradición por primera vez claramente manifiesta en escala mundial, diversidad en técnica e idioma, que separa la ciencia de la ciencia y el arte del arte, y todo lo de uno de todo lo del otro. Este gran mapa mundial y remoto, que abarca todas las civilizaciones, tiene algunas extrañas caracterísi-



cas. Hay innumerables pueblos, entre los cuales no parece haber apenas caminos perceptibles desde esta gran altura. Aquí y allá, pasando cerca de un pueblo, y a veces a través de él, hay una especie de super-autopistas, a lo largo de las cuales discurre a enorme velocidad el raudo tráfico. Las super-autopistas parecen tener poca relación con los pueblos, ya que empiezan y terminan en cualquier sitio, y a veces surgen casi adrede para turbar la tranquilidad del lugar. Ese panorama no nos da sensación de orden ni de unidad. Para encontrar éstos, hemos de visitar los pueblos, los lugares tranquilos y atareados, los laboratorios, los despachos y los estudios. Hemos de ver los caminos que son apenas perceptibles; hemos de conocer las super-autopistas y sus peligros.

En las ciencias naturales hay, ha habido y es probable que siga habiendo, tiempos heroicos. Los descubrimientos se suceden sin cesar, y cada uno de ellos plantea y resuelve problemas, pone fin a una larga búsqueda y proporciona nuevos instrumentos para otra. Hay maneras radicales de pensar desconocidas de la inteligencia normal y ligadas a ella por décadas o siglos de lances cada vez más raros y extraños. Hay lecciones sobre lo limitados, a pesar de su variedad, que han sido los conocimientos comunes del hombre con respecto a los fenómenos naturales, y

sugerencias y analogías sobre lo limitados que puedan ser sus conocimientos de sus congéneres. Cada nuevo descubrimiento forma parte del instrumental científico para nuevas investigaciones y para exploración de nuevos campos. Los descubrimientos del pensamiento hacen fructificar la tecnología y las artes prácticas, y éstas, a su vez, recompensan con técnicas refinadas y nuevas posibilidades de observación y experimento.

En toda ciencia existe armonía entre quienes la practican. Un hombre puede trabajar aisladamente, enterándose de lo que hacen sus colegas mediante lecturas o conversaciones, o bien puede trabajar como componente de un grupo en problemas que requieran material técnico demasiado voluminoso para el esfuerzo individual. Pero ya forme parte de un grupo o se aisle en sus estudios, es miembro de una comunidad como hombre de carrera. Sus colegas, en su misma disciplina científica, le agradecerán tanto sus críticas como las ideas inventivas o creadoras que tenga. Su mundo y su trabajo serán objetivamente comunicables, y podrá estar completamente seguro de que si existe un error en ellos no tardará en descubrirse. Consagrado a sus ocupaciones, vive en una comunidad donde la inteligencia común se combina con los propósitos e intereses comunes para unir a los hombres en la libertad y la colaboración.

Ello le hará darse perfecta cuenta de lo limitada, insuficiente y preciosa que es esta condición de su vida; pues en sus relaciones con una sociedad menos restringida no habrá el sentimiento de comunidad ni el de comprensión objetiva. Encontrará a veces, al volver a empresas prácticas, alguna sensación de comunidad con quienes no son expertos en su ciencia, con otros hombres de ciencia cuya labor es muy ajena a la suya, y con hombres de acción y artistas. Las fronteras de la ciencia están actualmente separadas por largos años de estudio y por vocabularios, artes, técnicas y conocimientos especiales procedentes de la herencia común, hasta en una sociedad muy civilizada; y quien trabaje en la frontera de tal ciencia está en ese sentido muy alejado de sus lares, así como también de las artes prácticas que fueron la matriz y el origen de esa ciencia, como en realidad lo fueron de lo que hoy día llamamos arte.

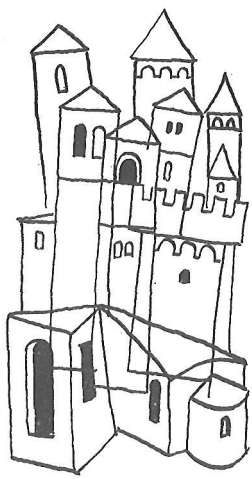
La especialización de la ciencia es un acompañamiento inevitable del progreso. Ahora bien, está llena de peligros y es cruelmente ruinosa, puesto que mucho de lo bello e instructivo queda aislado de la mayor parte del mundo. Por lo tanto, está en el papel del hombre de ciencia que éste no se limite a descubrir nuevas verdades y a comunicárselas a sus semejantes, sino que enseñe y procure facilitar la más honrada e inteli-

gible descripción de los nuevos conocimientos a todos los que tratan de aprender. Tal es uno de los motivos (el decisivo y orgánico) de que los hombres de ciencia deban estar en las universidades. Es uno de los motivos de que la forma más adecuada de la ciencia sea su patrocinio por las universidades o mediante ellas, pues es así, por medio de la enseñanza, de la asociación de intelectuales, y de la amistad de profesores y estudiantes, de quienes por su profesión deben ser ellos mismos a la vez profesores y estudiantes, como se puede remediar mejor la estrechez de la vida científica y como las analogías, los atisbos y las armonías de los descubrimientos científicos pueden penetrar en la vida más dilatada del hombre.

EN la situación actual del artista hay a la vez analogías y diferencias con respecto a la del hombre de ciencia; pero las diferencias son más patentes y plantean los problemas que afectan más a los males de nuestra época. No es suficiente para el artista comunicarse con otros expertos en su propio arte. Su compañerismo, compenetración y comprensión pueden animarle, pero ése no es el fin ni la naturaleza de su obra.

El artista tiene que contar con una sensibilidad y una cultura comunes, con un sig-

nificado común de símbolos, con una comunidad de conocimientos y con maneras comunes de describir e interpretar éstos. No necesita escribir, pintar ni tocar para todos. Pero su público ha de ser humano. Sí, ha de ser humano y no estar compuesto de un grupo especializado de técnicos colegas suyos. Hoy día es eso muy difícil. A menudo tiene el artista una dolorosa sensación de gran soledad, pues falta de allí la mayor parte de la comunidad a la que se dirige. Las tradiciones y la civilización, los símbolos y la historia, los mitos y los conocimientos comunes, que es deber suyo iluminar, armonizar y retratar, se han disuelto en un mundo cambiante.



Existe, ciertamente, un público artificial que sirve de amortiguador entre el artista y el mundo para el que éste trabaja: el público de los críticos profesionales, de los divulgadores y de los anunciantes del arte. Pero aunque, al igual que el divulgador y el fomentador de las ciencias, el crítico desempeña un papel necesario hoy día e in-

troduce algún orden y alguna comunicación entre el artista y el mundo, no puede aumentar la intimidad, la sinceridad y la profundidad con que el artista se dirige a sus semejantes.

Complemento de la soledad del artista es una grande y terrible aridez en la vida del hombre. Este se encuentra privado de la iluminación, la luz, la ternura y la perspicacia de una interpretación inteligible, en términos contemporáneos, de las tristezas, las maravillas, las alegrías y las locuras de la vida humana. Ello puede estar compensado en parte, y de hecho lo está, por el gran desarrollo de los medios técnicos para hacer accesible el arte del pasado. Pero esos medios son una historia de pasadas intimidades entre el arte y la vida. Aun cuando se apliquen a la literatura, la pintura y la composición contemporáneas, no tienden un puente de unión sobre el abismo que separa a una sociedad demasiado vasta y desordenada del artista que trata de dar significación y belleza a las partes de la misma.

En un sentido importante, este mundo nuestro es un mundo nuevo, en el cual han cambiado la unidad de conocimientos, la naturaleza de las comunidades humanas el orden social e ideológico, y las mismas nociones de sociedad y civilización, para no volver a ser lo que fueron en el pasado. Lo nuevo no lo es porque no haya existido an-

tes, sino porque ha cambiado de naturaleza. Una cosa que es nueva es el predominio de la novedad y de la escala y la extensión cambiantes del cambio mismo, que hacen que el mundo se modifique a medida que marchamos por él, y los años de la vida del hombre no midan pequeños aumentos, reorganizaciones o disminuciones de lo que aprendió en su infancia, sino una gran revolución. Lo nuevo es que en una sola generación nuestros conocimientos de la naturaleza absorban, trastornen y complementen t o d o s nuestros conocimientos anteriores. Se multiplican y ramifican las técnicas entre las cuales y mediante las cuales vivimos, de forma que el mundo entero se encuentra unido por comunicaciones y bloqueado aquí y allá por las inmensas sinapsis de la tiranía política. Es nueva la naturaleza universal del mundo: nuestros conocimientos de pueblos diferentes y lejanos, nuestra compenetración con ellos, nuestras relaciones con ellos en términos prácticos y nuestros compromisos con ellos en términos fraternales. Lo nuevo en el mundo es el carácter macizo de la disolución y corrupción de la autoridad, en las creencias, el ritual y el orden temporal. Y, sin embargo, éste es el mundo destinado a ser nuestra morada. Las mismas dificultades que presenta proceden del aumento de la comprensión, de la habilidad y de la fuerza. Resulta fútil arremeter contra los cambios que nos

han separado del pasado, y en un sentido profundo me parece inicuo. Necesitamos reconocer el cambio y darnos cuenta de los recursos de que disponemos.

De nuevo volveré a hablar de los establecimientos de enseñanza y de las universidades, su fin y su centro. Pues los problemas del hombre de ciencia no son en ese aspecto diferentes de los del artista o del historiador. Necesita formar parte de la comunidad, y ésta no puede prescindir de él sin pérdidas y riesgos.

POR eso vemos con una sensación de interés y esperanza el creciente reconocimiento de que el artista creador debe estar a cargo de una universidad, por ser éste el sitio adecuado para él; de que un compositor, poeta, comediógrafo o pintor necesita la tolerancia, la comprensión y el patrocinio algo local y parroquial que puede proporcionar una universidad; y de que todo ello le protegerá de la tiranía de la comunicación y del ascenso profesional humanos. Pues así hay buenas probabilidades de que lo que haya de perspicacia y belleza en el artista arraigue en la comunidad, y de que alguna intimidad y algunos lazos humanos señalen sus relaciones con sus mecenas. Porque una universidad es, con razón e inherentemente, un

lugar donde cada uno puede formar nuevas síntesis; donde las peripecias de las amistades y las relaciones pueden abrirle a uno los ojos, dándole a conocer nuevos aspectos de las ciencias o las artes, y donde las partes de la vida humana, distantes y quizá superficialmente incompatibles, pueden encontrar en los hombres su armonía y su síntesis.

Estas, pues, en términos aproximados y algo generales, son algunas de las cosas que vemos al pasar por los pueblos de las artes y las ciencias, y debe observarse lo estrechos que son los senderos que los unen, y lo poco que, en términos de entendimiento y placeres humanos, viene a ser compartida fuera la labor de los pueblos.

Las super-autopistas no sirven. Son los medios corrientes de divulgación, desde los altavoces en los desiertos de Asia Menor y las ciudades de la China comunista hasta el teatro profesional organizado de Broadway. Son quienes proporcionan arte, ciencia y cultura a millones y millones de personas; los promo-

tores que representan las artes y las ciencias ante la humanidad, y la humanidad ante las artes y las ciencias. Son los medios por los que nos enteramos del hambre reinante en lugares remotos, y de las guerras, los disturbios y los cambios. Son los medios por los que este gran planeta nuestro y sus pueblos han llegado a formar una sola comunidad. Son los medios por los que viajan y resuenan por el mundo entero las noticias de descubrimientos y honores, y los cuentos y las canciones de hoy día. Pero también son los medios por los que se marchitan estérilmente la comunidad verdaderamente humana, el hombre conocedor de su semejante, el vecino comprensivo, el escolar que aprende un poema, las bailarinas, la curiosidad individual y el sentido individual de la belleza. Son los medios por los que la pasividad del espectador despreocupado presenta a los ojos del artista y del hombre de ciencia el rostro descolorido de la inhumanidad.

Pues lo cierto es que este mundo es, sin duda alguna, inevitable y crecientemente abierto y ecléctico. Sabemos demasiado para lo que debe saber un hombre, y vivimos con demasiada diversidad para vivir una v i d a. Nuestras historias y tradiciones (los mismos medios de interpretación de la vida) son a la vez vínculos y fronteras entre nosotros. Nuestros conocimientos separan al mismo tiempo que unen, y nuestro arte nos hermana y nos

desmembra. Características naturales de esta gran época de cambios son la soledad del artista, la desesperación del intelectual, porque nadie quiere ya molestarse en aprender lo que él puede enseñar, y la estrechez de miras del hombre de ciencia.

PUES lo que se exige de nosotros no es cosa fácil. El carácter de este mundo abierto procede de la irreversibilidad de los conocimientos, ya que lo que se aprende una vez forma parte de la vida humana. No podemos cerrar nuestro espíritu a los descubrimientos, ni taparnos los oídos para que no lleguen ya a ellos las voces de personas lejanas y desconocidas. Las grandes civilizaciones orientales no pueden aislarse de la nuestra por mares infranqueables y defectos de comprensión basados en la ignorancia y el desconocimiento. No lo permiten ni nuestra integridad como hombres de letras ni nuestra humanidad. Todo hombre puede tratar de aprender lo que haya en este mundo abierto.

No hay problema nuevo. Siempre ha habido más cosas que saber de las que un hombre pudiera saber; siempre ha habido maneras de sentir que no conmovieran un mismo corazón, y siempre ha habido creencias profundamente sentidas que no pudieran formar una unión sintética. Y, sin embargo,

nunca hasta ahora han desafiado tan claramente la diversidad, la complejidad y la riqueza al orden y a la simplificación jerárquicos; y nunca hasta ahora hemos tenido que comprender las maneras de vivir complementarias y mutuamente incompatibles, y darnos cuenta de que la elección entre ellas era el único camino de la libertad. Nunca hasta ahora la integridad del arte íntimo, detallado y verdadero, la integridad de la artesanía y la preservación de lo familiar, lo humorístico y lo hermoso han estado en mayor contraste con lo vasto de la vida, la grandeza del globo, la disparidad de la gente, la diferencia en las costumbres y las tinieblas que todo lo envuelven.

ESTE es un mundo en el cual cada uno de nosotros, conocedor de sus limitaciones, de los males de la superficialidad y de los terrores de la fatiga, tendrá que aferrarse a lo que le coja más cerca, a lo que sepa, a lo que pueda hacer, a sus amigos, a sus tradiciones y a sus amores, para no disolverse en una confusión universal en la que nada sepa ni ame. Es, a la vez, un mundo en el cual ninguno de nosotros puede encontrar prescripciones hieráticas ni beneplácito general para cualquier ignorancia, insensibilidad o indiferencia. Cuando un amigo nos habla de un

nuevo descubrimiento, podemos no comprender, podemos no ser capaces de escuchar sin poner en peligro nuestra obra propia, que nos interesa más; pero no podemos encontrar en un libro o canon motivos que justifiquen nuestra ignorancia, ni debemos buscarlos. Si alguien os dice que ve las cosas de manera diferente que nosotros o que encuentra hermoso lo que a nosotros nos parece feo, podemos vernos obligados a abandonar su compañía, por fatiga o disgusto; pero eso es debilidad y falta nuestras. Si hemos de vivir con una sensación perpetua de que el mundo y sus habitantes son superiores a nosotros, sea la medida de nuestra virtud el que sabemos esto y no tratamos de encontrar consuelo. Sobre todo, no pretendamos que los límites de nuestras facultades correspondan a alguna sabiduría especial en nuestra elección de vida, enseñanza o belleza.

ESTE equilibrio perpetuo, precario e imposible entre lo infinitamente abierto y lo íntimo, esta época (nuestro siglo XX) ha tardado en llegar, pero ha llegado. En mi opinión, se trata del único camino para nosotros y para nuestros hijos.

Esto se refiere a todos los hombres. Para el artista y el hombre de ciencia hay un problema y una esperanza especiales, pues en

sus hábitos extraordinariamente diferentes, en sus vidas que tienen un carácter crecientemente divergente, existen todavía una analogía y un vínculo evidentes. Tanto el hombre de ciencia como el artista viven siempre al borde del misterio rodeados por él. Ambos como medida de su creación, han estado siempre relacionados con la armonización de lo nuevo con lo familiar, con el equilibrio entre la novedad y la síntesis, y con la lucha para imponer un orden parcial en el caos total. Pueden, en su trabajo y en sus vidas, ayudarse a sí mismos, mutuamente, y a todos sus semejantes. Pueden trazar los senderos que unen los pueblos de las artes y las ciencias entre sí, y con el mundo en general, los múltiples, variados y preciados vínculos de una comunidad verdadera que abarca el mundo entero.

ESTA no puede ser una vida fácil. Nos costará mucho trabajo mantener abiertas y agudas nuestras mentes, conservar nuestro sentido de la belleza y nuestra capacidad para crearla, así como nuestra aptitud ocasional para verla en lugares remotos, extraños y desconocidos. Nos costará mucho trabajo a todos nosotros cultivar esos jardines en nuestros pueblos, mantener abiertos los numerosos, intrincados y ocasionales senderos y

conservar éstos florecientes en un gran mundo abierto barrido por los vientos; pero ésta, en mi opinión, es la condición humana, y en esta condición podemos ayudarnos mutuamente, porque podemos amar.

NOTAS SOBRE LA OPERA COMO TEATRO BASICO

por Gian-Carlo Menotti

CRITICAR una obra de teatro por ser demasiado teatral es como criticar una pieza de música por ser demasiado musical. Existe únicamente un tipo de teatro malo: aquel en que la imaginación del autor sale del mismo campo de ilusión que ha creado. Pero, en tanto que el dramaturgo cree dentro de dicho campo, apenas existe acción en escena que sea demasiado violenta o que no sea plausible. De hecho, el ingenio del dramaturgo puede medirse por su habilidad para hacer que aun lo más atrevido e imprevisto parezca inevitable. Después de todo, ¿qué podría ser más teatral que la última aparición de Edipo, la muerte de Hamlet, o la locura de Oswald en *Ghosts*?

Lo importante es que detrás de estos aparentes excesos de acción, el autor pueda mantener ese simbolismo significativo que es la misma esencia de la ilusión dramática. En palabras de Goethe: «Cuando todo se ha di-

cho y hecho, nada encaja en el teatro excepto aquello que constituye también un atractivo simbólico para los ojos. Una acción significativa que sugiera otra más significativa todavía.» Los dramaturgos modernos son demasiado tímidos respecto al «teatro», y esta timidez intensifica el sentimiento tan rápidamente que, a menos que una situación sea lo bastante fuerte simbólicamente para soportar esa intensidad, se convierte en ridícula por contraste.

NADA es tan interesante en el teatro como la asombrosa rapidez con que la música puede expresar una situación o describir un estado de ánimo. Mientras que en el teatro en prosa se necesitan a menudo muchas palabras para producir un único efecto, en una ópera una nota de trompeta ilumina al auditorio. Es ese mismo poder de la música para expresar sentimientos mucho más rápidamente que las palabras lo que hace que el libreto, cuando se lee fuera del contexto musical, aparezca tosco y poco conveniente.

