Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

AQUI HABLA:

EDWARD LAROQUE TINKER, sobre un artista americano que amaba a España; JULIAN MARIAS, del papel de la filosofía en una universidad americana; ANTOINE GOLEA, sobre la nueva música de los Estados Unidos. También hay secciones especiales de poesía y de reseñas bibliográficas.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
BIBLIOTECA GENERAL
SECCION DE REVISTAS

Número

5

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
Cádiz: Plza. General Varela, 1
Valencia: Calle Colón, 74
Sevilla: Calle Laraña, 4
Zaragoza: Independencia, 19

abril de 1957

Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

Número

5

Madrid *Casa Americana* *1957*

Atlántico

Paul Creston y la joven música americana, por ***Antoine Golea*** 5

El poeta Wallace Stevens, por ***Jaime Ferrán*** 17

Moby Dick de Herman Melville, por ***José L. Aguirre*** 33

La filosofía en Yale, por ***Julián Marías*** 49

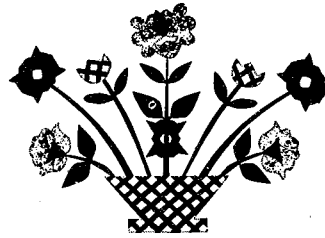
Los Pennell, por ***Edward L. Tinker*** 61

Invento de la expresión cinematográfica, por ***Antonio Aguirre*** 79

Libros: **John Brown:** ***Panorama de la literatura norteamericana*** (Ricardo Gullón). **Julián Marías:** ***Los Estados Unidos en escorzo*** (Anthony Kerrigan). **Paul Horgan:** ***The Centuries of Santa Fe*** (Charles Poore). **Alvaro Alonso Castrillo:** ***Estados Unidos, país en revolución permanente*** (Allan Berson). **Alfredo Roggiano (ed.):** ***Diez poetas norteamericanos*** (Leopoldo de Luis). **George Santayana:** ***Essays of Literary Criticism*** (Norman Smith) 87

Cuaderno del director 117

¿Quiénes son? 120



PAUL CRESTON Y LA JOVEN MUSICA AMERICANA

por Antoine Golea

LOS Estados Unidos se encuentran en la actualidad en la tercera fase de una vida musical excepcionalmente rica y que no ha terminado de depararnos sorpresas. En la primera fase, con excepción de ciertas personalidades aisladas por entonces, como la de un Charles Ives, o más tarde, de un Edgar Varese, el deseo de componer una música que no debiese nada, o casi nada a Europa, dominaba y se traducía, entre otras cosas, siguiendo —o al menos admitiendo— la profunda influencia del jazz, elemento típicamente americano de la música. La segunda fase se basa en el dominio de la influencia europea. La tercera fase, en la cual la música americana parece haber entrado con la mayoría de sus más jóvenes representantes, constituye en cierto modo un regreso a la primera, un retorno al deseo de aportar una contribución perfectamente original a la música del mundo. Pero este deseo no puede realizarse, naturalmente, en la ignorancia de todo lo que la relación con los grandes maestros eu-

ropeos ha llevado a la música americana, ni aún por aquellos que tratan actualmente de desentenderse de ella. El patrimonio original, el del jazz, y el regional, hechos de nostalgia y de amor al espacio, tal como los hallamos, naturalmente transformados por su propio creador, en toda la obra tan típicamente americana de un Aaron Copland, se encuentra en la creación de tantos jóvenes compositores, pero enriquecido, lo quieran o no, con todo lo que ellos mismos o sus predecesores inmediatos han aprendido con motivo de la gran inmigración a los Estados Unidos de tantos maestros ilustres que vinieron huyendo de la dictadura hitleriana.

Además, la necesidad de marchar a Europa que sintieron los jóvenes americanos cuando ni Stravinsky, ni Hindemith, ni Schoenberg, ni Milhaud se encontraban todavía en los Estados Unidos, ha sido menos acuciante para entrar, después de 1933, en la escuela de las grandes tradiciones de Occidente; este fenómeno habrá contribuído paradójicamente a provocar la evolución a que asistimos hoy.

EN efecto, desarraigados, aunque sólo provisionalmente y por espacio de algunos años, como era el caso de los jóvenes estudiantes de música que vivían en París, en Londres o en Italia antes de 1933, estos músicos podían olvidar más fácilmente la tierra que les había criado y dado la

vida, adaptándose con excesiva rapidez a tradiciones puramente europeas. Estas tradiciones, que, desde luego, fueron trasplantadas a América por las fuertes personalidades de los maestros tantas veces citados ya, continuaron actuando poderosamente gracias a estos maestros sobre los jóvenes compositores americanos.

Pero al mismo tiempo, entre 1938 y 1945 principalmente, se produjo un doble movimiento. Por una parte, los propios maestros europeos sufrieron, de buen o mal grado, la influencia del medio ambiente americano, y eso se reveló pronto en las obras que compusieron en los Estados Unidos (estas obras, a pesar de las diferencias fundamentales de estilo y de composición que continuaban manifestándose, presentaban todas algo misteriosamente común, ese algo que aún después de quince años se conoce con el nombre de «período americano» tanto en Stravinsky, en Hindemith, en Milhaud como en Schoenberg. Por otra parte, los jóvenes músicos americanos se desplazaron mucho menos, salieron mucho menos de América para seguir la escuela de sus gloriosos predecesores europeos y pudieron así intentar dentro de sí, en su espíritu, en su sensibilidad y también

en sus manifestaciones creadoras, realizar una especie de síntesis entre las aportaciones de la gran música europea y la de su propio país y su joven tradición.

LOS «menos de cincuenta años» de la música americana son numerosos en extremo y sus obras son a veces muy mal conocidas en Europa. Siguiendo un método que nos parece más fecundo, más rico en enseñanzas que el que consistiría en citar un gran número de hombres, hemos preferido hacer entre estos compositores, jóvenes y muy jóvenes, una selección basada tanto en las características generales que hemos querido destacar, como en la calidad intrínseca de las obras consideradas.

La personalidad de un compositor como Paul Creston nos ha parecido particularmente típica de la joven música americana, tal como hemos tratado de definirla. No debemos olvidar que el verdadero nombre de Creston es Gultoveggio; el compositor, nacido en New York en octubre de 1910, es evidentemente de ascendencia italiana. Esta ascendencia implica en él un poderosísimo instinto musical que se revela en sus obras tanto en el aspecto melódico como en el rítmico. Casi o por completo autodidacto, Creston tardó mucho tiempo en elegir definitivamente su vocación; ¿sería poeta o músico?; y en el caso de ser músico, ¿sería un virtuoso del piano o composi-

tor? La composición le atrajo, en definitiva, aunque se había dedicado a tocar el piano durante toda su infancia y su adolescencia, período cuajado, por otra parte, de tentativas poéticas que no pueden dejar de tomarse en consideración.

Pero lo que se manifestó en él con más fuerza, fué la necesidad de expresarse por medio de la música. Esta expresión que reviste en Creston las formas instrumentales, orquestales y vocales más variadas, une en una síntesis admirable ya, una inspiración musical de riqueza que parece inagotable y con unos ensayos de forma y composición de un gran refinamiento.

Si, melódicamente, Creston presenta esta «abundancia musical», de la cual ha hablado Virgil Thomson a propósito de su obra, la variedad de experimentos rítmicos del compositor procede, en sí, de un doble origen: por un lado, de los ejemplos que Creston ha podido recoger en la obra de los grandes músicos europeos de su época, preocupados por la renovación y el enriquecimiento rítmico; por otro lado, de la atmósfera americana, esencialmente rítmica a causa de la importancia que el folklore de este país concede a la danza.

MUCHAS obras de Creston han sido además compuestas expresamente para el baile y conviene hacer notar, entre las declaraciones del compositor sobre su arte, donde proclama que el rit-

mo le parece ser el fundamento mismo de la música, lo que decide de la configuración y de la naturaleza profunda de un tema, tema que él mismo «ve» siempre, en su origen, bajo una forma puramente rítmica antes de oír en ella la melodía y, sobre todo, antes de preocuparse de su construcción armónica.

A pesar de este doble origen melódico y rítmico, la obra de Creston es de un ornamento armónico y orquestal de gran riqueza; se encuentra así esta «opulencia» característica de toda su actividad creadora, opulencia que se manifiesta igualmente en el aspecto esencialmente humano que trata de dar a toda su producción. Como muchos músicos americanos de su generación, Creston está profundamente ligado a su tiempo: el ejemplo más conmovedor es su famoso «Canto a 1942», para orquesta, obra inspirada a la vez en el horror de los actos de la barbarie que los nazis cometieron en Polonia y en Grecia, y también en la esperanza nacida de los sacrificios aportados a la constitución de un mundo libre, en los mismos campos de batalla librada contra estas fuerzas de la barbarie.

La melodía original, el ritmo empleado de acuerdo con sus recursos más modernos y variados, una armonía que queda, en su mayor parte, sujeta a una línea de tono tradicional, he aquí las características de lenguaje y de técnica que Creston comparte con un gran número de músicos americanos de su generación. Se encuentran de nuevo, por otra parte, esas preocupaciones puramente hu-

manas en la actividad de tantos otros compositores de su país. Referente a esto, el caso de Marc Blitzstein, nacido en Filadelfia en 1905, parece particularmente impresionante.

EN su juventud, como ya hemos dicho, Blitzstein se interesó vivamente por la composición *en serie* de Schoenberg. Más tarde, debía evadirse de estos ensayos teóricos estrecha y puramente musicales, dedicándose a la composición de obras susceptibles de servir la causa de la humanidad y esto, en un doble sentido. Operas, oratorios, partituras de películas, que han tenido entre 1932 y 1946 un éxito rotundo, debían, por una parte, tratar temas capaces de interesar por su aspecto humano social, incluso político, a las grandes multitudes separadas habitualmente del «art savant», y, por otra parte, para poder llegar a estas masas, su lenguaje debía simplificarse, decantarse, permanecer dentro de los límites de la gran tradición. Bajo este doble estandarte de simplicidad y de generalidad humana, recogió Blitzstein sus grandes triunfos, que debían culminar, en 1946, en su sinfonía «The Airborne», para orquesta, coro, solistas y narrador, que explica la historia heroica de la humanidad por la conquista del espacio desde Icaro a los aviadores de la segunda guerra mundial.

En un país como los Estados Unidos de América, donde la música, como en la antigüedad, for-

maba parte de las asignaturas que se enseñaban obligatoriamente en las universidades, la tendencia a una humanización cada vez mayor de este arte parece estar inscrita en su curva de evolución natural. Se dice que, paralela a su actividad, en cierto modo «pública», Blitzstein persigue en la intimidad de una especie de trabajos de laboratorio, sus experiencias más audaces, sobre todo sus experiencias en serie.

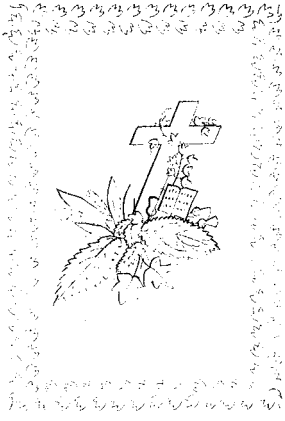
EN verdad, y a pesar de las enseñanzas de Schoenberg en los Estados Unidos, los jóvenes compositores que se dedican hoy sin reservas a la técnica predicada por este maestro son relativamente poco numerosos; y poco menos que inexistentes son los que han llegado a una síntesis entre su necesidad de expresión grande, humana, universal y este moderno lenguaje de la música. En cuanto a esto, aparece, típica, la actividad de una compositora como Miriam Gideon; varias veces ha declarado sentir la necesidad, en el campo mismo de la expresión, de un engrandecimiento del sistema armónico tradicional que llegue hasta el rompimiento completo. Hasta a crear, por medio de «saltos armónicos» muy bruscos el «milagro de la atonalidad». Por lo tanto, se ha apresurado a añadir: «Yo no puedo llegar hasta el abandono de la tonalidad, y rehuso a concebir obras en virtud de una estructura armónica preestablecida.» Se siente en una declaración como

ésta, despuntar el malentendido que continúa separando la profunda sinceridad de ciertos compositores de las investigaciones que en nombre de esta sinceridad misma se niegan a emprender. Se siente aquí también el deseo profundo de identificarse con el mayor número posible de auditores, de hacer esta música universalista hacia la cual tienden algunos de los más notables representantes de la joven música americana.

Aún más sorprendente puede parecer, en un principio, esa otra tendencia de la música americana de nuestro tiempo, que consiste en «demoler» sistemáticamente el material sonoro existente. Esta destrucción del material sonoro no es tan sólo un fenómeno puramente americano; se encuentra igualmente en Europa bajo la forma de «música concreta», principalmente esta música de ruidos registrados y transformados de acuerdo con todas las posibilidades de la técnica radiofónica moderna.

SIN embargo, es indiscutible que el origen de todo este movimiento se halle en América. Citaremos aquí un precursor como Henry Cowell, nacido en 1897, inventor de los «tone-clusters», esas masas sonoras indistintas que se obtienen, por ejemplo, tocando el piano no solamente con los dedos, sino también con los puños, los codos, el brazo entero; hay allí una forma primera, más aún primitiva, de los «objetos sonoros», cuya fa-

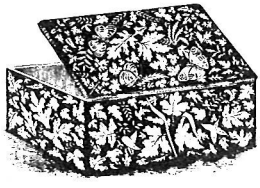
bricación científica es, en cierta manera, principal objeto de la música concreta. Por otra parte, el «piano preparado» de un John Cage sale entero de estos primeros ensayos; hemos descrito ya los procedimientos de este joven músico, que consisten en «trabar» las cuerdas del piano con los objetos más diversos, a fin de llegar a crear sonoridades, «grupos sonoros» inéditos. Sería de un espíritu completamente superficial considerar estos ensayos por farsas, por bromas de estudiantes, como se suele hacer a menudo, en Europa principalmente. Se trata aquí de algo mucho más profundo; de una investigación de generosidad humana completamente análoga y muy diferente en los medios empleados, a esa de los compositores de tendencia humana y universalista citados anteriormente. Y no olvidemos nunca que estos ensayos no pueden nacer más que en el país del jazz; que se quiera o no, se vuelve siempre al jazz y a sus problemas cuando se consideran los aspectos profundos de la música americana. Instintivamente, esporádicamente quizás, pero siempre en el momento de su mayor exaltación, los pianistas de jazz «rompen» el piano, con brutalidad, tratándole como un instrumento de per-



cusión; y las tentativas de Cowell, de Cage, como de toda la «Music for tape», no es otra cosa que la persecución en el terreno experimental, reflexionado, organizado de los desencadenamientos improvisados de los músicos de jazz, pianistas y percusionistas principalmente.

VAYAMOS un poco más lejos: es posible que si la joven generación de compositores americanos permanece, en su conjunto, refractaria a la composición en serie, según la escuela de Schoenberg, es quizá porque más o menos oscuramente siente que la finalidad de las últimas consecuencias de esta técnica no puede ser precisamente más que esta «sonoridad sobrepasada» realizada por la música concreta y sus predecesores inmediatos. Que este sentimiento corresponda a la realidad o no, no estimamos que entre en el propósito de este artículo. Pero toda la joven música americana se presenta como una revulsión contra lo que la mayoría de los hombres que escuchan música considera siempre como un arte demasiado sabido, demasiado esotérico. Esta revulsión reviste, por una parte, las formas tradicionalistas, y, por otra, las formas de «rómpelo-todo», que se han desarrollado en Europa después de las más audaces experiencias en serie. Este retorno hacia la tradición y este entusiasmo de demolición no se excluyen más que en apariencia. La clave de estas dos tendencias, superficialmente tan diferen-

tes y en realidad tan próximas la una de la otra, es el lazo aún inmediato, no falseado todavía, que el hombre americano y el músico americano también conservan con las fuerzas vivas de la música natural y primitiva, en la cual el jazz es una de las más poderosas manifestaciones.



EL POETA

WALLACE STEVENS

por Jaime Ferrán

EN el número 3 de la Revista ATLÁNTICO se reproducen unas opiniones de William Faulkner, entre las que el conocido novelista afirma que «Es posible que si los escritores norteamericanos hablasen de sus obras, no las escribirían».

La opinión de Faulkner nos parece especialmente significativa, ya que un viaje reciente a U. S. A. nos ha dado ocasión de comprobar el aislamiento y soledad en que trabajan la mayoría de los creadores literarios de aquel país. El literato norteamericano no precisa, por lo general, de la reunión con otras personas que compartan sus interés por la literatura, antes bien, deja claramente deslindada, en todo instante, una posición de total independencia. Unicamente en el caso de que el poeta o el escritor está adscrito a una universidad —especialmente a las secciones de «Creative Writing»— se ve inmerso en un mundo de discusión y de relación, pero incluso en este caso, la relación se ve presidida por un preferente signo didáctico.

Uno de los escritores que extrema la caracterís-

tica apuntada por Faulkner era el poeta Wallace Stevens, nacido en Reading (Pennsylvania), formado en Harvard y Nueva York y autor de los libros: *Harmonium* (ediciones en 1923 y 1931), *Ideas of Order* (1935), *Owl's Clover* (1936), *The Man with the Blue Guitar* (1937) y *Notes Toward a Supreme Fiction.*

Me hallaba en la Universidad de Harvard asistiendo al Seminario Internacional de Verano, de 1955, cuando me sorprendió la noticia de la muerte de Stevens. En cierta ocasión hablaba con Richard Wilbur, el gran poeta joven norteamericano, de Stevens, y Wilbur me contó un detalle de la vida del desaparecido que no me resisto a transcribir. Stevens era Vicepresidente de una gran compañía aseguradora —la «Hartford Accident and Indemnity Company», de la que entró a formar parte en 1916—. Al morir Stevens, sus compañeros habituales de *club* que conocían solamen-

PETER QUINCE AT THE CLAVIER

I

Just as my fingers on these keys
Make music, so the self-same sounds
On my spirit make a music too.

Music is feeling, then, not sound;
And thus is that I feel,
Here in this room, desiring you,

te su faceta de afortunado hombre de empresa, se enteraron con sorpresa, al leer sus necrologías, de que su contertulio escribía poesía, de que tenía varios libros publicados y de que era considerado uno de los poetas representativos de U. S. A.

Stevens, miembro habitual del *club* al que pertenecía, no le había confesado nunca su íntima vocación y dedicación poéticas.

El que Stevens no quisiera imponer a sus compañeros sus preocupaciones poéticas, nos parece un acto de suprema delicadeza, sólo posible en un gran poeta. Y quizá este acto se explique mejor si tenemos en cuenta las palabras de Faulkner, que hemos citado inicialmente.

Hemos traducido unos poemas de Stevens, en los que se da fe de su universo personal, en el que prevalece el mundo de lo imaginativo, porque creemos que su poesía es digna de ser conocida por los lectores de ATLÁNTICO.

PETER QUINCE AL TECLADO

I

Como mis dedos, puestos en las teclas
producen música, así los interiores
sonidos de mi espíritu también hacen su música.

Música es sentimiento, entonces, no sonido;
y eso es también lo que yo siento: música,
en esta habitación, al desearte,

Thinking of your blue-shadowed silk,
Is music. It is like the strain
Waked in the elders by Susanna:

Of a green evening, clear and warm,
She bathed in her still garden, while
The red-eyed elders, watching, felt

The basses of their being throb
In witching chords, and their thin blood
Pulse pizzicati of Hosanna.

