Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

EN ESTE NUMERO:

MAX SAVELLE analiza el papel de la historia en nuestra época; RENATO POGGIOLI estudia la decadencia de la poesía y el arte en la cultura soviética; MERCEDES MOLLEDA hace una crítica de la obra de tres artistas norteamericanos en España; RAMIRO PINILLA habla de la influencia que sobre él han ejercido Thoreau y Faulkner; un cuento de MANUEL PLAZA; GUILLERMO CESPEDES estudia la obra de Turner.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
BIBLIOTECA GENERAL
SECCION DE REVISTAS

Número

17

Madrid *Casa Americana* *1961*

Publicado por el

SERVICIO DE INFORMACIONES (USIS)

de la Embajada de los Estados Unidos de América

MADRID: Paseo de la Castellana, 48

BARCELONA: Via Layetana, 33
(Biblioteca: Diputación, 241)

BILBAO: Buenos Aires, 1

SEVILLA: Laraña, 4

Atlántico

Revista de Cultura Contemporánea

Número

17

Madrid *Casa Americana* *1961*

Atlántico

Las funciones de la historia en la era de la ciencia, por *Max Savelle* 5

Acerca de la cultura soviética, o el crepúsculo de la poesía y el arte, por *Renato Poggioli*..... 23

Tres artistas norteamericanos en España, por *Mercedes Molleda* 47

Lo que debo a Thoreau y a Faulkner, por *Ramiro Pinilla* . 71

Perdidos, por *Manuel Plaza* 79

Notas culturales 105

Libros: **Turner, Frederick Jackson:** *La Frontera en la Historia Americana* (Prólogo de Guillermo Céspedes)..... 117

Colaboradores 129

LAS FUNCIONES DE LA HISTORIA EN LA ERA DE LA CIENCIA

Por Max Savelle

ES casi un axioma entre los historiadores el que cada generación escribe de nuevo la historia. Como dijo Frederick Jackson Turner hace más de medio siglo:

> Cada época trata de formar su propia concepción del pasado. *Cada época escribe de nuevo la historia con referencia a las condiciones predominantes en su propio tiempo*... La historia, tanto objetiva como subjetiva, está siempre *haciéndose*, nunca está completa (1).

En los quince años que han transcurrido desde 1945, nos hemos encontrado en una nueva era: la era de la física nuclear y de la sociedad colectivizada. Y estamos escribiendo de nuevo la historia, queramos o no. Pero ¿cómo estamos escribiéndola de nuevo, o mejor, cómo debiéramos escribirla de nuevo «con referencia a las condiciones predominantes en [nuestro] propio tiempo»?

(1) Frederick J. Turner, "The Significance of History", reimpreso en *The Varieties of History, From Voltaire to the Present*, publicado por Fritz Stern (New York, 1956), 200. Cursiva en el original.

¿Cuáles son las «funciones» de la historia en la era del átomo y de la sociedad colectivizada?

Creo que la mayor parte de nosotros estaremos de acuerdo en que la primera y principal función de la historia es contestar a la pregunta: «¿Qué sucedió en el pasado, y por qué?» Esta es la función de lo que yo llamo historia «pura», y el talante del historiador que nos hace estar de acuerdo en este punto, en que ésta es la principal función de la historia, ha recibido la denominación de *historismo* (2). Esta es la ciencia de la historia en su forma pura. Como dice Marc Bloch, es una «ciencia de los hombres en el tiempo» (3), ó como la llamó R. G. Collingwood, «la ciencia de *res gastae*» (4). Estoy de acuerdo son Sir Isaiah Berlin, quien dijo que la historia no es una ciencia «natural» (5); pero es una ciencia humana, lo mismo que la antropología es una ciencia humana.

El interés primordial del historiador científico no es el presente. Ya sea la unidad de historia que investiga un solo acontecimiento, un hombre, una idea, una ciudad,

---

(2) El término procede de la palabra alemana *Historismus* y se utiliza en un sentido que es fundamentalmente el mismo en que lo utilizaba Leopold von Ranke. Tal y como yo lo empleo aquí, sin embargo, tiene un significado mucho más científico que podría haber tenido con Ranke, ya que la precisión y exactitud del conocimiento histórico que indica el término se hallan grandemente fortalecidas por todo lo que los historiadores han aprendido de la metodología de las ciencias humanas del siglo XX.

(3) Marc Bloch, *The Historian's Craft*, (New York, 1959), 27.

(4) R. G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford, 1946), 9.

(5) Isaiah Berlin, "The Notion of Scientific History" (discurso pronunciado ante la American Historical Association, Chicago, Ill., 28 de diciembre de 1959).

una sociedad, una nación, una civilización, una «tendencia» o la raza humana como un todo, su actitud es la del científico, una actitud de imparcialidad, lo más completa posible, frente a los acontecimientos que narra y analiza. Sus esfuerzos están encaminados a lograr un conocimiento claro y exacto de lo que sucedió, exento de toda influencia de «presentismo», moralismo, religión, nacionalismo o cualquier otra predisposición que se derive de su interés por el presente.

Tomemos, por ejemplo, la civilización de los mayas. Aquí tenemos una civilización que floreció en regiones cultivadas arrebatadas a las selvas de Centroamérica y que desapareció en realidad antes de que los europeos llegaran al continente. Por lo que puede observarse, la civilización maya no ha ejercido absolutamente ninguna influencia, ni directa ni indirecta, sobre la sociedad del presente, excepto en la medida en que los artistas modernos han creído conveniente copiar alguna de las formas del arte maya. Sin embargo, la historia de la civilización maya puede estudiarse científica y objetivamente; en realidad, así es como ha sido estudiada. El estudio que hace esto es lo que he denominado historia «pura»; este estudio debe llamarse ciencia.

Si esta historia «pura», o el talante que la rige, el «historismo», se caracteriza por una preocupación primordial por el pasado, al *historicismo* lo caracteriza el interés por el presente. Si el historismo puede considerarse como la actitud de los «pasadistas», el historicismo es la de los «presentistas» (y, hasta cierto punto, de los «futuristas») en la profesión. Si el historismo es el estudio del pasado con el puro y objetivo deseo de saber y comprender lo que sucedió, el historicismo es el empleo de la historia —de nuestro conocimiento del pasado— para explicar la situación actual. Esto es lo que he llamado historia «aplicada». El interés aquí está en una comprensión del presente; es un interés didáctico.

Más concretamente, como han señalado Dwight E. Lee y Robert N. Beck, hay dos significados de la palabra historicismo:

> *a*) La creencia de que la verdad, el significado y el valor de cualquier cosa, es decir, la base de cualquier evaluación, ha de encontrarse en su historia; y más estrictamente; *b*), la concepción antipositivista y antinaturalista de que el conocimiento histórico es un requisito básico o exclusivo para comprender y evaluar la situación o los problemas políticos, sociales e intelectuales del hombre actual (6).

A principios del siglo actual floreció en Europa un grupo de magistrales historiadores y filósofos cuyas obras estaban basadas en esta manera de ver la historia. Croce, Dilthey, Meinecke, Collingwood y Marx figuraban en este grupo de grandes historicistas; en las dos últimas décadas ha añadido su nombre a esta lista Arnold Toynbee. Todos estos historicistas eran, de una u otra manera, metafísicos; cada uno de ellos tenía un concepto metafísico preconcebido al que servir, ya fuera el «espíritu humano» de Dilthey, el «proletariado» de Marx, el «estado» místico de Meinecke o la «epifanía» de Toynbee. Lo que hacían todos ellos fundamentalmente era utilizar la historia; escribían historia para documentar y racionalizar su metafísica.

También en los Estados Unidos hubo varios historicistas. George Brancroft, Francis Parkman, John Fiske, Herbert Baxter Adams, Frederick Jackson Turner y Albert J. Beveridge, todos ellos mostraron por lo menos la influencia de este modo de pensar.

---

(6) Dwight E. Lee y Robert N. Beck, "The Meaning of 'Historicism'", *American Historical Review*, LIX (abril de 1954), 577.

Había un alto grado de determinismo en este concepto de la historia. Los más recientes historicistas tendían a creer que actuaban en la historia leyes a base de las cuales podían esperarse o incluso predecirse los acontecimientos futuros. Marx fue uno de estos historicistas; Toynbee es otro. Este historicismo esencial, metafísico, como elemento dominante del pensamiento histórico, es ya en gran medida cosa del pasado. A pesar de sus profundas e importantes contribuciones a la historia del pensamiento histórico, los grandes historicistas de la última generación están ya anticuados (7). Los conceptos metafísicos de Croce y Dilthey de la naturaleza «espiritual» del hombre y del proceso histórico están pasados de moda; el concepto *místico* de *Meinecke* de la nación-estado como la más alta manifestación del espíritu humano es hoy un lamentable anacronismo; el idealismo lógicamente elaborado de Collingwood es un brillante ornamento de una época pasada. Como ha dicho Geoffrey Barraclough:

> ¿Quién osaría hoy afirmar que el historicismo proporciona una visión última de la realidad, una filosofía adecuada para el pensamiento o para la vida?... En realidad, la única conclusión que podemos razonablemente deducir es que el historicismo, como clave de la vida presente, es inadecuado (8).

Y, sin embargo, el historicismo, incluso ahora, se halla bastante vivo a nuestro alrededor. ¿Por qué, si no, exigen la mayor parte de los estados de la Unión que los futu-

(7) Véase Carlo Antoni, *From History to Sociology* (Detroit, 1959), 18-19.

(8) Geoffrey Barraclough, *History in a Changing World* (Oxford, 1955), 3.

ros ciudadanos norteamericanos estudien cursos de historia de los Estados Unidos? ¿No es porque creemos que el ciudadano comprenderá mejor la sociedad en que vive? Como ha señalado Angélica Mendoza en su reciente y brillante análisis de la mente norteamericana, la mística nacional cristiano-capitalista norteamericana, expresada en libros tales como *U. S. A.*, *The Permanent Revolution* (9), descansa en un concepto místico del origen, el desarrollo y la peculiar misión mundial y destino de los Estados Unidos (10).

En realidad, apenas si puede discutirse que el historicismo, como aplicación o empleo de la historia para comprender los asuntos humanos, tiene seguramente una cierta validez. ¿Cómo, por ejemplo, podemos comprender clara y objetivamente la actitud actual de los segregacionistas del Sur contra la integración de las escuelas en los estados meridionales si no es mediante un estudio de la larga historia de las relaciones entre las razas en el Sur desde 1619? ¿Cómo, asimismo, podemos comprender el significado de la Constitución de los Estados Unidos sin saber lo que los hombres que escribieron la Constitución y la Ley de Derechos estaban tratando de hacer cuando las formularon hace ciento setenta años?

La cuestión es, naturalmente, no sólo que el historicismo posee una cierta validez intelectual y didáctica, sino también que el historicista, el historiador «aplicado» que utiliza así la historia, tiene que depender del historista, del historiador «puro» o científico, para obtener los hechos históricos que utiliza. El historiador «puro», el historista, no depende de un presente ni tiene necesariamente interés en él; pero el historicista, cuyo interés

---

(9) *U. S. A.*, *The Permanent Revolution*, por los redactores de *Fortune* (New York, 1951).

(10) Angélica Mendoza, *Panorama de las Ideas Contemporáneas de los Estados Unidos* (Méjico, 1958).

está fundamentalmente enfocado al presente, depende por completo del historiador científico, que le suministra los datos concretos. Es evidente que no hay necesariamente conflicto entre el historismo (historia pura) y el historicismo (historia aplicada); en realidad, se complementan recíprocamente.

A pesar del historicismo que hay en gran parte de las obras norteamericanas de historia y de su actual difusión en la mente nacional norteamericana, es probablemente cierto, como ha sostenido el filósofo John Herman Randall, Jr., que el modo de ver predominante entre los historiadores y filósofos de la historia norteamericanos ha sido realista, a diferencia de los conceptos metafísicos de los historicistas. Según dicho autor, estos norteamericanos:

> Han subrayado todos el *pluralismo* y la *contingencia* de la historia, y la *relatividad* de los principios de selección y de las categorías de interpretación que utiliza el historiador para su propia era y para sus propios conocimientos. Pero todos han mantenido un «relativismo objetivo» en el conocimiento histórico; y todos han llegado a la conclusión de que el historiador puede alcanzar un conocimiento genuino, no meramente en un mundo de su propia imaginación, como la mayor parte de los europeos (11).

Hay aquí una notable paradoja: el modo de ver de los historiadores académicos y de los filósofos ha sido positivista y relativista; el modo de ver popular del pueblo norteamericano parece ser claramente historicista, místicamente nacionalista o metafísico en perspectiva y en comportamiento.

(11) John H. Randall, Jr., *Nature and Historical Experience: Essays in the Theory of History* (New York, 1958), 30. Cursiva en el original.

Sea como quiera, los realistas norteamericanos afrontaron el problema epistemológico de la naturaleza del conocimiento histórico. Descubrieron que el conocimiento histórico no podía ser nunca completo y que el conocimiento y la interpretación de cada historiador parecen tener que ser diferentes de los de cualquier otro.

Entonces, los psicólogos y los filósofos llamaron la atención sobre el hecho de que el hombre, con toda su inteligencia, es también por naturaleza un animal muy irracional; mientras que, por una parte, muchos actos de la historia podían haberse originado —y se originaron— de impulsos emocionales que no podían explicarse por referencia a funciones puramente racionales o intelectuales, el historiador mismo, por otra parte, era una criatura de impulsos, emociones y pensamiento irracional. Algunos historiadores, con toda sinceridad, llegaron a un pesimismo definitivo en cuanto a la validez de todo conocimiento histórico. Para Carl Becker, «Cada hombre [es] su propio historiador» (12); para Charles A. Beard, «La historia escrita [es] un acto de fe» (13).

En otras palabras: se puso en duda todo el concepto de un conocimiento histórico válido, estable, autoritativo y digno de confianza. Pero este pesimismo epistemológico no fue fatal. La tarea de producir conocimientos históricos sobre una base empírica y existencial sobrevivió, y tanto Randall como Maurice Mandelbaum, otro filósofo, han demostrado que incluso el conocimiento re-

(12) Carl Becker, "Every Man His Own Historian", *American Historical Review*, XXXVII (enero de 1932), 221-256.

(13) Charles A. Beard, "Written History as an Act of Faith", *American Historical Review*, XXXIX (enero de 1934), 219-231; véase también Beard y Alfred Vagts, "Currents in Historiography", *American Historical Review*, XLII (abril de 1937), 460-483.

lativista puede ser lógicamente válido y respetable (14).

Fue en nombre del positivismo y el realismo como surgió en el mundo occidental durante las tres o cuatro últimas décadas un modo de ver en el estudio de los asuntos humanos que se ha denominado «behavioralismo», basado en la idea de que el comportamiento del individuo está en gran parte determinado por la sociedad o el grupo de que el individuo es miembro (15).

Este sistema tiene su propia terminología y metodología. Su método es muy estadístico y cuantitativo; actúa en términos de la «cuantificación» de los acontecimientos históricos; se concentra en el estudio de grupos. El «científico del comportamiento» busca intereses de grupo, motivos de grupo, acciones de grupo. El historiador que sigue esta tendencia, para su explicación de los acontecimientos históricos, busca las fuerzas sociales que «determinaron» el acontecimiento en cuestión.

Varios historiadores han reconocido la validez de ciertos aspectos de esta metodología y mediante el empleo de los nuevos métodos han tratado de alcanzar una mayor exactitud en el conocimiento histórico. Al mismo tiempo esperaban reducir el grado de relatividad del conocimiento y la interpretación históricos mediante la delimitación de una serie de conocimientos históricos que en grado máximo se acerquen a la verdad absoluta y que, por lo tanto, resulten en la misma medida aceptables como verdad para todos los historiadores (16).

---

(14) Véase Pérez Zagorin, "Historical Knowledge: A Review Article on the Philosophy of History", *The Journal of Modern History*, XXXI (septiembre de 1959), 243-255.

(15) Véase, por ejemplo, B. F. Skinner, "Freedom and the Control of Men", *The American Scholar*, XXV (invierno 1955-1956), 47-65, y *Walden Two* (New York, 1948), 162 y siguientes.

(16) Véase, por ejemplo, Lee Benson, "Research Problems

Pero hay que dirigirse a los filósofos para encontrar una explicación sistemática, lógica, de los procesos internos de la historia en términos del «behavioralismo» (17). John Herman Randall, Jr., ha presentado una plausible teoría de la historia de grupo, teoría que califica de nueva formulación «utilizable» de la teoría «genética» de explicación histórica. Para Randall, la sociedad es como una semilla. La naturaleza de la semilla está determinada por sus componentes químicos y las relaciones recíprocas fisicoquímicas de éstos; es decir, por su «constitución» fisicoquímica; en la semilla se producen cambios bajo la influencia de «factores» externos, tales como el suelo, la humedad y la luz solar. Por analogía, la naturaleza de la sociedad está «determinada» (esto es, «limitada») por su «constitución» socio-química o sus «estructuras organizadas de hábitos» y las relaciones entre esto y su «norma temporal». La fuerza «vital» positiva que origina cambios en la sociedad es «una resultante de interacciones fisicoquímicas»; esta «norma 'vital' temporal, biológica... *es* la *carrera* que esas interacciones, dentro de los límites impuestos, realmente causan», y esta carrera de la sociedad biológica es su historia (18).

Hay un cierto «holismo» aquí y un cierto determinismo. El individuo tiende a perder su identidad en el grupo y su carrera está determinada por éste, mientras que la historia es una historia de todo el grupo, no del individuo como tal.

En lo que se refiere a la historia generalizada de la sociedad, esta teoría «genética» de la historia parece tener un grado considerable de verosimilitud y con segu-

---

in American Political Historiography", en *Common Frontiers of the Social Sciences*, publicado por Mirra Kongrousky (Glencoe, Ill., 1957), 113-183.

(17) Véase Zagorin, "Historical Knowledge", 243-255.

(18) Randall, *Nature and Historical Experience*, 80-81.

ridad tiene cierta validez. Sin embargo, yo encuentro ciertas dificultades fundamentales. En primer lugar, como todo el pensamiento del «behavioralismo», supone que una sociedad es, como la semilla, una unidad íntegra, indivisible, un «todo» orgánico, lo que en realidad no es. En segundo lugar, parece ignorar el hecho biológico evidente de que mientras que los cambios que se producen en la semilla (hasta donde la ciencia ha podido determinarlos) son enteramente reacciones mecánicas o químicas a influencias externas, las fuerzas motrices, dinámicas, de los asuntos humanos, ya se trate de movimientos de grupos o de individuos, son conscientes y autodirigidas. En tercer lugar, y creo que éste es el punto más débil de todos, este determinismo holístico hace caso omiso de las pruebas tanto psicológicas como históricas de las diferencias individuales inherentes: físicas, mentales, emocionales y otras.

En el sentido de que crea una «sociedad» o «grupo» holístico que determina el comportamiento del individuo, el «behavioralismo» me parece una nueva clase de metafísica. Parece saltar desde el hecho científicamente demostrable y comprobable de que el comportamiento del individuo humano está en cierta medida «condicionado» por el contexto «socio-químico» en que vive, a una fe indemostrable e incomprobable en que todos los hombres están absoluta y enteramente condicionados, en que el individuo no tiene autonomía intelectual o emocional o «libre albedrío» y que sólo se produce cambio en la carrera de los grupos. Parecería deducirse lógicamente que la historia no ha sido hecha en absoluto por individuos, sino sólo por grupos y que debe volver a escribirse en términos de grupos que son difíciles, si no imposibles, de identificar concretamente fuera de las estadísticas o de la mente de los «behavioralistas» mismos. En una era de colectivización de la sociedad, el «behavioralismo»

extremo ostenta el aspecto exterior de una nueva metafísica de una mente colectivizada.

Todas estas ideas plantean de nuevo el problema de la relatividad del conocimiento histórico basado en pruebas realistas, empíricas, y de la validez de tal conocimiento. Abordando este problema, Maurice Mandelbaum formuló lo que denomina «pluralismo» histórico. Explica su posición en estos términos:

> El pluralismo histórico consiste en el punto de vista según el cual la gran corriente de acontecimientos que llamamos el proceso histórico está constituida por un número indefinidamente grande de componentes que no forman un conjunto completamente interrelacionado. Según este modo de ver, tanto si tomamos el proceso histórico en conjunto como si separamos cualquier parte determinada de ese proceso, encontraremos siempre que, en sí mismos, todos sus componentes no están relacionados entre sí más que de una manera cronológica (19).

El «pluralismo» realista de Mandelbaum parece, pues, acercarnos más a los principios básicos de la historia «pura» que a la teoría de los «behavioralistas»; pues insistía en que el conocimiento histórico basado en datos empíricos es un conocimiento bueno y de confianza (20).

Es bastante curioso —y éste es un aspecto del problema que parece haber sido pasado por alto tanto por los historiadores como por los filósofos «behavioralistas»— que, a mi parecer, el concepto del pluralismo de la historia y el de la validez del conocimiento histórico rela-

(19) Maurice Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge; an Answer to Relativism* (New York, 1958), 274.

(20) *Ibid.*, 273.

tivo cuentan con el poderoso apoyo de los hallazgos de los biólogos. Hay toda una masa de datos biológicos que muestran que cada individuo es único, tanto mental como físicamente, y que, aunque claramente condicionado en cierta medida por factores externos, tanto ecológicos como sociológicos, el individuo humano es en cierto grado independiente de su *milieu* socio-psicológico (21). Vuelvo a citar aquí un pasaje de la descripción por un biólogo de la mente humana que he citado ya en otra parte (22):

> Los seres humanos varían en cada cualidad de la mente y el espíritu, así como en físico y apariencia, fisiología y longevidad. El individualismo es más un atributo de la especie humana que de cualquier otra clase de organismo viviente y gran parte del odio tan frecuente en las relaciones humanas procede de esta diversidad humana esencial y de nuestro fracaso en aceptarla y comprenderla (23).

Los biólogos, en su descripción de las peculiaridades de la naturaleza humana —que, después de todo, es el factor esencial de la materia de que trata el historiador, así como del historiador mismo—, basan su discusión en el hecho de la conciencia. Esta conciencia percibe con alto grado de exactitud el mundo de fuera del individuo.

---

(21) Véase, por ejemplo, Julian Huxley, *Evolution in Action* (New York, 1953), y Hermann J. Muller, "Life", en *Man's Right to Knowledge* (Second Series: *Present Knowledge and New Directions* (New York, 1956), 19-33.

(22) Max Savelle, "Historian's Progress; or, the Quest for Sancta Sophia", *Pacific Historical Review*, XXVII (febrero 1958), 9.

(23) N. S. Berrill, *Man's Emerging Mind* (New York, 1955), 247.

La conciencia a secas, naturalmente, no es peculiar de los seres humanos; también las vacas son conscientes. El carácter singular de la conciencia humana es un grupo de facultades —una memoria cultural acumulativa, juicio e imaginación creadora— que hacen posible la construcción mental de cosas no presentes y, en el caso del historiador, la reconstrucción mental, sobre la base de datos percibidos, de situaciones que existieron en el pasado.

Es innecesario decir que esta reconstrucción no puede ser nunca idéntica a la situación real tal y como existió en el pasado. La cuestión es que la imagen del pasado en la mente del historiador está basada en datos residuales dejados por la situación original y que logra una aproximación de verosimilitud a lo que realmente sucedió, aunque la imagen que hay en la mente de un historiador ha de diferir inevitablemente de la que hay en la mente de otro.

Así, parecería que la relatividad del conocimiento y el pensamiento históricos, ya demostrada por la evidencia de la historia misma y por la filosofía, tiene su base en las diferencias biológicas entre hombres individuales, ya sean diferencias de temperamento, de intensidad emocional o de capacidad intelectual.

El resultado neto de estas consideraciones es la sugerencia de que por ser la materia que estudia un agregado de individuos muy diferentes, la historia como ciencia es una ciencia de variables. Y parecería deducirse que si alguna vez se encuentran leyes en la historia, serán leyes de una materia variable.

Revisando todas estas diferentes maneras de pensar acerca de la historia, podemos ver alguna validez en cada una de ellas. Su efecto sobre el «oficio del historiador» ha sido acumulativo, aunque ecléctico. Reconocemos la validez de todas ellas; las utilizamos todas. Pero ninguna de ellas —ni el conjunto de todas— constituye una filosofía suficiente y completa de la historia.

Una cosa parece cierta (¡y esto es un ejemplo de predicción del porvenir basada en la historia del pasado!): no importa qué filosofía formulemos hoy, será modificada, formulada de otra manera y quizá rechazada enteramente en las futuras generaciones de historiadores.

Lo que podemos decir, en mi opinión, es que esta disciplina parece estar en vías de transformarse en una ciencia de la experiencia humana en el pasado. El historiador tiene que depurarse de sus inclinaciones a misticismos no científicos, a moralizaciones y a creaciones metafísicas que no tienen base en datos históricos empíricos. Una vez efectuada esta depuración, creo que podremos estar en camino hacia una historia como «ciencia humana» que sea intelectualmente respetable en la era de la ciencia.