La ópera es la misma base del teatro. En todas las civilizaciones, el pueblo cantó sus dramas antes de hablarlos. Estoy convencido que el teatro en prosa se ha derivado de esas primitivas formas musicodramáticas, y no al contrario. La necesidad de que la música

acompañe la acción dramática se hace sentir todavía tan intensamente que en nuestra expresión dramática más popular, el cine, se emplea música de fondo para subrayar hasta las más prosaicas y realistas situaciones.

Es injusto acusar a la ópera de ser una expresión dramática pasada de moda y tosca. De hecho, la gente suele poner como ejemplos óperas del siglo diecinueve. Considerando el tiempo transcurrido desde entonces, es asombroso que haya todavía vida en esas viejas obras. ¿Cuántas obras de esa misma época han sobrevivido? ¿No preferiríamos la mayoría de nosotros oír una ópera de Verdi a presenciar una obra de Víctor Hugo?

HASTA me atrevo a decir que muchas de las llamadas «grandes obras de teatro» de este siglo se habrán olvidado cuando la querida y vieja *Traviata* llene todavía los teatros. Esto no puede explicarse tildando sencillamente de tontos o bobos a millones de aficionados a la música.

No hay libreto bueno o malo *per se*. Es bueno el libreto que inspira a un compositor a escribir buena música. *Götterdämmerung* hubiera sido ciertamente un libreto malo para Puccini, y no puedo imaginar nada más desastroso que a Wagner poniendo música a *Madame Butterfly*.

Mucha gente cree que solamente asuntos exóticos, tomados del pasado, son apropiados para una ópera. Eso no es más que un legado romántico del siglo pasado. Lo mismo que los poetas modernos se han sentido inclinados a examinar e interpretar la vida contemporánea, no existe razón para que el compositor no haga lo mismo.

ESTO no quiere decir que la ópera moderna deba tener un asunto contemporáneo. De igual modo que García Lorca, Eliot o Dylan Thomas han encontrado inspiración en fuentes tan variadas como el folklore, los remotos acontecimientos históricos, o los titulares de los periódicos, debe el compositor permitirse la misma libertad.

Aunque la acusación de que la ópera no es realista es poco justa, se me ha atacado con ella demasiado frecuentemente para que no desee defenderme ahora de ella. Si por realista la gente entiende una copia literal de la vida, ¿qué arte podría llamarse verdaderamente realista? Las técnicas fotográficas literales son, en lo que a mí respecta, la negación misma del arte.

Pero resulta curioso que la mayoría de la gente, después de reconocer las limitaciones convencionales de una forma artística, no se dé cuenta de la falta de realidad de ésta. Se

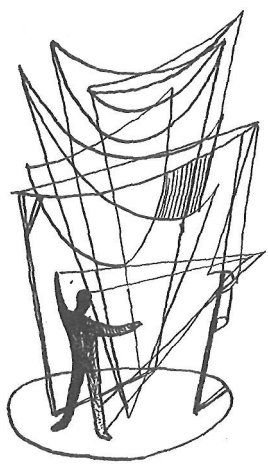
me ha preguntado una y otra vez por qué los personajes cantan en lugar de hablar. ¿Por qué, entonces, bailan en vez de hablar? ¿O por qué, como en los dramas de Shakespeare, los personajes se expresan en pentámetros en lugar de hacerlo en el lenguaje corriente?

Aun el cine, que se pone generalmente como ejemplo de la misma esencia del arte realista, ha impuesto a un auditorio, inconsciente de ello, los convencionalismos más extraordinariamente faltos de realidad. Caras inmensas, de un tamaño cincuenta veces mayor que el natural, aparecen sin producirnos la más ligera alarma. Orquestas de cien instrumentos, que se suponen escondidas detrás del sofá, producen almibaradas melodías mientras Van Johnson besa a Jennifer Jones en la sala de estar, y en un abrir y cerrar de ojos nos transporta, sin la más ligera explicación, de la cocina de Ma a lo alto del K-2.

SE puede preguntar por qué, si la ópera es una forma válida y esencial, no ha producido más valiosas aportaciones al teatro. La mayoría de los compositores modernos echa la culpa de sus fracasos a los libretos, pero me temo que el fallo esté casi siempre en la música. La ópera es, después de todo, esencialmente música, y es tal la potencia enno-

blecedora o transformadora de la música que tenemos numerosos ejemplos de obras que podrían con toda seguridad calificarse de mediocres transformadas en inspiradas óperas.

No hay, sin embargo, una sola ópera cuyo valor principal esté en el libreto. Se me ha acusado con frecuencia de escribir buenos libretos y música mediocre, pero ya sostengo que mis libretos se iluminaron o adquirieron vida únicamente por mi música. Quien lea uno de mis textos separados de su música podrá comprobar la verdad de lo que afirmo. Mis óperas son buenas o malas; pero si sus libretos parecen vivos o muestran vigor al interpretarse, entonces la música debe participar en esta distinción.



Creo que quienes han influído más en mí han sido Mussorgsky y Puccini. Son probablemente los dos únicos compositores que han resuelto el problema del aria. Mientras que la mayoría de los compositores tiene que detener la acción de la ópera para intercalar momentos líricos en ella,

solamente Mussorgsky y Puccini —y tal vez también Debussy— han logrado escribir arias que intensifican la acción dramática.

UNA de las razones del fracaso de tantas óperas contemporáneas es que su música carece de rapidez de comunicación. La música de teatro debe comunicar su emoción en el mismo momento en que la acción se desarrolla. No puede esperar que se la entienda después que haya caído el telón. Mozart lo comprendió así, y existe una diferencia notable entre la rapidez de algunos de sus estilos sinfónicos o de música de cámara y el estilo que muestra en las óperas. Muchos compositores modernos parecen temer el método directo y claro, quizá porque temen convertirse en demasiado sencillos. Citando de nuevo a Goethe: «No debemos desdeñar lo que es inmediatamente visible y sensible. Si lo hacemos, navegaremos a la deriva.»

Se han dicho y escrito muchas tonterías acerca de las óperas en inglés, y hay todavía mucha gente que cree que la mayoría de los idiomas extranjeros son más adecuados para la expresión musical que el inglés. Pero yo sostengo que todos los idiomas son, en potencia, igualmente musicales, y es tarea del compositor absorberlos e iluminarlos con su música.

El acoplamiento de las palabras y la música debe ser una relación simbólica, es decir, de interdependencia y mutua intensificación. Desde luego, cada lengua crea su propia clase de inseparable marco musical. Que la gente que sostiene que el italiano es una lengua ideal para la ópera oiga *Götterdämmerung* (El ocaso de los dioses) cantado en italiano, como es costumbre en Italia.

GRANDES compositores ingleses han demostrado en el pasado (Purcell, por ejemplo, o los madrigalistas ingleses) lo armoniosa que puede ser la lengua inglesa. (Esto, aun cuando George Bernard Shaw señaló tristemente que el inglés tiene una afición sin correspondencia por la música.) Y no hay duda alguna de que el negro ha dotado lo nativo norteamericano de un encanto irresistible. ¿Qué otro idioma podría transmitir mejor el melancólico éxtasis de los espirituales negros?

Esto nos lleva al problema de la traducción. ¿Debe traducirse una ópera? No hay duda de que se pierden muchos valores musicales, por buena que sea la traducción. Me desagradó profundamente oír *The Consul* traducido al italiano, que es mi lengua materna. Es difícil traducir libretos escritos en inglés al italiano. Por ejemplo, tengo una

frase en *The Saint of Bleecker Street* que dice: «*Be good to her, be kind*» (sé bueno con ella, sé amable); en italiano se convierte «Sii gentile con lei, sii buono», que necesita tantas notas más que el carácter musical ya no permanece igual. Es más fácil traducir del italiano al inglés que del inglés al italiano. En inglés, muchas palabras con terminaciones fuertes son sustituídas en italiano por palabras con terminaciones femeninas, por ejemplo, *casa, vedere, amare,* etc. Además, tenemos muy pocas palabras acentuadas, y por estas razones hay que añadir muchas notas a la línea melódica. No obstante, insisto que una ópera debe ser dramáticamente comprensible para el auditorio, y si se pierden algunas sutilezas musicales en la traducción, se gana mucho más desde el punto de vista dramático.

AUNQUE los puristas se estremecen de horror a la sola idea de traducir obras maestras de ópera a idiomas extranjeros, ¿no es significativo que, según tengo entendido, ningún gran compositor de óperas haya objetado nunca a que se tradujeran sus obras a otros idiomas? Y muy a menudo, como en el caso de Debussy y Strauss, han ayudado a la traducción. También la poesía es esencialmente intraducible, pero, como en el caso

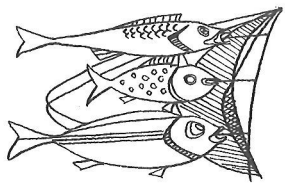
de Shakespeare, por ejemplo, la singularidad y la universalidad de su genio han sobrevivido aun en las traducciones más al pie de la letra.

DON PERLIMPLIN:

EL TEATRO-POESIA DE LORCA

por Francis Fergusson

DURANTE unos cuarenta años los poetas de los países de habla inglesa han tratado de escribir teatro poético para la escena moderna. Este movimiento —si algo tan irregular y diverso puede llamarse movimiento— debe en gran parte su origen a Yeats y a Eliot. Sus obras teatrales son todavía nuestro mejor teatro poético moderno y sus teorías definen todavía el concepto general de teatro poético. Pero nadie está completamente satisfecho de los resultados. Nos falta todavía una forma teatral poética comparable a la de épocas más afortunadas, o a lo prosaico corriente del realismo moderno. El drama poético en inglés sigue sin tener seguridad en sí mismo, con un carácter super - intelectualizado y culterano, a menos que se consideren a *Elizabeth the Queen, Venus, Observed* y *The Cocktail Party*, que ocupan un lugar escogido en los escaparates de las librerías, como obras que pueden in-



cluirse en esta clase de teatro.

Federico García Lorca escribió también teatro poético en forma muy parecida a cómo Yeats y Eliot nos han enseñado a entenderlo, pero sus obras no son ni culteranas ni para el intelectual medio: son teatro poético que vive de una manera natural en la escena moderna. Lorca teorizó muy poco, pero encontró muy pronto caminos extraordinariamente directos para emplear la escena con fines poéticos. Es cierto que no perteneció al teatro comercial. Madrid, en la época de Lorca, tenía un teatro que correspondía a Broadway, pero Lorca estuvo siempre en oposición más o menos abierta con ese teatro.

Desde entonces las obras de Lorca se han representado con éxito en Francia, Suiza, Alemania, Méjico, Hispanoamérica y en ciudades universitarias de los Estados Unidos. No ha alcanzado el éxito en Broadway, pero al ser rechazado por el tímido snobismo de *Times Square* está en buena compañía. Y no hay duda de que puede superar los tabús del mercado y llegar a un amplio público contemporáneo de la Europa libre y de las Américas.

El teatro poético de Lorca cumple muchas de las prescripciones de Yeats y de Eliot,

pero está poderosamente marcado por su genio único, su rara combinación de talentos. Y se ha nutrido en la tradición española. Esto puede apreciarse ya claramente en su obra *Amores de Don Perlimpín con Belisa en el Jardín. Don Perlimplín* es una farsa romántica, de menor importancia y más ligera que sus obras más famosas, *Bodas de Sangre* y *La Casa de Bernarda Alba,* pero, no obstante, es una pequeña obra maestra. Cuando la escribió dominaba ya su difícil arte.

La historia es vieja, obscena y salvaje: la historia de un viejo casado con una joven sensual, una de las situaciones corrientes de la farsa neoclásica. Pero Lorca, sin perder de vista la farsa, la eleva también a poesía, y a poesía de gran fuerza y frescura. Lleva a cabo su labor en cuatro rápidas escenas; y para poder entender su arte es preciso considerar con algún detalle esta secuencia.

En la primera escena se ve a Don Perlimplín, un erudito en el lado oscuro de la mediana edad, con peluca blanca y vestido con una túnica, en su estudio. Su vieja criada Marcolfa le está diciendo que ya es hora de que se case para que cuando ella muera tenga una mujer que le cuide. El matrimonio, dice Marcolfa, tiene gran encanto, ocultas delicias; en este momento se oye a Belisa cantar fuera de la escena una canción de atrevido e infantil erotismo. Marcolfa conduce a Don Perlimplín hacia la ventana; a

través de ella puede verse al otro lado a Belisa en su balcón vestida muy ligeramente. Don Perlimplín comprende esta visión; Belisa es blanca por dentro, como el azúcar, dice; ¿me estrangularía? Aparece la madre de Belisa, y entre ella y Marcolfa Don Perlimplín se encuentra prometido a la joven. La madre es una de esas mujeres terribles del siglo dieciocho, de corazón duro y frío; recuerda a su hija con rapidez y claridad que el dinero es el fundamento de la felicidad, y que Don Perlimplín tiene dinero. Al final de la escena Don Perlimplín está totalmente comprometido y temblando, con una mezcla de terror y delicia, como un muchacho que se da cuenta por vez primera de las posibilidades del sexo.

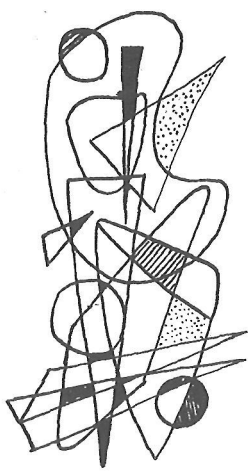
En la segunda escena aparece la alcoba de Don Perlimplín en la noche de bodas. En medio del escenario hay una cama inmensa muy adornada; hay seis puertas, una de las cuales comunica con el resto de la casa, y las otras con cinco balcones. Primeramente se ve a Don Perlimplín, magníficamente vestido, recibiendo los últimos consejos de Marcolfa. Desaparecen y entra Belisa con un desordenado negligée, cantando al compás de una música de guitarra que se toca fuera del escenario. Después de una corta escena entre la joven y Don Perlimplín —quien la compara a una onda del mar— dos duendecillos corren una cortina gris que oculta

a Don Perlimplín, a Belisa y a la cama. Estos duendecillos se ríen y charlan con la alegría frívola de doce a trece años, de ojos brillantes, sin corazón, criaturas ignorantes, como son los niños cuando están llenos de malicia y curiosidad, pero que no han sido madurados todavía por ninguna experiencia humana. Luego descorren la cortina y salen. El escenario y la cama están inundados con la brillante luz del día que entra por las cinco puertas abiertas de los balcones, las campanas de hierro de la iglesia de la ciudad están tocando a maitines, y Don Perlimplín está sentado en la cama, al lado de la dormida Belisa, con un gran par de cuernos en la cabeza, adornados de flores. Belisa, cuando despierta perezosamente, no quiere confesar nada, pero Don Perlimplín ve cinco sombreros bajo los cinco balcones, que demuestran que cinco hombres la han visitado durante la noche. Lorca ha exagerado así la ridícula situación del viejo y su joven esposa; pero la combinación de la brillante luz, las sonoras campanas de hierro y los grandes cuernos adornados aumenta la compasión y el terror de la escena. Cuando Belisa se levanta para vestirse queda Don Perlimplín sentado solo en el borde de la cama, y canta una bella canción lírica, en la que dice que ha sido mortalmente herido por el amor.

En la tercera escena aparecen Don Perlimplín y Marcolfa. Marcolfa está profundamen-

te avergonzada por la situación de su señor, y le dice que Belisa se ha enamorado ahora de un sexto hombre. Don Perlimplín se alegra infinito de oírlo. Dice a la llorosa Marcolfa que ella no entiende nada, y la hace salir bruscamente. Entra Belisa con aire soñador, pensando en el nuevo joven, a quien ha visto y de quien ha recibido cartas, pero a quien nunca ha hablado. Don Perlimplín la sorprende en sus divagaciones, le dice que lo comprende todo, que, como ya es viejo, está más allá de la vida mortal y de sus ridículas costumbres, y que se sacrificará por ella y por su nuevo amor.

La escena final es el encuentro por la noche de Belisa con el joven, en el jardín. Primero se ve a Don Perlimplín y a Marcolfa, ella más apenada que nunca, Don Perlimplín más locamente inspirado. Dice a Marcolfa que mañana ella será libre y que entonces lo comprenderá todo; sus palabras producen el efecto de un adiós. Cuando se retiran, se oye cantar fuera del escenario y entra Belisa, más adornada que nunca.



Canta una serenata alternando con las voces fuera de escena. Don Perlimplín va a su encuentro, y se asegura que ella ama al joven como no amó nunca antes, más que a su propio cuerpo. Le dice que para que pueda tener a su enamorado para siempre, él va a matarlo, y sale corriendo, sacando la daga. Belisa pide a gritos una espada para matar a Don Perlimplín; pero en ese momento el joven, envuelta la cabeza en una capa escarlata, con una daga en el pecho se hiere mortalmente. Belisa aparta la capa, bajo la que aparece Don Perlimplín, que muere. Apenas tiene tiempo de explicar que todo ha sido el triunfo de su imaginación; ha hecho que Belisa se enamore del amante que él mismo ha inventado. De este modo le ha dado un nuevo y más profundo conocimiento del amor, haciendo de ella una nueva mujer, como explica Marcolfa al final: ha dado, por fin, un alma humana al hermoso cuerpo. Es la iniciación de Belisa en el misterio del amor, que corresponde a la iniciación de Don Perlimplín en la primera escena.

El efecto poético de esta secuencia es intenso y directo, pero Lorca lo obtiene de una combinación de elementos muy antiguos y tradicionales.

Se da la situación básica del viejo casado con una mujer joven, que en la comedia barroca continental, o en la época de la Restau-

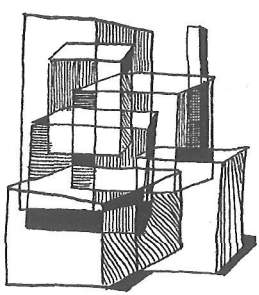
ración en Inglaterra, se trataba generalmente a la manera cordial y sencilla de la farsa. Cervantes escribió un brillante interludio de este tipo titulado *El celoso extremeño*, en el cual la comicidad se basa en las desarmonías de la fisiología humana, esperándose que el público simpatice únicamente con la esposa triunfante. Lorca espera que se recuerde ese viejo tema, haciendo hincapié en su teatralidad y en la calidad antigua y clásica de los personajes, su lenguaje y sus vestidos. Don Perlimplín con su peluca blanca y su túnica académica; Marcolfa con el vestido rayado de las criadas que aparecían en escena; la madre de Belisa con su gran peluca llena de collares, cintas y pájaros disecados, y Belisa, la quintaesencia de la mujer amoral: esta serie de personajes parece ser tan vieja como una pesadilla, casi eterna.