I I

In the green evening, clear and warm,
Susanna lay.
She searched
The touch of springs
And found
Concealed imaginings.
She sighed
For so much melody.

Upon the bank she stood
In the cool
Of spent emotions.
She felt among the leaves
The dew
Of old devotions.

She walked upon the grass,
Still quavering.
The winds were like her maids

al recordar tu seda sombreada de azul.
Es como la tensión
despertada en los viejos por Susana:

En una tarde verde, diáfana y luminosa
se bañaba en su quedo jardín, en tanto que
los viejos de ojos rojos, acechando, sentían

latir lo más profundo de su ser
con coros embrujados, y en su sangre
escasa levantarse pizzicatos de Hosanna.

II

En la verde tarde, clara y calurosa,
Susana está tendida.
Inquiría tan sólo
el tacto de las fuentes,
pero encontró
ocultos pensamientos.
Suspiró arrebatada
por tanta melodía.
Permaneció en el banco
con la tibieza de
emociones pasadas.

y sintió entre las hojas
el rocío
de antiguas devociones.

Cruzó sobre la hierba
trémula todavía.
Fueron los vientos como sus doncellas

On timid feet,
Fetching her woven scarves,
Yet wavering.

A breath upon her hand
Muted the night.
She turned-
A cymbal crashed,
And roaring horns.

III

Soon, with a noise like tambourines,
Came her attendant Byzantines.

They wondered why Susanna cried
Against the elders by her side:

And as they whispered, the refrain
Was like a willow swept by rain.

Anon their lamps' uplifted flame
Revealed Susanna and her shame.

And then the simpering Byzantines
Fled, with a noise like tambourines.

IV

Beauty is momentary in the mind-
The fitful tracing of a portal;
But in the flesh it is immortal.

The body dies; the body's beauty lives.

empinándose tímidas,
cogiendo sus vestidos
inciertos todavía.

Un aliento en su mano
enmudeció la noche.
Se volvió-
sonó un címbalo
y los rugientes cuernos.

III

Pronto, con un sonido de tambores,
llegan sus esperados Bizantinos.

Y preguntaron por qué gritó Susana
al encontrar los viejos a su lado:

y cuando cuchicheaban, sus palabras
eran como un sauce que la lluvia acaricia.

A la luz de sus lámparas alzadas
pudieron ver Susana y su vergüenza.

Y los bobalicones bizantinos
huyeron con rumor de tamboriles.

IV

Es momentánea la belleza en la mente-
la incierta traza de un portal;
pero en la carne es inmortal.

El cuerpo muere; vive la belleza del cuerpo.

So evenings die, in their green going,
A wave, interminably flowing.

So gardens die, their meek breath scenting
The cowl of Winter, done repenting,
So maidens die to the auroral
Celebration of a maiden's choral.

Susanna's music touched the bawdy strings
Of those white elders; but, escaping,
Left only Death's ironic scraping.
Now in its immortality, it plays
On the clear viol of her memory,
And makes a constant sacrament of praise.

CONNOISSEUR OF CHAOS

I

A. A violent order is disorder; and
B. A great disorder is an order. These
Two things are one. (Pages of illustrations.)

II

If all the green of spring was blue, and it is;
If the flowers of South Africa were bright
On the tables of Connecticut, and they are;
If Englishmen lived without tea in Ceylon, and
[they do;
And if all went on in an orderly way.
And it does; a law of inherent opposites,

Así la tarde cae, en su poniente verde,
como una ola que interminable avanza.

Así muere el jardín, y perfuma su aliento
el capuz del invierno, arrepintiéndose.
Y así mueren también, en la auroral
celebración de un coro, las doncellas.

De Susana la música tocó las indecentes
cuerdas de aquellos viejos; pero al huir
dejó sólo un mendrugo irónico de Muerte.
Ahora suena, en su inmortalidad,
en el claro violín de su memoria
y eleva un sacramento constante de alabanza.

PERITO EN CAOS

I

A. Un orden violento es un desorden; y
B. Un gran desorden es un orden. Esas
cosas son una. (Páginas ilustradas.)

II

Si todo el verde de la primavera fuese azul, y
[lo es;
Si las flores del Africa del Sur fuesen brillantes
sobre las mesas de Connecticut, y lo son;
Si viviese el inglés sin té en Ceilán, y lo hace;
y si todo avanzase por camino ordenado,
y avanza; ley de oposiciones inherentes,

Of essential unity, is as pleasant as port,
As pleasant as the brush-strokes of a bough,
An upper, particular bough in, say, Marchand.

III

After all the pretty contrast of life and death
Proves that these opposite things partake of one,
At least that was the theory, when bishops' books
Resolved the world. We cannot go back to that.
The squirming facts exceed the squamous mind,
If one may say so. And yet relation appears,
A small relation expanding like the shade
Of a cloud on sand, a shape on the side of a hill.

IV

A. Well, an old order is a violent one.
This proves nothing. Just one more truth, one [more
Element in the immense disorder of truths.
B. It is April as I write. The wind
Is blowing after days of constant rain.
All this, of course, will come to summer soon.
But suppose the disorder of truths should ever [come
To an order, most Plantagenet, most fixed...
A great disorder is an order. Now, A
And B are not like statuary, posed
For a vista in the Louvre. They are things chalked

de unidad esencial, es grata como un puerto,
o como las caricias de una rama,
alta y particular, digamos en Marchand.

III

Después de todo, este hermoso contraste de la
[vida y la muerte
demuestra que estas cosas opuestas participan de
[una,
al menos esa fué la teoría cuando libros de
[Obispos
resolvían el mundo. No podemos volver
a ello. Hechos torcidos exceden a la mente
escamosa, si permitís. Pero una relación
aparece, una relacioncilla que se expande cual
[sombra
de una nube en la arena, o forma en la ladera.

IV

A. Bien, un viejo orden es violento.
Esto no prueba nada. Tan sólo otra verdad, un
[elemento
más en el gran desorden de verdades.
B. Abril es cuando escribo. El viento
vuelve a soplar después de tanta lluvia.
Desde luego, todo esto nos llevará al verano.
Mas suponed que el desorden de verdades
se trocase en un orden más Plantagenet, más fijo...
Un gran desorden es un orden. Ahora, A
y B no son como estatuaria, para
ser mostrada en el Louvre. Son cosas enyesadas

On the sidewalk so that the pensive man may see.

V

The pensive man... He sees that eagle float
For which the intrincate Alps are a single nest.

THE GLASS OF WATER

That the glass would melt in heat,
That the water would freeze in cold,
Shows that this object is merely a state,
One of many, between two poles. So,
In the metaphysical, there are these poles.

Here in the centre stands the glass. Light
Is the lion that comes down to drink. There
And in that state, the glass is a pool.
Ruddy are his eyes and ruddy are his claws
When light comes down to wet his frothy jaws
And in the water winding weeds move round.
And there and in another state -the refractions,
The metaphysica, *the plastic parts of poems*
Crash in the mind -But, fat Jocundus, worrying
About what stands here in the centre, not the
[glass,

But in the centre of our lives, this time, this day,

en la acera, para que las contemple el hombre
[pensativo.

V

El hombre pensativo... Ve esa águila flotante
para la que los Alpes intrincados son simplemen-
[te un nido.

EL VASO DE AGUA

Que el vaso en el calor se fundiría
y que el agua en el frío se helaría
nos muestran que este objeto es tan sólo un estado,
uno de muchos, entre dos polos. Tienen
estos polos también lo metafísico.

Está el vaso en el centro. La luz
es un león que a beber ha descendido. Allí,
y en ese estado, el vaso es una charca.
Sus ojos, rojos, y también sus garras
cuando la luz desciende y humedece su quijada
[espumosa
y en el agua se mueven las hierbas aventadas.
Y allí y en otro estado —la refracción,
la metaphysica, *lo plástico en los poemas*
que estalla en nuestra mente—. Pero, gordo Jo-
[cundo, que te inquietas
por lo del centro, no del vaso,

sino de nuestra vida, en este tiempo y día

It is a state, this spring among the politicians
Playing cards. In a village of the indigenes,
One would have still to discover. Among the dogs
[and dung,
One would continue to contend with one's ideas.

THE POEMS OF OUR CLIMATE

I

Clear water in a brilliant bowl,
Pink and white carnations. The light
In the room more like a snowy air,
Reflecting snow. A newly-fallen snow
At the end of winter when afternoons return.
Pink and white carnations -one desires
So much more than that. The day itself
Is simplified: a bowl of white,
Cold, a cold porcelain, low and round.
With nothing more than the carnations there.

II

Say even that this complete simplicity
Stripped one of all one's torments, concealed
The evilly compounded, vital I
And made it fresh in a world of white,
A world of clear water, brilliant-edged,
Still one would want more, one would need more,
More than a world of white and snowy scents.

es un estado, entre políticos
que juegan a las cartas, esta charca. En su pueblo
[de indígenas
uno quisiera hallar tranquilidad. Entre perros y
[estiércol
seguiría luchando con las propias ideas.

LOS POEMAS DE NUESTRO CLIMA

I

El agua clara en un jarrón brillante,
claveles rojos, blancos. Y la luz
en el salón como aire de nevisca
que la nieve refleja. Nieve recién caída
al final del invierno, cuando las tardes vuelven.
Claveles rojos, blancos, se desea
tanto más que eso. El día
se simplifica: es un jarrón de blanca,
de fría porcelana, bajo y lleno,
únicamente lleno de claveles.

II

Decid incluso que esta sencillez
nos despoja de nuestras inquietudes,
ahuyenta lo malo, vital Yo
y lo torna fresquísimo en un mundo
de agua que es blanca y clara, muy brillante;
quisiéramos aún más, aún precisaríamos
más que un mundo de blancos y nevados per-
[fumes.

III

There would still remain the never-resting mind,
So that one would want to escape, come back
To what had been so long composed.
The imperfect is our paradise.
Note that, in this bitterness, delight,
Since the imperfect is so hot in us,
Lies in flawed words and stubborn sounds.

III

Nos quedaría allí la mente inagotable
de tal modo que cuando quisiéramos huir
nos tornaría ella a la costumbre.
Es nuestro paraíso lo imperfecto.
Notad que en su amargura encontramos delicia,
puesto que lo imperfecto arde siempre en nos-
[otros,
yace en pobres palabras y sonidos tenaces.

Los dibujos esparcidos por el texto de este número están basados todos en temas del arte folklórico y popular de los Estados Unidos.

MOBY DICK

DE HERMAN MELVILLE

por José L. Aguirre

HAY muchos dómines serios, doctores y eruditos a la violeta, que menosprecian los llamados libros de aventuras, teniéndolos por género ínfimo dentro del campo general de la literatura. Sin darse cuenta, estos dómines están renegando de su propia juventud y, lo que es peor, de la vida, siendo superficiales al querer ser trascendentales.

La vida del hombre no es sino aventura, un cierto tiempo limitado en espacio, que hay que llenar de «aventuras». En último término, aventura de aventuras; un constante lidiar con hombres y cosas. Y como todo hombre es novelista de su propia vida, al decir de Ortega, he aquí por dónde los eruditos a la violeta, niegan, al negar la aventura, hasta su propia biografía.

Aparte de que todos los grandes libros, patrimonio común de la humanidad, son, en cierta manera, magníficos libros de aventuras. ¿Qué otra cosa son la *Ilíada* y la *Odisea*? ¿El *Robinson Crusoe* y la *Guerra y la Paz*? ¿*Don Quijote* y *Moby Dick*? Y en último término, ¿qué viene a ser la Biblia

sino un libro de aventuras trascendidas en la aventura más importante del hombre hacia Dios?

NO hay grande obra literaria que escape a esta etiqueta de libro de aventuras. Aventura del hombre en un medio social determinado; aventura del hombre en sí mismo o aventura del hombre en un medio desconocido o exótico, casi siempre hostil.

Tal sería la literatura social, cultivada de siempre y casi con exclusividad de toda otra manifestación escrita en Norteamérica. Tal, la novela psicológica, de preferencia europea y, por último, los libros para los que ha quedado casi de modo exclusivo la denominación de «libros de viajes y aventuras».

Naturalmente, dentro de estos últimos, cabrá hacer disgustos. En primer lugar, aquellos escritos por la pura emoción de la aventura, de la pericia humana, y en segundo, aquéllos otros que, tras los hechos, ocultan un afán didáctico o un trasmundo filosófico o moral.

Se me podrá objetar que las diatribas de los doctorales y ceñudos profesores han ido siempre contra el primer grupo señalado, contra los libros que sólo aspiran a la aventura por la aventura. Sin embargo, «no hay libro tan malo que no tenga algo aprovechable» —decía Cervantes. Los libros de Salgari, Mayne Reid, Zane Grey, Cooper o Julio Verne, muestran la capacidad del hombre en lucha, su inagotable energía frente al medio hos-

til, frente al medio social o geográfico, cuando no abren perspectivas ilimitadas a la imaginación de los lectores y enseñan que para la voluntad o la imaginación nada hay imposible.

Al propio tiempo sirven estos libros de introducción al niño joven en el maravilloso campo de la literatura. ¡Cuántas vocaciones de escritor no habrán despertado estos libros!

Un buen método pedagógico utilizable para con los estudiantes de bachiller sería invertir el orden de sus lecturas obligatorias. Al menos en España, al niño se le asusta, se le aparta quizás para toda la vida de la literatura, obligándole a leer desde los diez u once años a los clásicos, difícilmente inteligibles a su edad y siempre poco amenos. La literatura se les presenta como algo aburrido, demasiado libresco y empolvado. ¿No sería mejor que se leyeran en primer lugar los autores contemporáneos asequibles, para ir remontando con los años el río de la historia literaria hasta sus fuentes?

CREO que cuantos tenemos el vicio de leer hemos entrado en él, a escondidas de nuestros primeros maestros, precisamente por la puerta de autores como Julio Verne, Zane Grey o Jack London. ¿Por qué no «solemnizar» estas lecturas con el visto bueno, la selección o la recomendación de los profesores?

Así, pues, estos libros de pura aventura tampoco merecen la hoguera condenatoria, sino que cum-

plen su misión con entera dignidad. También tienen, como la cartilla, algo aprovechable.

Respecto a los del segundo grupo, fijándonos en su autor, cabría también hacer una distinción. Hay autores que, al ponerse a escribir, llevan en su cerebro la idea de un simbolismo determinado que hay que darle a la obra que se proponen escribir. El resultado de tal idea preconcebida, no es más que, por lo general, un libro mediocre.

Los otros autores son los que se propusieron escribir buenamente una obra de entretenimiento e inconscientemente, porque estaban ungidos por el genio y repletos de humanidad, escribieron obras universales, símbolos magníficos de todos los hombres.

CUANDO a Goethe le preguntaron qué idea había querido encarnar en Fausto, contestó encogiéndose de hombros: «¡Como si yo lo supiera y lo pudiera decir!»

En igual caso y con idéntica respuesta creo que Cervantes o Melville se explicarían.

El primero nos dijo que con Don Quijote había dado «solaz y esparcimiento». Y Melville, por su parte, escribió: «La gente de tierra... a no dar yo algunos datos históricos... puede que tuvieran a Moby Dick por una descomunal fábula o, lo que es peor y aún más detestable, por una horrible e intolerable alegoría.»

Pese a estas tres declaraciones de los tres genios,

el alemán, el español y el norteamericano, sus libros de aventuras, aun contra su intención, se convirtieron en símbolos de la humanidad, en aventura del hombre, peregrino en la tierra hacia Dios.

SE han escrito excelentes biografías de Herman Melville, todas ellas recientes, pues la fama de este escritor, nacido en Nueva York en 1819 y muerto en 1891, data de muy pocos años a esta parte.

A los doce años quedó huérfano y sin dinero, buscando ocupación que satisfaciera sus inclinaciones y gustos, a la par que iba adquiriendo la formación de un autodidacta.

En 1837, a los veintiocho años, decidió abandonar su patria, rasgo común a casi todos los escritores norteamericanos, y se embarcó hacia Liverpool, donde tampoco halló acomodo en diversos oficios.

Cansado también de Inglaterra, cuatro años más tarde se enroló como simple marinero en el «Acushnet», abandonando el barco ballenero en las Islas Marquesas. De éstas pasó a Tahití en otro barco ballenero, finalizando sus viajes en 1844, fecha de su arribada a Boston.

Aquí decidió dedicarse a escribir sus aventuras y viajes, en una serie de libros autobiográficos como *Typee* (1846), *Omoo* (1847), *Redburn* (1849), donde relata sus primeros años de su viaje a Liverpool; *White Jacket* (Chaqueta blanca), relato

de su último viaje de Tahití a Boston, *Moby Dick* (1851), *Pierre* (1852) y *Billy Budd*, publicado en 1924. Mientras tanto se había casado y retirado a Massachusetts, en su granja de Berkshire Hills, donde conoció a otro gran novelista norteamericano, Hawthorne, con el que se unió en estrecha amistad, hasta el punto de dedicarle su *Moby Dick* con estas palabras: «En prueba de admiración por su genio, dedico esta obra a Nathaniel Hawthorne.»

Pero los libros de Melville no tuvieron éxito ni de crítica ni de público, y éste hubo de trasladarse a Nueva York, en cuya Aduana encontró un empleo en 1867, renunciando completamente a escribir.

En 1886 pudo independizarse de nuevo gracias a una herencia, y quiso volver a escribir, pero su obra, *Billy Budd*, no encontró editor hasta 1924, treinta y tres años después de su muerte.

Tal es, a grandes rasgos, la vida de Herman Melville. Una vida que no le fué fácil. Viajó de un lado para otro, buscando la felicidad, que no llegó a encontrar. Apenas conocía un lugar, sentía el deseo de abandonarlo, porque no satisfacía sus deseos de felicidad, de ilusión, de fe. Un espíritu crítico hipersensible, le desengañaba de todo.

Era, indudablemente, una naturaleza religiosa que perdió la fe. Un auténtico idealista, sin ideal, con sed de infinito y ahogado por lo finito y material. Un hombre fácilmente comprensible para los españoles; siempre lanzado hacia el ideal y desilusionado por no llegar a él.

POR ello criticaba cuanto veía; por ello huía de todas partes insatisfecho. «No puede creer y se siente incómodo por su falta de creencia...» —dijo de él Hawthorne.

Esta inquietud y estos desengaños hicieron de Melville lo que en último grado fué: un humorista amargo y delicioso. Rasgo también este muy típicamente español. Es el humor de un Cervantes, de un Ganivet, de un Baroja...

He aquí dos libros de aventuras que coinciden en muchos cosas: *Moby Dick* y *Don Quijote*. También sus autores respectivos, Melville y Cervantes, coinciden en muchos puntos de sus biografías. Ambos, de familia hidalga y arruinada, viajaron por el mar largamente; ambos hubieron de aceptar para vivir mínimos empleos burocráticos. Ambos no conocieron la gloria en vida; sus obras no tuvieron éxito. Ambos, hombres de ideal, vencidos por lo material.

Las aventuras de uno y otro son diferentes, debido a los siglos que los separan. Por lo demás, les une idéntica insatisfacción, el mismo afán de búsqueda que les hizo embarcarse. ¿Acaso no equi-

valdrá la lucha con la ballena a la lucha contra el turco? ¿Y el cautiverio de Argel, al cautiverio en el ballenero «Acushnet»? Cautiverios de los que Cervantes y Melville se evadieron en cuanto les fué posible.