¿Cómo sería esta nueva o revisada ciencia de la historia? Sería arriesgado tratar de definir sus términos exactamente, pero podría aventurarse una opinión acerca de algunas de sus suposiciones.

En primer lugar, podría esperarse que la historia aceptara el hecho biológico, relativo a la materia de que trata, de que la naturaleza de los seres humanos, de un individuo a otro, emocional e intelectualmente, es variable.

Podría reconocer el hecho biológico evidente de que el ser humano individual parece tener una libertad de elección y una cierta responsabilidad por sus actos y que por ello no puede haber una predicción exacta del comportamiento individual, por muchas predicciones válidas de base estadística que puedan hacerse de cierto comportamiento generalizado por y en unidades colectivas.

Podría esperarse que esta ciencia de la historia aceptara, sobre la base de los datos, los hechos comprobables de continuidades históricas generales o «tendencias» y de relaciones existenciales entre individuos y grupos de individuos, tanto temporal como espacialmente.

Pero podría asimismo esperarse que aceptara el hecho de que parece haber en la historia cambios súbitos de

dirección, o lo que podría denominarse mutaciones, análogas a las biológicas, juntamente con otros factores nuevos en situaciones nuevas que no pueden explicarse en términos de su pasado observable.

Podría esperarse que esta ciencia, sobre la base de los datos, partiera del hecho aparente de que la historia general es una pluralidad de historias individuales y de grupo. Los actos humanos que constituyen la historia, incluso los actos de los ejércitos, son, en último análisis, actos individuales. Al mismo tiempo, la historia aceptará el hecho igualmente cierto de que los hombres actúan en grupos, generalmente por conveniencia e interés individual, pero también, a veces, bajo la influencia de conceptos metafísicos comunes, tales como, por ejemplo, el de «nación».

La historia se convertiría así en una ciencia de la dinámica humana. No sería simplemente la «ciencia de los hombres en el tiempo», de Marc Bloch, sino una ciencia de la humanidad constantemente empeñada en un proceso de cambio conscientemente autodirigido.

Podría esperarse que, en su metodología, esta ciencia partiera de la posición, aparentemente sostenida tanto por la biología como por la historia, de que el conocimiento histórico basado en las pruebas existentes de actividades humanas en el pasado es un conocimiento auténtico. Y podría tomar de los «behavioralistas» aquellos recursos metodológicos capaces de aumentar la exactitud y seguridad del conocimiento histórico y su interpretación.

Tal conocimiento podría ser aceptado probablemente sólo como relativo, es decir, relativo a muchas cosas: a la cantidad y calidad de los datos disponibles, a la capacidad del historiador individual para conocer y a sus actitudes (conformista o no conformista) frente a otros historiadores de su generación, y así sucesivamente.

La Ciencia de la Historia sería, pues, una ciencia de dos temas de estudio variables: el ser humano individual

y el grupo humano. Sería una ciencia de la indeterminación humana. Podría aventurarse una analogía con el principio de indeterminación de Heisenberg en la física si no fuera por el hecho de que el átomo histórico, el ser humano individual, es mucho más imprevisible que el electrón precisamente porque tiene conciencia de sí mismo, disfrutando de un amplio margen de libertad de elección en sus actos.

Es posible que esta ciencia de la historia llegara a descubrir leyes de alguna clase en la historia. Pero si así fuera, esas leyes serían probablemente «leyes de indeterminación», más que leyes en que pudiera basarse la predicción de acontecimientos o historias individuales.

Podría empezarse —y terminar— haciendo observar que está en curso en la ciencia de la historia misma un proceso de crecimiento. El conocimiento histórico, el método histórico, la epistemología histórica, la filosofía de la historia crecen y están creciendo. No hay razón para el desaliento, excepto, quizá, por la gran cantidad de estudio y pensamiento —sobre todo de pensamiento— que hemos de hacer los historiadores.

Esta hipotética ciencia es una especie de positivismo, si se quiere. Pero es un positivismo con marcados matices literarios y filosóficos. Pues produciría una literatura poética y dramática de la epopeya humana sin elevarse nunca desde los datos empíricos y existenciales a las esferas de la metafísica o de la pura fantasía. Es una poesía que canta de modo realista y sincero al animal humano, que puede descender por debajo del nivel de los peores animales por las cualidades mismas de la imaginación humana que le hacen también capaz de elevarse por encima del nivel de los ángeles. Es una ciencia que es asimismo una literatura porque crea un conocimiento y una imagen escrita del pasado humano que no resulta menos dramática, menos literatura de aventuras, menos abrumadora por ser también verdadera. Por otra parte, como

ciencia, al igual que todas las ciencias, la historia se aproxima a ser también una filosofía, una ontología, no de todo el ser, desde luego, sino de la existencia humana dentro del contexto de todo el universo revelado por las otras ciencias.

No tropecemos en una palabra. Si creemos que una ciencia es un estudio relativamente exacto de una materia definida, la Historia, como el estudio más exacto posible del pasado humano, es una ciencia, una de las ciencias de la humanidad.

(Reproducción de *The Historian*, vol. XXII, núm. 4, págs. 347-360, autorizada por la Asociación Phi Alpha Theta.)

ACERCA DE LA CULTURA SOVIETICA, O EL CREPUSCULO DE LA POESIA Y EL ARTE *

Por Renato Poggioli

LA aparición y triunfo en Rusia del peculiar fenómeno que ostenta el nombre de literatura soviética se ha unido a un descenso del arte de escribir y a la decadencia de la forma poética. Ciertamente, la literatura soviética no es una prueba de la afirmación de Edmund Wilson de que en el estado de la literatura moderna «el verso es una técnica moribunda», porque a través de la inmensa cantidad de versos que se escriben, ha sobrevivido el lenguaje rítmico, si no como arte, al menos como artesanía. Es verdad que cuando hablamos de las letras soviéticas, no pensamos fundamentalmente en poetas o escritores de versos, sino en un enjambre de mediocres escritores de novelas que, a diferencia de algunos de sus predecesores de los tiempos prerrevolucionarios, no pueden disculpar la vulgaridad de su obra con la nobleza de sus ideales ni con el arrojo de su protesta moral o social. En la Rusia soviética, incluso la literatura sirve, no a la causa del pueblo ruso, sino a los intereses del Estado ruso o, mejor, del régimen. Mientras que la tarea elegida

(*) Reproducción autorizada de *The Yale Review*. © 1959 by Yale University Press.

por el novelista ruso del siglo XIX, como decía Turguenev, consistía en poner al desnudo la mentira que se encontraba en la base de la vida rusa, el deber impuesto al novelista soviético consiste en glorificar la nueva y mucho peor mentira que ha sustituído a la antigua. Esto no es menos cierto del poeta soviético, que ha de reducir la poesía a una jerga rimada o versificada, a la cual traduce la grosera oratoria de sus dirigentes, los toscos lemas de sus carteles políticos, las frases engañosas de la Prensa del partido. La pluma del poeta se ha convertido en pluma de burócrata; y de esta manera, el escritor soviético parece haberse visto obligado a retrotraerse a la posición y funciones del hombre de letras ruso de hace dos o tres siglos.

Los más recientes y experimentados intérpretes de la tradición literaria rusa dan una calificación estética muy alta a los autores que surgieron en el horizonte literario al mismo tiempo que la Rusia zarista salía de su prolongado letargo, convirtiéndose en una gran potencia europea. Sin embargo, incluso ahora hay muchos anticuados y tradicionales historiadores de la literatura, criados en la atmósfera de liberalismo y progresismo del siglo XIX, que todavía ven la literatura rusa tal y como se desarrolló en su «era imperial», que se inició con el reinado de Pedro *el Grande* y terminó con el de Catalina *la Grande*, como si fuera una flor artificial cuyo crecimiento dependiera por entero de la buena o mala voluntad del autócrata. Sin embargo, los primeros que afirmaron que casi todos los escritores de esa época habían actuado, directa o indirectamente, como intérpretes de la autocracia, trabajando en favor de una sola causa, que era la gloria o el beneficio de un despotismo que difícilmente podría calificarse de ilustrado, fueron los críticos radicales del siglo XIX, quienes dejaron el legado de ese modo de ver a sus modernos discípulos, los críticos marxistas.

Tal opinión, especialmente en su forma más extrema,

es sólo una especie de marxismo vulgar, y está basada en una interpretación errónea de la teoría literaria de Marx. La falsa interpretación misma está relacionada con una doctrina que en los primeros años revolucionarios fomentaron los futuristas para sus propios y mal orientados fines, cuando crearon el término y desarrollaron la idea del «mandato social». Entonces pensaban los futuristas en sí mismos como en los intérpretes artísticos de la «voluntad general» de la Revolución, sin prever que su propia fórmula podría volverse pronto contra ellos, como sucedió cuando los representantes oficiales del leninismo y del estalinismo en el frente literario y cultural adoptaron la fórmula e impusieron *su* interpretación del «mandato social», como una directiva ideológica o una prescripción política desde arriba, que el artista y el escritor no podían desobedecer sin riesgo. Así, aplicada al presente, la fórmula es una guía segura por lo que se refiere a las realidades de la escena literaria y cultural soviética. Sin embargo, no logra explicar la mayor parte de las variantes históricas y estéticas de la misma situación.

Los medios y maneras por los que artistas y escritores pueden servir al Estado o a la sociedad a que pertenecen son múltiples, y comprenderemos mejor tal variedad y multiplicidad si recordamos que las ideas críticas marxistas, de las que tanto los futuristas como los teóricos del marxismo-leninismo dedujeron la noción de «mandato social», aparte de ser más amplias y sutiles, fueron pensadas para aplicarlas fundamentalmente al acondicionamiento social de la literatura y el arte burgueses. Si quiere hacerse menos ideológica y más científica, la historia marxista del arte y de la literatura no debe basarse en el concepto de «mandato social», sino en el de «demanda social», donde el adjetivo ha de entenderse como sinónimo de «sociológico», y el sustantivo como una extensión a la esfera cultural de la noción económica de «demanda».

Desde tal perspectiva, el hombre de letras ruso de los dos siglos anteriores a la Revolución aparecerá mucho más de lo que se había supuesto como un agente libre. En la misma perspectiva, la literatura de la «era imperial» de Rusia parecerá apartarse menos que lo esperado de la de Francia y el Occidente afrancesado de la misma época, ya que esa literatura, como su equivalente occidental, estaba fundamentalmente motivada por las demandas, tanto estéticas como prácticas, de una *élite* dominante. Su principal distinción, o su defecto más peculiar, aparte de su relativa limitación en alcance y calidad, reside en el fallo de sus escritores —un fallo plenamente comprensible en vista del retraso político y cultural de Rusia— en actuar como críticos, además de como portavoces, de la sociedad de que formaban parte. Los autores rusos de esa época no podían dejar de ser poetas cortesanos y escritores oficiales para convertirse en *philosophes* y *Aufklärer*, en equivalentes rusos de los *encyclopédistes* e *illuministes* franceses. Sin embargo, en la época que siguió en ese siglo XIX, que fue no sólo la edad de oro de la literatura rusa, sino también su *siècle des lumières*, esa función había de ser brillantemente cumplida por la mayor parte de los grandes maestros de la novela rusa bajo la etiqueta de «realismo crítico» y «clásico».

En contraste, la principal misión pública de la literatura oficial de la «era imperial» consistía en componer odas solemnes conmemorando ocasiones tales como el aniversario de un gran triunfo militar, un inminente matrimonio dinástico o el cumpleaños del soberano. A veces, esa literatura permitiría, mediante la interesada indulgencia del trono, la composición, publicación o interpretación de una sátira o comedia poniendo en la picota los pequeños vicios de las clases superiores, con demasiada frecuencia reacias a transformarse en la *élite* burocrática o técnica requerida por razones de Estado o por

la voluntad del monarca. Catalina *la Grande* llegó incluso a realizar esa tarea ella misma, escribiendo sus comedias tanto en ruso como en francés. Lo que más importa, sin embargo, es que el oscurantismo, el conformismo y el atraso cultural del antiguo imperio de los zares no impidieron la aparición, incluso en la era preclásica de la literatura rusa, de talentos tan excepcionales y libres como Gavriil Derzhavin y el clérigo disidente, arcipreste Avvakum. Si este último fue capaz de producir una obra maestra como su *Autobiografía*, uniendo en su prosa las dos antiguas tradiciones del saber popular y de la cultura religiosa, el primero logró forjar un equivalente autóctono de la poesía áulica de Occidente mediante la fusión de las imágenes barrocas y de la dicción clásica en el crisol de un talento original.

No obstante, sigue siendo cierto que, por lo menos bajo el reinado de Pedro *el Grande*, una parte considerable de la producción literaria estaba motivada, como tan a menudo sucede en la Rusia soviética, por el criterio de utilidad práctica o técnica. Gran parte de esa producción, por ejemplo, estaba constituída por traducciones de materiales extranjeros y recopilaciones de manuales útiles, cuya finalidad era la de contribuir a la reorganización del imperio ruso, según el modelo de los grandes Estados de Occidente. La tarea de muchos escritores rusos del siglo XVII, sin excluir a una figura tan importante como Lomonosov, era análoga a la tarea que Arnold Toynbee asigna, en general, a la clase que denomina *intelligentsia*, cuya función, según la ve Toynbee, consiste en ayudar a un país atrasado a avanzar rápidamente por el camino del progreso tecnológico.

Pero Toynbee ha ampliado y deformado para sus propios fines el significado ruso original de *intelligentsia*. La intelectualidad rusa del siglo XIX aprendió de Occidente, no para servir los intereses del Estado y de sus gobernantes, sino para educar al público ruso, que a

menudo confundían con el pueblo ruso en el más amplio sentido del término. La verdadera vocación de la intelectualidad rusa, a pesar de su ideología atea, era religiosa. El *intelectual ruso,* aunque radical y rebelde, era también moralista e idealista, siempre dispuesto a dar testimonio y ejemplo, convirtiendo su sacrificio en acto de fe y su martirio en acto de protesta. La redefinición y reinterpretación del término por Toynbee parece mucho más apropiada para la clase intelectual soviética, que exalta dentro de sí al técnico y al experto, hasta el punto de que incluso al escritor le resulta halagüeño que se le llame, con palabras de Stalin, «ingeniero del alma humana». Como en la Rusia comunista los ingenieros son también funcionarios públicos, en la práctica el hombre de letras soviético ha de actuar como funcionario del partido o del Estado, trabajando en los campos del adoctrinamiento y la propaganda, de la educación de masas y de la psicología aplicada.

Si esto es cierto, entonces el escritor soviético pertenece a un tipo sin precedente histórico. Nada hará destacar mejor la peculiaridad de su función y el carácter único de su situación que el compararlo con el tipo de escritor ruso del siglo XIX. Este último se sentía alejado del orden político del que formaba parte sin quererlo; sin embargo, se sentía a tono con los más avanzados grupos sociales y culturales de su nación y de su tiempo, a los que ofrecía dirección intelectual y moral, recibiendo a cambio su atención admirativa y su respeto reverente. Unos pocos representantes del mismo tipo pueden encontrarse todavía en las literaturas occidentales de ahora; y su presencia hace que la tarea y la situación del escritor soviético resulten aún más excepcionales. El autor soviético disfruta de mayor prestigio oficial y de una posición social mucho más segura que su colega occidental contemporáneo, que con demasiada frecuencia se siente en marcado desacuerdo con el orden burgués, el cual, a su vez, puede

condenar públicamente su disensión, pero sin por ello silenciarla legalmente. No obstante, a pesar de todo esto, el escritor soviético tiende con demasiada frecuencia a acusar de «lacayo del capitalismo» a ese escritor occidental que disfruta de mayor libertad, pero de menores recompensas, y a olvidar con excesiva facilidad que él tiene que pagar por sus propios privilegios y ventajas, por la posición de honor, si no de influencia, que ocupa dentro del orden soviético, el oneroso precio del conformismo.

Si el escritor occidental se queja clara y públicamente de encontrarse aislado, de sentirse extraño en su sociedad, el escritor soviético puede sufrir en silencio o lamentarse privadamente de estar tan plenamente integrado, que su personalidad creadora queda casi anulada. El escritor polaco Czeslaw Milosz, que «eligió la libertad» y evocó la esclavitud de la que había huído en un libro titulado *La mente cautiva*, hace a este respecto una observación que se ajusta al caso soviético no menos que al de las llamadas democracias populares. El primero, al fin y al cabo, no es más que el precedente necesario y ejemplar del segundo. «La poesía que conocemos —dice Milosz— puede definirse como el temperamento individual refractado a través de la convención social. La poesía de la Nueva Fe, por el contrario, puede definirse como la convención social refractada a través del temperamento individual.» Lo que implican estas palabras es simplemente que en la Rusia soviética y en sus satélites la personalidad del escritor o del artista no es ya un factor creador, sino meramente de recepción o asimilación.

Lo que Milosz llama «convención social» es, a la vez, algo más amplio y más sutil que una ortodoxia impuesta por la presión institucional, algo más penetrante que la influencia directa de un sistema fijo de dogmas y creencias. La historia conoce muchas sociedades que produjeron grandes obras artísticas ateniéndose exclusivamente a una concepción universal del mundo, así como con una

visión puramente instrumental de la finalidad del arte. El artista medieval trabajaba dentro de los límites de un marco semejante; sin embargo, como ha señalado Meyer Schapiro, no hay que suponer que tenía que ser un creyente literal para realizar tan eficazmente como lo hacía lo que era a la vez su tarea asignada y elegida; es decir, celebrar la gloria de la fe y la grandeza de la Iglesia. Lo realmente importante es que su lealtad era fundamentalmente un hecho psicológico y cultural; que aunque fuera un incrédulo o un herético, no podía concebir el arte más que en términos religiosos y comunales. El artista soviético es, sin embargo, un hombre moderno en más de un sentido, viviendo en una sociedad que es, a la vez, más totalitaria y menos estratificada que muchas sociedades del pasado. Como su colega occidental contemporáneo, aunque de una manera diferente, también el artista soviético está desgarrado por demandas públicas y privadas contradictorias, igualmente tentado por la voluntad de dudar y la voluntad de creer. Por esto no debemos menospreciar la atracción que el marxismo, este nuevo escolasticismo de índole secular y contenido materialista, parece ejercer, incluso fuera de Rusia, sobre la mente moderna. Milosz reconoce esta paradoja cuando dice que «el Método, el *Diamat* —esto es, el materialismo dialéctico interpretado por Lenin y Stalin—, ejerce una poderosa y magnética influencia sobre los hombres de la época actual».

Esta es ciertamente una de las consideraciones que llevan al artista soviético a aceptar sin muchos escrúpulos la cultura oficial que el régimen le impone desde arriba. Si cumple con excesiva facilidad el mandato que tal aceptación implica, es también porque la autoridad a la que sirve le proporciona tanto un estilo ya preparado como una visión del mundo hecha a la medida. Tal es el doble efecto de la teoría y la práctica de lo que lleva el nombre de realismo socialista, un hecho que Milosz reconoce con aguda penetración. «El realismo socialista —dice— no es,

como muchos creen, simplemente una teoría estética a la que el escritor, el músico, el productor teatral, se ven obligados a adherirse. Por el contrario, contiene implícitamente toda la doctrina leninista-stalinista. Si escritores y pintores no están obligados a hacerse miembros del partido, es porque tal medida resulta innecesaria.»

El realismo socialista facilita así al escritor y al artista una ideología y una estética al mismo tiempo. La primera, sin embargo, aunque puede a veces convertirse en una fuente de fe, difícilmente puede transformarse en una fuente de revelación. En cuanto a la segunda, aunque determina las técnicas generales del arte soviético, parece totalmente incapaz de inspirar un sentido de la forma. Este doble fallo podría resumirse diciendo que el realismo socialista impide que el artista alcance los valores que debe buscar constantemente, los que Goethe denominó «poesía» y «verdad». Fue por el segundo de estos defectos, que quizá sea el más importante de los dos, por lo que Ignazio Silone criticó el sistema literario que afirma expresar la idealidad y realidad de la forma de vida soviética. Socialista y realista él mismo, Silone encontró que en ese sistema no había ni realismo ni socialismo. Expuso este engaño en la última de una serie de cartas que escribió en 1957 a Ivan Anisimov, director de la revista soviética *Literatura Extranjera*: «En mi opinión, vuestro 'realismo socialista' usurpa el nombre; 'realismo estatal' sería un término más 'realista' y expresaría con más exactitud su verdadero significado. ¿De qué otra manera puede definirse un canon estético que exige del escritor un cuadro optimista de una sociedad cuyos seres están oprimidos y aterrorizados?» Como si tal pregunta, más elocuente que retórica, no admitiera réplica, Silone terminaba su veredicto de culpabilidad con la burla sarcástica de esta observación final: «Que yo sepa, sólo existe una obra de autor ruso que, en caso necesario, pudiera catalogarse bajo el epígrafe de 'realismo socialista': el informe secreto de Kruschev; pero fueron

los norteamericanos quienes lo publicaron, y además hay rumores de que el autor se propone ahora repudiarlo.»

En cuanto a la otra falta o pecado del realismo socialista, que consiste en impedir que el artista busque la «poesía» o «belleza», así como la «verdad», la comprenderemos mejor si tenemos en cuenta que incluso la cultura soviética no está exenta de normas de gusto o de normas estéticas propias. La cuestión es que, por desgracia, tales normas actúan en un sentido restrictivo y negativo más que en un sentido formativo y positivo. No hay estructura social que no entrañe un orden cultural propio: a cualquier serie de convenciones sociales corresponde una serie paralela de convenciones literarias. Brevemente, cada sociedad, sobre todo si está cultural e institucionalmente centralizada, impone su propio sentido del valor incluso en cuestiones de forma. No debiera extrañar el que el régimen soviético tenga algo que decir en la esfera del estilo tanto como en la del pensamiento. Si esto nos sorprende, es sólo porque sucede exactamente lo contrario en esa cultura burguesa de que formamos parte. Sartre hace observar que el burgués es el primer orden social sin estilo propio. Sería más exacto decir que la cultura burguesa no tiene estilo único, ya que admite muchos, incluso los más extraños a su gusto u ofensivos para éste. De todos esos estilos, el único que merece ser llamado burgués es el que los artistas de la sociedad burguesa creen indigno de ser considerado en absoluto como estilo. Ese estilo, que domina todas las actividades culturales inferiores de nuestra época, especialmente lo que ahora llamamos «cultura de masas» o «artes populares», puede definirse como un realismo convencional y académico. Paradójicamente, es esta clase inferior de realismo burgués lo que la sociedad soviética ha elevado al nivel de su estilo único y oficial, y ha impuesto a todos los géneros y artes, desde la poesía a la novela, desde el drama a la película, desde la pintura a la música. Al hacer esto, la cultura soviética ha nivelado tanto el ge-

nio como el gusto y ha reducido la vida creadora y espiritual rusa a una inmensa llanura. Al rechazar por completo lo que califican de «formalismo», los burócratas de la literatura rusa están imponiendo una ortodoxia no sólo política, sino también estética. Al privarlo de los pesados ropajes de su programa ideológico y quedar desnudo, el realismo socialista se revela a los ojos occidentales simplemente como una variante exaltada de lo que podría denominarse el realismo de los filisteos y las personas de gustos vulgares. Es esta cualidad estética o seudoestética lo que constituye su constante de más importancia. Los lemas propagandísticos y dogmas políticos pueden variar con la «línea general» del partido, como tantos escritores rusos, demasiado lentos para percibir a tiempo el cambio de dirección del viento, han aprendido a su propia costa; sin embargo, ningún cambio sensible ha afectado al realismo socialista como doctrina literaria o práctica técnica.

No necesitamos reconstruir el tedioso y tortuoso proceso mediante el cual el régimen soviético ha logrado someter todas las actividades creadoras a un control sin precedentes, tanto por su esencia como por su intensidad. Bastará decir que su estrategia cultural está constantemente dirigida a la misma meta, aunque, como ha hecho observar Gleb Struve, principal autoridad en literatura soviética, consideraciones tácticas pueden obligarla a veces a seguir una línea en zig-zag en vez de una línea recta. Tampoco podemos describir en detalle los muy organizados instrumentos o complejos dispositivos que permiten a los gobernantes soviéticos imponer su voluntad en la esfera cultural, una esfera que ellos mismos rigen directamente o a través de inspectores que pagan cara la menor negligencia. Esos instrumentos y mecanismos son muchos y diversos, variando desde el *ucase* de la minoría gobernante hasta los plebiscitos literarios de los congresos oficiales, desde las declaraciones de fun-

cionarios del partido hasta la autovigilancia de las asociaciones de escritores, desde las retractaciones públicas de artistas descarriados hasta los autos de fe de heréticos recalcitrantes, o por lo menos de sus obras. El sistema mismo podría describirse, pues, como una combinación de terrorismo mortífero y burocratismo paralizante. Este último es quizá el más eficaz de los dos; ningún escritor puede imprimir sus obras más que por las vías oficiales, ya que la actividad editorial es un monopolio estatal centralizado, lo mismo que todas las industrias de comunicación y entretenimiento.