Pero precisamente porque la farsa y sus personajes parecen antiguos, nos choca como algo que no es solamente ridículo, sino también siniestro. Lorca, al mismo tiempo que conservó la vieja historia cínica, la proyectó también en la perspectiva de una época posterior, más sombría y más romántica; la transpone para hacer surgir también el tema de amor-muerte. Este tema es tradicional en la literatura europea, como lo explica Denis de Rougemont en su obra *Love in the Western World*. Rastrea la terrible aspiración que trasciende al amor físico hasta

llegar a algunos de los poetas provenzales, y opina que el tema amor-muerte que encuentra eco a través de la literatura del siglo diecinueve revive oscuramente el culto herético de las Cathars. Lorca parece ciertamente hacer resurgir en esta obra el tema con profundo sentido de sus hondas raíces, especialmente en la canción lírica de Don Perlimplín sobre la herida mortal del amor, y en la escena final del jardín, que tiene la ceremonia de un oscuro y antiguo rito erótico.

ES algo extravagante combinar la farsa y el *Liebestod*, pero Lorca sabía que era extravagante. Y mediante el estilo de la obra consigue hacer una fusión aceptable de tan disparatados elementos; porque el dominio del estilo implica las limitaciones del estado de ánimo y del punto de vista que el autor ha aceptado de antemano, y los hace aceptables y comprensibles para el público. Lorca indica el estilo de su obra en su subtítulo: «Una Aleluya Erótica». Una aleluya es algo como un *valentine*; un poema de amor adornado con dibujos, papel de plata y cosas por el estilo; algo heroico, sobrecargado, absurdo; una ofrenda extravagante al ser amado. Todos los elementos de la producción, la música, los decorados, los trajes y la interpretación deben cumplir las condiciones establecidas por el estilo. Y debe recordarse que

se trata de un estilo español, afín quizá a los dibujos y a las pinturas de Goya —caballeros heridos, terribles viejas bigotudas, jóvenes sensuales envueltas en discretas mantillas, en las cuales se van los restados de la elegancia dieciochocentista en una luz sombría. Aunque esta obra es tan distinta de cualquier obra inglesa, es una especie de drama poético. Y consigue mucho de lo que Yeats y Eliot trataron de conseguir solamente con mediano éxito. Ambos eran en primer lugar poetas líricos, autores dramáticos solamente en segundo lugar; y los dos tendieron en sus primeras obras a considerar el drama poético como si fuera un tipo especial de lírica. Las primeras obras de Yeats tienen su melodía lírica que es peculiar, pero les falta la tensión, los contrastes y el variado movimiento del drama. *Murder in the Cathedral* y *Family Reunion*, de Eliot, aparecen como material lírico considerablemente diluído. Eliot se dió cuenta de ello, según explicó; pero su explicación de esta dificultad es que no ha descubierto la forma de verso adecuada para la escena. Se propone resolver este problema intentando conseguir la versificación adecuada.



A los experimentos de Eliot, y a su inmensa autoridad, debemos la idea de que el problema del drama poético en nuestro tiempo es sencillamente el encontrar un tipo de verso adecuado para la escena. Y muchos jóvenes poetas actúan como si el drama pudiera de alguna manera deducirse de la lírica mediante una nueva exploración de las propiedades del verso.

Lorca también fué poeta lírico antes de triunfar en la escena, y sus versos líricos muestran (como los de Yeats y Eliot) la influencia simbolista que lo penetra todo. Es un auténtico poeta, que se ajusta aún a las exigentes normas de nuestros maestros. Pero se nutrió también en las fuentes de la antigua y popular tradición española de los romances: su primera colección se titula *Romancero gitano*. Y el romance es un camino más prometedor para llegar al drama que la lírica simbolista «pura», precisamente porque es típico de ella sugerir una historia, una situación, personajes que contrastan, un acontecimiento significativo. La lírica *simbolista*, por otra parte, debe la pureza de su origen al sentimiento único del poeta aislado. Es muy difícil derivar de él el sentido de vidas separadas, pero estrechamente relacionadas entre sí; el movimiento de cambio real; el significado de un hecho o un acontecimiento; en resumen, la objetividad del drama, que se basa (anque sea indirectamente)

en la simpatía y en la percepción. Creo que debemos sencillamente reconocer que la inspiración, el sentido poético de la lírica simbolista no es dramática, mientras que la del romance sí lo es.

Está claro que la completa concepción del Don Perlimplín —el viejo caballero amable, absurdo, heroico; la belleza sin alma y su madre; la llorosa criada; la lucha con la crueldad del amor— impresionó a Lorca como algo poético. El orden narrativo es poético en sí, como el de los romances que conocemos. Se puede imaginar una versión en romance de Don Perlimplín, pero no una lírica simbolista que realmente captara el tema. Así, al tratar de llegar a la poesía de la obra, hay que considerar no solamente los pasajes en verso, bellos como son, sino el movimiento de la obra en su conjunto. La poesía está en los personajes y en sus relaciones, en la concepción de cada una de las cuatro escenas y, especialmente, en los agudos pero bien resueltos contrastes que entre ellas existen. La fórmula de Cocteau se aplica exactamente a Don Perlimplín: «La acción de mi obra está en imágenes, mientras que el texto no: intento sustituir una poesía del teatro por 'poesía en el teatro'. La poesía en el teatro es una pieza de encaje imposible de ver a distancia. La poesía del teatro debe ser un encaje tosco: un encaje de cuerdas, un barco en el mar... Las escenas se integran como

las palabras de una poesía.» Así el efecto poético de Don Perlimplín impresiona profundamente en las transiciones de una escena a otra: del estudio de Don Perlimplín al brillo y a la música de la noche de bodas; de la charla infantil de los duendecillos a la humillación de Don Perlimplín al llegar la mañana. Y tan pronto como percibimos la poesía en toda la secuencia de la obra, la prosa de Lorca tiene su efecto poético al igual que su música y su presentación visual. Lorca es tan virtuoso del teatro, que puede emplear y dominar todos sus recursos para presentar su visión poética.

YEATS y Eliot comenzaron con el verso antes que con el teatro, pero ambos sintieron la necesidad de una historia y una forma que hicieran la obra (como algo distinto del lenguaje) poética. Y ambos buscaron estos elementos en el mito y en el ritual. Yeats se inspiró en los mitos irlandeses para una versión inglesa de Edipo; para formas basadas en el *Noh*; Eliot experimentó con los mitos griegos y con adaptaciones de las formas rituales cristianas. Estos experimentos han resultado extraordinariamente sugestivos, y podrían tener muy bien todavía mucho que enseñarnos. Pero parecen demostrar, entre otras cosas, que es muy difícil reencarnar un mito

en nuestro tiempo. Los mitos, cuando se leen en colecciones eruditas, nos tientan con su sugerencia de profundos atisbos poéticos; pero el trabajo crucial del poeta dramático, enfrentado con la escena y el público modernos, no hace más que comenzar en este punto. Tantos han fracasado —bien cayendo en oscuro culteranismo y excesiva afición a las antigüedades o bien reduciendo el mito a algo abstracto y pseudo-filosófico— que se mira con desconfianza la misma palabra «mito». Sin embargo, el problema sigue planteado; y en su forma más general es probablemente el núcleo de nuestras dificultades con el teatro poético.

Este problema queda resuelto en Don Perlimplín de una manera completamente natural y directa. Si la historia no es un mito en su sentido estricto, tiene, sin embargo, las cualidades que nuestros poetas buscan en el mito: parece que es mucho más vieja y tener un significado mucho más general que cualquier historia que sea literalmente cierta; no obstante, Lorca no parece haber pensado en ello, sino más bien haberlo percibido u oído en el rincón más íntimo de su sensibilidad. Al llevarla a escena, tiene buen cuidado de preservar este sentimiento de que se trata de algo que se ha contado muchas veces, como una canción o una historia relatada por la abuela. Y lo logra con la mayor confianza y sencillez. Se apoya en la con-

vicción de que está hablando de cosas que otros artistas han visto antes en la tradición española; porque Don Perlimplín parece venir del mismo mundo —que vemos está aún vivo— del que han surgido Don Quijote y los terribles personajes de Goya.

Porque la historia tiene esta cualidad «mítica», su forma básica es de manera completamente natural la de un ritual o ceremonia tradicional.

La primera escena es un compromiso matrimonial, y se hace sentir que esto es algo que se ha celebrado innumerables veces y que se seguirá celebrando siempre: es la primera etapa de la iniciación en el cruel misterio del amor; porque el anciano es tan virginal como un muchacho. La segunda escena (una especie de interludio en el movimiento de la pieza) no es un ritual; pero la tercera escena, una noche de bodas con toda la pompa de música y adornos, se concibe como un siniestro epitalamio, moviéndose hacia el sentimiento que le ha sido predestinado. La escena final en el jardín, con su serenata antifonal, su simbólico suicidio, su culto al amor como muerte, es el lugar donde aparecen más claramente los sentidos de Lorca por los antiguos y heréticos ritos del amor que estudia Rougemont. Es en ella cuando Belisa, a su vez, es «iniciada». No sé hasta qué punto Lorca se daba cuenta de esto; tiene la sofistificación de sentimientos del auténtico ar-

tista combinada con la reticencia filosófica. Pero estoy seguro de que la ceremoniosa cualidad de estas escenas (como un duelo o una corrida de toros) debe observarse cuidadosamente en la producción, ya que es su decoro lo que da a la pasión de que está penetrada esta obra su agudo filo.

Algunos han dicho (especialmente Roberto Sánchez en su valiosa obra sobre Lorca) que Lorca es un talento teatral más que un talento verdaderamente dramático. No tiene, por ejemplo, el impulso moral e intelectual de Ibsen, y muy rara vez presenta escenas o situaciones contemporáneas. Encuentra generalmente el camino para una obra teatral en la pintura, en la música o hasta en el mismo teatro. En toda su obra (como en *Don Perlimplín*) deja que los efectos escénicos lleven gran parte del peso. Y en esto su arte es similar al de algunos maestros modernos de estilo teatral, directores y diseñadores que más que crear drama lo interpretan en el teatro. El señor Sánchez tiene razón, pero creo que no interpreta la evidencia de un modo totalmente exacto.

SE refiere a hombres del teatro como Reinhardt o Copeau, que parecen haber tenido una influencia más o menos directa sobre Lorca. Reinhardt se hizo famoso por sus alu-

sivos y hábiles experimentos con el estilo —presentando *El sueño de una noche de verano* como música romántica...—.

Es verdad que toda obra de Lorca es, entre otras cosas, una pieza correspondiente a un determinado período. *Doña Rosita* se basa sobre los dulces convencionalismos de comienzos del siglo. Es como un delicado cuadro familiar en un marco de terciopelo, un recuerdo provinciano que huele a lavanda y a victorianismo español. Las mismas *Bodas de sangre* y *Yerma*, con toda su fuerza y violencia, deben algo a la pintura y a los romances. Esta costumbre de comenzar con arte puede parecerse peligrosamente a orquestar a Bach, lo que sustituye la verdadera creación. Lorca tiene de hecho gran afición por el teatro, virtuosidad consciente, hasta chic; pero no doy a esto tanta importancia como le da el señor Sánchez. El teatro, cuando tiene el sabor adecuado, se nutre a menudo de él mismo y de otras artes de esta manera, pero sin ningún sacrificio del contenido dramático original. El teatro de Lorca logra esto, a mi entender. Las limitaciones que el señor Sánchez ve en su arte no son las del intérprete artístico teatral, meramente inteligente, sino las de un artista que en nuestra fragmentada y políglota cultura, permanece dentro del genio de una cultura nacional. Cuando revive una cultura nacional, sus formas artísticas adquieren

significado especial, llenas de contenido moral y espiritual; y esto parece haber ocurrido en la España de Lorca.

La Casa de Bernarda Alba, la obra que el señor Sánchez considera como la mejor desde el punto de vista dramático, es especialmente interesante. El señor Sánchez cree que es una vigorosa pintura de la vida provinciana contemporánea, con las cualidades del mejor drama realista moderno.

EL mismo Lorca la califica de fotografía; y en la opinión de la gente que conoce el país, ha conseguido una exactitud comparable a la de Ibsen o a la de Chekhov. Pero sería un error tomar su realismo demasiado al pie de la letra: la etiqueta «fotografía», como la etiqueta «aleluya» en Don Perlimplín, indica el estilo consciente que alude a un completo contexto de significado. *Bernarda Alba* es una pieza de una época como las otras; utiliza los convencionalismos del realismo del siglo diecinueve con el mismo tipo de sofistificada intención que la que emplea en Don Perlimplín con convencionalismos más antiguos. El fondo de la fotografía es parte de la composición que incluye el severo carácter de la misma Bernarda y los muros lívidamente blancos dentro de los cuales procura mantener firme su visión miope.

En este problema de Lorca de llevar a escena el arte español debemos recordar las analogías entre las formas de arte y las formas de la vida humana. Estas analogías son más evidentes en países viejos con cuyo arte y literatura estamos familiarizados. Puede apreciarse esto hasta visitando otra vez Nueva Inglaterra: las blancas tablas de chilla, las señoras ancianas, los esbeltos olmos parecen todavía «surgir de las páginas» de Whittier o Hawthorne. Los taxistas de París argumentan todavía al estilo de los personajes de Molière; y los conserjes de los hoteles baratos imitan todavía a Balzac. Y la marca española del arte y del carácter españoles es una de las más profundas. No he estado nunca en España, pero he visto a Sancho Panza y a su burro en el norte de Nuevo Méjico, y los rostros de los viejos que reflejan (aun con una distancia de miles de generaciones) los rostros penetrantes de la pintura española. Quizá el papel natural del artista en una cultura viva es hacer estas formas, con los cambios que trae el tiempo, visibles y significativas otra vez.

Pero Lorca fué especialmente afortunado en poder trabajar con semejante fertilidad dentro de su cultura nativa; es un comentario sobre nuestro estado sin raíces, en el que todas las formas familiares de vida y de arte comienzan a parecer vagas e inadecuadas, que sus riquezas parezcan algo contra las

reglas. En nuestro tiempo, es cada vez más difícil para un escritor el mantenerse dentro de una cultura tradicional. Después de su juventud, Yeats no estaba demasiado satisfecho por haber hecho vivir de nuevo las tradiciones irlandesas. Nuestros mismos escritores sureños vacilan penosamente entre el Sur, donde se encuentran sus raíces, y la escena nacional en la cual están obligados a vivir, casi tan pobremente definidos como el resto de nosotros.

La profunda naturaleza española del arte de Lorca no impide que pueda hablarnos a nosotros. Su sentido de la historia —«las mascaradas que el tiempo reanuda»— es muy moderno; en su habilidad para mezclar las perspectivas más contradictorias en una composición, y de apartarse con seguridad de lo patético a lo ridículo aterrador, pertenece a la clase de nuestros poetas favoritos. Y escribe poesía del teatro como les gustaría escribirla a nuestros poetas. Nosotros no podemos emplear su lengua española, ni el lenguaje simbólico de las formas morales y estéticas de su tradición. Pero podemos aprender a leerla, y a descubrir así su auténtico drama poético moderno.

(De la *Kenyon Review.*)

FRAY JUNIPERO SERRA,

FUNDADOR DE CALIFORNIA

por Luis Ripoll

SI hubiera de elegir algo que simbolizase la unión espiritual entre la vasta región norteamericana de California y España, no lo dudaría y pondría, simplemente, tres palabras: Fray Junípero Serra.

Este nombre corresponde a un fraile franciscano, que vivió en el siglo XVIII, pequeño de estatura, tan bajo que incluso no llegaba al facístol cuando, siendo novicio, cantaba en el coro de la iglesia de Jesús, en los extramuros de la remansada ciudad de Palma, capital de la isla de Mallorca.

Fray Junípero Serra era mallorquín. Los mallorquines suelen estar muy aferrados a su tierra, que ellos llaman «La Roqueta» (es decir, pequeño arrecife), pero también saben alejarse de ella y, así, no es extraño verlos acometer empresas en lugares muy alejados. Fray Junípero dejó su isla en 1749; dejó en ella a sus padres, a otros familiares. De Palma a Cádiz; de allí a Veracruz y a

Méjico. En Santiago de Xalpán catequiza a los indios y les enseña la agricultura, como si se tratase de un payés mallorquín. En ésta y en otras misiones, Fray Junípero alcanza 1767. Algo así como un entreno para su tarea mucho más importante y ambiciosa.

EL 14 de julio de este año (1767) salía el P. Serra a la cabeza de un grupo de doce religiosos. Marchaban hacia California. Dice el P. Palou —su compañero y biógrafo— que al serle notificada la decisión de sus superiores en religión, no pudo ni siquiera hablar, de puro emocionado. El mismo en su *Diario* nos lo confirma. Dos años después, planta su primer hito californiano: San Diego de Alcalá, que «es como la piedra angular de la civilización en California».

Aún hoy, que toda la distancia nos parece corta, no podemos menos de asombrarnos, cuando colocados ante un mapa de la Alta California observamos la extensión que recorrió, en un período de menos de quince años, este débil fraile, que al morir —en la misión de San Carlos Monterrey— el 28 de agosto de 1784, había andado más de diez mil millas. Entre él y sus inmediatos sucesores se habían fundado veintiuna misión.

Y si seguimos fijándonos en ese mapa vemos que hay nombres geográficos que son

del dominio del estudiante más elemental y todos sobradamente conocidos. Entre ellos destaca uno: San Francisco. Recorridos muchos kilómetros por la costa del Pacífico, de sur a norte, levantadas ya muchas casas de misión, colocadas las pequeñas campanas en las espadañas, que son hoy como un símbolo, Fray Junípero andaba algo así como buscando una capital para esa nueva provincia española que estaba formando sin darse cuenta. Los cimientos de esta capital se pusieron al fin. Corría el año de 1776.

Otras fundaciones realizadas personalmente por el mismo P. Sierra habían sido establecidas ya: San Diego de Alcalá (1769), San Carlos Monterrey (1771), San Antonio de Padua (1771), San Gabriel (1771), San Luis Obispo (1772), San Juan Capistrano (1776); después tenía que fundar todavía Santa Clara (1777), San Buenaventura (1782)... El embrión de una civilización.

DE Fray Junípero Serra, en su condición de mallorquín, quisiera decir algunas cosas que creo no son muy conocidas y particularmente referirme al lugar que le vió nacer, porque está muy íntimamente ligado con las ciudades ámericanas que acabo de aludir.

En efecto: Si entramos en la iglesia de San Bernardino de Siena, en la villa de Pe-

tra, en Mallorca, y vamos recorriendo una a una sus capillas, observaremos que los nombres de los santos que las titulan son los de estas ciudades citadas: San Diego, San Juan Capistrano, San Buenaventura, San Luis, Santa Clara, el mismo San Francisco...