Este parecido se acentúa en sus dos mejores libros respectivos: *Moby Dick* y *Don Quijote*. Ambos son, burla burlando, libros de erudición; libros de crítica, libros de humor y de aventuras.

Si el *Quijote* es un compendio de todos los libros de caballerías, un perfecto y exhaustivo manual del Caballero Andante, *Moby Dick* es un perfecto tratado de cetología, un manual exhaustivo de todo cuanto a la ballena y su caza se refiere.

¿No constituían los hombres de la época de Melville, en barcos de madera, en frágiles lanchones, con arpones lanzados a brazo, unos auténticos Quijotes de la marinería? ¿No eran unos auténticos caballeros navegantes, si no andantes, y heroicos?

Don Quijote que no se evadió, sino por su locura, eterno andante, y pudo y quiso criticar más y mejor que Melville. Sin embargo, el autor norteamericano, para el que los viajes constituyeron una evasión, no pierde tampoco ocasión de lanzar sus dardos críticos sobre las costumbres de las posadas, las de los salvajes o las de los predicadores, en toda la primera parte de su libro. El capítulo VIII, denominado «El Púlpito», es delicioso, y recuerda los sermones de nuestro Fray Gerundio de Campazas. De igual crítica de las costumbres

marineras y balleneras están impregnadas las dos restantes partes del libro. En la tercera es digna de destacar la crítica social de las costumbres inglesas, según las cuales, de todas las ballenas cazadas por ingleses, el rey tiene derecho a la cabeza y la reina a la cola. «No queda mucho en medio» —comenta jocosamente Melville—.

NO hará falta hablar de los dos rasgos más sobresalientes y unificadores de ambas novelas; el humor, más constante y penetrante en Cervantes que en Melville, y las aventuras tras el ideal o tras la Ballena Blanca. Humor que es común a todas las grandes obras literarias de la humanidad.

Aventuras comunes también a todo libro profundamente humano y que Cervantes y Melville saben trascender al plano de lo trascendente y universal. De las aventuras a la aventura, como antes decíamos.

Para un lector vulgar, éstos serán, humor y aventuras, los dos rasgos que caractericen a ambos libros. Esto es lo que en los dos libros maestros se ve. Esto es lo que constituye su argumento.

El «Pequod», barco ballenero, al mando del capitán Ahab, da la vuelta al mundo en busca de la Ballena Blanca, que en cierta ocasión arrancó una pierna al capitán. Tras muchas peripecias se localiza el gran leviatán, que hunde al «Pequod», pereciendo en el naufragio toda la tripulación, excepto Ismael, que es quien relata la aventura.

Queden, por último, dos coincidencias más entre los dos grandes libros y no de las de menor importancia. Los dos protagonistas, Don Quijote y el Capitán Ahab, padecen de la misma enfermedad: locura. Ambos son tarados. Si al Ingenioso Hidalgo de tanto leer se le secó el cerebro y fué paseando ésta su sequedad por el mundo, el capitán Ahab sufre doblemente la tara de su cojera y la de su locura persecutoria.

Ambos, Don Quijote y Ahab, mueren en su tercera salida a los caminos del mundo o de la mar. ¡Ah si la Ballena Blanca se pudiera quemar, acabar con ella como ama y sobrina acabaron con los malos libros!

Melville es un escritor personalísimo, capaz de escribir en pleno siglo XIX una verdadera epopeya. Lo cual quiere decir que lo mejor de su estilo y obra es lo personal, su experiencia hecha literatura. Sin embargo, suenan acentos vagamente extraños en su obra. El acento bíblico en la obra de Melville es innegable. Hay un espíritu religioso tras *Moby Dick*, conocedor de la

Biblia, imitador de ella en algunas comparaciones excesivamente barrocas, en alguna frase ampulosa, en el acento inexorablemente trágico de la trama. Los «profetas», ya en el muelle, antes de embarcar o en alta mar, encarnados en Elías el loco o en los capitanes de «La Rachel» o el «Delight» o el inescrutable adivino Fedellah, se suceden a lo largo de toda la obra, cerrando con sus trágicas predicciones el círculo mágico y trágico alrededor de los protagonistas. Cuando no, citas frecuentes de Jonás o la textual del libro de Job estampadas antes del epílogo. En las descripciones de la tormenta, recuerda Melville a Virgilio y Camoens, aunque tal vez sea mera coincidencia de asunto y de tono épico lo que ayude a este recuerdo.

Shakespeare está presente en los capítulos dialogados, en especial en aquéllos en los que hablan el carpintero y el capitán Ahab. El titulado «La cubierta», recuerda excesivamente a Hamlet y el sepulturero. Sin embargo, algunos otros, como los que cierran la primera parte del libro, son completamente originales y «modernos» en su fondo y en su forma, hasta tal punto que las piezas cortas de O'Neill se parecen excesivamente a ellos.

MELVILLE conocía con toda seguridad el Don Quijote. Ahab, en su locura, luchando contra toda la tripulación para imponer su loco deseo, recuerda a Don Quijote. Así, no es extraño que el capí-

tulo XXIII, clave para comprender por qué se va tras la Ballena Blanca, se titule «Caballeros y Escuderos».

Ya hablé de la coincidencia del capítulo VIII, titulado «El Púlpito», con uno de los sermones de nuestro Fray Gerundio de Campazas, aunque no creo que Melville conociera la obra del dieciochesco padre Isla.

Su amor al salvaje Queequeg, más hay que achacarlo a su experiencia personal en las islas de Oceanía y al común sentimiento romántico de la época, que al conocimiento directo de Rousseau.

Quede, por último, en este breve esbozo, la consideración del influjo que Dickens, contemporáneo de Melville, pudo ejercer en él. El capítulo IV, titulado «La Colcha», en el que el protagonista Ismael narra su infancia, es plenamente dickensiano. Como lo es en el campo del humor el LXXXIV, «Pierna y Brazo».

POR último, lo más difícil: encontrar a trastienda el sentido que Melville quiso dar a su relato. He aquí un punto en el que no se han puesto de acuerdo los más agudos comentaristas.

Pese a que Melville, como vimos anteriormente, rechazó expresamente toda idea de símbolo o alegoría en su obra, el mismo Melville, al doblar la página, tratará de desmentirse. «Al *Pequod* le envolvía una atmósfera sobrenatural.» «El océa-

no sin fondo en que te agitas es la vida...» «Ambos sois los polos opuestos de una misma cosa; y ambos sois toda la humanidad; y Ahab se alza solo entre millones que pueblan la tierra, sin vecindad de hombres y dioses. Frío, frío...» «Y de todas estas cosas y otras muchas que callo, la Ballena Blanca venía a ser un símbolo...»

Creo que son suficientes estos párrafos, escogidos entre otros muchos, para demostrar que tras la simple narración hay algo más. Lo que ocurre es que por esas «otras muchas cosas» que Melville calla, el simbolismo no queda claro.

De todos los innúmeros simbolismos, teorías e interpretaciones que sobre la obra se han dado, no vamos aquí a dar razón. Simplemente vamos a dar nuestra teoría, en la creencia de que es la verdadera, pues de otro modo, por honradez intelectual, no la daríamos, pero convencidos también de que será una más, tan discutible como todas las otras.

El propio Melville, al escribir *Moby Dick*, no tuvo, estamos seguros, idea preconcebida de presentar n i n g ú n simbolismo determinado. *Moby Dick* es, por encima de todo, un libro de experiencia propia y de aventuras. Todo lo demás que podamos hallar en él se nos da por añadidura. Así, pues, Melville, ante las cuartillas, se propuso escribir una obra sencilla, sin trascendentalismos. Lo que ocurrió, debido a sus peculiaridades humanas y psicológicas, de las que algo hemos apuntado,

es que a cada momento su espíritu, aun sin querer, daba el salto prodigioso de lo concreto y anécdótico a lo simbólico y universal. No podía ser de otro modo en un hombre faústico, con sed de infinito. De ahí el confuso trasmundo del libro, sus vacilaciones y las dificultades de interpretación.

Queda claro, explícitamente expresado por Melville, que el mar es la vida, océano sin fondo por el que todos navegamos buscando algo. Unos se contentan en este océano con cazar ballenas muertas, con saludar a los barcos que pasan, con sacar unos cuantos barriles de esperma, «para volver a empezar». Pero el Capitán Ahab no es así. El Capitán Ahab representa al hombre, que es siempre un Prometeo encadenado.

«Tus pensamientos han creado en ti otro ser y un intenso furor hace de ti otro Prometeo. Un buitre que roe eternamente el corazón, un buitre que no es más que el ser que tú creaste.»

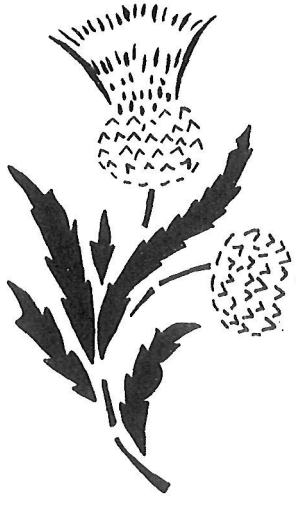
«Lo que haya de grandioso en ti, Ahab, se habrá de buscar en los cielos o en los abismos del mar y darle forma en el aire incorpóreo.»

PRECISAMENTE, lo grandioso que hay en el hombre es su religación a la divinidad. Pero Melville, espíritu religioso, no podía darnos la imagen de un Prometeo pagano. Toda una concepción cristiana del pecado, viene a informar a este Prometeo moderno. El hombre, aun contra su voluntad, va siempre tras la Ballena Blanca.

«¿Qué es esto? ¿Qué cosa indecible, inescrutable y diabólica? ¿Qué oculto señor y amo me manda? ¿Qué cruel y despiadado emperador me ordena que, contra añoranza y amor humanos, me aferre y persista en ello, me lance a ejecutar desatado lo que ni mi propio corazón humano se atreve a concebir?»

La Ballena Blanca es la ambición que hace luchar a Prometeo, su sed inagotable de infinito, pese a estar encadenado con los buitres del pecado, que el mismo Prometeo ha engendrado, royéndole el corazón. Porque esta misma ambición que lanza al hombre al ideal, lo encadena.

«Para mi la Ballena Blanca es esa muralla que me rodea. A veces pienso que no hay nada detrás; pero ya hay bastante; me hostiga y me aplasta; veo en ella una fuerza insultante con la inescrutable malicia que la anima.»



Esta malicia puede llegar a lo demoníaco. «El Gran Demonio del mar de la vida» —la llama—. «Cuánto enloquece y atormenta todo lo sutilmente diabólico de la vida y el pensamiento, todo lo malo, se encarnaba para el insensato Ahab

en *Moby Dick*. Amontonaba sobre la joroba de la Ballena Blanca, la suma total del odio y la rabia que sintiera su especie entera desde el padre Adán y luego lanzaba sobre ella el candente proyectil de su corazón...»

HE aquí las palabras reveladoras. El hombre pecó por ambición orgullosa en el Paraíso terrenal. Y aquel pecado, buitre que nos roe las entrañas, nos marcó con su estigma. La ambición, este pecado original, dejó al Capitán Ahab sin su pierna, mutilación también simbólica. Marcados por el pecado original, desde entonces, todos los hombres corremos tras la Ballena Blanca de la ambición, encadenados por el pecado, odiándola al propio tiempo, pues es el pecado.

Así, el nuevo Prometeo, encadenado en su finitud, con su sed de ambición inagotable, esclavizado y lanzado al propio tiempo por esta ambición aun contra su voluntad, corre, rodeado de negros presagios, tras lo que él sabe inalcanzable, sin poder retenerse, ambicionando y odiando, hasta hundirse en combate feroz en los abismos del mar, en la muerte.

La ambición es el mal, el primer pecado y, al propio tiempo, el ideal al que irresistiblemente tiende el hombre prometeíco. En último término, para Melville, la Ballena Blanca, el *Moby Dick*, que él también persiguió durante toda su vida, naturalmente, sin alcanzarlo.

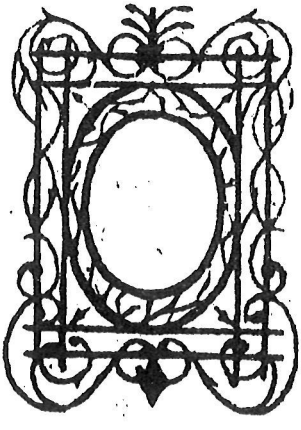
LA FILOSOFIA EN YALE

por Julián Marías

MUCHAS veces, al cruzar la gran plaza cuadrada, que es el centro de New Haven, me he parado a pensar cómo sería si en 1639 hubiesen llegado los españoles a la bahía y a las riberas del Quinnipiac, en vez de hacerlo Thomas Eaton, aquel comerciante tan preocupado con las cosas del cielo, y John Davenport, aquel clérigo tan atento a las cosas de la tierra. El *Green* de New Haven sería, sin duda, la Plaza Mayor de Puerto Nuevo. Habría, probablemente, soportales, rumor de conversaciones incesantes, lentos paseantes morosos, cafés —con terrazas en cuanto la nieve dejara de sacar las mesas— y, a uno de los dos lados, una catedral barroca con altares dorados y santos de talla.

En lugar de eso hay, principalmente, césped y olmos —en los Estados Unidos la vegetación domina hasta lo más urbano, y New Haven es la «ciudad de los olmos», *Elm City*—; a un lado, los comercios; en otro, un gran *drugstore*, el neoclásico edificio de Correos, Bancos; en el tercero,

la Audiencia, la Biblioteca, las Prensas Universitarias, los Clubs de Graduados y Profesores. En medio, las tres pequeñas iglesias coloniales, Trinity Church, Center Church, United Church. El *Green* suele estar cubierto de nieve cuatro o cinco meses al año; sólo en mayo empieza a estar verde, a ser realmente el *Green*: en New Haven, en Connecticut, en toda New England, como en la Soria de Antonio Machado, «primavera tarda, mas es tan bella y dulce cuando llega». El *Green* está casi siempre solitario en su vasto espacio hueco; lo cruzan coches y autobuses azules; lo rodean transeúntes apresurados; la bandera estrellada se estremece en lo alto del monumento a los muertos de la primera guerra mundial; tal vez un hombre vende globos de colores; un día aparece lleno de hombres, mujeres, muchachas de vestidos brillantes y clara sonrisa, con borrosas cruces en la frente: es el Miércoles de Ceniza. Cuando el cielo se hace de un azul profundo y nace la hierba suntuosa y estalla el incendio primaveral y amarillo de las *forsythias*, cuando los *dogwoods* blancos o rosas prestan una delicadeza inesperada a la ciudad entera, el *Green* empieza a poblarse: los niños juegan entre los olmos, algunos es-



tudiantes hacen una pausa, viejos solitarios se pasan las horas muertas fumando su pipa, o se agrupan en los bancos verdes a recordar tiempos pasados, quizá sacando a relucir, como se saca del baúl un levita guardada entre naftalina, el italiano, el armenio o el polaco de la juventud, soterrados tantos años por un inglés que siempre se resiste.

EL cuarto lado del *Green* es una frontera: lo que cierra la gran plaza comunal es uno de los lados del más viejo recinto — el *Old Campus*— de la Universidad de Yale. La piedra oscura —gruesos muros, severas ventanas de juveniles dormitorios, torreones con reminiscencias del Châletet de París—, aisla y a la vez comunica la ciudad con su Universidad; y ésta es, a su vez, la frontera por la cual New Haven limita con el mundo.

Las Universidades, cuando lo son, están abiertas al mundo; y para ello no tienen más remedio que buscar la clausura, forma material del ensimismamiento. Yale, que es más urbana que otras Universidades de los Estados Unidos, que está en la ciudad y es un trozo de ella —sus calles la cruzan y dividen—, es, sin embargo, la expresión misma del recogimiento, del retiro. Sus calles tienen ya algo de claustro; se remansan en los *squares*, verdes o blancos, según la estación, así el que se extiende frente a la gran biblioteca, la Sterling Library, con sus cuatro millones largos de li-

bros; es una serie de cláusulas sucesivas, progresivas, que culminan en el *Old Campus*, cerrado, recoleto, con el viejo Connecticut Hall, de 1752, y al lado la estatua de Nathan Hale, el juvenil héroe de Yale, que espera la muerte, las manos a la espalda, y más allá la del viejo presidente Pierson; y siempre los olmos.

NO suenan campanas, pero el *Old Campus* se llena por la tarde con la melodía que desciende de la vecina torre gótica, la Harkness Tower, junto a la cual se puede leer, en los hierros forjados de la puerta de uno de los *Colleges*, el lema inglés de los estudiantes: *For God, for the Country, for Yale,* explicado por la divisa de la Universidad, a la puerta del Campus: *Lux et Veritas.* Porque sólo con luz y verdad puede una universidad servir a Dios, al país y a sí misma, y cualquier otra forma de «servicio» no es otra cosa que traición.

En esta Universidad he enseñado filosofía durante un semestre. No es ocioso apuntar los temas: un seminario graduado sobre *Teoría de la vida humana*; otro, también para estudiantes graduados, sobre *Imaginación y ficción*; un tercero, para *undergraduates* con especialización filosófica, sobre *Filosofía europea contemporánea*; un curso de conferencias sobre este mismo tema. No es ocioso, porque se suele pensar que las Universidades norteamericanas no se interesan más que por la lógica matemática o a lo sumo la epistemo-

logía. En Yale, donde hay cincuenta estudiantes graduados que preparan su doctorado en filosofía, se han dado en 1955-56, sólo en la *Graduate School,* 32 cursos filosóficos; y en ocho de ellos, en su título o su presentación, aparece la expresión «metafísica»; y algunos son cursos o seminarios sobre Aristóteles, Santo Tomás, Escoto, Ockham, Leibniz, Kant (no sólo sobre Peirce, Whitehead o Dewey). Si se añaden los 33 cursos o seminarios en los cuatro años de *College,* se tienen 55 cursos o seminarios de filosofía (semestrales o anuales) en un año académico. Este elemental dato numérico, ¿no sorprenderá a muchos lectores fuera de los Estados Unidos y a algunos dentro del país? ¿En alguna parte de Europa o América se enseñará filosofía con tanta amplitud y —quizá sea ésta la mejor expresión —*holgura*?

Yo diría que en Yale la filosofía se cultiva sin prisa. Ninguna actitud me parece más adecuada. El problema de la filosofía en América es particularmente delicado. La filosofía no ha nacido en América; ni siquiera ha *renacido* en ella todavía; quiero decir que las sociedades americanas como tales no han *llegado* a la filosofía, entiéndase, a su radical necesidad. (No comprendo, dicho sea de paso, cómo algunos americanos, sobre todo hispanoamericanos, prefieren suponer que eso ha ocurrido ya y renuncian sin pena a la maravilla futura del día que eso de verdad acontezca.) Pero lo

que es válido para la sociedad, no lo es para los individuos: muchos americanos, del Norte y del Sur, sienten la vocación filosófica, la necesidad *personal* de la filosofía tan intensa y auténticamente como pueda experimentarla cualquiera. De otro lado, las sociedades americanas vienen de las europeas, las llevan dentro, y éstas están constituídas en cierta dimensión por la filosofía; dicho con otras palabras, la filosofía pertenece también a la tradición de las sociedades americanas, es un ingrediente suyo.