La búsqueda de nuevas formas resulta imposible por la desaparición práctica de cualquier vanguardia, que la sociedad burguesa puede quizá desplazar a la periferia de su propio cultura, pero que no trata de proscribir para siempre ni de reprimir por completo. El veto implícito e incluso explícito contra el cultivo de lo que los franceses solían llamar *art d'exception* está en armonía con la convicción marxista de que el arte experimental es sólo un síntoma cultural de la decadencia del capitalismo. Esta es la razón de que incluso un crítico tan receptivo como Georg Lukács, en su reciente ensayo *El significado actual del realismo crítico* (que hasta ahora sólo ha aparecido en versión italiana), haya creído oportuno censurar el vanguardismo como una forma de decadencia, como una variante de la bohemia burguesa.

En cuanto a la búsqueda de nuevas ideas, resulta imposible por el rechazamiento de cualquier influencia cultural extranjera, por la prevención de cualquier intercambio intelectual significativo entre los mundos comunista y no comunista. Difícilmente puede tolerar la Rusia soviética ningún libre comercio en el mercado del pensamiento, ni el libre paso de artículos tales como los libros extranjeros. Desde la época en que Karl Radek advirtió a los escritores soviéticos para que no cedieran a la peligrosa atracción de seductores tan perversos como

Proust y Joyce (que eran representados como un solo monstruo bicéfalo con el nombre de Proyce), la literatura soviética ha evitado cada vez en mayor medida la más inocente y productiva de todas las tentaciones culturales, que es la curiosidad intelectual. La culminación de este proceso ha de verse en la campaña contra el «cosmopolitismo», mediante la cual el régimen tapó los oídos de los pocos escritores y artistas que todavía trataban de escuchar desde lejos el canto de sirena de las musas extranjeras. El éxito de esas campaña equivalió al apartamiento definitivo y total de la Rusia soviética de la República de las Letras. Por lo que a la poesía se refiere, esto significa en la práctica que el único vínculo que todavía une a las literaturas occidental y soviética está reducido a ese grupo de autores extranjeros que son *personae gratae* en la Unión Soviética. El grupo comprende algunos poetas de las llamadas democracias populares, tales como el polaco Antoni Slonimski, el checo Vitezslav Nezval y el alemán Bertolt Brecht (los dos últimos ya fallecidos), y algunos otros de países burgueses que han abrazado el credo comunista, tales como el francés Louis Aragon y el chileno Pablo Neruda.

La prohibición del «vanguardismo» y el «cosmopolitismo» tiene por consecuencia la proscripción de la experimentación formal, que sólo prospera en una atmósfera cultural abierta a sugerencias del exterior y no sumamente desfavorable a la disensión interna. La literatura de la Rusia soviética es burguesa de forma y provinciana de contenido. Sus productos típicos son largas narraciones en verso y prosa exaltando las hazañas del régimen; novelas en las que se ensalza a los artesanos del plan quinquenal y se pone en la picota a los descarriados y soboteadores; obras de teatro en las que se enaltece la sabiduría y valor de los dirigentes del partido o la rehabilitación de los inadaptados políticos. Brevemente, se ha llevado al escritor soviético a ignorar, o, por lo

menos, a descuidar, esos temas primarios y eternos de la literatura que estimularon tanto la imaginación creadora de los grandes maestros rusos del siglo XIX, tales como el progreso del alma al pasar por la prueba de la pasión y el vicio, o su catarsis a través del amor y la muerte. Ciertamente, algunos de estos temas pueden aparecer en la obra de un escritor soviético, pero sólo como barato «romanticismo en serie», según hace observar Trostki en su diario de exilio, escrito en 1935 y publicado en Norteamérica en 1958. Aun así, la exposición simple y directa de la experiencia individual humana puede reaparecer en la literatura soviética sólo como parte de la trama secundaria, ya que la trama principal se refiere siempre a los actos heroicos y hazañas sobrehumanas de un protagonista colectivo y abstracto, que puede ser el partido o el pueblo ruso, la revolución o el socialismo.

El hombre de letras soviético ha buscado y encontrado algunos caminos para huir de esta obsesión de un presente brillante y un porvenir más brillante todavía, que han de describirse en términos tanto ideales como convencionales. Sin embargo, casi todos los caminos han resultado ser callejones sin salida, por lo menos desde el punto de vista del arte. El primero de tales caminos de huída es la novela histórica, donde la libertad del escritor está rígidamente limitada por la perspectiva oficial. Otro es la biografía literaria, donde el autor puede moverse con algo mayor libertad, especialmente si elige como tema una de esas grandes figuras clásicas, tradicionales, que la cultura oficial soviética dice respetar. A veces, para estar aún más seguro, el biógrafo abandona todo intento de interpretación y se convierte en un archivero distinguido, recopilando un mosaico de documentos mediante los cuales se pretende que el personaje vuelva a la vida, hablando con la muda elocuencia de los hechos. La biografía se reduce así a «factografía», una forma literaria que algunos críticos aduladores llegaron a recomendar en serio

como equivalente literario de una forma tan ejemplar como el cine documental. Los caminos de huída más eficaces son, sin embargo, los trabajos de redacción y traducción, especialmente los últimos, que permiten una mayor libertad en la esfera de la expresión y que implican menos riesgos políticos. Los dos campos que el escritor soviético prefiere cultivar como traductor son, por una parte, los grandes clásicos occidentales, que el régimen tolera con una liberalidad que niega a la mayor parte de los escritores occidentales de hoy, y, por otra, las antiguas o nuevas literaturas de las minorías de lengua no rusa de la Unión Soviética, tales como armenios, georgianos, etc.

Más recientemente, en especial durante esos breves períodos de respiro que siguieron a la terminación de la segunda guerra mundial y a la muerte de Stalin, la poesía parecía haber encontrado, para salir de sus atolladeros ideológicos, un camino mucho más prometedor que la derivación favorita de la poesía soviética a fines de los años veinte. Si los poetas jóvenes de aquellos años habían esquivado los peligros tanto de la subjetividad como de la propaganda cultivando una artificiosa imitación de las baladas populares, los nuevos poetas de fines de los años cuarenta osaron retirarse a un rincón propio, para componer lo que denominaban «poesía de cámara» o un lirismo íntimo que permitía la expresión de emociones privadas y sentimientos individuales. Aunque incluso la «poesía de cámara» soviética difícilmente puede evitar el riesgo de un sentimentalismo casi burgués, su aparición debe ser recibida como síntoma de una relativa suavización de los controles del partido y del Estado en algunos sectores del frente literario. Ninguna suavización análoga ha sido posible, sin embargo, en el sector de la crítica, que es el baluarte central del sistema cultural soviético. Nada sería más inconcebible en la Rusia soviética que la tolerancia de una «crítica de cámara», o de una inter-

pretación y evaluación de la literatura y el arte en términos del gusto individual o de la opinión de grupos expertos. La crítica soviética, que se define a sí misma como una actividad pública y social, es demótica y demagógica: su verdadera función es la de educar o, más bien, adoctrinar al lector, censurando al mismo tiempo al escritor o a él. Es en la práctica de esta tarea donde la crítica exhibe en su máximo grado dos de los principales vicios de la cultura literaria soviética, que son la adulteración del lenguaje y la corrupción del pensamiento. Sus manifestaciones son la bárbara jerga y la sofística bizantina de la controversia ideológica, o la práctica de lo que Orwell llama «newspeak» y «double-think».

No es prácticamente posible ningún «arte de cámara», aunque fuera tolerado, en la esfera no literaria. Esto se aplica especialmente a las más públicas de todas las artes, el teatro y el cine, que han sido incapaces de producir en la Rusia de Stalin y de sus sucesores nada que pueda compararse a las obras memorables que conquistaron para la escena y la pantalla rusas de los primeros años revolucionarios la aprobación entusiasta de un auditorio internacional. En realidad, no hay en la historia de la cultura soviética nada más triste que la degeneración de estas dos artes. Con respecto a lo que sucedió a la gloriosa tradición del arte teatral en Rusia, bastará aludir a la desgracia y desaparición del más grande de todos los innovadores teatrales de nuestro tiempo, Vsevolod Meierhold. Por lo que se refiere a la menos brillante, pero no menos noble tradición de la dramaturgia rusa, será suficiente que citemos las palabras que hubo de decir el novelista y dramaturgo Evgeni Zamyátin en una conferencia que pronunció en Praga inmediatamente después de abandonar el suelo ruso: «Lo que ha ocurrido puede describirse como un enorme aborto literario. Está inundando ahora la escena una serie de monstruos embrionarios, atróficos y amorfos. Como niños prematuros o

nacidos muertos, tienen una cabeza desproporcionadamente grande, repleta de ideología de primera clase, y un cuerpo débil y raquítico, incapaz de sostener una cabeza tan pesada.» En cuanto al cine soviético, que Lenin mismo consideraba como la manifestación cultural más destacada del nuevo orden, después de liberar las energías creadoras de maestros tales como Vsevolod Pudovkin y Sergey Eisenstein, que forjaron obras maestras como *Tempestad sobre Asia* (1929) y *El acorazado Potemkin* (1925), había de convertirse en los años siguientes en uno de los principales vehículos del chauvinismo comunista y de los *Babbitt* soviéticos. El gran Eisenstein mismo accedió a producir y dirigir una monstruosidad patriótica y arqueológica como *Iván el Terrible* (1944-46), no demasiado diferente en gusto y estilo de las sagas de «sangre y suelo» o de las epopeyas romanas fabricadas al mismo tiempo por las industrias cinematográficas de la Alemania nazi y de la Italia fascista.

El régimen soviético no permite el desarrollo del «arte de cámara» ni siquiera en la música y la pintura, porque, lo mismo que otras sociedades despóticas, tiende a considerarlas como artes conmemorativas. Esto se aplica aun más a la escultura y la arquitectura, que después de todo ya apenas si pueden ser patrocinadas por particulares incluso en el mundo capitalista. La tarea del escultor y el arquitecto soviéticos es simplemente la de ensalzar el régimen erigiendo enormes monumentos académicos a sus dirigentes o colosales edificios para sus instituciones u oficinas. Al escultor no se le permite que busque nuevos materiales o nuevas formas, mientras que el arquitecto es incapaz de armonizar los elementos decorativos y los funcionales en estructuras que tienen el aspecto medio de templos y medio de cuarteles. En cuanto al pintor soviético, resulta sospechoso si trabaja en un paisaje o en una naturaleza muerta, o más generalmente si elige otros temas que los revolucionarios o proletarios.

A causa del medio que utiliza el pintor, el realismo socialista puede exigirle a él mayor conformidad que al escritor con sus normas de representación. La pintura es, pues, el arte en que la cultura soviética manifiesta su propia vulgaridad y mediocridad en su peor aspecto. La proscripción no sólo del abstraccionismo, sino incluso de la deformación representativa o de cualquier apartamiento del canon del realismo académico, todo lo cual el orden soviético, como el régimen nazi, considera manifestaciones paralelas de «arte degenerado», reduce toda la pintura de la Rusia comunista en el mejor de los casos a una especie de impresionismo fotográfico, y en el peor, a *Kitsch* sin mezcla.

En la Rusia soviética, la música se halla en el polo opuesto al de la pintura, precisamente porque la naturaleza de la música le permite resistir con más éxito las intrusiones oficiales o eludirlas. Al fin y al cabo, es de la música de donde procede el concepto mismo de «arte de cámara». No obstante, apenas si hay «música de cámara» en la Rusia soviética. En realidad, el régimen eligió la música como piedra de toque en su propia condenación del «formalismo», veredicto que un viejo maestro como Sergey Prokofyev aceptó con peor talante y en actitud más retadora que el más joven Dmitri Shostakovich, demasiado dispuesto a darse golpes de pecho y a inclinar la cabeza. Al fin y al cabo, como la poesía y la pintura, la música es arte creadora, y una sociedad totalitaria desconfía en alto grado de la creación precisamente porque ésta es reacia a cualquier forma de planeamiento y control.

La única esfera que permite un desarrollo libre del genio del artista y una educación sin trabas del gusto del público es la de las artes representativas, y por ello es aquí donde la cultura soviética ha alcanzado sus máximos y más merecidos triunfos. No hay duda de que la sociedad soviética ha producido destacados actores, can-

tantes, músicos y bailarines con los que pueden compararse pocos en el mundo de hoy. De esto hemos de deducir que, al igual que otros regímenes despóticos, la sociedad soviética tiende a favorecer el desarrollo del virtuoso, o del artista que se limita a servir o explotar su talento. ¡Qué caída desde el ideal prerrevolucionario del artista socialista como crítico de la vida y como explorador de nuevos caminos! Quizá nada indique mejor las realidades de una llamada sociedad proletaria que el hecho de que la cultura soviética haya alcanzado una perfección insuperada en una forma artística como el ballet clásico, estilizado y premeditado como una partida de ajedrez e inventado originalmente como una diversión aristocrática de cortesanos y reyes.

Por otra parte, la amplia aceptación por el público ruso de una forma como el ballet clásico podría sugerir que la sociedad soviética es hasta cierto punto capaz de cultivar variedades más refinadas de nuestra propia «cultura de masas» y «artes populares», de modo que las personas de cultura inferior en la Unión Soviética están quizá más cerca de las de cultura media entre nosotros. Esto, sin embargo, no es gran consuelo para el artista que busca medios de expresarse. Mientras que el escritor o artista «superior» occidental puede hacer de vez en cuando algún trabajo para la radio o la televisión, para Hollywood o la prensa popular, su equivalente soviético está en realidad obligado a trabajar toda su vida para una industria altamente organizada de la opinión, las comunicaciones y las diversiones, industria que es también un monopolio del Estado. No puede negarse que estamos presenciando una evolución análoga, aunque en menor escala, en Occidente; después de todo, la publicidad y la propaganda pueden diferir en sus fines, pero no en sus medios. Sería igualmente injusto negarse a reconocer que la cultura soviética de masas puede contribuir más eficazmente que la nuestra a la educación, así como al

adoctrinamiento, del hombre medio. Sin embargo, a diferencia de nuestra propia sociedad pluralista, el orden soviético impide la retirada del artista a un rincón apartado en el que poder vivir y trabajar en soledad, para producir, con esfuerzo y privaciones, obras que quizá sólo le agraden a él y a una minoría selecta.

El artista soviético puede a menudo hacerse la ilusión de que su verdadero cliente es el público ruso, que, ciertamente, le ofrece un auditorio mucho más homogéneo que el que facilita nuestra sociedad al artista propio. Sin embargo, su verdadero cliente es el Estado, y éste le impide realizar plenamente sus tareas artística y moral. De vez en cuando, aunque sea esteta o hedonista, místico o individualista, el artista occidental puede dejar de escuchar a su musa y atender el llamamiento de una causa, a la que servirá tanto con palabras como con hechos. La nueva fe que abraza, que con demasiada frecuencia es un comunismo idealista e ingenuo, muy diferente del comunismo en cuyo seno nace el artista soviético, puede pronto cansar y desilusionar al converso, que entonces se halla en libertad de cambiar de opinión y desechar sus recién adquiridas creencias. En cambio, el artista soviético inicia su carrera uniéndose para siempre, más como servidor pasivo que como socio activo, a un orden moral y social que él no puede cambiar y que no tiene derecho a juzgar. Lo que obtiene a cambio es situación, prestigio y seguridad económica; sin embargo, aunque esté privado de libertad, sigue siendo responsable de todos sus actos y pensamientos. En pocas palabras, se le concede clientela, pero se le niega protección; en realidad, ha de soportar la carga de una ilimitada e imprevisible responsabilidad, que muchas veces tiene efectos retroactivos. En esto, el intelectual soviético comparte el destino del dirigente político soviético, aunque este último tiene la ventaja de dirigir, por lo menos mientras empuña el timón. Es el dirigente po-

lítico quien decide en cualquier momento cuál es en realidad la «línea general», o el que la modifica sin previo aviso, afectando así no sólo al presente y al porvenir, sino también al pasado. El escritor, pintor o músico soviético, como decía Max Eastman, es un «artista de uniforme», demasiado expuesto a pagar los errores o los delitos de sus superiores, como suele pasar a todos los subalternos. Actuando como lo hace en condiciones de lucha, se le adiestra a no esperar tregua ni descanso en el frente cultural. No puede liberarse de esta servidumbre sin grandeza más que faltando a su juramento de soldado, y sabemos muy bien cuáles son las consecuencias de ello. En toda la historia de la cultura soviética no se registra un solo caso de deserción con éxito; el único gesto clamoroso de reto que no fue plenamente castigado es quizá la publicación en el extranjero de *El Doctor Yivago*, en el que, corriendo un riesgo que nadie había osado correr hasta entonces, Pasternak declaró ante el mundo su «objeción de conciencia».

Es evidente que el planeamiento soviético, tan eficaz en la esfera industrial, tecnológica y científica, tiene a la larga que fallar en el campo de las artes. Correspondió a Evgeni Zamyatin, un escritor formado como ingeniero, que en su juventud había mostrado simpatía por la causa revolucionaria, el predecir este fracaso desde el comienzo mismo del intento comunista de fomentar la literatura y controlarla. «Una auténtica literatura —decía Zamyatin— sólo puede existir cuando es producida por locos, ermitaños, heréticos, soñadores, rebeldes y escépticos, no por funcionarios escrupulosos y bienintencionados.» Cuando pronunció estas palabras, los funcionarios, bienintencionados o no, eran mucho menos poderosos que habían de llegar a serlo más adelante; y los escritores no eran todavía una raza plenamente domesticada. Si esto es cierto, entonces la curva artística que la literatura y el arte soviéticos han estado siguiendo

desde sus comienzos hasta el momento actual no puede representar más que un descenso. Tampoco hay motivos para creer que en un futuro previsible vaya a invertirse el proceso.

Incluso los observadores más indulgentes de la escena cultural rusa están dispuestos a admitir que ninguna fuerza creadora nueva parece estar floreciendo en el páramo del arte soviético. Después de todo, a pesar de los dos breves paréntesis que permitieron un ligero alivio de los controles (uno después de terminar la guerra y el otro después de la muerte de Stalin), la presión del régimen sobre el artista y el escritor, incluso desechando sus más crueles instrumentos de coerción, ha seguido aumentando tanto en extensión como en profundidad. Nadie puede saber si la historia permitirá un nuevo deshielo que dure lo bastante para restablecer un clima más suave, más favorable a la creación artística y al desarrollo cultural, pero se requeriría aún mucho tiempo para que aparecieran nuevos talentos. Si la Rusia roja no ha cumplido la profecía de Shigalev (en *Demonios*, de Dostoievski) de que la revolución estrangularía a todos los genios en su cuna, ha impedido que nazcan nuevos genios al crear una atmósfera asfixiante en las que todavía pueden sobrevivir los organismos adultos, pero en la que no puede desarrollarse ningún gérmen nuevo.

La esperanza de que una transformación radical del régimen irá seguida inmediatamente de la súbita aparición de obras maestras escondidas, creadas en el silencia y la soledad, es falsa. Las obras maestras o excepcionales no permanecen ocultas, como lo demuestra el caso de *El Doctor Yivago*. Tampoco debemos olvidar que ésta es una novela decimonónica escrita por un poeta del siglo XX, a quien resultó más fácil trascender de la realidad artística soviética mirando hacia atrás. Lo que no podemos esperar ni siquiera de los «emigrados interiores» de la cultura soviética es que miren ha-

cia adelante, que den forma en secreto a una poesía o arte futuros. La historia ha demostrado ser vana la esperanza de que audaces y heterodoxas obras de arte fueran desenterradas y salieran a la luz en Alemania después de derrumbarse el régimen nazi. En cuanto a las buenas películas y novelas que han aparecido en Italia desde que se restauró la libertad, fueron hechas o escritas después, no antes, del hundimiento fascista.

Fue Hegel quien predijo que el arte moriría cuando la filosofía se convirtiera en el único principio universal, rigiendo la civilización y la historia misma. Sería demasiado tentador suponer que la profecía ha resultado cierta para la misma sociedad que pretende haber iniciado una nueva era histórica para toda la humanidad al someter a la norma de la razón y a las leyes de la ciencia incluso el mundo del hombre. En tal caso, podría asimismo recordarse, no sin ironía, que esa sociedad es el resultado de los sueños de uno de los discípulos de Hegel, Karl Marx. Sin embargo, el hombre no puede creer en la muerte de la poesía y el arte. La poesía y el arte pueden hundirse y desaparecer de nuestra vista como el sol en cada ocaso. Pero una brillante mañana aparecerá de nuevo. Esto ocurrirá tarde o temprano en Rusia también, cuando su cultura deseche las dos plagas que todavía la afligen. Una, la más peculiar de las dos, es lo que los comunistas occidentales han calificado con un nombre que para ellos es como un elogio: «patriotismo de partido». La otra plaga es quizá más peligrosa y duradera, ya que afecta a todas las culturas en el difícil momento en que recusan su tradición y son al mismo tiempo recusadas por el mundo exterior. Su nombre es «nacionalismo cultural», aunque lo mismo podría llamarse «provincianismo espiritual». La actitud que fomenta y representa impide que una cultura busque el necesario equilibrio entre los valores universales y las exigencias particulares, locales. El castigo de esa actitud,

como dijo una vez Goethe, es que lleva a la literatura a imitar su propia y más obvia imagen, y, por último, a morir de aburrimiento consigo misma. No obstante, por lo menos la tradición literaria rusa es demasiado vigorosa y rica para quedar condenada definitivamente a un final tan ignominioso.

TRES ARTISTAS NORTEAMERICANOS EN ESPAÑA

Por Mercedes Molleda

AL contemplar el panorama artístico actual, vemos que Estados Unidos, con sus artistas, coleccionistas, museos y escuelas, marca hoy la pauta de las artes en el mundo entero. El antiguo centro italiano —de acuerdo a la constante spengleriana— se desplazó al Oeste, siendo en su ruta, París, la etapa más brillante y revolucionaria. Ruidosa es, y llena de controversia, la que nos toca vivir; quién sabe si estamos presenciando la transferencia de una primacía. Estos diez últimos años —ya que, por maravilloso que parezca, la ascensión de la plástica americana se ha producido en tan corto plazo— se han enfrentado atónitos con los gigantescos lienzos aportados por los abstraccionistas estadounidenses, esas enormes obras en que, minimizado el tema hasta su anulación, los factores que fueran antes secundarios se independizan, creando una serie de nuevas realidades que alcanzan por sí mismas a definir un distinto tipo de valoraciones.

Dos épocas han sido fundamentales en el desarrollo de este nuevo concepto artístico al otro lado del Atlántico: los años que median del Armory Show a la depresión, y los que discurren desde la segunda guerra mundial hasta nuestros días.

La gran exposición de la armería marcó el remate —en un 1913 que aunque próximo parece ya remoto, tal ha sido últimamente la vertiginosa marcha emprendida por la cultura humana— en la lucha emprendida por la introducción del arte moderno en América. Cuando el grupo de jóvenes estudiantes reunidos en torno a sus compatriotas los Stein, en París, cruzaron de nuevo el Atlántico, volvían decididos a romper con el cándido, todavía clásico y un tanto primitivo estilo dominante. El amable impresionismo de «Los Ocho», a pesar de sus preocupaciones sociales, quedaba muy desplazado, y Maurer, Demuth, Max Weber o Marin se sentían por completo ajenos a sus producciones.

No se debieron a ellos, no obstante, las primicias en la lucha. Alfred Stieglitz fue quien enarboló la bandera en la pequeña galería del 291 de la Quinta Avenida. «The largest small room in the world», como lo apodara Marsden Hartley, fue, en efecto, el lugar donde se mantuvo la mayor amplitud de criterio conocida en la primera mitad del siglo. Pero su labor quedó reducida a una exigua minoría, y el choque abierto con la masa sólo se produjo con las mil seiscientas obras del Armory Show, cuyas piedras de escándalo fueron el «Desnudo bajando una escalera», de Duchamp, y las suavemente geométricas formas de un Brancusi.

Los sones de esta primera sacudida se apagaron en el silencio de la depresión, y pasaron años antes de que sus aislados ecos recobraran volumen suficiente que los hiciera audibles. El «sincromismo» de Macdonald-Wright y Morgan Russell fue el primero en perecer abandonado por los propios creadores; el «cubismo», adoptado ciegamente como la gran solución, perduró sólo aisladamente en Stuart Davis, Karl Knaths, Feininger y algún otro; el «fauvismo», en A. G. Dove. Pero, en conjunto, se había abierto en la conciencia artística norteamericana la

brecha por donde hallarían entrada futurismo, suprematismo, dada, surrealismo y abstracción.

La nueva pintura americana no es una creación posterior a la segunda guerra europea, como los nombres de Georgia O'Keefe, Joseph Stella, Charles Sheeler o Man Ray, añadidos a los ya dichos anteriormente, indican; pero sí es para el mundo una revelación posterior a esta fecha crucial. La obligada aceptación, por un público que no quería rendirse, de las grandes figuras europeas llegadas en busca de refugio contra la ola de odio que barrió el viejo continente, trajo como consecuencia un cambio en la escala de valores críticos que aumentó las posibilidades de comprensión para gran número de estos relegados luchadores.

Hoy el arte actual, si bien no cuenta en los Estados Unidos con el apoyo oficial que otros países le conceden, puede decirse, sin embargo, que ha ganado de costa a costa la gran batalla del presente.

