



CURSOS Y CONFERENCIAS

SUMARIO

DELFIN L. GARASA	Reflexiones sobre el fenómeno teatral
ANGELA B. A. DE PAGELLA	Los temas esenciales de la poesía de Borges
JOSE F. GATTI	Tres nexos de la comedia moratiniana
ADOLFO F. DE OBIETA	Astronáutica imaginaria y astronáutica tecnológica
CLARA L. VILASECA	Educación para la democracia. - II

VIDA DEL COLEGIO. — FILIALES DE ROSARIO
Y BAHIA BLANCA

REVISTA DEL COLEGIO LIBRE DE ESTUDIOS SUPERIORES
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

VOLUMEN LVI
NUMERO 288

AÑO XXIX

JULIO -
DICIEMBRE
DE 1960

OS
C939

AÑO XXIX
Número 288
Volumen LVI

C U R S O S
Y
C O N F E R E N C I A S

J U L I O
D I C I E M B R E
D E 1 9 6 0

56
9/

Reflexiones sobre el fenómeno teatral

por DELFÍN LEOCADIO GARASA

I

Hace ya tiempo que se vienen barajando numerosas teorías sobre el teatro. Podría aducirse que lo que abunda no daña, pero no siempre la profusión contribuye al discernimiento. En nuestro caso, el uso y el abuso de los términos "teatral" y "antiteatral", aplicados a distintas expresiones, ya con encomio, ya con desmedro, siempre con prurito caracterizador, claman por una puntualización de ámbito y fronteras.

Siempre el dramático ha sido uno de los géneros literarios más arduos de determinar. Talón de Aquiles de las viejas preceptivas, hasta Hegel en su *Poética* disimuló su perplejidad con una componenda salomónica entre la objetividad de la épica y la subjetividad de la lírica. Modernamente, surgieron actitudes más extremas. Algunos prefirieron cortar el nudo gordiano y negar lisa y llanamente su autonomía. El teatro —afirman— no es un género literario esencialmente distinto de los demás, la novela por ejemplo. Otros se van a la otra vertiente. El teatro —sostienen— es un género autónomo, *sui generis*, y sólo mantiene con la literatura restante relaciones circunstanciales y aleatorias. Vale decir que el marbete "género literario" aplicado al drama es atacado por su doble flanco, por lo de "género" y por lo de "literario", por el sustantivo que apunta a su índole y por el adjetivo que intenta precisar sus contornos.

Esta actitud nos enfrenta con una de las discusiones más en el tapete: la relación entre "teatro" y "literatura". ¿Hasta qué punto la obra dramática escrita ha logrado su cometido? ¿Es la representación una mera contingencia o algo que hace a su misma esencia?

Un fino tratadista de la literatura, Jean Hythier, alega que la obra dramática para nada necesita de la representación¹. Pierre

¹ Jean Hythier, *Les Arts de Littérature*, Paris, 1946.

Bresson, crítico teatral, ha escrito que "la representación teatral no es más que un complemento y no indispensable"². Pero frente a ellos se yerguen otras opiniones, no menos autorizadas, que señalan la representación como destino ineludible del texto dramático.

"La representación no es una especie de episodio que se agrega a la obra; la representación forma parte de la esencia misma del teatro, la obra dramática está hecha para ser representada: tal intención la define"³. "Porque la obra teatral está escrita para ser representada"⁴. "El mayor error consiste en asimilar primordialmente el drama a un arte literario"⁵.

Contrariamente a otras veces, la lengua común, por lo general valiosa y orientadora por estar aún contaminada de afán discriminatorio, contribuye en este caso sólo a enturbiar las cosas. En la denominación corriente "teatro" convergen connotaciones diversas: "se construirá un teatro", "le gusta el teatro", "trabaja en teatro", "las normas del teatro", "el teatro griego", "el teatro de los acontecimientos", etc.

En realidad, las dos posiciones del teatro frente a la literatura son defendibles. Todo depende de la especie teatral, de la índole de la obra y de otros factores predominantes. Alguna vez, al leer una obra teatral, hemos pensado: —¡Qué magnífico sería verla representada! Su mensaje nos llegaba a lo más íntimo, su conflicto percutía en nosotros, sus personajes cobraban vida intensa, aunque sentíamos que le faltaba algo para alcanzar su plenitud cabal. Pero también alguna vez, después de asistir a una representación, hemos acudido al texto y descubrimos, sorprendidos, más de una sugestión pasada por alto, más de una observación sutil que no dio en el blanco. En estos casos, y más aun cuando la representación real no se ajusta a la representación ideal que nuestra mente ha forjado, acecha la pregunta aviesa: ¿la materialización escénica de la obra dramática no la adulterará total o parcialmente?

Sin duda hay obras teatrales —Hervieux, Benavente, Montherland— en que prevalece lo literario y otras en que la palabra se halla supeditada a la acción. Recuérdese el final de *Doña Rosita la soltera* y se advertirá que la palabra no es imprescindible para la comunicación de la emoción dramática. Un cristal roto es más elocuente que un extenso parlamento. Ya Aristóteles, al distinguir la tragedia y la comedia de la epopeya, afirmaba que ésta imitaba

² Pierre Bresson, *Au hasard des soirées*, París, 1935 (apud Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*).

³ Henri Gouhier, *op. cit.*, p. 15. (Le représentation n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'oeuvre; la représentation tient à l'essence même du théâtre; l'oeuvre dramatique est faite pour être représentée: cette intention la définit.

⁴ Francis Fergusson, *The idea of a theater*, New York, 1949, p. 23.

⁵ Elmer Rice, *The living theater*, Londres, 1959, p. 14.

presentando a los personajes en acción. Pero —según veremos— palabra y acción no están necesariamente en pugna, ni apuntan a metas distintas.

Lejos de nuestra intención subestimar la representación como posible destino de la obra teatral. Pero de ahí a considerarla piedra de toque de cualquier realización presuntivamente dramática media una considerable distancia.

Ambas, la obra escrita y la representación, pueden existir por sí mismas. La *commedia dell' arte* sería una muestra de representación autónoma. Y por otra parte, nuestra dignidad de lectores nos impide rechazar de plano determinadas obras por el mero hecho de juzgarlas irrepresentables.

La representación teatral, eso sí, torna evidentes algunos caracteres de la obra dramática. El espectáculo hace visibles, por ser ésa su misión, rasgos insinuados o virtuales en cualquier pergeño dramático. De aquí que este medio se haya convertido en condición poco menos que inexorable.

El espectáculo, por ejemplo, materializa el espacio teatral. Una de las primeras acepciones de la voz "teatro" apunta al espacio donde tienen lugar las representaciones. "Toda la estructura del universo teatral depende de este hecho primordial: que tiene por centro un lugar determinado", afirma Etienne Souriau⁶.

¿Qué clase de espacio es este espacio teatral? No se trata aquí de un espacio como "categoría filosófica", o como "intuición pura a priori", sino de un espacio en que sucede algo, un espacio hasta cierto punto engendrado por lo que acontece en él.

En tal sentido, puede afirmarse la dualidad o duplicidad de ese espacio. Hay un espacio donde transcurre la representación y otro, contiguo y sin embargo distante, donde se hallan los que a ella asisten. Esta dualidad no está señalada por la boca del telón o las candilejas, sino por el sinuoso y no siempre nítido entre el mundo real y el mundo ilusorio. Tal límite se da en todas las estructuras teatrales: en el antiguo teatro griego al aire libre, en los teatros ingleses isabelinos, en los corrales de comedias españoles, en los teatros de bulevar, en los modernos teatros superdotados, en los teatros circulares de ahora y de siempre. A este límite puede aplicársele siempre aquello de Ortega y Gasset sobre la "boca del telón": que "nos advierte que en el *hinterland* imaginario de la escena abierto tras él empieza el otro mundo, el mundo irreal, la fantasmagoría"⁷. Donde quiera se represente una obra teatral —un callejón, la ladera de una montaña, el atrio de una iglesia, un estadio deportivo— surgirá ese límite tan tenue como infranqueable.

⁶ E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Les cours de la Sorbonne. Centre de documentation universitaire, p. 9.

⁷ J. Ortega y Gasset, *Notas (Meditación del marco)*, Madrid, 1928, p. 128.

Es inútil que se intente interferir entre estos dos espacios. Cada sector luchará denodadamente por mantener sus prerrogativas. Próximamente, en la aldea de Fuenteovejuna, en España, se representará el drama homónimo de Lope. Ya fue representada en la plaza de Lyon, en Francia, la ejecución de Cinq-Mars. La valla que escinde ambos espacios no se elimina con ello, pues no se trata de una separación puramente física y local. Hay una dimensión temporal, un lapso irrecuperable que también marca hitos divisorios. El criminal que reconstruye *in situ* su crimen ya no es el mismo que lo cometió días antes.

Las violaciones a esta línea demarcatoria, procedan de uno u otro lado, no hacen más que afirmar su presencia incontrastable. Más de un espectador impaciente ha mostrado ostensiblemente, mediante su intervención directa en el espectáculo, su entusiasmo, su repudio o su emoción. Algo de verdad debe haber en la repetida versión de aquel mozo de pueblo que subió al escenario a defender a la actriz ultrajada. Tales trasgresiones tienen algo de cataclismo, como si se desquiciara el orden del universo. Ciertos dramaturgos han explotado este desconcierto diseminando entre el público actores que intervendrán en su momento. *Proceso a Jesús* de Diego Fabbri es un ejemplo de todos recordado.

Pero también pueden arrojarse cabos de enlace desde la otra banda del espacio teatral. De los intencionados diálogos con el público en que se complacen tantas luminarias de la revista musical, hasta las angustiadas preguntas de Harpagón sobre el paradero de su arca, estos avances menudean con mayor o menor intensidad en el teatro de todos los tiempos. Por supuesto, esta línea modifica su vigor y su inexpugnabilidad según épocas y circunstancias. Así el *Teatro Libre* de Antoine perseguía la máxima separación, como medio de afirmar la impasible objetividad de la obra de arte. Sus actores seguían el viejo consejo de Diderot a Mademoiselle Jodin: "Sea para usted el teatro un lugar donde nadie pueda verla, nunca deberá usted acordarse de la existencia del espectador". No obstante, ninguna escuela pudo prescindir de los *apartes*. Ya sean éstos fugaces, ya hipertrofiados como en *Extraño interludio* de O'Neill, constituyen siempre una flagrante confabulación entre ambos sectores.

Tal división tiene, sin duda, en cuenta Henri Gouhier, en su agudo análisis sobre "la esencia del teatro" para señalar la contemporaneidad del conflicto representado en la escena y el tiempo del público que lo presencia. Es innegable que a este respecto es distinta la posición del espectador — y aun del lector — del drama a la del lector de la novela. En la representación teatral no podemos saltar por encima del presente. Gouhier veía en esta presencia o contemporaneidad uno de los rasgos distintivos entre el cine y el

teatro. El espectador cinematográfico no logra, según él, trasponer ese tiempo imprecisable que se cierne entre la imagen de la pantalla y él mismo.

En resumen, y con todas las salvedades anejas a la índole propia del espacio y el tiempo teatrales, no habría mayor inconveniente en trazar dos coordenadas, una correspondiente al espacio y otra correspondiente al tiempo. Ambas confluirían en la obra dramática, frente a nosotros, espectadores reales o posibles, en una parcela de espacio delimitada por la propia acción y simultánea con nuestro propio transcurrir temporal.

Pero el espacio teatral con sus dimensiones fluctuantes y el tiempo teatral con su elástica duración nos llevan a señalar otro rasgo de la representación teatral sobre el que se ha insistido reiteradamente: su convencionalismo. La representación teatral se halla urdida sobre un cúmulo de convencionalismos tácitamente aceptados.

Donde con más evidencia surge este convencionalismo es precisamente en el tratamiento dramático del espacio y del tiempo. Los preceptistas han malgastado sutiles argumentaciones para demostrar, en nombre de la naturalidad y la verosimilitud, si la representación debe o no atenerse a las traídas y llevadas unidades de tiempo y de lugar, endilgadas a Aristóteles. Boileau, La Harpe, Hugo, Manzoni, Stendhal esgrimieron premisas y ejemplos para inferir si era más o menos convencional que la acción dramática trascurriera en un solo lugar o se desplazara al azar de los acontecimientos. No advertían en su ardor polémico que tan convencional es, en este aspecto, *Horacio* de Corneille, que transcurre en una sala de la casa de este patricio romano, o *Britannicus* de Racine, cuya acción tiene lugar íntegramente en un cuarto del palacio de Nerón, como *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, que comienza en una perfumada alcoba de Nápoles y termina en un lóbrego cementerio de Sevilla. El teatro español del Siglo de Oro pone en evidencia como pocos el convencionalismo esencial del espacio dramático. La acción se desplaza holgada y arbitrariamente creando, al conjuro de la palabra, su instable perímetro.

¿Y qué decir del tiempo dramático? Zorrilla acertó mejor que muchos tratadistas al afirmar que en su *Don Juan Tenorio* nunca se sabía qué hora era. Las sucesivas audacias del teatro en el curso de su historia se han cometido principalmente a expensas del tiempo y contando, por supuesto, con la convención connatural. Las normas neoclásicas fueron barridas por los románticos, a imitación de Shakespeare y de Calderón. Modernamente, afirmaciones de tratadistas tan lúcidos como Jean Hythier en el sentido de que el tiempo dramático no es reversible han sido desmentidas por dramaturgos de la talla de Priestley y Thornton Wilder.

En *El tiempo y los Comway* de Priestley la acción comienza

en una fiesta familiar en un hogar burgués de las afueras de Londres. Luego la acción se adelanta veinte años. Esto no tendría nada de particular, pues ya no nos asombra que un personaje "enfant au premier acte, est barbon au dernier"; y admitimos que mientras fumamos un cigarrillo en el *foyer* trascurren años enteros en la representación. Pero este autor se toma aún mayores libertades. En el tercer acto se reanuda la fiesta interrumpida del primer acto y muchos parlamentos adquieren sentido y fuerza dramática precisamente porque ya conocemos el destino ulterior de los personajes. El efecto del "himno a la vida" de Carol en el tercer acto sólo reviste intensidad dramática porque, gracias a la proyección temporal del segundo acto, sabemos que morirá joven.

En *Nuestro pueblo* de Wilder coexisten dos y hasta tres planos temporales. El tiempo del Narrador coincide con el del espectador, pero en su relato evoca personajes y hechos de principios de siglo. En el segundo acto hace retroceder a la pareja que ese día contraerá enlace al día en que descubrieron su amor. En el tercero, trasporta a Emilia desde la muerte, ya sin tiempo, al día concreto en que cumplió los doce años.

Frente a las inevitables imposiciones espacio-temporales de la realidad, el teatro puede seguir tres caminos: o ignorarlos como hacía Lope de Vega en la mayor parte de sus comedias, o ceñirse precariamente a ellas como los clásicos franceses o adaptarlas a fines estrictamente dramáticos como Shakespeare en su última época.

Este convencionalismo espacio-temporal es sólo una faz de la convencional idiosincrasia dramática. Pirandello y otros han puesto las cartas sobre la mesa en lo que a convencionalismo teatral se refiere. Pero nunca el espectador dejó de aceptar como reales los efectos de la escenografía, de la luminotecnia, de la técnica de sonidos, así como el hecho de que los personajes hablen en verso, que revelen impudicamente su intimidad, que expresen con claridad en monólogos sus impulsos oscuros, que sus diálogos posean una precisión cronométrica, tan distinta del anárquico desorden de las conversaciones corrientes. El teatro es una gran mentira o, mejor dicho, el teatro posee su propia verdad, la cual no tiene por qué coincidir con la verdad de la vida.

Algunas tendencias escénicas —el teatro de Antoine, el verismo italiano, el teatro de Stanislavski— han propugnado un mayor realismo en la representación. Si esas tentativas aspiraban a desbrozar el teatro de convencionalismos, fueron un empeño vano y estéril. El teatro no puede modificar su esencia porque el fuego que aparece en escena sea verdadero o fraguado con una luz rojiza, porque las flores sean naturales o de material plástico. Nada agregará ni quitará que los personajes en escena tomen su té verdadero y

humeante o que simplemente hagan el gesto de llevarse la taza a los labios.

Shakespeare dice por boca del Coro liminar de su *Enrique V*: "Permitid obrar a nuestra fuerza imaginativa" y pide a su auditorio que imagine poderosos ejércitos y caballos piafantes.

El teatro ha surgido de un afán ancestral de transformación del ser real del hombre y del mundo circundante. Ya desde su origen el teatro implica una mutación de la personalidad, un entregarse propicio a los más inesperados avatares. El histrionismo más primitivo, anterior a cualquier concreción literaria, es ya una liberación de posibilidades recónditas. Federico Nietzsche veía en este elemento de transformación el origen mismo de la tragedia griega. Como es sabido, ésta surgió del Coro que entonaba ditirambos en loor de Dionisios, antes de que la influencia apolínea infundiera serenidad, belleza y equilibrio al caos orgiástico. El Coro trágico fue primero un conjunto de hombres con los rostros embadurnados de mosto cuyo frenesí los transformaba. Transformación que en muchos casos era un reencuentro, pues liberaba los impulsos aherrojados por la reflexión y la convivencia.

El filósofo alemán señala en *El origen de la tragedia* la diferencia entre el Coro apolíneo, luminoso y armónico, y el Coro dionisiaco, tumultuario y poseso. "Las vírgenes que con ramos de laurel en la mano avanzan solemnemente hacia el templo de Apolo cantando himnos, conservan su personalidad y su nombre; el Coro ditirámico es un coro de metamorfoseados, que han perdido por completo el recuerdo de su pasado familiar, de su posición civil. Se han convertido en siervos de su Dios que viven fuera de su época y de toda esfera social. Cualquier otro coral lírico de los helenos no es más que una extraordinaria ampliación del cantor apolíneo, mientras que el ditirambo nos ofrece el espectáculo de una comunidad de actores inconscientes que se contemplan a sí mismos, metamorfoseados entre los demás".

Por supuesto que esa voluntad de metamorfosis trasciende el ámbito teatral, al menos si adjudicamos a lo "teatral" sus connotaciones habituales. Joseph Baruzi se ha referido a la "voluntad de metamorfosis" ⁸ como fuente esencial de la individualidad. Es decir que el juego histriónico más elemental operaría con elementos recónditos que el nivelador rasero racional prefiere excluir o ignorar.

Todo ello, referido ya explícitamente a nuestro tema, ha sido llamado por el director y dramaturgo ruso Nicolás Evreinoff "instinto de teatralidad" en su importante libro *El teatro en la vida*.

⁸ Joseph Baruzi, *La volonté de métamorphose*, Paris, 1941, "Nos sensations indéfiniment multiples et divergentes, recélent un élément commun: la tendance à devenir pour elles-mêmes un jeu, à projeter des fantômes, à se nimer d'une vie dramatique."

Se pregunta allí por las raíces psíquicas de nuestro amor por el teatro. No residen, para él, en las primitivas ceremonias religiosas, ni en cierta vaga aspiración estética, ya visible en el hombre primitivo. "El hombre... —agrega— posee un instinto de trasfiguración, un instinto de oponer a las imágenes recibidas de afuera, las imágenes arbitrarias creadas en el interior, el instinto de transmutar las apariencias ofrecidas por la naturaleza en alguna otra cosa..."

Este impulso o instinto teatral es lo que impulsa al salvaje a tatuarse el rostro o a cubrirse de plumas multicolores. Su auto-trasfiguración le produce un goce inefable, anterior a cualquier reflexión, a cualquier deleite más o menos encasillable religiosa o estéticamente. La psicología infantil también puede aportar datos interesantes a este respecto.

Muchos pensadores han comparado la vida humana a una representación, sin pensar quizás la verdad profunda de lo que para ellos era sólo una seductora imagen. Así el filósofo estoico Epicteto afirmó:

*No olvides que es comedia nuestra vida
y teatro de farsa el mundo todo,
que muda el aparato por instantes,
y que todos en él somos farsantes*⁹.

Y Erasmo se pregunta: "¿Qué cosa es, al fin, la vida humana sino una representación continua, en donde todo se pasa bajo máscaras diferentes, en donde cada cual desempeña el papel que le ha sido asignado hasta llegar el instante en que el director lo retira de la escena?" Está aquí, en germen, la idea de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. Este auto sacramental constituye una lograda alegoría de la vida humana. Entre las dos puertas del escenario del mundo, señalada la primera con una cuna y la otra con un ataúd, transcurre ineluctablemente la existencia de los hombres, independiente de su condición y de su estado social. La Gracia apunta su papel a los distraídos y desmemoriados de su destino. La mesa en que se ofrenda el pan eucarístico aguarda finalmente a todos, al que se infatuó con el poder, a la que se entregó a devaneos, a quien se resignó en su miseria, a quien se rebeló airado o impotente.

Y Shakespeare, en *As you like it* (II, 5) caracterizó admirablemente la condición humana: *All the world a stage, / and all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / and one man in his time plays many parts.*

Esta posibilidad de representar seres distintos a él mismo es lo que distingue, en última instancia, al hombre. La tarea de la educación sería así el enseñarnos a desempeñar un papel en la vida.

⁹ La traducción pertenece a don Francisco de Quevedo.

Evreinoff va aun más lejos en el libro citado: "Examine usted cada rama de la actividad humana y llegará a conclusiones similares. Verá usted que los reyes, los hombres de estado, los políticos, los guerreros, los banqueros, los hombres de negocios, los sacerdotes, los doctores, todos, pagan tributo diario a la teatralidad, todos se someten a los principios dictatoriales de la escena. Entonces comprenderemos que la teatralidad lo domina todo, y que la población de nuestro planeta se encuentra gobernada, no por democracias ni aristocracias o plutocracias, sino por una "teatrocracia". Es el único régimen durable; está por encima de todos los sistemas políticos; ninguna revolución puede derribarlos y sobrevivirá a todas las fases de la evolución".

Sin salirnos de nuestro terreno, podemos señalar otra característica del género dramático en la índole de los personajes que ocupan y crean el espacio escénico y cuya conducta transcurre en los meandros del tiempo teatral. Se cuenta que cuando el actor Frederick March encarnó en la pantalla a Benvenuto Cellini, quiso hacerse una encuesta sobre el conocimiento histórico del público y la popularidad del personaje. Pero el primero a quien espetaron la pregunta: ¿Quién es Benvenuto Cellini?, contestó rápidamente: —¿Cellini? Pero ¿cómo? ¿no lo sabe? Cellini es Frederick March. Esta anécdota pintoresca nos enfrenta con un serio problema encarado por Souriau, en el cursillo mencionado (p. 16 y sg.). ¿Tienen los personajes dramáticos auténtica realidad, prescindiendo de su eventual encarnación por parte de un actor cualquiera?