EN un artículo publicado en el *Yale Alumni Magazine* de junio de 1956, Hendel insiste certeramente en la presencia de la filosofía en la más antigua tradición de los Estados Unidos, incluso antes de la independencia. Los Estados Unidos, viene a decir, no se han hecho sin filosofía, sino en alguna medida a fuerza de ella. Nada más exacto. Pero a la hora de hacer filosofía en los Estados Unidos, esto se convierte en un problema. En América, la filosofía *está ahí* (es decir, ahí *dentro*); por otra parte, está haciéndose, en forma distinta, en algunos puntos de Europa (sólo en algunos). La filosofía pertenece, pues, a la tradición de las sociedades americanas, en la medida en que éstas «vienen de» las europeas y las llevan dentro, y a la vez al haber común plenamente actual de Occidente, del que América es parte esencial. Esta situación explica, creo yo, no pocos equívocos en

torno a la debatida cuestión de la filosofía en América.

El peligro ha sido el apresuramiento, diversas formas de apresuramiento. La peor, el mimetismo, que en ocasiones llega a la simulación: una filosofía aparente, pero que no lo es (exactamente la definición artística de la sofística, *phainoméne sophia, oûsa d'oú*), lo que se llama en español «hacer que se hace». Otra, el intento de llegar en seguida a una filosofía «americana», sin estar en claro sobre si la estructura de las diversas sociedades occidentales lo hace posible, sin saber siquiera si hoy es posible una filosofía inglesa, española, francesa o alemana, ni aun tal vez una filosofía europea *sensu stricto*. Una tercera forma es el prurito de estar «a la última», que suele conducir, irónicamente, a estar sólo a la antepenúltima (por ejemplo, el «existencialismo»). Por último, otra forma más sutil de apresuramiento, ésta más frecuente en los Estados Unidos que Hispanoamérica, es la tendencia a «liquidar» la filosofía tradicional en nombre del «cientifismo», y reducirla a lógica simbólica o «epistemología».

EL cultivo de estas disciplinas es un título de honor de los Estados Unidos; lo que me parece vicioso es el intento de reducir a ellas la filosofía; y pienso que el origen de esta actitud no es americano, sino europeo; yo diría un caso de «separatismo»; me explicaré: algunos cultivadores euro-

peos de la filosofía, conscientes de sus limitadas posibilidades dentro de esta tradición, al trasplantarse a América han creído poder alcanzar una jerarquía superior identificando una parcela del saber filosófico con su totalidad, y descalificando ésta, a la vez que halagaban la predilección por la «ciencia» de una zona considerable de la sociedad americana.

A este «separatismo» se ha agregado otro, que tampoco está en la más profunda tradición norteamericana: el anglosajón, el de la lengua inglesa. Mientras los comienzos de los estudios filosóficos en los Estados Unidos, en el siglo XIX, muestran una honda influencia alemana y francesa, el final del siglo pasado y buena parte del presente han asistido a un pernicioso aislamiento (paralelo al que se ha producido en la Europa continental). Ha sido frecuentemente el exclusivismo de la lengua inglesa: todavía hoy circulan libros filosóficos en que se dedican páginas y páginas a los pensadores que han escrito en ella, mientras falta toda mención de Brentano, Dilthey, Husserl, Blondel, incluso Comte (si no recuerdo mal, ni lo nombra Russell en su *Historia de la filosofía*). De igual modo, son incontables los libros alemanes, franceses, españoles, italianos en que no hay apenas mención de Pierce, Royce, Whitehead, Alexander; casi las únicas excepciones en la doble y general desatención son Bergson y William James; si se piensa en los vivos, la situación es análoga.

En Yale, decía antes, la filosofía se cultiva sin prisa y con holgura. A pesar de que en esta uni-

versidad enseñan unas cuantas de las figuras más distinguidas y personales del país —Hendel, Blanshard Northrop, Margenau, Fitch, Weiss—, sorprende el respeto, casi la reverencia, con que allí se recoge y conserva todo el legado filosófico de Occidente (y no se olvida el de Oriente). Me parece admirable la actitud con que los maestros de Yale se borran, por decirlo así, para dejar paso a ese saber común del que se sienten depositarios. Todo el pasado filosófico, desde los griegos hasta ayer, está allí presente. Si se estudia a Locke y a Moore y a Whitehead y a Dewey, no se olvida a Descartes, Leibniz o Hegel; tanto como Russell, James, Schiller o Pierce pesan Kierkegaard, Husserl, Jaspers, Unamuno, Ortega, Marcel o Heidegger.

La consecuencia de esto es lo que llamaría la receptividad de los estudiantes, su profunda «disponibilidad» intelectual.

Los he visto entrar a fondo, confiada y animosamente, a la vez con crédito y espíritu crítico, en formas de pensamiento que hasta entonces les eran ajenas, hasta llegar a poseerlas en un grado

que no se esperaría en tan breve tiempo. Que esta impresión no es ilusoria lo confirma el testimonio de los otros maestros de Yale, que en sus propios seminarios encontraban, a los pocos meses, huellas de esa manera de filosofar, incorporadas a la mentalidad de los estudiantes.

El crecimiento de la filosofía en Yale empieza a sorprender; cuando, hace un año, se le hizo perder posición privilegiada en los programas y se esperaba un descenso de estudiantes en los cursos introductorios, se alcanzó un máximo. En los últimos quince años, el número de estudiantes que siguen cursos de filosofía no ha hecho sino aumentar: hoy, la mitad del total. Las razones de ello son múltiples; algunas, históricas; otras, privativas de Yale —porque no en todas partes ocurre lo mismo.

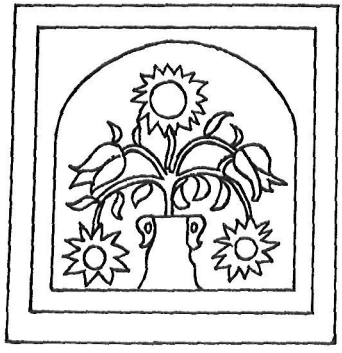
Es cierto que los Estados Unidos —como, en forma distinta, el resto de América— se van acercando a la filosofía; oscuramente, empieza a sentirse su necesidad. Es la forma juvenil de acceso al filosofar. Recuerdo mi estado de ánimo a los diecisiete años; no sólo no sabía qué era filosofía, sino que apenas tenía nociones vaguísimas de su existencia; estaba mucho más familiarizado con las ciencias físico-matemáticas y naturales, y creía que mi vocación me impulsaba a ellas; sin embargo, empezaba a sentir una vaga inquietud, un indiscernible malestar. Había «ahí» algo que me perturbaba, algo que echaba de menos, que misteriosamente me atraía. Ese algo era, acaso, la filosofía. Recién aprobado el bachillerato de cien-

cias, improvisé en los meses de aquel verano, como movido por un presentimiento, el de letras, para estar en franquía. Pronto resultó justificada aquella precaución académica.

CREO que los Estados Unidos, biográficamente —esto es, históricamente— están en situación muy parecida. Pronto —antes de lo que se piensa— van a necesitar la filosofía para ser quienes son, es decir, quienes *tienen que ser*. La filosofía, que hasta ahora ha sido sólo un elemento de su tradición, va a ser en el futuro próximo parte de su destino. Pero hay el riesgo de que el día en que esa necesidad sea plenamente actual, en que el hombre americano necesite de verdad la filosofía, no la encuentre. Entiéndaseme bien: no digo que no la encuentre *hecha* —la filosofía hecha no nos sirve, porque no es nunca la nuestra, hay que encontrarla por hacer, como nuestro quehacer—; temo que la encuentre *suplantada*.

No sospechaba yo que la experiencia de Yale, sobre todo las reuniones del Departamento de Filosofía, iba a darme tan nueva confianza en el porvenir de los Estados Unidos. Porque en estas largas, despaciosas reuniones —una vez más, sin prisa y con holgura— se manejaba con tanto respeto como falta de patetismo, con tanta seriedad como ausencia de pedantería, con viveza y cordialidad, con divergencias y libertad, con apasionamiento y buen humor, esa realidad de la filosofía. Y se la

pulía, se la acicalaba, pensando en los muchachos curiosos, abiertos, impacientes, que se asomaban a ella con esperanza inquisitiva, a los que no se quería halagar, ni defraudar, ni engañar, porque eran, ni más ni menos, un fragmento considerable de los futuros Estados Unidos. Todo ello bajo la fraternal y paternal capitanía de Charles W. Hendel, el hombre que, si yo hubiera explicado en Yale la *Etica a Nicómaco*, me hubiera permitido mostrar cómo pueden conciliarse todas las virtudes éticas con las dianoéticas.



LOS PENNELL

por Edward L. Tinker

EN mi país existe lo que podríamos llamar colaboradores literarios, o sea, dos personas que trabajan en una misma obra, produciéndola bajo ambos nombres. Los más conocidos entre los colaboradores fueron los esposos José e Isabel Robins Pennell, de fama internacional. La señora de Pennell produjo la mayor parte del texto de sus obras, y José Pennell contribuyó con los dibujos; la combinación ha enriquecido nuestra literatura y ha colocado sus nombres en la lista de los grandes. Yo tuve la suerte de conocerlos íntimamente hacia el fin de su vida.

No voy a cansaros con una larga disertación sobre las dotes artísticas de José Pennell, puesto que su obra es bien conocida por los aficionados, y tengo la certeza de que este público, al que tengo el honor de dirigirme, está bien capacitado para juzgar por sí mismo de su valor. En lugar de ello, me ocuparé de estas dos ricas personalidades, de su brillante inteligencia y de su vida

infatigable, sin todo lo cual sus grandes éxitos hubieran sido imposibles.

A medida que los conocía mejor, me resultaba interesante comprobar cómo una educación y un ambiente completamente distintos habían producido en ellos cualidades que se complementaban entre sí. El carácter de José Pennell había sido formado en las ideas ascéticas y duras de sus padres, cuáqueros. De ellos imitó la sencillez de sus modales y su modo franco de hablar, que a veces llegaba a lastimar, y la tenacidad con que defendía sus opiniones. Ella era todo lo contrario. Era hija de un banquero de Filadelfia, y sus antepasados paternos y maternos provenían de Virginia. Heredó una justa apreciación del confort y el refinamiento y la convicción de que los buenos modales son tan importantes como la moralidad. Por consiguiente, si José Pennell hablaba a veces bruscamente y sin tacto, la señora de Pennell, siempre diplomática y amable, tranquilizaba las sensibilidades heridas que su marido iba dejando a su paso.

POR otra parte, en tanto que ella podía haber preferido una vida fácil y cómoda, el apetito insaciable de realización que sentía su esposo los impulsaba a los dos a trabajar hasta el límite de su eficiencia y de su resistencia. Ella lo expresó así: «José era un jefe muy severo, pero esto le hacía más interesante.» Treinta años de vida en

Inglaterra no tuvieron el menor efecto sobre Pennell. En su habla, en su pensamiento y en su figura siguió siendo siempre tan típicamente norteamericano como el pastel de manzanas para el desayuno, mientras que ella, mucho más sensible, llegó a parecerse en su figura y en su modo de hablar a una inglesa de la alta sociedad.

EN nuestras largas conversaciones de sobremesa, fuí haciéndome por las anécdotas pintorescas que me contaban, un cuadro fascinante de sus vidas. Se conocieron en 1880, cuando el *Century Magazine* contrató a Pennell para que hiciera ocho grabados de Filadelfia, pidiéndole a Carlos Godfrey Leland, obeso y embigotado, y autor de cierta fama, que escribiera el texto. El señor Leland estaba demasiado ocupado para emprender este trabajo y sugirió que lo hiciera, en vez de él, su sobrina favorita, Isabel Robins. Ella y Pennell se pusieron a trabajar juntos, y la aparición en el *Century* de su obra conjunta marcó el principio de una larga vida de colaboración.

Los grabados de Pennell encantaron al director de la revista, quien le envió a Italia para ilustrar unos artículos de Guillermo Dean Howells sobre las ciudades toscanas; pero no por ello se olvidó de la señorita Robins, y volvió para cortejarla. Se casaron en 1884, y en seguida el torbellino de trabajo que llenaba la vida de Pennell la arrastró a ella también.

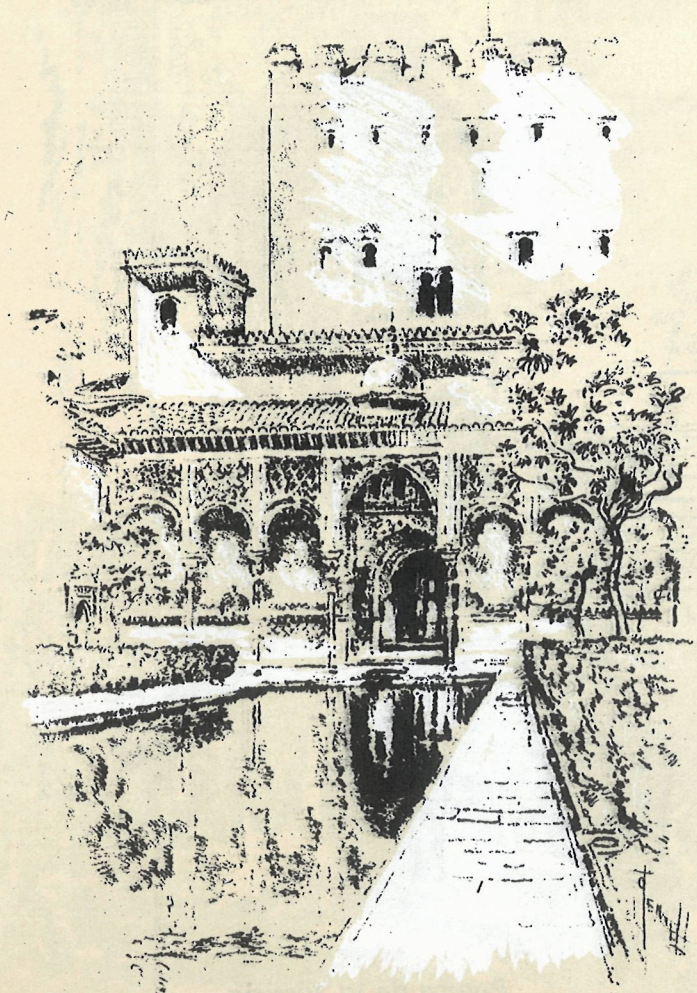
Se embarcaron con el objeto de hacer nuevas ilustraciones, pero al llegar a Londres, el cólera reinaba en Italia. No pudiendo permitirse el lujo de la ociosidad hasta que terminara la epidemia, se compraron un triciclo para dos personas y se dirigieron a Canterbury. Allí él hizo esbozos y ella tomó notas, y a la vuelta publicaron un pequeño volumen llamado *Una peregrinación a Canterbury*, en el que volcaron todo su entusiasmo juvenil. Fué su primer libro y un crítico lo calificó como «la ganga más maravillosa que por un chelín ofrece la literatura moderna.

CUANDO cesó la epidemia hicieron su viaje a Italia en el triciclo —el primero que jamás se vió

Todo el mundo ha oído hablar de Washington Irving, diplomático y escritor norteamericano, cuyos Cuentos de la Alhambra *y otros libros sobre Granada han contribuído más que los de cualquier otro escritor extranjero a dar a conocer universalmente la historia del último reino moro de España. José Pennell, otro ferviente admirador norteamericano de España, estuvo en Granada a fines del pasado siglo para dibujar una serie de ilustraciones para una nueva edición de los* Cuentos de la Alhambra. *En la Sección Gráfica se reproduce una selección de sus dibujos como ilustración del artículo aquí publicado.*