Hace sólo un año las dos grandes escuelas que parecían destacar con cierta independencia: la del Pacífico y la de New York, prácticamente quedaban unidas en el gran movimiento norteamericano de la pintura de acción. La sombra de un moderno academicismo se cierne sobre el arte y empiezan a oirse las primeras voces de alerta. En esta nueva postura la cohesión de grupo, la similitud de contorno y la facilidad de intercambio se cuentan entre los principales escollos que traban el impulso hacia la expresión personal, no porque ésta sea coartada exteriormente, sino porque la excesiva interrelación llega a identificar el espíritu de los más diversos temperamentos.

Que esta monotonización ha sido y es el gran peligro del arte —como en general de toda la cultura americana— tiene prueba clara y palpable en las últimas producciones de sus más destacadas personalidades. Hace cuatro años, Mark Rothko, Adolph Gottlieb y Teodoro Stamos quedaban totalmente separados; sus mundos es-

tilísticos, más que distantes, habría cabido considerarles hasta opuestos. Hoy, materia, pincelada, color o composición se encaminan claramente a un punto de convergencia único que muestra cómo cuando la simplificación se entiende sólo como anulación de partes, el resultado no es necesariamente la nada, ya que al carecer de posibles plantea un concepto intrínsecamente negativo anti-vital y amorfo.

Pero lo extraño es que no sólo por esta vía de simplificación, sino también por otra completamente distinta, como es la de la pintura sensitiva de acción intuitiva y directa, se ha llegado a los mismos resultados; baste como ejemplo la comparación de las telas recientes de Franz Kline y William de Kooning, donde la personalidad originaria queda totalmente enmascarada por una común barrera de automática actividad.

La importancia dada a las realizaciones de los contemporáneos ha tomado carta de naturaleza en los comentarios de prensa. Difícilmente existe una revista que no dedique algún espacio a las noticias de actualidad artística, y el número de coleccionistas privados, sin pararnos a investigar las razones que a ello les conducen, aumenta cada día en forma que hace difícil mantener la cuenta. Premios, becas, conferencias, cursos, competiciones, etcétera, toda suerte de actividades multiplican su alcance y eficacia. Nunca en la historia gozó el arte contemporáneo de un prestigio semejante, pero como decía Stuart Preston, crítico del *New York Times*, en una de sus últimas publicaciones: «En esta actualidad se encierra un gran peligro. Parte del mecenazgo es superficial y falto de criterio, y la idea de que arte es algo que no sólo todo el mundo puede gozar, sino realizar prácticamente, ha rebajado en forma considerable el nivel de las obras producidas. Es un hecho que el artista hoy no puede quejarse de pública indiferencia, como existía hace cincuenta años, y que, en más de una ocasión, tiene que entablar

dura lucha para desentenderse de las benevolentes voces de sirena que le ofrecen un sugestivo y fácil éxito. Pero es también un hecho que fue sin duda mucho más estimulante la defensa del ideal frente a una abierta hostilidad que frente a una aduladora ignorancia.»

Esta democratización del arte, el presumir que una buena producción se realiza tan fácilmente como un nuevo coche, que el modelo de este año es mejor que el del pasado y que el artista es «una persona igual que otra cualquiera», ha creado una situación que, si bien representa ventaja para la mayoría, provoca situaciones mucho más difíciles para los no conformistas y puede llegar hasta pervertir el criterio artístico de la juventud. El verdadero artista es difícilmente un conformista. Es, al contrario, un individuo que se separa, por definición, de cuanto le rodea, un ser cuyas solitarias vías no iniciarán jamás el menor intento para conciliarse con la opinión pública.

Huyendo de este escenario absorbente, muchos son los que vuelven los ojos hacia el aislamiento interior o la lejanía, así el que se niega a conocer la obra de sus contemporáneos, el que se recluye en sí mismo tras un brillante momento de dilapidación o éxito, y, en fin, el que busca compensación en la distancia física, en la extrañeza del ambiente o en el choque continuo de lo desconocido.

De entre estos solitarios que han escogido el difícil camino de la individualidad, que no quieren adscribirse a escuelas ni marchar por senderos que otros abrieran, destacamos hoy tres nombres unidos por la geografía: John von Wicht, John Ulbricht y Norman Narotzky.

En sus estilos —de los que voy a hablar luego— destacan básicas diferencias. Desde el uso de la línea que cada uno concibe distintamente, como elemento en sí, como creación de espacio o como parte de la forma; al del color que von Wicht juega en la masa, Ulbricht en el valor tonal y Narotzky en la sutil armonía de sus in-

numerables matices. Pero también hallamos factores que nos dicen de otros continentes, de otros mitos, de otras realidades, que los destacan, casi oponiéndoles, a cuanto hoy ofrece de original su actual contorno europeo.

No cabe duda que entre la pintura que puede considerarse auténtica y válidamente característica en ambos lados del océano existe una enorme diferencia, y, para mí, no cabe duda tampoco que esta diferencia no se debe a la diversa antigüedad de sus tradiciones. Hay algo más profundo, más presente, tanto en el hoy cómo en el ayer, algo que comenzó por hacer distintos a mayas y griegos, que impidió el descubrimiento de la rueda en América o el cultivo del maíz en Europa; algo, en fin, que es naturaleza y no herencia, quizá sea el mismo poder de unificación que notáramos como causa en el escollo de la uniformidad.

Tratando de evitarlo, tres pintores han llegado a España en diversos momentos de su vida artística, posiblemente atraídos por el rebullicio de su vitalidad que, antes de asimilarse, parece desorden, por su individualismo y su diversidad, y en ella han permanecido más o menos tiempo.

El primer llegado fue Ulbricht, que, hace cinco años, escogió las montañas cercanas a Palma, en la luminosa Mallorca, como rincón de estudio. Hace dos años, Norman Narotzky decidió trabajar entre los reflejos veraniegos de la bahía de Cadaqués y las grises luces de invierno en Barcelona. En junio del año pasado von Wicht pisaba por vez primera nuestro suelo, una gran experiencia que sólo puede hoy considerar, a su juicio, meramente iniciada.

Llegado este momento creo que es necesario analizar separadamente cada uno de los estilos para poder mejor valorar la total aportación artística.

Al sur de Dinamarca, en los discutidos terrenos del Holstein y en la quieta ciudad de Malente, nació, a fines

de la pasada centuria, uno de los artistas más conscientes y sinceros de la primera mitad de nuestro siglo. John von Wicht es la expresión del genio maduro, pausado y grave que tanto gusta encontrar en medio del panorama actual demasiado lleno de improvisaciones que han dado en considerar geniales. Su obra presenta, a través de larga y fecunda producción, una lenta, lógica y a la vez instintiva evolución en que varía la forma expresiva sin romperse jamás la continuidad personal.

Enamorado de la filosofía kantiana, identifica la naturaleza en su orgánico y eficiente funcionamiento con la estructura de la pintura misma, por lo que las telas tienden a representar sus elementos como las infinitas partes de una única realidad básica en la más perfecta y dinámica correspondencia.

Hay un concepto de espacio negativo muy importante en las primeras composiciones abstractas de Kandinsky, que perdió luego actualidad con el cubismo de tipo continuo y que revive en von Wicht como elemento consubstancial nunca abandonado, arrancando de los tempranos tiempos en que sus maestros, en el Conservatorio de Bellas Artes del Duque de Hesse, le enfrentaron con los amplios espacios vacíos de la antigüedad, en vasos griegos, relieves egipcios y asirios, miniaturas persas...

Característica a la vez psicológica y estilística es la rotundidad con que se niega a adoptar posición alguna, por tentadora que sea, sin haberla comprendido, sin haber asimilado su razón hasta las más profundas raíces. Por ello —según propia frase—, «aunque me chocó innumerables veces, cuando trabajaba decorando interiores durante mi juventud, la belleza del muro en que con los otros compañeros ensayábamos colores, seguramente atraído por el lenguaje mismo de la pintura en sí, nunca pude por entonces usar de esta experiencia, al serme imposible en aquel tiempo desentrañar la causa de su hermosura. Nosotros, los nórdicos, siempre necesitamos saber y

me ha llevado toda una vida el hallar la respuesta.»

El color, quizá en subconsciente relación a lo antedicho, o quizá derivando de sus profundos estudios de vidrieras y mosaicos medievales, durante el tiempo que dedicó sus actividades a esta modalidad del arte, adquiere un concepto de símbolo que afecta directamente a los sentidos y despierta emociones, más por el impacto que por la correspondencia descriptiva, valorando forma, tamaño y posición de las áreas por encima de su modulación tonal.

Von Wicht —como señaló Dorothy Gees Seckleren en el artículo que le dedicó en la revista americana *Arts*— está enamorado de una teoría de la estructura «tan vasta y cosmológica, tan compleja y sutil en su relación con la naturaleza, que llega a anularse al ser aplicada en sus últimas consecuencias». En efecto, toda la guía estructural, que fácilmente podríamos calificar de germánica por su exactitud y eficiencia, desaparece ante las tormentas de la vehemencia psíquica, aunque deja siempre como poso el artista que gusta recordar a los antiguos pintores chinos, «aquellos que conocían la manera de aprenderlo todo, para olvidarlo todo y trabajar sólo por intuición».

Esta filiación oriental se gusta en el preponderante elemento caligráfico de las composiciones y en la materia sobre la que se ejecutan: papel de arroz, siendo curioso que sean éstas las series que han llamado más la atención de la crítica en sus últimas exposiciones de París y Bruselas. Efectuadas al óleo, la materia base les otorga una ligereza que las convierte casi en elementos inmateriales, como si las masas de sus formas flotaran en espacios creados para su exclusiva valoración.

La calidad de trabajo de este viejo maestro es de sobra conocida para que volvamos aquí sobre ella. Baste decir que el pasado 1959 añadió un triunfo más a la larga lista de los ya obtenidos con el Gran Premio en Artes

Gráficas, de la exposición «Arte en América», exhibida en el Coliseum de Nueva York. No se trata, pues, de un viejo artista, sino de un artista de la máxima actualidad, que cuenta sus días por experiencias y se halla siempre dispuesto a recibir la enseñanza vital de cada nuevo minuto de existencia.

John Ulbricht procede en sus telas por medio de una desintegración creativa; la composición trepa como la yedra en los muros, engullendo por completo su propio espacio; las líneas se entrecruzan con una sensación volumétrica muy peculiar. Su colorido ha sufrido una gran variación en los últimos tiempos. Al llegar, la luz, el fuego y brillo mediterráneos le influyeron profundamente, desbordando en grandes composiciones y pequeñas notas. El colorido gótico de rosetones y retablos revivió en sus abstracciones policromas.

Hoy en sus trabajos se diferencian dos claras posiciones: una espontánea y luminosa, en relación directa de inspiración que no de copia con la naturaleza, correspondiente a sus series de óleo sobre papel, y otra más meditada, en gamas de fuerte valoración intelectual en las que el tono juega a mi ver más importante papel que el matiz. Esta segunda es la que comprende sus más acabadas piezas. De tamaño más bien grande parece imposible creer que algunas de ellas se han realizado en el corto número de sesiones que su autor indica, pues a despecho de la espontaneidad de técnica, que muestra un frescor de pincelada irrecusable, el balance de elementos es tan exacto que fuerza la idea de un meditado y largo estudio.

El sujeto remoto es universal y humano, formas vivas prestas para cualquier metamorfosis, casi diríamos en constante y quieta metamorfosis; formas germinantes y carcomidas enlazadas y creadas por la ductilidad de un trazo y la maestría de un todo. Sus telas son de gama reducida por lo general, llegando a tener incluso acordes

totalmente monocromos. Los colores juegan en dos o tres dominantes repartidos en grandes áreas que se sumergen en la red de la composición total.

Es curioso notar el mundo y la psicología totalmente distintos que revelan estos dos grupos, algo que acerca la memoria del espíritu a un tiempo clásico y anticlásico de Picasso o el trágico dilema de indagar y aceptar de Unamuno. En las grandes telas, Ulbricht es el cerebro consciente y angustiado que busca sin reposo el porqué de todo, del árbol, del río, de la flor, de la estrella..., de sí mismo, el cómo se forma y cómo se deshace la materia, qué es la unidad del ser y su misma diversidad. Esta tensión intelectual no admite en sus obras la menor tregua, pero la propia personalidad estalla en un agudo contrapunto, y el segundo grupo nos encara con la aceptación directa y simple de que en el mundo hay un nombre para cada cosa y un matiz para cada momento. ¿Cómo han podido reunirse dentro de la innegable unidad de su producción estas antitéticas premisas? El artista es el único que tiene la respuesta de una contradicción.

Nacido en La Habana, Cuba, en 1926, estudió en el Art Institute de Chicago, del que fue instructor durante algún tiempo y que le concedió más tarde una beca de estudios que disfrutó en Méjico, donde por primera vez entra en contacto con la cultura hispánica. En el Colegio de la Ciudad de Méjico permanece como instructor otro año, trasladándose luego a Denver, en cuyo Museo fue nombrado Ayudante del Director. De allí partió en 1954 con su esposa, la pintora Angela von Neuman, para instalarse en Palma de Mallorca, su actual lugar de trabajo.

Una nota a resaltar en los óleos de Ulbricht, por contraposición a la actual tendencia europea, es la voluntaria ignorancia de todas esas minuciosas técnicas de superficie que están envolviendo con sus peligrosas redes a tantos de nuestros jóvenes artistas. Su pintura es di-

recta expresión de sentimientos e ideas a través de los más clásicos medios: óleo, pinceles y, rara vez, espátula. Esta intencionada austeridad la encontramos también en los otros dos pintores hoy comentados. Tanto von Wicht como Narotzky reducen voluntariamente sus materiales en busca de una autenticidad expresiva más profunda que la mera sobrecarga de extraños elementos. Ante sus lienzos uno no se pregunta con qué están hechos; no existen misteriosos componentes. Todo cuanto hay de sobrecogedor deriva exclusivamente del genio e inspiración del artista; es la técnica, la composición, el trabajado; en una palabra, la maestría, que hace nuevas las más tradicionales expresiones.

Volviendo a John Ulbricht, sus composiciones parecen crearse a partir de una fuerza interna que las hace avanzar, cubriendo con seguros pasos la totalidad del lienzo. Se desarrollan por el propio impulso de sus formas cada uno de cuyos elementos es indudablemente la causa próxima del inmediato, y al contemplarlas se hace visible la necesaria carencia de idea «a priori», ya que de existir, el cuadro sería resultado de algo previo a sí mismo, hecho que la obra en sí niega radicalmente. Sólo el subconsciente como producto de toda la serie de experiencias acumuladas en la conciencia del artista es único responsable.

Norman Narotzki, nacido en Brooklyn, Nueva York, en 1928, es artista de gran originalidad y fuerza, cuyas obras se separan de cuanta teorización se produjo hasta el momento, creando un nuevo y personal lenguaje. Es difícil adscribirle a ninguno de los campos hasta ahora trillados, ya que está dentro y fuera a un tiempo, aceptando y rechazando sus más atrevidos postulados. Formal, sin ninguna preconcepción de forma, sus óleos colocan al espectador ante un universo nuevo y extraño, pero ineludiblemente existente. Su afirmación de realidad es una de las más positivas que han llenado mis ojos en los últimos

tiempos. Parece —según él mismo indica— que al comenzar la tela no tiene, por regla general, ni idea del elemento que va a desarrollarse, pero que a medida que ésta avanza, la nueva realidad se perfila y se apodera del artista en tal forma que cuando la expresión final se considera lograda, la personalidad de aquél ha llegado casi a anularse en aras de la individualidad del sujeto. Esta singular identificación es la que produce en Narotzky el hecho, poco corriente hoy día, de que cada uno de sus cuadros sea un tema singular y completo, el principio y fin de su serie. El conjunto de producción se unifica en espíritu, medios y técnica. No cabe negar, por el que puede llegar a abarcarla, la cohesión artística que encierra, pero dentro de esta cohesión como dentro de la amplia gama de colorido que emplea, matices y diversidad no son variantes, sino varios.

Introduce en sus últimas telas Narotzky un nuevo e interesantísimo concepto de la forma. Sujeto y espacio se funden en una unidad que viene a ser la exposición plástica de la idea que presenta al ser como expresión de su dintorno, ya que no es lo figurativo lo que se destaca, imponiendo su corporeidad en el ambiente, sino éste el que se concentra en unas determinadas masas que producen aquél.

Material y técnicamente estos óleos se hallan en la línea de las más clásicas producciones. Juega todos los recursos tradicionales, imprimaturas, veladuras, impastos..., trabaja con el pincel, la espátula o los dedos, pero siempre dentro de una contención de medios que, como ya señalé, no encierra trucaje alguno. La rica materia y jugosa superficie final de sus obras vienen dadas por el uso de la pasta mientras dura el proceso hacia la imagen resultante. Por eso el observador que contempla sus telas no se pierde en detalles de superficie, en la pulida o rugosa piel de la pintura. Nada le distrae de la intrínseca significación de la obra, ya que todo es una

única realidad a través de sus propias consecuencias. Un abismo separa sus obras de aquellas en que, olvidado el tema, se busca la materia por el mero placer de sus accidentes.

En conjunto, la pintura de Norman Narotzky es profundamente afirmativa, vital y resuelta. Nada de esa angustia e inseguridad que ennegrece los ánimos de gran parte de nuestros contemporáneos se revela en su obra; por el contrario, la tranquila y serena aceptación de todo: bien y mal, miseria y grandeza, movimiento y reposo, conforta y redime de la ola de angustia esparcida en el arte del presente.

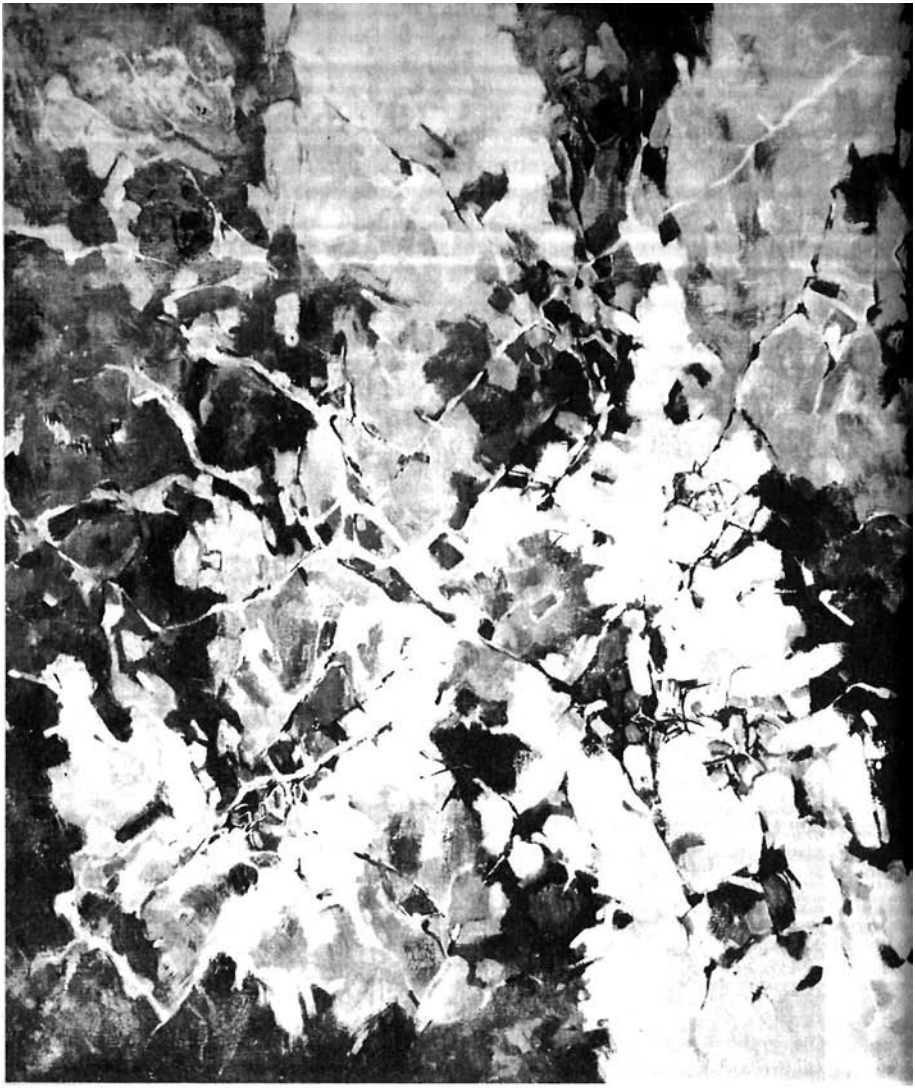
Becario de la Fundación Wooley, del Gobierno francés, y del programa Fulbright durante los tres primeros años de su estancia en Europa, ha conocido y convivido de cerca con las más avanzadas tendencias durante su estancia en París y Munich, convivencia que le ha hecho sentir el presente como algo que ya ha sido, y buscar en la concreción de un futuro próximo algo que pueda darle la realidad de hoy.

Para él no es la casualidad, el juego incontrolado del azar, el ciego instinto o el ignoto atavismo quien rige el mundo y da vida a las formas —como los automatistas parecen sugerir—, sino el orden impreso por la inteligencia. A ello se debe que su exuberancia esté siempre domada por un fuerte sentido estructural.

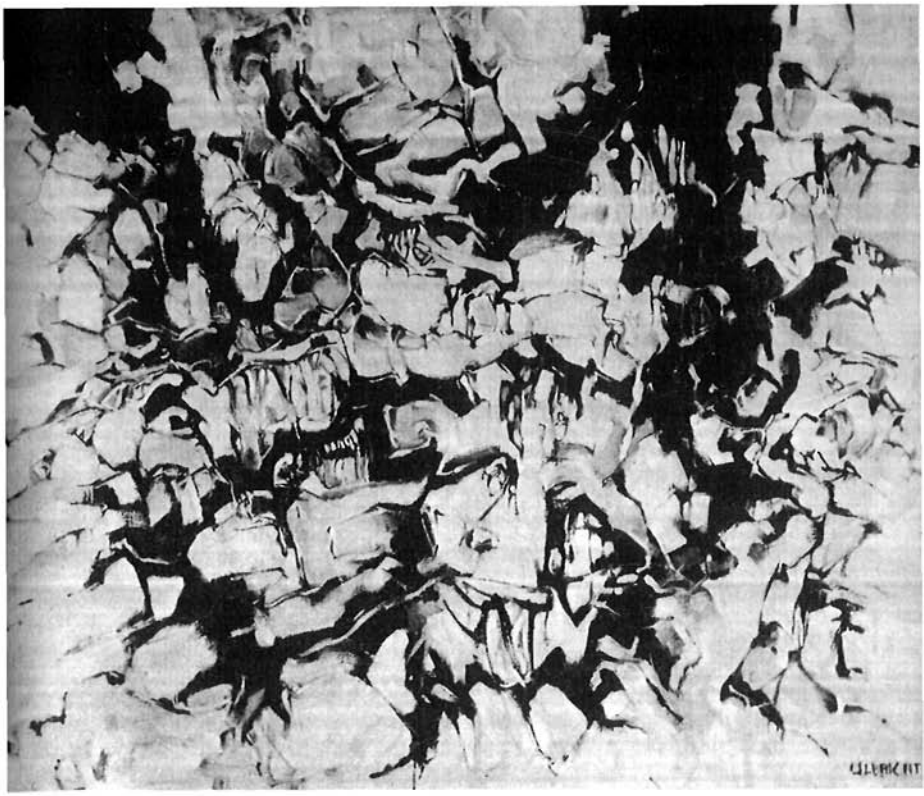
Con ello, no es que niegue el valor del subconsciente en la creación artística, solamente que en él —como ya señalamos en Ulbricht y en von Wicht— este subconsciente se forma a través de vías intelectivas de las que en el momento de la creación quizá se halle desconectado, pero que estarán siempre en la base de toda su actividad, sin poder por ello ser nunca traicionadas. Los tres son una demostración de que no se puede —cosa corriente hoy— confundir lo subconsciente con lo irracional.

Narotzky es un pintor que no menosprecia su naturaleza de ser inteligente ni pretende en forma alguna anularla. No necesita esconder tras la falsa máscara de lo espontáneo una inconfesable ineptitud. Ninguno de los que hoy comento se halla en el caso. Los tres defienden y afirman con sus obras que el arte está formado por dos factores necesarios: genio y conocimiento técnico. Con ninguno de los dos aislado puede llegar a realizarse obra alguna durable. Sobre la base del genio se inicia el edificio, pero nunca podrá terminarse si no lo rodean y encauzan los muros del conocimiento técnico.