La explicación es bien sencilla. El convento de San Bernardino está en la villa de Petra, como he dicho. Petra es un pueblo del llano de Mallorca. En 1784 habitaban en su distrito 604 vecinos, y se dice en un viejo mapa, trazado en aquellas fechas, que su cosecha es de granos, legumbres, vino y ganado, y, cosa curiosa, que cuenta con una fábrica de papel. Este mapa —que hoy poseemos gracias a la munificencia de un purpurado mallorquín el Cardenal Despuig y Dameto— está orlado de grandes y hermosas viñetas, y, entre ellas, una con el dibujo de Petra. El convento de San Bernardino se distingue claramente, sobresaliendo de entre las casas del pueblo, todas parecidas, todas semejantes.

Los franciscanos habitaban el convento desde 1607, y su iglesia, reconstruída sobre una más antigua, es de aquella época. El portal principal es renacentista y algunos adornos lo son también. Lo es el púlpito, sencillo, de madera policromada y simétricos cuarterones; el templo es espacioso, de una sola nave, con un amplio presbiterio en el que resalta un imponente retablo barroco. Barrocos

son también casi todos los de las capillas.

En estos altares, doselados por retablos recargados, están los santos franciscanos cuyos nombres son familiares en el mapa de California, y está el propio San Francisco, y está también, en madera tallada, la imagen de nuestra Señora de los Angeles, que titula otra populosa ciudad americana, que es como «un colosal oasis», al decir de Julián Marías.

Desde muy pequeño correteó por esta iglesia el niño Miguel Serra y Ferrer, que ocultó su nombre, al recibir el hábito, bajo el de Junípero.

Junípero Serra nació a muy pocos pasos del convento franciscano de San Bernardino de Sierra, en Petra (era la una de la madrugada del 24 de noviembre de 1713). Su casa natal es humildísima, con portal dovelado de medio punto que cierra una puerta que es hoy ya muy vieja, pero que invita a entrar. El niño Miguel José era hijo de labradores-canteros, gente muy humilde. Todos los enseres de la casa, los paramentos, son pobres. El niño va de la casa al convento, tan espacioso, y allí, entre otros niños convecinos o de los pueblos aledaños, se educa. Los santos, las imágenes de un polícromado brillante, los refulgentes retablos, de un oro tan nuevo, entonces, las mayólicas, acabadas de cocer, que iban cubriendo tumbas y formando frisos por las capillas, que-

daron permanentemente grabadas en su mente juvenil. No olvidará jamás nada de lo de esta iglesia. Mientras iba recorriendo Fray Junípero la tierra americana, tierra reseca, inhóspita, extraña, cubriendo las diez mil millas de que nos hablan la historia de California y las biografías juniperianas, al encontrarse en el trance de poner nombre a sus fundaciones, es indudable que recorría también, mentalmente, la espaciosa iglesia del convento de su tierra natal.

Junípero Serra, fundó California con ese pequeño pueblo en el corazón.

EL conocimiento, la popularidad de Fray Junípero entre los mallorquines, sin embargo, es de hace pocos años; algo más de cuarenta. A ello contribuyó mucho la publicación de una biografía, que tenía por base la *Vida*, escrita por el Padre Francisco Palou, asimismo mallorquín. Esta biografía moderna, que escribió un sacerdote, seducido por la figura singular del P. Serra, divulgó mucho su nombre y su singular hazaña. Petra, por entonces, erigió a Fray Junípero un monumento en la plaza principal, a cuya inauguración se asoció California. (A este estado le representa en el Capitolio de Washington el propio Fray Junípero.)

La casa de Fray Junípero Serra se conser-

va amorosamente. Es la señalada con el número 6 de la calle del «Barracar Alt», una calle más bien estrecha, sin empedrar, como muchas otras del mismo pueblo. Uno diría que esta vivienda, está tal cual: hoy como ayer. Es como si el tiempo se hubiera en ella remansado. Doscientos años, para muchas villas de Mallorca, en que el tiempo discurre sin sobresaltos, es muy poco.

Entremos en ella. La casa está amueblada con los paramentos de la época, con los humildes trebejos y el menaje propio de un modesto hogar mallorquín: *Sa Pastera,* para amasar y guardar el pan, el trébedes, en el hogar, sobre el mismo suelo en un rincón de la cocina, el farol con vela de sebo, *es llum de encruia,* luces de aceite, que son usuales aún hoy en el campo mallorquín. Las sillas tienen el asiento de anea; la cama es modestísima y está en una alcoba, sin luces al exterior. En *Sa sala,* o sea, el granero, hay otros trebejos, las perchas para colgar las ristras de cebollas, de tomates, de ajos; el *raol* de esparto para conservar el pan, lejos de la voracidad de los ratones...

El pueblo de Petra y su Ayuntamiento han puesto todo el cariño para mantener la casa, que ha pasado por vicisitudes, en ocasones difíciles de superar. Petra cuenta hoy con algo más de cinco mil habitantes. Es, pues, un pequeño pueblo, al que se puede llegar por carretera y también por ferroca-

rril, el ferrocarril que, en varios ramales, cruza el llano de la isla. Si se va por carretera, se sigue una de las principales —la que conduce a Manacor— y luego se tuerce por un hermoso camino, por entre tierras, en la que se cultivan los almendros, los algarrobos, las copudas higueras, árboles característicos de la comarca seca de Mallorca.

Los actos de exaltación de la figura de Fray Junípero Serra son, día a día, más numerosos. Existe una entidad que se titula «Amigos de Fray Junípero Serra», que cuenta con muchos socios extranjeros, y como socio de honor el propio Embajador norteamericano, que dedica a esta figura universal especial atención.

SE tiene en proyecto la celebración de un acto de gran importancia espiritual: La inauguración de la «Casa Museo y Centro de Estudios Junípero Serra». Hace ahora un año, visitó Petra en misión oficial el Embajador de los Estados Unidos en España, Mr. Lodge. El Embajador y sus acompañantes estuvieron en aquella ocasión en la casa natal de Fray Junípero y conocieron ese centro de estudios, entonces en construcción. El Embajador se captó, en seguida, el corazón de los petrenses, gentes sencillas, que gustan de asociarse a todo lo que se haga para

enaltecer a su coterráneo insigne. El amor de estos campesinos de Petra tiene unos matices muy particulares que importa destacar: es algo así como entre familiar y de profunda devoción. A Fray Junípero, en su pueblo natal, se le llama sencillamente el *Pare Serra* (el Padre Serra), como si se tratase de uno de los religiosos del cercano convento que, por cierto, han dejado los franciscanos hace ya muchos años y de cuya nueva ocupación se vuelve a hablar ahora. Pero se le recuerda también en los momentos más difíciles de su vida. Ningún petrense dejará de invocarle como a santo, y a su intercesión se atribuyen hechos sobrenaturales. Su proceso de beatificación está en marcha. El P. O'Brien es el Vicepostulador de la causa. Este franciscano norteamericano ha escrito una importante biografía de 900 páginas, que ha de ser muy importante para conocer ciertos pasajes no totalmente dilucidados de su vida. Las cartas del P. Serra, en vías de publicación, ayudarán mucho en el mismo sentido. Son cartas que van dirigidas a sus misioneros. «Hasta la eternidad» es su expresión favorita de despedida, usual en unas epístolas de tan denso contenido.

Una carta, particularmente relacionada con su origen mallorquín, es la del adiós, escrita por Fray Junípero, en mallorquín, desde Cádiz, el 20 de agosto de 1749, días antes de embarcar en el bajel «Villasota». Es una

carta consoladora, dedicada casi toda ella a sus padres, pero hay párrafos para su hermana y otros familiares. El P. Serra, consciente de que no regresaría jamás, recorre espiritualmente su pueblo, calle por calle, casa por casa, y va recordando a sus convecinos de niñez y juventud. Es un desfile singular de personajes: el *cosí Roig* (el primo Roig), «Sa tia Apolonia Barronada», «l'amo Rafael Moragues Costa y la sua madona» (Rafael Moragues Costa y su mujer, agricultores). También los frailes del convento y otras personas son citadas. Hay recuerdos para todos.

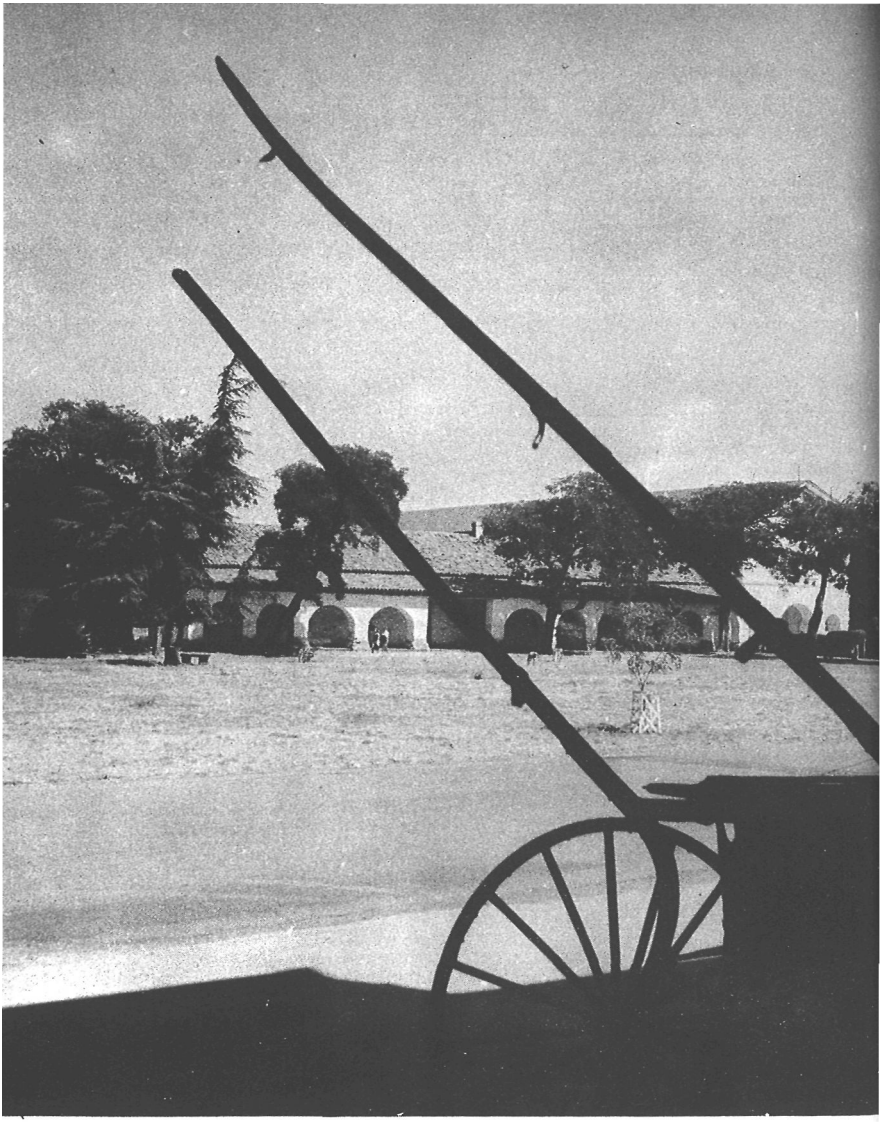
UNOS actos recientes que revistieron importancia fueron los celebrados en Mallorca con motivo del segundo centenario de la partida para Nueva España. La carta últimamente citada se publicó entonces en mallorquín y en castellano. La bibliografía mallorquina de Fray Junípero se enriqueció entonces con un folleto, *En la partida de Fray Junípero*, Palma de Mallorca, 1949, y en él colaboraron diferentes escritores.

La prensa mallorquina, cada año, recuerda su muerte, acaecida el 28 de agosto de 1784, y siempre un grupo de personas llega a Petra en número más considerable que cualquier otro día del año. (*Continúa.*)

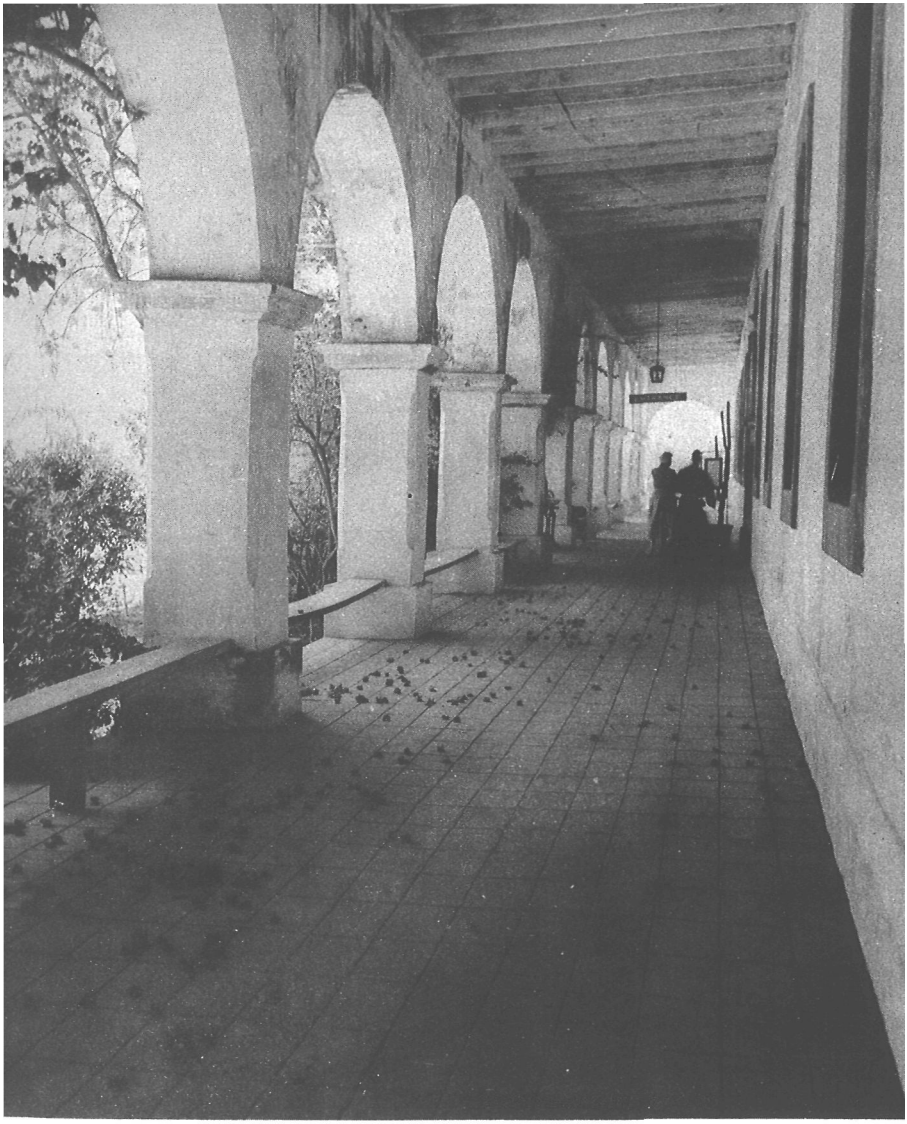
Sección Gráfica

FRAY JUNIPERO EN CALIFORNIA Y EN PETRA

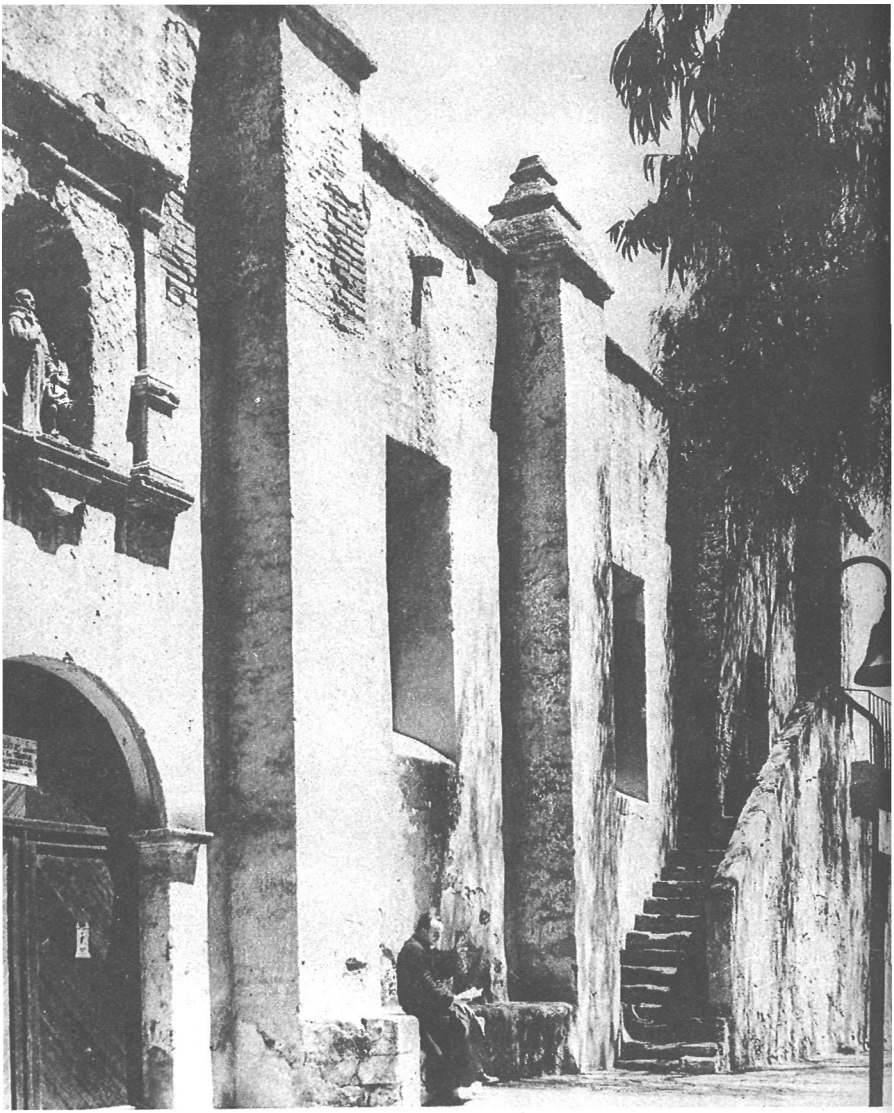
La graciosa sencillez de la misión «Dolores» (1776) contrasta con las líneas conturbadas de su barroca vecina en el mismo San Francisco.