Sección Gráfica

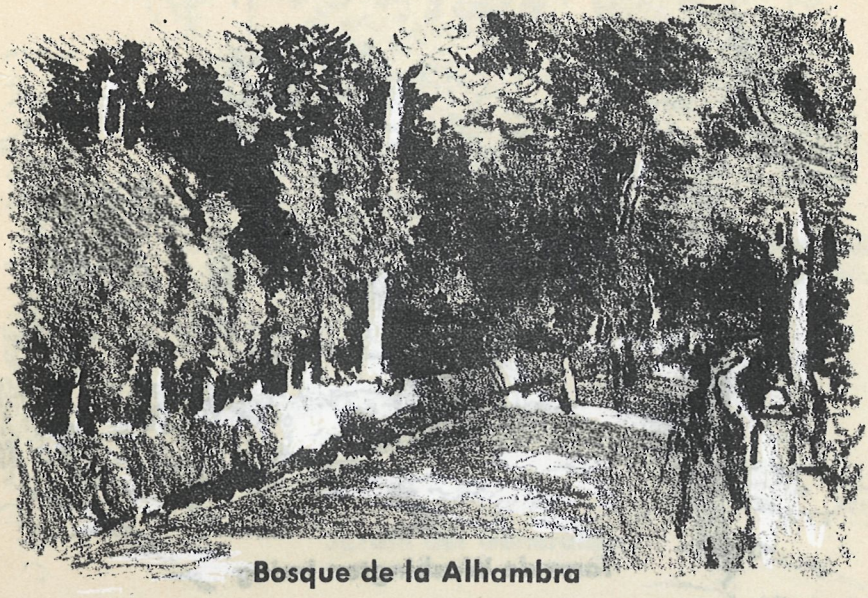
GRANADA VISTA POR UN NORTEAMERICANO



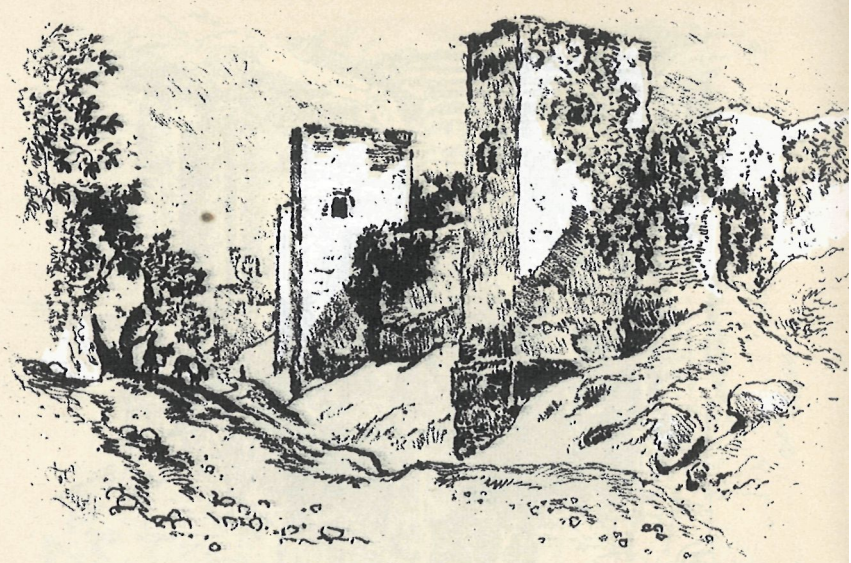
Patio de los Embajadores

Puerta de la Justicia

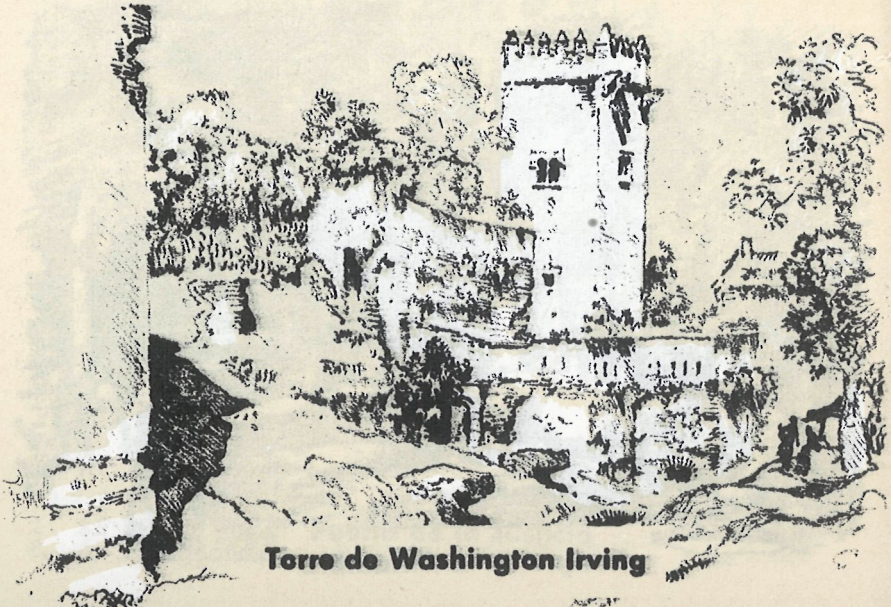
Patio de una posada



Bosque de la Alhambra



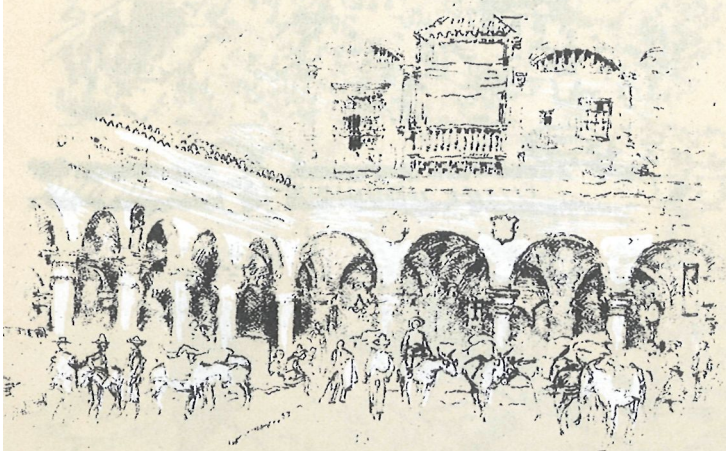
Calle de los Muertos



Torre de Washington Irving

Jardín del Generalife

La Alhambra y la Vega



Patio de una posada

La frutería

La Alhambra

en ese país—, y fué tal la sensación que produjo la innovación, que cuando entraron en Roma fueron arrestados por transitar por el Corso. Los apuntes pictóricos y literarios de sus vacaciones vieron la luz en el *Century Magazine*.

Por aquel entonces, los dibujos de Pennell habían conquistado tanta popularidad, que recibió una lluvia de encargos para ilustrar los libros de muchos de los más distinguidos autores ingleses contemporáneos. Puesto que la mayor parte de estas solicitudes provenían de autores europeos, no tardó en darse cuenta de que tendría que vivir en Londres y, por consiguiente, se trasladó allí con su esposa, se instalaron en un piso y continuaron su vida agitada, pasando sus supuestas vacaciones de verano viajando por toda Europa en bicicleta. Durante el invierno, la señora Pennell, a base de las voluminosas notas de sus aventuras, escribía artículos y libros de viaje, que ilustraba su marido. Tanta gracia y habilidad demostraban, que se vendían fácilmente. En los ratos perdidos, José Pennell dibujaba el Londres que amaba.

En 1888 la energía inextinguible de Pennell halló otro cauce y reemplazó a George Bernard Shaw como crítico de arte en el *Star*, de Londres. Inmediatamente lanzó vigorosos ataques contra las exhibiciones pomposas de enormes cuadros históricos que presentaba la Royal Academy —ataques tan violentos que asombraron a todo Londres. Pero después de haber hecho lo que nadie se había atrevido a hacer, el trabajo le aburrió y se negó a continuarlo. La señora de Pen-

nell siguió haciéndolo por él y durante muchos años escribió artículos con la firma de su marido y además llegó a ser crítico de arte del *Chronicle*, de Londres, y corresponsal en Europa de la *Nation*, de Nueva York.

Unicamente se permitían descansar una tarde a la semana. Sus recepciones de los jueves se hicieron famosas en Londres, tanto por el tacto, la gracia y el don de saber escuchar que ella desplegaba, como por la parquedad de palabras que caracterizaba a Pennell y que tan pintoresca resultaba, y por el gran número de intelectuales que se reunían en sus salones del Adelphi Terrace, donde en otra época vivió Samuel Pepys, famoso por su diario.

SUS huéspedes vociferaban hasta altas horas de la noche discutiendo nuevas ideas, formulando nuevos proyectos, estableciendo nuevas reputaciones y repitiendo todos los chismes más entretenidos de la vida literaria de Londres. Los últimos supervivientes de la escuela pre-rafaelista contaban extrañas anécdotas de las hazañas de sus difuntos contemporáneos —anécdotas tan fantásticas que prueban que es incierta la tesis de que nuestra generación de artistas y autores es más rara y más loca que ninguna otra.

Los invitados a las *soirées* de los jueves en casa de los Pennell eran en su mayoría jóvenes llenos de vida, para quienes las puertas de la fama

se acababan de abrir o estaban a punto de abrirse —redactores, autores, artistas y editores de Londres—. No pasaba una semana sin que Guillermo E. Henley subiera los tres tramos de escaleras y, balanceándose entre su bastón y su muleta, se detuviera dramáticamente ante la puerta mientras se quitaba con gesto galante su enorme sombrero negro de bandolero. Siempre le seguía una retahila de satélites, los llamados «muchachos de Henley», que le servían de asistentes en el *National Observer*, y, bajo su dirección, conducían una guerra sin cuartel contra la pomposidad y el sentimentalismo que ellos denominaban «balido». Había noches de discusiones clamorosas —de feroces y elocuentes reyertas sobre ideas, grabados o teorías de arte—, batallas homéricas tan reñidas que no en vano llamó la señora de Pennell a esa época la Década Peleadora.

El hermano de Dante Gabriel Rossetti, William Morris, y el tímido Sir James Barrie, a veces asistían a estas fiestas; y asimismo se dejaba ver la barba roja de George Bernard Shaw. Stevenson, mucho más brillante, pero menos aplicado que su famoso primo Rober-

to Luis Stevenson, era uno de los invitados favoritos de la señora de Pennell, como lo era también el novelista norteamericano Enrique Harland. En verdad, fué la señora de éste quien primero habló a Pennell de un humilde dependiente suyo que dibujaba a maravilla. Ella procuró que le viera Pennell, quien en seguida se dió cuenta del genio de Aubrey Beardsley, y escribió un largo artículo en el *London Star* loando su obra. Esta fué la primera apreciación pública que jamás recibiera Beardsley. Pennell a menudo favorecía a otros artistas porque aunque tenía fama de crítico acerbo, era generoso en sus alabanzas cuando creía que eran merecidas. Eran estas magníficas cualidades de corazón que trataba de esconder bajo una apariencia de rudeza las que hicieron decir a un famoso ensayista norteamericano: «Yo quería a José Pennell. Por supuesto, yo comprendo que era un gusto adquirido, pero por lo mismo era éste un sentimiento más fuerte que si hubiera sido instintivo.»

A pesar de que Isabel Robins Pennell no sabía ni siquiera freír un huevo, durante cuatro o cinco años envió semanalmente al *Pall Mall Gazette* descripciones líricas de los sabrosos platos que probaba en sus viajes por Europa, buscando temas para sus libros y modelos para los grabados de su marido. Estos artículos del *Pall Mall,* enriquecidos por alusiones literarias tan deliciosas, eran tan encantadores que fueron recopilados bajo el título de *Las fiestas de Autólico.* Luego compró antiguos y raros libros de cocina y los describió en

su obra *Mis libros de cocina,* donando años después la preciosa colección a la Biblioteca del Congreso, en Washington.

CADA año la señora de Pennell esperaba con verdadero placer la semana que pasaba en París haciendo la crítica del Salón de Primavera para el *Star.* Todo el día recorría las galerías sin fin, tomando notas de los cuadros, pero por la noche se reunía con los otros críticos y juntos comían alegremente, terminando la velada en alguna «boîte», o en Montmartre viendo cómo «La Goulue» y «Ninipatte-en-l'air» hacían su «Quadrille Naturaliste». Una noche, al regresar del *Rat Mort,* se metieron tantos en un coche, que éste se desfondó, y Enrique Harland, haciendo uso del sombrero de copa que le había prestado un distinguido editor de Londres, hizo una colecta para el pobre cochero.

La ocasión más divertida que recuerda la señora de Pennell de sus viajes a París, fué una hermosa tarde de primavera en que el «grupo inglés» decidió ausentarse del Salón para ir a Versalles. Según los ingleses, los grupos de turistas, con sus «Baedekers», afeaban con su mera presencia los jardines, lo que los molestaba sobremanera. Un pequeño grupo de serias maestras norteamericanas irritó tanto al joven artista Carlitos Furse, que, a la par que contemplaba una de las fuentes, dijo lo bastante alto para que ellas le oyeran:

«¡Qué calor hace! Vamos a bañarnos.» Entonces, con mucha ostentación, comenzó a quitarse la ropa. Empezó por el cuello y la corbata, y cuando llegó al chaleco, ya las maestrillas habían volado. No pudieron, empero, gozar de los hermosos jardines a solas por mucho tiempo, pues unos cuantos alemanes irrumpieron en su soledad. Pero Furse se hizo nuevamente dueño de la situación. En seguida dió orden a sus amigos de que se pusieran de rodillas a comer hierba como Nabucodonosor. Los alemanes, sorprendidos y pensando que estaban entre locos escapados de un manicomio, se fueron corriendo. Debe de haber sido impagable ver a la señora de Pennell y a los críticos ingleses comiendo hierba y haciendo un papel ridículo.

FUERON estos viajes a París los que indujeron a Pennell a ensayar el arte de Jaime McNeill Whistler. Era inevitable que probara este medio algún día, pero sólo fué cuando vió las magníficas litografías de Steinlein, Willette, Odilon Redon, Louis Legrand y Toulouse Lautrec en el Salón de Primavera de 1895 cuando se decidió a probar este procedimiento. En cuanto regresó a Londres logró persuadir a Fisher Unwin a que le dejara escribir un libro sobre la *Litografía y los litógrafos*, como secuela de su obra sobre los *Dibujos a pluma y sus autores*, que había visto la luz en 1889.

Empero, al ser comisionado para ilustrar una nueva edición de «Cuentos de la Alhambra», de Washington Irving, la señora de Pennell se encargó de recopilar los datos sobre la historia de la litografía, en tanto que él partía para España con tiza de litografía y papel de calcar en su equipaje. Algunos de sus más delicados dibujos, que recuerdan los de Whistler, se hicieron en este viaje, y ahora son los más difíciles de obtener de las obras de Pennell. Aunque tienen gracia y precisión de dibujo, no dan indicio alguno de la tremenda fuerza que demuestran sus litografías posteriores, tales como la serie del Canal de Panamá o de las actividades bélicas en Inglaterra y Norteamérica.

Era natural que el primer período de Pennell, tanto en sus grabados como en sus litografías, mostrara la influencia de Whistler, puesto que aquél admiró con extravagancia la obra de éste y decía: «Aunque yo nunca estudié con Whistler y jamás fuí su discípulo, él es y siempre será mi maestro.»

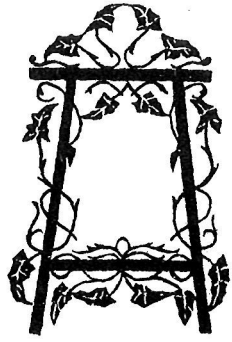
El hondo afecto que los Pennell sentían por Whistler rara vez se halla en las relaciones humanas y se pasaron más de la mitad de su vida demostrándolo. Su *Vida de Jaime McNeill Whistler* y su *Diario de Whistler*, así como la obra de Isabel Robins Pennell *Whistler el amigo*, nos pintan un cuadro tan realista y completo de Whistler, el hombre, que todas las biografías posteriores sólo podrán volver a interpretar lo que coleccionaron los Pennell.

La primera guerra mundial produjo cambios radicales en la vida de los Pennell en Londres, pues José inmediatamente emprendió una gran serie de dibujos que fueron expuestos en Londres con gran esplendidez. Asistió a la apertura con el alcalde en un coche dorado, y la exposición tuvo un éxito tan instantáneo, que Pennell fué invitado por el Gobierno francés a hacer dibujos del frente de guerra en Francia.

PERO la guerra hirió su alma sensible y ultrajó su código cuáquero de paz, como lo demuestran estas palabras que escribió al referirse a su labor en las fábricas de armas: «Me fascina, pero es intolerable pensar que todo esto se hace para matar gente. Pero uno no puede pensar, porque si se piensa se vuelve uno loco. El mundo hoy está loco.»

Pennell sólo pudo llegar hasta Verdún. Allí, el inútil horror de aquel espectáculo, le sobrecogió completamente. Llegó casi a desequilibrarse, no podía trabajar, y al fin se embarcó para América. La señora de Pennell, que se había quedado en Londres, le siguió más tarde. Pasaron una temporada desagradable tratando de aclimatarse en Filadelfia, después de una ausencia de treinta años. Pero esto pronto quedó olvidado cuando Pennell, con su energía de costumbre, se sumergió en la tarea de redactar la historia de las actividades bélicas en los Estados Unidos, actuan-

do con nervioso dinamismo, como vicepresidente del Comité de Información Pública.



Durante uno de sus rápidos viajes a Nueva York había conocido el Hotel Margaret, de Brooklyn Heights, con vistas a la bahía y a los rascacielos de Manhattan. En 1921, él y su esposa se fueron a vivir allí. La vasta extensión de agua bajo su ventana, atravesada por remolcadores, barquitos y buques grandes de todas clases, los enormes arcos de hierro y piedra sostenidos por cables de acero, le fascinaban. No quería dejar ni por una sola hora ese panorama sin igual, con sus grandes torres, esas inmensas moles poderosas de hormigón y acero, en cada una de las cuales caben diez mil personas. Le disgustaba la llegada de la hora del crepúsculo en que todo se transforma en un nocturno de palacios etéreos sobre un cielo azul-negro, estrellado con millones de ventanas que despedían una luz anaranjada y cálida. Este esplendor sin par atraía irremisiblemente a su alma sensible de belleza. Nos decía: «Nueva York, vista desde Brooklyn, es la ciudad más maravillosa del mundo.»

De noche y de día, con su pincel o su aguja de grabar, trataba de captar cada cambio sutil que transformaba ese panorama incomparable.

Los rascacielos también le atraían por separado, e hizo cuadros inspirados de muchos de ellos, trabajando siempre con tanta prisa y energía como lo había hecho en sus primeros días en Londres.

Le hicieron aceptar la cátedra de litografía y grabado de la Art Students' League, y fué un profesor ideal. Sus alumnos le querían mucho, y a su muerte uno de ellos escribió: «Fué un pedacito de cielo bajado a la tierra.» Cuando me lo dijo la señora de Pennell, le brillaron los ojos, y con su delicioso sentido del humor, añadió: «Figúrate haber dicho eso de José.»

Cuando empezó su autobiografía, *Las aventuras de un ilustrador,* dijo que iba a mencionar a cuantos conocía menos a los mentecatos. A medida que se imprimía el libro, vivía en un estado de irritación y descorazonamiento continuos, pues el arte de diseñar un libro era una especie de manía suya, de modo que todas sus obras son modelos de lucidez, dignidad y buen gusto. A pesar de reyertas homéricas con los impresores y técnicos que hacían las planchas para sus grabados, se terminó al fin e hizo planes para una gran exposición el día que saliera a la luz. Esta se componía de salones enteros con sus grabados, litografías, dibujos y acualeras, mientras que en vitrinas se exhibían las pruebas de sus *Aventuras* con sus anotaciones autógrafas vituperando a los impresores y las vivas respuestas de aquéllos. También había una colección de los innumerables libros que él había ilustrado y aquéllos en

que él y la señora de Pennell habían colaborado juntos, y algunas graciosas caricaturas de si mismo.

FUE una exhibición asombrosa, y el día de barnizado de los cuadros, costumbre en los Estados Unidos, se llenaron los salones de las personas más destacadas. Pensando que sería justo que el antiguo redactor del *Century Magazine* que primero había aceptado sus dibujos inaugurara la exposición, el señor Pennell había conseguido que Roberto Underwood Johnson pronunciara el discurso de apertura.

Al subir a la tribuna el señor Johnson, ex embajador en Italia y director del *Hall of Fame,* presentaba una figura imponente y patriarcal con sus bigotes blancos y su levita cruzada. Disponiéndose a hablar con mucha solemnidad, dijo que todos sabían que José Pennell era el «fustigador de los filisteos, y que su apreciación de la belleza se trocaba en religión». Al hablar de la belleza, continuó: «Recuerdo una oda que tuve la inspiración de escribir al contemplar una de las estatuas de Saint Gaudens, y con vuestro permiso la leeré.» Después de lo cual, el señor Johnson declamó unas veinte estrofas con evidente satisfacción.

Los dos ojos de Pennell se iban achicando más y más con la irritación que sentía, y de pronto se inclinó y dijo algo al oído de una jo-

ven sentada al borde de la tribuna. Entonces vino hacia mí y me dijo, gozando como un pícaro:

—Ya me vengué de él.

—¿Qué hiciste?

—No hice más que decirle a la taquígrafa que toma notas del discurso de Johnson para los periódicos que omitiera sus versos.

Pennell poseía un sentido de humor picaresco que volvió a demostrar en su famosa respuesta a la invitación que recibiera de los grandes almacenes Wanamaker para que hablara durante su Semana de Libros, y que dice así: «Estimado señor Wanamaker: Jamás he mezclado la lencería con la literatura, y estoy demasiado viejo para empezar a hacerlo ahora.»

Pero había veces en que su franqueza cuáquera creaba situaciones muy difíciles. Recuerdo una vez que estando comiendo en casa estaba sentado junto a mi tía y ella le dijo que estaba estudiando pintura con Zorach, uno de los ultramodernistas que Pennell odiaba porque creía que eran artesanos poco escrupulosos. La idea de perder el tiempo de tal manera le irritó tanto, que, mirándola de hito en hito, le dijo: «Señora, es usted una perfecta mentecata.»

PENNELL no creía en el arte moderno y llegó al extremo de insistir en que «no hay arte en los Estados Unidos; sólo hay mucho ruido e imitación». Se expresaba con igual vehemencia

en contra de la prohibición, los anuncios comerciales y la degeneración de sus compatriotas. Decía: «Acuérdense que no puede haber arte en un desierto sin agua, poblado de los borrachos hipócritas en que nos hemos convertido.»