En el caso de un personaje histórico, como Julio César, el Cid, o Juana de Arco, la cuestión se complica. Pero, si nos atenemos a los personajes de ficción, ¿hasta qué punto son separables? La respuesta determinará la verdadera naturaleza del fenómeno dramático. Para quien asiste a la representación todo es clarísimo: el actor no es un sucedáneo del personaje sino el propio personaje. En los entreactos, es decir en nuestro retorno a la realidad, no lo imaginamos en su camarín fumando o comentando las noticias del día, sino haciendo el amor o cometiendo la felonía que relatará al levantarse nuevamente el telón.

Henri Gouhier en su libro *Le théâtre et l'existence* sostiene que la genuinidad de un autor dramático se advierte en su capacidad de infundir a sus personajes existencia cabal, existencia que el mejor actor sólo podrá captar parcialmente y siempre brindará un margen inabordable. Hamlet ha sido Richard Burbage, Garrick, Kean, Sarah Bernhardt, Moisi, Gassman, Barrault u Olivier, pero sobre todo ha sido y es Hamlet, un abúlico, un enfermo de reflexión que ambula por los corredores del castillo de Elsinor. Don Juan Tenorio ha sido todos los galanes jóvenes o talludos que el Día de los Muertos suben a los escenarios de España a conquistar o

reconquistar doncellas. Pero además es Don Juan, cuyo misterioso efluvio hace certeros impactos. Hamlet, Don Juan y tantos otros tienen existencia objetiva, campean por sus propios fueros en los caminos del mundo y del arte. La mejor prueba de ello es que varios autores se han sentido tentados a abordarlos como podría hacerse con un modelo vivo o un personaje histórico. El Dr. Jones ha estudiado en Hamlet el complejo de Edipo, como si fuera un paciente que acude a su consultorio, se echa en un sofá y empieza a contar sus sueños o sus reminiscencias infantiles. Por su parte, Gregorio Marañón ha hecho con gran seriedad la ficha clínica de Don Juan Tenorio, de resultas de la cual, su mentada masculinidad queda bastante malparada.

Esta existencia, un tanto intemporal, no es patrimonio de cualquier criatura dramática. Así, por ejemplo, Hernani, Don Alvaro son seres inconsistentes, no tienen razón de ser fuera de la situación a cuyo servicio se hallan. Lo mismo pasa con los personajes de las comedias de enredo y aun de los dramas policiales. En cambio, Pedro Crespo posee generosamente esta existencia. Lo imaginamos en la plaza de muchas aldeas, apoyado en su vara de alcalde, dispuesto a hacer sentir el peso de la ley a quien pretenda menoscabar su acrisolado honor de villano.

¿Cómo forja el dramaturgo sus personajes? La gran fuente de donde emanan las grandes y las pequeñas criaturas del arte es siempre la vida y principalmente el propio autor. Las palabras de Ibsen a propósito de *Brand* tienen permanente vigencia: "Es necesario ver en este drama el resultado de las cosas vividas dentro de mí, y no de observaciones hechas en el mundo real". Hasta los creadores más impersonales no pueden evitar que su propio yo se deslice más o menos subrepticamente en sus criaturas. Esto parecería estar reñido con la objetividad característica del género dramático, pero siempre en el dramaturgo hay una voluntad de objetivar sus criaturas, aunque estén forjadas con su propia sangre. Por eso suele ser despistador el rastreo de la psicología profunda de un autor a través de sus personajes, como intentó hacerlo con Shakespeare Frank Harris y últimamente Jones. No olvidemos que las criaturas escénicas realmente existentes son las que han soltado amarras y han seguido imperturbables su destino. La mirada hacia atrás puede serles tan funesta como a la mujer de Loth.

Los personajes dramáticos, una vez creados, asumen sus propias prerrogativas. Sin duda, el autor es, con respecto a ellos, como Dios frente a sus criaturas. Pero no echemos en saco roto las palabras que Calderón pone en boca de Dios en *El gran teatro del mundo*, al ver que los hombres no desempeñan correctamente su papel:

*Yo bien pudiera enmendar
los yerros que viendo estoy;
pero por eso les di,
albedrío superior.*

Sin entrar en implicaciones teológicas, la tutela del creador nunca será demasiado compulsiva. El dramaturgo no tiene por qué ser más providente que Dios.

Pirandello en *Seis personajes en busca de autor* ha planteado un interesante problema teatral. Lo que esos personajes vienen a buscar en el teatro es un autor que los ponga en acción, mejor dicho que precise o defina cierta acción esbozada, insinuada en el momento de ser concebidos como personajes.

Es obvio que en algunas obras los personajes son piezas dóciles supeditadas a la acción y en otras su extraordinario relieve torna la acción menguada o adyacente. Pero en uno y otro caso, para que exista una obra dramática es menester que los personajes se relacionen entre sí en una acción.

Las acciones mejor enzarzadas, en las que todo parece surgir espontáneamente, suelen ser resultado de un esforzado cálculo combinatorio, tanto más arduo cuanto mayor es el relieve de los personajes. No siempre podemos indagar el proceso de composición, pues ello implicaría asomarse al misterio creador. Los dramaturgos abundan en anécdotas y declaraciones de principios, pero suelen ser más pudorosos y reticentes que los novelistas en la revelación de su *modus operandi*. Prefieren someternos sus obras como resultado y no como gestación. Hay todo un teatro sobre la creación teatral, pero ¿hasta qué punto es expresión fidedigna del sinuoso camino recorrido? Los dramaturgos suelen enfadarse cuando alguien les pregunta si han pensado primero los personajes o la trama argumental. Sin embargo, bien sabemos que el punto de partida a veces está dado por el personaje y otras por la trama. En el primer caso, el dramaturgo debe pensar luego en qué trama se manifestará ese estupendo personaje estático que tiene ante sí y cuya nitidez creciente está clamando una acción digna de él; en el segundo caso, se pregunta cuáles personajes darán vida a esa trama que ha brotado en su mente como un cañamazo geométrico y fantasmal.

Gouhier en *La obra teatral* distingue cuidadosamente entre acción e intriga. La primera se refiere a una necesidad interior, a algo que atañe a la estructura misma de la pieza teatral como tal. La intriga, en cambio, es el conjunto de acontecimientos que pueden estar al servicio de la acción, pero también pueden excederse y arrancarse por cuenta propia. En los melodramas románticos, en el vaudeville hay un predominio insolito de la intriga. Por eso se olvidan fácilmente, por más que diviertan o sobrecojan cuando los leemos o asistimos a su representación.

Esta distinción nos enfrenta con el concepto de "situación" dramática, ya que tanto la acción como la intriga están dadas por la sucesión de situaciones vividas por los personajes. Goethe, siguiendo a Carlo Gozzi, decía que estas situaciones esquemáticas eran en esencia muy pocas y las reducía a treinta y seis. Souriau, en un nuevo planteo, las amplía teóricamente hasta doscientas mil. Para este tratadista, lo importante no son las situaciones sino las fuerzas que las suscitan, lo que él llama "fuerzas temáticas". Estas fuerzas temáticas, que impelen en su exceso a los personajes, engendran oposición o lucha (el *agón* de la tragedia clásica) con otros personajes o con el medio.

Nada mejor que el diálogo señala la filiación literaria de la obra dramática y también el carácter irregular y anómalo de esta filiación. Los personajes, en las distintas situaciones que constituyen la acción, dicen cosas, hablan. Hay especies teatrales que para nada necesitan del diálogo, como la *pantomima*. Otras libran sus parlamentos a la improvisación, como la *commedia dell'arte* que surgió en el post-renacimiento como una reacción de los comediantes contra los autores que, imbuidos de un falso academismo, estaban a punto de provocar la extinción del teatro. Por fortuna, los cómicos camparon por sus respetos y sobre un precario esbozo Arlequín, Pantalón, Polichinela, Pierrot, Colombina siguieron deleitando a Europa con sus embelecos y travesuras.

Así como hay teatro sin diálogo, también hay diálogo sin teatro. El diálogo novelesco, por ejemplo, es un diálogo de tipo expositivo. Su factura es distinta de la del diálogo dramático. Galdós, autor de magníficos diálogos novelescos, resulta pesado y farragoso en su diálogo teatral. Hay también diálogos filosóficos cuya finalidad no es dramática. No obstante, Ruggiero Ruggieri representó los *Diálogos* de Platón.

De todos modos, es poco razonable establecer fronteras infranqueables entre los géneros. En muchas novelas hay escenas dialogadas teatralizables. Y extensas narraciones figuran en boca de personajes del teatro. La sujeción a las unidades de lugar y de tiempo obligaba a los trágicos franceses a dilatados relatos (*Ce qu'on ne doit point voir, qu'un recit nous l'expose*, Boileau). No hay duda que esos relatos implicaban una interrupción en la acción teatral, pero también apartaban al espectador del patetismo fácil y no sometían el efecto de una batalla o de un crimen (que el "buen sentido" excluía de la escena) a las contingencias de la representación escénica.

Dicen los tratadistas que estos relatos deben ajustarse en lo posible a las exigencias del diálogo teatral. Pero ¿cuáles son éstas? A cada regla podría señalársele su correspondiente excepción. Lo innegable es que la excelencia del diálogo dramático se mide con su

propio rasero, el cual a veces está dado por la expresividad, otras por la sugestión, otras por el vuelo poético.

II

Para algunos, la obra teatral con los elementos señalados en los párrafos anteriores, ya ha cumplido su cometido. Para otros, éste no ha sido aún alcanzado, pues sólo la materialización escénica puede infundir existencia plena al texto literario.

Nosotros no éramos tan categóricos y, aun reconociendo la importancia y, en ciertos casos, la autonomía de la representación, no podíamos esperar a verla representada para recibir de la obra dramática el soplo vital que le había comunicado su autor. Así como hay representaciones sin texto, hay obras en que el texto lo es todo o casi todo.

Esta reacción en pro de la representación como rasgo distintivo de la obra dramática tuvo su razón de ser en una época de imperialismo literario, en que se había convertido a netos hombres de teatro como Shakespeare, Lope de Vega o Molière en temas de composición, en modelos de lenguaje, en ejercicios de vocabulario. Hay casos en que no hay inconvenientes en incluir íntegramente en la literatura las obras dramáticas. ¿Qué puede agregar la representación a la lectura de las tragedias de Racine? El clásico francés parece haber escrito más para lectores que para espectadores. Contaba un profesor francés que cuando asistía a la representación de *Fedra* cerraba los ojos para escuchar sin interferencias la armonía de los versos. El director Gaston Baty decía que sólo accedería a poner en escena la *Berenice* de Racine, pues era la única de sus obras que dejaba un margen disponible a su tarea creadora. En efecto, sólo un virtuoso de la dirección escénica podía aquí materializar en detalle la presencia invisible e inexorable de la razón de estado, que separa a la pareja de enamorados "a pesar de él, a pesar de ella".

Al referirnos a la representación, con las salvedades apuntadas, debemos ceder la palabra a los encargados de llevarla a cabo. El agudo y por momentos desconcertante director Edward Gordon Craig apunta, en su diálogo sobre *El arte del teatro*, algunas observaciones de interés. Dialogan un Regisseur y un Aficionado. Dice el primero: "El arte del teatro no es el juego de los actores, ni la pieza, ni la puesta en escena, ni la danza; está formado por todos los elementos que lo componen: por el gesto que es el alma del juego; por las palabras, que son el cuerpo de la pieza; por las líneas y los colores, que son la existencia misma del decorado; por el ritmo, que es la esencia de la danza". —¿Y entre el gesto, las palabras, las líneas, los colores y el ritmo, ¿cuál es el más esencial

en ese arte? —pregunta el Aficionado. —No importa uno más que otro”.

Gordon Craig proclama pues, en un momento de lucidez, la armoniosa síntesis como ideal de la representación. No tardará, sin embargo, en inclinar el platillo de la balanza en favor de la dirección escénica, con evidente y aun desdoroso menoscabo de los demás elementos. La historia del teatro es el registro de la pugna por el predominio entre los elementos que integran la representación dramática.

Admitamos que durante algún tiempo se hizo sentir la tiranía del texto. Pero los “monstruos sagrados” —como llamó Jean Cocteau a los actores— no le fueron en zaga con sus pujos imperialistas. Ya dijimos que el auténtico personaje dramático no requiere al actor para poseer existencia. Un pintor, por ejemplo, que decida reproducir la imagen de Electra o de Otello, no tiene por qué tener presente a la actriz o al actor que eventualmente han encarnado estos personajes.

No obstante, es innegable que en la representación escénica el actor servirá de nexo insustituible entre el autor, quizás muerto, quizás distante, quizás temeroso o impaciente entre bambalinas, y ese otro ser múltiple y mudable —el público— que también a su modo forma parte de la representación.

Con respecto a los actores, vuelve a plantearse la cuestión. Para los que sostienen la existencia plena de la obra teatral en sí, la encarnación del personaje en el actor supone un rebajamiento e incluso una adulteración del primero. Recordemos aquella escena de *Seis personajes en busca de autor* en que el Padre y la Hijastra se contemplan a sí mismos representados por actores en el momento de su pecaminoso encuentro en casa de Madame Pace. —“Yo, señor, —dice el Padre al Director— admiro a sus actores, a aquel señor y a aquella señorita (señala al primer actor y a la primera actriz), pero ciertamente no son nosotros...” El Director, no hecho a tales sutilezas, responde: —“¡Me imagino! ¿Cómo quieren que sean “ustedes”, si son los actores?” El Padre: —Precisamente, ¡los actores! Los dos interpretan bien nuestras partes. Pero créame que a nosotros nos parece otra cosa, que quisiera ser la misma, ¡pero que no lo es!” El Director: —“¿Y qué es entonces?” —El Padre: —“Algo que se convierte en cosa de ellos, pero que ya no es nuestro”.

En efecto, la misión del actor consistirá en encarnar los personajes, en prestarles un cuerpo, un rostro, una voz a seres extraños, ajenos a él. Por eso los críticos suelen afirmar que tal o cual actor ha hecho una “creación” de determinado personaje. Pero ¿hasta qué punto es esto verdad? El actor deberá plegarse, someterse a una creación ya realizada y simplemente le infundirá plenitud y concreción. El actor no creará el personaje, sino que lo compon-

drá. Para ello deberá fraguar gestos, actitudes, inflexiones de voz.

En tal sentido, puede afirmarse que el actor precisa los contornos individuales del personaje y hasta cierto punto infunde plena realidad a rasgos esbozados, a gestos en potencia, a reacciones virtuales o meramente insinuadas. Pero tal encarnación implica también sus limitaciones. Hay personajes que brindan un haz de posibilidades interpretativas, personajes cuya fascinación anida precisamente en ese su proteísmo alucinante. En tales casos, el actor se ve forzado a elegir una faceta: la que sienta más suya o se ajusta mejor a su índole histriónica. Vale decir que la interpretación dramática encerraría, como todo acto electivo, la concreción de una actitud y un camino reales, pero también la frustración o el descarte de muchas actitudes y caminos posibles.

Siempre los actores fueron considerados seres de excepción. Endiosados o fustigados, mirados con admiración o con recelo, nunca se los asimiló totalmente a los demás mortales. En la antigua Roma, la función de actor sólo podía ser desempeñada por esclavos, es decir, por instrumentos animados. Su gradual preeminencia social —no siempre motivada por el reconocimiento de su arte sino por ese inexorable rasero nivelador que es el vicio— fue señalada como alarmante síntoma por moralistas alertas como Tácito. Los Padres de la Iglesia profirieron contra los pobres actores toda suerte de anatemas, y llegaron al extremo de prohibirles la sepultura eclesiástica y la frecuentación de los sacramentos.

Olvidaban que ese teatro chocarrero y soez, único elemento de juicio a su alcance, era una degeneración del antiguo teatro que tuvo un origen religioso o ritual y que, en ese mismo momento, se estaba gestando el teatro moderno en las naves de los templos cristianos. La leyenda de san Ginés, el santo patrono de los cómicos, no tardaría en mostrar que la gracia elige a veces caminos sinuosos. Era Ginés un mimo de vida disoluta y gran celebridad. Su mayor éxito eran sus imitaciones burlescas de cristianos, especialmente en el momento de ser llevados al martirio. Nadie como él remedaba su resignación, sus apóstrofes, sus arrobamientos. Sucedió una vez que hallándose representando con su compañía delante del emperador, se fingió enfermo e instruyó a varios actores para que simularan la ceremonia del bautismo. Pero en aquel momento se sintió iluminado por la gracia y la ficción se trocó en realidad y lo que empezó como mofa y ludibrio se convirtió en venturosa certidumbre.

Este tema de san Ginés, tratado admirablemente por Lope en *Lo fingido verdadero*, nos enfrenta con un problema más complejo que atañe a la personalidad del actor¹⁰. Mientras representa, el

¹⁰ Todos estos problemas están abordados en el libro de André Villiers, *Psicología del comediante*. Ed. Hachette.

actor es otra persona, sin dejar de ser él mismo. ¿Hasta qué punto se interfieren en la representación dramática ambas personalidades? ¿Hasta qué punto es realizable esa cómplice coexistencia? Este problema ha suscitado muchas reflexiones en dramaturgos, en filósofos y en los propios actores. Sin embargo, las declaraciones de estos últimos no arrojan demasiada luz a fuerza de ser discrepantes. Así, mientras unos expresan su comunión total con el personaje, su participación integral en la emoción o la pasión representadas, otros se jactan de su serenidad o de su desdoblamiento crítico.

El problema fue planteado con acuidad por Diderot en *La paradoja del comediante*. Para el filósofo enciclopedista el actor debe ser "un espectador frío y tranquilo", debe poseer "poca o ninguna sensibilidad". "Es la extrema sensibilidad lo que hace la multitud de los malos actores y es la falta absoluta de sinceridad lo que prepara los actores sublimes".

Diderot no formula esta afirmación en el aire, sino la robustece con argumentos, matizados a veces con anécdotas del mundillo teatral. En primer término, la emoción es un estado anímico particular e intrasferible y, por lo tanto, no puede ser suscitada a voluntad. Un actor que noche a noche representa la emoción de su personaje, no puede compartirla cada vez en toda su intensidad. Llegará por fuerza el momento en que su interpretación se automatice, en que nada quede detrás de sus gestos o sus palabras. Además, el actor no accede espontáneamente a la emoción, llega a ella con esfuerzo, desbrozando los elementos superfluos e intensificando los perfiles distintivos que acompañan a la emoción en la vida. Esto nos llevaría al problema de la trasposición artística de la realidad o, si se prefiere, de los límites del realismo. ¿Por qué resulta más "verdadero" y convincente el llanto de una primera actriz que el llanto de una pobre mujer en la calle? Precisamente por su falta de espontaneidad, por no ser resultado de un impacto emocional verdadero sino de una composición reflexiva. "Las lágrimas del comediante —agrega Diderot— bajan de su cerebro; las del hombre sensible suben del corazón".

Las dotes interpretativas se acrisolan con los años, es decir a medida que se mitiga el ímpetu y se desarrolla la ponderación. Diderot cita el ejemplo de actrices maduras que interpretaban admirablemente a jovencitas, porque para ellas la juventud no era ya torrencial impulso sino decantado y nostálgico recuerdo.

Las expresiones interpretativas tienen siempre un destinatario, cuyas reacciones nunca dejan de tenerse en cuenta. El actor o la actriz, por más sumidos que se hallen en la escena trágica, no dejan nunca de percibir su percusión en el público. La emoción auténtica de la vida excluye esa duplicidad. Además, no debemos olvidar que estamos ante una expresión artística, y el arte consiste en apri-

sionar la emoción o el sentimiento, volátiles y más inefables cuanto más sinceros, en la retícula inflexible de la razón. Si el poeta, para expresar líricamente una emoción que lo ha embargado, debe esperar a que ésta alquitare sus esencias, ¿cómo va a ser espontáneo el comediante que ni siquiera expresa su propia emoción, sino la de su personaje?

Como es de suponer, tales afirmaciones han suscitado muchas réplicas y también inesperados apoyos. Así Balzac dice al pasar: "Cuando un artista tiene la desgracia de estar pleno de la pasión que quiere expresar, no podrá hacerlo. El arte procede del cerebro y no del corazón". Los actores se hallan divididos. Luis Jouvet coincide en líneas generales al aconsejar que el actor debe expresar en alta voz, gesticular, exteriorizar sus sentimientos, siempre bajo control, "manteniendo la cabeza fría, por lo menos con sentido crítico, siendo un poco espectador de sí mismo".

La más enconada contrincante de Diderot ha sido una inteligente actriz, Madame Dussane, autora de un opúsculo titulado *El comediante sin paradoja*. Ella no está de acuerdo con esa mutilación afectiva, preconizada por el enciclopedista. No es razonable puntualizar demasiado las fronteras entre lo fingido y lo verdadero. Al referirse a una actriz dice: "Ella no creía que el desorden tuviese que ser la prueba de la sensibilidad, ni que un corazón ardiente pudiera expresarse solamente con gritos y estertores. Sabía imponer una armonía a lo que brotaba de las profundidades y hacía del rugir de las pasiones una música divina". Sin quererlo, aquí la actriz parece dar la razón al filósofo.

En estas sutiles materias, nunca puede obtenerse nada con planteos demasiado tajantes. Posiblemente no se trate de presencia o ausencia de emoción verdadera, sino de emociones distintas. En el actor se realiza plenamente ese "instinto de teatralidad" que Evreinoff consideraba inherente a la condición humana. Lo que caracteriza a la representación teatral es lo que podría denominarse una interrelación emocional, una emoción dirigida al espectador, que luego se revierte sobre el actor que la ha provocado.

En esta síntesis armónica de artes que es la representación teatral para Gordon Craig, el actor puede aspirar a romperla en provecho propio. Lo que Mauricio Baring cuenta de la vida de Sarah Bernhardt podría aplicarse a más de un caso. Cuenta este biógrafo que la "divina Sarah", si bien representó obras de gran jerarquía como *Fedra*, *Andrómaca*, *Hamlet*, *Lorenzaccio*, etcétera, prefería por lo general las mediocres obras de Sardou o de Dumas hijo, que le brindaban magníficas ocasiones de lucimiento personal exclusivo, sin que le hiciesen sombra la belleza poética de los parlamentos o la grandiosidad de las situaciones.