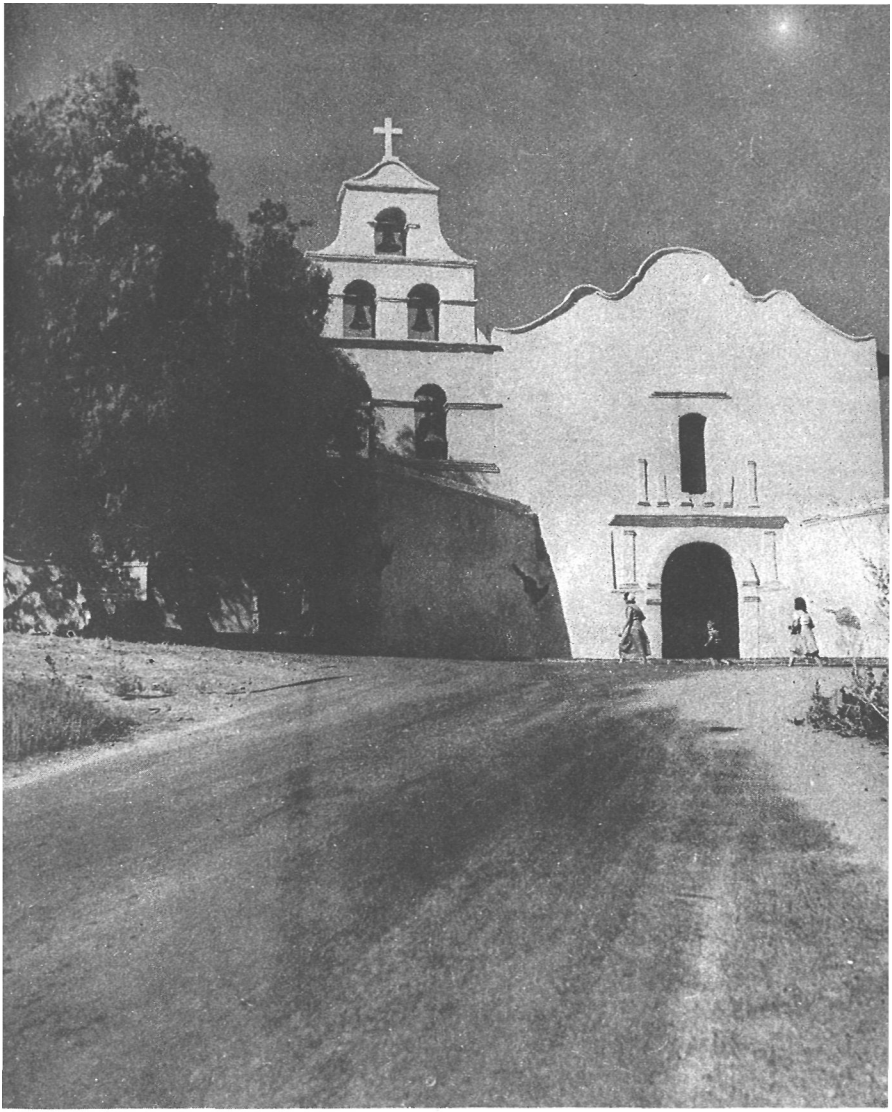
Incluso las varas fingidas de un carro castellano hablan de España. Al fondo, la misión de San Juan Bautista, de Hollister, California.



Claustro de la misión de San Luis Rey, una de las 21 bellas misiones fundadas a lo largo del litoral de California por los Franciscanos.

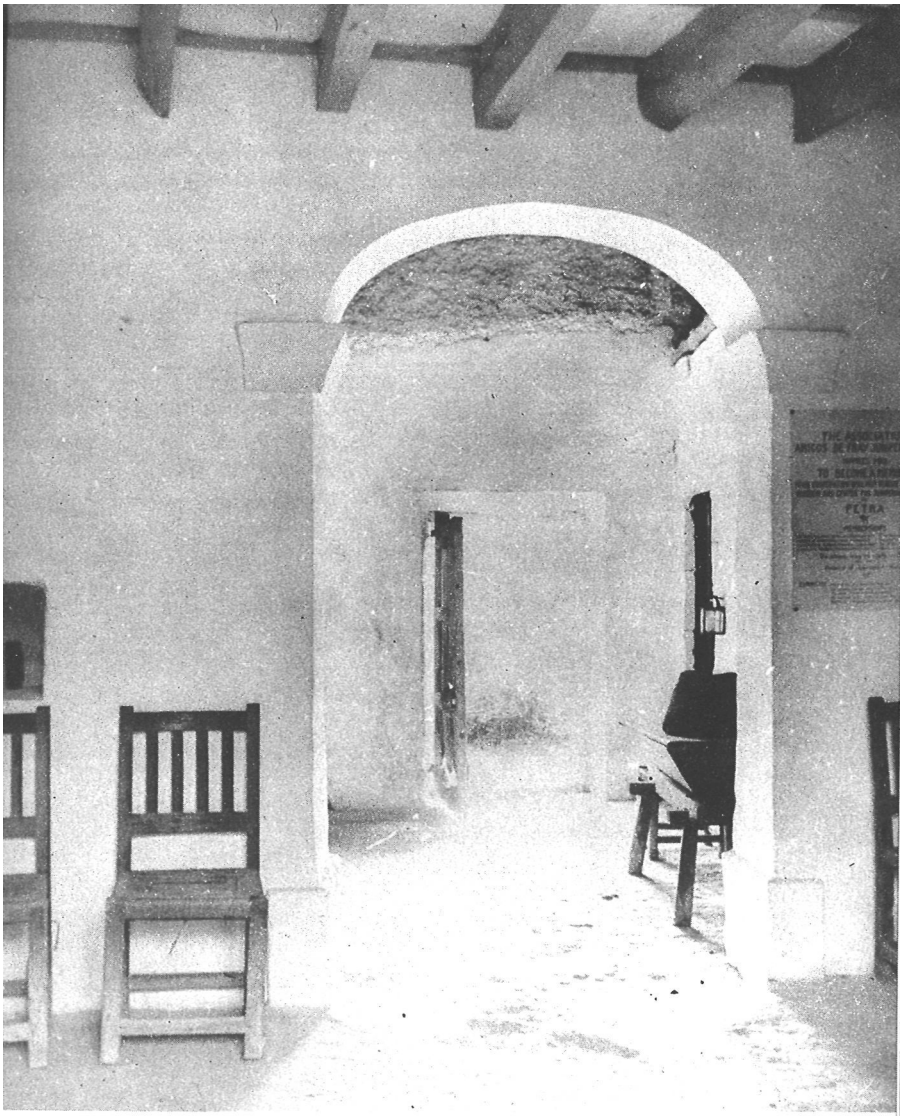


Misión de San Gabriel Arcángel, en Los Angeles, que nunca ha cerrado sus puertas. La estatua de encima de la puerta es de Fray Junípero Serra.



Misión de San Diego de Alcalá (1769), *cerca de San Diego y primera de las veintiuna fundadas por Fray Junípero Serra en la costa californiana.*

San Juan de Capistrano, única de las misiones en que celebró Fray Junípero. Aún en uso hoy, todo menos el retablo se conserva sin cambio.



La casa en que vivía Fray Junípero en Petra. Todo se conserva como entonces, desde la panera hasta el farolillo que cuelga encima de ella.

Estatua de Fray Junípero Serra en la Plaza Mayor de su villa natal de Petra (Mallorca), en donde se le recuerda con veneración y con verdadero cariño.

(*Sigue.*) Petra conserva su ancestral encanto, su quietud, y los petrenses se nos antojan los mismos que en su epístola de despedida citaba, entre palabras salidas del corazón, el humilde Padre Serra.

Además de en Petra se conserva el recuerdo de Fray Junípero en otros lugares isleños, particularmente relacionados con su vida.

El convento de San Bernardino de Siena y su iglesia, repetidamente citados, se conservan muy bien. Es una hermosa fábrica, excesiva incluso para la población de hoy, y no digamos para la de Petra de los siglos XVII y XVIII. En Mallorca, empero, los conventos, las iglesias, son siempre de unas dimensiones desproporcionadas con el número de frailes o de fieles que pueden acoger. En las iglesias y en los conventos, sobre todo rurales, se está siempre muy ancho.

Si los años no han dejado su huella en el convento de Petra, donde estudió Fray Junípero, no ha sucedido así en el llamado de Jesús, en las afueras de Palma, del que no queda sino algunos recuerdos. Todavía a finales del siglo XIX podían contemplarse sus románticas ruinas, que nos dan idea de lo que fué: unos grandes arcos apuntados, una espadaña, una esbelta y altísima palmera que crecía en lo que fué jardín monacal... En este convento, el niño Miguel José trocó

su nombre de pila por el de Fray Junípero, que representa, en la orden franciscana, la escuela de la simplicidad.

OTRO monumento juniperiano es el convento de San Francisco en Palma. Se trata de una joya del gótico, cuya primera piedra colocó, por sus manos, Jaime II, el «Rey Bueno» de Mallorca, en 31 de enero de 1281. La iglesia, según un cronista de la Orden, «es de las más famosas que tiene la religión seráfica, y el convento es tan insigne que se cuenta entre los principales cristianos». Aquí Fray Junípero estudió filosofía v teología; ejerció por espacio de tres años el cargo de Lector, con discípulos religiosos y seglares. Tanto en la iglesia como en el convento resuena el nombre de Fray Junípero y parece como si se sintiera, cuando uno discurre por el bellísimo claustro, cerrado por delicadas arcaturas, el pisar de sus sandalias.

Desde este convento salió, el 13 de abril de 1749, que era domingo, para Málaga y Cádiz. y aquí se despidió el intrépido misionero de toda la comunidad. En un acto de humildad, a que era tan inclinado, fué desfilando ante sus hermanos en religión desde el Superior al último lego, les fué besando los pies. Dicen las crónicas que lo hizo «entre las lágrimas y los sollozos de todos».

PANORAMICA DE LOS ESTADOS UNIDOS

por José Ferrándiz Casares

EL corazón y la cabeza me conducen en el recuerdo a la Plaza Rockefeller, de Nueva York. He entrado en uno de los edificios de aquel gran conjunto. El amigo valenciano que me acompaña dirige mi atención a una hercúlea figura que está pintada en el techo del espacioso vestíbulo. El perfil de la figura se enfrenta a nosotros. «Ven», dice entonces el amigo. Cruzamos el vestíbulo. La figura la hemos dejado atrás. La figura está, naturalmente, de espaldas. ¿Naturalmente? «Mira», requiere el amigo. ¡La figura está de frente! ¿Cómo? ¿Es posible? Apresuradamente volvemos al punto de partida. ¡Frente a nosotros! Recorremos el vestíbulo varias veces. El soberbio mural del techo se ha convertido en un imán obsesionante. En el país de lo increíble, un pintor, José María Sert, muestra al mundo que de Cataluña pueden salir también cosas increíbles.

Humildemente aconsejo el viaje por mar

para ir a América. El buque conserva la inmensidad del océano, y con ella, la lejanía, la diferencia entre Europa y el Nuevo Continente. Embarqué en Gibraltar, ese paraje andaluz que no es de Andalucía, y a bordo del «Constitution» mis retinas absorbieron, junto con los colores amarillentos de las fortificaciones del Peñón, la poética blancura de los pueblecitos gaditanos. Después de lentas jornadas de travesía, se presenta, al fin, un horizonte irreal. Es un contraste la planicie del mar con esa verticalidad que baja de las nubes. Desde el puerto de Nueva York, la silueta de la ciudad nos abruma. Ya conomos la perspectiva por las fotografías, pero queremos más luz, más sol, pedimos que se haga pronto de día para convencernos de que aquellas masas las han construído los hombres. Cuando llega la luz, somos presa de un sentimiento contradictorio: admiramos la grandeza del ser humano y es también como si palpáramos toda nuestra propia insignificancia.

Huí pronto de Nueva York. Tuve suerte. El impacto de aquella urbe conviene dosificarlo. Desde la ventana de una habitación del Hotel Roosevelt, yo no hacía más que sacar la cabeza tratando de contar los pisos de las edificaciones próximas. Robert Deeley sonreía contemplándome. Deeley es un americano con quien entablé amistad en Alicante, allá por el año 1953. Cerca de Benidorm,

el automóvil en el que viajaba en compañía de su esposa, chocó contra otro, resultando lesionados los ocupantes de este último. Por tal motivo, hubo de permanecer en Alicante varios días, durante los cuales nos reunimos frecuentemente. Al volver a su país mantuvimos la amistad a través de las cartas, y poco antes de iniciar mi viaje, se lo comuniqué. Cuando descendí a los muelles de Nueva York, lo encontré esperándome. Había venido desde Nantucket, una isla del Estado de Massachusetts, a cientos de kilómetros de distancia.

CINCO horas después de mi llegada, tomamos el avión para ir a su casa de Nantucket. Este es un lugar veraniego, adonde suelen acudir las gentes de buena posición. Cuando lo conocí, la temporada ya estaba finalizando y el pueblo volvía a ese desmayo que tienen las playas de moda en el invierno. Los hoteles perdían a los huéspedes, y, por las calles, ya se saludaba todo el mundo otra vez.

Fué en Nantucket donde empezó mi incorporación a los modos americanos. Los Deeley vivían junto a la orilla del mar, y su residencia estaba compuesta de un edificio de planta baja y piso, y en un patio colindante, una casita, una cabaña. Para mi aloja-

miento me asignaron la cabaña. Bueno, una cabaña con divanes por todas partes, estupenda biblioteca, radio y una nevera magníficamente surtida. Era una cabaña para Robinsones de nuestra época, que no deben sufrir ninguna clase de molestias. Agradecí profundamente esta concesión de independencia por parte de Robert, que en la primera velada ya mostró su delicadeza poniendo en la gramola varios discos de Pablo Casals.

Repuesto ya de las impresiones, en los días siguientes mi curiosidad y mi interés por lo gastronómico fueron tales, que debí preocupar algo a los Deeley. Apenas disponía de un rato, ya estaba yo en la cocina pidiendo permiso a la esposa de Robert para probar los aparatitos y utensilios que había allí y abrir todos los armarios y despensas. El espectáculo de los botes, paquetes y frascos era alucinante, y provisto de diccionario, a través del idoma —Goethe dice que cada idioma es otra alma—, yo calaba toda la maravilla del aparato digestivo. Lo mismo puede con un arroz que con las huevas del esturión.

LAS comidas las hacía siempre en unión de los Deeley, y al lado de ellos empecé un intensivo entrenamiento de cereales y jugos de tomate y piña a las ocho de la mañana, bo-

cadillos extrasintéticos al mediodía, y pollo, marisco y salsas explosivas sobre las seis de la tarde. Con relación al horario, debo decir que durante mi estancia en Norteamérica, el reloj y mi estómago mantuvieron un divorcio absoluto. Cuando yo tenía apetito, no había campo de acción, y cuando no tenía apetito, la mesa era el festín de Baltasar.

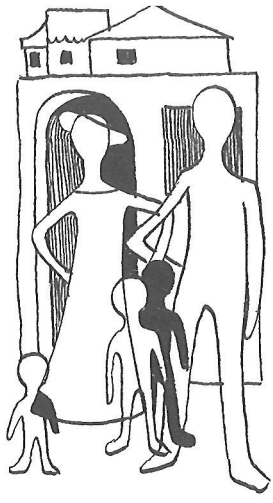
Pero también en el aspecto espiritual es Nantucket digno de mención. Allí recibí un «shock» casi traumático, pues allí fué donde visité por vez primera un «supermercado». Acudí a éste en compañía de Flo, la esposa de Robert, y Drew, el precioso chiquillo de ambos. Apenas entré en el establecimiento me llamaron la atención una serie de carritos metálicos de dos pisos que había junto a la pared. Flo separó uno de ellos, colocó a Drew en la bandeja superior del vehículo e inició su recorrido a lo largo de unas estanterías abundantemente provistas de género. Delante de las estanterías no se veía a dependiente alguno, y de vez en cuando, Flo paraba su marcha, alargaba el brazo, cogía una pastilla de jabón o una lata de sardinas y depositaba el objeto en el carro. «¿Es esto América?», me pregunté. «No, esto es Jauja.» Continuó mi asombro cuando nos detuvimos en la sección de verduras. Flo eligió unas coles, las puso en una balanza también solitaria, también sin dependiente, vió que pesaban cuatro libras y las echó igual-

mente al carro. Pero, por fin, hallamos a un dependiente. Cerca de la salida. Entre Flo y él vaciaron el carrito. La esposa de Robert tomó al niño en brazos, y el dependiente cogió los géneros, los empaquetó e hizo la cuenta, que fué pagada por Flo inmediatamente, sin regatear.

Dirigí una mirada al local y concentré mi atención en los empleados. Había tres. ¡Tres personas para un negocio que exigiría normalmente unas quince! Mas debo calmar los entusiasmos de cualquier cerebro imaginativo y emprendedor, fácil de hallar entre ustedes. En Italia se instalaron unos negocios similares y fueron pronto a la ruina. No es cuestión de ética. Es cuestión de abundancia. Todos sabemos que América ha producido una espléndida floración de «gangsters». Los «gangsters», sin embargo, sienten una gran repugnancia a ponerse a actuar por poca cosa. Posiblemente, si alguien fuera sorprendido en un supermercado americano tratando de esconder un plátano en el bolsillo, el primero que lo reprendería pronunciando un sermón sobre el alcalce de la moral sería el jefe de una banda distinguida.

CUANDO regresé a Nueva York, regresé en cierto modo a España. Fuí acogido con un cariño que nunca olvidaré por gentes nues-

tras, amigos de Alcira, de Denia, de Benisa, de Callosa de Ensarriá. En casa de los Mahiquez volví a hablar el valenciano y a comer paella. En la librería de Roig, en la Sexta Avenida, vi nuevamente rótulos de *Azorín* y de Juan Ramón.



Los Mahiquez viven en el barrio Freeman, y antes de llegar a su hogar, ya oía nuestro idioma por las calles, animadas con el seseo de los portorriqueños. Es éste uno de los aspectos más seductores, para mí, de los Estados Unidos. Muchas veces he pensado si, en puridad, no sería más correcto decir Estados de los Hombres Unidos. Porque, como tuve ocasión de comprobar constantemente, el chofer era un lituano; el comerciante, un noruego; el barbero, un italiano; el industrial, un alemán; el cocinero, un chino; el escultor, un francés; el profesor, un uruguayo... Tal concurrencia de nacionalidades crea un fascinador despliegue de matices humanos, pues los rasgos físicos y espirituales de los inmigrantes perduran a través de las generaciones, a pesar de que éstas ya no

se desarrollan en el medio propicio. Para mejor comprender esta diversidad, quizá valga la comparación, y en el extremo opuesto, al que ocupase el americano, situaría a un inglés. Yo, que residí en Londres durante algún tiempo, creo que soy capaz de intuir a un británico incluso por el sentido del olfato, y cualquiera de ustedes, si lo ve fumando en pipa, tampoco precisan que nadie les diga que el sujeto en cuestión ha nacido en Mánchester. Por contra, con un americano a quien hallamos en Manhattan, Baltimore, Detroit o Albuquerque, pensamos las más de las veces si no será otro turista.

Examinado superficialmente, el sistema político americano parece el menos aconsejable para lograr que hombres tan distintos racialmente participen en una obra colectiva. Por lógica, antes confiaríamos en un poder central omnímodo y omnisciente que en el federalismo. Pero es un lógica falsa. Porque el federalismo americano no se contenta con fijar unas zonas geográficas de mayor o menor extensión para instaurar en ellas otros poderes centralistas; sino que en su empeño, por un lado, disolvente; por otro, creador, confiere las funciones de gobierno a las más pequeñas comunidades y de cualquier órgano de cualquier humilde pueblo, si actúa acorde con la ley, hace una especie de Alcalde de Zalamea, es decir, algo poderoso, inquebrantable, y, si llega el caso, temible. En

la pirámide, es el proceso inverso: con el centralismo, descendemos de la cúspide a la base; con el federalismo americano, subimos de la base a la cumbre.