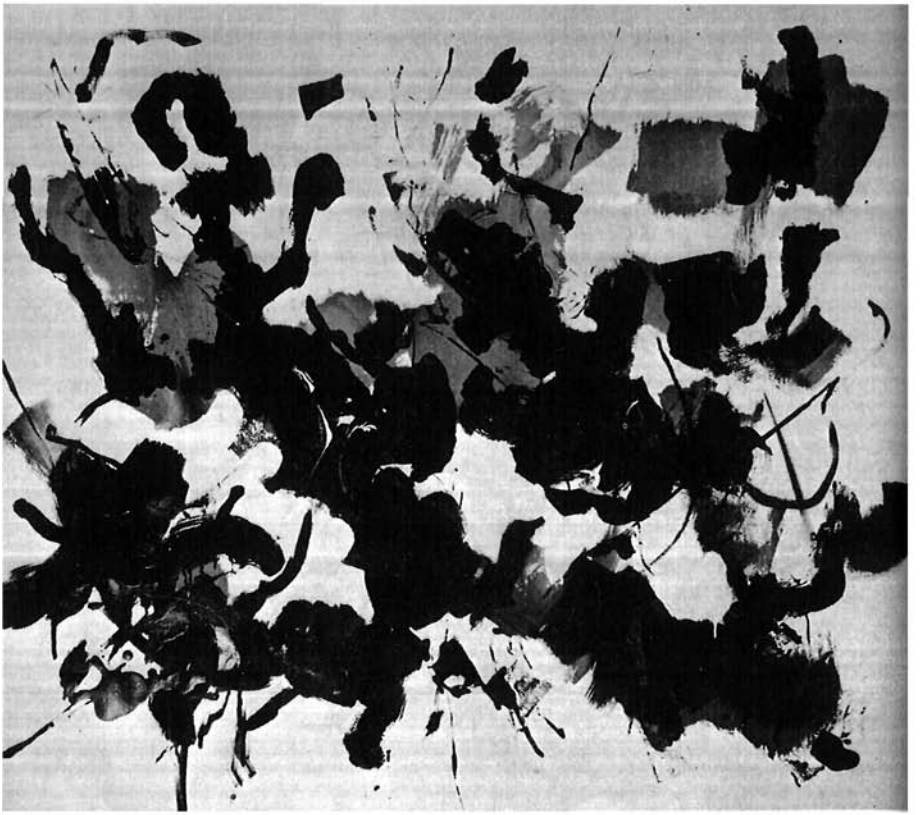
John Ulbricht: «Fachada». Oleo sobre papel.



John Ulbricht: «Noviembre 6». Oleo.

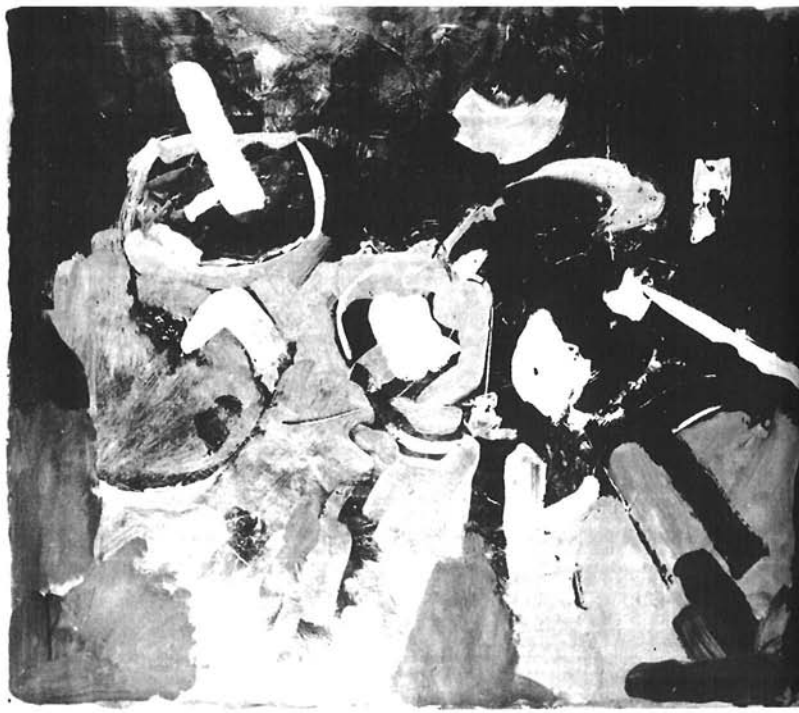


John Ulbricht: «Noviembre 12». Oleo. (Colección Mr. & Mrs. Edward L. Alperson, Beverley Hills, California.)

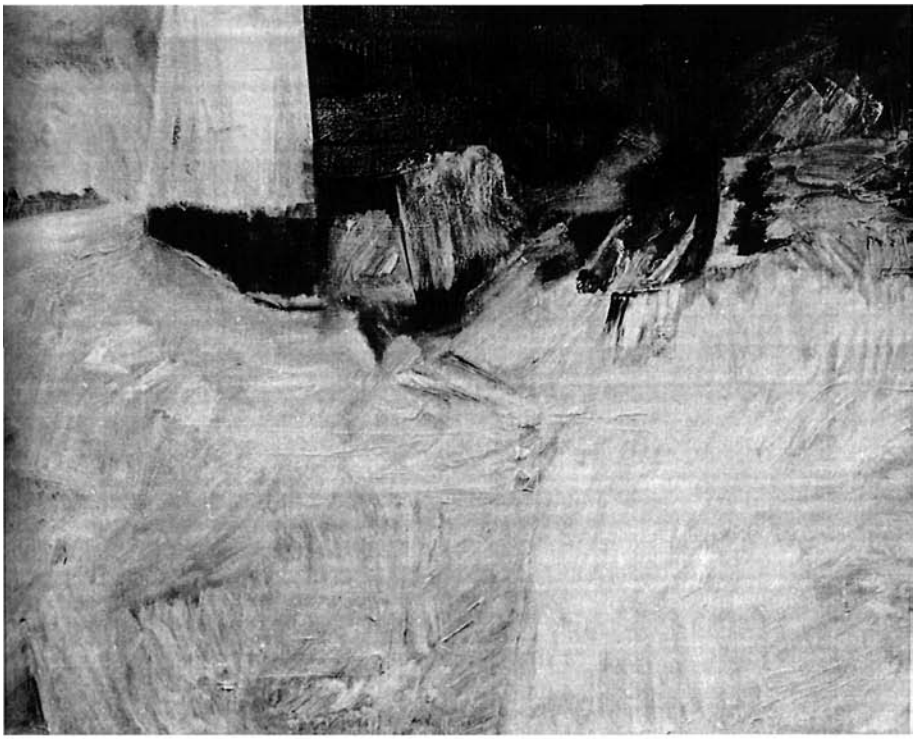


John von Wicht: «Núm. 2. Mallorca, 1959».

John von Wicht: Núm. 5. Mallorca, 1959».



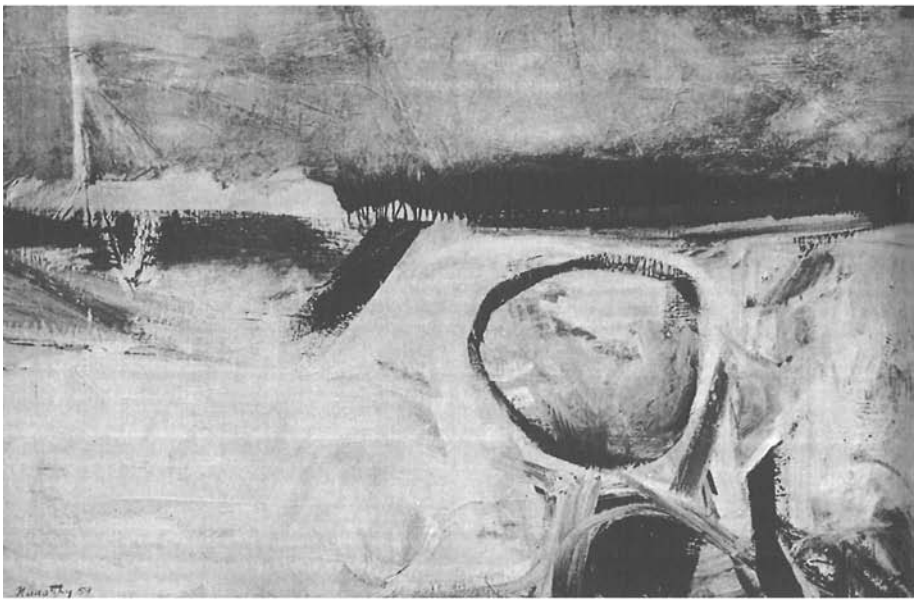
John von Wicht: «Núm. 7. Mallorca, 1959».



Norman Narotzky: «Oleo - 1959». (Colección particular, Munich.)

Norman Narotzky: «Trigo». 1959. (Colección L. Plotnicov. Nigeria.)

Norman Narotzky: «Apocalipsis». 1959. (Colección particular, Barcelona.)



Norman Narotzky: «Paisaje». 1959. (Colección A. N., Munich.)

LO QUE DEBO A THOREAU Y A FAULKNER

Por Ramiro Pinilla

EN el año 1845, un hombre sensato dejó su ciudad y se adentró en los bosques para «vivir en forma tan dura y espartana como para derrotar todo lo que no fuera vida». El singular experimento de Henry David Thoreau no ha influido, por desgracia, en las subsiguientes corrientes de las naciones, lo que nos hace suponer que ni siquiera en su tiempo y en aquella feliz región de Concord —donde se realizó— fue tomado muy en serio.

Thoreau sabía (y lo decía) que un hombre necesita muy poco para vivir; que él se crea sus necesidades. Y en esto radica su ruina y la mentira en que vive y el terrible final de las civilizaciones. «Vivimos mezquinamente, como las hormigas...» Nos imaginamos al buen Thoreau con su cándida expresión, amonestando a sus convecinos con arrebato infantil, anunciándoles su próximo y pavoroso fin después de un calvario lleno de deudas, y a ellos respondiéndole: «Demuestra lo que nos dices.» Por eso pasó el filósofo varios años junto a la bellísima laguna de Walden, permitiendo que los somormujos y las ardillas contemplaran cómo se construía su propia casa de troncos, cómo sembraba habas y luego cómo se las comía. Quería descubrir si existía una vida que mereciera la pena de vivirse,

y dio con ella: La vida primigenia y elemental, la que solamente exige lo que es necesario. Dice nuestro hombre: «Estoy convencido de que el mantenerse uno mismo en la tierra no es un dificultad, sino un pasatiempo, si [illegible]mos vivir con sencillez y sabiamente; como [illegible] de las naciones más sencillas son, sin [illegible]ports» de las más artificiales. No es necesario que un hombre deba ganar su vida con el sudor de su frente, [illegible]que sude más fácilmente que yo.»

[illegible]eriores están sacadas de un libro admirable, «Walden o Mi Vida en los Bosques [illegible]que Thoreau expone con detalle sus experiencias durante aquel ostracismo voluntario en la selva, y donde también demuestra que bastan dos meses de leve trabajo para alimentar a un hombre durante todo un año.

Ese libro constituyó para mí una revelación. Dio forma a lo que yo intuía como auténtico, proporcionándome el valor para persistir en esa clase de vida que jamás debimos abandonar los humanos. Y creo que soy sincero y me convierto en discípulo de Thoreau al haber abandonado el piso de la ciudad y trasladado con mi familia a una tranquila aldea (en contra de la opinión de casi todos); al haber construído allí una casa sencilla (no de troncos, y lo lamento, como la del filósofo, pues las ordenanzas municipales me lo prohibían), que ha conocido, conoce y conocerá el trabajo de mis manos...; no la idea simbólica que esto representa, sino la presión, el roce y, más frecuentemente, la caricia de esta epidermis mía sobre ladrillos, maderas y tejas; al haber decidido cantar por siempre en mis páginas la libertad del hombre considerado como individualidad, su verdad íntima, atribuyéndole el suficiente valor para ponerla en práctica o siquiera pensarla (lo que generalmente no ocurre, y de ahí lo falso que a algunos pueden parecer muchos tipos de ficción), sus miedos y sus bellezas, aislándolo hasta conseguir hacer que

se mueva en el vacío más absoluto, desvinculándole de tanto convencionalismo y herencia como pesan sobre él desde su nacimiento y que nadie se preocupa de aliviar. ¿No somos hombres? ¿Qué puede haber más digno de custodia para nosotros que el hombre?

Creo que habrá algunos tan convencidos como yo de que el hombre aún no está perdido. Pero es necesario mostrarle a sus mismos ojos tal y como es, y no tal y como tratan de convencerle que sea. Enseñémosle a honrarse a sí mismo, y no se necesitará más para que honre todo lo demás. Si algo debe cambiarse, porque la experiencia de siglos ha demostrado que no es valedero para este hombre, cambiémoslo. Es necesario que las razones de los actos se originen en sus íntimas naturalezas de hombre, sean como repetidas creaciones. De este modo, conseguiremos lo que garantizará una actitud noble (especie hoy rara, pues son escasos los que consideran su religión o su política como algo propio; por lo menos demuestran eso): interesar a cada hombre de una forma viva en la honorabilidad de sus actos.

«Todo será inútil», dirán muchos. «No se sabe de ninguna época en la que el hombre, como grupo, se haya dignificado a sí mismo.» Pero, ¿eran hombres? ¿Han sido formados ya por completo los hombres o queda aún algo por hacer y rematar debidamente lo empezado? ¿Quién puede negar, por ejemplo, que tantos Thoreaus como hombres no formarían una nueva especie humana, libre de los imprescindibles vicios que están llevando al aniquilamiento a esta nuestra civilización?

Formemos al niño. En vez de: «No hagas eso, porque es pecado», digámosle: «Espera, te avergonzarás algún día». Y si bien es cierto que el niño —por fortuna— no dejará de comportarse como tal niño, sea cual fuere el método que empleemos con él, aguardemos que llegue a sus doce años y descubrámosle entonces lo que es: un estuche que guarda una preciosa individualidad, cuyos

futuros actos ya hemos sentenciado sus padres y maestros al empezar a hablarle, desde hace tiempo, del perdón de los pecados, cuando aún ese niño no sabe pecar.

Sencillez; eso es lo que aprendí de Thoreau. Libertad; eso es lo que me hizo amar. No transcurre un nuevo año sin que tome a «Walden» entre mis manos y lo relea con con la misma ilusión que un chiquillo su cuento preferido. Es mi Libro. Desearía que quienes lean estas líneas, si sienten la menor preocupación por este tema, consigan a «Walden», pues Thoreau es un filósofo que no sólo habla de esa su experiencia, sino también de otros temas muy interesantes, y con sano humor.

Estos ideales tan puros de Thoreau fueron, desde entonces, mi guía, y procuro seguirlos en la medida de mis fuerzas, ya que muchas se necesitan para resistir los atrayentes bramidos de una ciudad llena de caprichos inútiles que acarrean gastos, y éstos, trabajo, y éste, inquietud, y a nada que uno se descuide se convierte en una víctima encadenada por las propagandas, deslumbrada por los cohetes interplanetarios y devota aburrida de las publicaciones diarias. Según Thoreau, ningún periódico ha lanzado noticia de verdadero interés para el hombre, incluida la de la Revolución Francesa.

Comprendí que esta era una filosofía válida para vivir y, por lo tanto, para escribir. Es maravilloso tener bajo los pies algo en lo que se cree firmemente. Ahora necesitaba la forma para expresarme, porque durante este tiempo habían ido madurando en mi mente muchas ideas y proyectos. Y entonces leí por primera vez a Faulkner.

Sucedió un verano de hace seis o siete años. El título era «El Villorrio». Sufrí un impacto desconcertante al descubrir ese nuevo mundo. Porque lo de Faulkner no es sólo una forma nueva, sino también un mundo nuevo. Concluí «El Villorrio» y tuve que confesarme que no me había enterado de muchas cosas, a pesar de que leí con absorbente interés, presintiendo que «allí» se escondía

algo, merecedor de una segunda lectura. Y así lo hice, logrando dominarlo, experimentando la alegre sensación del que, por fin, comprende el lenguaje del extranjero que le habla.

El estilo de Faulkner hace que la narración se meta en el lector violentamente, llevándole como un forzado a ese mundo singular poblado de tipos originalísimos, aunque sólo sea por la novedad que representa verlos en una novela, ya que, en mi opinión, los personajes de Faulkner no son lo retorcidos y rebuscados que algunos suponen, y sí la encarnación fiel de tanto monstruo como llevamos dentro y que se mostrarían en esa misma forma si los escrúpulos o la falta de valor no los retuviesen escondidos, como inexistentes. Pero ellos son tan nosotros como la capa superficial que mostramos al mundo.

Sus personajes surgen como fantasmas de esa prosa inquietante, fascinadora y engañosamente indiferente, que parece no preocuparse del lector, como si estuviera destinada a unos dioses que comulgasen en la misma sabiduría del autor y sobrara toda vulgar aclaración. La acción sigue un curso caprichoso, por lo menos así parece al principio; pero en seguida, en cuanto nos es dado abarcar el escrito en perspectiva, conocemos que no hay nada confuso, que todo tiene su razón de ser, y surge el encanto y la admiración al comprobar que cada detalle perdido en el texto, cada palabra o acción olvidada, tiene reservado su lugar correspondiente en la wagneriana orquestación.

Creo que cada estilo particular es inimitable, por fortuna, pues nace no de un propósito, sino de un temperamento en cuya formación no participan más que los hados insobornables y nunca repetidos.

Pero si en un concepto compasivo y trágico de la humanidad; en una casi necesidad de expresarme en esa prosa dura, obsesiva y rítmica, densa y amplia, puede descubrirse algún vínculo de unión, no lo negaré. Pero, por las razones antes expuestas, la total independencia medu-

lar existirá, porque aún no han nacido dos temperamentos tan semejantes que rechacen toda separación.

Una vez leídas varias de sus obras y puesto a escribir, descubrí lleno de sorpresa que una prosa a su aire brotaba de mi pluma, casi sin proponérmelo; una prosa cuya elaboración me resultaba infinitamente más fácil que la anterior, y que no surgía como consecuencia de una imposición propia, sino de una naturaleza a la que se acababa de abrir un ansiado escape (quizá no esperado); un escape que no hubiera existido y que lo que dejaba fluir hubiera necesitado de otra salida oportuna.

Además, hasta el pensamiento se volvía más dúctil, quedaba encadenado a esa prosa-filtro, de modo que hasta podría decirse que bastaba que ésta comenzase a correr para que el pensamiento le siguiera, encontrando veredas ocultas y alcanzara la meta propuesta.

He meditado algo acerca de ello y llegado a la conclusión de que, si el estilo es el hombre, el estilo que mejor puede hablar por mí es este de Faulkner. Es como si mi ansia de expresión hubiese estado aguardando el acontecimiento. ¿Ha coincidido este encuentro con este casi mi primer momento creador? Espero saberlo algún día.

Libertad del hombre y sus esfuerzos por alcanzarla, aun intuyendo el fracaso final. Exposición sincera, mostrando la ternura o el espanto... Esos son mis faros. Veo a Thoreau, interrumpiendo su trabajo de azadonar sus habas y alzar la vista y descubrir un bando de aves sobre «su» lago, en cuyas aguas se refleja, y pienso: «He aquí un hombre que ha encontrado el verdadero valor del hombre.» Veo a William Faulkner, serio y grave, contemplando en un villorrio de Jefferson, en ese Sur suyo, a un vigoroso negro observar impávido la agonía de un blanco demacrado, símbolo de nuestra civilización. Ese sureño está sentenciado por su antiguo esclavo de color. ¿Qué o quién cumplirá la sentencia que pesa sobre nosotros?

En las páginas siguientes de este número publicamos «Perdidos», de Manuel Plaza, uno de los dos cuentos que obtuvieron mención honorífica en el concurso convocado en 1959 por la Casa Americana para conmemorar el centenario de la muerte de Washington Irving.

En el próximo número publicaremos el otro de estos dos cuentos, titulado «Sonata en la jaula de los leones» y del que es autor Ramón Zulaica.

A Dolores

PERDIDOS

Por Manuel Plaza

Mi destino consiste en no tenerlo.
RILKE

I

EL CABO

EL alba ha comenzado. El viento es suave, mece las copas de los pinos, acaricia los maizales, los abrojos vírgenes, conduce los cantos de los pájaros —hirientes lanzas chillonas— y aproxima el murmullo de la torrentera. Sale el sol, se eleva, sube verticalmente, por momentos, opulento, amarillo, pálido. La tierra surge de su sueño, se despereza, con ruido de hojas, de savia que fluye, de carne caliente.

Las escuadras marchaban despacio; los soldados estaban cansados. Delante, granaderos y fusileros; detrás, el mortero y los mulos con sus acemileros. A un lado, junto a la cuneta, el cabo y los oficiales. Marchaban despacio, arrastrando los hombres los pies, por la carretera —asfalto, chispazos de tachuelas y herraduras— que se perdía a lo lejos, en el horizonte, como una raya de tiza blanca en el azul de la atmósfera. De la carretera salía un camino a la derecha, arrancando en ángulo recto. Un ca-

mino polvoriento y seco, con huellas de ruedas de carros, de cascos de bestias, de pisadas de hombres. Pasaron el camino —tromba de polvo, salivazos de espuma, bolas de estiércol, alacranes aplastados, reventados, con las colas enhiestas, amarillas, vengativas en su esfuerzo moribundo— y se encontraron en la cima de una ancha colina que se inclinaba hacia el torrente.

Colina abajo, los mulos descendían velozmente, intentando detener la pesadez de los cuerpos cargados. Sus orejas, semejantes a antenas de insectos, estiradas de un modo increíble, cambiaban frenéticamente de posición; con los ojos dilatados, enloquecidos por la carrera vertiginosa; resoplando, lanzando espumarajos que bañaban sus encías descubiertas; reculando, pierniabiertos, corcoveando, con los cascos sacando chispas de la superficie rocosa de la ladera.

El cabo corría arriba y abajo, vigilando los mulos. De pronto —como surgido en la pesadilla de un sueño—, un bayo zanquilargo rebasó la inquietud de los demás y, preso de pánico, comenzó a cocear, a erguirse sobre las patas traseras, a tirar de la brida. El acemilero trató de contenerle, sin conseguirlo. El mulo, enfurecido, logró desprenderse, iniciando un rápido corcoveo en círculo. Las piezas del mortero bailaban encima del baste con ruido de hojalata —como el sonido ridículo, fastidioso, carente de gusto, producido por una pésima orquesta formada exclusivamente por instrumentos de metal— hasta que fueron lanzadas y rodaron por la colina. El acemilero escapaba despavorido hacia los demás pelotones, que ya alcanzaban la torrentera. El cabo trepaba a grandes zancadas, con la contractura de sus mandíbulas marcando un surco de bronce derretido en la piel requemada de su cara. Alcanzó el mulo y logró asirle de la brida. El mulo reculaba, arrastrando sus cuartos traseros. El cabo tiró del bocado hasta hacerle sangre en la lengua, mientras le propinaba, con rabia pueril, puntapiés en el vien-

tre. El animal jadeaba, resoplaba, con el cuerpo bañado en sudor que le corría por los flancos formando hilillos de color lácteo. Su corcoveo había cesado, entrando en una profunda sumisión, plena de lasitud, ante el hombre que le había dominado. Se dejó colocar el baste y el contacto suave de la guata aplacó definitivamente su furor, percibiendo en las gotas pegajosas del sudor de las ancas posarse nuevamente las moscas que le habían abandonado en el espacio breve de su rebeldía. Sentía la sangre que fluía por sus comisuras, a través de sus dientes, caliente. Notó la ligera opresión de la cincha en las arterias del vientre. El cabo no cesaba de palmotearle el cuello, las raíces de la crin, de acariciarle la grupa, los flancos, los ijares, a la vez que le dirigía palabras cariñosas con el tono inconfundible —tan inconfundible como el que se utiliza al hablar a un niño— con el que el hombre se dirige a los animales, cariñoso, de poderío, de posesión, con un vestigio de algo que debió ser remotamente —cuando el hombre y los animales no estaban separados radicalmente por la razón, sino por el instinto de pervivencia— una mezcla de miedo, de recelo, de engaño hipócrita y zalamero.

«Veo a los tres. El capitán levanta la mano, como siempre. Así, desde que comenzó el verano, desde hace cuarenta días. Aún no me he quitado el sueño de los párpados y ya lo tengo delante de mis narices. Se le acercan el teniente y el cabo, se reúnen y nos observan con un triángulo de miradas concéntricas. Cambian palabras. El cabo se separa, trepa por la loma, alcanza la cima, se queda quieto, contempla los campos que se extienden en el valle —pasando su vista sobre nosotros—, más allá de la torrentera, hasta la atalaya.

»Al día siguiente de nuestra llegada le vi. Era un amanecer frío, y cuando salí para lavarme, con las manos aún calientes por el roce de la manta de lana, me sorprendió el manchón de su pelo pajizo. Le encontré sen-

tado —todavía no se había levantado nadie— sobre la pila de los grifos, fumando, estático, echando bocanadas de humo que flotaban largo rato, hasta remontarse sobre las copas de los robles. Llevaba camisa de militar —aunque se veía bien a las claras que aún no se había lavado— y pantalones de pana marrón. Calzaba alpargatas. «Hola, muchacho», dijo. Su voz adquirió en el silencio de la mañana un tono de sorpresa proterva. Balanceaba las piernas, observando las salpicaduras que producía el agua del grifo al rebotar en el cemento del desagüe de la fuente.