Por extravagantes que parezcan sus afirmaciones, cuando las escudriñamos hallamos en ellas cierto sentido común. En general, tenía razón en el fondo, y creo que sus exageraciones pintorescas eran un truco intencionado para hacer resaltar los males que combatía. En cuanto a la fogosidad de sus imprecaciones, podría hallarse la causa de ellas en la irritación y el nerviosismo propios de un hombre que trabaja demasiado.

Exigía de sí mismo el límite de la resistencia humana. En la primavera de 1926 contrajo una pulmonía y no tuvo reservas físicas que le ayudaran a combatirla.

Al morir, nos dejó para que pudiéramos gozarlo, un conjunto de obras que no ha igualado ningún otro artista contemporáneo; más de 941 láminas, acuarelas, ocho tomos sobre la práctica de sus artes, y un número increíble de libros ilustrados por él. En épocas anteriores, los artistas, por lo general, reproducían paisajes románticos o anécdotas históricas, pero él fué el primero que anotó los aspectos físicos de la vida industrial moderna, el primero que mostró la dignidad y la grandiosa belleza de ésta en sus cuadros de las actividades bélicas en dos continentes.

Sus grabados y sus litografías tendrán para las generaciones posteriores no solamente un valor

artístico, sino también histórico. Muchos de los lugares famosos de Londres que fueron asunto de sus dibujos han sido destruídos, y muchos edificios de nuestras ciudades norteamericanas, que cambian continuamente, han sido demolidos, de modo que su obra ha asumido una nueva importancia, por ser el relato elocuente de una realidad ya desaparecida.

José e Isabel Robins Pennell sirvieron de punto de enlace entre nuestra época y la era pre-rafaelista, y contribuyeron indeciblemente a la vida cultural de los Estados Unidos. Su muerte marcó el fin de un período muy definido de nuestra cultura.

INVENTO DE LA EXPRESION CINEMATOGRAFICA

por Antonio Aguirre

EL hecho del cine, uno de los sucesos más trascendentales de nuestro siglo, es motivo de continua meditación. He escrito de *nuestro siglo*, y recalco estas dos palabras de aparente error histórico. Porque el cine, aunque hizo su aparición a finales del siglo pasado, alcanza su definitivo concepto, logra su forma concreta en el siglo XX. No podía ser de otra forma. Era el arte de nuestro tiempo, nacido por él y para él. El haber nacido antes de su hora, los años de su vida que correspondieron al XIX, es el punto débil de su desarrollo, la etapa peligroso que pudo malograr su maravillosa existencia. El cine era un don precioso que estaba reservado exclusivamente para el pensamiento y sentimiento de nuestros días.

Y es que en el cine hay que distinguir su concepto de invento físico y su sentido de expresión artística. De uno a otro medían los años extraños a él de últimos del siglos pasado. Tenía que llegar su tiempo apropiado, los días de nuestro siglo, donde la vida, por muchas circunstancias, había

de adquirir un dinamismo especial y característico. Y el arte, que es vida, halló en el cine una forma nueva enormemente identificada con el estilo de movimiento y ritmo recién creado en el mundo. Esto, por un lado. Por otro, lo que yo creo más decisivo: el hecho de que el cine pasara del viejo al nuevo continente.

AUNQUE tanto en Europa como en Norteamérica se llevaban al mismo tiempo los trabajos científicos que habían de conducir al invento de la máquina cinematográfica, vamos a admitir la circunstancia histórica de que el cine, el aparato mecánico, tuvo su remate victorioso, su invento, en nuestro continente, concretamente en Francia. Aquello fué el logro glorioso de unos sabios; pero el concepto de cine no tenía entonces nada que ver con el mundo maravilloso del arte, y sí con el de las ciencias, con el de la física; todo lo más, con el de la física recreativa. ¿Qué hace Europa con el cine? ¿Cómo aprende a volar, cómo aprovecha la existencia de estas magníficas alas ofrecidas por unos científicos que, sin proponérselo, han obrado como genios poderosos y espléndidos de un deslumbrador cuento de hadas?

El viejo continente, abrumado con el prodigio que tenía entre manos, con una anonadamiento lógico y comprensible ante lo nuevo y portentoso, aplica el cine a su sentido tradicional de las cosas, sobre las que siempre hay vigilando los ojos eter-

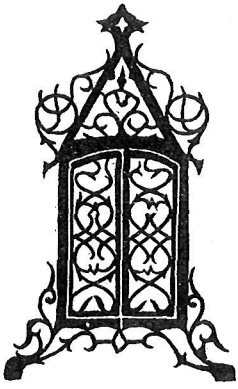
nos de muchos siglos de cultura. Del hecho trivial captado por la cámara, cuya anécdota habrá de repetirse una y otra vez, pasa inmediatamente al teatro, como única forma de representación. Hay que comprender esta actitud, no solamente europea, sino universal; porque desde la existencia del mundo y las formas de vida hasta la aparición del cine, el hombre, cuando quería expresar o ver expresar algo fuera de la realidad de su vivir, tenía que acudir a la representación escénica, al teatro. Y es natural que, desconociendo las posibilidades y los grandes recursos del cine, se dedicara a coger con él, del modo más elemental, lo que estaba ocurriendo dentro de un escenario teatral. Otras veces acudía a la literatura. Y cuando se apartaba de lo no creado ya por el hombre, cuando de un modo no premeditado se alejaba de las fórmulas existentes y conocidas de otras artes, venía a dar en la naturaleza, pero en su sentido paisajístico, estático, pictórico, ajeno al mundo para el que el cine se había hecho. En Europa, y en aquellos años, frente a los colosos de las bellas artes con miles de años de antigüedad y fundamento, el cine no había tenido ocasión de soñar con ser un coloso más. No había sido capaz de empezar a definir su fórmula.

LA obra del cine europeo llega a Norteamérica, y por un momento parece que va a implantar allí su fisonomía indefinida. Pero al poco se opera en

aquel país la gran transformación. Algunos han intuído que el cine ha sido creado para algo diferente, como una forma de arte nuevo, aunque todavía no se haya pensado en la palabra arte. Intuición trascendental, en la que ha habido mucho de aventura, heroísmo y, sobre todo, un gran entusiasmo y una firme voluntad de triunfo. Los primeros cinematógrafistas norteamericanos perciben que el cine tiene muchísimas más posibilidades de las que se han puesto en juego en Europa, y que su razón de ser está en su adaptación a la mentalidad y a la vida de los nuevos tiempos. Pronto se olvidan los procedimientos y estilos del viejo continente, y son unas imágenes trepidantes, llenas de dinamismo, las que empiezan a poblar las pantallas. El cine no tiene que proceder de otras formas de arte ya existentes. Son tiempos nuevos y un país nuevo, y el cine, recién nacido, enormemente nuevo, tiene que constituir con ellos la expresión adecuada de la época actual. Cuando en el film *El gran robo del tren* (*The Great Train Robbery*), realizado por Edwin S. Porter en 1902, un hombre dispara sus revólveres desde la pantalla como si fuera sobre el público, aquellos disparos no indican solamente un cambio en el modo de ser captadas las imágenes por la cámara, y el principio de una teoría cinematográfica. Aquellos son los tiros de una simbólica revolución, donde se había de acabar con un estado de cosas para entrar en una nueva y verdadera estética.

Vienen luego los films en serie y los del Oeste,

especialmente éstos, de pura e indiscutible procedencia norteamericana. Con el Oeste, el cine recorre los grandes espacios abiertos, y una frescura y lozanía desacostumbradas llega a todas las pantallas del mundo. En las películas del «Far-West», el cine se desentumecía y abandonaba su postura anterior. Un movimiento de las imágenes especial, y hasta entonces desconocido, se desplegaba ante todas las cinematografías. El cine empezaba a cimentar sus auténticos fundamentos.



Deliberadamente, he dejado de citar en este trabajo nombres decisivos y títulos de films importantes que están en el ánimo de los iniciados en el desarrollo histórico del cine. Pero ya que he aludido a *The Great Train Robbery,* he de consignar aquí al hombre que el cine norteamericano, y, por lo tanto, el cine universal, debe todo lo que es como expresión artística. David Griffith, verdadero creador de la forma cinematográfica en su exacto sentido. Griffith no se quedó sólo en soñador. Fué el hombre que supo poner en práctica todas las posibilidades de un arte que todavía no había sido manejado sacando de él su portentoso rendimiento. Primer creador del cine, de una estética del cine, con Griffith fué posible el prodigioso

vuelo que todavía no se había podido emprender, pues aunque las alas estaban hechas, inventadas, no habían sabido utilizarse. Griffith descubrió las hasta entonces ignoradas sendas, los ocultos caminos del cine, y con su hallazgo fué posible un mundo maravilloso y propio que no tenía ya nada que ver con las otras formas artísticas conocidas. Una nueva expresión acababa de surgir. Un arte completamente autónomo e independiente empezaba su reinado.

¿QUE es la expresión cinematográfica?

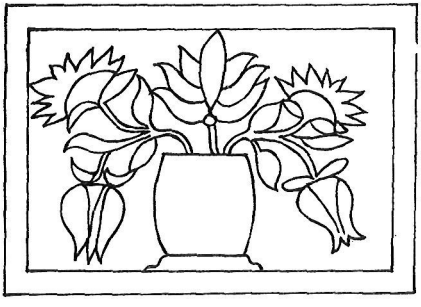
Cada arte tiene sus esencias y medios propios, por los que adquiere su distinción y personalidad. Expresión cinematográfica es la comunicación del cine con el contemplador, estableciéndose esta comunicación en el movimiento de las imágenes. Unas veces, las imágenes tendrán un movimiento que parta de ellas mismas. Otras, habrán de adquirirlo de la relación que el autor cinematográfico establezca entre ellas. Es decir, que en cine, por movimiento de imágenes no ha de entenderse solamente los seres y las cosas que se mueven por sí mismos o por otros agentes, pero que se mueven, sino también los seres y las cosas que tienen una actitud estática, consistiendo aquí el movimiento de estas imágenes en la *movilidad* que el autor cinematográfico les transmita al ofrecerlas, al hacer que las veamos alternando con las otras, con las que tienen movimiento.

Esta fué la portentosa aportación de Griffith dentro de la potencia del cine. Porque en su principio, con la cámara plantada y quieta, el cine se dedicó a captarlo todo de una vez, en una confusa y barroca visión general y de conjunto. Con Griffith, el cine empezó a matizar, a valorar, a conceder a cada ser o cosa su importancia y su oportunidad en el momento cinematográfico. La cámara ya no permanecía quieta, sino que se movía, se acercaba, se alejaba... Las personas y los objetos, aparte de captarse en su totalidad, se tomaban en zonas parciales... Se buscó la relación de estas cosas captadas, su juego, su ritmo... Es decir, que con el movimiento de la cámara, el primer plano (y toda la gama de planos) y la unión armónica de lo captado por la cámara, o sea, el montaje, se consiguió la expresión cinematográfica.

ANTE el contemplador pasa un determinado momento de un film, en el que hay, por ejemplo, una persona (movimiento propio), un trozo de tela puesto a secar que se agita por el viento (movimiento provocado) y un manojo de llaves que está encima de un mueble (cosas estáticas). Dentro de la idea e intención que tenga este momento en el film, el autor cinematográfico habrá de manejar estos elementos para conseguir la expresión necesaria. El contemplador, el que está viendo el film, si quiere enterarse perfectamente del suceso,

no podrá ir a las personas y a las cosas, y serán éstas las que han de acudir a él, acercársele. La persona está en la habitación, sí, la vemos moverse, pero no sabemos más de ella; es necesario que el rostro se acerque, se agrande, llegue hasta muy cerca de nosotros, y veamos el rictus de su boca y el significado de su mirada, lo que dicen sus ojos...

En el párrafo anterior he dicho que el contemplador *no podrá ir a las personas y a las cosas.* Rectifico. Porque precisamente yendo éstas a él se opera el prodigio de ser el contemplador el que acude a la acción cinematográfica: el que se mete en la pantalla y juzga la jerarquía de cada elemento del film en su momento oportuno. Es el gran prodigio del cine: llevarnos, conducirnos en sus medios de continuación, hacer que lo conozcamos, que conozcamos su expresión por el movimiento y juego de sus imágenes.



LIBROS

John Brown. *Panorama de la literatura norteamericana*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1956.

El profesor Brown comienza diciendo: «Hace apenas treinta años el público francés culto ignoraba casi totalmente la literatura norteamericana.» Y la introducción a su *Panorama* es sustancialmente un estudio de los adelantos del público francés en el conocimiento de esa literatura, hasta precisar la finalidad perseguida al escribirlo: «En este libro, que no es ni una historia de la literatura americana moderna, ni una antología, tratamos, ante todo, de presentar al lector francés no especializado un cuadro de las líneas directrices de la producción literaria americana (norteamericana) durante el período 1920-50, que es, en realidad, uno de los más ricos y variados en la historia de los Estados Unidos.» Reiteradamente se alude al *lector francés* como destinatario de la obra, y consecuente con su propósito el autor no sólo escribió su obra en francés (aun siendo él norteameri-

cano), sino que toda ella está repleta de alusiones, referencias, citas y comparaciones de o con la literatura francesa.

El irreprochable propósito del autor se cumple, pues, con rigor, y así para iluminar los fenómenos y novedades de la literatura norteamericana (para el lector, lo desconocido) se parte de la literatura francesa (para el lector francés, lo conocido), siguiendo un método excelente y que me complacería hallar en las obras ofrecidas al lector español.

Cuando el autor dice: «desconfiamos del optimismo emersoniano que se vulgarizó después bajo la forma de las diversas variedades de M. Prudhomme», proporciona al lector francés un dato que inmediatamente suscita resonancias familiares en su oído, mas al lector español corriente esa frase no le dice nada. Igualmente, al asimilar los comienzos de Henry James a los de Marcel Proust da por supuesto que el público a quien se dirige conoce los de esta hipótesis algo optimista si se piensa en la mayoría de los eventuales lectores de aquí; y tratando del mismo James expone razones por las cuales su originalidad puede parecer menor a los ojos del público francés, razones inoperantes a este otro lado de los Pirineos. No veo tampoco hasta qué punto entenderán mejor aquéllos las obras de Henry Miller y Marianne Moore, encontrándolas comparadas a las de Jean Genet y Francis Ponge, respectivamente; ni supongo muy ilustrativa la referencia a la corriente poética francesa que va de Baudelaire a Prevert. Aun sin entrar en la discutible inclusión de Prevert —el Be-

ranger del siglo XX— en esa corriente; pero esa sería otra historia.

Hechas estas obligadas reservas, importa declarar que la obra de John Brown está escrita con claridad y rigor. Se divide en tres partes bien organizadas y distribuídas. Las opiniones del autor revelan extenso conocimiento de los autores estudiados y precisión en los diagnósticos y valoraciones. La primera parte es un exposición bien hecha de la literatura norteamericana actual, precedida de varios capítulos dedicados a los grandes antecesores, necesarios para situar a los escritores actuales dentro de la corriente general en que se integran con su calidad de herederos, continuadores —incluso cuando se observa una ruptura más aparente que real entre su obra y aquéllos—. El capítulo dedicado a estudiar temas permanentes de la literatura norteamericana es fundamental para la adecuada inteligencia del resto, pues en él se recuerdan al lector hechos determinantes y condiciones de la sociedad donde esa literatura ha surgido. El *espacio americano* proporciona a los habitantes de Estados Unidos algunas ideas peculiares, muy características: la inmensidad y grandeza del país; la frontera siempre abierta al dinamismo de los aventureros, de los inquietos, y la soledad, consecuencia del vacío consecuente al vasto espacio apenas habitado: *el sentimiento de la soledad domina la literatura americana.*

El espacio inmenso impone, según Brown, la movilidad y, por otra parte, la descentralización. El norteamericano se mueve incesantemente, fal-

to de arraigo; cambia de residencia y de oficio; abandona sin nostalgia una casa por otra, una ciudad por otra situada lejos. Los Estados Unidos no tienen una capital como Madrid o París o Londres de donde irradia la vida cultural e intelectual, sino muchas grandes ciudades semejantes en sí. Y esa grandeza hace al hombre sentirse solo y obligado a luchar con algo oscuro, con la fuerza hostil de la soledad, que para ser combatida exige recursos extremos, como el alcoholismo y la sexualidad.

En cuanto al *tiempo americano*, el autor lo define como *tiempo de aceleración* (salvo en el Sur, por consecuencia de la derrota; pero el Sur, al menos en la literatura, es todavía *otro*); quizá por eso un novelista de ritmo lento y prosa elaborada como James se volvió a Europa buscando ambientes apropiados, donde su morosidad no resultara detonante. El puritanismo y la relación del escritor con el medio son analizados por Brown brevemente, mas a lo largo del volumen se exponen elementos de juicio complementarios. No son temas fáciles de discutir en pocas líneas; es preferible limitarse a apuntarlos. El problema de la identificación del intelectual norteamericano con el medio constituye una de las cuestiones más vivas y debatidas del presente en aquel país, pero no podía ser tratado a fondo en un libro destinado a informar de las principales y apuntar la significación y calidad de las obras que allí se están produciendo. Hizo bien el autor en destacar el cambio registrado en la actitud de sus compatriotas escritores, pues la nueva actitud de ellos frente

a los Estados Unidos, su identificación con la patria, está influyendo en la creación literaria y promoviendo una revisión de obras y valores.

Los escritores actuales: novelistas, poetas, dramaturgos, filósofos y ensayistas son estudiados con especial dedicación a los primeros. La novela norteamericana maduró rápidamente, pues ya en el siglo XIX Melville y Hawthorne, Twain y James la llevaron por diferentes caminos a extraordinaria perfección. El alucinante y profundo simbolismo de Melville, como el realismo poético de Twain constituyen aportaciones considerables a la novelística mundial —y no sólo norteamericana. Y en cuanto a Henry James, su obra es un claro ejemplo de lucidez y fervor creativo, de pericia técnica y penetración psicológica. Melville y James entre los precursores; Hemingway y Faulkner entre los novelistas actuales; T. S. Eliot y Pound entre los poetas, dieron lugar a brillantes síntesis críticas, más exactas en cuanto a los prosistas, pues respecto a Pound y Eliot el profesor Brown parece contagiado de los prejuicios imperantes en el medio donde y para quien escribe.

La escasa atención dedicada al teatro norteamericano se explica partiendo de la negación inicial: no hay —dice el autor— teatro norteamericano contemporáneo, y la tajante respuesta parece válida si quien pregunta está pensando en una producción dramática comparable en calidad a la novelística. El capítulo donde se habla del teatro lleva la rúbrica genérica de *espectáculos*, pues, a juicio de Brown el genio americano

se revela mejor en el cine: los fallos de aquél los explica por la falta de una mitología colectiva capaz de proporcionar a los espectadores una base común de comprensión.

Tampoco la crítica ha logrado en este panorama suficiente representación. Y de la crítica norteamericana no puede afirmarse, como del teatro, que no existe; antes constituye una de las más vigorosas manifestaciones de la actividad literaria del país. Sus distintas tendencias: esteticista, sociológica, formalista, práctica y eclética (según las denomina Morton D. Zaubel) merecían más detenido comentario y, por lo menos, una breve discusión de sus principios y realizaciones.