El posible intérprete del personaje influye muchas veces en su

gestación y composición. Hay actores o actrices que han creado un tipo y jamás se apartan de él, sea por falta de ductilidad, sea por temor a perder el favor del público. En tales casos, los autores someten su personaje a la modalidad del intérprete. Pero no siempre sucede así. El dramaturgo crea su personaje según las pautas dictadas por su modelo interior, haciendo caso omiso de su eventual intérprete.

Gordon Craig, en una de sus habituales paradojas, sostenía que nunca podría darse una interpretación perfecta. Las distintas artes suponían un sometimiento efectivo, una total docilidad del material empleado —piedra o sonido, color o palabra—. Pero el hombre no puede incluirse entre estos materiales. Ínsito en su naturaleza, alienta un impulso rebelde que lo impele a la insurrección y este impulso se perfila en cada partícula de su ser. Su voz, su gesto, su mímica tenderán invariablemente a escapar del personaje, a desprenderse de ese ocupante intruso que es el personaje. “Mientras dure el mundo —afirma Gordon Craig— la naturaleza del hombre luchará por la liberación y se rebelará a que se haga de ella el esclavo o el portavoz de otro hombre”.

Para subsanar esta deficiencia, Gordon Craig propone suprimir al actor y reemplazarlo por lo que él denomina la *supermarionetta*, actor inanimado y por consiguiente dócil, en entera disponibilidad para ser manejado por el director. Las marionetas son tan viejas como el mundo. Heródoto y Platón nos hablan de ellas. Nadie puede negarse al encanto de esos muñecos movidos por hilos invisibles. Constituyen, sin duda, un esbozo del actor de carne y hueso, pero también una sublimación de las representaciones humanas. La marioneta sería así, por una parte, efugio del instinto de transformación y, por otra, concreción de aspiraciones ideales.

Las pretensiones de Gordon Craig nos ponen ante otro de los amagos de ruptura de la síntesis armónica por él proclamada. Esta vez la amenaza parte del director. Su misión en la representación escénica es muy importante. El autor crea la obra en un plano más o menos ideal. El director no le confiere por sí solo existencia estética, como sostienen los separatistas del teatro, pero al menos la convierte en una realidad perceptible por los sentidos corporales. Sin duda, el director comparte en cierta medida la función de *демиurgo* que Jean Hythier atribuye al autor dramático en su análisis sobre la “estética del drama”.

Trasformar el texto dramático en una representación no es tan simple. Como todas las tareas colectivas, necesita de alguien que le imprima ritmo y cohesión. La presentación de cualquier obra teatral supone muchas veces un intenso trabajo preparatorio. Es innegable que muchas deben su éxito y su perduración en cartelera a quien ha cumplido su tarea antes de levantarse el telón.

La importancia del director, sin embargo, no ha sido reconocida hasta fecha reciente. Por supuesto que desde que el teatro existe ha habido personas que han tenido a su cargo la armonización de los distintos elementos que intervienen en la representación teatral. A veces tal tarea fue desempeñada por los propios autores: Esquilo, Beaumarchais, Goethe, Hugo... Recordemos que Shakespeare aconsejaba a los cómicos por boca del príncipe Hamlet: "declamar con lengua suelta y no aserrar el aire con las manos... que corresponda la acción a la palabra y no ir nunca más allá de lo que exige la naturaleza". En *La improvisación de Versailles*, Molière opone su técnica de dirección a la de sus rivales los comediantes del Hotel de Bourgogne.

Pero nunca como en los últimos tiempos ha cobrado el director tan inusitada importancia. Basta con recordar las modernas historias del teatro. Ya el director no aparece como *pendant* de una escuela literaria (como fue el caso de Antoine con respecto al naturalismo de Zola o de Lugné-Poe con respecto al simbolismo de Maeterlink), sino que así como antes los distintos capítulos se titulaban: El teatro de Calderón, El teatro de Goldoni, El teatro de Scribe, etcétera, hoy se titulan: El teatro de Copeau, El teatro de Max Reinhardt, El teatro de Stanislavski.

Esto ha hecho cobrar al director una importancia desmesurada, tal que, como dijimos, puede quebrantar con su excesiva personalidad esta síntesis de artes. El siguiente párrafo de Gordon Craig muestra esta hipertrofia de la función directriz: "Cuando el director sepa combinar la línea, el color, el movimiento y el ritmo, llegará a ser un artista. Ese día ya no tendremos necesidad del dramaturgo".

A fin de prevenir esta hegemonía excesiva del director, suelen formularse a su arte algunas objeciones. Se le reprocha una cierta preocupación por lo externo, en mengua de los valores espirituales de la pieza. Tratándose de una obra de gran espectáculo, la cosa no es tan grave, pues allí todo está supeditado a lo visual. Pero si el mensaje de la obra no se dirige sólo a los sentidos, la excesiva espectacularidad puede desviar la atención del público.

Otro reproche que suele hacerse al director es la infidelidad: el traicionar el espíritu de la obra. Hay quienes han presentado *Hamlet* o *Manon* en modernos escenarios y con vestimentas actuales. Esto nos plantea la cuestión de los límites del director. ¿Hasta dónde tiene éste derecho a llegar? Gordon Craig decía que en las obras realmente teatrales estaban implícitas todas las interpretaciones posibles. No es fácil establecer los límites donde terminan las prerrogativas del director. Una gran personalidad que quiera implantar a macha martillo sus propias concepciones puede ser nefasta, pero también puede arrancar a la obra inesperadas resonancias.

Esta circunstancia de hallarse la representación teatral supe-
ditada a elementos extra-estéticos hace que este género teatral evo-
lucione más lentamente que los demás. En pleno naturalismo fran-
cés, el público seguía regodeándose con los medrodramas románticos.

Un elemento importante de la representación teatral sería el
público. Toda obra de arte surge de una necesidad de expresión.
La representación teatral se dirige al público. La influencia del
público sobre los autores y actores y directores es harto evidente.
Sin llegar, como Alejandro Dumas (h.) a cambiar el desenlace de
un drama por la reacción de los asistentes al ensayo general, los
autores tienen siempre en cuenta las posibles reacciones del público
en el momento en que gestan o escriben su obra. También los acto-
res suelen ajustar su actuación a la índole del público y así recal-
can por cuenta propia algunos parlamentos o arrojan algunos cabos
propiciatorios. Incluso aquellos directores que señalan rumbos,
opuestos a la generalidad del público, lo tienen en cuenta, aunque
sólo sea para renegar de su rutina o incomprensión.

Por supuesto que sobre la índole del público influyen cantidad
de factores heterogéneos: la estación del año, el precio de las loca-
lidades, las condiciones de la sala, la calefacción o el aire acondi-
cionado. El público pueblerino o de barrio no es el mismo que
el de las grandes urbes, si bien, en nuestro tiempo, las distancias
tienden a acortarse. En muchos autores se advierte la diferencia
entre obras destinadas a la representación popular y obras desti-
nadas a una elite palaciega. Calderón, Shakespeare, Molière podrían
brindar sobrados ejemplos.

La actitud inteligente ó cerril del público puede determinar
el destino de un autor dramático. El público puede detectar las
alusiones más sutiles o pasar por alto intenciones evidentes. Puede
asimilar a hechos y personajes de actualidad pasajes de obras com-
puestas hace siglos. Puede convertir lo trágico en cómico y lo có-
mico en trágico, acoger con risotadas las escenas más dolientes y
llorar ante la más desopilante farsa.

El público orienta con su emoción, sus risas o su silencio la
actuación del actor. Ha escrito Jouvet: "Yo, personalmente, cuando
actúo, trato de apreciar la temperatura de una escena, de una re-
presentación, de experimentar la atención y la tensión del público
en relación con nuestra actuación". No es demasiado distinta la
expectación de otros personajes del "gran teatro del mundo": ora-
dores políticos, conferenciantes, profesores, predicadores.

Parece ser que los aplausos tienen un origen ritual: ahuyentar
los malos espíritus. Pero ¡cuán valorados son por todos los que in-
tervienen en el hecho teatral estas muestras convencionales de apro-
bación! El autor, el director, los actores paladean los aplausos como

la música más paradisíaca que puedan escuchar oídos humanos y se atribuyen secreta o públicamente las causas de su intensidad o duración.

Clase dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores,
el 23 de noviembre de 1961.

Los temas esenciales en la poesía de Borges

por ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA

En toda la obra de Borges —prosa y verso— está fuertemente entrañada la poesía. Téngase presente que poesía no es otra cosa que una manera interna, que un grado de acendramiento y de exaltación de la expresión, no una forma exterior. El pensar de Borges no es, ni aun en los ensayos, un pensar conceptual absoluto, con total prescindencia del lenguaje poético o metafórico. Es el caso de Ortega, en cuya manifestación lingüística más conceptual hay siempre una interioridad poética.

En estas dos clases sobre Borges, hablaremos solamente de su poesía, con particular referencia a su verso. Pero no excluirémos la contingente consideración de algunos momentos de su prosa, por lo que ella tiene de poético. En consecuencia, nos referiremos especialmente a sus cuatro libros, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), *El Hacedor* (1960) y a otros poemas aparecidos fuera de estos libros, en publicaciones periodísticas o recogidos en ediciones posteriores a las citadas. Y de ellos analizaremos, en especial, la temática que los inspira y la manera peculiar de su expresión. De ese modo, hablaremos, en la clase de hoy de la preocupación metafísica, del Tiempo y de la Muerte; y en la del lunes próximo, del suburbio, la pampa y la reconstrucción poética del pasado.

Libro con eco de postulación filosófica, más allá de la noche asaltada por lunas "quebradizas", más allá de los muchos ponientes que "militan" en la calle superficial y honda, más, mucho más allá de ese deambular de Borges por los arrabales indecisos en la luz de crepúsculos vividos, *Fervor de Buenos Aires* encierra ya, en 1923, bajo sus temas locales, los trascendentales temas del Tiempo y de la Muerte. Si pudiéramos aceptar para la poesía lírica la discriminación de "tema" y "asunto", diríamos que el tema —muerte y

tiempo— surge a través de la visión de Buenos Aires, del choque del hombre con sus esquinas y sus calles, con sus atardeceres y sus albas, con sus cielos y su suburbio “cavado” en la pampa. Es innegable, y de ello nos ocuparemos más tarde, la importancia que adquiere el suburbio a través de la mirada de Borges; pero esta mirada que lo penetra, este espíritu que en él se hiere, esta reflexión que en él se concreta, pertenecen a un pensador poeta que no se ha propuesto cantar el suburbio, sino al que lo asaltan, por la contemplación del suburbio, trascendentales pensamientos metafísicos.

El tema de la muerte tiene antiquísima tradición en la poesía española. Nos llega desde el fondo del tiempo, hundidas las raíces en la carne misma de un pensar religioso sobre la caducidad de la vida y la esperanza de una vida eterna, más allá de ésta, corpórea y limitada. Este pensar sobre la muerte —tema elemental de filosofía— así como adquiere en Manrique, no obstante haber sido tratado innumerables veces antes de él, una originalidad que le otorga “el noble reposo, dignidad y majestad de estilo que guarda perfecta armonía con el fondo”, para decirlo con palabras de Longfellow (traductor magnífico de la elegía), así también, digo, este pensar sobre la muerte, que de tan transitado ya no pertenece a nadie, adquiere en Borges una modernidad subyugante, configurada por ritmos e imágenes nuevas. Apuntalado el tema en la esquina rosada del suburbio, o en el cementerio popular abierto “a paladas” “en la punta perdida del oeste”, o en la nocturnidad de una calle, o desde la plaza San Martín, “igualadora de almas”, la muerte y el tiempo surgen con la novedad fascinante de las viejas y claras ideas representadas con palabra sorpresiva.

La alusión a la muerte, que aparece repetidamente en su libro de 1923, cuando Borges tenía toda la vida fresca y suya, continúa como permanente motivo sugeridor y, a través de *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, asciende en un “crescendo” intenso que no es lúgubre ni macabro, pese a la descripción de cementerios, para llegar a la nota alta, tensa, conmovida y entrañable de *El Hacedor*, su libro de 1960.

En *Fervor de Buenos Aires*, el segundo poema termina así:

*Lo anterior: escuchado, leído, meditado,
lo resentí en la Recoleta,
junto al propio lugar en que han de enterrarme.*

En *El Hacedor* la muerte adquiere, a veces, una rudeza despiadada. Con realismo desusado en Borges, se refiere a la noción del crecimiento de las uñas de los muertos, antes del dique impuesto por el proceso corruptor, y lo hace con especial y despiadada referencia a sí mismo.

He pasado desde aquella alusión a su propia muerte, desde

aquella reflexión suscitada por el lugar, a esta, clara y cruel. Pero he dejado entre estos dos extremos una innumerable cantidad de momentos en que aparece —no ya como tema—, pero sí en el recuerdo, en la comparación, en el juicio, o en la asociación de ideas. “El morir —tempestad oscura e inmóvil— desbandará mi vida”, dice en *Para una calle del oeste*. Y en *Casi juicio final*, donde el poema duele como un balance de vida, la noción de la muerte se une a un momento del día repetidamente percibido por Borges: el atardecer. “Frente a la canción de los tibios, encendí en ponientes mi voz, en todo amor y en el horror de la muerte”. Una suerte de identificación entre el sentido de acabamiento, de agonía del día, con el del acabamiento de la vida, ha de haber para Borges, pues que innumerables veces también el poniente está sesgándole la palabra, atravesado en su emoción, hiriéndolo, a él también, como a la “calle que dolorosamente como una herida se abre”.

*He visto un arrabal infinito donde se cumple una
insaciada inmortalidad de ponientes.*

En *Cuaderno San Martín*, Borges encara directamente el tema de la muerte, no ya como reflexión filosófica, sino a través —lo había hecho antes, un tanto tímidamente en su primer libro— de la apreciación de los cementerios más importantes de la ciudad y de muertes determinadas: la de Francisco López Merino, por ejemplo, aquel poeta adolescente que se suicidó en medio de la dulzura nostálgica de sus versos, y la de un hombre en “La noche que en el Sur lo velaron”.

En el poema del primer libro, “La Recoleta”, piensa en la muerte describiendo el lugar, y la imagen de lo viviente se impone sobre la de la caducidad y término. Así dice: “las plazuelas con frescura de patio”. Pero él mismo advierte el sentido vital que alienta en su contemplación, y señala con clarividencia: “equivocamos tal paz de vida con el morir”; “y mientras creemos alabar el no-ser” —antes había dicho “la deseable dignidad de estar muerto”— “alabamos el sueño”. Por fin declara: “Vehemente en las batallas y apacible en las bóvedas / sólo el vivir existe”. Después, perplejo ante esa extraña cosa que es el dejar de ser: “Sombra benigna de los árboles / viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea, / alma mía que se desparrama por corazones y calles, / fuera milagro que alguna vez dejaran de ser, milagro incomprensible, inaudito”.

Borges usa, a veces, una técnica realista apoyada en rudos adjetivos muy simples, cuya originalidad radica en la forma infrecuente, desusada, de unirlos a determinados sustantivos. Así: “montonera clandestina de huesos”; “Trapacerías de la muerte —sucia como el nacimiento del hombre—” Casi parece blasfematorio esto de unir

el adjetivo "sucio" a las palabras "nacimiento" y "muerte"; pero es indudable que les da una intensidad objetiva y dramática. Esto que es tan propio de Borges, y que veremos con más detenimiento después, se advierte en el poema titulado "La Chacarita", uno de los más intensos y removedores, por su fuerza y por una especie de actitud disconforme y agria ante el espectáculo de la muerte en serie, muerte clasificada y numerada, sin dignidad.

*Porque la entraña del cementerio del sur
fue saciada por la fiebre amarilla hasta decir basta;
porque los conventillos hondos del sur
mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires
y porque Buenos Aires no pudo mirar esa muerte,
a paladas te abrieron
en la punta perdida del oeste,
detrás de las tormentas de tierra
y del barrial pesado y primitivo que hizo a los
cuarteadores.
Allí no había más que el mundo
y las costumbres de las estrellas sobre unas chacras,
y el tren salía de un galpón en Bermejo
con los olvidos de la muerte:
muertos de barba derrumbada y ojos en vela,
muertas de carne desalmada y sin magia.*

En "La Recoleta", tema que vuelve a tratar en *Cuaderno San Martín*, se lee: "Aquí es pundonorosa la muerte, / aquí es la recatada muerte porteña, y la consanguínea de la duradera luz venturosa / del atrio del Socorro / y de la ceniza minuciosa de los braseros / y del fino dulce de leche de los cumpleaños, / y de las hondas dinastías de patios". Surge la aristocrática predilección, frente a esa otra cosa dura y querida, aborrecida a veces por su persistencia en el recuerdo insomne, que es el suburbio, vivido en largos trajinares.

Siempre la muerte produce al poeta esa impresión de extrañeza, de incompreensión.

En la noche del sur, velan a un hombre. Calles en soledad. Una soledad que se nos da a conocer mediante un verso —verdadero hallazgo— que perfora, con su imagen auditiva, la noche de calles suburbanas: "camino / por las calles elementales como recuerdos / por el tiempo abundante de la noche, / sin más oíble vida / que los vagos hombres de barrio junto al apagado / almacén / y algún silbido solo en el mundo". En medio de la noche con gentes y mates y de las conversaciones indiferentes y desganadas, mientras velan al muerto, surge de pronto, con sobresalto, la pregunta: "¿Y el muerto, el increíble?" En esta pregunta se manifiesta el estupor ante la idea inexplicable de dejar de ser. El adjetivo adquiere fuerza sustancial y se torna nombre: "el increíble". Una palabra donde palpita esa sensación de lejanía y distancia, de barrera absoluta que produce la cara de los muertos.

El otro tema, unido a la muerte y a la vida, es el Tiempo. Pero no se crea —como dije antes— que el tema lo lleva a abandonar su específica condición de poeta para ceñirse a un estricto rigor filosófico. Ni en sus libros en prosa —ensayos o cuentos— donde tanto tiene que ver el tema del tiempo, queda olvidado el poeta. Dice César Fernández Moreno: “partiendo de él (se refiere al ensayo) trata día a día de llegar a la filosofía. Pero no lo logra: en su espíritu hay un poeta invencible, por lo menos invencible a manos del filósofo contra quien debe luchar”. (*Esquema de Borges*, Buenos Aires, Edit. Perrot, Colección Nuevo Mundo, 1957). Y Juan Carlos Ghiano declara: “La conciencia esencial sobre el tiempo y la acumulativa eternidad en los motivos de ciertas ideas religiosas y filosóficas (interpretadas estéticamente) se verifica en otras tantas fábulas —en verso y prosa—, y en el itinerario funcional de los ensayos”. (*Davar*, N° 42, Setiembre-octubre 1952).

Y es que Borges, tanto en sus ensayos como en sus cuentos, o en sus poemas, no se aleja nunca de sus concepciones filosóficas. En ninguno de ellos es, sin embargo, rigurosamente un filósofo. Pero en casi todas sus líneas es, casi siempre, un poeta. En su bella página —prosa poética— titulada “Sentirse en muerte”, de 1928, que figura en *Historia de la eternidad*, formula su teoría personal de la eternidad, aunque puede decirse que no es una teoría. Él mismo lo asevera en “Nueva refutación del tiempo”, cuando señala: “menos demostrativo y razonado que adivinatorio y patético”, al referirse a la página citada.

Ante una calle, en medio de la noche, una calle que era la “espalda” “de lo conocido”, una de las “calles penúltimas”, vecinas a su barrio de infancia, pero desconocida, casi mitológica, piensa que esa calle era exactamente igual treinta años antes. Treinta años tiene en nuestros barrios un raro prestigio de antigüedad, debido al vertiginoso cambio que acarrea el progreso. El pensamiento del poeta se aleja de la noche, y se aleja hacia adentro de los años, “se profundiza en realidad”. “Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad”. Y aclara: “Esa pura representación de hechos homogéneos”, y, con ternura, —“noche en serenidad, parecía límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma”. Anula el tiempo; es la eternidad por negación del tiempo, no por suma.

Su idea personal de la eternidad está aquí apoyada en una anécdota emocional que la ternura cobija y que la forma poética

ampara. "Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado". El poeta realiza una consideración sobre diferentes conceptos de la eternidad. Pero de todo el capítulo queda, ahondada y temblorosa, la emoción del éxtasis, más estético que filosófico, que provocó ese instante perdido y perdurable. La preocupación metafísica está en Borges trabada y enraizada en la esencia misma de sus poemas; y no podríamos asegurar que su deambular por calles, noches y amaneceres, esté, alguna vez, desposeído de esa reflexión sobre el tiempo o sobre la muerte.

Borges, atraído por el problema del tiempo, "tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica" lo ha llamado con angustiada voz, ha barajado de manera diversísima diferentes teorías sobre el tiempo. Ana María Barrenechea dice en su libro *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*: "Toda clase de juegos le están permitidos: remontarse en el fluir de las horas, agotar las probabilidades de combinación del presente, el pasado y el futuro, modificar el pasado, girar en la rueda del tiempo cíclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito, detenerlo, negarlo, probar distintas hipótesis de la eternidad" (p. 102). Estos "juegos" caben, naturalmente, más dentro de sus cuentos y de sus ensayos. En el verso, el tiempo está sirviendo de permanente agua que subyace, fecundadora y honda, más allá de la mirada, pero enriqueciendo la tierra de su espíritu. Lo enriquece y lo perturba, porque la reflexión es, a veces, amarga, y acude con sabor desesperanzado donde la angustia crece. Dice, por ejemplo: "Es trágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio el Tiempo". Cuando el acontecer está así, delatado por el tiempo, es acontecer doloroso, más aún, trágico. O bien, cuando en medio de la descripción de la quietud, cuando hace gala de querer un verso que no lo contradiga —"Yo solicito de mi verso que no me contradiga / y es mucho"—, un verso donde se otorga prestigio al intelecto, a la razón, surge, de pronto, esta reflexión acusadora de inquietante pensar: "El tiempo está viviéndome". O aquel lamento: "El tiempo inevitable se divulgaba sobre el inútil tajamar del abrazo".

El tiempo negado aparece también en su poesía primera, como en alguno de sus posteriores ensayos, y la inquietud metafísica se vuelca en un ser a quien se ama más allá de la realidad y de lo tangible:

Arrojado a quietud,
divisaré esa playa última de tu ser
y te veré por vez primera quizás,

*como Dios ha de verte,
desbaratada la ficción del Tiempo,
sin el amor, sin mí.*

Un anhelo que se sustancia en la apetencia de lo inasible: "me darás esa orilla de tu vida que tú misma no tienes".