CITARE un ejemplo de este mecanismo, ejemplo extremo y claro como el sol, pues toca al bolsillo. Tuve ocasión de presenciar su desarrollo en varias ciudades. Alguien considera —este alguien puede ser el italiano, el sueco, el guatemalteco, el alemán, el filipino a que me refería antes (por supuesto, luego de convertirse en súbdito norteamericano)— que el edificio del Instituto de segunda enseñanza está ya viejo, y que debiera construirse otro. Lo que menos se le ocurre al señor o señora que opina de este modo es enviarle una instancia al Gobierno. Sabe que el Gobierno no le haría ningún caso. En su lugar, trata de crear un ambiente. Habla con sus amistades, escribe a personas prestigiosas, realiza una labor proselitista. Por fin —un fin que llega después de no muchas lluvias—, el Consejo local de Educación estudia el asunto. Pero éste aún no ha entrado en su última fase. Ya les he advertido que se trata de una cuestión grave y diáfana. Dinero. El dinero no ha de caer de la cúspide, sino que ha de brotar de la base. Admitida en principio la conveniencia, se redacta un

plan financiero, señalando el prorrateo de los gastos de la obra entre los vecinos de la localidad.

El proyecto se publica en los periódicos junto con la convocatoria de elecciones, donde los interesados votarán si aceptan o no la obligación de contribuir. En todos los casos de que tuve noticia, la mayoría fué abrumadoramente favorable al establecimiento del impuesto. Aún me estremezco. Para un europeo, el acto es simplemente catastrófico. ¡Votar en favor del impuesto quien lo ha de pagar!

De Nueva York marché a la cumbre tan pasiva de ese armazón. A Washington. Decía antes que aún me estremezco. Ahora aún sonrío. Quien caminara por sus calles, envuelto en una feliz ignorancia, jamás podría suponer que en el plano político aquélla era la ciudad más importante de la tierra. Mientras que la población de Nueva York excede de los nueve millones, los habitantes de Washington no pasan del millón. Los edificios en los cuales viven poseen una arquitectura sencilla, sin pretensiones de confundirse con el cielo, interrumpida, en cambio, por parques y estanques. La Casa Blanca es la muestra más característica de ese ambiente de placidez exterior. Contemplada desde la verja que la rodea, y al lado de la cual deambulan con la mayor facilidad los transeúntes, da la sensación de que es la re-

sidencia de un rentista, y no la mansión del jefe de la nación más poderosa del globo. Quizá lo único impresionante en Washington, arquitectónicamente hablando, sea el monumento a Lincoln. Las columnas en lo alto de la escalinata abaten la majestad griega, y dentro del recinto, la colosal escultura del Presidente, sentado en un sillón, nos sobrecoge con un gesto que une la sabiduría y la firmeza.

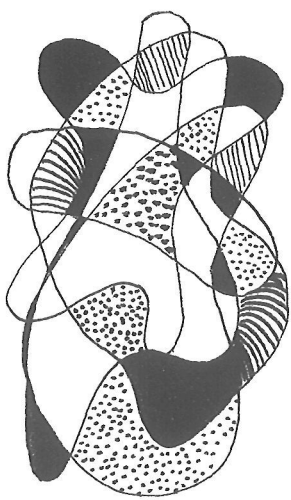
En esta ciudad de sosiego, tan indicada para la holganza, volví a hacer una cosa que no había hecho desde que terminé el servicio militar. Volví a trabajar manualmente. Las culpables fueron las cafeterías. Nosotros, en España, ya podemos presumir de cafeterías; pero, aun a riesgo de entristecerles, debo aclarar que son unas cafeterías mixtificadas. La cafetería pura, la ortodoxa, o, en lenguaje castizo, la «oro de ley», es aquélla en que uno se apropia una bandeja con el fin de deslizarla sobre varias barras niqueladas contiguas a un mostrador, desde el que sirven los platos o bebidas que jamás nos hemos atrevido a tomar en nuestro hogar. Al final del recorrido, y como premio al excursionista, éste encuentra a su disposición estuches de fósforos, mondadientes, servilletas y la caja registradora. Pero aquí llegamos al

momento culminante. Con la impedimenta de la bandeja en los brazos, el parroquiano tiene entonces la obligación de sortear varias mesas y llegar a la suya, repartiendo sonrisas por todas partes, pues da la coincidencia de que en ese instante hay bastante gente haciendo lo mismo, y, desde luego, no hay nadie que se cuide de regular el tráfico. Al igual que en mis tiempos de soldado, hube de reconocer que el trabajo corporal es algo pesado, pero que quita petulancia. Cualquier persona es más accesible después de haber transportado una bandeja venciendo obstáculos. Este incremento en las facilidades de comunicación basta para justificar las cafeterías, donde, por otra parte, alcancé notorios beneficios —y ahora hablo completamente en serio y desearía que ustedes penetraran en la hondura del tema—, pues a lo largo de muy variadas y azarosas experiencias, pude apreciar, no la importancia de llamarse Ernesto, sino la infinitamente mayor de llamar al camarero.

Esta cavilación humana es, no obstante, bien exigua, comparada con las que me asaltaron en los tranvías y autobuses washingtonianos. Porque en ellos me vi rodeado con frecuencia por hombres y mujeres de color. Todo el grave problema social se erigía inmediatamente ante mí, y yo, extranjero, me preguntaba: «¿Serías del Norte o del Sur?» Ya ven que llegaba a plantearme una pre-

gunta casi histórica, una pregunta de la corta historia de Norteamérica, que exhibe como hechos capitales sólo tres: la colonización, la guerra contra los ingleses y la Guerra de Secesión.

TERMINABA en seguida mi meditar. Dejando en el aire una interrogante. «¿Sólo esto?», me han dicho al volver a España muchos amigos. Tienen razón para expresar su extrañeza, puesto que cualquiera de nosotros, por regla general, cree hallarse en posesión de las soluciones de los más complicados problemas una vez conocidos, y el primer paso, es tomar partido. Mi abstinencia, mi actitud pilatesca, los ha dejado fríos. Somos, por fortuna, los españoles poco sospechosos en cuanto a prejuicios raciales, y creo que convivir solamente con millonarios o solamente con los desheredados representa un fastidio. Tratar a los millonarios, a los desheredados y a los que están



en medio, es, en cambio, para mí, una bendición.

«Bueno, pero usted se aparta del tema», me objetarán algunos. «Ya sabemos que hay negros millonarios, y negros abogados y negros que arrastran una existencia miserable. Nosotros nos referimos exclusivamente a los casos en que el color significa una barrera social.»

«Tanto como apartarme...», respondería yo. Y seguiría: «Me alegra oírle hablar de ese modo. Porque usted sabe que hay negros millonarios, y negros médicos y negros que tienen una capa de mugre, como la tienen muchos blancos. Pero, para otras personas, sus palabras significarán una revelación, pues estaban en el convencimiento de que, por el hecho de serlo, los negros jamás podrían llegar a los estratos superiores de la sociedad.»

Los impacientes volverían al ataque, apretando ahora de verdad. «Bien, ¿pero usted simpatiza con los negros o con los blancos?» Y ese dialéctico indispensable que aumenta la carga de dinamita con su mayor precisión, intervendría: «Perdona, pregúntale si simpatiza con los blancos que están en favor de los negros o con los blancos que están en contra de los negros.» «Yo simpatizo con todo el mundo», contestaría. «No; no, señor; o cara o cruz.» «Ni cara ni cruz.» «Vaya, eso es jugar con ventaja.»

El más astuto de los monteros lanzaría el

último venablo: «Yo, lo que no he entendido bien aún es lo de los tranvías de Washington.»

¡Los tranvías de Washington! Ni cara ni cruz. Blancos y negros en las primeras filas del vehículo, y en las del centro y en las últimas. El canto de la moneda está en Washington. Ciudad que no es del Sur, porque trata en régimen de igualdad a los negros. Los del Sur dicen a los del Norte: «¡Claro, defendéis tanto a los negros, porque no los tenéis! ¡Si los tuviérais como nosotros...!»

En tanto que la matemática ofrece la monótona expresión de lo exacto, la historia refleja la interpretación infinita de lo inexacto. Examinando, por ejemplo, mil libros de matemáticas, observamos que la carencia de fantasía llega a tal extremo, que las fórmulas de un libro no difieren en nada de las que aparecen en los novecientos noventa y nueve libros restantes; si hojeamos, en cambio, mil libros de historia, veremos que no hay dos autores que coincidan en un solo punto, y nos sumergiremos en tan deliciosa confusión de ideas, que estaremos tentados de echar nuestro cuarto a espadas, con el objeto de ofrecer algunas variantes más. El Norte sostuvo siempre que los negros fueron víctimas, en las épocas pasadas, de una cruel esclavitud; con igual perseverancia, el Sur ha proclamado que los negros, merced a los des-

velos y a la tutela patriarcal de los blancos, gozaban de una existencia poco menos que paradisíaca en las plantaciones de sus amos. La polémica lleva ya cerca de dos siglos y no puedo anticiparles cuándo acabará.

ME parece que he consignado la clave. La historia no se volatiliza. Los idealismos van por los aires, pero pegados a la tierra resisten las tradiciones, los atavismos, los principios con que han educado los padres a sus hijos. Es cuestión de paciencia y de una sana y moderada desobediencia, pues los hijos no pueden estar completamente de acuerdo con lo que les inculcan sus padres. Un sacerdote, abnegado dirigente de los negros, dice que en la lucha hay que seguir los métodos pacíficos de Gandhi. La batalla de los negros se ganará paulatinamente. En Cleveland estuve en el primer club inter-racial de los Estados Unidos, donde negros y blancos cooperan estrechamente para desarrollar una admirable labor cultural y artística; poco a poco, los negros tendrán libre acceso a todas las universidades; en las estaciones, las salas de espera serán comunes; en los vehículos, el viajero ocupará el asiento que le parezca de los que se encuentran libres.

Yendo por los aires, los ideales se las arreglan para vencer. Pero no me pidan que cor-

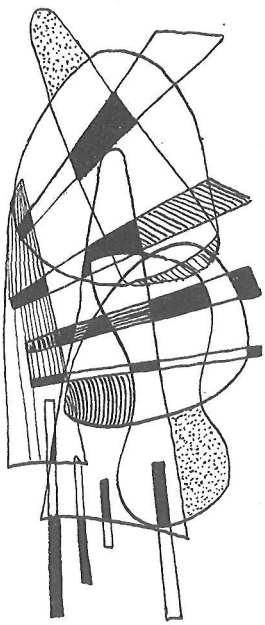
teste desde aquí si soy del Norte o del Sur. Me niego a responder, por idealista.

Abandoné Washington, rumbo al Norte precisamente, con el fin de incorporarme a la Universidad de Michigan, de la ciudad de Ann Arbor, cercana al gran centro industrial de Detroit. De Ann Arbor guardo los recuerdos fatigosos, pero gratos, de las jornadas de estudio, que se alivian risueña y poéticamente con esos acontecimientos que sólo surgen en el medio escolar. Compadezco a quien no ha sido estudiante: sólo ha vivido media juventud. En Ann Arbor, además de asistir al curso para profesores extranjeros de inglés en que estaba integrado, concurría también a varias clases para nativos, y allí satisfacía anhelos de curiosidad y de nostalgia, gozando con situaciones paralelas a las atravesadas por mí veinte años antes y vibrando en el dramatismo único de las aulas.

La memoria conserva perfectamente definidos los rasgos de todos los profesores cuyas explicaciones escuché. Reconozco la culpabilidad confesando que con frecuencia olvidé mi condición de estudiante-profesor para convertirme en un espectador teatral. El gesto me interesaba tanto como el discurso. Admiré la calma, la serenidad de todos ellos. En América, dar una clase es exponerse a un paqueo verbal despiadado. Jamás oímos recitar una lección, pero el coloquio no cesa y, a menudo, la pregunta complica-

da parte del discípulo. En realidad, a quien examinan todos los días es al profesor. Pero éstos poseen una esgrima habilísima: paran el golpe y contraatacan. Los cincuenta minutos de la clase, libres de esfuerzos memorísticos, sólo exigían que los alumnos discurrieran.

Del brazo de los profesores, volví a las reflexiones de las cafeterías. Todo el tiempo permanecían de pie, y al entrar en las salas, eran ellos quienes borraban las pizarras. Entre aquellos profesores figuraban hombres de prestigio internacional, como el doctor Charles Fries, o el actual director del *English Language Institute* de la Universidad de Michigan, doctor Robert Lado, hijo de españoles para orgullo nuestro. Ninguno, sin embargo, repito, podía contar con los auxilios de un bedel para limpiar la pizarra. Ni para éste ni para cualquier otro cometido. Los bedeles no existen en los cen-



tros de enseñanza norteamericanos. El único subalterno es el portero, quien, como está él solo al cuidado de toda la casa, siempre tiene mucho que hacer y rara vez para en la portería.

El *campus*, es decir, el lugar que ocupan los edificios y los parques universitarios se hallaba emplazado en el centro de la ciudad, sin separación alguna de la zona urbana. Las calles y plazas se veían animadas constantemente, gracias al tránsito por las mismas de la masa estudiantil. En los períodos de descanso y al anochecer, yo me trasladaba al edificio Rackham. Me atraía fuertemente con sus amplios y bien amueblados salones sumidos en el silencio, guardado por un público numeroso que se concentraba en sus lecturas y cuadernos de notas. El edificio disponía, además, de espaciosas salas para conferencias y conciertos, que se celebraban con profusión. Era un lugar para solaz del espíritu, propio de quien lo había costeado y donado a la Universidad, Horace Rackham, uno de los hombres que creyeron en los sueños de Henry Ford y adquirieron acciones de su empresa incipiente. Años más tarde, las acciones se habían convertido en una inmensa fortuna. Rackham decidió entonces emprender la carrera de filántropo.

No hay hipérbole ni intención humorista. En los Estados Unidos, tal actividad es fruto de una vocación y de una perseverante

dedicatoria. Leí a este respecto una curiosa escena entre los Rockefeller. Cuando el actual Rockefeller era ya mayorcito, su padre le hizo la consabida pregunta: «Hijo mío: ¿qué quieres ser?» El chico —entonces, chico; hoy, es un señor de respetable edad— contestó: «Papá, tengo la ilusión de...», y en este punto todos aguardamos la ordinaria coletilla de que el niño quiere ser abogado, farmacéutico, militar, sastre o ingeniero de minas. Pero el niño no dijo nada de esto. Dijo esto otro: «Papá, tengo la ilusión de gastarme el dinero que has ganado.» El padre se quedó mirando fijamente al muchacho, y conteniendo difícilmente su emoción le dijo: «Nada mejor podía esperar. Apruebo tu decisión, porque está llena de sensatez. ¡Gastar el dinero que yo he ganado! ¡Qué feliz me haces! Me siento muy orgulloso de ti, hijo mío.» Y lo abrazó.

Presumía el padre el duro porvenir y la larga cadena de privaciones que aguardaban a su hijo. Porque no imaginen a Rockefeller tumbado en la hamaca que pende de los cedros de un jardín edénico, mientras aspira la brisa que levantan los abanicos movidos por dos ennucos orientales. A las ocho de la mañana ya está en la oficina. Allí le esperan un sinfín de proyectos y de peticiones. Y la brillantez del cerebro financiero de Rockefeller padre para ganar resucita en el del hijo para invertir, creando hospitales, asilos, laborato-

rios, parques, fundaciones, becas... Quizá la actitud de muchos millonarios norteamericanos practicando la solidaridad social sea, en el fondo, un medio para mantener sus posiciones destacadas y, por consiguiente, puro egoísmo, pero la actitud de muchos ricos europeos, conservando tan celosamente sus riquezas, es puro suicidio.

CASI todas las mañanas, alrededor de las once, se ofrecía un hermoso espectáculo en el vestíbulo del edificio Rackham. Damas de las más diversas edades, pero casi todas ellas poseedoras de una línea esbelta, se congregaban allí antes de iniciar sus sesiones. Cada día las damas eran distintas, pues cada día la reunión, la convención, la asamblea era otra. Mis compañeros hispanoamericanos y yo nos deslizábamos entre aquella deleitosa atmósfera prendidos a la vez por un dichoso optimismo y por una hosca irritación. Salían a flor de piel a un tiempo nuestro donjuanismo y nuestro iberismo, mejor aún, nuestra musulmanía. El donjuanismo adoptaba un aire pasivo, pues se limitaba a ponderar las bellezas circundantes con discreto gesto y en voz baja. La musulmanía, sin embargo, cortaba en seco cualquier madrigal.

Después de varios meses ya me acostumbré a ver a la mujer fuera del marco donde

la había contemplado habitualmente, es decir, atendiendo a los quehaceres domésticos. Me agradaría saber si en Norteamérica existe para las filiaciones y empadronamientos el equivalente de «sus labores». Es lo cierto que yo encontré allí a las mujeres al frente de cátedras, presidiendo Tribunales de justicia, vistiendo el mono de mecánico en las factorías. Mujeres soldados, mujeres hombres de negocios —discúlpenme la licencia: creo que por medio de esta expresión se capta mejor lo que pretendo dar a entender—, mujeres taxistas.

La igualdad de sexos es un postulado de la joven nación. Yo, desde luego, en América me convencí de que el sexo débil se las trae. Mas no intentemos engañarnos con un narcótico adulador. Entre nosotros hemos de acordarnos también tanto de la delicada damita como de la segadora manchega, pues las dos existen. Como debió de haber entre las compañeras de los aventureros del «Mayflower» o de los expedicionarios holandeses y lituanos seres de exquisita dulzura. Pero mientras en las Galias, los Países Bajos, nuestra Península, Italia y Germania queda la mujer prisionera hogareña, imaginando y admirando las hazañas y los sacrificios del esposo ausente, a quien azotan guerras y lances de toda índole, por el Nuevo Continente la idolatría se trueca en un compartir de deberes. El y ella empuñan las riendas del ca-

rro que avanza por la tierra ignorada; él y ella levantan las tiendas para cobijarse del frío y de las inclemencias de la noche; él y ella, unidos, afrontan la sorpresa. De ese compañerismo surge la psicología revolucionaria del feminismo y todo se trastornará ya por ese fusil que no hay más remedio que coger, al lado del marido, del hermano o del hijo muerto, para defender la vida de los que quedan y la propia.