»El café humeaba bañando de gotas de vapor el cristal de los vasos. Fue entonces cuando oímos el primer disparo, como un látigo que restallase en la pista de un circo, resonando en las naves de los comedores construidos al aire libre. Apoyado en la mampostería que limitaba las puertas de salida estaba el cabo, con su pelo que adquiría —bajo la sombra proporcionada por el techo de cinc colocado para proteger las largas mesas de piedra— tonalidades de estopa.

»El capitán saca su petaca, ofrece. El teniente acepta. El cabo no. Está lejos, arriba. No ha sido rechazar una orden, simplemente ha rehusado el tabaco: no ha descendido. El teniente saca el mechero del bolsillo de parche de su camisa (donde suele colocar los croquis, dibujados por él mismo, de los terrenos más pisoteados por nosotros en un radio de acción de unos ocho kilómetros). Su cara está hoy roja, como en los días en que bebe hasta reventar.

»Bajaremos hasta el río. Luego cruzaremos los maizales. Será entonces cuando empiece a zumbar la artillería sobre la atalaya. Habrá que pegarse a la barrera de fuego. Es una orden. Supongo que tendremos que masticar un poco de barro. Esto también es una orden.

»Hoy hará calor. Lo presiento. La hierba está seca, muy seca, demasiado para ser tan temprano. No me se-

duce la idea de correr con calor. Y la piel de los mulos se está poniendo brillante. Mala señal. Sudan mucho. Angustia que suden tanto.»

Las nubes que coronan la atalaya se están levantando. Ya sólo ciñen la cresta. El sol se extiende lentamente por la ladera sur, cubriéndola como la pleamar a la playa, como la lengua de un monstruo. El borde de la torrentera estaba cubierto de una hierba amarilla, seca, aplastada, como si su nacimiento fuese paralelo a la tierra. Desde este borde la ladera semejaba un muro casi vertical, en talud, que impedía asomarse al sol por este lado, dejando el torrente en sombras. Se oía el agua discurrir entre las grandes piedras que emergían de la superficie como cabezas de focas blancas, redondas como vientres. Los cantos rodados cubrían el fondo.

—¡Un perro muerto! —gritó un soldado. Todos se aproximaron. El perro estaba detenido entre una piedra y la colina, ceñida en este punto por el agua, como si el río intentase robarle terreno para remontarse a la cima. El hedor del cadáver era empalagoso, dulzón, húmedo. El cabo le arrastró hasta la corriente y el perro se deslizó lentamente, como el barco de papel de un niño abandonado en el reguero de la calle.

Al vadear el torrente algunos hombres resbalaban sobre los cantos rodados. Los mulos caminaban seguros, con las cabezas erguidas. Los soldados mantenían las armas en alto, como crucificados. Los uniformes se mojaban hasta la cintura y cuando salieron, la tela caqui presentaba un aspecto tieso, duro, apergaminado.

Dejaron el torrente y cruzaron los trigales. Se emplazó el mortero sobre una pequeña loma. Voces, toses, cansancio, blasfemias. El capitán se apartó un poco, estudiando el terreno. Consultó su reloj de pulsera. El cabo le miraba, expectante, sensitivo, tensos los músculos faciales. Todos los hombres estaban dispuestos: a la derecha del mortero estaba el cabo —pardo en la tierra—,

y a la izquierda, el tirador —pardo en la tierra—, y en el flanco derecho, los granaderos; y en el izquierdo, los fusileros. Quietud, espera, nadie hablaba. El capitán, que no apartaba los ojos de su reloj, dio la orden con voz ronca y el cabo introdujo la primera granada. El mortero la vomitó, casi verticalmente, hacia el cielo, para después describir una limpia parábola en el aire.

Sonó una explosión, como el lítico zumbido de una gigantesca roca mutilada por miles de barrenos. Los hombres corrían, salvajemente asustados, olvidando todos los signos de su virilidad en esa loca y ridícula espantada desde el centro del terrible reventón. No había canciones que hablaran de valor, de heroísmo, de muerte de hombres bravos. Unicamente un pánico dilatado en el momento crucial, temblante, más allá de una posibilidad de concentración de dominio, era una flor de hombres abriéndose en pétalos de cobardía.

Dos cuerpos quedaron en tierra, silueteados en sangre y polvo; el cabo, con el vientre abierto, arrodillado sobre sus intestinos, con el mentón hundido en el pecho. El tirador tenía la cabeza separada del tronco, con las arterias lanzando sangre en lentas oleadas, formándose pequeños charcos, absorbidos velozmente por la tierra insaciable. Dos hombres muertos. Otros que viven. La vida contempla a la muerte, sintiéndola cerca, palpitante.

El teniente se acercó y, pisando los intestinos del cabo, tiró del tronco hacia arriba y atrás. Las vísceras se estiraban elásticas, hasta que la distensión pudo más y entonces se desprendieron de sus inserciones. El cabo quedó tendido, boca arriba, mostrando su vientre vacío, con las rodillas flexionadas sobre los sucios intestinos pisoteados por las botas claveteadas del teniente. La vida contempla a la muerte —invicta— ya no palpitante, pero aún cercana.

El primer cañonazo levantó una nube blanca. Se bombardeaba la ladera sur de la atalaya. El sol se sentaba

en la cresta contemplando el último día de maniobras.

En la tierra seca del corazón del destino el cuervo agujerea el polvo por tres veces. En el corazón del hombre que sufre existe una pena indescriptible, destructora, que desgarra a zarpazos cuanto rodea. Ya no existe piedad. Es la eterna marcha de los hombres perdidos, castigados y enriquecidos en su miseria. Es el pulso de los siglos que no contestan a nada. Es el deseo de venganza. Es la injusticia hecha carne a martillazos. Es el andar y moverse sin saber por qué.

El sol abrasa la tierra amarilla. Todo el campo es un ascua. La calma es agobiante, como un monstruo agazapado que pidiera víctimas y más víctimas. Los cuervos proyectan su sombra sobre la llanura. La guadaña de la muerte es una sonrisa de plata.

La tierra quema, parece que se resquebraja, es una tierra valiente, dura, como hecha con sangre de pocos hombres.

Zumba abajo el torrente rompiendo el silencio alucinante.

Los hombres sin destino caminan encadenados formando una soga sobre la arena. No lanzan quejidos. Miran la tierra hecha de ellos mismos. Contemplan su propia sangre.

II

EL TORRENTE

—Mira hacia las montañas —dijo—. Me recuerda el campamento.

—¿De veras?

Sentado en el bordillo, en silencio, mirando las altas montañas que ofrecían un aspecto negruzco, con laderas verticales pobladas de arbustos. El viento era caliente,

deslizante, denso; a lo lejos abatía las copas de los chopos. En el cielo corrían nubes alargadas, preñadas de blanco. Las paredes de las casas blanquean, hieren los ojos al resol. Las ventanas están púdicamente cerradas —con hermetismo virginal—, protegidas del calor.

Ella tenía una bolsa verde apoyada en el suelo, entre sus piernas. No masticaba como él yerbajos, aunque sus ojos seguían los movimientos de rumiante de sus mandíbulas. Escupió un bolazo de hierbas amarillas, envueltas en saliva espesa. Se quitaba de las comisuras de sus labios las briznas pendientes. No notaba su presencia. Sólo estaban mantenidos unidos por su indumentaria: trajes de verano, ligeros, pero no extravagantes ni chillones. Ella sí percibía su presencia, sentía, vivía sus recuerdos.

Enfrente se encuentra el colmado —olor a bodega y embutidos— pintado de verde. Al atravesar la puerta, al fondo, se levanta el mostrador de piedra. Los remolinos de moscas vibran en el aire. No hay decoración. Sólo ristras de embutidos y jamones colgados. Botellas de vino cárdeno.

El hombre golpeó con las palmas de las manos en el entarimado, con energía. Se volvió y miró hacia la carretera asfaltada que cruzaba delante de la puerta. Giró de nuevo y volvió a llamar. Al poco tiempo salió un viejo, canoso, sin afeitar, con una camisa a rayas, sin cuello postizo.

—¿Qué quieren?—preguntó el viejo. Su voz era cascada, opaca, temblona.

—¿Qué tal vino tiene?

—Todo el vino de esta tierra es bueno, sobre todo el tinto.

—Póngame dos frascas de tinto, entonces.

El viejo marchó a la trastienda y divisaron detrás del mostrador estantes repletos de conservas. Regresó el viejo con las frascas sostenidas entre el brazo derecho y el

pecho. El izquierdo lo mantenía rígido en una posición extraña. Las depositó sobre el mostrador. Al retirarlas dejaron dos cercos húmedos en la madera.

—¿Tiene algún sitio para sentarse?

—Pasen dentro. Estarán más tranquilos.

La voz del viejo había acentuado su senilidad al intentar comunicarle un tono explícito.

Entraron en la trastienda. Al final atravesaron una puerta con las jambas azules y se encontraron en una estancia que debía hacer de comedor. Las paredes, blanqueadas de cal, presentaban algunas estampas religiosas sostenidas por clavos y chinchetas. En el centro de la estancia había una mesa con un mantel de hule a cuadros verdes y rojos. Alrededor, sillas de madera con el asiento de paja. Al sentarse colocaron las dos frascas de tinto encima de la mesa y la bolsa verde sobre una de las sillas. La luz, escasa, pasaba a través de una ventana estrecha.

—¿Quieres comer algo?

—Luego, más tarde.

—¿No quieres comer nada?—preguntó de nuevo. Pensaba que a ella le avergonzaba comer delante de él.

—No queremos nada más, gracias—dijo dirigiéndose al viejo. Estaba de pie, destacando su humana flaqueza y su rostro sin afeitar, silueteado nítidamente en el umbral de la puerta. No pareció entenderle, permaneciendo inmóvil. Como si jamás fuese a abandonar esta postura. Con la cara de sorpresa que se experimenta ante un hecho en el que incomprensiblemente nos vemos metidos.

—Por favor, déjenos solos—repitió. Al salir el viejo dejó un olor a pana, a rancio.

La contemplaba sentada a su lado. «Demasiado próxima», pensaba. La veía semiborrada por la escasa luz que se filtraba entre la persiana verde, casi descendida del todo.

—¿En qué piensas?—indagó la muchacha.

—En nada importante.

—Puede ser importante para mí.

—Bebamos el vino.

Silencio. Olor a hule. A manchas de vino en el hule. A cristal de los vasos. A piel de mujer. Miró hacia la ventana.

«Cuando regresábamos al campamento —reflexionó—, al vadear el río por segunda vez sentí el agua fría en los muslos y al salir teníamos las botas llenas de lodo, que se despegaba poco a poco al secarse. Al entrar en las tiendas de campaña arrojamos los fusiles al suelo, sin apoyarlos como otras veces. Nos desnudamos entre el olor a sudor que emanaban los cuerpos. Las duchas estaban al aire libre y era agradable sentir los rayos del sol en el cuerpo al mojarse. Un silencio dominaba como una orden. Se creía un sacrilegio levantar la voz. Se hablaba como en la habitación en que duerme una persona. Después me tumbé en la alameda, mirando los robles espesos. Y comencé a leer mis cartas. Mis cartas con los eternos «¿estás bien?» y los eternos «cuídate mucho». A fin de cuentas, ¿para qué sirve el cuídate mucho? Pensaba en la muerte del cabo ocurrida horas antes y veía brillar al sol las botas claveteadas del teniente. La imagen estaba introducida en mi cerebro como con garfios.

»Por la tarde nos reunimos para comenzar las clases, pero la gente protestó y las suspendieron. Siempre he creído que con esta suspensión se fue todo lo que podía quedar de esas muertes: el endurecimiento para el futuro. Al anochecer comencé a beber y, cuando me acosté, estaba borracho. Por la noche el viento fue muy fuerte, las lonas de las tiendas estaban tensas, los palos de sostén crujían. Todos estábamos despiertos, como esperando algo. El fuerte viento se acompañaba de un calor sofocante. Nos echábamos agua en las fosas nasales para descongestionarnos. Las horas pasaron lentas. Al amane-

cer, el paisaje apareció turbio. Estábamos desolados.»

La primera frasca de vino se había terminado. Daniel comenzó la segunda y llenó su vaso. Comenzaba a sentir los efectos del vino adormecerle. Cerca, callada, la veía respirar acompasadamente. No había bebido nada y acariciaba su vaso. Muy despacio, él fue a coger el suyo y, al hacerlo, rozó su mano y su antebrazo desnudo. Algo que ascendió desde su pecho a su garganta le hizo tragar saliva. Como un temblor. Necesitaba tenerla cerca. Pensó que podría ser pernicioso para ella. Esta sensación jamás la había tenido ante ninguna mujer; era extraña y familiar a la vez.

—¿Por qué no me dices en qué piensas?

—Lo que ocurrió en el campamento. Te hablé de eso en una ocasión. Al poco tiempo de conocerte. Y ahora quiero olvidarlo.

Habló por primera vez en un tono confidencial. Ella se aproximó hasta que sus hombros contactaron. Sintió en la mejilla el roce de su pelo y volvió a experimentar esa sensación de ahogo en la garganta, ahora con más fuerza que antes.

—Debes olvidarte de esas cosas. Olvidarte del todo.

—Tienes razón. Ya nunca pensaré más. Realmente, hacía tiempo que no pensaba en ellas. Hoy, esta mañana, he vuelto a recordarlas con una intensidad brutal. Como en los meses en que no conseguía dormir de noche. Ha sido algo así como cuando ves la reposición de una antigua película. ¡Que se vaya todo a paseo! Sólo quiero pensar en ti. Hace una hermosa mañana además.

Le miraba mientras bebía. La sensación de lo nefasto, irreprimible, se apoderaba de su espíritu. Temía por él.

—Tomaré un poco más de vino—dijo.

—No deberías beber más, Daniel.

—¿Por qué? Me ayuda a no pensar.

—¿A no pensar en qué?

No contestó. «No quiero herirla al hablar. Verdadera-

mente todo lo que he amado en este mundo, todo lo que he intentado o he querido hacer, lo destrocé yo mismo. Lo curioso es que cuando alguna de estas cosas las conseguí, nunca plenamente, entonces comenzaba el proceso de retroceso y de destrucción en mis logros. Puedo resumir mi vida diciendo que el tremendo error de ella fue juzgar erróneamente todos los errores cometidos. Ahora ya no quedan errores por juzgar porque no sé ciertamente en qué consiste un error.»

Había bebido demasiado para ser tan temprano.

—Llamaré para pagar—dijo. Dio una palmada sonora, hueca, que retumbó en la tranquilidad de la estancia. El viejo entró y se restregó la mano derecha en el pantalón.

—¿Qué le pasó en el brazo?

—La guerra. Una ráfaga de metralla me partió la articulación.

—Dígame cuánto le debo.

Salieron a la carretera. Atravesaron, siguiendo por ella adelante, pequeñas casas del pueblo. El día presentaba un aspecto claro y limpio. La carretera ascendía en línea recta hacia las montañas; al terminarse las últimas casas del pueblo doblaba a la izquierda y descendía hasta una extensa vaguada. En este descenso trazaba numerosas curvas. Remontaron el último tramo ascendente y se detuvieron a contemplar el amplio valle que se abría a sus pies. El pequeño pueblo estaba en la falda del monte que miraba hacia el valle, por donde corría un río de cauce ancho y poco profundo. Justamente el río cercaba el pueblo a la ladera del monte. Desde donde estaban ahora podían contemplar los campos destacarse bajo el fuerte sol de la mañana.

Daniel encendió un pitillo. «Es hermoso todo esto. Demasiado para que dure mucho.» Emprendieron el descenso de la carretera hacia el río muy despacio, aspirando profundamente el penetrante olor de la jara. «¿Por qué se bebe realmente? Supongo que será para librarse

de las cosas que uno quiere arrojar fuera de sí. Es como un purgante del cerebro.»

—¿Recuerdas la primera vez que nos vimos?

—Ahora no puedo acordarme de nada con claridad —contestó Daniel. «Ni con claridad ni siquiera de un modo confuso», pensó.

El río corría debajo de un pequeño puente, de pretil de piedras angulares. Observaron asomados las aguas que se deslizaban despacio, debajo de sus cabezas proyectadas en la superficie líquida. Podían verse las facciones uno al otro, en silencio. La luz reverberaba en el río y formaba destellos que herían los ojos. Las márgenes eran arenosas, de una arena fina y blanca, interrumpidas por algunos matorrales. Al fondo no divisaban más que campos con árboles aislados y algunas casas de labor con el techo de pizarra roja. A la izquierda se veía el pueblo incrustado en la ladera del monte que proyectaba su gigantesca mole sobre la llanura. Estuvieron apoyados en el pretil un buen rato sin hablarse, contemplando el paisaje.

—Debe ser tranquilo vivir en un sitio como éste—dijo Daniel.

—Tú eres hombre de ciudad. No podrías acostumbrarte a esto.

—Siempre tienes la certeza absoluta de mi imposibilidad de adaptación a ciertas cosas. Pero supongo que viviría a gusto si tuviera alguna razón para quedarme aquí.

Cruzaron la carretera hasta el otro pretil. Divisaron el mismo aspecto, con idéntica escasez de árboles. Siguiendo la carretera, pasado el puente, nacían a ambos lados estrechos atajos que bajaban al río. Tomaron uno de ellos. Descendía primero Daniel, apartando las piedras para que María no se lastimase los pies. La pendiente se hizo muy pronunciada y cogió su mano, notando la piel suave. Tardaron unos diez minutos en llegar

al río y estaban sedientos cuando estuvieron cerca del agua. Pisaron el blanco suelo arenoso y se sentaron al pie de un árbol raquítico, próximo a la orilla. Daniel se tumbó boca abajo y sintió retumbar los latidos de su corazón contra el suelo. Apoyó la cabeza entre los brazos cruzados. Escuchó el golpeteo de su corazón en el pecho. Se volvió y pudo contemplar a María, que estaba sentada con la espalda en el tronco del árbol. Su pelo, muy corto, se movía por el viento. Sus senos acompasaban su respiración. Miró sus piernas, largas y doradas.

—Estoy enamorado de tus piernas doradas.

María le sonrió. «Después de todo es mejor que las otras.»

—¿Sabes una cosa?

—¿Qué?

—Lo que tú dejas de beber yo lo hago en exceso. Es un contrapeso fiel en la balanza. Además, estás muy guapa. ¡Puah!, supongo que te lo he dicho tantas veces que ya te asquea. ¿No es cierto?

—Me agrada oírtelo. Siempre me gustó.

Boca arriba, viendo la copa del árbol y el cielo limpio de nubes, sintió ganas de revivirse, de dejar todo su pasado atrás y aplastarlo de un puñetazo. Pero los recuerdos martilleaban su cráneo. «Recordarás siempre, imbécil», se dijo.

Rememoró la última vez que estuvo en el campo, solo. Le hacía falta alejarse de cuanto le rodeaba. Hacía frío. Alquiló una pensión barata y limpia en este pueblo. Por la mañana se levantaba muy temprano y se iba al monte. Desde allí divisaba las casas bajas del pueblo y el río, en el fondo del valle. Estaba sentado a veces, otras caminaba. La soledad le fortificaba como un reconstituyente orgánico. Al mediodía bajaba corriendo por la ladera. Entraba en la taberna y bebía un vino negro, un tinto que calentaba el estómago y hacía crujir el pan recien cocido entre sus manos. Charlaba con el tabernero, rudo

y viril. Hablaban de mujeres, de vino y de trabajo. «Le hace falta un buen trabajo», le decía. «Me hace falta un buen trabajo», contestaba. «¡Me hacen falta tantas cosas», pensaba.

—Cuando me conociste estaba ebrio. Me lo perdonaste. Después salimos varias veces. Fue una buena época. Me gustaba enormemente que te interesaras tanto por mi vida. Te tuviste que marchar y me escribiste. Eso me compensó de no destruirte demasiado pronto.

—Puedes hacerlo ahora.

—No quiero destruirte.

—Ni yo tampoco que lo hagas.

—¿Qué no eres capaz de hacer por mí?

—Nada.

—¿Qué eres capaz de hacer por mí?

—Todo.

—¿Puedes mentir por mí?

—Sí. Aunque lo haga mal.

—Muchas veces me pregunto por qué no eres mía.

—Yo también.

—¿Te parece lícito que lo piense?

—Sí.

—¿No te molesta?

—No.

—¿Me quieres?

—Mucho.

—Coge esa hierba que parece un filamento y mastícalo.

—¿Para qué?

—Quiero que lo mastiques y que luego me lo des. Entonces lo masticaré yo. ¿De acuerdo?

—De acuerdo.

—Luego te cortaré un rizo de tu nuca.

—Bueno.

—¿Me quieres?—dijo Daniel.

—Claro que te quiero.

—No. Así no. Di te quiero tres veces.

—Te quiero tres veces.

—Dilas.

—Te quiero, te quiero, te quiero.

—Gracias por decirlo. Es un consuelo oirlo y que sea verdad. Esto suele ser raro.

«No me hicieron el daño que las atribuí. Ni ellas ni la maldita bebida. Mi cerebro me redujo a lo que soy. Me menoscabó y me redujo.»

Sintió la proximidad de María sacando la comida de la bolsa verde. Vió cómo ponía las latas de conserva en un lado y sacaba las botellas.

Daniel las tomó y se acercó a la orilla. Agrupó unos guijarros para protegerlas de la fuerza de la corriente y vio el lecho arenoso lleno de cantos rodados. Regresó y se volvió a tumbar. Observó cómo María preparaba la comida. Trabajaba para él. Para el amor de los dos.

—Si se pudiera hacer fuego te podría freir algo. Sé cocinar—dijo.

—Tú siempre haces las cosas muy bien. Todo lo haces terriblemente bien.

No quería lastimarla al hablar y entonces dijo:

—Me gustaría poder ayudarte en algo.

Pudo ver los pájaros volar altos, proyectando fugaces sombras al pasar ante su vista. Los árboles, aislados, se destacaban en el horizonte. Un hato de ovejas ascendía por la ladera, más allá, en la otra orilla. Contempló cómo se encaramaban los animales a los pequeños riscos. Volvió a invadirle la sensación de comenzar de nuevo. Se introducía a través de su piel, invadía sus músculos y acariaba levemente su alma. Esa sensación —recordaba— había aparecido muchas veces en su existencia pasada y también le había acariciado su alma. Después, nada había cambiado en realidad nunca.

—Hola—dijo—, necesito beber.

—¿No crees que te hará daño?

—No me hace daño alguno. No me importa en abso-

luto que me haga daño o no. Después de todo no creo que importe mucho. Estoy seguro que no podré cambiar nunca.

—¡Oh, por favor, no te pongas trágico ahora!

—No me pongo trágico.

—Es trágica tu manera de decir eso. Y en el fondo no hay ninguna tragedia en tu vida.

—A ti te parecen tragedias muchas cosas que para mí no lo son.

—Si sigues hablando así prefiero que te calles.

—Está bien, me callaré. Y pensaré también.

—Intenta dormir un poco.

«Me dio la llave y me dijo: «Vete a mi casa y acuéstate con rameras hasta que te hartes. Pero olvida que yo te di la llave. ¡Ah!, y no dejes de apagar la luz y de cerrar bien las puertas cuando te dé la gana de regresar». Camino de la casa de mi amigo nos cruzábamos con los campesinos que marchaban a sus tareas, con las herramientas al hombro y las botas de vino suspendidas de sus manos callosas. Llegamos y comenzamos a beber en seguida. Bebimos ginebra y bailamos muy abrazados. Nos acostamos completamente borrachos.»

—Me gustaría decirte—habló Daniel—que siento mucho lo que dije antes. No me hagas caso cuando hablo de ese modo. Ya sabes que soy capaz de hacer cualquier cosa por ti. Lo sabes, ¿verdad?

Aunque la quería sinceramente, hablaba de ese modo para comprobar si ella se ablandaría.

—Me dejas beber un poco, ¿eh?

—Puedes beber agua.

—¿Eso es lo que puede obtener un hombre de una mujer a quien ama? ¿Un poco de agua? Empiezo a creer que el amor es una porquería.

«¿Por qué tengo que destruirla? ¿Lo útil para mí puede ser una necedad espantosa para el resto del mundo? Yo mismo he transformado la utilidad de mi vida en

algo nefasto y repugnante que causaría un hedor insoportable a esta mujer si supiese lo que hice antes de conocerla. He destruido todo lo que quería incomprensiblemente.»

—Ya está la comida, levántate.

—No comeré si no bebo. Es saludable beber en las comidas.

Vio su rostro, mirándole, hermoso en la claridad del paisaje. Su barbilla se levantaba, implorante.

—Perdóname de nuevo—dijo—. Fíjate cómo sube el rebaño por la colina. Ahora está parado en la parte baja de la ladera. ¿No lo ves?

—No sé por qué te fijaste en eso. Vimos muchos antes de venir aquí y no hablaste de ello.

—¡Es que deseo ya terminar de una vez!

—No me grites, por favor.

—Quiero lavarme las manos, ya no hay remedio.