¿De qué manera nos entrega Borges esta reflexión, esta metafísica suya, este pensar sobre el tiempo y la muerte? Metáforas fascinantes e insospechadas le sirven de punto de apoyo para comunicarse con el lector, porque en la metáfora de Borges siempre está viviendo lo emocional, a pesar del sutil engranaje intelectual que debe ser atravesado, para poder llegar a su emoción.

Borges, como se sabe, fue el jefe del movimiento ultraísta entre nosotros. Y fuerza es recordarlo, porque estamos refiriéndonos a un Borges de la primera época que, no por primera, entiéndase, es menos valiosa. No está demás traer al recuerdo algunos de los principios estéticos en que se apoya el ultraísmo: poesía de síntesis, manejo de la metáfora como elemento esencial, abolición de la anécdota, de "ese espionaje de nuestras propias almas", como llamara Borges a la actitud confesional del poeta lírico. Sobre otros principios de menor importancia —supresión de nexos comparativos, de adverbios, de puntuación— se levantaba, con alto y definitivo prestigio, la valiosa calidad de la metáfora. Lo proclamó Borges en un artículo aparecido en *Nosotros*, en 1921, titulado precisamente *Ultraísmo*. No obstante, no se vio en su primer libro un exponente auténtico del nuevo movimiento. Así lo expresó Guillermo de Torre, en su obra *Literaturas europeas de vanguardia*: "Son poemas meditabundos, forjados sobre un insospechado ambiente porteño o en torno a motivos filosóficos; poemas escuetos y severos, exentos de suntuosidad, y de aire deliberadamente opaco". Veamos ahora el poema que el crítico español considera como representativo del movimiento ultraísta en este libro de Borges. Se titula "La noche de San Juan".

*El poniente implacable en esplendores
quebró a filo de espada las distancias.*

Nótese el valor del adjetivo, la dinámica significación del verbo y la metáfora borradora de lejanía.

Suave como un sauzal está la noche.

Obsérvese el cambio de tónica. La dulzura contrasta con la fuerte imagen inicial.

*Rojas chisporrotean
las calientes guitarras de las brascas hogueras.*

La imagen rica, suntuosa en color, en sonido, en dinamismo, en calor. Se chocan las sensaciones cromáticas, auditivas, térmicas, las cinestésias, las aliteraciones, a través de verbos de movimiento, de sustantivos que sugieren arabescos de incendio, como hoguera, o de adjetivos inusitados, sorprendidos. Un intenso *crescendo*, un ardoroso acorde de música y color; no trasposiciones de arte, sino la metáfora, brillante y tensa, alta y pura, milagrosa. La metáfora "química" del ultraísmo, no la "física" del modernismo, como diría González Lanuza en un artículo aparecido en el periódico *Martín Fierro* (año II, nº 25), al hablar del carácter de la metáfora ultraísta.

Las hogueras con curvas crepitantes, ardorosas, como guitarras, que estallan, bruscas, en la noche.

Una necesidad muy común en Borges de conferir espíritu a las cosas, le hace agregar:

*Leña sacrificada
que se desangra en briosa llamarada.*

Y después:

bandera viva y ciega travesura.

El contraste: tremolar de bandera, la llama; y la travesura inocente, ciega, que dio vida a la hoguera.

Luego se vuelve al juego de distensión, como lo habíamos señalado antes. La voz se dulcifica:

*La sombra es apacible como una lejantía;
bien recuerdan las calles
que fueron campo un día.*

Aquí la alusión al campo, tan inmediato al suburbio, en Buenos Aires. Y por último:

*Toda la santa noche la soledad rezando
el rosario disperso de astros desparramados.*

La soledad, animizada, reza en ese maravilloso rosario de los astros. Todo el poema es un juego de tensiones y distensiones, de imágenes fuertes, vibrantes y de recatada dulzura. Borges gusta de los contrastes. No en vano se ha dicho de su verso que tiene un abolengo que lo empalma con Góngora y Quevedo.

No restringe Borges la adjetivación. El adjetivo inesperado: "Arrabal es el bien plantado corralón, *duro* para morir..." (*Idioma de los argentinos*), o bien: "Arrabal es la esquina última de Uruburu, con el paredón de la Recoleta y los compadritos *amargos* en un portón" (*Idioma de los argentinos*). El adjetivo es en él un arma poderosa, usada de una manera que le es peculiar. Muchas veces, antepuesto al sustantivo —intensidad subje-

tiva, para muchos—, tomados del participio pasado de los verbos, choca como punta de espada, sacando brillos inesperados del sustantivo, porque lo sorprendente no es a menudo la originalidad del adjetivo, sino la manera desusada de agregarlo a determinados sustantivos. Por ejemplo, cuando dice: “desvalido almacén” o “la blanqueada hilera de casas bajas, en calmosa esperanza” (*Idioma...*), o “conversada amistad”, o “equivocada hora”. O bien: “bruscas guitarras”, o “barbas derrumbadas”, “hurañas distancias”, “colores borrachos”, “espada innumerable”. A veces, muy peculiar de su estilo es la utilización del adjetivo formado sobre el verbo con la terminación en “or”. Por ejemplo: “benedicor”, “sufridor”, “ayudador”, “percibidor”. El adjetivo con valor de metáfora abreviada, como observa Eduardo González Lanuza; el adjetivo metafórico, de gran fuerza expansiva, de mayor velocidad de reacción que la metáfora misma. (*Sur*, año XII, nov. 1942.)

La metáfora, bastión del ultraísmo, y la no comunicación confesional —postulados de fundamental importancia para este movimiento literario— no se desvirtúan en Borges. Pero desde el primer momento, no sólo cuando, posteriormente, se siente ganado por el ritmo y la rima, el poeta nos entrega su metáfora con una almendra íntima de comunicación emocional, porque sin negar la reconocida y reconocible opacidad de carácter intelectual, que interfiere su brillo poético, una recatada emoción amanece siempre dentro de la aparente rebúsqueda intelectual de la originalidad.

La metáfora perdura en Borges en su poesía de 1960 y en la de 1961. Pero él mismo declaró alguna vez la equivocación ultraísta y también hizo presente su admiración por Lugones, aquel Lugones del *Lunario sentimental*, verdadero antecedente del movimiento, a pesar del ataque que le infirió repetidamente el grupo martinfierrista.

El ultraísmo fue fugaz. El mismo Borges, que había escrito en España, cuando en 1919 llegó de Ginebra, poemas auténticamente ultraístas, con el relieve arquitectural que le conferían los espacios en blanco en lugar de las comas, con la puntuación suprimida y con metáforas donde alienta “cierta intención social o de comunión cósmica peculiar de los poetas centro-europeos, que da fuerte tensión a sus versos”, según el decir de Guillermo de Torre, declaró la fugacidad del ultraísmo. Leamos una estrofa de aquel tiempo:

*El cielo se ha crinado de gritos y disparos
solsticios interiores han quemado los cráneos.
Uncida por el largo aterrizaje*

*la catedral avión de multitudes
quiere romper las amarras.*

(Gesta maximalista)

Dice Guillermo de Torre: "Estos bellos poemas no son los que pueden leerse en *Fervor de Buenos Aires*, de "discutible" evolución de su espíritu." No compartimos su opinión. *Fervor de Buenos Aires* es perdurable precisamente por ese escenario que él dice "no participa de los colores modernos"; además, ese afán de "resolver ecuaciones metafísicas" también ha dado a este libro calidad universal.

La metáfora de Borges no pierde su prestigio con los años. Y aunque él ha señalado que ya "fueron advertidas y escritas alguna vez" todas las "verdaderas", y que sólo restan las otras, "las que aún podemos inventar, las falsas", las que no vale la pena inventar, lo cierto es que su metáfora siempre es verdadera y siempre es nueva. En su verso de 1960, *El otro* (*La Nación*), o en *Límites*, de 1958 (*La Nación*), o en *A la patria* (*La Nación*, 1960), insiste en sus bellas metáforas, esta vez menos sorprendidas, cuajadas dentro del endecasílabo clásico, en un dulce retorno a los moldes tradicionales, que se inició mucho tiempo atrás, desde los alejandrinos de *La fundación mitológica de Buenos Aires*, en 1929, a los endecasílabos yámbicos de *Del infierno y del cielo*, de 1942, o a los endecasílabos sáficos de algunos poemas de *El Hacedor*.

Advertimos también que a través de la evolución de su poesía hacia lo tradicional, en cuanto a ritmos, rima y medida, están siempre latiendo los mismos temas obsesivos: el tiempo y la muerte. En el poema de 1958, *Límites*, con sencillez y hondura, dice su voz —distinta voz de la que cantó en 1923, igual ante el problema de la muerte—.

*Si para todo hay término y hay tasa
y última vez y nunca más y olvido,
¿quién nos dirá de quién, en esta casa,
sin saberlo, nos hemos despedido?*

Antes de terminar, y dejando de lado ya la consideración de los medios expresivos, deseo acudir a las propias palabras de Borges para explicar su sentido del tiempo. En *Nueva refutación del tiempo* (dos artículos aparecidos, el primero en *Sur*, en 1944, y el segundo en 1946, unidos después en un folleto que lleva ese título) señala que en su vida ha divisado o presintido una refutación del tiempo que está de algún modo en todos sus libros. Y subraya especialmente: la prefiguran los poemas "Inscripción en cualquier sepulcro" y "El truco" y una página de *Evaristo Carriego*, entre otras. En los dos poemas ci-

tados existe la idea de la negación del tiempo y la afirmación de la eternidad por ausencia del tiempo. Y explica claramente el proceso que a eso lo lleva, señalando su apoyo en la metafísica idealista y en la dialéctica de Berkeley y de Hume. Esgrimiendo argumentos del idealismo, niega la serie temporal admitida por el idealismo. "Hume —dice— ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión." (*Nueva refutación del tiempo*, Buenos Aires, Oportet y Haereses, 1947, pág. 16.) "Niego, en número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también." (Op. cit., pág. 16.) A la luz de estos conceptos, debemos releer "Sentirse en muerte" y sus dos poemas citados, donde está prefigurado ya el tema.

*Cuando tú mismo eres la continuación realizada
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en la tierra.*

(Inscripción en cualquier sepulcro)

Y en "El truco":

*los jugadores en fervor presente
copian remotas bazas:
hecho que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros muertos que callan.*

Los jugadores repiten jugadas anteriores; entonces, no existe lo sucesivo. Al destruir la sucesión, existe la eternidad, que es para Borges no suma de tiempo, sino negación de lo sucesivo. Por eso se plantea un conflicto entre la índole sucesiva del lenguaje y la dificultad para "razonar lo eterno, lo intemporal".

Para San Agustín, la eternidad está por encima de todo tiempo. El presente se torna constantemente en pasado en el permanente fluir del tiempo. Y en el alma está el recuerdo del pasado y en el alma está la espera de las cosas que vendrán. El presente no tiene duración, porque en un instante se convierte en pasado; pero en el alma está la atención por las cosas presentes. En consecuencia, para San Agustín, la realidad del tiempo está en el alma, porque en ella está la atención por lo presente, la memoria de lo pasado y la expectación por lo futuro.

Borges se hunde en el presente por la atención de lo que está a su alrededor, y en él se cumple la memoria de las cosas pasadas, tan identificadas con el presente, que anula el tiempo

y halla la eternidad. El futuro no existe en su poesía tan frecuentemente aludido como el pasado, a no ser que, como Heidegger, piense que la existencia cotidiana anónima es una fuga frente a la muerte, y que la vida de cada hombre, la voz de su conciencia, le encamina a aquella *decisión anticipadora* que proyecta la existencia auténtica como un *vivir para la muerte*.

En *Evaristo Carriego*, bello libro de prosa poética, leemos en la página indicada por Borges: "Repensando las frecuencias de su vivir —los desabridos despertares caseros, el gusto de travesear con los chicos, la copa grande de guindado oriental..., la asistencia viril a la casa de zaguán rosado como una niña, el cortar un gajito de madreSelva al orillar una tapia, el hábito y el amor de la noche—, veo un sentido de inclusión y de círculo en su misma trivialidad. Son actos comunísimos, pero el sentido fundamental de *común* es el compartido entre todos. Esas frecuencias que enuncié de Carriego, yo sé que nos lo acercan. Lo repiten infinitamente en nosotros, como si Carriego perdurara disperso en nuestros destinos, como si cada uno de nosotros fuera por unos segundos Carriego. Creo que literalmente así es, y que esas momentáneas identidades (¡no repeticiones!) que aniquilan el correr supuesto del tiempo, prueban la eternidad."

Como vemos, aquí se habla claramente de aniquilación del correr del tiempo. Es la identificación de lo actual y presente con lo pasado y muerto. Lo mismo que "Sentirse en muerte", lo mismo que en "El truco" y en "Inscripción en cualquier sepulcro".

La metafísica idealista apoya también el pensamiento fundamental de su poema "Caminata".

*Olorosa como un mate curado
la noche acerca agrestes lejanías*

.....
*La brisa trae corazonadas de campo,
recuerdos de los álamos, dulzuras de las quintas,
que harán temblar bajo rigideces de asfalto
la detenida tierra viva
que sin tregua de huertas espaciosas
se está muriendo hundida
por el apretón del caserío incontable.*

La tierra se está muriendo, apretada por el caserío, sin el espacio de las huertas. Y después:

*Vierten un tiempo generoso e incierto
los relojes de la medianoche magnífica,
un tiempo caudaloso,
donde todo soñar halla cabida,*

*tiempo de anchura de alma, distinto
de las tacañas y apocadas medidas
que con precisión de afrenta regulan
las mezquindades atareadas del día.*

¡Qué bien opone los dos tiempos, el del día, regulado y mezquino, y el de la noche, con "anchura de alma", caudaloso, bueno para soñar, sin premuras!

Y luego dice:

*Yo soy el único espectador de esta calle,
si dejara de verla se moriría.*

Es decir, que la calle existe porque él la percibe. Claramente, el argumento inmaterialista de Berkeley, pero aquí con dirección no ya al tiempo, sino a la realidad, está dando sentido a este poema, cuyos dos versos trascendentales acabo de citar. La realidad existe porque es pensada por el hombre. Berkeley señala: "Todos admitirán que ni nuestros pensamientos, ni nuestras pasiones, ni las ideas formadas por nuestra imaginación, existen sin la mente. No menos claro es para mí que las diversas sensaciones o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen, no pueden existir más que en una mente que las perciba."

En el poema "Amanecer", también de *Fervor de Buenos Aires*, cita claramente ya a Berkeley y a Schopenhauer y vuelve a señalar la metafísica idealista en que apoya su pensar sobre la realidad.

*...acobardado por la amenaza del alba
resentí la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.*

Y más adelante:

*hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochadores conservan
cenicienta y apenas bosquejada
la visión de las calles.*

Hemos tratado de referirnos a la preocupación metafísica de Borges y hemos considerado especialmente su obsesivo tema

de la muerte y del tiempo, especialmente en la poesía. Estos temas, que son fundamentales en toda la obra de Borges, aparecen más extensa y claramente tratados en sus ensayos y cuentos. Son, asimismo, fuente definida de inspiración de su poesía. Otros temas, como el suburbio, la pampa y la reconstrucción poética del pasado, temas a los que me referiré en la clase del lunes próximo.

Su último libro, *El Hacedor*, resume curiosamente casi todos sus temas, sus obsesiones, sus claves, como dijera, con penetración no exenta de cierta malignidad, un crítico uruguayo.

Para terminar, desearíamos fijar la atención sobre las palabras con que Borges finaliza su segundo artículo sobre *Nueva refutación del tiempo*, que, aunque de intención filosófica, tienen una lograda belleza poética, una belleza destructiva que se apoya en la negación del tiempo y de la realidad.

“Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.”

Clase dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores,
el 27 de noviembre de 1961.

Tres nexos de la comedia moratiniana

Por JOSÉ FRANCISCO GATTI

El teatro español de inspiración francesa y clasicista no produjo durante el siglo XVIII ninguna obra notable antes de la aparición de la comedia moratiniana. Sin embargo, no debe olvidarse un precedente importante: el de Tomás de Iriarte, famoso fabulista que llevó a la escena su didacticismo prosaico. Un primer ensayo muy débil, *Hacer que hacemos* (1770), no obtuvo el beneplácito de los actores y no se representó; como *El don de gentes* (1790) se destinó en principio a espectáculos palaciegos, de Iriarte verdaderamente interesan *El señorito mimado* (1788) y *La señorita mal criada* (1791)¹, más movida, más graciosa ésta que aquélla. Las dos comedias son lecciones de ética. Si se desea apreciar hasta qué punto extremaba Iriarte su preocupación docente, no hay sino leer el plan que redactó para *El señorito mimado*; en él, una vez precisadas las unidades de lugar y de tiempo, condensa la acción en el desarrollo de esta máxima: "el castigo de los excesos de un hijo mal criado"². No asombra que Moratín alabe su objeto moral, su plan, sus caracteres y la facilidad y pureza de su versificación y estilo, y que la considere —dato sumamente significativo— "la primera comedia original" compuesta según las normas del gusto clásico³. Había presenciado con júbilo el buen éxito de *El señorito mimado*; Juan Pablo Forner, el irascible polemista, lo atestigua: "Moratín está muy contento de este triunfo, porque si esto gusta, dice él, lo mejor gustará más..."⁴. Bien sabía Moratín que no le resultaba difícil escribir obras dramáticas superiores a las de Iriarte; y, entonces, creía abierto el camino hacia la nueva comedia y confiaba en la posibilidad de la reforma tea-

¹ Escrita algunos años antes, en 1788.

² Véase E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, p. 345.

³ *Discurso preliminar*, BAAEE, II, p. 319.

⁴ Cotarelo, *ob. cit.*, p. 353.

tral. Podemos, pues, admitir que, no obstante su frialdad y su extremosa tendencia moralizadora, Tomás de Iriarte alentó, precediéndolo apenas, a Moratín, que aún no había logrado hacer representar ninguna de sus comedias pero tenía ya concluida —desde 1786, por lo menos— *El viejo y la niña*.

No se trata sólo de este precedente. Moratín recibe varias sugerencias, unas próximas y visibles, otras lejanas y algo nebulosas. Procuraremos tentar tres hilos sutiles: el que une la comedia moratiniana a la comedia *de figurón*; el que la vincula a los sainetes —determinados sainetes— de Ramón de la Cruz; y finalmente el que la enlaza, no obstante incompatibilidades innegables, al drama sentimental.

I. — LA COMEDIA MORATINIANA Y LA COMEDIA "DE FIGURÓN"

La crítica española más rígida condenó, durante el siglo XVIII, el teatro de la edad de oro: condena absoluta en lo moral, relativa en lo literario. Pero hay un género dramático que muchas veces se salvó de la hoguera⁵: la comedia *de figurón*. Poco se la ha estudiado y muchas páginas se requerirían para caracterizarla y precisar su desarrollo. No conocemos claramente su origen ni su cronología. Por lo tanto, aun a riesgo de parecer poco metódicos, sólo daremos aquí una síntesis sujeta a errores y rectificaciones. Un estudio completo supondría un punto de apoyo, del que carecemos: determinar cuidadosamente los caracteres del *figurón* y de la comedia *de figurón*⁶. Habría que investigar también a qué autor o autores corresponden las manifestaciones iniciales y en qué obras aparecen. Menéndez Pelayo sostenía, hace tiempo, que uno de los primeros ejemplos de personajes *de figurón* es el don Toribio Cuadradillos de *Guárdate del agua mansa*, de Calderón⁷; pero esta pieza se estrenó en 1649, según Cota-

⁵ "La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena. No hablo solamente de aquellos a que en nuestros días se da una necia y bárbara preferencia...; hablo también de aquellos justamente celebrados entre nosotros, que algún día sirvieron de modelo a otras naciones..." (Jovellanos, *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España*, BAAEE, XLVI, 495b-496a).

⁶ La bibliografía del tema es reducida: salvo referencias incidentales de Mesonero Romanos, Hartzbusch, Schack, Menéndez Pelayo, Américo Castro, Valbuena Prat y otros, sólo cabe citar el trabajo de Edwin B. Place, *Notes on the grotesque: the "comedia de figurón" at home and abroad*, *Publications of the Modern Language Association of America*, 1939, LIV, 412-421. No obstante el título, Sturgis E. Leavitt no trata de este tipo de comedia en *Some aspects on the grotesque in the drama of the Siglo de Oro*, *Hispania*, 1935, XVIII, 77-86.

⁷ *Calderón y su teatro*, Madrid, 1910, p. 368.

relo⁸, y varios años antes Castillo Solórzano había publicado *El marqués del Cigarral* (1634) y escrito *El mayorazgo figura* (1637)⁹. Ambas comedias son indudablemente *de figurón* en su conjunto, y no sólo por la presencia de un protagonista grotesco. El hecho más evidente parece ser el de la aparición de este nuevo género en la primera mitad del siglo XVII y el de su cultivo esporádico por Calderón y algunos dramaturgos de la escuela calderoniana. Sin embargo, sólo adquiere en la segunda mitad del siglo vigorosa fecundidad, que continúa en la centuria siguiente. La comedia *de figurón* la crearon quizás Castillo Solórzano y Rojas Zorrilla; en este autor y después en Moreto, especialmente, y en Antonio de Solís alcanza la perfección. Su fuerza cómica reside en el dinamismo de un personaje ridículo, estrafalario en su vestimenta, expresión y acciones; este personaje ridículo va adquiriendo cada vez mayor jerarquía y de secundario pasa a ser protagónico. No más precisiones: limitémonos, por ahora, a señalar qué se entendió por *figura* o *figurón*. Para Lope de Vega, que sólo atiende aquí a detalles exteriores, *figura* es: "Todo hombre cuya persona / tiene alguna garatusa, / o cara que no se usa, / o habla que no se entona; / todo hombre cuyo vestido / es flojo o amuñecado..., / todo mal cuello o cintura, / todo criminal bigote, / toda bestia que anda al trote"¹⁰. Pero aspecto tan caricaturesco cubre, según otras definiciones, fallas espirituales o mentales: presunción, majadería, necedad, mentecatez.