Acudí en compañía de descendientes de féminas tan enteras a presenciar partidos de futbol americano. Aquí, a pesar de cuanto he dicho, es donde no cabe el feminismo. Por no caber, no cabe ni la ley de la impenetrabilidad. Cuando yo contemplaba uno de los montones que formaban aquellos Atilas, provocaban en mí una obsesión las botas que emergían de la parte superior como penachos victoriosos o los enrejados de una estación de radar. «¿Dónde estará la cabeza que corresponde a esas botas?», me preguntaba. Al disolverse el montón empezaba a contar: «Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis...» Ya no era posible que quedara nadie encima de aquel individuo. Se incorporaban entonces siete jugadores más, todos ellos cepillándose el jersey, como si salieran de una serrería. Por fin, aparecía el hombre a prueba de prensa, lleno de júbilo, puesto que todavía conservaba el balón. Sus compañeros le daban unas palmaditas en la espalda, y todos vol-

vían a colocarse en una situación semejante a la de las catapultas frente a una muralla. Ya tienen ustedes hecha la casi completa sinopsis de los partidos de futbol americano, puesto que la única variación restante se producía cuando alguien horadaba la muralla, en cuyo momento el público enardecía de entusiasmo. Se lanzaban serpentinas; las muchachas animadoras que se colocan en las bandas, no para alentar a los jugadores, sino a los partidarios del equipo, daban saltos de dos o tres metros de altura; y la banda de música rompía a tocar. Por ver un gol se podía ir a un partido. Yo, después de ver tres goles, ya no fuí más. Los norteamericanos, en justa correspondencia, hacen lo mismo con nuestros partidos de futbol aunque presencien partidos de Tercera División, que en algo recuerdan el juego americano.

Detrás de esa manifestación deportiva había una nobilísima resultante. Fíjense en que concilio los términos noble y deporte, que jamás deben ir separados. Y no olviden que empleo el superlativo. La nobilísima resultante venía por medio de la taquilla. El deporte que en realidad cautiva a las masas americanas es el universitario, en lugar del profesional. Yo me quedaba estupefacto al observar en Ann Arbor, ciudad de unos veinte mil habitantes, que durante el curso escolar pasa a los cincuenta mil, que podía llenarse un estadio capaz para noventa mil

personas. Acudían, naturalmente gracias al hiperautomovilismo, gentes de todas partes.

PUES bien, aquella recaudación iba a parar a la Universidad, que no gastaba un solo centavo en fichajes y destinaba considerable cantidad de los ingresos a su obra cultural. El único elemento del equipo que percibe sueldo es el entrenador. Por lo que respecta a los jugadores, ya tienen suficiente compensación con el honor de defender los colores de la Universidad.

Durante los estudios me desplacé de Ann Arbor para presenciar tres maravillosos espectáculos. Los tres tienen por denominador común la más pura fantasía, y al nombrarlos, yo discreparía de quien no opinara que fueron tres «ballets». «Ballet» primoroso del arte; «ballet» prodigioso de la ciencia; sublime «ballet» de la Naturaleza.

Vi el primero en un teatro. La plástica armoniosa de Margot Fonteyn destruía la ley de la gravedad. Contemplé el segundo en la fábrica de automóviles Ford, donde el fuego, los hombres y las máquinas creaban algo tan complicado como un ser. El tercero lo admiré junto a las cataratas del Niágara, y aquí no puedo precisar si el agua creaba o deshacía. A lo largo del «ballet» de Margot Fonteyn sonaba la música de Tchaikovsky; en

cuanto a los otros dos «ballets» disculpen si no les cito el nombre del compositor, pero recuerdo que la música era todavía más grandiosa.

En el viaje al Niágara, apenas salimos de Toledo, en Ohio, tomamos una pista de dirección única, que tiene una longitud de varios miles de kilómetros. Es éste un buen remedio para evitar la congestión del tráfico, problema que desvela a los gobernantes. Con tan vastos territorios, los americanos disponen de poco espacio para sus vehículos, y en las calles de las ciudades el estacionamiento, en el mejor de los casos, ya resulta costoso. Tan pronto se detiene el coche junto a la acera hay que depositar una moneda en un contador que, por supuesto, señalará otra nueva obligación de pago al límite de cierto tiempo. Algunos establecimientos comerciales, como medio para atraer clientes, ofrecen a éstos la posibilidad de dejar sus coches en lugares inaccesibles para el resto del público.

TODO proviene de que en Norteamérica la adquisición de un automóvil es asunto bastante sencillo. Digo un automóvil como puedo decir un aparato de televisión o la instalación de aire acondicionado. Por una parte, las cosas envejecen pronto; por otra, el cré-

dito ha alcanzado un desarrollo que nadie hubiera podido imaginar. Pero me expreso mal: las cosas no envejecen allí más pronto que aquí; ahora bien, una publicidad, que pone en juego hábiles y científicos recursos psicológicos, hace creer que sólo utilizando el último modelo es como viviremos realmente felices. Mas, en cierto modo, así resulta. La felicidad de los pueblos está hoy ligada a su auge económico, y merced a esa sugestión, que obliga a la compra frecuente, se logra el empleo total. Torcía la cabeza cada vez que pasaba por delante de los solares en los que vendían automóviles de segunda mano. ¡Coches de preciosas líneas, construídos en el 51 o el 52, costaban allí, al cambio, unas veintidós mil pesetas!

Y es seguro que el comprador aún hubiera recibido las mayores facilidades de pago. Los americanos han creado un sistema por el cual nadie es propietario absoluto de las cosas que existen en su hogar, pero disfruta de ellas tan pronto como las desea. El vendedor, para transferir sus artículos al cliente, precisa no ya del dinero o de la garantía de unos bienes; es más bien la condición moral, la ejecutoria de trabajo y honradez la causa que determina la venta. En la revista *Life* apareció la fotografía de un matrimonio que había trasladado su residencia a Los Angeles rodeado por todos los agentes comerciales que les habían visitado durante su primera

semana de estancia en aquella ciudad. Pasaban los agentes del centenar, y entre todos ellos habían instalado una casa completísima. Recientemente, en Pittsburgh, con ocasión de la huelga en las fundiciones de acero, fué colocado el siguiente anuncio en los escaparates de un comercio: «Pasen. A pagar, cuando se termine la huelga.» En la economía de desconfianza es el asalariado el encargado de distribuir su dinero, dando lugar con ello frecuentemente a la avaricia, mortal para la colectividad; en la economía de confianza son los comerciantes quienes se encargan de distribuir nuestro salario, y lo hacen tan bien, que nos debieran inspirar una profunda gratitud.

Fueron los primeros días del invierno muy crudos en Ann Arbor, y al llegar las vacaciones de Navidad, antes de reanudar mi programa de trabajo en Wyoming, tierra de nieves, sentí la añoranza del sol mediterráneo. Me encaminé, pues, en los Estados Unidos al Pacífico, a California. Tracé así el itinerario del viaje: Chicago, Denver, Reno, San Francisco, Santa Bárbara, Los Angeles, Santa Fe, otra vez Denver y, por fin, Cheyenne, capital de Wyoming.

Conservo de Chicago dos recuerdos singulares. Recorrí un museo de ciencias y entré en un templo chino. Es raro que en nuestro siglo no se prodiguen más los museos de ciencias. Estoy a salvo de que nadie pueda

acusarme de tendencioso. Amo el arte y creo que su gracia, gracia divina, permite nuestro descanso. El Louvre y el Prado consiguen que nuestros ojos se duerman en un éxtasis. Los ojos, sin embargo, han de estar hoy muchas veces abiertos. Dos emociones distintas. Frente al cuadro de Rafael, etérea; en el laboratorio de Edison o al lado de la frágil aeronave en que Lindbergh cruzó el Atlántico, la emoción es tan espesa, que nos acariciamos la garganta.

El templo chino se hallaba en la penumbra. Desde que lo vi asocio el sigilo a las lacas, a los marfiles, a las sedas, a los pergaminos de bambú.

Paseando por las calles de San Francisco notamos la alegría de la Rambla de las Flores. Hay un movimiento en el que todos parecen poseídos de una prisa ilusionada, y los rostros morenos de los mejicanos, con sus bocas abiertas de dientes blancos y grandes, acentúan el aire feliz. San Francisco es igualmente Oriente. Cara al Océano para recibir a quien trae el mejor bagaje: la esperanza.

Posee Santa Bárbara un bravo castillo frente al Mediterráneo, y en California, una ciudad dorada. La mitología podría trasladar al Benecantil allá y traer la ciudad aquí, pues en ambos sitios, por diciembre, hay primavera. ¡Ciudad de ensueño! Creo que no me ciega el cariño a lo propio. Para soñar, qué mejor que un cielo azul y un mar donde otro

azul lucha con el de arriba, y palmeras subiendo a las cumbres, y sobre las casas del valle, anillos de almenas misteriosas. En Santa Bárbara quedó indeleble la huella de los conquistadores, y adentrarse por la calle de España es descubrir de nuevo el encanto de nuestros muros.

RECIBI una carta de presentación para un señor de Los Angeles, quien una tarde de domingo me llevó a su casa, en Hollywood. En su automóvil hicimos antes un largo recorrido por todo el paraje. Estuvimos en el «auditorium» al aire libre; luego, fué señalándome las residencias de las estrellas famosas; más tarde, en su casa, situada en lo alto de una colina, contemplé una fantástica perspectiva. Los Angeles al anochecer. El cuarto de estar tenía un ventanal corrido, en el que reverberaban los millares de luces de la ciudad. Era como una pantalla amplia, multicolor, cinemascopal.

Ya en Wyoming fuí destinado a Evanston. Allí oí pronto hablar de los mormones, secta religiosa que siempre había excitado mi curiosidad, y un día me ausenté del pueblo con el fin de conocer el santuario, la Meca mormónica, Salt Lake City. En los recintos de la secta escuché los cantos de un coro de trescientas voces, y luego, en unión de un nutri-

do grupo de forasteros, a quienes acompañaba un guía, visité varios lugares notables del mormonismo. Me llamó la atención el guía: sin duda era un mormón convencido. No obstante, su sonrisa aceptaba la incredulidad y el escepticismo de todos los que seguíamos sus explicaciones. El mormonismo acaba, como quien dice, de salir del cascarón; empezó el siglo pasado al afirmar su fundador que la verdadera religión era la de Cristo, pero que se había perdido con la muerte del último apóstol. Gracias a él, al fundador del mormonismo, la religión de Cristo volvía al mundo. Faceta interesante de los mormones es que practicaron durante muchos años la poligamia, hasta que fué declarada ilegal.

He elegido para referirme a la religión en los Estados Unidos un dogma excéntrico, que se aparta tanto de la ortodoxia católica como del protestantismo luterano. En todas partes, a través de las más variadas interpretaciones, puede, sin embargo, advertir el profundo sentimiento religioso del pueblo americano, que piensa en la voluntad divina y tiene un concepto hermosamente práctico de la piedad hacia los demás.

Al lado de ese claro y benéfico misticismo la consciencia de pueblo. Para saber todo el valor de un símbolo podría escogerse la bandera norteamericana. ¿Cuándo dejé de verla? Presente en los navíos, en los desfiles, en

los estadios, en los tribunales... Antes de celebrar sus actos corporativos, los miembros de una sociedad abandonaban sus asientos y volviendo las cabezas hacia el lugar donde se encontraba la bandera, decían en voz alta el juramento de fidelidad. Y en los despachos. Siempre que entraba en un despacho oficial veía una bandera detrás de la mesa. Era allí ley, testigo, pregunta perenne a la conciencia. Pienso si más de una vez esa pequeña bandera que se alza junto a la pared no habrá evitado un acto indigno.

Tuve que hablar muy a menudo en Evanston. Querían enterarse de cosas de España y de mis opiniones sobre América los estudiantes, los profesores, los socios de diversos centros. En el curso de las charlas, llevados mis interlocutores por su inclinación natural a la curiosidad y al debate, hube de contestar a preguntas harto difíciles para mi pobre valer. Pero es justicia declarar que tanto allí como en cualquier parte y bajo cualesquiera circunstancias fuí respetado en mis sentimientos y creencias.

Así lo reconocí en el informe que entregué, al terminar mi viaje, en la Oficina de Educación, de Washington, con estas palabras finales:

«Comprender es admitir la maravillosa variedad que Dios ha puesto sobre la tierra.»

Cuaderno del director

RECIENTEMENTE supe de otro de los muchos vínculos culturales entre España y los Estados Unidos. Uno de los lienzos más preciosos de la colección del Carnegie Instituto, de Pittsburg, es el retrato del célebre violinista y compositor Pablo Sarasate, por el igualmente célebre pintor norteamericano, James Whistler. No sé las circunstancias del encuentro entre los dos famosos. Si alguno de nuestros lectores tiene datos sobre el caso, le ruego me los comunique.

* * *

POR lo general no se cree que los Estados Unidos sea un país en que prospere la ópera. Estuve asombrado de saber que el año pasado 544 grupos musicales en mi país presentaron 3.217 interpretaciones de 210 óperas.

Estos grupos han sido de aficionados y profesionales en todas partes del país. La ópera que ha tenido más éxito fué *Amahl and the Night Visitors*, de Gian-Carlo Menotti, cuyo artículo sobre el teatro publicamos con orgullo en este número de ATLÁNTICO. A pesar de su nombre italiano, Menotti es norteamericano en su preparación y residencia. Entre las otras producciones operáticas más populares figuraba *La Bohème* y algunas nuevas contemporáneas europeas.

* * *

EN buena traducción, la obra de don Gregorio Marañón sobre Tiberio ha recibido extraordinaria recepción en los Estados Unidos. Con el título de *Tiberius: The Resentful Cæsar* (New York, Duell, Sloan and Pierce, 1957. 234 pp.), ha inspirado en el *New York Times* una reseña muy favorable. Dice Orville Prescott: «El Dr. Marañón ha dejado a otros la tarea de presentar una biografía narrativa y ha concentrado sus esfuerzos en presentarnos una teoría. El resultado es a la vez interesante e irritante; interesante porque el mismo sujeto lo es..., irritante porque el libro es a veces contradictorio, muchas veces redundante, y siempre fragmentario.» En resumen, la reseña dice: «Las atrevidas simplificaciones y sus generalizaciones absolutas ofrecen un reto intelectual».

LIBROS

Franklin y Europa. Madrid, Asociación Española de Amigos de los Estados Unidos, 1957. 200 págs.

Doscientas páginas del profesor Jesús Pabón agotan el tema que sirve de título a estas líneas. Parece un tanto atrevido el decir —así, tajantemente— que en un libro pequeño puede estar agotado un tema, pero no hay exageración en ello, si pensamos con una mentalidad de síntesis histórica y no con una mentalidad heurística. Es muy seguro que hay copiosa documentación «franklíniana» publicada, que aún puede añadirse mucha información inédita, sobre todo de las cosas en las que él intervino en Europa, y de los medios que frecuentó, y que todo ello forme volúmenes y volúmenes, y que, sin embargo, sea posible que al comentar este hipotético *corpus* digamos que falta esto o lo otro. Tal ocurre siempre que los inten-

tos son exhaustivos. Pero no cuando ha habido una copiosa concentración de ideas: que es lo que Jesús Pabón ha realizado en su libro.

Todos los matices, todos los aspectos, todas las posibles posturas de enfoque, todo, está visto y considerado en esta nueva mirada sobre uno de los fenómenos más interesantes de la historia moderna: el *éxito de público* (no podemos llamarlo de otra manera), con todas sus consecuencias, que tuvo la Revolución Americana en los medios europeos, no solamente aquellos que más naturalmente habían de aplaudir toda idea de libertad, sino también en aquellos —que solemos englobar en el dictado común de *Antiguo Régimen*— cuyos principios básicos socavaba la sublevación colonial. Uno de los artífices de este éxito es, sin duda, Benjamín Franklin, un hombre sencillo e ingenioso, que es en gran parte responsable del idilio. ¿De qué manera nos lo presenta Pabón? Veámoslo brevemente.

Es casi imposible el poder reunir, como lo ha hecho Pabón, en un libro de 200 páginas —anuncio de «un libro en proyecto», como nos dice en su Apéndice I— tanta doctrina y tanta noticia. Verdadera enciclopedia de ideas y de hechos, Pabón en su obra nos va pintando de mano maestra el ambiente de la época —y del París— en que se movió por última vez Franklin en Europa. Este ti-

po de visiones, tan descuidado en nuestras historias, es una de las tareas reconstructivas más nobles del historiador, y, sin duda, de las más difíciles. Hay que haber «entendido», en su recto sentido, lo que fué la vida pretérita, para saber brindárnosla como un espectáculo contemporáneo.

En ese ambiente que él recrea, coloca Pabón a Franklin, recordando (pág. 77) con Chinard, que «jamás un extranjero fué objeto en Francia de parecido culto», extranjero que encarnaba, en opinión del autor, «para la opinión francesa el mito del hombre primitivo, bondadoso y sabio, cuya existencia se suponía en diversas y lejanas partes de la tierra, Norteamérica entre ellas» (pág. 79). Nada más cierto que esto. En mi trabajo —aún inédito— sobre la primera misión diplomática española en Norteamérica (la de Diego de Gardoqui), considero este sentimiento francés, ya señalado por Chinard, como uno de los ingredientes de la simpatía francesa hacia lo norteamericano, y que es duradero en los medios intelectuales franceses, desde Voltaire y Rousseau hasta Chateaubriand.

En este medio entusiasta, Franklin es colocado por Pabón con trazos firmes, que nos dan el calibre y significación de su personalidad, como uno de los hombres que se mueven con más éxito en los días que —sin saberlo nadie— precedían aceleradamente a

las grandes convulsiones que darían lugar al estallido de la crisis gravísima, que da entrada a lo que solemos llamar edad contemporánea. No es éste el lugar de discutir lo que tenga de exacta esta periodización de la historia, estableciendo una última y recentísima etapa, con el membrete de «edad contemporánea», y por ello aceptamos que los años de *Franklin y Europa* son evidentemente precursores de cambios tan radicales que, ciertamente, ya presidan el final de un proceso, o conduzcan al comienzo de otro, novísimo, significan un cambio tan profundo y una crisis tan honda, que tiene una tremenda importancia el estudiar a uno de los personajes entonces «en candelero», como Franklin, más como signo de lo que pasaba en Europa, que de lo que pudiera valer para América. Muy bien dice Pabón que Franklin «fué para la Europa de su tiempo, lo que él obtuvo de Europa para su país» (pág. 17). Este es el valor de los nueve años (1776-1786) que el patriarca americano consumió en su última residencia entre los europeos.

Complejo Franklin y complejo tiempo el suyo. Todas estas complejidades nos las brinda, como en un diáfano esquema a todos comprensible, la aguda penetración del autor, que plantea ante nuestros ojos, con gran claridad, lo que fué el tema de la naturaleza en el siglo XVIII (Duffon, Holbach, Lahon-

tan, Rousseau, etc.), como vía de comprensión de lo que el europeo de esta época pensaba y sentía hacia el hombre primitivo, ideas que se polarizan hacia Franklin, al que disputan en gran parte como un prototipo de este «hombre natural». Pabón dice con acierto (pág. 51) que «la presencia de Franklin, ahora, les convencería de que el sabio era un hombre primitivo y bondadoso». En esta línea —de consciente papel de hombre sencillo, por primitivo— hay que considerar el gesto de Franklin, en el viaje hacia Europa, de arrojar al mar su peluca, lo que es al mismo tiempo la demostración del proceso de sus ideas en el camino de la naturalidad, de la naturaleza.