La segunda parte del volumen está formada por las *ilustraciones,* o antología de textos destinada a *ilustrar* las afirmaciones y comentarios de la primera. La selección es un acierto, como lo es el que todos los ejemplos se ofrecen en texto bilingüe, inglés y español. Es lástima, en cambio, que la edición española haya suprimido parte de esos materiales, entre ellos algunos tan hermosos como *Una rosa para Emilia,* el magnífico cuento de William Faulkner, y que las versiones a nuestra lengua no se hicieran, como había derecho a esperar, de los originales ingleses, sino de las traducciones francesas, segun declara el cotejo de unas y otras al mostrar que el traductor español se desvía del original en igual proporción y con los mismos giros utilizados por los traductores franceses. La tarea era difícil, ciertamente, pero pudo acudirse en la edición española al mismo recurso de la fran-

cesa: recoger las buenas versiones existentes de varios fragmentos seleccionados, e incluso cabía sustituir alguno de ellos por otros de que existen traducciones muy dignas de ser difundidas.

La tercera parte del panorama es una selección de documentos o textos destinados a informar al lector acerca de los problemas y temas norteamericanos. Agrupa escritos sobre cuestiones tan diversas como espíritu, lengua (de cada cuatro neologismos, tres nacen en América), música, civilización, máquinas, mentalidad, ideales, ocupaciones y tendencias del hombre —y del escritor norteamericano—. La mayoría de esos escritos tienen carácter polémico. A continuación, en un segundo apartado figura una porción de fragmentos en donde se describe la realidad física norteamericana, las «cosas vistas, cosas vividas» de Estados Unidos: calles, ciudades, tipos y figuras (alguna no de allí, como Picasso), paisajes... y también ejemplos de sucesos acontecidos fuera del país, pero que le afectaron profundamente: guerra en el Pacífico, la explosión de Hiroshima, Corea. Las páginas de este último grupo fueron extraídas de novelas contemporáneas.

La traducción del francés al español se debe a Eduardo Caballero Calderón y es aceptable, salvo errores y descuidos en la titulación de obras, padecidos precisamente por no traducir del inglés: *Intruder in the Dust* (de Faulkner) se traduce por *El intruso*; *The Waste Land* (de T. S. Eliot) por *La tierra vana*, y a *The Gallery* (de John Horne Burns) se la llama, siguiendo el capricho del

traductor francés: *Se muere siempre solo.* No es correcto traducir *The Open Boat* (*La chalupa*), de Stephen Crane, por *El barco abierto,* y aún peor es amputar los textos, como se hizo al traducir el poema de Wallace Stevens: *Sea Surface Full of Clouds,* de donde, sin decirlo y sin indicarlo siquiera con líneas de puntos, se eliminaron dos partes del poema (treinta y seis versos, de un total de noventa). ¿Y por qué suprimir incisos aclaratorios, cuando, refiriéndose al descubrimiento de James como crítico, el traductor omite la línea que aclara se debió «sobre todo a los prólogos de la edición de Nueva York de sus obras»?

El volumen lleva bibliografías de los escritores cuyos textos se incluyen en la segunda parte, pero desgraciadamente la bibliografía de traducciones al español no es tan completa como la desearíamos, y, por ejemplo, en caso tan notorio como el de Faulkner, omite la versión de *Santuario* hecha por Lino Novás Calvo y editada por Espasa Calpe, que, salvo error, fué la primera obra de ese novelista en ser traducida al español. Es igualmente sensible que las ilustraciones gráficas en huecograbado que acompañan al texto no se realizaran directamente de fotografías.—Ricardo Gullón.

Julián Marías. *Los Estados Unidos en escorzo.* Buenos Aires. Emecé Editores, 1956.

Se trata de una obra de *engagements,* una obra propia de un pensador *engaged* (si no *engagé*). Como Ortega, Marías cree en una actitud ante la

vida, un estilo de vida que considere, en la medida de lo posible, al hombre en todas sus circunstancias y que estime que el mundo —en el caso presente el *mundo* de los Estados Unidos— es un conjunto de circunstancias que deben establecerse, un mundo que debe hacerse. Ningún hombre puede permitirse ser un mero *tripper* en la violenta y dinámica realidad que son los Estados Unidos, y en distintas ocasiones Marías habla en contra de aquellos libros escritos apresuradamente al otro lado del Atlántico por personas que miran con desprecio Nueva York y Boston, la puerta trasera de la civilización occidental y están dispuestos a usar únicamente la puerta principal, en Londres y París. No dejando de ser nunca un hombre cuya circunstancia acumulada es en una gran parte Madrid y Soria, Marías se propuso, sin embargo, *vivir* la experiencia americana, vivir aquellos Estados Unidos, en pocas palabras, el país cuyo mismo nombre escapa a una inmediata comprensión. Marías decidió vivir el país por completo, en la lucha diaria, era el único camino de conocerlo; porque había muy poco que ver en cualquier sentido que pudiera satisfacer a un *tripper*: no existen monumentos que puedan compararse con los de Europa, ni ruinas, excepto las industriales, y las mismas calles carecen de la importante función que tienen en Europa —no son ni siquiera apropiadas para un paseo. Los Estados Unidos no son, por lo tanto, un lugar que el turista pueda juzgar, pues aun en el caso de que sepa mirar bien, probablemente no sabrá interpretar co-

rrectamente; sencillamente, no hay mucho que *ver*. Si el turista viene de Europa esperará que Buffalo ofrezca tanto a la mirada distraída como Brujas; pero el genio de este país nuevo no puede medirse fielmente por este criterio. Debido a una falsa medida de juicio, la mayoría de los autores de libros sobre los Estados Unidos encuentra este país sin interés y, como esos libros hablan de los Estados Unidos, resulta que no son libros interesantes. (Acertadamente, se excluye únicamente a Alexis de Toqueville.) A Marías le guió el pensamiento de que no solamente eran los Estados Unidos dignos de una investigación, sino que, si no se conocen, es imposible un conocimiento profundo del mundo moderno. Todo objeto, todo fenómeno, varía según el uso que de él se haga y solamente mediante la realidad de la vida diaria es posible determinar lo que *son* las cosas de los Estados Unidos. Marías se sumerge con curiosidad e interés en el torbellino de la vida cotidiana (y afortunadamente está provisto de la alegría vital, la fina sensibilidad de un florentino del Quattrocento y el resultado ha sido que ha exprimido hasta la última gota de la naranja y ha sacado el mayor partido de su estancia de dos años escasos en el país. Se interesa en su libro por toda clase de fenómenos y plantea toda clase de cuestiones desde la posible «promiscuidad sexual de los adolescentes en familias sin servicio doméstico» hasta el número de americanos que creen en la Trinidad. (Marías se decide por el término *americanos* para designar a los habitantes de los Estados Unidos; sugiere

que a estas alturas ya no puede evitarse la confusión.) Desde la visión de Unamuno en el cementerio de Forest Lawn y la poética imagen de los negros en la nieve, un paseo a lo largo del Wilshire Boulevard, donde puede recorrer millas sin tropezar con otro peatón, hasta una *vuelta* por la orilla del lago de Chicago, que el viento barre, donde es necesario agarrarse a una maroma extendida a lo largo de las paredes de los edificios helados, el autor sigue su camino con curiosidad y buena voluntad.

Los Estados Unidos conocidos por Faulkner, Sinclair Lewis, Dreiser, O'Neill o Caldwell no son los que encuentra Marías. Y Marías cree que en esta literatura americana «se trata de buscar lo *excepcional*» (sin embargo, ¿es Lewis más exagerado que Dickens, o Dreiser que Leopoldo Alas, o Caldwell que Cela, por muy distintos que sean en otros aspectos todos estos autores, americanos o no americanos?). Las voces de las mujeres eran dulces y agradables y no ocultaban el menor atisbo de rumores peligrosos, la gente de los lugares públicos era *nueva* y apenas estropeada por los prejuicios percibidos por el oído y el ojo del novelista americano. Y era cosa muy natural que el visitante no se sintiera receloso. El corresponsal del *New York Times* le preguntó en la primera entrevista por su hijos, y Marías no solamente se sintió ganado por este gesto, sino que comprendió el interés americano por lo *privado* como un asunto de interés público. Más aún, vió lo que un comentador americano apenas vería: la necesidad sen-

tida por el hombre de la frontera que se esconde todo americano de poseer esta información, la necesidad de compartir la vida de su vecino con la suya propia en un mundo que es al mismo tiempo amplio y solitario. La precepción del autor español de la naturaleza de la soledad americana es positivamente novelística en su agudeza psicológica. Por ejemplo, en el último capítulo, Marías hace una magnífica comparación entre los conquistadores de América, que permanecieron siendo españoles (*nosotros los españoles*), y los peregrinos, que estaban *solos*, radicalmente *solos* (*nosotros solos, nunca «nosotros los ingleses»*), sin mezclarse con los indios, ni siquiera a la manera que lo hicieron los españoles. Y, en otro capítulo, bajo el título *Lo consabido*, Marías hace lo contrario; mediante una explicación razonada da un significado a lo que es novelístico en la vida americana. Por ejemplo, podríamos, mediante su razonamiento, comprender mejor el famoso incidente ocurrido en Bastogne, Bélgica, durante la última ofensiva alemana en el Noroeste de Europa en 1944, donde la prueba empleada para distinguir a los alemanes infiltrados de los norteamericanos entre los que llevaban uniformes del ejército de los Estados Unidos consistía en una serie de preguntas sobre historietas ilustradas y los resultados de la Liga de baseball. El capítulo de Marías contiene una sucinta tesis: los americanos tienen necesidad de un fondo común de conocimiento que los defina en lugar de los siglos de historia común que tienen los pueblos de Europa, necesitan algo que los una,

aunque se trate solamente de algo superficial, a través de la inmensidad del país y de la total diversidad de su pasado de inmigrantes y, porque únicamente aquello que es lo más ampliamente difundido (los nombres de las estrellas del cine, las historietas ilustradas, los programas de la radio y la televisión Kodak, Shell, Gillette) es lo que alcanza a todos, este común denominador inferior cumple el objetivo: desde el alimento que constituye el desayuno («un americano medio, bien definido, que come Wheaties en el desayuno», dice un artículo, escrito por el crítico de arte A. Saarinen, que se encuentra en mi mesa en este momento) hasta la prueba de los Brooklyn Dodgers (en Bastogne). De este modo, vemos explicada una clase de democracia *efectiva.*

El libro está lleno de deliciosos apartes, como la analogía de las mujeres y los ríos americanos con sus contrapartidas europeas. La diferencia entres el Hudson y el Rhin, el Mississippi y el Danubio, es análoga diferencia entre las mujeres europeas y americanas: «a las mujeres americanas, como a sus ríos, como a su paisaje, les han dicho menos cosas». A los ríos americanos no se les han dedicado bastantes poemas y a las mujeres americanas sus hombres no les han dirigido todavía suficientes palabras de amor. Cuando lo hagan, sus centros dormidos despertarán.

El anuncio americano: *El regalo ideal para el hombre que lo tiene todo,* sugirió a Marías que estas palabras describían al verdadero mendigo americano. En un país donde todos tienen bastan-

te, el hombre *que lo tiene todo* es el equivalente del clásico desgraciado que nada tiene. ¡El hombre que ha llegado al límite! ¡El hombre que lo tiene todo..., excepto posibilidades!

Marías somete el mundo de los Estados Unidos a un análisis orteguiano y en un mundo donde *hacer*, hacer su propio mundo es un ideal, nada parece más natural por vía de estudio. Comenzando con un ensayo sobre la muerte de un oficial de la Marina en el puerto de Boston (las palabras del oficial moribundo representan, para Marías, la síntesis americana de la voluntad espiritual y la terrenal, ya que el herido dijo que era católico y que su sangre era tipo A: «Quiere confesión y transfusión», como dice Marías; es el hombre de acción como héroe orteguiano), y pasando por una consideración de California como paraíso («las excelencias paradisíacas son, a la larga, deficiencias como «mundo»... Vivir en el mundo es estar entre la espada y la pared»), la perspectiva es orteguiana; o mejor aún, es de Marías, lo que es tan diferente como Marías lo es de Ortega. Porque Marías no es sencillamente un orteguiano. Si Ortega hubiera escrito sobre los Estados Unidos, sus escritos hubieran sido hechos, con toda posibilidad, desde un punto de vista más *distante*. No solamente el conocido punto de partido *aristocrático* de Ortega lo indicaba así, sino que, intencionadamente, hacía observaciones como ésta. «América tiene menos años que Rusia. Yo siempre, con miedo de exagerar, he sostenido que era un pueblo primitivo camuflado por los últimos inventos.»

(Una posición que Ortega tomó directamente de Hegel, como el mismo Ortega señala); esto tuvo lugar en 1930, en *La rebelión de las masas,* y ahora, veinticinco años después, Marías echa otra mirada a América, y su aportación, su aportación casi-orteguiana, ha sido vivir su experiencia, precisamente para no tener que decir como Ortega («Yo siempre, con miedo de exagerar...»)

Sin ironía y sin comparaciones envidiosas o jerárquicas, Marías define los Estados Unidos «desde dentro», lo que hacen sentir a un europeo, las cosas que en ellos se ven, que en ellos se oyen y las sonrisas que sus habitantes dedican a todos. Entre las ciudades caracteriza las dos que sirven como cierres del paréntesis americano; Nueva York, que tiene un *perfil* y no es en modo alguno una ciudad del Nuevo Mundo, sino una prima de la amurallada ciudad de Avila, o de Heidelburg, la de las torres góticas, poseída por grandes colonias de extranjeros que son como «los primeros estómagos de un rumiante», órganos de digestión de inmigrantes; y, en el extremo opuesto, Los Angeles (Nuestra Señora de), a la cual define como una ciudad «que parece fundada por Leibniz» y que es también «un colosal oasis». La diéresis del país, Chicago, es una ciudad *atroz,* poseída por una «dura y violenta poesía». Sin embargo, estar en Chicago, observa, es como levantar la tapa de un reloj y mirar lo que hay dentro: lo que uno ve es el mecanismo que produce el *tick-tock* del gigante industrial americano.

En Wellesley, Massachusetts, vemos a Marías

llevando su ropa a un *laundromat*, y a cada paso lo vemos fascinado por la variedad de cosas expuesta en un *chain drugstore* y revolviendo con delicia nuevos artificios en la ferreterías. Porque, sencillamente, como él mismo dice, no encontraba ningún defecto en las maravillas mecánicas de América.

Ortega pensaba que «el hombre científico es el prototipo del hombre-masa», pero Marías cree que la ciencia americana se justifica a sí misma porque proporciona una vida cotidiana tan cómoda y segura como una cuna: «Una vida limitada, una vida absorta en sí misma, impregnada de la sustancia de lo cotidiano. Esta es la delicia de la vida americana... El americanismo... va en ella como en una cuna.»

Y, mientras Ortega pensaba que «la seguridad que parecía ofrecer el progreso (= aumento siempre creciente de ventajas vitales) desmoralizó al hombre medio, inspirándole una confianza que ya es falsa, atrófica, viciosa», Marías opina sobre el mismo asunto que el esfuerzo americano ha hecho posible que 150 millones de hombres vivan *humanamente*. Y, como para contestar una objeción orteguiana, Marías añade que en lo que a los hombres superiores se refiere: «Los hombres superiores lo son y ejercen su función rectora sin necesidad de que los demás se fatiguen en mimarlos.»

En resumen, Marías mira los Estados Unidos independientemente de las conclusiones clásicas de los observadores europeos, ya sean Toquevi-

lle u Ortega. Abordó su experiencia con un talento que es en parte literario y en parte filosófico, o, lo que es mejor, una combinación única de los dos. Y la abordó «sin querer ni poder dejar de ser español y europeo». Si Marías con frecuencia *busca un pájaro azul* (en el sentido simbólico de Maeterlinck) —por ejemplo, la plaga del jazz no se ve por ninguna parte— el espíritu del estudio es por esa razón mucho menos áspero. El tenía su propia curiosidad entusiasta por satisfacer, y su investigación para satisfacerla ha producido esta prueba de una utilización perfecta de los sentidos. Al final, puede decir con verdad que los Estados Unidos son algo que *le han pasado.* — Anthony Kerrigan.

Paul Horgan. *The Centuries of Santa Fe.* New York, Dutton, 1956.

Como los londinenses y los neoyorquinos, los naturales de Santa Fe, de Nuevo México, se interesan extraordinariamente por las veces que su ciudad ha cambiado de bandera. Esto, desde luego, no es tanto un asunto de frías estadísticas como de colorido. La suerte del hombre es un colonialismo después de otro hasta que se consigue una amalgama estable. En Santa Fe el proceso es hoy tanto más dramático cuanto que los indios «Pueblo» marcan un horizonte y los físicos atómicos de Los Alamos marcan otro.

Se puede ver el rápido paso de la historia en la fachada del viejo Palacio de los Gobernadores

de Santa Fe. Está situado en el lugar donde se encuentran los edificios antiguos de los indios «Pueblo». Las banderas de España y de Méjico han ondeado allí, pero no hay que olvidar que los indios expulsaron a los conquistadores españoles un par de veces antes de que llegaran los soldados de los Estados Unidos; ni tampoco que las fuerzas de la Confederación casi se establecieron allí durante nuestra Guerra Civil.

The Centuries of Santa Fe, por Paul Horgan, es una serie, maravillosamente clara, de cuadros históricos. Es una ampliación de sus esbozos «From the Royal City», y una digna compañera de su *Great River: The Rio Grande in American History,* que ganó, hace dos años, el Premio Pulitzer, el Premio Bancroft y el Premio Collins, del Instituto de Letras de Texas.

De cualquier modo, la práctica de escribir sobre Nuevo Méjico ha templado el estilo de Mr. Horgan, y simplificado su manera de manejar un material extraordinariamente complejo. Dice al comienzo de este libro: «empleando tradiciones, acontecimientos y muchos personajes reales, he pretendido hacer vivir las realidades históricas del pasado a la manera de una película documental, en la que vemos verdaderos lances tal como fueron vividos por un protagonista que es al mismo tiempo un participante con el cual puede identificarse el lector».

Su éxito se basa en evitar escrupulosamente todo exceso. Los protagonistas, como llama a sus innumerables personajes, son siempre adecuados a

la sucesión de los siglos en la vida de Santa Fe. Se necesitaría otro libro para relatar la historia de Santa Fe antes de que llegaran los españoles con sus bruñidas armas. Aquí seguimos las suertes de un notario real, oriundo de España, trabajador y lleno de nostalgias (1620); de un ilustre padre franciscano (1635); de un abanderado de la pequeña guarnición española (1680); de un regidor de la época de Vargas el Pacificador; de una matriarca (1710); de un comerciante de Missouri (1821); de una prometida alemana en los albores de la Santa Fe comercial (1870), y así, hasta la época actual.

Cuando aparecen personajes reales, tienen nombres reales. Famoso entre éstos es el Arzobispo Jean Baptiste Lamy (1814-88), el mejor hombre que llegara nunca a Santa Fe. Con una disposición benigna, Mr. Horgan presenta un general Stephen Watts Kearny (1794-1848) asombrosamente benigno. Para encontrar un retrato mucho más mordaz de él, véanse, entre otros libros, *The Santa Fe Trail*, de R. L. Duffus.