Más que los orígenes y primeros desenvolvimientos importan a nuestro propósito las derivaciones finales: los últimos discípulos de Calderón —Hoz y Mota, Zamora, Cañizares—, exagerando la extravagancia de las figuras, aplebeyaron en la calidad cómica esta especie de farsa; pero lo cierto es que, en un aspecto por lo menos, la valoraron, porque fueron los iniciadores —no sabemos si conscientes— de una evolución feliz que acaso haya permitido a otros autores aproximarse al tipo de comedia que el siglo XVIII —o, con mayor exactitud, la segunda mitad del siglo XVIII— estuvo buscando sin lograr crearlo plenamente. Esa

⁸ *Ensayo sobre la vida y la obra de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1924, p. 280.

⁹ E. Cotarelo y Mori, *Vida literaria de Don Alonso de Castillo Solórzano*, en su ed. de *La niña de los embustes*, Madrid, 1906, p. LXXXII.

¹⁰ *El ausente en el lugar*, BAAEE, XXIV, 262a. "Como todas las palabras de esta índole —observa Américo Castro—, su significado es impreciso y vario..." (*Teatro Antiguo Español*, II, Madrid, 1917, p. 205). Respecto de *figurón*, faltan referencias concretas (v. Juan Corominas, *Dicc. crítico etimológico de la lengua castellana*, II, Madrid, 1954, 521b). El mismo Corominas da, como fecha inicial del uso de esta palabra, la de "principios del siglo XVII" (*Breve diccionario etimológico...*, Madrid, 1961, 266b).

evolución conducirá a redimir de su ridiculez al personaje ridículo. Un solo ejemplo: don Lorenzo de Maqueda, protagonista de *El más bobo sabe más*, de Cañizares, payaso zafio e ignorante, recupera su condición humana por virtud del amor y del honor. A José de Cañizares —suponemos— corresponde el mérito de haber apuntado el camino: un detenido examen de su obra aclararía los hechos que aquí esbozamos.

Las comedias *de figurón*, “las que propiamente son comedias” aclara Luzán, eran simpáticas a los neoclásicos porque se acercaban a las *de caracteres*. Luzán elogia a Rojas Zorrilla, Moreto, Hoz y Mota, Zamora y, especialmente, a Cañizares¹¹. Aporta, además, un dato interesante que muestra la perduración de tales obras: “No han envejecido —dice—, pues sin embargo de tantas repeticiones, gustan siempre que hay comediantes que las sepan hacer”¹². Con Cañizares se cierra el ciclo de los antiguos poetas cómicos españoles: “Desde que él faltó, no conozco alguno que merezca nombrarse” podía sostenerse con justicia en la segunda edición de *La Poética* (1789). Moratín se refirió en varias ocasiones a Cañizares; sus palabras difícilmente permiten llegar a una conclusión decisiva. Entre censuras numerosas se deslizan algunas alabanzas: “un diálogo animado y rápido, un buen lenguaje y un estilo... en los [asuntos] comunes y domésticos festivo, epigramático, chisposo, si así puede decirse”. Y más adelante: “Si se consideran únicamente aquellas [piezas] en que más se acercó a la buena comedia, no es posible disimular que en las de figurón excedió los límites de lo verosímil, recargó los caracteres, mezcló muchas gracias y situaciones verdaderamente cómicas con infinitas chocarrerías, y a cada paso adoptó los recursos de una farsa grosera”¹³. Cuando dedica a Cañizares particular atención, no analiza ninguna obra que interese directamente a nuestros fines¹⁴.

El vínculo más delicado y quebradizo es este que intentamos entre la comedia *de figurón* y la nueva comedia que sólo a fines del siglo XVIII y principios del siguiente encuentra su forma definitiva en las de Leandro Fernández de Moratín. Pues bien: en ellas hay, en cierto sentido, figurones. La figurería de las criaturas moratinianas consiste en la imposibilidad de que sus anhelos, para ellas razonables, armonicen con la realidad humana y social. El viejo marido de *El viejo y la niña*, la plebeya

¹¹ *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, 1789, II, pp. 35-36.

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ *Discurso preliminar*, BAAEE, II, p. 312.

¹⁴ *Comedias de D. José de Cañizares*, en *Obras póstumas*, III, Madrid, 1868, pp. 144-174.

de *El barón* afanosa de emparentar con un noble, hasta el viejo que quiere ser marido de *El sí de las niñas*, son, en esencia, figurones. Pero media una enorme distancia entre éstos y aquellos de Rojas Zorrilla, de Castillo Solórzano, de Moreto, Zamora o Cañizares. Con el trascurso del tiempo y las modificaciones de la sensibilidad y del gusto se ha producido el fenómeno de la *trasfiguración de la figura*: el fantoche toscamente gracioso se ha convertido en hombre serio, no ya mero suscitador de risa, atravesado dolorosamente por un imposible deseo que lo vuelve ridículo pero, por sobre todas las ridiculeces, humano.

II. — LA COMEDIA DE MORATÍN Y LOS SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ

La relación que intentamos establecer entre los sainetes populares de Ramón de la Cruz y la culta comedia urbana de Moratín no supone, en principio, ningún descubrimiento. Ya Agustín Durán, en 1843, estimaba que el sainetero "enseñó o inspiró a Moratín las bellas producciones dramáticas que le hicieron justamente célebre..."¹⁵. Mucho tiempo después, César Barja advierte que, aun cuando representan tendencias literarias divergentes, la popular y la neoclásica, "el contraste no es tan absoluto como de primera intención pudiera creerse"¹⁶. Pero cabe preguntar: ¿cuáles son los puntos de contacto? Y asimismo: ¿cómo influye Ramón de la Cruz en Moratín? Según César Barja, ambos autores concuerdan en el planteamiento escénico de temas y problemas nacionales, en la elección de asuntos y tipos de la vida circundante, en el idéntico propósito de reforma social¹⁷; y además en otro aspecto, formal éste: el uso del verso octosílabo. El último pormenor no carece de importancia si, como creemos, responde a una misma finalidad¹⁸. Se aclara, así, la primera cuestión acerca de cuáles son las analogías; no se explica la segunda y más sustancial sobre cómo influye Ramón de la Cruz en Moratín. Para explicar tal influencia es in-

¹⁵ *Prólogo de la Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, Madrid, 1843.

¹⁶ *Literatura española. Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*, Los Angeles, California, 1933, p. 59.

¹⁷ Este propósito, evidente en Moratín, se desprende de su concepto de la comedia. Aunque con menor intensidad, también participa de él Ramón de la Cruz (v. Arthur Hamilton, *Ramón de la Cruz, social reformer*, *The Romanic Review*, 1921, XII, 168-180).

¹⁸ Podría objetarse que era una opinión común en la época: "El verso que más la compete [a la comedia] es el octosílabo asonantado, por ser éste el que más se acerca a la prosa..." (Jovellanos, *Curso de humanidades castellanas*, BAAEE, XLVI, 145b).

suficiente la actitud crítica tradicional¹⁹ respecto del teatro de Ramón de la Cruz; sus sainetes deben ser analizados de acuerdo con un criterio distinto.

Brevemente —porque esto constituye por sí materia suficiente para un amplio estudio—, destaquemos que en Ramón de la Cruz los valores que más agradaban y que aún perduran (según los críticos) —el fundamento de su fama— son la gracia, el chiste, el personaje ridículo presentado con sorprendente realismo. Hacía reír, que es lo que el sainete se proponía. Pero hoy no puede apreciarse en toda su eficacia de antaño esa alabada maestría de reproducir tipos y figurones: los abates se han esfumado de nuestra sociedad, los cortejos ya no se usan con aquellas modalidades dieciochescas; las petimetras y los petimetres, si no han desaparecido —¡qué van a desaparecer!—, han cambiado por lo menos, y han cambiado en lo exterior, y lo exterior era casi siempre el objeto de la burla del sainetero. Por otra parte, los donaires, los chascarrillos, las agudezas, “las frases equívocas que en un sentido nada significan y en otro contienen desvergüenzas intolerables” —como decía Iriarte—, que constituían el deleite de los espectadores, parecen haberse descolorido y apagado no poco. Las alusiones a hechos y personas de la época, que en gran número deben atesorar los sainetes de Ramón de la Cruz, percibidas y gozadas por los contemporáneos, son casi siempre oscuras e indescifrables para nosotros. ¿Y dónde están, por fin, el gesto, el ademán, el contoneo, el retintín con que actrices y actores, bien compenetrados con los personajes que les tocaba encarnar, iluminaban el texto, un texto tan necesitado a veces de esa iluminación?

El valor actual y acaso perenne de los sainetes habrá que buscarlo justamente en lo que descuidan casi por completo sus críticos; no en lo episódico, lo aislado —las gracias, los modismos, el garbo de la maja, la donosura del majo, la ridiculez del abate, la tontería del petimetre, la frivolidad de la damisela, la sátira de costumbres—, sí en el conjunto mismo, en el sainete considerado como una estructura perfectamente organizada. Habrá que estimar el sainete, no como documento histórico, sino como bosquejo o esbozo de comedia. Este cambio de visión crítica no está desprovisto de alcance: hará desvalorar algunos de

¹⁹ Los críticos han visto en los sainetes de Ramón de la Cruz principalmente el documento histórico. Con este criterio, legítimo pero unilateral, Arthur Hamilton ha podido escribir *A study of Spanish manners (1750-1800) from the plays of Ramón de la Cruz*, Illinois, 1926. Charles E. Kany ha utilizado en abundancia materiales de los sainetes en su libro *Life and manners in Madrid (1750-1800)*, Berkeley, California, 1932, y lo mismo ha hecho Fernando Díaz-Plaja en *La vida española en el siglo XVIII*, Barcelona, 1946.

los sainetes hasta ahora más encomiados y valorar otros un tanto olvidados y tenidos en menos. Resurgirán aquellos que esbozan el argumento de una posible comedia. Ramón de la Cruz, que conocía el teatro extranjero (francés o italiano) mucho más de lo que se ha supuesto, compuso varios sainetes de este tipo; y lo corriente es que éstos deriven de fuentes literarias francesas²⁰. Así, pudo Ramón de la Cruz influir en Moratín —y creemos que influyó en verdad— respecto de la españolización de la comedia francesa. Demostró, con el ejemplo, que tal procedimiento no era impracticable. En ello consiste su gran mérito como precursor de Moratín. Mérito que el autor de *El sí de las niñas* comprendió y justipreció cumplidamente.

Los escritores "ilustrados" españoles del siglo XVIII censuraron casi sin excepción los sainetes y, con especial acritud, los de Ramón de la Cruz. Sobran los testimonios. Tomás de Iriarte los juzga con criterio ético y encuentra en ellos toda clase de vicios, y a la vez, con criterio artístico, descubre varios defectos: las *personas* de los cómicos se convierten en *personajes*²¹; el número de interlocutores es excesivo; faltan el enredo, el interés y la acción; en el desenlace todos los actores corean los estúpidos cuatro versos consabidos²². Félix María de Samaniego insiste particularmente en los reparos morales: encumbramiento de los majos, escarnecimiento de la nobleza²³. Jovellanos deplora la comicidad grosera y licenciosa, las bufonadas torpes de esta "parte plebeya" de la escena española²⁴. La excepción es Moratín, quien —salvo algunas lógicas y presumibles objeciones— encontró palabras para elogiarlos; y no es el suyo un elogio trivial o indiferente sino precioso por lo sugestivo: "Don Ramón de la Cruz fue el único —afirma— que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia"²⁵.

III. — EL REFLEJO DEL DRAMA SENTIMENTAL

En la obra dramática de Moratín se difunden leves tonos sentimentales. El advertirlo no es ninguna novedad —Larra fue quien,

²⁰ Véase la bibliografía que indicamos en *Revista de Filología Hispánica*, 1941, III, 375; 1943, V, 368; y *Filología*, 1949, I, 59 y ss.

²¹ Ortega y Gasset ha exaltado este hecho en su discutible interpretación de ciertos aspectos del teatro español del siglo XVIII (*Goya*, Madrid, 1958, p. 37).

²² *Los literatos en cuaresma*, en *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, 1805, VII pp. 86-89; *Carta sobre Moratín y D. Ramón de la Cruz*, en Cotarelo, *Iriarte y su época*, pp. 433-447.

²³ *Carta sobre el teatro*, en *Obras críticas*, ed. Julián Apraiz, Bilbao, 1898, pp. 89-91.

²⁴ *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España*, BAAEE, XLVI, p. 496b.

²⁵ *Discurso preliminar*, BAAEE, II, p. 317.

acaso antes que nadie, hizo esta sustancial observación: "Moratín ha sido el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido representar la ridiculez" ²⁶. Alberto Lista destacaba, asimismo en este sentido, que "una cosa muy notable en todas las producciones de Moratín, excepto la primera, es que concluyen en una escena de ternura, más propia del drama sentimental que de la comedia...; pero traída con tanto arte, y tan bien preparada, que no se siente el tránsito del ridículo al serio, ni de la risa a las lágrimas" ²⁷. Después esta influencia de lo sentimental ha sido admitida, con mayor o menor amplitud, por casi todos los críticos. Pero nunca se ha tratado de investigar su verdadera significación y alcance.

¿Influencia de lo sentimental, de las "delicias del sentimiento", o influencia del drama sentimental? El drama sentimental o comedia lacrimosa o tragedia burguesa, que todas estas denominaciones tuvo, lo cultivaron y desarrollaron con preferencia dramaturgos franceses, y de Francia pasó a otras literaturas europeas. No faltaron precedentes en Inglaterra: George Lillo, con su *The London Merchant* (1731), entre otros; pero sólo en Francia adquirió notable impulso. Gustave Lanson ²⁸ traza esta trayectoria: Boursault, Piron y, sobre todo, Destouches en *Le glorieux* (1732) habían introducido escenas enternecedoras en sus comedias; Nivelle de la Chaussée avanzó aún más y eliminó lo cómico de la comedia, y así, mientras en *Le préjugé à la mode* (1735) todavía alternan escenas alegres y emotivas, en *Mélanide* (1741) todo lo cómico ha desaparecido e impera lo patético. El drama sentimental, apenas creado, triunfó; a este triunfo contribuyó el cambio profundo que la sociedad estaba sufriendo. La sensibilidad dominaba el siglo XVIII; una sensibilidad que —como perspicazmente han distinguido Lanson y Mornet ²⁹— era más conciencia y comprensión del sentimiento que real sentimiento: comprender cuándo y por qué debía uno conmoverse y adoptar todas las actitudes exteriores de la emoción configuraba un hombre sensible. Los dramaturgos franceses, convencidos o no, escribieron dramas sentimentales. Voltaire, que comenzó por mofarse de este género híbrido, concluyó por insertar elementos patéticos, tímidamente en *Nanine* (1749), decididamente en *L'Écossaise* (1760). Tuvo también la comedia lacrimosa sus teorizadores: Diderot,

²⁶ La representación de "El sí de las niñas", en *Obras completas*, Paris, Baudry, 1857, I, p. 411.

²⁷ De Moratín, en *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, II, pp. 229-230.

²⁸ *Histoire de la littérature française*, Paris, s. f., pp. 658-663.

²⁹ G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, 1887; D. Mornet, *La pensée française au XVIIIe siècle*, 4ª ed., Paris, 1936, cuarta parte, cap. II.

Beaumarchais, Sébastien Mercier. Magnífico teorizador fue Diderot, que a la vez escribía tragedias burguesas: *Le fils naturel* (1757) y *Le père de famille* (1758), declamatorias, desmedidas, hoy con justicia olvidadas; en él valía más el crítico que el creador: en los *Entretiens sur "Le fils naturel"* (1757) y en el *Essai sur la poésie dramatique* (1759) expone sus ideas sobre el nuevo género, que, como la tragedia y la comedia, tiene su poética. El género "serio" —explica Diderot— se acercará a la vida y a la verdad ("Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle"); aceptará la regla de las tres unidades; sustituirá los caracteres por las "condiciones" (se entendía por "condiciones" los diversos estados de los hombres en la sociedad: el escritor, el filósofo, el comerciante, el juez, el político, el ciudadano, el hacendista; o en la familia: el padre, el esposo, el hermano, el hijo); admitirá la pantomima; se escribirá en prosa. Diderot, que huía de lo convencional, incurrió prácticamente en los mismos defectos que censuraba; no obstante, sus enseñanzas fueron fecundas, y el moderno drama de costumbres del siglo XIX deriva del de Diderot y sus continuadores.

La comedia lacrimosa interesó, al parecer, a los escritores españoles del setecientos. Es ilustrativo el ejemplo de Luzán. Preceptista defensor de los géneros incontaminados, Ignacio de Luzán había abominado con ardimiento de la tragicomedia, mezcla de lo cómico y de lo trágico, "nuevo monstruo no conocido de los antiguos", y censurado su ineficacia artística y moral³⁰; sin embargo, el mismo Luzán, después de una fructífera residencia en París, volvió a España remozado en sus ideas: "Se hizo acérrimo partidario de la comedia sentimental", afirma Menéndez Pelayo³¹. Tradujo *Le préjugé à la mode*, de La Chaussée, que tituló *La razón contra la moda* (1751), y en el prólogo no ocultó su entusiasmo por el nuevo género. Su ejemplo fue seguido. Años después se realizaron varias traducciones de los dramas franceses ya mencionados y de otros análogos: Clavijo y Fajardo trasladó al español *Le glorieux*, de Destouches; Iriarte, y también Ramón de la Cruz, *L'Écossaise*, de Voltaire; Iriarte, *Le philosophe marié* y *Le dissipateur*, de Destouches; Ramón de la Cruz, *Eugénie*, de Beaumarchais³²; y de Diderot hubo una versión de *Le fils naturel* por Bernardo María de Calzada y hasta tres de *Le père de famille*, debidas al marqués de Palacios, a Juan Estrada y a Fran-

³⁰ *La Poética*, ed. 1789, II, p. 253.

³¹ *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1933, V, p. 203.

³² Paul Mérimée, *L'influence française en Espagne au dix-huitième siècle*, Paris, [1926], pp. 55-56.

cisco Rodríguez de Ledesma³³. Pero más importancia aún tiene la adaptación intentada en 1773 por Jovellanos, como consecuencia de una disputa literaria en la tertulia sevillana de Pablo de Olavide acerca de "la comedia tierna"; *El delincuente honrado*. Se han indicado y sostenido diversas influencias francesas: Diderot, Sedaine, Fenouillot de Falbaire, Mercier³⁴; lo único seguro es que Jovellanos conocía bien las teorías de Diderot y que conscientemente se propuso escribir una obra de acuerdo con las formas y principios del drama moderno: recursos patéticos, las "condiciones" del magistrado y del hijo natural, prolijas acotaciones escénicas, una pantomima muy sobria.

Volvamos a Moratín. ¿También Moratín quiso cultivar la comedia sentimental según los modelos de Diderot o de Sedaine? Lo niega Menéndez Pelayo: la comedia urbana, sentimental y grave de Moratín "en nada se parece al género declamatorio, ampuloso y fríamente frenético..., que había querido implantar en Francia Diderot. Al contrario..., parece que rehuye la expresión demasiado violenta del sentimiento..."³⁵. Lo afirma Camille Pitoulet: "En vérité, Moratín a subi, et avec intensité, l'influence de la comédie larmoyante et prédicante de La Chaussée et de Diderot, il a pris cette tendance aux effusions que révèlent le Don Antonio et le Don Pedro de *La Comedia Nueva*, ainsi que notre Don Diego, dont le mélange d'ingénuité et d'attendrissement à la J.-J. Rousseau vienment en droite ligne de notre littérature "sensible"³⁶. La influencia de lo sentimental no la discutimos; se trata de saber si Moratín quiso verdaderamente, como Jovellanos, escribir una especie de comedia sujeta a los preceptos de la nueva poética. Creemos que no; admitirlo equivaldría a desconocer su temperamento y a falsear, magnificando el influjo de lo sentimental, el sentido de su obra. Moratín, de modo indirecto, rechaza firmemente el género dramático sustentado por Diderot; al juzgar *El delincuente honrado*, expresa que dista mucho "del carácter de la buena comedia"³⁷. Diderot debió asustarlo cuando anhelaba para la poesía "quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage". Pero la poética de la tragedia burguesa no era totalmente deleznable, contenía varios preceptos que no podían disgustarle: así, por supuesto, la regla de las tres unidades, la prosa como forma natural del drama, las intrigas sen-

³³ M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, VI, Buenos Aires, 1945, p. 328.

³⁴ J. H. R. Polt, *Jovellanos' "El delincuente honrado"*, *The Romantic Re-*

view, 1959, t. 170-190.

³⁵ *Historia de las ideas estéticas en España*, ed. VII, pp. 186-187.

³⁶ Ed. de *El sí de las niñas*, París, *Nation* (1928), p. 42, n. 16.

³⁷ *Discurso preliminar*, *BAEAE*, II, p. 319.

cillas y aquel acercamiento a la vida y a la verdad. Moratín, espíritu mesurado y juicioso, no había de rehuir la exaltación novelesca de los antiguos dramaturgos españoles para caer en la exaltación sensiblera de los modernos franceses. Pero su medida y su buen juicio no le vedaban asimilar algo de aquella tendencia renovadora; sin incurrir, ya se sabe, en excesos...

Escribía Larra a propósito del matiz moratiniano de ternura: "No sabemos si es efecto de la época en que ha vivido Moratín, en que el sentimiento empezaba a apoderarse del teatro, o si es un resultado de profundas y sabias meditaciones"³⁸. No resulta temerario asegurar que ambas causas —el carácter de la época y las profundas y sabias meditaciones— intervienen en la creación de la comedia nueva; y que, acaso, la segunda está condicionada por la primera.

La influencia de la sensibilidad en el teatro español del siglo XVIII es tema arduo, no estudiado aún. Ha sido demostrada, por el contrario, respecto de la literatura francesa. No cabe emprender aquí ese estudio. En cambio, no parece difícil descubrir la verdad acerca de las "profundas y sabias meditaciones" de que hablaba Larra. Las notas que Moratín reunió para ilustrar *El viejo y la niña* ayudan a resolver el problema. Decididamente, Moratín da el gran paso que lo separa de los teóricos —y de los prácticos— del neoclasicismo: sostiene, sin reservas, que "la mezcla de risa y llanto... es propia de la buena comedia"³⁹. No exagera los tonos; no llega a desterrar, como Diderot, lo cómico, y se queda en Voltaire: "Basta que se contenga la comedia en sus propios límites —explica—; que en lo ridículo no descienda a rozarse con la grosería o la obscenidad, y en lo afectuoso no se eleve tanto que usurpe a la tragedia sus acciones heroicas, sus pasiones, sus catástrofes, la pompa y grandilocuencia de su estilo"⁴⁰. No es suficiente lo ridículo, ha de atemperarse con lo afectuoso. Su acariciada aspiración de reflejar la vida próxima y cotidiana, las costumbres, los vicios y las preocupaciones de su tiempo, lo conduce naturalmente a entretener las risas y las lágrimas: "Si la vida humana presenta una serie de errores, locuras, desgracias y escarmientos a quien la observa, la comedia, su

³⁸ *Ob. cit.*, p. 411.