Suspiró profundamente. Notaba su estómago como una bola. Su cerebro, suave, flotante, etéreo dentro de su cráneo. La arteria derecha de su cuello latía isócronamente. Le dolía la espalda. Pero no se sentía incómodo. Calor y escalofríos. La sensación de algo roto le rodeaba. Recordaba dos frases: «ven acá» y «desde luego». Y una ventana que se cierra, con ruido de cristales. Atardecía. Escalofríos más fuertes que antes. El viento soplaba desde las montañas, haciendo chasquear las hojas. La arena se hacía húmeda, pegajosa. Las nubes se levantaban, desprendiéndose de los montes, rompiéndose en las crestas dejando jirones de bruma blanca. El río ya no era brillante, sino gris. De un gris hoja de cuchillo, de ala de ave. El sol se había ocultado, dejando moradas las laderas. La soledad dominaba como un hipnotismo esencial. Frío, pesadez, escalofríos, sensación de despertar. Se besaron.

Recogieron los restos. Daniel no había comido apenas. Había bebido mucho y rápido. Y ahora sentía hambre,

un hambre atroz. Emprendieron el camino siguiendo el borde del río. Sus pies dejaban huellas en la tierra húmeda. María caminaba delante. Veía su falda moldear sus formas. Sus cuerdas vocales se cruzaban formando tendones. «Sus pies se clavan como zancos en la arena», pensó.

A través de los montes que bajaban por la meseta alcanzaron el barranco que recogía el surco del torrente. A derecha y a izquierda los acantilados sustituían a las pasadas riberas suaves y ligeramente inclinadas. Eran paredes verticales de granito cuya superficie parecía ser cortada con gigantescos cuchillos de filo mellado, formando dentellones que emergían hacia el río. Algunos árboles surgían erectos, verticales de la roca.

Con un andar lento, pesado, vagamente sensual, caminaba María; la boca entreabierta por el cansancio, intentando sostener su esperanza, disipar sus inquietudes.

El río, lejos del pueblo, comenzaba a encajonarse entre los acantilados. La corriente se hacía impetuosa, aumentaba a cada tramo descendente. Seguían un camino trazado en la margen derecha. No era un camino, sino un sendero que a veces se acercaba al agua limitando unos centímetros de hierba verde, jugosa. Otras, se apartaba dejando interpuesta una extensa zona de terreno. El ruido de la corriente comenzaba a ser atronante. El agua adquiría por momentos color de bronce, en el atardecer. El ruido constante producía una intranquilidad extraña, enormemente maligna. Al pie de los acantilados algunos árboles ancianos estaban desmochados, sus troncos eternamente húmedos. Las lagartijas se deslizaban sobre las rocas, se perdían desapareciendo sus colas entre las grietas. Caminaban por el sendero uno tras otro. Daniel miraba sus piernas tostadas, más morenas ahora, y se dio cuenta que algunas espinas habían herido su piel.

—Comienzo a tener hambre—dijo.

María se detuvo y sacó un trozo de pan. Daniel lo

masticó lentamente. Cada trozo de terreno que ganaba el río iba lamiendo la tierra con más fuerza, terriblemente brutal. El «bumm» de la corriente —terco, irritante, exhaustivo— se acompañaba de salpicaduras de blanca espuma. El cielo parecía plomo sucio, terso como vidrio. Las lagartijas saltaban formando verdes puntos brillantes. Los ancianos árboles parecía que bajaban en procesión camino del agua. El viento levantaba sus ramas en el aire como brazos de moribundos suplicantes. Sus hojas se golpeaban entre sí. El acantilado ganaba verticalidad.

—Tienes la falda sucia—dijo.

—No me preocupa eso ahora.

—Podemos bañarnos—dijo Daniel.

—Estás loco.

—Puedes desnudarte. No miraré.

—Pero no quiero hacerlo. Sigues hablando borracho.

—No lo estoy. Puedes creerlo. Sólo quería verte nadar.

—Me verás algún día. Me gustaría beber agua.

Introdujo la cantimplora en el agua. Se sacudió la arena mojada de sus rodillas y se la entregó a María. Inclinó la cabeza y bebió. Luego lo hizo él. Continuaron andando.

—Podemos bajar siguiendo este camino. Rodearemos el valle por el otro lado.

—Espero que tengamos tiempo—dijo María.

—¿Por qué te avergüenzas de bañarte desnuda?

—Me avergüenzo de que alguien pueda verme.

Se detuvieron. Estaban cansados. Se apoyó en Daniel, que sintió su pecho jadear contra el suyo y olió su cabeza. El sombrío paisaje comenzaba a oscurecerse lentamente.

—Te late el corazón con fuerza—dijo. Y colocó la mano en el pecho de María. La miró a los ojos, estáticos, cargados de enorme expresividad.

—Mira, mi corazón también late con fuerza.

María percibió su golpear violento. Le miró a los labios y le besó.

—Tus labios son secos y amargos—dijo Daniel.

Continuaron sendero adelante, apoyada sobre él.

—Me duelen mucho los pies—dijo María.

—Descálzate un momento, eso te aliviará.

María se desprendió de sus zapatos, flexionó los dedos y volvió a colocárselos. Los árboles acentuaban su carácter sombrío y vigilante. En el cielo broncíneo danzaban nubes monstruosas. Caía desde arriba del barranco tierra fina arrastrada por el viento. No estaban exentos del malestar producido por el «bumm» del torrente. Las orillas se estrechaban. El sendero se borraba y el terreno comenzaba a ablandarse. Los mosquitos picaban el agua como miles de alfileres. El fango resbaladizo se metía en los zapatos.

—Vamos a pararnos un poco—dijo Daniel.

—Es tarde y tengo miedo—contestó María.

—Apóyate totalmente. Coloca tu mano sobre la mía y carga todo tu peso en ella.

El círculo blanco de la luna aparecía en el cielo gris como una cara inquisidora.

—¿Quieres ayudarme? ¡Oh, por favor, ayúdame!—suplicó María.

—No tengas miedo ahora. Descansemos un momento. Bebe agua.

Le humedeció la cara.

—Dame tu pañuelo, ¿quieres?

Le secó la cara.

—Ya puedes beber—dijo.

—No me dejes nunca. Y sé bueno conmigo.

Daniel se movió hacia ella, que le abrazó, sollozando. María se limpiaba las piernas, quitando con el pañuelo empapado la sangre seca de sus arañazos. De algunos brotaba nuevamente la sangre.

—¿Por qué hemos venido por aquí?—gritó desfallecida—. ¡Está lejos, muy lejos!

El camino avanzaba yuxtapuesto al río entre fango y algunos matorrales negruzcos. El atroz ruido del torrente impedía mantener una frialdad en el atardecer sombrío y denso. Caminaban con dificultad sobre el barrizal que semejaba un pantano. Los troncos desmochados formaban figuras miserables y malolientes.

—Estoy muy cansada. No podré resistir mucho tiempo. Soy una inútil.

—Llegaremos pronto.

La situación había llegado, incomprensiblemente, como un sueño muy pesado, desagradable y aniquilador. La falda de María presentaba un aspecto lastimoso, flotando sobre sus piernas. Surgían en sus corazones atropelladamente miles de deseos y miles de razones inexplicables. Nerviosamente intentaban caminar derechos por el terreno cada vez más untuoso. El ruido de la torrentera resultaba cruel para los oídos, atrapaba sus cerebros como una garra vigorosa.

—Debemos regresar. Sácame de aquí. ¡Oh!, sácame de aquí.

Sollozó sobre él. Trató de consolarla torpemente.

—Saldremos en seguida.

Se echó la noche muy pronto. El torrente se hacía interminable, insufrible. El ambiente era atrozmente fétido. María cayó al suelo, hincando sus rodillas en el barro, con desesperación. Sus ojos indicaban cansancio y extenuación. Daniel trató de incorporarla y resbaló también.

—Es terrible, verdaderamente terrible. No puedo andar más. ¡Cómo cansa andar por este barro! Estoy cansada, muy cansada.

Levantó sus ojos hacia Daniel.

—Debemos intentar salir de aquí—habló él—. Apóyate en mi espalda, voy a arrastrarte.

Cálida, astuta y silenciosa y triunfal aparecía la noche. Sus corazones reventaban con latidos salvajes. El torrente se hacía oscuro. María se apoyaba en su espalda. Las paredes de granito parecía como si después de incendiadas formasen murallas de ceniza grisácea. Sus pies chapoteaban llenando de salpicaduras sus piernas; pero ya no sentían ni dolor en ellos. Sólo cansancio. Un cansancio infinito, vago y rebelde. El agua rugía ahora como desesperada e inquieta. Sobre los deseos de tumbarse, un deseo imperioso de abrazarse. María apoyaba su rostro en la espalda de Daniel, cambiando de mejilla a cada instante. Daniel percibió en su espalda, a través de su camisa, el relieve de sus labios.

—Pronto llegaremos. Saldremos de aquí—afirmó.

El inacabable pantano se escurría hacia el agua. La luna subía más. Un reguero de tierra que constituía un pequeño montículo —como un banco de arena— dividió el barrizal en dos lenguas que, después de su bifurcación, volverían a unirse en un terreno monótono. Sobre el banco de tierra seca se sentaron, con sus piernas introducidas en el barro hasta los tobillos. Suspiraban, y cada suspiro era una queja ante el frío destino que les conducía a través del interminable torrente. El agua gritaba ferozmente su eterno «bumm» como un lamento de seres vivos.

—Daniel—dijo. Extendió sus brazos hacia él con infinito deseo.

—Pronto saldremos de aquí.

—Daniel—repitió—, eres bueno conmigo.

Cargada de inmensa ternura, María temblaba entre sus brazos.

—¿Puedes mirarme?

—Debo curarte los arañazos.

—Me hacen daño.

—Saldremos de aquí. Hacía tiempo que no recorría

este camino. Otras veces estaba seco. Debí pensar en la lluvia de estos días.

—Cuando salgamos, entonces todo será distinto—dijo ella—. Me siento más tranquila. Es tarde, pero me siento más tranquila.

—¿Eres virgen?—la pregunta la confundió.

—Naturalmente.

—Perdóname. Hoy te he pedido perdón muchas veces.

—Puedes hacerlo. Te lo concederé siempre.

—Eso me hace sentir algo así como lo que debemos tener en lugar de conciencia.

Bebieron y se mojaron las caras. Las gotas de agua resbalaban hasta sus barbillas.

—Lo haces muy bien—dijo Daniel.

—¿El qué?

—El perdonarme.

A la izquierda, el atronante rugido del torrente; a la derecha, el acantilado; delante, el interminable pantano. El terreno comenzaba a endurecerse, como si la tierra se amasase y solidificase por momentos. Los restos de grava indicaban la próxima reaparición del camino, borrado en el cenagal. Sobre la grava, los pies acostumbrados al barro, sentían innumerables punzadas dolorosas. Los greñudos árboles destilaban ahora resina.

—¡El puente!—gritó María. Y corrió hacia él.

El puente de madera se alzaba sobre el torrente, construido con troncos de pinos. Sobre los troncos se habían colocado cantos rodados; entre ellos se amontonaba el polvo blanco en la oscuridad. Hasta el puente subía el fuerte olor a limo del río. La veloz corriente del agua, vista desde arriba, era una masa espumosa al romper en las rocas. El puente olía a resina de pino. Observaron los ágiles remolinos del agua. Un pájaro voló sobre el torrente describiendo amplios círculos; su imagen parecía extraña cruzando lentamente la abertura del barranco. Descendía muy despacio, para después remontarse

firmemente. Estaban contentos. María cruzó el puente con paso rápido. El puente se extendía sobre el torrente y el pantano y alcanzaba, subiendo como una cuesta, el otro borde de la torrentera. Al terminarse renacía el camino de grava, que ascendía sinuosamente. Apoyados en el tronco de árbol descansaron largo rato. El agua les calmó los labios, hinchados y resecos. María se sentó apoyando su cabeza entre los brazos. Daniel la miró sin decir palabra. La acarició la frente húmeda y, pasando sus manos por debajo de sus brazos, la ayudó a incorporarse.

—Ya hemos conseguido salir—dijo.

Al hablar sintió dolor en sus encías inflamadas y ásperas, cuando intentó mojárselas con saliva.

Continuaron el camino de grava que se apartaba oblicuamente del torrente, trepando por la ladera. Sentían sus cuerpos tirar de la espalda. Clavaban sus piernas apoyando las palmas de las manos en las rodillas al pisar. El camino continuaba ascendiendo. Frente a ellos la colina se cubría de abedules, y más lejos aparecían robles y pinares. Más allá se encontraron con el sendero que regresaba al valle. Arriba, el viento agitaba las ramas. Las montañas parecían azules. Daniel ya no pensaba, ya no tenía necesidad de pensar, como si todo hubiera quedado atrás en el pantano.

El sendero de grava se empinaba, ganando terreno. Daniel oía la respiración de María a su espalda y el arrastre de sus pies sobre los guijarros. El valle adquiría un matiz amarillo. El viento traía olores de matorrales y de resina. La oscuridad acentuaba el cálido ambiente nocturno. Las colinas aparecían y desaparecían, vagamente azuladas. Las montañas parecían desconchadas, con laderas de superficie metálica en las zonas rocosas. La hierba se hacía jugosa entre las grietas del barranco.

En la cumbre de la ladera el camino de grava buscaba el sendero. Los abedules habían desaparecido y ahora

eran los robles los que proyectaban sombras rechonchas. Las ramas se entrecruzaban formando tupidas redes de hojas. En el espacio abierto del valle resonaba el torrente. Algunos helechos aparecían cubiertos de las pequeñas gotas del rocío que comenzaba a formarse. El terreno se inclinaba hacia la pradera haciéndose más llano. El olor de los helechos se confundía con el aroma de los robles y de los pinos lejanos al otro lado de la colina. El viento soplaba del Norte. Los bordes del sendero estaban desnudos, en algunos tramos crecían arbustos raquíticos.

Sus miembros estaban rígidos. No hablaban, guardando el profundo silencio del valle. El sendero atravesaba numerosos prados. El silencio de los campos parecía retener un misterio. Comenzaron a distinguirse las dispersas casas del pueblo.

—¿Te encuentras bien?

—Sí—contestó María.

Entraron juntos en el pueblo. Cayó definitivamente la noche. La luz de la luna se esparció bañando la tierra, adueñándose del valle.

Apretó fuerte, muy fuerte, dentro de su bolsillo, el pañuelo de María, todavía húmedo.

NOTAS CULTURALES

Una adaptación teatral de la novela española «La Celestina», de Fernando Rojas, va a ser presentada en el teatro de Provincetown.

La nueva versión será adaptada por George Christopoulos y producida por Athan Karras. La obra tendrá un marco americano: la ciudad de Tarpon Springs (Florida) poco antes de la segunda guerra mundial.

* * *

La editorial Knopf, de Nueva York, acaba de publicar en un volumen la colección de los escritos en prosa de Walt Whitman, sobre sus experiencias de la guerra civil.

Dirigido por el poeta y crítico norteamericano Walter Lowenfels, el volumen se titula «Walt Whitman's Civil War» (La guerra civil de Walt Whitman). Lowenfels ha añadido 36 de los poemas de guerra de Whitman y 16 páginas de dibujos del notable artista norteamericano Winslow Homer, también testigo presencial de la guerra.

* * *

La «Sinfonía número 7», de Walter Piston, ha sido presentada por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia en un concierto el 10 de febrero; ha sido ésta la primera obra presentada en su serie de cinco años de encargos a compositores norteamericanos. La obra será estrenada también en Nueva York.

En la temporada próxima se presentará una sinfonía de Richard Yardumian y se esperan composiciones de Aaron Copland, Roger Sessions y Roy Harris para las tres temporadas siguientes.

La Orquesta de Filadelfia repetirá la nueva sinfonía de Walter Piston en Wáshington, y el director Eugene Ormandy se propone presentarla en Europa el verano próximo.

* * *

Para aumentar una de las más impresionantes colecciones de los Estados Unidos, el Museo de Arte de Cleveland ha anunciado la adquisición de un nuevo cuadro de Zurbarán, «La Santa Casa de Nazaret».

Esta obra maestra española de mediados del siglo XVII muestra a la Virgen con un vestido de color rubí y un turbante amarillo. El Niño Jesús exprime una gota de sangre de un dedo pinchado con una corona de espinas.

El cuadro de Zurbarán fue adquirido con fondos del legado Leonard C. Hannan, Jr.

* * *

«Poetry and Experience» («Poesía y experiencia»), un nuevo libro del poeta norteamericano Archibald MacLeish, ha sido publicado por Houghton Mifflin el 9 de enero.

En esta nueva obra de MacLeish, que es una exposición del «sonido y significado de las palabras» en poesía, se analiza la poesía de Emily Dickinson, William Butler Yeats, Arthur Rimbaud y John Keats.

* * *

Saul Caston, director de la Orquesta Sinfónica de Denver, ha recibido el premio anual de dirección del Consejo Nacional de Música, por destacados servicios a la música norteamericana durante la temporada de 1959-1960.

Entre los directores anteriormente galardonados con este premio, figuran Leopold Stokowski, Pierre Monteux, Eugene Ormandy, George Szell, Leonard Bernstein y los ya difuntos Serge Koussevitzky y Dimitri Mitropoulos.

El Consejo Nacional de Música consta de 53 organizaciones musicales activas, con un total de más de un millón de miembros.

* * *

El segundo concierto de violín, de Walter Piston, con Joseph Fuchs como solista, ha sido estrenado recientemente bajo la dirección de William Steinberg. Esta nueva adición al repertorio de violín fue encargada por la Fundación Ford, especialmente para su interpretación por Fuchs, uno de los más destacados violinistas de América.

El compositor empezó a escribir el concierto en diciembre de 1959 y lo terminó en junio de 1960.

* * *

Ivan Mestrovic, escultor de origen yugoslavo, y Peter Blume, pintor de origen ruso, serán admitidos como nuevos miembros de la Academia Norteamericana de Artes y Letras en actos oficiales, que se celebrarán en mayo próximo.

La Academia, que cuenta con 50 miembros únicamente, es la más importante sociedad honoraria de los Estados Unidos en la esfera de las artes.

Blume es famoso por obras tales como «La Ciudad Eterna», actualmente en la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York; «La Roca», en la co-

lección del Instituto de Arte, de Chicago, y «Al sur de Scranton», en la colección del Museo Metropolitano de Arte, de Nueva York.

Mestrovic, en la actualidad director del Departamento de Escultura de la Universidad de Notre Dame, tiene obras expuestas en casi todos los principales museos de los Estados Unidos y de Europa.

* * *

El Museo de Arte de North Carolina ha recibido de la Fundación Samuel H. Kress una colección de cuadros y esculturas valorada en 2.500.000 dólares.

La colección Kress es el más importante donativo de la Fundación a cualquier museo de arte, con excepción de la Galería Nacional de Arte, de Wáshington. Figuran en el donativo destacadas obras del período del Renacimiento y un grupo de primitivos italianos.

Entre las obras maestras de la colección hay cuadros de Botticelli, Rembrandt, Franz Hals y Veronese.

* * *

Un importante acontecimiento de la temporada de arte en Boston es la exposición de óleos y aguadas de Karel Appel, el artista holandés al que se otorgó recientemente el premio internacional Guggenheim, de 10.000 dólares.

Los cuadros han sido elogiados por los críticos de arte de Boston por su «vitalidad» y «energía». Un crítico ha dicho que el artista holandés es un ejemplo de la «total emancipación del romanticismo moderno extremo».

* * *

Una nueva ópera del compositor norteamericano Norman Dello Joio será estrenada en el curso de la tempo-

rada de ópera de San Francisco, de 1961, dentro del programa de la Fundación Ford para el fomento de composiciones norteamericanas.

La obra de Dello Joio titulada «Blood Moon», es una ópera en tres actos y cinco cuadros, con libreto de Gale Hoffman basado en un argumento del compositor.

La acción de la ópera se desenvuelve entre 1858 y 1860 en Nueva Orleáns, Nueva York y París, y trata de los amores desgraciados entre una joven actriz y un acaudalado criollo.

* * *

La primera representación en Norteamérica de la primera ópera larga de Mozart, «La Finta Semplice», ha tenido lugar en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, el 27 de enero, en conmemoración del 205 aniversario del nacimiento del compositor.

La interpretación fue dirigida por Baird Hastings, con la actuación de Antonia Dalapas y Richard Conrad.

* * *

Se halla en curso un programa para publicar, por primera vez, todos los documentos originales existentes de las grandes figuras de la historia norteamericana. Se encuentran en preparación centenares de volúmenes bajo el patrocinio de la Sociedad Histórica Norteamericana y la Comisión Nacional de Publicaciones Históricas.

En este año serán publicados 17 volúmenes de documentos de los fundadores de la nación, así como la primera guía indicadora de dónde se encuentran todos los documentos y manuscritos inéditos referentes a la historia de los Estados Unidos. Muchos de éstos son todavía de propiedad privada.

El proyecto de publicación comprende cartas, diarios,

discursos, ensayos y otros documentos de figuras históricas como Benjamin Franklin, miembros de la familia Adams, Thomas Jefferson y otros presidentes, estadistas, dirigentes religiosos y exploradores.

La publicación estará a cargo principalmente de editoriales universitarias.

La investigación estará financiada por fundaciones, universidades, sociedades históricas, corporaciones, periódicos, revistas y algunas asignaciones estatales.

o o o

El centenario del nacimiento del compositor norteamericano Edward MacDowell ha sido conmemorado por la Orquesta de América el 18 de enero en un programa dedicado a su música en el *Carnegie Hall.*

Actuó como solista la joven pianista norteamericana Marjorie Mitchell, que ha interpretado obras de MacDowell por todo el país, así como en Inglaterra, Austria, Alemania, Noruega e Italia.

Además de presentar el «Primer Concierto de Piano», de MacDowell, Marjorie Mitchell interpretó también, por primera vez en Nueva York, el «Concierto de Piano», de Richard Yardumian.

o o o

La asamblea que celebrará este año en Filadelfia, del 24 al 28 de abril, el Instituto Norteamericano de Arquitectos, se ocupará del tema «Para un nuevo diseño de las ciudades norteamericanas».

John Kenneth Galbraith iniciará la discusión el 25 de abril con un esbozo de la necesidad económica de dar nueva vitalidad a los centros urbanos. Galbraith es autor de «La sociedad opulenta» y «La hora liberal».

Lewis Mumford y Bruno Zevi discutirán los aspectos

estéticos, culturales y sociológicos de la ciudad. Filósofo y crítico, Lewis Mumford ha publicado muchos libros sobre temas culturales y de arquitectura. Zevi es historiador de la arquitectura en la Universidad de Roma.

* * *

Una nueva obra de Tennessee Williams, titulada «The Night of the Iguana», será presentada en Broadway por los productores Charles Bowden y Ridgely Bullock hacia fines de diciembre de 1961, según los proyectos actuales.

El papel de la protagonista está reservado para Katharine Hepburn. El del principal personaje masculino está reservado para Patrick O'Neal, que ya interpretó el papel en 1959 en el Festival de Spoleto, donde fue presentada la obra en forma abreviada.

* * *

En la Biblioteca del Congreso de Washington puede visitarse una exposición de alrededor de 40 libros raros y valiosos impresos en Europa entre 1450 y 1550.

Aproximadamente la mitad de las obras proceden de la colección de Lessing J. Rosenwald, de Jenkintown (Pennsylvania), que ha donado su colección de libros raros a la Biblioteca.

Tres cuartas partes de los libros exhibidos fueron impresos antes de 1501, y los restantes fueron impresos antes de 1550.

Preparada fundamentalmente para mostrar notables ejemplos del arte de la impresión con tipos metálicos movibles desde 1450 a 1550, la exposición destaca los trabajos de las imprentas de Maguncia y Venecia, con obras de Johann Gutenberg y Peter Schoeffer, de Maguncia, y de Johannes de Spira, Nicolaus Jenson, Erhard Ratdolt y Aldus Manutius, de Venecia. Entre las obras expuestas fi-

guran la Biblia Gigante de Maguncia y la Biblia Gutenberg, de la Biblioteca. Hay también grabados de Alberto Durero y Hans Holbein.

* * *

Pearl Buck, la escritora norteamericana galardonada con el premio Nobel y autora de «La buena tierra», va a presentar una película basada en una de sus obras.

El film, «La gran ola», está basado en una historia de niños acerca del Japón. La realización de la película llevó a Pearl Buck al Japón, donde asistió a todos los trabajos. La película está financiada por una compañía de cine norteamericana y otra japonesa.

* * *

La Orquesta Filarmónica de Nueva York actuará en Extremo Oriente, por primera vez, esta primavera. Dará diez conciertos en cinco ciudades japonesas durante una gira que comprenderá también el primer concierto de la Orquesta en Alaska.

La gira podrá llevarse a cabo merced a una subvención de la *Columbia Broadcasting System*, que financió también la gira de la Orquesta por los Estados Unidos, Canadá y Hawai el verano pasado.

Leonard Bernstein dirigirá todos los conciertos de la próxima gira.

* * *

Se ha anunciado que el Metropolitan de Nueva York presentará la ópera de Gian Carlo Menotti, «The Last Superman», durante la temporada siguiente a la próxima.