Suele acontecer que los que escriben de este período, o quieren poner de manifiesto el espíritu revolucionario de fines del siglo XVIII, que conduce, por una parte, a la independencia de los Estados Unidos, y, por otra, a la tremenda Revolución de Francia, no distingan bien los términos. Por raro que pueda parecer, es así. Son muchos los que llegan a creer que la revolución americana fué patrocinada por los revolucionarios franceses, y no por la Francia del Antiguo Régimen. Pabón sigue paso a paso el revolucionarismo de Franklin, que es de una calidad de tal índole que no confunde unas cosas con otras. Amigo sincero de Luis XVI, no es uno de los promotores de la Revolu-

ción, como hay quien lo cree. Esta amistad por el Rey que había ayudado a su patria a alcanzar la libertad, se manifiesta en las palabras que escribe —y que Pabón copia (pág. 152)— al enterarse de las primeras convulsiones. Ellas dicen que «cree que todo se habrá arreglado convenientemente para el Rey y la Nación».

La acción, intensa e incansable, de Franklin en París, va encaminada exclusivamente al bien de su patria. Pabón nos va presentando el ambiente en que se mueve y todas las relaciones sociales que él iba estableciendo, en especial Mme. Helvetius y Voltaire. Toda esta parte de las gestiones parisinas del enviado americano está expuesto por Pabón con trazos maestros, con un aparente desorden, de un ir y venir expositivo, que es sólo —como digo— aparentemente presentado sin una clasificación metódica, pero que viene a ser como el dibujo que se mueve en una tela sobre el rígido cañamazo de la trama y de la urdimbre. Hay trozos de una perfección insuperable, como la parte dedicada a *Franklin y las mujeres.*

El breve, pero enjundioso libro de Pabón concluye con la exposición del mundo ideológico, en el campo de las creencias religiosas, del patriarca americano, sincero deísta.

Todo en el libro va dicho con levedad, como quien va contando a un amigo las cosas que sabe —que sabe muy bien— sobre

Benjamín Franklin, con la imprescindible anotación bibliográfica, pero sin pedantería. Leamos el libro de Pabón y entenderemos muchas cosas, que una simplificación excesiva del material histórico nos habría presentado confusamente, cuando no de un modo erróneo.—*Manuel Ballesteros Gaibrois.*

Jacques Barzun. *Music in American Life.* New York, Doubleday, 1956. 126 págs.

Una nueva obra de Jacques Barzun, publicada hace poco tiempo en Nueva York, examina detenidamente el papel de la música en los Estados Unidos. *Music in American Life* observa muchos cambios durante los últimos 35 años, y afirma que estos cambios suponen una «revolución cultural».

Mr. Barzun, decano de la *Graduate School* de la Universidad de Columbia, en Nueva York, dice en su nueva obra que hace solamente 35 años mucha gente «consideraba la música como la ocupación de desgraciados profesionales y de señoritas que querían llamar la atención. El hombre maduro al piano era un animal de pelo largo, de hábitos dudosos y sin categoría social».

Es cierto, dice Mr. Barzun, que en aquellos tiempo un virtuoso podía conmover al público y hacer que miles de norteamericanos soportaran un concierto. Pero porque se trataba de un virtuoso. Hoy, declara Mr. Bar-

zun, «es mucho más exclusivamente la afición a la música lo que hace que aproximadamente cuarenta millones de personas sostengan en nuestras ciudades cerca de mil orquestas sinfónicas, innumerables grupos musicales dedicados a la música de cámara y a los oratorios, y que se agreguen programas musicales como asignaturas voluntarias en las escuelas, museos y bibliotecas».

Por ejemplo, Mr. Barzun visitó hace poco el Massachusetts Institute of Technology. Según escribe, «sentía curiosidad por s a b e r cuánta música se interpretaba en el *campus*, tan próximo a los abundantes recursos de Boston. La respuesta fué "mucha"». Entre aquellos ingenieros la música es uno de los cursos voluntarios más populares; aproximadamente una sexta parte de aquellos estudiantes que pueden elegirla como asignatura, lo hacen así.

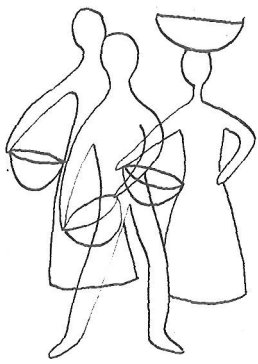
Jacques Barzun —profesor, crítico y autor— buscó y encontró también su música en escuelas elementales norteamericanas y en campamentos infantiles, en hospitales y en organizaciones industriales, en restaurantes y en festivales artísticos. Algunas de las estadísticas con que ilustra su estudio son asombrosas: anualmente se venden en América casi 20 millones de discos de larga duración. Hace un año se alistaron unos 5.000 profesores como instructores de acordeón. En 1952, los norteamericanos gastaron unos diez mi-

llones de dólares en guitarras. Hay un millón de personas extraordinariamente aficionadas a la armonía de la música cantada a cuatro voces por cuartetos masculinos —grupos de cantores especialmente característicos de América y que se conocen por el curioso nombre de *barbershop quartets* (cuartetos de barbería).

Mr. Barzun trata de hacernos comprender que el interés por la música comienza prácticamente en la cuna, continúa en la escuela, donde los estudiantes aprenden y perfeccionan su «do, re, mi fa, soles» y perdura a través de toda la vida, en los años en que la persona adulta es, o bien un instrumentalista aficionado, o un oyente pasivo, un especialista, quizá, en una u otra forma de música. Dejando a un lado las cifras y las estadísticas, ¿cómo nació este interés? Mr. Barzun lo explica así:

«Ciertamente, la nueva cultura musical existe», escribe, «porque el ambiente, de alguna forma nueva, está penetrado de música. Y esta penetración se debe a los aparatos que han surgido en el último medio siglo. El disco, el cine, la lámpara de vacío, han esparcido la música por doquier, haciéndola llegar a nuestros oídos.»

Jacques Barzun penetra en otras regiones, además de la de la música clásica. Se ocupa de canciones populares, jazz, y hasta de las canciones comerciales que se oyen por la



radio. «Cualquier descripción de la música en la vida norteamericana», escribe, «debe considerar el hecho de que la extensión del arte mediante la tecnología no se mide solamente por el número de personas a quienes alcanza y afecta; se mide también por las clases de música—desde las canciones regionales hasta las canciones extranjeras—que atraen simultáneamente nuestra atención.

Mr. Barzun no se inquieta por el efecto que toda clase de música podría tener en el gusto artístico. Dice:

«Lo que ha hecho la máquina, por lo tanto, puede resumirse en pocas palabras: ha hecho la música portable y barata, mejorando su técnica y el juicio que sobre ella se emite, ha aumentado la demanda del producto corriente y abierto el camino para la difusión de toda clase de productos: de calidad corriente, inferior y superior.»

Hace unos cien años, el poeta norteamericano —Walt Whitman— proclamó ante un mundo indiferente: «Oigo cantar a América.» Si el poeta volviera hoy, afirma Mr. Barzun, encontraría que su bella metá-

fora se había convertido en una realidad viva.—S. *J. Harry.*

James Hart. *Oxford Companion to American Literature.* New York, Oxford University Press. 1956. 900 pp.

The Oxford Companion to American Literature, en una edición recientemente revisada, revela quizá más que cualquier otra obra moderna sobre la literatura norteamericana, el alcance y la variedad de sus letras. Proporciona al mismo tiempo información útil sobre los autores, libros, revistas y tendencias literarias a través del enorme material que contiene.

James Hart, director de la sección de inglés de la Universidad de California, que es quien ha compilado esta obra, ha llevado a cabo su labor erudita con gusto e imaginación. Porque no solamente ha reunido en 900 páginas una guía excelente en la cual figura casi todo lo que se ha escrito de importancia literaria en los Estados Unidos, sino que también lo ha colocado en su correspondiente marco social.

«La palabra impresa», escribe el profesor Hart en su prefacio, «no existe en el vacío. La comprensión de las obras de la literatura depende del conocimiento de la atmósfera social del lugar en que se producen, así como de su época.»

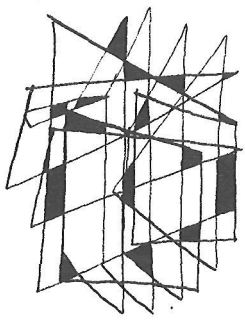
Supongamos que el lector busca las páginas correspondientes a Walt Whitman, el poeta norteamericano de espíritu independiente. La colección más famosa de poesías de Whitman, *Hojas de hierba*, se publicó por vez primera en 1855. Y aunque entonces no se apreció en lo que valía, Whitman expresó en esta obra el sentir social de su época. Whitman, según el profesor Hart, explica al lector deseaba «mostrar cómo puede el hombre lograr para sí la mayor libertad posible, dentro de los límites de la ley natural: para el cuerpo y la mente, mediante la democracia; para el corazón, mediante el amor, y para el alma, mediante la religión». Para obtener el material para su obra, Whitman se puso en contacto directo con el pueblo, señala el profesor Hart, «haciéndose amigo de conductores de autobuses y de maquinistas, mezclándose con la multitud en las playas». Y este interés por la historia de la gente humilde iba a convertirse en una robusta tradición literaria americana.

Whitman era extraordinariamente lírico. Pero su método de ponerse en contacto con el pueblo para obtener su material fué adoptado por escritores de muy diferente estilo. Stephen Crane, que adquirió sus conocimientos sobre la guerra leyendo a Tolstoi, publicó *The Red Badge of Courage* en 1895. Era la historia de un joven soldado de la Guerra de Secesión de los Estados Unidos,

contada desde su punto de vista. El estilo, sin embargo, era distinto del de Whitman. Era el mismo estilo realista que Crane empleó después al escribir acerca de la vida de Nueva York.

Pocos años después, a principios del siglo, surgió Frank Norris como novelista de primera fila con la publicación de *McTeague*. La obra era una pintura realista —o naturalista, dirían algunos— de la vida de las clases media y baja de San Francisco. Norris era más conocido por su obra *The Octopus*, que se publicó por vez primera en 1901, una historia dura del cultivo del trigo en California y de la lucha de los rancheros contra la intrusión de los ferrocarriles. Norris era un fiel reflejo de su época. Y creía, como indicó, que el mejor tipo de novela «prueba algo, saca conclusiones de un cúmulo de fuerzas, tendencias sociales e impulsos de la raza, y se consagra no a un estudio de hombres, sino del hombre».

Contemporáneo de Norris fué Theodore Dreiser, que también trazó lo que consideró una pintura exacta —en el exterior, al menos— de la vida norteamericana de su tiempo. Dreiser no era de modo alguno un escritor pulido, ni un estilista, pero ha alcanzado fama, como hace notar el profesor Hart, por su «sincera y profunda conciencia de la tragedia de la vida, según la observó en su patria».



Whitman, Crane, Norris, Dreiser y otros escritores de la escuela naturalista, o fiel a la vida, dejaron un atractivo legado a otros autores norteamericanos. Pueden advertirse ecos de su obra en la producción de Carl Sandburg, el poeta, y en novelistas como John Dos Passos, John Steinbeck y James T. Farrell. Estos autores fueron también espejos de su época, y reflejaron la nueva importancia del obrero en la vida norteamericana.

Toda esta información figura en el ameno *Oxford Companion to American Literature*. El profesor Hart, en un milagro de condensación, ha abarcado prácticamente todo movimiento literario de importancia de Norteamérica. Además de párrafos, y, en algunas ocasiones, de páginas enteras sobre determinados autores, sus obras y la época en que escribieron, ha dedicado también especial atención a las revistas literarias y políticas, a las organizaciones de importancia y a los autores extranjeros que han influído de alguna manera en los escritores norteamericanos.

Diríase que el profesor Hart ha conseguí-

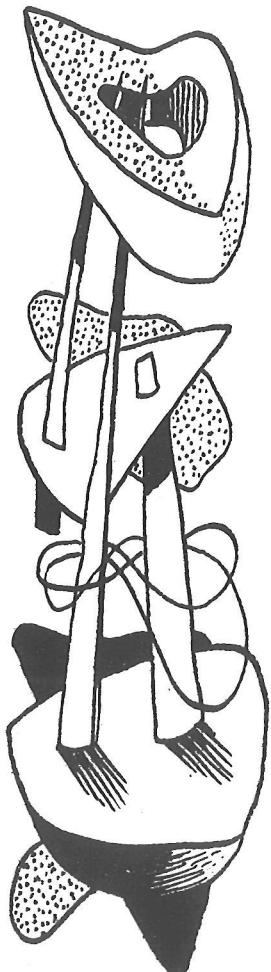
do demostrar que una obra enciclopédica como ésta puede leerse no solamente para realizar un trabajo de investigación o estudio, sino también para deleitarse con ella.—*S. J. Harry.*

Emily Dickinson. *Poemas.* Selección y versión de M. Manent. Barcelona. Editorial Juventud, 1957. 166 pp.

El caso sorprendente de Emily Dickinson, figura singular de la lírica norteamericana del XIX, siempre me ha recordado el de nuestro Gustavo Adolfo Bécquer. Y no sólo por la coincidencia en el tiempo (Bécquer, 1836-1870; Emily, 1830-1886), sino por otras semejanzas en el destino y aun en la forma de su poesía. Ni Bécquer ni Emily Dickinson llegaron a ver reunidas en un volumen sus poesías. El primer librito de Emily no se publicó hasta cuatro años después de su muerte, en 1890. Y es sabido que las *Rimas* de Bécquer no aparecieron sino en 1871, un año después de morir el poeta. Pero, además, tanto la poesía de Bécquer como la de Emily no fueron reconocidas en su calidad excepcional sino hasta muchos años después de su aparición. La de Emily a partir, sobre todo, de 1914, en que se publica *The Single Hound*; la de Becquer, a fines del siglo, con la generación del 98 y Juan Ramón Jiménez. En cuanto a la técnica y la forma de

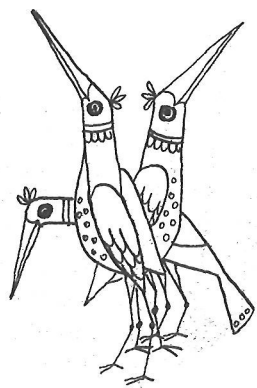
sus poemas, no sería difícil señalar semejanzas, pero sólo las podemos apuntar aquí. Tanto Bécquer como Emily suelen cultivar el poema breve, de dos, tres, cuatro estrofas, cuartetas casi siempre, y usar una técnica nueva para su tiempo, de imágenes intensas y violentos contrastes. Quizá en Emily la pasión, latente en sus versos, se halle más contenida que en Bécquer, pero tanto aquélla como éste son poetas de gran intensidad, de aquellos que el lector, al leer sus poemas, siente como si tocara un alma desnuda y en carne viva. Alguna vez he comparado a Bécquer con otro gran poeta romántico, John Keats, a quien precisamente Emily Dickinson amaba. Cuando su amigo y mentor literario, el coronel Higginson, le preguntó una vez qué escritores leía, Emily le contesto: «En cuanto a poetas, tengo a Keats, y a Robert y Elizabeth Browning.»

Quizá haya sido Juan Ramón Jiménez el primer poeta español que se fijó en la poesía de Emily Dickinson, y quiso traducirla. En su *Diario de un poeta recién casado* (1916), hay tres poemas de Emily traducidos por Juan Ramón. Y ahora, a los cuarenta años de aquellas versiones juanrramonianas, M. Manent, que ha puesto en más de una ocasión su sensibilidad de traductor y de poeta al servicio de la poesía en lengua inglesa, nos ofrece un exquisito volumen de versiones castellanas de Emily, con el texto in-



glés de los poemas. La poesía de Emily Dickinson, por su concisión e intensidad —y a veces por su vaguedad que también le asemeja a Bécquer— ofrece no pocas dificultades para su traducción a otra lengua. M. Manent ha sabido vencerlas airosamente, y su esfuerzo admirable merece ser destacado con elogio. Sólo un poeta de finísimo gusto, que fuese al mismo tiempo un traductor experimentado de poesía, como lo es, desde hace muchos años, M. Manent, es capaz de obtener un resultado tan feliz como el logrado en el volumen que comentamos. El lector español de poesía puede disponer, con este precioso libro, de una vía afortunada de acceso a la lírica de Emily Dickin-

son, y estamos seguros que estas hermosas versiones de M. Manent le harán ser, desde ahora, amigo y lector de la enigmática Emily. A las versiones precede un notable prólogo, en que el traductor nos da oportuna noticia de la vida de Emily, situando su obra en el mundo de la Nueva Inglaterra, en el que nació y creció.—*José Luis Cano.*



¿Quiénes son?

J. Robert Oppenheimer. – Famoso físico nuclear norteamericano. Su papel en las investigaciones de la energía nuclear fué decisivo. Además, ha hecho valiosas contribuciones al estudio de los rayos cósmicos y la teoría de la relatividad.

Gian-Carlo Menotti. – Nació en 1911 en un pequeño pueblo del norte de Italia. Por los abundantes indicios de talento musical, su madre le llevó a los Estados Unidos para estudiar en el famoso Curtis Institute, cuando tenía 17 años. Ha vivido en Norteamérica desde entonces. Después de varias obras operáticas de carácter tentativo, Menotti triunfó rotundamente en 1946 con *The Medium*, y desde entonces ha escrito una serie de éxitos mundiales, *The Consul*, *The Telephone* y *Amahl and the Night Visitors*, siendo los más notables. Sus temas son generalmente con-

temporáneos y la lengua de los libretos es el inglés.

Francis Fergusson. – Dramaturgo, traductor de drama, empresario y ahora catedrático de literatura comparada en la Universidad de Rutgers; es el autor de dos libros que han tenido una profunda influencia en la crítica americana de la última década: *The Idea of a Theatre* (1949) y *Dante's Drama of the Mind* (1953). Nació en Nuevo México.

Luis Ripoll. – Escritor y periodista que desde hace años colabora en la revista *Destino*, de Barcelona, especialmente en la crítica de arte y teatro. Mallorquín, desde luego, ha dedicado especial atención en sus numerosos escritos a temas relacionados con su isla natal. Dirige la colección monográfica *Panorama balear*.

José Ferrándiz Casares. – Natural de Alicante, ha sido catedrático de lengua inglesa en la Escuela Profesional de Comercio de esa ciudad. Es autor de varios textos de lengua y literatura. En 1955 fué becario en los Estados Unidos.

Atlántico

se publica cuatro veces al año, a mediados de marzo, junio, septiembre y diciembre. Los artículos podrán versar sobre cualquier tema, aunque se dará cierta preferencia a los que traten de cuestiones intelectuales de interés recíproco para España y los Estados Unidos. Pueden enviarse artículos o poesías por correo dirigidos a *Atlántico*, Casa Americana, Paseo de la Castellana, 48, Madrid. El pago se hará en cuanto sea aceptado un trabajo, aun antes de su publicación.