³⁹ *Obras póstumas*, I, Madrid, 1867, p. 81.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 81. Para Valbuena Prat el sentimentalismo de algunos personajes moratinianos "sabe ya a cosa romántica"... (*Historia del teatro español*, Barcelona, 1956, p. 471). El adjetivo *romántico*, aplicado a Moratín, parece poco exacto. Por el contrario, Joaquín Casaldueiro muestra el modo pulcro y contenido en que el sentimiento dirige parte de la acción de *El sí* (*Forma y sentido de "El sí de las niñas"*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1957, XI, espec. 49-56).

imitadora fiel, repite en la escena aquellas situaciones de risa y llanto que son más eficaces para persuadir y deleitar..."⁴¹. Estas citas —si algo extensas, necesarias— demuestran acabadamente que Moratín imprimió con plena conciencia un matiz sentimental a su teatro.

Clase dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores,
el 25 de agosto de 1960.

⁴¹ *Ibid.*, p. 81. En la defensa de la tragicomedia tenía Moratín precedentes en la España dieciochesca. Juan de Iriarte, por ejemplo, razona así: "Considerando... la naturaleza y verosimilitud de las cosas, no parece tan extraño ni tan violento el drama que une lo serio con lo jocoso; porque no siendo el poema dramático más que una imitación o representación de las acciones y sucesos humanos, y si en el teatro de la vida humana pasan y suceden verdaderas tragicomedias, ¿por qué razón no las podrá haber fingidas o imitadas en el teatro de la poesía, ...?" (*Critica del libro cuarto de "La Poética" de D. Ignacio de Luzán*, en *Obras sueltas*, Madrid, 1774, II, pp. 503-504).

Astronáutica imaginaria y astronáutica tecnológica

por ADOLFO FERNÁNDEZ DE OBIETA

I

Cuando se contemple el año 1957 desde el año 2000 digamos (para no situar más lejos el Futuro) habrá de convenirse en que al menos un hecho de ese año es un hecho capital de la historia del hombre y del mundo. ¿Por qué ha maravillado cierto hecho, o cierta noticia de ese año 1957, hasta revestir el relieve de un hecho excepcionalísimo en la historia de la raza humana?

Se trata, todos se dan cuenta, de cierto día de octubre de ese año 1957 en que un artefacto salido del ingenio y la industria del ser humano alcanzó no sólo una altura extraordinariamente mayor que la alcanzada por todo otro artefacto, sino que logró situarse en órbita alrededor de nuestro planeta, convirtiéndose así en lo que por primera vez ha merecido la denominación de sateloides o satélite artificial (aunque la nomenclatura imaginaria viniera de años atrás). No vanamente la humanidad entera, pues, ha sentido quebrársele la respiración y paralizársele el pulso de asombro, perplejidad, admiración, maravilla, porque raramente ocurre a un individuo y menos a una generación entera de la humanidad ser testigo de un hecho justamente adjetivable de 'colosal', digno y más que digno de los prodigios, colosos y maravillas del mundo antiguo. Y no se olvide, para apreciar la magnitud de este asombro, que vivimos en un tiempo de maravillas científicas y tecnológicas, en que nada en el orden del dominio de la materia y de las fuerzas naturales parece imposible. (Quizá yo me entusiasmo con el supuesto entusiasmo popular; menos crédulo era Flammarión —1842-1925— cuando afirmaba: 'Por lo demás, los pensadores podrán estimar en lo que valen esas maravillas: el vulgo no se asombra de nada. Si mañana se efectuara un descubrimiento que per-

mitiera dirigir señales a Marte y recibir sus respuestas, las tres cuartas partes de los hombres no manifestarían sorpresa alguna).

Pero, ¿qué es lo nuevo en este hecho máximo: es nueva la idea o la realización, o el modo de realizarla? Ciertamente, la idea de salir de la Tierra temporaria o definitivamente —conservando la vida, se entiende—; la idea de volar —porque siempre se ha pensado que las alas son indispensables para ese viaje extraterrestre— es una idea, un propósito, un anhelo antiquísimo del hombre. Lo nuevo pues no es la idea de volar ni el sentimiento de exploración de las cosas que yacen más allá del horizonte de la Tierra; lo nuevo es que ese viejo sueño más o menos latente en toda la humanidad se ha traducido por primera vez en hechos. En realidad, podrían distinguirse dos sueños, de creciente significado, uno menor y uno mayor: el menor, volar, desprenderse del ras de la tierra; el mayor, salir de este planeta, llegar a establecerse temporal o permanentemente en otros planetas o en nuestro satélite Luna. Y podría decirse que el primero de esos sueños, volar, ya no es novedad desde hace más de cincuenta años, ya es un modo regular de deporte y de transporte, y que por tanto la novedad absoluta de estos días es la aproximación al sueño mayor: salir con vida y vivir fuera de la tierra y de su atmósfera.

Salirse de la Tierra, ya se ha salido; sólo falta pues establecer alguna residencia humana fuera de la tierra, para que aquel sueño mayor de que hablo quede coronado. Es posible que buena parte de los que estamos aquí reunidos podamos ser testigos de la noticia de esa trasterrización y acaso alguno de nosotros respirará por primera vez en otras latitudes cósmicas.

La idea de dotar de alas a los seres humanos o a ciertos animales humanizados o próximos al hombre o tradicionalmente simbólicos —caballos, serpientes— es una idea inmemorial, y que vuelve a decirnos que las alas se asocian a la idea de excelencia, levedad, superioridad, con respecto a los seres obligados a deambular sobre la superficie misma de la tierra sin poder levantarse por propios medios siquiera unos metros del suelo. Hasta en el propio lenguaje, poético o cotidiano, los vocablos 'vuelo', 'alas', 'alado', son sinónimos de lo que se levanta de lo denso y pesado, de lo animal y vegetal, para confundirse con la ligereza del viento, del aire. Los pensamientos *vuelan*, la esperanza *se levanta*, la imaginación *alza sus alas*... Es siempre el concepto de que el vuelo, las alas, lo ingrávido, lo que vence a la gravitación, lo centrífugo, se libera de la condición oscura o gravemente limitada de lo que se arrastra, reptá, o meramente camina, es decir no se aparta del contacto más estrecho con la superficie terrestre. Subir, ascender, elevarse, poner el pensamiento, ya que no el cuerpo, arriba, sobre el nivel de la tierra, es quizá la imagen más antigua para la idea de

purificarse, de limpiarse de las impurezas de los sentidos, de las urgencias y exigencias del cuerpo. Desde tiempo inmemorial se supone situados en las alturas, en los cielos, al Creador, a Dios y a la corte celestial; como la sede de lo brutal y primitivo se supone situada bajo la superficie de la tierra, donde se hallarían los propios infiernos, es decir, sencillamente, las regiones inferiores, subterráneas. Por qué es así y no a la inversa, por qué el cielo no está en el centro de la tierra y el infierno en el cenit, podrá ser un problema para los teólogos, pero yo me limito a señalar ese apetito de alturas que parece inherente al ser humano, ese anhelo de situarse con la mente, ya que no, por imposibilidad práctica, con el cuerpo, a nivel del más alto aire, a nivel de las estrellas, y situar allí lo más excelso, lo más reverenciado, como la Divinidad misma. Si fuera necesario algo más para acentuar este prestigio de las alturas, y por tanto de las alas y el vuelo que son modos de despegarse de la tierra, podría mencionarse que valiosos símbolos de las religiones llamadas superiores están representados por criaturas aladas, por aves y pájaros; que el propio Espíritu Santo, es decir una de las tres personas de la trinidad cristiana aparece representado como una paloma, sin olvidar a los ángeles y otras jerarquías en cuya corporeidad sutil las alas no son un elemento decorativo sino constitutivo, lo mismo en el cristianismo que en otras religiones. Y fuera de las grandes religiones, en las mitologías o tradiciones poéticas, las aves mágicas y las aves místicas aparecen vinculadas siempre a la idea de potencia y de grandes virtudes físicas y metafísicas; piénsese en la de todos conocida ave fénix; piénsese en los dioses alados de la *Eneida* (L. I): 'Tiende el mensajero (el hijo de Maya, enviado por Júpiter) su vuelo por el inmenso éter, batiendo las alas, y pronto se posó en las playas de la Libia...' Y hasta cuando en el plano más cercano a nosotros, se quiere exaltar a los genios y héroes, a los númenes y a las virtudes, a menudo el artista recurre a las alas, como si en el orden de la materia o la representación sensible, las alas de una estatua o un dibujo —como las de la famosa Victoria alada— nos ayudaran a elevar nuestro propio pensamiento.

¿Tiene, pues, algo de extraño, que el hombre mismo luche desde todo tiempo por volar, ya que no con alas propias al menos con alas mecánicas, o, siquiera, a bordo de aparatos que nacieron de la observación del vuelo de las aves? Situarse corporalmente en lo alto no es más que situarse donde el hombre ha situado lo más sublime que puede concebir y reverenciar. Y el mayor elogio a lo de abajo o inferior, a lo 'sublime' aquí en la tierra, es hallarlo de algún modo espejo de lo 'superior', y así halaga o espera la famosa 'Tabla de Esmeralda' de Hermes Trismegisto cuando consagra: 'Como Arriba, Abajo', o la correlativa enunciación de que

el microcosmos es imagen del macrocosmos; e inversamente, 'no se levanta dos metros del suelo' o 'a ras de tierra' decimos metafóricamente para significar una humanidad precaria o mezquina; 'terre à terre!', en otro idioma.

Ahora bien, en un sentido general pueden distinguirse, dentro de la historia de la astronáutica o navegación del espacio, dos ciclos: el de la astronáutica imaginaria y el de la astronáutica científica o tecnológica: el largo ciclo en que lo más que pudo hacer el hombre fue imaginar o soñar que volaba y que se internaba en los aires, y el breve pero intensísimo ciclo en que el hombre surca la atmósfera, sale de la atmósfera, se sitúa en órbita alrededor de la tierra, y, previsiblemente, desembarcará en otros planetas o en la Luna.

Pero quisiera subrayar que esos dos ciclos —astronáutica imaginaria y astronáutica científico-tecnológica— no se oponen sino que se complementan, y que de la fantasía aparentemente pura a los intentos primero empíricos y luego sistemáticos no se da solución de continuidad: sino que es el mismo hombre con la misma idea, sólo que con diferentes medios de materializar su pensamiento. No es que el hombre, en esta materia, se haya conformado alguna vez con sólo imaginar, fantasear, soñar, crear mitos o profetizar, sino que imaginar o soñar ha sido el primer paso al hacer, a falta de una ciencia y una técnica adecuadas. Si los griegos o las gentes del Renacimiento inventaron máquinas imaginarias o teóricas para volar, fue porque carecían de elementos —materiales y energía— suficientes como para traducir en actos esos deseos. Si el monje Rogerio Bacon sólo pudo profetizar la era espacial que sobrevendría más de seiscientos años después, no es porque profetizar fuera más cómodo que construir (por lo demás fue el inventor de los anteojos), sino porque era lo único que estaba a su alcance.

Insisto: el hombre no parece nunca haberse conformado con sólo imaginarse o sólo soñarse navegando más allá del horizonte terrestre, sino que, en lo que la técnica de cada época ha permitido, ha intentado dar forma a esa tentación o necesidad de surcar el espacio o, al menos, de levantarse de la tierra. Desde las fantasías más antiguas hasta los aparatos más sencillos va una inmensa distancia, como otra inmensa distancia va desde esos aparatos sencillos hasta los actuales vehículos cosmonáuticos, pero siempre distancias dentro de la misma orientación y el mismo fin: dar alas al cuerpo humano, aligerar el peso del cuerpo humano, superar la gravitación, residir fuera de la tierra, entroncar con otras supuestas humanidades.

II

Vamos ahora a entretenernos con éste como vemos antiquísimo, o mejor inmemorial, tema de la desgravitación, del puente entre los mundos y entre los seres acaso eslabonados a través de los planetas del sistema solar y tal vez más allá... Como decimos, no es sólo un tema literario, quiero decir de imaginación pura, de lujo de la imaginación, de juego con la fantasía, sino uno de los grandes temas de la conciencia humana, de la preocupación y la esperanza del hombre. No es sólo un tema de conversación, sino de exploración, de experiencias numerosas y avasalladoras, experiencias vitales y no sólo intelectuales. Repito: desde que se tiene memoria el hombre ha querido escudriñar los secretos del cielo, ámbito de Dios, de los dioses, o de otras razas o humanidades, y hasta ha descrito algunos de esos seres o razas sólo entrevistados con el ojo de la fantasía o la conjetura. Sea la raíz de este impulso la necesidad de evasión, o de aventura, o de dominio o de curiosidad, o de conocimiento puro, es decir que ese impulso nazca de la necesidad o de la libertad, desde que se tiene noticia del hombre se tiene noticia de su afán de aventuras celestes. Acercarse a lo alto, a la divinidad, al centro de la creación, supuesto siempre infinitamente lejano y alto, y por tanto al nivel, o más allá, de las estrellas... Pero el hombre no se ha apaciguado con situarse mentalmente en esos otros mundos, sino que ha ambicionado llegar a ellos, o recibir sus mensajeros (aunque más lo primero que lo segundo). Quiere decir que el hombre, que por una faz de su ser aparece tan apegado a las cosas y moldes de la tierra, tan mezclado a sus sustancias y placeres, por otra faz de su ser —por su vocación de conocimiento, por su necesidad de un más allá, o simplemente por turismo, por vagabundez, por trashumancia— nunca ha cerrado la ventana que lo comunica espiritualmente con lo indefinido o infinito, con lo extraterrestre, de cualquier modo que cada época haya concebido el origen y las formas del cielo o la vinculación con otros mundos astrales y otras divinidades o humanidades.

Lo que en cierto sentido parece la fantasía de saber y experimentar la realidad del espacio cósmico, de sus estructuras y pobladores, ha sido, en otro sentido, fantasía sólo en cuanto el utilaje poseído ha resultado siempre tan desproporcionado que ha hecho pensar que la naturaleza de otros mundos era de conocimiento imposible, es decir falta de objeto racional. Los recursos imaginarios de Cyrano de Bergerac para avanzar en el espacio supraterrrestre como los recursos de técnica insuficiente de Peral para avanzar en el espacio submarino, no son sino fases de una misma esperanza y tentativa de comunicarse con el secreto del cosmos, de no habituarse a un mundo centrado en la Tierra, de querer probar otras

rutas de promisión o de perdición. Si siempre fantasear es un modo de vivir, de penetrar en la otra faz de las cosas, la fantasía de volar, de vencer lo desconocido (exterior), de intercambiar noticias con otros planetas, pertenece a la naturaleza humana misma, y la aeronáutica o la astronáutica o la cosmonáutica están presentidas o adivinadas desde todos los tiempos. Lo único nuevo, como dije al principio, es la trasposición de fantasía a realidad de los viajes espaciales, y tan es verdad que los imaginativos han sido precursores, que a menudo, como en el caso del francés Verne o del italiano Leonardo, o del ruso Tsiolkovsky, se menciona la justeza de las adivinaciones, la prefiguración de los tecnólogos realizadores de esa empresa.

Dentro de la astronáutica imaginaria se pueden, sin duda, distinguir algunas categorías. Yo diría que hay una astronáutica mitológica o legendaria, una astronáutica literaria o poética, una astronáutica profética, una astronáutica onírica, una astronáutica esotérica, una astronáutica precientífica o pretecnológica. Creo que puede resultar interesante decir unas palabras sobre estos modos de viajar por el espacio imaginariamente, de describir a través de suposiciones o intuiciones lo que no podemos ver y tocar con nuestros sentidos naturales, pero que de algún modo queremos creer que existe, que puede existir.

Si comenzamos por la mitología o la leyenda, los nombres de los que desafiaron al sol, como Ícaro o Faetón, se nos imponen con el poder de lo simbólico. Como se sabe, al ambicioso Ícaro se le derriten las alas de plumas de ave y fibras de lino recubiertas con cera de abejas y ceñidas a los brazos, al pretender aproximarse al sol, desoyendo a su padre Dédalo, que con el mismo procedimiento (una especie de precursión de los 'planeadores') logró zafarse de sus perseguidores, es decir del rey Minos. Por su parte, Faetón también fracasa en la conducción del carro solar, como si en ambos casos quedara señalado que lo castigable no es querer salir de la Tierra o conquistar el espacio, sino acercarse al sol. Digo de paso que el sol no sólo fue desafiado, sino más bien largamente venerado por la antigüedad, como por los pueblos convencionalmente llamados 'primitivos', así como por grupos espiritualistas diseminados por épocas y países. El sol, identificado con la luz física y metafísica, y aún con la divinidad, ha centrado siempre la inspiración de la astronáutica imaginaria; los secretos del sol han equivalido a los secretos de la vida y su clave a la clave de toda ciencia. Mencionemos, en fin, además de las leyendas de Ícaro y de Faetón, la de Belerofonte, es decir el nieto de Sísifo, rey de Corinto, en busca de la Quimera —como se sabe deplorable monstruo con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón, que despedía fuego por la boca— a la que mató gracias a montar el

caballo alado Pegaso. Estos tres casos que recuerdo de astronáutica imaginaria pertenecen a la mitología griega, pero en otras se registran fábulas semejantes.

Si de la mitología se pasa a la literatura, la plástica o la poesía, es obligatorio recordar a Luciano, escritor griego del siglo II d. C., de Samosata, y recordarlo en su viaje a la Luna, y al rey Endimión que prepara a los selenitas contra el dios solar Faetón. Menos conocido que Luciano de Samosata, el murciano Abenarabi o Ibn Arabi, relata cómo el profeta Mahoma después de descender a los infiernos guiado por el arcángel Gabriel ascendió, gracias a la yegua alada Borak, hasta el trono de Alah en los cielos, no sin antes partir en dos la Luna y guardarse la mitad. Salteando los más conocidos viajes de Dante a planos y planetas ultrafísicos, se puede recordar otro viaje a la Luna: el de Astolfo, a quien lleva San Juan Evangelista en el carro de Elías. Y luego: el Clavileño. ¿Más? Sí: Cyrano de Bergerac, escritor francés del siglo XVII, que viaja no sólo a la Luna sino al sol, y que podrá decir, como está escrito al pie de su efigie en un grabado del mismo siglo XVII: 'La tierra me fue importuna / Partí hacia los cielos / Vi el Sol y la Luna / Y ahora veo los Dioses'. Creo que pueda resultar interesante demorarnos unos instantes en este curiosísimo escritor, menos conocido de lo que correspondería por sus variados talentos. En su libro fundamental: *El otro Mundo o estados e imperios de la Luna y del Sol*, pone en los planetas todo lo que le gusta en la tierra: pájaros, árboles, filosofía, música, poesía. Allí se siente liberado de las penas terrestres. Allí es libre para filosofar... Él soñaba con un país en el que la propia imaginación estuviera en libertad. En todas estas historias que parecen fantásticas, Bergerac se asienta sobre el terreno científico de las teorías de su tiempo y ensaya resolver cierto número de problemas físicos. Sí: aunque incapaz de verificar por el cálculo la validez de sus exposiciones y aunque sus razonamientos padecen de lagunas, debe señalarse que al describir los seis vehículos aéreos que le sirvieron en sus viajes interplanetarios, algunos de los principios empleados en la construcción de sus máquinas son semejantes a los empleados actualmente en la aeronáutica moderna. El globo a aire caliente por cuyo medio viaja a la Luna fue inventado 140 años después de haber sido usado en *El otro Mundo*. Como cuando una vez, a punto de estrellarse contra el suelo con su máquina aérea, se le ocurre desplegar su gran manto para regularizar la caída, no hacía sino convertirse en un precursor del paracaídas. Asimismo la idea de reemplazar el esfuerzo humano por la máquina es tan moderna que aún las concepciones rudimentarias de Cyrano nos sorprenden, pues sólo muy posteriormente la idea ha sido puesta en práctica, reemplazándose con poderosos motores el antiguo y simple

resorte. Y para confirmar que su ingenio no sólo estaba aplicado a la locomoción ultraterrestre, añado que 230 años antes de Edison, describe un fonógrafo que usan los lunares, una especie de Libro que no es necesario leer sino que, gracias a un mecanismo complicado de metal parecido a un reloj y con la ayuda de una aguja, puede oírse el capítulo que se desea, pues salen como de la boca de un hombre o de un instrumento de música los sonidos distintos que son la expresión lunar del lenguaje.

En fin, para seguir con esta literatura imaginaria de viajes por el cielo, se puede mencionar *El hombre en la Luna*, de Godwin o el *Micromegas*, de Voltaire, con la particularidad de que en este caso no es el hombre quien vuela a la Luna o el sol, sino que en la Tierra se recibe a los mensajeros de las lejanías estelares (algo como podrían ser los modernos 'platos voladores'). En fin, para mencionar sólo unos pocos nombres más pero con el ánimo de poner de relieve qué ilustres cultores han tenido las exploraciones del más allá entendido como zonas habitadas o habitables del espacio, cito a Fontenelle, con su *Pluralidad de los mundos* y a María Ana Roumier que aporta la imaginación femenina a la astronáutica imaginaria, siendo el astronauta un caballero inglés que recorre siete planetas. Después Poe, y hasta una novela apócrifa atribuida a Alejandro Dumas padre quizá por Dumas hijo; después Julio Verne o Wells ya casi en nuestros días y en la transición de la astronáutica imaginaria a la precientífica.

Despidiéndonos ahora de esta sugestiva aeronavegación literaria sobre la que largamente podríamos discurrir, digamos unas palabras sobre otras especies emparentadas. ¿Cómo dejar de recordar en materia de astronáutica profética, junto al recién aludido Cyrano de Bergerac, al monje inglés Rogerio Bacon, que hacia 1250, es decir hace más de seiscientos años, escribía: 'Podrían construirse máquinas hábiles para hacer marchar los mayores barcos con mayor rapidez que les daría un ejército de remeros; se podría hacer andar a los carruajes sin el auxilio de animal alguno, y, por último, no sería imposible construir máquinas que, por medio de un aparato con alas, permitieran volar como lo hacen las aves'?