El compositor está todavía trabajando en el último de los tres actos de la ópera, que será estrenada en noviem-

bre en el teatro de la Opera, de París, que encargó la obra.

Se trata de una ópera bufa satírica, cuya acción se desarrolla en parte en la India y en parte en Nueva York, en la época actual.

* * *

La primera novela de John Steinbeck desde hace ocho años, aparecerá el próximo verano con el título «The Winter of our Discontent». La obra, de 100.000 palabras, será publicada en junio.

* * *

«Vanessa», una ópera del compositor norteamericano Samuel Barber, será presentada en el IV Festival de Spoletto (Italia) a partir del 15 de junio. Esta interpretación será la primera de la ópera en Italia.

Será cantada en una traducción italiana, aunque el libreto original de Gian-Carlo Menotti, fundador y presidente del Festival, fue escrito en inglés. Menotti será el director de escena de esta producción.

Se representará también «Salomé», de Richard Strauss, bajo la dirección del norteamericano Thomas Schippers. Intervendrán asimimismo dos cantantes norteamericanos: Lili Chookasian, en el papel de Herodías, y George Shirley, en el de Narrabeth.

Dos «estrellas» de la Opera Metropolitan, Leontyne Price y Giorgio Tozzi, actuarán como solistas en «Un requiem alemán», de Brahms, del que se dará una única ejecución en la Plaza de la Catedral, de Spoletto, bajo la dirección de Schippers.

* * *

«The Idea of an American Novel», obra en la que se reúne lo mejor que sobre este tema han escrito auto-

res, críticos y comentaristas, ha sido publicada por la Crowell Publishing Company, de Nueva York.

La obra comprende selecciones críticas de novelistas tales como Nathaniel Hawthorne y Theodore Dreiser; comentarios de Ralph Waldo Emerson, Edmund Wilson y otros, y opiniones poco conocidas de autores muy conocidos, entre ellos Mark Twain, Ernest Hemingway y William Faulkner.

* * *

Al poeta norteamericano Robinson Jeffers, de setenta y cuatro años de edad, le ha sido entregado el Premio Shelley, de Poesía, correspondiente a 1960.

El premio, de 1.250 dólares, le fue concedido al poeta por una obra realizada a lo largo de medio siglo, y que comprende más de una docena de volúmenes de poesía y drama en verso.

La entrega fue hecha por la Asociación de Poesía de Norteamérica, en su LI Banquete Anual.

* * *

La Fundación Ford ha anunciado un donativo de 397.500 dólares al Conservatorio Peabody de Música, de Baltimore, para un plan destinado a ayudar a jóvenes directores norteamericanos.

En virtud de este proyecto de tres años, que se iniciará en 1962, seis directores participarán anualmente en un programa intensivo en el Conservatorio, teniendo a su disposición una orquesta formada por músicos de la Sinfónica de Baltimore y estudiantes avanzados del Conservatorio.

Se ha organizado asimismo que algunos de los directores seleccionados dirijan conciertos de importantes orquestas norteamericanas.

* * *

Al poeta norteamericano Jesse Stuart le ha sido concedido uno de los más importantes premios literarios de los Estados Unidos.

El premio, de 5.000 dólares, le ha sido otorgado por la Academia de Poetas Norteamericanos.

El escritor, de cincuenta y tres años de edad, aunque conocido en los círculos literarios como uno de los más notables poetas «regionales» del país, es más conocido como novelista y escritor de cuentos. En la actualidad, es profesor de la Universidad Norteamericana de El Cairo.

* * *

Leonard Bernstein continuará como director musical de la Orquesta Filarmónica de Nueva York durante otros siete años, según los términos de un contrato concertado recientemente por Bernstein y la Sociedad Filarmónica Sinfónica de Nueva York.

Un compromiso de esta duración es insólito en el mundo sinfónico y, según un representante de la Orquesta, es el primero de su clase que la Sociedad ha concertado por lo menos desde principios de siglo.

Bernstein dirigirá la Orquesta durante un mínimo de doce semanas durante cada temporada, hasta mayo de 1968, y durante otros períodos se ocupará de las actividades de la Orquesta en las esferas educativas, de televisión, radio, giras nacionales e internacionales y grabaciones.

* * *

La editorial *Hawthorn Books*, de Nueva York, va a publicar una nueva serie de libros de arte, formada por más de 150 volúmenes, bajo el título general de «Biblioteca completa del arte mundial». En el proyecto inter-

vienen otras dos editoriales: *Oldbourne Press*, de Londres, y *Rizzoli Editore*, de Milán.

Dirigirán la serie el profesor Gian Albert Dell'Acqua, director de la Galería Brera, de Milán; Sir John Rothenstein, director de la Galería Tate, de Londres; el profesor James Grote Van Derpool, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia, y el doctor Paolo Lecaldano, de *Rizzoli Editore*.

El primer volumen, que se publicará en el otoño, contendrá reproducciones de todos los cuadros de Leonardo da Vinci.

* * *

Se ha abierto al público en Nueva York una exposición de obras de 17 artistas galardonados en la Bienal de Venecia de 1960.

Figuran en la exposición obras de los artistas españoles Luis Feito y Ángel Ferrant.

LIBROS

Frederick Jackson Turner: *La Frontera en la Historia Americana.* Ediciones Castilla, Madrid, 1961.

La tesis de Frederick Jackson Turner es que las tierras libres y la frontera fueron factores primordiales en la configuración de la historia de los Estados Unidos. Se publicó por primera vez esta obra en 1920, habiéndose convertido en un texto fundamental para los estudiantes de la historia de los Estados Unidos.

La Frontera en la Historia Americana está ya al alcance de los lectores españoles merced a su reciente publicación en Madrid. Nos es grato facilitar a los lectores de ATLÁNTICO el prólogo que para la nueva edición española ha escrito el profesor don Guillermo Céspedes, catedrático de la Universidad de Sevilla.

* * *

Los norteamericanos se reúnen mucho más que nosotros; celebran «meetings» siempre, y para todo. También se reúnen sus historiadores, en asambleas anuales que han llegado a ser gigantescas y complejísimas, mez-

clas de sesiones científicas, convenciones profesionales y bolsas de trabajo: son las reuniones de la «American Historical Association».

Ante la celebrada en Chicago el año 1893, un historiador joven y apenas conocido presentó un estudio que, pese a su brevedad, no tardaría en ser considerado como el trabajo que más influencia ha tenido en la historiografía de su país. El autor, Frederick J. Turner, profesor entonces de la Universidad de Wisconsin, en cuyo Estado naciera apenas 32 años antes, no tardó en alcanzar fama y prestigio. Concluyó mucho después su carrera académica en la Universidad de Harvard, y al morir en California, en 1932, dejaba escritos varios libros importantes, uno de los cuales le valdría el Premio Pulitzer.

Aquel primer trabajo que le reveló como historiador original y valioso se titulaba «El significado de la frontera en la historia norteamericana». Reeditado varias veces, apareció en 1920 formando un libro con otros doce artículos y discursos, escritos a lo largo de 25 años sobre temas y con alcance muy varios, pero que ofrecen una básica unidad: el referirse al gran tema de Turner, esto es, a la importancia de la frontera en la historia de los Estados Unidos. Este es el libro que hoy me cabe el honor de presentar a los lectores de habla castellana, cuando aún conserva todo su interés y gran parte de su vigencia. Nótese el mérito que ello tiene en un libro de historia, el género literario y científico cuyas obras envejecen más rápidamente.

Es necesario, ante todo, precisar el término «frontera». Para nosotros, europeos, significa hace mucho tiempo la línea de separación entre dos países, que es fija, continua, más o menos permanente, que marca el límite de soberanías y sirve de puerta —o de muralla— entre naciones vecinas. A esto los norteamericanos le llaman *border* o *boundary*. En cambio, denominan *frontier* a un espacio —no una línea— que se halla dentro del país en vez de

marcar sus límites, que es discontinuo, movedizo y no permanente, que invita a penetrar y no a detenerse, que está «vacío» y puede ser ocupado (1). Esa es la frontera que, desde la línea de cataratas de los ríos atlánticos, fue desplazándose hacia el Oeste desde el siglo XVIII, de manera incesante y no uniforme, hasta alcanzar entre 1880 y 1910 todo el litoral del Pacífico comprendido entre los actuales límites con Canadá al Norte y Méjico al Sur.

Sobre esta frontera versan los mejores estudios de Turner, que nos la presentan como el factor decisivo, a lo largo de casi tres siglos, en la configuración histórica y cultural de Estados Unidos. No es fácil resumir, por su riqueza y complejidad, las interpretaciones de Turner, pero intentaremos esquematizarlas en pocas líneas.

* * *

Turner mostró gran agudeza en destacar el papel de la geografía en los acontecimientos históricos, y tuvo casi la obsesión de considerar la abundancia de tierras vírgenes como el hecho decisivo en el desarrollo de su país. «Los Estados Unidos tuvieron siempre, y hasta hace poco tiempo, más tierras de las que pudieron usar y menos gente de la que necesitaban para explotarlas»; para Turner y su escuela ésa es la diferencia fundamental entre Estados Unidos y Europa, y el máximo determinante del curso de la historia norteamericana (2). Las enormes extensiones del Oeste, desiertas o escasamente pobladas

(1) Fulmer Mood: *Note on the History of the Word "Frontier"*. "Agricultural History", XXII (1948), 78-83.

(2) El desarrollo completo de estos supuestos en uno de los más fieles seguidores de Turner: Carl Becker, *The United States: An Experiment in Democracy*. Harper & Bros., New York, 1920.

por indígenas «primitivos», ofrecieron un gran aliciente económico para los colonos ingleses primero y los pioneros norteamericanos después: al crecer sus familias y agotarse sus campos por las toscas técnicas de cultivo que empleaban, el Oeste les ofrecía un deseable espacio vital y un suelo virgen, de prometedora fertilidad.

Nadie les disputó seriamente esas tierras: siempre las obtuvieron por simple ocupación o a precios bajísimos. No precisaban cruzar mares, ni vencer ejércitos, ni acumular capitales para emigrar y colonizar. La geografía no les impuso obstáculos insuperables; compras y tratados más que guerras y conquistas, proporcionaron a Estados Unidos territorios inmensos; los bosques del Viejo Oeste, los pastos de las praderas y luego las minas y el petróleo, les ofrecieron recursos susceptibles de ser convertidos en riqueza con un mínimo de esfuerzo y de capital.

El mayor adversario del pionero fue la aspereza y soledad del grandioso paisaje en que penetraba, pero supo adaptarse a él para vencerlo después. La marcha hacia el Oeste implicaba situaciones nuevas para el hombre de filiación cultural europea: falla el sistema de especialización del trabajo típico de nuestra cultura, faltan los controles institucionales a que el europeo está acostumbrado, y en aquellas soledades el descenso de nivel de civilización se hace impresionante. Los reducidos grupos de pioneros han de diversificar su trabajo hasta hacerse autosuficientes, han de roturar el suelo, hacer sus cabañas, fabricar sus herramientas, crear su justicia, establecer su ley, improvisar su educación y sus rudas normas de convivencia, adaptar incluso su religión a las duras circunstancias en que viven. Aunque sea temporalmente, la complejidad social europea se ve reemplazada por la nueva y típica simplicidad americana.

A la larga, sobre la naturaleza triunfa el hombre, pero renovado por ella. Cazadores, mercaderes, pastores o mi-

neros constituyen las primeras y tenues olas penetrativas; los siguen los cultivadores, que se adensan y fijan gradualmente, y viven de la agricultura, primero extensiva, después intensiva, donde el suelo se presta a ello; la etapa última es de organización industrial y urbana (3). Paralelamente, el territorio se ha ido estructurando hasta integrarse en un Estado que termina por ingresar en la Unión; y así van aumentando en número las estrellas de la bandera estadounidense. Este ciclo creador implica una serie de cambios y reajustes que se repiten con vigoroso ritmo en áreas cada vez más lejanas, partiendo casi siempre de la naturaleza salvaje y siempre llegando a la civilización urbana.

* * *

El proceso histórico mencionado termina, como tal, hacia 1890, pero deja huellas perdurables. La frontera, insiste Turner, fue el único crisol en que se forjó la nacionalidad con la mezcla de gentes del Norte y del Sur, de emigrantes y de nativos; allí se fundieron e igualaron todos ante riesgos, trabajos y anhelos comunes; allí se hizo indispensable la protección y ayuda del gobierno federal para ir organizando los nuevos Estados, y por eso se robusteció la Unión. «La democracia americana no nació en los sueños de ningún teorizante, sino en los bosques americanos, ganando nueva fuerza cada vez que tocaba una nueva frontera», como resultado del papel igualador de ésta; allí a nadie se le preguntaba quién era ni de dónde venía, sino qué cosa era capaz de hacer bien, para sí y para los demás.

El «espíritu de la frontera» no sólo moldeó históricamente la patria y la democracia estadounidense, sino tam-

(3) Frederic L. Paxson: *When the West Is Gone*. Holt & Co., New York, 1930.

bién el carácter nacional. El antiguo pionero ha legado al norteamericano de nuestros días su preocupación por las cosas materiales y, como contrapartida, su frecuente actitud antiintelectual; también su sentido práctico, su ingeniosa inventiva, su energía, su dinamismo, su típica y al parecer contradictoria mezcla de tosquedad y agudeza, su fe en el éxito y en la idea de progreso. Hasta en los rasgos humanos más genéricos hay algo del pionero que matiza las actitudes del hombre norteamericano; su egoísmo, por ejemplo, no mayor que el de los demás mortales, difiere del nuestro: es un tipo de egoísmo que expresa algo de la autosuficiencia, la antipatía a todo control, el particular individualismo de la frontera, más duro que el nuestro, aunque menos antisocial, más exigente y hermético, pero con más lugar para el respeto al prójimo.

Rasgo destacado de los pioneros fue su extraordinaria movilidad. «Vagar y vagar parece ser algo incrustado en su naturaleza —escribió un gobernador colonial— como les es una debilidad inherente creer que la tierra de más allá es todavía mejor que el suelo en que se hallan establecidos.» También aquí la herencia es clara: a los europeos de todas las épocas, los americanos nos resultan un poco nómadas. Una familia de agricultores no permanece en el mismo sitio más de cinco o seis años, según estimaciones medias del Departamento de Agricultura en 1937; y el censo de 1950 reveló que las tres cuartas partes de la población urbana había cambiado de residencia en la década anterior (4). Aun cuando se fije en un lugar, el norteamericano «vive sobre ruedas», pues su

(4) Ray A. Billington: *El influjo de la frontera en el pensamiento y carácter norteamericanos.* Comunicación al Segundo Congreso Internacional de historiadores de Estados Unidos y Méjico, celebrada en Austin, Texas, del 3 al 6 de noviembre 1958.

automóvil no sólo le sirve para sus largos desplazamientos habituales: en sus cómodos asientos ve películas, se divierte e incluso hace algunas comidas; aunque exista una tendencia universal en este sentido, no hay duda sobre su origen y manifestaciones extremas en Estados Unidos.

Esta movilidad individual (con toda su secuela de tensiones psíquicas y emocionales, de hábitos de despego y despilfarro) tiene una importante versión social. La sociedad norteamericana puede caracterizarse —respecto a las latinas y europeas— como una sociedad de clases abiertas, cuyas líneas divisorias son muy fluidas y borrosas; las posibilidades de ascenso —y de descenso— social están abiertas siempre para todos; hasta el concepto de lucha de clases tiene allí significación particular: es únicamente la lucha por ascender desde un nivel social determinado a otro superior, al decir de Arthur M. Schlesinger; porque según el credo social y económico de Norteamérica, e igual que en los tiempos de la frontera, cada individuo y cada grupo alcanzará el nivel de «prosperity» a que su esfuerzo y eficiencia le haga acreedor.

* * *

Resumidas —aunque sea de modo algo personal e incompleto— las ideas de Turner y sus más salientes implicaciones (5), añadiré breves noticias sobre su influencia posterior.

(5) Nada he dicho, verbigracia, sobre el papel de la mujer en la frontera y, como consecuencia, su situación en la sociedad norteamericana actual. Sobre el tema hace un breve resumen Eric John Dingwall: *The American Woman*, New American Library, New York, 1958, págs. 15 y ss. Por supuesto, no comparto muchas de las ideas del autor, ni en general sus conclusiones.

Durante cuarenta años su tesis tuvo en Estados Unidos aceptación completa; una verdadera escuela de historiadores de la frontera la continuó y desarrolló, siguiendo el camino tan brillantemente abierto por él. Sólo en la tercera década de este siglo es discutido ampliamente, y desde entonces algunos aspectos de su pensamiento han sido objeto de profundas críticas y revisiones (6). Se le ha tachado de unilateral y exclusivista. La emigración a la ciudad es un fenómeno tan importante en la vida del país como la emigración a la frontera, aun en el mismo siglo XIX. Hoy resulta la perspectiva de Turner demasiado «agraria», porque otros factores igualaron y aun superaron en importancia a las tierras vírgenes, determinando en la vida americana cambios tan grandes o mayores que los motivados por la marcha al Oeste: los progresos técnicos y científicos, la industrialización, el maquinismo, el crecimiento de las ciudades, la elevación del nivel de vida, etc.

En ese sentido, la abundancia de recursos económicos de todas clases y el incremento de capacidad productiva debido a los progresos técnicos y científicos ha sido una característica más general y duradera (como permanente) en la vida norteamericana que lo fue la abundancia de tierras libres en la época de la frontera. El reciente ensayo de Potter, orientado sobre esa idea básica, es más amplio y equilibrado que la tesis de Turner de la que, sin embargo, arranca (7). Es más, comienza a pensarse que Estados Unidos se encuentra ya en una etapa nueva

(6) El resumen más asequible y completo en George Rogers Taylor (editor): *The Turner Thesis Concerning the Role of the Frontier in American History*. Heath & Co., Boston, 1949.

(7) David M. Potter: *People of Plenty. Economic Abundance and the American Character*. University of Chicago Press, Chicago, 1954.

de su historia; su ascenso a primera potencia mundial, la universalización de la cultura y la economía, el uso general de proyectiles dirigidos y armas nucleares, son factores que cierran una era para Norteamérica: la de su seguridad, antes garantizada tras océanos que ya han dejado de ser barreras defensivas. El fin de la etapa de frontera hace setenta años perdería así importancia y significación ante hechos más decisivos: la sustitución de la tradicional «seguridad» por una «inseguridad» radical, de consecuencias culturales e históricas casi incalculables (8).

Esto nos lleva a considerar, volviendo a las ideas de Turner, que podría también tachársele de excesiva atención al factor geográfico y relativo olvido del cultural. La atracción de la frontera no es un hecho automático, y todos los grupos humanos no responden por igual a esa solicitud. La frontera existe, y pesa, mas el hombre la penetra sólo cuando se halla cultural y técnicamente preparado para ello: el determinismo geográfico no es aceptable. Por último, puede hallarse en Turner una excesiva tendencia a generalizar; en la marcha hacia el Oeste hay ciertas importantes diferencias cuando los americanos hallan desiertos, o zonas habitadas por indios sioux, o ciudades pobladas por franceses como Nueva Orleáns, o sectores de asentamientos mejicanos como Texas o California.

* * *

Pese a esas limitaciones, la tesis de Turner sigue llena

(8) En este sentido, la ponencia de C. Vann Woodward presentada a la reunión de diciembre de 1959 de la American Historical Association, en Chicago. Un testimonio que juzgo muy interesante y significativo, C. Wrigth Mills: *The Causes of World War Three*. Simon & Schuster, New York, 1958.

de vitalidad y su influencia tiende a aumentar y extenderse. En 1930, el estudio de la expansión de los boers en Africa Austral empieza a hacerse sobre ciertos paralelismos con la de los pioneros norteamericanos (9). A partir de 1940, el concepto de frontera al modo de Turner se insinúa en trabajos sobre historia de Australia (10). Y no mucho después, la hipótesis de la frontera es aplicada por Webb a todo el mundo occidental moderno (11).

Webb ofrece una interpretación de toda la historia de Occidente en el período 1500-1910, sobre la base del juego y las relaciones entre una *metrópoli* en trance de expansión y progreso, que es Europa, y sus *fronteras*, tierras entonces «vacías» que representan un enorme potencial de «riqueza sin propietario», que son seis veces más extensas que la metrópoli y proporcionan a ésta una era de riqueza; esas fronteras son, por orden de su entrada en la historia, el Nuevo Mundo, Sudáfrica y Australia. No tengo espacio para detallar el rico y sugestivo contenido del libro de Webb, ni es éste lugar para discutirlo (12). Me limitaré a mencionarlo como prueba re-

(9) Eric A. Walker: *The Frontier Tradition in South Africa*. Oxford University Press, London, 1930. Noticia de trabajos recientes y similares de historiadores sudafricanos, en el artículo-reseña de W. K. Hancock: *Trek*, "Economic History Review", X (1958), núm. 3.

(10) W. K. Hancock: *Survey of British Commonwealth Affairs*. Oxford University Press, London, 1940. Fred Alexander: *Moving Frontiers*. University Press, Melbourne, 1947.

(11) Walter Prescott Webb: *The Great Frontier*. The Riverside Press, Cambridge, Mass., 1952.

(12) Tuve ocasión de asistir a amplias discusiones sobre el concepto de gran frontera, celebradas en el Congreso a que aludí en nota 4, organizado por la Universidad de Texas. Recuerdo las intervenciones de A. R. M. Lower (*Professor*

ciente y llamativa de la vigencia que conservan las ideas básicas de Turner.

Pero su influencia no se ha limitado a orientar la historiografía de Estados Unidos (13) y a provocar ecos esporádicos en la de otros países, sino que ha excedido el campo de los estudios históricos. En Norteamérica, sus ideas se han extendido a otros sectores científicos y literarios, dejando huellas en numerosos estudios de sociología y de ciencia política, e incluso en la psiquiatría y la literatura. Medido por su fecundidad, el legado de Turner forma ya parte del pensamiento norteamericano actual y comienza a influir en otras naciones.

Hemos de felicitarnos de que hoy quede al alcance directo del público de habla castellana su obra más significativa.

GUILLERMO CESPEDES
Universidad de Sevilla

Webb and the Frontier Thesis), W. K. Hancock (*The Moving Metropolis*), José Honorio Rodrigues (*Webb's Great Frontier and the Interpretation of Moderm History*), R. A. Billington (citada en nota 4) y Geoffrey Barraclough. Otras sesiones del Congreso, de no menor interés, versaron sobre la frontera ibérica medieval, la mejicana y la norteamericana.

(13) La actualidad de esa influencia viene probada por un libro de Lee Benson, "Turner and Beard: American Historical Writing Reconsidered", publicado por The Free Press, Glencoe, Illinois, 1960.

Nuevo horario de la Biblioteca de la Casa Americana de Madrid

Comunicamos a nuestros lectores que, provisionalmente y hasta el verano, la Biblioteca de la Casa Americana de Madrid estará abierta al público también los sábados, de cinco a ocho de la tarde. El nuevo horario tiene por objeto poner los servicios de la Biblioteca a disposición de los estudiantes, profesores y otras personas cuyas actividades profesionales les impiden utilizarlos durante el resto de la semana.

El nuevo horario, ya en vigor, es el siguiente:

Lunes a viernes, de diez y media a una, y de cuatro y media a nueve.

Sábados, de cinco a ocho de la tarde.

COLABORADORES

Max Savelle.—Nació en Mobile (Alabama) el 8 de enero de 1896. Cursó sus estudios en la Universidad de Columbia. Es profesor de Historia Norteamericana de la Universidad de Washington (Seattle). Autor de numerosas publicaciones, entre las que figuran «Foundations of American Civilization», «Seeds of Liberty», «Diplomatic History of America from 1713 until 1763». Ha estado pensionado varias veces en Europa por fundaciones norteamericanas y actualmente se halla en España, bajo el Programa Fulbright, como profesor visitante en la Universidad de Madrid.

Renato Poggioli.—Oriundo de Florencia, ha desempeñado actividades docentes desde 1947 en la Universidad de Harvard, donde es en la actualidad profesor de Literatura Eslava y Comparada.

Mercedes Molleda.—Premio extraordinario de Licenciatura por la Universidad de Barcelona. Ha sido profesora de Geografía e Historia de las Escuelas Normales de Melilla y Palma de Mallorca y lo es en la actualidad de la de Tarragona. Colaboradora de distintas revistas. Ha estudiado en repetidos viajes los museos de Europa y Estados Unidos.

Ramiro Pinilla.—Nacido en Bilbao, tiene ahora 37 años. Sólo había publicado algunos cuentos cuando, el 6 de enero de 1961, obtuvo el Premio Nadal de 1960.

Manuel Plaza.—Nació en Orihuela y vive en Madrid. Tiene 28 años. Ha publicado artículos en la revista *Insula.*

Guillermo Céspedes.—Nació en Teruel en 1920. Doctor en Filosofía y Letras y maestro nacional. Profesor de Historia de las Américas en la Universidad de Sevilla. E autor de varias excelentes obras sobre este tema, así com numerosos artículos en revistas españolas y extranjeras.

M. Echeverría.—Ilustraciones.

Atlántico

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

376-7000-04-61