Mr. Horgan muestra una extraordinaria habilidad al crear sus personajes para representar las distintas épocas de la vida de Santa Fe. Por ejemplo, coloca un pasaje de los recuerdos del coronel Philip St. George Cook de los días de lucha en el Oeste en la conversación que el joven oficial norteamericano mantiene durante una comida. La señora a quien se dirigía, nos dice, estaba «un poco escandalizada, no por lo que había dicho, sino por su manera de decirlo». Esto, confieso, es hacerle

una injusticia, ya que se trata de la inmortal Susan Shelby Magoffin, y no se la hubiera debido obligar a escuchar las frías palabras de Cooke, pronunciadas por un soldado más voluble. Sin embargo, supongo que todo está permitido en la descripción histórica real.

El antiguo Palacio de los Gobernadores de Santa Fe fué escenario de las más importantes investigaciones de Mr. Horgan. Allí, con la ayuda del competente personal del Museo de Nuevo Méjico, ahondó en un tesoro de valiosísimos registros. Durante todos los siglos de su existencia, el Palacio no ha cumplido nunca un objetivo más útil que el que cumple hoy día como biblioteca y museo de una vida que ha experimentado muchos cambios bajo las banderas pertenecientes a las naciones cuyas costumbres ha hecho suyas Santa Fe.—Charles Poore (del *New York Times*).

Alvaro Alonso-Castrillo. *Estados Unidos, país en revolución permanente*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1956; prólogo de Manuel Fraga Iribarne.

Ahora que el pueblo norteamericano acaba de reelegir a Eisenhower, candidato republicano a la presidencia de los Estados Unidos, y que el Congreso está constituído por una mayoría de la oposición, el Partido Demócrata, es oportuna la aparición de este interesante libro del señor Alonso-Castrillo acerca del sistema electoral norteamericano, explicando cómo se produce este fenómeno.

El autor de este libro es una persona verdaderamente autorizada para escribir este análisis, ya que no solamente es Profesor Ayudante de Derecho Político de la Universidad de Madrid, sino que acaba de regresar de los Estados Unidos, donde ha cursado los estudios del Doctorado en Relaciones Internacionales en la Universidad de Harvard. Ha realizado también estudios, además de licenciarse en Derecho y en Ciencias Políticas y Económicas en la Universidad de Madrid y en la Universidad de Oxford.

Para evitar la confusión que el título podría producir en el lector, el señor Alonso-Castrillo explica que la revolución de 1776 en los Estados Unidos fué una «que ha captado la adhesión de todos los americanos... y una revolución siempre en marcha es lo que explica el dinamismo americano; una revolución que no acaba tiene siempre una puerta abierta hacia el futuro, sigue mirando hacia adelante». Esta revolución permanente no es de fuerza y de terror, sino de ideas nuevas y de progreso, dentro de los ideales proclamados en la Declaración de la Independencia de 1776: «Que todos los hombres han sido creados iguales, que el Creador los ha dotado de ciertos derechos inalienables y que entre éstos figuran la vida, la libertad y el logro de la felicidad.»

El autor presenta el papel del partido político en los Estados Unidos, no como representación de diferentes clases, sino como combinación de muchos intereses locales y nacionales, y como reflejo de la voluntad del pueblo. Esta es la fuerza, no

la debilidad de los partidos políticos norteamericanos. Uno de los objetivos principales de los partidos políticos de América consiste en armonizar intereses opuestos, para poner freno de este modo a cualquier facción extremista que pudiera surgir. Esto contribuye a explicar la sorprendente victoria del señor Truman en 1948, contra toda predicción política, a pesar de las defecciones de los elementos más radicales y reaccionarios de su partido, y ayuda también al observador de la escena política norteamericana a comprender por qué se hizo hincapié en la «moderación» en las elecciones presidenciales de 1952 y de 1956.

El señor Alonso-Castrillo presenta al lector la evolución histórica de los partidos políticos norteamericanos en dos partidos nacionales, lo que ha dado por resultado que en 1956 esté desapareciendo rápidamente el concepto de estados ganados de antemano para cualquiera de estos partidos. Se da mucha importancia a la influencia de la situación económica americana en el voto, aunque existen diferentes factores que influyen en la votación de un presidente. La distinción de clases no es un factor que intervenga en la votación. Ahora es el llamado elector «independiente», que no se considera ni republicano ni demócrata, el que mantiene el equilibrio del poder en cualquier elección norteamericana. Esto es cada vez más cierto, ya que los norteamericanos votan como norteamericanos y no como sus orígenes religiosos o nacionales, ni por tradición familiar. El autor trata del rápido desarrollo del sentimiento religioso en

los Estados Unidos, así como el progreso llevado a cabo en la integración racial en la parte sur del país. Estos dos factores han alterado los antiguos sistemas de votación tradicionales. Se explica el complicado sistema de colegios electorales que se emplea en las elecciones presidenciales norteamericanas, y los orígenes y las razones de su empleo. En resumen, el libro del señor Alonso-Castrillo proporciona un minucioso análisis del sistema político norteamericano, escrito en un estilo ameno y agradable.—Allan Berson.

Alfredo Roggiano (ed.). *Diez poetas norteamericanos*, Montevideo, 1956.

Hay una pequeña colección de poesías que se publica en Montevideo, a través de la cual no sólo recibimos en España el latido de la poesía uruguaya, cuya calidad es, por cierto, muy considerable, sino que se nos ofrecen resúmenes antológicos, breves, pero significativos, de otros países. Se trata de los «Cuadernos Julio Herrera Reissig», nombre relevante en la poesía hispanoamericana postmodernista y muy vinculado a una generación de poetas españoles.

En estos fascículos ha aparecido recientemente una (núm. 40) que podríamos llamar *microantotología* de la poesía norteamericana. La selección se debe al profesor argentino Alfredo Roggiano, catedrático de la State University de Iowa, quien ha revisado también la labor de traducción realizada por el joven poeta norteamericano Julian

Palley. Según los autores de esta interesante muestra, en la poesía americana el simbolismo de Eliot y Pound fué reemplazado por una poesía de tipo social (MacLeish, Sandburg); durante la guerra aparecieron poetas-soldados, como Karl Shapiro, y en las últimas manifestaciones revelan, por un lado, un neoclasicismo, vuelto a la forma (Wilbur, Shapiro), y por otro lado, un nuevo sentido metafísico y religioso (Lowell, Jarrell), y estas dos últimas tendencias se encuentran a menudo en el mismo poeta.

Se incluyen en este pequeño libro poemas de Wallace Stevens, William Carlos Williams, Robinson Jeffers, John Crowe Ransom, Archibald MacLeish, E. E. Cummings, todos mayores de cincuenta años; Theodore Roethke, Kenneth Patchen y los más jóvenes, Randall Jarrell y Robert Lowell.

Como lector español que no conoce a fondo la poesía actual norteamericana, registro de este cuaderno aquello que especialmente me ha impresionado en un primer contacto con las traducciones que Roggiano y Palley nos presentan. Algunos poemas son singularmente interesantes, y, por su hondura o por su fuerza, nos dejan la más viva impresión.

Tal es «El señor sangriento», del gran poeta Robinson Jeffers, por cuyas estrofas pasa un oscuro sino en que la violencia ciega sacude el mundo. «La violencia es el señor de los valores del mundo», dice uno de sus versos. En agilísimas imágenes, el poeta ve los finos miembros del cier-

vo como cincelados por la dentadura del lobo, o las alas del pájaro como nacidas por el miedo. Los valores físicos y hasta morales surgen como de un instinto defensivo frente a la violencia. Pero este aparente canto exaltador tiene en su fondo un sombrío pesimismo.

«The Too-Late Born», de Archibald MacLeish, suena con un acento épico al que llega el fragor de un Roncesvalles hispano, superando el esfuerzo y la lucha. Tiene grandiosidad, y se ve en él al poeta, que incorpora a sus versos un marcado objetivismo.

La sinceridad humana de Kenneth Patchen es de acerba crítica en el poema «Buen día para un linchamiento». Se trata, sin duda, de uno de los poemas más intensos de esta pequeña colección, con el de Randall Jarrell. Patchen toca, me parece, una llaga viva del alma americana. Se siente tanto víctima en la persecución del hombre negro como parte del blanco que lo condena. Sus versos tienen valentía y emocionada verdad. «Sé que una de mis manos es negra y la otra es blanca», exclama con angustiada voz.

La «Canción de cuna», de Jarrell, es una diatriba contra la culpabilidad de la guerra, dicha desgarradoramente. Su sentido de la libertad individual del hombre se revela contra lo rebañego e indiferenciado («le esquilan la cabeza, sus chapas de aluminio / suenan como collares de perros o de ovejas»), y siente la terrible paradoja de la guerra para la paz. He aquí otro exponente de la sensibilidad americana, expresado con acierto por el

poeta. «El poeta habla por todos» —es frase de un gran poeta español: Vicente Aleixandre, en su último libro, *Historia del corazón.* Sin duda, la poesía de estos autores es eso: voz común, grito que surge de un corazón múltiple, aunque brota por la palabra individual de cada uno. La palabra del gran poeta es siempre resumidora y comprensivo latir de una época, del espíritu de un pueblo, aunque ese pueblo sea, como en este caso, el país de los grandes progresos materiales. Bajo ese mecanismo material, la sangre viva del espíritu circula siempre hacia su humana trascendencia.

De Kenneth Patchen y de Randell Jarrell, dos poetas cuyas breves muestras me han conmovido grandemente, bien quisiera conocer más extensa obra.

He aquí la virtud de estas antologías, aunque sean de tan reducida extensión como la que comento: nos ponen en contacto con unos autores determinados y nos azuzan el deseo de profundizar en sus obras. Hemos de agradecérselo a Juvenal Ortiz Saralegui, poeta uruguayo que edita los «Cuadernos Julio Herrera Reissig», en cuyas páginas hemos leído a estos diez poetas norteamericanos.—Leopoldo de Luis.

George Santayana. *Essays of Literary Criticism.* New York, 1956.

Constituye un hecho insólito el que la aparición de una antología —una colección de obras ya publicadas— se celebre como un acontecimiento im-

portante en el mundo de los libros. Precisamente eso ha sido, sin embargo, lo que sucedió con la publicación de *Ensayos de crítica literaria,* que es una recopilación de trabajos del difunto Jorge Santayana.

Con anterioridad se habían publicado por lo menos dos antologías seleccionadas de entre la voluminosa producción de Santayana. Pero en ambos casos, los editores se habían interesado principalmente por Santayana como filósofo, mientras que este volumen, como indica su título, selecciona las percepciones críticas de Santayana y sus juicios estéticos sobre literatura.

Esto no quiere decir, realmente, que sea fácil —ni siquiera posible— separar las obras filosóficas de Santayana de sus críticas literarias. Por el contrario, como dice en su introducción Irving Singer, editor del nuevo volumen: «En los dos últimos siglos ha habido mejores filósofos y mejores ensayistas, y, ciertamente, mejores poetas y novelistas, pero difícilmente se encontrará ningún crítico que haya combinado la penetración filosófica y literaria con tanta facilidad y autenticidad como Santayana.» Esta combinación le permitió comprender «el significado humano de la literatura, la forma en que puede utilizarse para comunicar el sentimiento de lo que es real e importante».

La propia capacidad de Santayana para transmitir el sentimiento de lo que es real e importante no era en modo alguno la menor de sus muchas dotes. En la Universidad de Harvard, donde en-

señó filosofía desde 1889 hasta 1912, le ganó la admiración sin límites de sus discípulos. Se retiró de Harvard en 1912, y dedicó el resto de su larga vida (murió en 1952, a la edad de ochenta y nueve años) a escribir. En muchos aspectos, sin embargo, siguió siendo un maestro, pues también sus libros se caracterizan por su gran sentido de lo real e importante.

El material incluído en *Ensayos de crítica literaria* fué escrito a lo largo de unos cuarenta años, aproximadamente desde 1896 a 1936. La primera de las tres secciones del libro es una versión ligeramente abreviada de *Tres poemas filosóficos*, publicada por primera vez en 1910. Este notable trabajo discute a Lucrecio, Dante y Goethe como individuos y como representantes de sus épocas respectivas: romana, medieval y romántica.

En la segunda sección de la antología figuran 15 ensayos, que tratan de temas tales como «Los himnos homéricos», «La ausencia de religión en Shakespeare» y «La poesía del barbarismo», y de personalidades como Cervantes, Shelley, Dickens, Emerson, Whitman y Proust.

Los siete ensayos de la tercera sección contienen las ideas de Santayana sobre varios temas generales: «Los elementos y función de la poesía», «Lenguaje y significado», «Poesía y prosa», «Forma literaria», «La expresión en literatura», «Psicología literaria» y «Mitología». En estas discusiones hay —como ha dicho un crítico— «más ideas coherentes por centímetro cuadrado que en media hectárea de crítica contemporánea.» Y si esto es

una exageración, por lo menos es la exageración de una verdad.

En general, la crítica de Santayana examina lo que hace la literatura más que cómo lo h a c e. Cuando discute de poesía, ignora en gran parte los mecanismos poéticos como tales, a fin de concentrarse en el contenido imaginativo del poema.

Gran parte del espíritu con que Santayana se acerca a la literatura está implícito en su propia sentencia sobre la poesía: «La poesía no puede extenderse sobre las cosas como si fuera mantequilla; debe obrar sobre ellas como la luz y ser el medio a través del cual las vemos.»

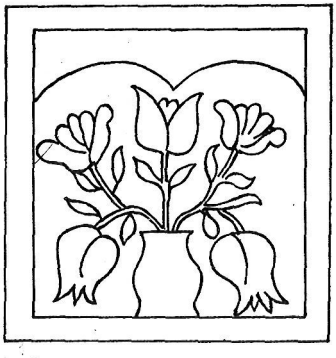
El deseaba contemplar, a través de la poesía, a través de la literatura, el mundo, y, más concretamente, el mundo de su propia filosofía. Así, pues, su elección de los poetas filosóficos no fué mera casualidad. Al contrario, Santayana elegía cuidadosamente los temas de acuerdo con sus propios fines filosóficos, temas que le proporcionaran una ocasión honesta para desarrollar sus propias líneas argumentales.

Si Santayana no es, por lo tanto, un crítico universal, recorre, sin embargo, un extenso campo para encontrar sus temas. Y aunque sus ensayos son instructivos, representan la antítesis misma de la crítica «popular». El lector ha de esforzarse a menudo para extraer de ellos hasta la última gota de «sustancia». El ejercicio, sin embargo, vale la pena.

Merece especial elogio el editor de *Ensayos de crítica literaria*, tanto por la excelencia de la selec-

ción como por la penetrante introducción que ha escrito.

Puede suponerse que la entusiasta acogida que ha tenido este libro ha sido para la casa editorial una sorpresa. Como la demanda parece ser considerablemente mayor de lo que se esperaba, quizá haya de transcurrir algún tiempo hasta que se disponga de esta antología en las bibliotecas del extranjero, pero la lectura de este libro es una experiencia digna de ser esperada.—Norman Smith.



Cuaderno del Director

ESTAMOS muy satisfechos de la espontánea colaboración española ofrecida a ATLÁNTICO. Hemos recibido para su posible publicación, docenas de artículos, buenos en su mayoría, algunos inaceptables. Para los que aspiran ver publicadas sus obras en ATLÁNTICO, tal vez no sería indiscreto repetir ciertas normas que ha tratado de mantener esta revista: 1) No publicamos poesía, si no es traducción de poetas norteamericanos. 2) Los artículos deben tener alguna relación con la cultura norteamericana o, preferiblemente, con la conjunción de las culturas de los dos países. 3) Evitamos polémicas políticas. 4) Aunque el artículo puramente expositivo tiene su valor indudable, preferimos las obras que ofrecen puntos de vista personales en el conocimiento personal de los hechos (o «facts», como decimos en inglés).

* * *

LLAMAMOS la atención a todos cuantos se interesen por las relaciones literarias entre España

y América, sobre la existencia de la revista trimestral *Hispania*, cuyo director es el señor Donald Walsh, Choate School, Wallingford, Conn. Abono anual: $ 4,00. Es el órgano de la *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*.

* * *

LA Sección Gráfica del cuarto número de ATLÁNTICO incluyó muestras de «La estética de las cosas útiles». Algunos lectores nos han pedido la identificación de los grabados. Aquí está:

1. Fuente de la fábrica Steuben; diseño de Salvador Dalí.
2. Sillas fabricadas con fibra de vidrio.
3. Silla ideada por Charles Eames.
4. Creación de plateros norteamericanos; diseño de Hudson Roysher, California.
5. Varios ejemplos de madera tallada.
6. Esta escalera arranca del vestíbulo del Centro de Estudios de la General Motors.
7. El puente de Delaware.
8. El puente de la «Puerta de Oro», San Francisco.
9. Silla diseñada por Eero Saarinen, arquitecto.
10. Obra de plateros norteamericanos.
11. Productos de la fábrica de vidrio más grande de los Estados Unidos.
12. Esfera de acero para almacenaje de gas butano.

HE aquí algunos estudios sobre los Estados Unidos publicados en revistas españolas últimamente que pueden interesar a los lectores de *Atlántico*:

Carmen Bravo Villasante: «Cartas de Emily Dickinson» (*Teresa*, septiembre 1956).

Valentín Farreras: «Impresiones acerca de la enseñanza, ejercicio práctico e investigación de la medicina contemporánea en los Estados Unidos» (*Medicina Clínica*, noviembre 1956).

Francisco Guil Blanes: «En torno al naturalismo ético norteamericano» (*Estudios Americanos*, mayo 1956).

Emilio Lorenzo: «Los estados del Sur y la literatura norteamericana» (*Arbor*, número 107).

J. L. Tafur Carande: «Treinta años de teatro norteamericano» (*Estudios Americanos*, abril 1956).

El Director de *Atlántico* invita a los que publiquen artículos o libros sobre los Estados Unidos a que le envíen ejemplares o separatas.

* * *

ENVIAMOS de vez en cuando a los educadores de España una modesta publicación que se llama «Carta Pedagógica». Su propósito es el de informar de las corrientes actuales en mi país referentes al problema educativo tal como lo vemos en los Estados Unidos, a los que se dedican a la enseñanza. Si no la reciben, pídanla a esta Casa Americana.

¿Quiénes son?

Julián Marías. – Filósofo y ensayista ya conocido de nuestros lectores. Entre sus publicaciones más recientes está *Los Estados Unidos en escorzo,* estudio ameno que está reseñado en este número de ATLÁNTICO.

Edward Laroque Tinker. – Escritor norteamericano de amplios y variados intereses que ha sentido durante muchos años lo atrayente del mundo hispánico. Entre sus libros: *The Cult of the Gaucho, and the Birth of a Literature* y *Los jinetes de las Américas y la literatura por ellos inspirada.* En 1955 recibió el doctorado en Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

José Luis Aguirre. – 24 años. Valenciano. Licenciado en Filosofía y Letras. Profesor de la Universidad de Valencia. Conocido como conferenciante y como asiduo colaborador de los periódicos valencianos. Ha publicado una novela, *Pequeña Vida,* finalista del Premio Valencia 1954.

Jaime Ferrán. – Joven literato madrileño que participó en el «International Seminar» de la Universidad de Harvard en 1955. Es autor de *La piedra más reciente, Desde esta orilla* y otras obras poéticas. Recibió el premio «Ciudad de Barcelona 1953».

Atlántico

se publica a intervalos irregulares. 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.