En fin, abreviando camino y salteando etapas, pasamos a la astronáutica precientífica o pretecnológica, es decir donde los aparatos de transporte aéreo no son meras construcciones imaginativas, sino en que la industria humana comienza a ingeniarse para llevar a la práctica lo previamente imaginado y estudiado. En esta materia se suele citar como figura más remota a Arquitas de Tarento, filósofo, matemático y experimentador griego que vivió cuatro siglos antes de Cristo y que habría inventado el tornillo y la polea y el barrilete o cometa, examinando las bases para la sustentación en el aire de los objetos más pesados que el aire. En verdad, pueden

distinguirse dos tipos de intentos: uno la invención de alguna especie de alas que ciñéndose al cuerpo humano permitieran volar como las aves, y otro la invención de aparatos, con alguna especie de alas, que permitieran el transporte aéreo del hombre, sin necesidad de proveerse el propio hombre de alas artificiales. Dentro de la primera línea de ensayos —alas adheridas al cuerpo humano— quizá el caso más remoto es el del monje benedictino Ollivier de Malmerbury, inglés, que desde lo alto de una torre se arrojó al espacio, con el desdichado resultado de caer muerto al quebrársele las alas de artificio. Suerte un poco menos azarosa cupo al marqués de Baquerville, francés del siglo XVIII, que valido de un aparato ceñido al cuerpo y formado por dos alas móviles accionadas por el movimiento de las manos y los pies, logró avanzar unos trescientos metros sobre el río Sena, pero fracturándose una pierna en el descenso. Pero para que se vea que este empeño de volar por propios medios no es tan ingenuo ni primitivo como parece, recordaré que aun en plena era de la cosmonáutica el hombre no abandona el sueño de dotarse de alas, de volar, literalmente, como los pájaros, gracias a dispositivos mínimos y por así decir personales. Anoto tres casos recientes: el del ingeniero Sergio Gregovich que en Trieste, después de años de trabajo, naturalmente, se propuso probar la posibilidad humana de volar, sea con sus órganos propios o a motor; el del escultor londinense Hartman, que ha construido una nueva máquina para volar accionada exclusivamente por fuerza muscular, el 'ornitóptero': el aparato tiene alas con plumas que se mueven agitándolas para obtener la debida sustentación y propulsión y se halla aún en el período de experimentación (1960); en fin, el tercer caso es la misma idea del hombre-pájaro pero con distinta técnica, pues no se trata de calzarse o amarrarse alas, sino del vuelo individual propulsado por cohetes, cuyo control el ingeniero Graham, autor de la experiencia, efectúa con las manos, imprimiendo así mayor o menor empuje a los dos cohetes que lleva en la espalda y que funcionan con peróxido de carbono. Se ve pues cómo la idea y la esperanza es la misma: volar, proveerse de algún modo de alas o mecanismos equivalentes, usándose la fuerza muscular o la fuerza mecánica, y según los medios o elementos accesibles en cada época: como materiales y como energías de propulsión. Pero nos queda por decir algo de la segunda especie de intentos de transporte aéreo, es decir no por alas artificiales o alguna forma de sustentación y propulsión asociada íntimamente al cuerpo humano, sino por aparatos o vehículos independientes del hombre y en los que éste se limita a situarse y dirigir. Esta también antigua idea de los 'carruajes aéreos' alcanza su más notable precursor en el multigenial Leonardo de Vinci. Leonardo, como se sabe, estudió el vuelo de las aves en su *Tratado sobre el vuelo de los pájaros* (según

observaciones experimentales y no sólo especulativas como en el *Estudio sobre la andadura de los animales*, de Aristóteles); pero no se conformó con los aspectos teórico y experimental, sino que diseñó varios aparatos voladores, uno de ellos como una pequeña nave con grandes alas a motor humano, por así decir, o sea movidas por hombres comportándose de manera semejante a los remeros. A partir de Leonardo varios nombres ilustran la historia de la aeronavegación en esta etapa pretecnológica. Puede así citarse al francés Bresnier, que hacia 1678 construye un aparato con alas accionadas por manos y pies y que acaso habría conseguido pasar de lo teórico a lo práctico en un breve desplazamiento sobre un barrio de su ciudad; se puede citar al padre Bartolomé Lourenço, sacerdote brasileño que en 1709 presenta al rey de Portugal el plano de un aparato con el que prometía volar doscientas leguas diarias, consistente en dos esferas en las que se había hecho el vacío y a las que aplicaba un imán y las propiedades eléctricas del ámbar frotado; se dice que el padre Lourenço también obtuvo algún éxito, aunque, acusado de herejía por el pueblo, debió desistir de su empeño de usar vehículos materiales para ascender al cielo. Otro nuevo fracaso, fracaso heroico, es el del abate Desforges, francés, que persiste en la idea de una máquina alada, la construye y prueba, se eleva en el espacio y desciende bruscamente hiriéndose el piloto. (Obsérvese la participación, en todas las aventuras de la aviación pretecnológica, de monjes, abates, sacerdotes: Bacon, Malmerbury, Lourenço, Desforges; el afán de los hombres espirituales por remontar el vuelo no sólo con la oración o el éxtasis sino corporalmente; los ensayos hasta cruentos por acercarse materialmente al cielo y no con el cuerpo mental o astral sino con el denso cuerpo físico, y aun esto no por la vía mágica o mística de las levitaciones o ascensiones sino de mecanismos o aparatos). Después la teoría y la práctica cambia, pues a todos estos intentos basados en artefactos notoriamente más pesados que el aire, se contraponen los intentos de triunfar en el transporte aéreo merced a aparatos más livianos que el aire. Aquí aparecen en escena los hermanos Montgolfier y sus famosos globos o 'montgolfieras', precursores de los 'dirigibles' o 'zeplines'; aquí desaparecen las alas ya clásicas sea aplicadas al propio cuerpo humano, sea a los aparatos, para reemplazarse por distintos formatos de globos o esféricos, llenos de vapor de agua, de hidrógeno, de helio, etcétera, y dirigidos por distintos mecanismos de comando. Pero los ensayos vuelven a la idea de despreocuparse de buscar vehículos más livianos que el aire para afrontar las dificultades de los más pesados que el aire pero, una vez resuelto el obstáculo de hallar una base de sustentación y de propulsión, con muchos mayores recursos y posibilidades; y con ello, con aeroplanos y aviones, en el curso de la segunda mitad del siglo XIX, la astro-

náutica ya cada vez menos imaginaria y cada vez más experimental, entra en la etapa de alta precisión que la caracteriza al presente, entra en la etapa estrictamente científica y tecnológica.

III

Sin embargo, la fantasía, la imaginación, no abandona su espléndida función al servicio de la ciencia y la tecnología; lo imaginario no sólo fue una etapa necesaria, pues seguramente de no haber sido largamente imaginados y soñados y entrevistos y conjeturados los aparatos de vuelo jamás hubieran sido construidos, sino que el imaginar y el soñar continúan llenando su función por así decir premonitoria, continúan excitando al hombre a nuevas conquistas, a nuevas buscas de materiales y de fuentes de energía, a riesgos y compromisos cada vez mayores.

Dejamos la astronáutica o la cosmonáutica imaginarias y pre-científicas pero no dejamos la imaginación. Y el límite entre la fantasía y la realidad, entre lo imposible y lo posible, lo fallido y lo viable, suele seguir siendo indeciso.

Supongamos que leemos esta noticia: 'Viajando a una velocidad inverosímil, un extraño buque espacial avanza en el vacío del espacio en un viaje de reconocimiento alrededor de la Luna. Este buque espacial no se parece a los vehículos comunes, pues está activado por la energía solar. Consta de una gigantesca esfera de plástico con dos hemisferios: el uno transparente y el otro recubierto con una ligera capa de plata o aluminio que refleja y concentra los rayos del sol calentando el hidrógeno líquido que llena los tres tanques en el medio de la estructura. El hidrógeno convertido en gas a alta presión sale expulsado por dos boquillas situadas a los lados de otra pequeña esfera y sirve como medio de propulsión. Debajo de los tanques hay otra esfera que es la cabina para la tripulación de donde salen las antenas de radar para guiar la nave en su viaje por el espacio'.

Pregunto: ¿fantasía o realidad? Muchos dirán, aún hoy, fantasía, pero el ideador del vehículo, el Dr. Ehricke, contesta enfático: esta nave no es mero producto de la fantasía, es 'real'. Podríamos agregar: como son reales las 3.000 firmas que en Estados Unidos fabrican aparatos para la era del espacio, y son reales los 2.000.000.000 de dólares anuales que cuesta el empeño por hacer llegar al hombre hasta el espacio sideral. El ingeniero puede decir: 'la nave existe, ya que está concebida según las reglas del juego científicotécnico; existe en mi imaginación científica (no en la pura ciencia-ficción); sólo falta construirla y probarla; lo 'realizable' es ya 'real'. El único pequeño problema subsistente es calcular adecuadamente cuánto falta para que lo construido en la mente pase al plano de lo tangible y visible.

Insisto: en cierto sentido se esfuma el límite entre la fantasía y la realidad, lo imposible y lo posible, lo desconocido y lo conocido. Subsiste, desde luego, la distinción entre la fantasía absoluta, no calcada de ninguna manera sobre la realidad empírica, y la fantasía que trabaja sobre la realidad, fantasía que es ya un cierto método de exploración y ejercicio de la realidad, que deja traslucir la correspondencia con lo conocido o conocible. (Lo que, desde luego, no significa desvalorizar la fantasía pura, incondicionada, fuente de la más alta poesía). Hay una fantasía, gran colaboradora del espíritu científico y técnico, como la de ese buque espacial recién descrito, o como pudo ser la de una máquina de Leonardo o la del submarino ideado por Peral: no la obra de un loco o de un soñador puro o de un niño, sino la de un técnico, sólo que con insuficientes medios; es fantasía sólo en la medida en que le falta el toque mágico de la ciencia para convertirse en realidad; participa de la promisoría 'fecundidad de lo insuficiente', de Goethe.

Llegados aquí, ¿qué puedo decir sobre la aplicación de la más alta tecnología, la de los 0,000.000.000.000.000.001, a los vuelos planetarios e interplanetarios y trasplanetarios, espaciales e interestelares, si es la evidencia misma y nos desborda a todos, si sentimos que las rutas del universo están abiertas no sólo ante nuestros ojos sino casi ante nuestras manos, ante nuestros pies, ante nuestro cuerpo? La divisa de un pueblo: lo difícil lo hacemos en el acto, lo imposible, en un poco más de tiempo', podría ser la divisa de la tecnología contemporánea (ciertamente no tanto de la ética).

Un día, un buen día, se cumplió la proeza de navegar contra la corriente de los ríos, cuando pudo disponerse de motores que permitieran a las embarcaciones velocidades superiores a las naturales de las aguas. Pero debieron pasar 50 o 100 siglos de navegación marítima y fluvial para llegarse a este resultado. Otro buen día... la aeronavegación primero y la astronavegación y la cosmonavegación después...

La aeronáutica ha realizado progresos mucho más sorprendentes en muchos menos años que la náutica, según lo que parece ser la ley de aceleración de la historia, lo mismo en el orden práctico que en el social. No hace dos siglos que la navegación aérea —los experimentos de los hermanos Montgolfier, del marqués de Arlandes o de Meunier— pasmaban al mundo al encontrar un procedimiento para superar la dificultad fundamental: aparatos menos pesados que el aire, y hoy, con aparatos infinitamente más pesados que el aire, y sin el auxilio de gases, millares de máquinas comerciales o civiles o bélicas surcan el aire al mismo tiempo según horarios cronométricos y con un coeficiente asombroso de seguridad, a pesar de las apariencias de inseguridad.

Las novedades se suceden a tal velocidad que se puede decir

que con intervalo de días brillan fechas justamente reputadas de históricas. El 4 de octubre de 1957 es lanzado con éxito el primer satélite artificial, es decir por primera vez en la historia cruza el espacio una máquina exploradora que no sólo se mantiene en funcionamiento sino que comienza a informar sobre realidades extra-terrestres; y antes de un mes, o sea el 3 de noviembre, se registra una singularidad complementaria y precursora de otras: la permanencia del primer ser viviente (una perrita) en las regiones cósmicas, o sea allende las fronteras de la atmósfera terrestre, lo que equivale a decir que por primera vez en la historia biológica conocida, un organismo animal se encuentra en condiciones radicalmente distintas de las comunes a todos los organismos con sede en la tierra. En fin, digo una vez más, aun queriendo tener buena memoria las novedades escapan al registro y podemos olvidar muchas fundamentales, porque en los 1.500 días que llevamos de era espacial o como quiera llamarse a la que comienza formalmente en octubre de 1957, son tantas las experiencias o expectativas vividas por la humanidad en relación con las cosas celestes que es imposible retener siquiera las principales. ¿Se acuerdan ustedes, por ejemplo, de Donald Farrell, el soldado que en febrero de 1958 permaneció días y días en un camarín acondicionado para un simulado vuelo a la Luna, en cuyas condiciones el día solar de 24 horas aparecía acortado en el 'día espacial'? ¿Se acuerdan de las perritas Belianka y Piestraya, lanzadas al espacio en un cohete geofísico hasta una altura de 450 millas y que encerradas en herméticas cabinas soportaron satisfactoriamente el experimento? Y como éstas, cien preguntas. Se me ocurre que hemos debido quizá defendernos de tantas novedades prodigiosas desmemoriándonos, para que la irrupción de este futuro colectivo espacial no arrase nuestro pasado y presente personal, nuestra condición humana todavía, a pesar de todo, tan arraigada en la Tierra, tan identificada con la tierra.

Clase dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores, el 23 de setiembre de 1960.

Educación para la democracia

Por CLARA LEONOR VILASECA

I — EL FACTOR INTELIGENCIA: SU INFLUENCIA EN LA INTEGRACIÓN DEL GRUPO Y EN LA FORMACIÓN DE LOS EQUIPOS DE TRABAJO

Cuando forma los equipos para determinado trabajo, el maestro sabe que están destinados a fracasar aquellos que llevan como lastre una excesiva cantidad de alumnos poco inteligentes. Generalmente, la inteligencia de los alumnos se juzga por las notas que antes han obtenido en uno u otro trabajo o por diversos aspectos de su actividad en clase. Cuando el maestro forma grupos en que hay alumnos "malos" y "buenos", lo hace porque cree que los "mejores" alumnos son capaces de orientar a los más flojos en un trabajo que deberán presentar en conjunto. Pero ¿son los llamados "mejores alumnos" realmente los más inteligentes? ¿Son ellos los más capaces de ayudar a sus compañeros? ¿Conviene que el maestro presente como modelo de los demás a determinados alumnos? ¿Favorece esto las buenas relaciones de los miembros del grupo entre sí? Todas estas complejas cuestiones, en las que intervienen distintos aspectos de la personalidad del alumno, son a veces muy difíciles de interpretar. En los casos en que esos diferentes aspectos son susceptibles de medida, se pueden sacar conclusiones válidas para el grupo que se está estudiando y que pueden tener carácter general si se repiten en cada uno de los grupos estudiados.

a) LA RELACIÓN ENTRE EL COCIENTE INTELLECTUAL Y EL RENDIMIENTO ESCOLAR ES POSITIVA

Aplicando la fórmula de Spearman, se obtuvo un coeficiente de 0,56 (cuadro 1). Esto significa que en el 56 % de los casos el rendimiento de los alumnos —medido de acuerdo con los promedios generales obtenidos en el año— aumenta a medida que aumenta su cociente intelectual. Pero no sucede lo mismo en el 44 % de los casos: hay, entonces, alumnas inteligentes que no

NOMBRES	C.I.	Rendi- miento	di	di ₂
Adriana Pérez	30	1	29	841
Graciela I. García	16	4	12	144
Graciela Gómez	8	3	5	25
Mirta Pasos	36	36	0	0
Diana Conde	25	10	15	225
Stella Maris Martínez	4	11	7	49
Mónica Liliana Iglesias	14	9	5	25
María Cristina Alvarez	38	25	13	169
María Cristina Pérez	33	16	17	289
Ana María Taboada	7	23	16	256
Graciela E. Durán	24	27	3	9
Beatriz Rentér	2	18	16	256
Alicia B. Pulze	1	7	6	36
Lina Marta Blázquez	13	17	4	16
Blanca Ramírez	9	28	19	361
María Teresa García	12	6	6	36
Beatriz I. Fernández	10	14	4	16
María Cristina López	4	5	1	1
Silvia Rodríguez	37	39	2	4
Elba Castro	18	15	3	9
Graciela E. Suárez	22	22	20	400
Susana María Gómez	17	20	3	9
Teresa Núñez	32	30	2	4
Irma Bonfiglio	19	32	13	169
Alicia Iñiguez	6	24	18	324
Raquel Cháves	11	22	11	121
Isabel Ruiz	15	19	4	16
Irene Muñoz	25	13	12	144
Rosa Inés López	35	35	0	0
Antonia Alvarez	31	38	7	49
Marta Ponce	3	8	5	25
Teresa A. Paulín	28	34	6	36
Raquel Giménez	34	21	13	169
Beatriz S. Duca	26	40	14	196
Susana Inés Doll	40	37	3	9
Delmira Peñas	20	12	8	64
Alma Gutiérrez	29	33	4	16
Ana Isabel Cantó	39	26	13	169
Sofía Román	21	29	8	64
Elsa Inés Palma	27	31	4	16
				4.767

$$r = 1 - \frac{6 \cdot \sum_{i=1}^n (x_i - y_i)^2}{n(n^2 - 1)} = 1 - \frac{6 \times 4767}{40 \times 1599} = 0.56$$

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

1. Relación entre el CI y el rendimiento escolar.
(Coeficiente obtenido mediante la fórmula de Spearman.)

Tipo de Intel.	NOMBRES	C. I.	RENDIMIENTO	LIDERAZGO (nº de elecciones)	
				20-V-60	8-IX-60
Intel. superior	Alicia B. Pulze	114	8,70	3	3
	Beatriz Renter	110	7,29	5	6
Intel. normal o media	Marta Ponce	104	8,63	3	3
	Stella Maris Martínez	103	8,33	4	4
	María Rosa Sol	103	abandonó por motivos partic.	6	2
	Ma. Cristina López ..	103	8,91	3	3
	Alicia Iñíguez	103	debe una previa	1	2
	Ana María Taboada .	102	debe una previa	5	7
	Blanca Ramírez	100	debe dos previas	2	7
	Graciela Gómez	100	9,01	9	6
	Beatriz I. Fernández .	100	7,52	3	1
	Raquel Chaves	100	6,68	1	1
	Ma. Teresa García ..	98	8,74	4	7
	Lina Marta Blázquez .	97	7,31	2	3
	Mónica Liliana Iglesias	96	8,52	5	6
	Isabel Ruiz	95	7,14	1	1
	Susana T. Gómez	94	7,03	1	0
	Graciela I. García ...	94	8,98	10	6
Elba B. Castro	93	7,46	4	2	
Delmira Peñas	91	8,27	0	1	
Irma Bonfiglio	91	debe cuatro previas	4	1	
Intel. lenta	Sofía Román	89	debe dos previas	0	3
	Graciela E. Durán ..	88	debe dos previas	4	4
	Graciela E. Suárez ...	88	9,28	3	6
	Irene R. Muñoz	88	8,22	2	2
	Diana Conde	87	8,40	6	4
	Beatriz S. Duca	83	debe ocho previas	0	0
	Elsa I. Palma	83	debe cuatro previas	0	0
	Teresa A. Paulin	83	debe cinco previas	2	3
	Alma Gutiérrez	83	debe cinco previas	0	0
	Adriana Pérez	82	9,30	12	7
	Antonia Alvarez	82	debe siete previas	1	0
	Teresa Nuñez	80	debe cuatro previas	1	1
Debilidad mental leve	Ma. Cristina Pérez ...	77	7,32	3	3
	Raquel Giménez	75	6,74	1	1
	Rosa Inés López	75	debe seis previas	1	1
	Mirta Pasos	71	debe siete previas	7	3
Debilidad mental bien definida	Silvia Rodríguez	68	debe ocho previas	5	1
	Ma. Cristina Alvarez .	65	debe una previa	4	4
	Ana Isabel Cantó	65	debe una previa	1	0
	Susana Inés Doll	64	debe ocho previas	0	0

rinden (Blanca Ramírez, Irma Bonfiglio, que no consiguieron aprobar el curso; Alicia Iníguez, Ana María Taboada, que deben una previa); hay alumnas, cuya inteligencia es algo inferior a la normal, que obtienen excelentes notas (Adriana Pérez y Graciela E. Suárez, que obtuvieron los dos mejores promedios del curso; Irene R. Muñoz y Diana Conde, que obtuvieron más de 8 de promedio); hay alumnas con una debilidad mental leve que aprueban el curso con esfuerzo, llevando algunas materias a marzo (María Cristina Pérez, Raquel Giménez); hay otras alumnas con debilidad mental bien definida que, a pesar de todo, consiguen pasar al año siguiente, llevando una previa (María Cristina Álvarez, Ana Isabel Cántó) (cuadro 2).

Si lo que espera el maestro es que los alumnos inteligentes sean los que aprovechan más sus enseñanzas, ¿qué debe pensar frente a los casos que se salen de esa norma? Si se conforma con una explicación simplista: las alumnas inteligentes que no rinden son haraganas; las menos inteligentes que obtienen altas notas son muy estudiosas; o si se reduce a retar a las haraganas y a alabar a las estudiosas, demostrará su preocupación por que todas las alumnas aprovechen sus enseñanzas, y tal vez obtenga algún resultado positivo, pero no habrá penetrado en las causas que producen los hechos y no podrá encontrar el modo en que todas las alumnas inteligentes aprueben el curso y en que todas las alumnas poco inteligentes saquen de él el mayor provecho posible. En efecto, si el 50 % de las alumnas infradotadas pueden aprobar el curso, ¿por qué no puede hacerlo el otro 50 %? ¿Por qué no han aprobado el 66 % de las alumnas de inteligencia lenta y el 33 % de las de inteligencia normal (cuadro 3)?

	Cantidad de alumnas	Nº de aprobadas	Porcentaje
Inteligencia superior	2	2	100 %
Inteligencia normal	18	16	67 %
Inteligencia lenta	12	4	34 %
Debilidad mental leve	4	2	50 %
Debilidad mental bien definida	4	2	50 %

El estímulo, el consejo, la palabra de aliento del maestro, son muy importantes; pero también lo es la oportunidad del consejo, y es fundamental la actitud de los alumnos con respecto a las realizaciones y a los desaciertos de sus compañeros. Frente al maestro, por lo general, los niños exteriorizan poco sus sentimientos acerca de sus condiscípulos y, a menudo, sus exteriorizaciones están desfiguradas precisamente porque se sienten observados por un adulto que está juzgando sus actitudes. El mundo del niño, el del adolescente, está regido por normas propias, creadas y respetadas por el grupo, regidas por una escala de valores diferente de la del adulto. Robert J. Havighurst y Bernice Neugarten¹ afirman que, aun aceptando y entendiendo el niño y el adolescente el papel del adulto, sólo se sienten completamente cómodos entre los compañeros de su misma edad. "Siempre hay ciertas cosas *que los grandes no pueden entender*: ciertos pensamientos, valores y modos de conducta que los jóvenes comparten sólo con otros jóvenes. De ahí que el maestro necesite conocer la estructura del grupo al que debe educar, y ayudarlo, penetrando en su mundo, a mejorar esa estructura.

b) LA RELACIÓN ENTRE EL LIDERAZGO, LA INTELIGENCIA DE LOS ALUMNOS Y SU RENDIMIENTO ESCOLAR ES POSITIVA

Obtenido un sociograma del curso, pueden ordenarse los alumnos de acuerdo con el número de elecciones que cada uno ha recibido y la calidad de las mismas (atribuyendo un *peso* diferente a las primeras, segundas o terceras elecciones, a que sean mutuas o no, y a que los alumnos no elegidos o poco elegidos elijan o no a los líderes de la clase). Ordenados así los alumnos, y aplicando la fórmula de Spearman, se obtiene que el índice de correlación entre el C.I. y el liderazgo (cantidad de elecciones) es de 0,32 (cuadro 4). Esto significa que, en el 32 % de los casos estudiados, a mayor inteligencia corresponde mayor influencia y atracción sobre los compañeros; pero que en el 68 % de los casos no sucede lo mismo. Significa que las alumnas de este particular grupo que estamos estudiando dan una importancia relativa a la inteligencia de sus compañeras mejor dotadas. Significa que muchas veces son otros los factores que se tienen en cuenta para elegir a una u otra compañera.

NOMBRES	Liderazgo	C. I.	di	di ²
Adriana Pérez	1	31	30	900
Graciela I. García	2	17	15	225
Graciela Gómez	3	9	6	36
Mirta Pasos	4	37	33	1089
María Rosa Sol	5	6	1	1
Diana Conde	6	26	20	400
Stella Maris Martínez	7	5	2	4
Mónica Liliana Iglesias	8	15	7	49
Ma. Cristina Alvarez	9	39	30	900
Ma. Cristina Pérez	10	34	24	576
Ana Maria Taboada	11	8	3	9
Graciela E. Durán	12	25	13	169
Beatriz Renter	13	2	11	121
Alicia B. Pulze	14	1	13	169
Lina Marta Blazquez	15	14	1	1
Blanca Ramirez	16	10	6	36
Ma. Teresa García	17	13	4	16
Beatriz I. Fernández	18	11	7	49
Ma. Cristina López	19	4	15	225
Silvia Rodríguez	20	38	18	324
Elba Castro	21	19	1	1
Graciela E. Suárez	22	23	1	1
Susana M. Gómez	23	18	5	25
Teresa Nuñez	24	33	9	81
Irma Bonfiglio	25	20	5	25
Alicia Iñiguez	26	7	19	361
Raquel Chaves	27	12	15	225
Isabel Ruiz	28	16	12	144
Irene R. Muñoz	29	24	5	25
Rosa Inés López	30	36	6	36
Antonia Alvarez	31	32	1	1
Marta Ponce	32	3	29	714
Teresa A. Paulín	33	29	4	16
Raquel Giménez	34	35	1	1
Beatriz M. Duca	35	27	8	64
Susana Inés Doll	36	41	5	25
Delmira Peñas	37	21	16	256
Alma Gutiérrez	38	30	8	64
Ana Isabel Cantó	39	40	1	1
Sofía Román	40	22	18	324
Elsa I. Palma	41	28	13	169
				7864

$$r = 1 - \frac{6 \cdot \sum_{i=1}^n (x_i - y_i)^2}{n(n^2 - 1)} = \frac{6 \times 7864}{41 \times 1680} = 0,32$$

En el cuadro 2 se señalan los cocientes intelectuales de las alumnas y sus posiciones sociométricas establecidas en dos sociogramas: el primero, del 20 de mayo de 1960, cuando las alumnas no se conocían todavía profundamente, cuando todavía no habían trabajado en grupo, y el segundo, del 8 de setiembre del mismo año, cuando ya había mayor conocimiento personal y experiencia en el trabajo en equipos. La alumna que en el primero obtiene mayor número de elecciones no es una niña de brillante inteligencia; pero es la que revela mejor aprovechamiento, midiendo a éste por su promedio general. Sin embargo, las otras alumnas de inteligencia lenta obtienen muy pocas elecciones. Si Adriana Pérez no estuviera entre ellas, el promedio de elecciones que recibiría el grupo sería de sólo 1,72. Con ella es de 2,58.

Otro caso extremo: Mirta Pasos recibe 7 elecciones en mayo y tiene sólo 71 de C.I.

Tanto Adriana Pérez como Mirta Pasos disminuyen su número de elecciones en el próximo sociograma, de setiembre; pero debe tenerse en cuenta que a esa altura del año, habiéndose trabajado intensamente para integrar el grupo, el liderazgo se ha distribuido mucho mejor, con la aparición de nuevos líderes, y ha aumentado el número de elecciones mutuas. Pero han sido infructuosos los esfuerzos por que estuvieran en posición más cómoda Susana T. Gómez, Beatriz S. Duca, Alma Gutiérrez, Antonia Álvarez, Ana Isabel Cantó y Susana Inés Doll, que, a pesar de todo, no han creado mayores problemas a la clase en general (cuadros 2 y 5).

	Nº de elecciones		Cantidad de alumnas	Promedio de elecciones	
	20-V-60	8-IX-60		20-V-60	8-IX-60
Inteligencia superior	8	9	2	4	4,50
Inteligencia normal	68	63	19	3,57	3,32
Inteligencia lenta	31	30	12	2,58	2,50
Debilidad mental leve ..	12	8	4	3	2
Debilidad mental bien definida	10	5	4	2,50	1,25

5. Relación entre la inteligencia de las alumnas y el promedio de las elecciones recibidas por grupo.

Mayor es la relación que existe entre el rendimiento escolar y la cantidad de elecciones recibidas por cada alumna (cuadro 6). Aplicando la fórmula de Spearman, resulta un coeficiente de 0,51: el 51 % de las veces corresponde la buena o mala ubicación sociométrica de una alumna con su grado de aprovechamiento medido en notas. Es mayor la relación entre el rendimiento es-

NOMBRES	Liderazgo	Rendimiento	di	di ²
Adriana Pérez	1	1	0	0
Graciela I. García	2	4	2	4
Graciela Gómez	3	3	0	0
Mirta Pasos	4	36	32	1.024
Diana Conde	5	10	5	25
Stella Maris Martínez	6	11	5	25
Mónica Liliana Iglesias	7	9	2	4
Ma. Cristina Alvarez	8	25	17	289
Ma. Cristina Pérez	9	16	7	49
Ana María Taboada	10	20	13	100
Graciela E. Durán	11	27	16	256
Beatriz Rénter	12	18	6	36
Alicia B. Pulze	13	7	6	36
Lina Marta Blázquez	14	17	3	9
Blanca Ramirez	15	28	13	169
Ma. Teresa García	16	6	10	100
Beatriz I. Fernández	17	14	3	9
María Cristina López	18	5	13	169
Silvia Rodríguez	19	39	20	400
Elba Castro	20	15	5	25
Graciela E. Suárez	21	2	19	361
Susana E. Gómez	22	23	1	1
Teresa Núñez	23	30	7	49
Irma Bonfiglio	24	32	8	64
Alicia Iniguez	25	24	1	1
Raquel Chaves	26	22	4	16
Isabel Ruiz	27	19	8	64
Irene R. Muñoz	28	13	15	225
Rosa Inés López	29	35	4	16
Antonia Alvarez	30	38	8	64
Marta Ponce	31	8	23	529
Teresa A. Paulín	32	34	2	4
Raquel Giménez	33	21	12	144
Beatriz M. Duca	34	40	6	36
Susana I. Doll	35	37	2	4
Delmira Peñas	36	12	24	576
Alma Gutiérrez	37	33	4	16
Ana Isabel Cantó	38	26	12	144
Sofía Román	39	29	10	100
Elsa I. Palma	40	31	9	81
				5.218

$$r = 1 - \frac{6 \sum_{i=1}^n (x_i - y_i)^2}{n(n^2 - 1)} = \frac{6 \times 5218}{40 \times 1599} = 0,51$$

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

6. Relación entre liderazgo y rendimiento escolar.

colar y la posición sociométrica que la que existe entre el cociente intelectual y la posición sociométrica. ¿A qué conclusión puede llegarse, para este determinado grupo? A la de que un alumno que está cómodo entre sus compañeros, que se siente apreciado por ellos, que sabe que tiene influencia sobre ellos, se encuentra en mejor situación para el aprendizaje que aquellos que se hallan incómodos, se sienten no queridos, no escuchados por sus iguales. De ahí la necesidad de que el maestro trate de mejorar la integración del grupo, de percibir los factores no intelectuales que producen el aislamiento de algunos alumnos y empeoran las condiciones en que deben realizar el aprendizaje. Malas condiciones sociométricas aparejan una moral baja en el grupo. Si el maestro consigue elevar la moral del grupo y la de cada individuo, favorece las condiciones en que se realizará el aprendizaje.

II — EL FACTOR EMOCIONAL: SU INFLUENCIA EN LA CONDUCTA Y EL APRENDIZAJE

Es simple determinar el grado de inteligencia de los alumnos, mediante cualquiera de los tests que pueden aplicarse simultáneamente a todos los miembros de un grupo. En las tareas escolares, es natural que el grado de inteligencia reconocido en algunos alumnos sea uno de los factores más importantes para decidir la elección de sus compañeros. Hemos visto (cuadro 5) cómo disminuye en el grupo de niñas que estudiamos el promedio de elecciones obtenido por las alumnas de inteligencia superior, normal, lenta, etc., paralelamente con la disminución del nivel de inteligencia. Pero también hemos visto que muchos casos se salen de esa norma (cuadro 2). No es fácil determinar los factores que influyen para que una alumna poco inteligente sea muy elegida por sus compañeras o una muy inteligente resulte aislada. Se trata de factores de carácter emocional que inciden sobre la actuación de los niños en la escuela, que se manifiestan en la conducta y en el aprendizaje de los niños; pero que no se originan en la escuela misma, sino en el hogar de los niños, y que están vinculados con el modo de vida de la familia, la relación de los miembros de la familia entre sí y el lugar que por su posición socioeconómica ocupa la familia del niño dentro de la comunidad.

No hemos podido nosotros establecer con precisión el status socioeconómico de cada una de las familias del grupo de alumnas que estamos estudiando: hubiéramos necesitado para eso poseer una serie de datos que sólo se hubieran podido recoger con la ayuda de un grupo de personas avezadas en estas cuestiones. Sabiendo, sin embargo, que ese status está estrechamente vincu-

Ocupación de los padres	C.I.	Prom. C.I.	Rendimiento	Porcentaje de aprobados	Liderazgo	Prom. por grupo
INDUSTRIALES	104	104	8,63	100 %	3	3
Marta Poncc						
PROFESIONALES	98	94,62	8,74	88,50 %	7	5
María Teresa García	91		8,27		1	
Delmira Peñas	96		8,52		6	
Mónica Liliana Iglesias	100		Debe dos previas		7	
Blanca Ramírez	88		9,28		6	
Graciela E. Suárez	103		8,33		4	
Stella Maris Martínez	94		8,98		6	
Graciela I. García	87		8,40		4	
Diana Conde						
COMERCIANTES	97	88,27	7,31	54,55 %	6	4
Lina Marta Blázquez	64		Debe ocho previas		0	
Susana Inés Doll	75		6,74		1	
Raquel Giménez	100		9,01		6	
Graciela Gómez	103		8,91		3	
María Cristina López	80		Debe cuatro previas		1	
Teresa Núñez	82		9,30		7	
Adriana Pérez	77		7,32		3	
María Cristina Pérez	103		Abandonó por mot. part.		2	
María Rosa Sol	88		Debe dos previas		4	
Graciela E. Durán	102		Debe una previa		7	
Ana María Taboada						
EMPLEADOS	88	89,66	8,22	50 %	2	2
Irene R. Muñoz	83		Debe cinco previas		0	
Teresa A. Paulín	65		Debe una previa		4	
María Cristina Alvarez	91		Debe cuatro previas		1	
Irma Bonfiglio	93		7,46		2	
Elba Castro	94		7,03		0	
Susana M. Gómez	83		Debe cuatro previas		0	
Elsa I. Palma	71		Debe siete previas		3	
Mirta Pasos	114		8,70		3	
Alicia B. Pulze	110		7,29		6	
Beatriz Renter	95		7,14		0	
Isabel Ruiz	89		Debe dos previas		3	
Sofía Román						
OBREROS	100	87,66	7,52	16,67 %	1	1
Beatriz I. Fernández	82		Debe siete previas		0	
Antonia Alvarez	83		Debe ocho previas		0	
Beatriz S. Duca	83		Debe cinco previas		0	
Alma Gutiérrez	103		Debe una previa		0	
Alicia Iñiguez	75		Debe seis previas		2	
Rosa Inés López					1	

7. Status socioeconómico de los padres y status de las niñas en la clase.

lado a la profesión de los padres, hemos agrupado a las niñas en la escala de mayor a menor *industriales, profesionales, comerciantes, empleados, obreros*.

De acuerdo con esa escala, en el cuadro 7 se observa lo siguiente: *cuanto mayor es el status socioeconómico, mayor es el C. I. (promedio), mayor el porcentaje de alumnas aprobadas, mayor el número de elecciones que reciben (promedio)*. O, dicho de otra manera: mientras el 88,89 % de las niñas de los sectores privilegiados² aprueban el curso, lo hacen el 63,64 % de las hijas de los comerciantes, el 58,34 % de las hijas de los empleados, el 33,34 % de las hijas de los obreros. Mientras las de los sectores más favorecidos reciben el 39,28 % de las elecciones de las compañeras, las hijas de los comerciantes reciben el 35,72 % de las elecciones; las de los empleados, el 21,60 %; las de los obreros, el 3,57 %. Conclusiones desalentadoras en cuanto a este grupo de niñas se refiere, que serían causa de grave preocupación si se repitieran sistemáticamente en todos los grupos estudiados. Si estas conclusiones se repitieran a través de todas las escuelas del país, significaría que los maestros no están enseñando a sus alumnos a apreciar los valores democráticos, que están formando un pueblo proclive a las tiranías, donde se están marcando claramente grupos de privilegiados y grupos de desheredados. Pero volvamos al objeto más restringido de este trabajo, que es el de señalar al maestro hechos que pueden suceder en su clase y situaciones que, una vez conocidas, puede encarar con acierto.

En toda clase existen niños altamente elegidos y niños a los que nadie ve ni oye. Nadie: incluso el maestro. Los altamente elegidos, los líderes del curso, pueden ser los colaboradores más preciosos del maestro, siempre que él tenga la prudencia de no dejar trasparentar en ningún momento su "preferencia" por ellos. Eso crearía el problema de la rivalidad y de los celos, que acabaría por perjudicar al líder y al trabajo general de la clase. El líder es un individuo seguro de sí mismo. No le interesa mucho el elogio del maestro. Le interesa más la aprobación de sus iguales. El maestro no debe indicar a cada equipo de trabajo cuál debe ser su líder. Si forma bien los equipos, sólo hay un líder posible: el alumno que ha sido más elegido por los otros miembros del grupo. El buen líder eleva la realización de sus compañeros hacia el nivel de la suya. El buen líder es buen alumno.

Ana Isabel Cantó y Teresa Núñez, trabajando en el grupo dirigido por Mónica Liliana Iglesias e integrado por Diana Conde e Irene Muñoz, llegaron a una buena realización personal, que hasta entonces no habían alcanzado solas o en otros grupos.

² Incluimos aquí profesionales e industriales.

	C.I.	Rendimiento	Elecciones
Ana Isabel Cantó	65	Una previa	0
Teresa Núñez	80	Cuatro previas	1
Mónica Liliana Iglesias	96	8,56	6
Diana Conde	87	8,40	4
Irene Muñoz	88	8,22	2

Lo mismo sucedió con Alma, en el grupo integrado del siguiente modo:

	C.I.	Rendimiento	Elecciones
Alma Gutiérrez	83	Cuatro previas	0
María Cristina López	103	8,91	3
María Teresa García	98	8,74	7
Marta Ponce	104	8,63	3
Graciela Gómez	100	9,01	6

Pero si, para satisfacer las elecciones sociométricas, el grupo se nuclea alrededor de un líder poco estudioso, el resultado es un desastre, y algunos alumnos, incluso, se niegan a trabajar, como en el siguiente grupo:

	C.I.	Rendimiento	Elecciones
Teresa A. Paulín	83	Debe cinco previas	3
María Cristina Álvarez .	65	Debe una previa	4
Mirta Pasos	71	Debe siete previas	3
Elsa I. Palma	83	Debe cuatro previas	0
Beatriz Renter	110	7,29	6

En este grupo, como en los otros, hay alumnas más y menos inteligentes, existe sólo una alumna aislada, pero la realización del conjunto fue muy pobre y desigual. Sucede que aquí Beatriz Rénter es la única alumna inteligente, pero no es estudiosa; le falta estímulo de alumnas mejores que ella dentro del grupo, que eleven su moral. María Cristina Álvarez es estudiosa, cumplidora, emocionalmente bien equilibrada, pero poco inteligente, sin iniciativa. Teresa A. Paulín ha ingresado en primer año sin ninguna base para afrontar los nuevos estudios, que no le interesan absolutamente. Bonita, coqueta, encantadoramente femenina, su mayor preocupación son las uñas y el cuidado de los cabellos. Elsa I. Palma se preocupa por el estudio, como María Cristina, pero, hija única y sufriendo una serie de trastornos de origen glandular propios del desarrollo (tiene 12 años 6 meses), se siente tan insegura que fracasa a pesar de la buena voluntad que pone en la realización de sus tareas. Y Mirta Pasos, que, de 7 elecciones que recibió en el primer sociograma, ha descendido a 3, está desorientada en una escuela secundaria que le exige un

esfuerzo que es incapaz de hacer. Eso la ha ido tornando cada vez más una criatura agresiva, fastidia a sus compañeras, se insolenta con los profesores, aun con los más comprensivos, a los que cree sus enemigos. Mirta también es hija única, de padres muy mayores.

Integrar adecuadamente los grupos es difícil. Lleva tiempo y exige mucha prudencia de parte del maestro, que, para comprender la conducta de sus alumnos, debe penetrar de alguna manera en su vida privada, cosa a la que no están habituados los padres de la mayoría de nuestros alumnos, y que puede traer algún inconveniente si el maestro no les hace ver claramente que no pregunta por simple curiosidad, sino para trabajar en beneficio de sus hijos y de la enseñanza en general. La actitud de cariñosa preocupación por los niños y adolescentes, por otro lado, pone de parte del maestro la voluntad de los padres. ¿Cuál de ellos no habla de sus niños como de lo máspreciado del mundo?

¿Cuándo funciona bien un grupo, sea el pequeño de un equipo o el mayor de la clase? ¿Qué ventajas tiene para cada uno de los miembros del grupo su buen funcionamiento?

Supongamos una situación extrema. ¿Es capaz de aprender algo un individuo en una *situación de aislamiento absoluto*? Un hombre solo, en un cuarto cerrado, frente a una tarea desconocida, oye una voz que le ordena trabajar. Observa los materiales de que dispone y trata de realizar con éxito alguna tarea, porque, perteneciendo a la civilización occidental, sabe que toda realización requiere, para ser tal, la aprobación de los demás. Pero como nadie le dirá si lo que ha hecho está bien o mal, su realización no es valiosa para nadie.

¿Qué aprende el hombre en una situación de *aislamiento relativo*? Aquí el hombre sabe lo que debe hacer, porque se lo dicen, pero no puede ver el trabajo de las demás personas que trabajan junto a él ni cambiar opiniones con ellas. No habrá aprendido si su realización es valiosa o no, porque el éxito suyo depende del concepto del éxito que tengan los otros, a quienes no puede ver ni consultar.

¿Qué aprende el hombre *dentro del grupo, compitiendo con él*? Si todos los miembros de un grupo están haciendo la misma tarea, el individuo que no pertenece a él, desconociendo las normas de trabajo por las que el grupo se rige, trata de acabar su tarea lo más pronto posible, porque, en Occidente, la velocidad en el trabajo tiene importancia. Pero, por bien que realice su tarea, el grupo se resistirá a reconocer su éxito. Su obra es la obra del intruso. El individuo que compite con sus iguales no halla la satisfacción del reconocimiento de sus méritos. Por eso su trabajo no es el mejor. Su moral es baja.

¿Qué aprende el hombre *dentro del grupo, colaborando* con él? En este caso, el hombre pertenece al grupo, conoce sus normas, puede mirar el trabajo de los demás y los demás pueden mirar el trabajo suyo. Critica y es criticado. Da sugerencias y las recibe. El grupo le enseña al individuo a hacer el trabajo a la perfección. Si el individuo que ingresa en el grupo tiene una capacidad fuera de lo común y con su trabajo supera a la media del grupo, sus otros miembros se resienten, lo critican y lo envidian, y al final lo expulsan, con lo que pasa a la situación de individuo aislado. El grupo no desea dentro de sí a individuos que se le ponen delante como ejemplos. El grupo de obreros, por ejemplo, no ve con buenos ojos al que, según un sistema de "trabajo incentivado", está por encima del grupo en cuanto a realización y en cuanto a salario. El grupo, en esta situación, disminuye su moral, y la realización total disminuye.

Pero si el individuo de mejor calidad no se apresura en la realización de su trabajo y aumenta, por consiguiente, la perfección de su obra, el resto del grupo no se resiente, todos colaboran mejor entre sí, la moral aumenta y la realización del grupo es más perfecta. Esto sucede cuando todos los individuos del grupo están compenetrados de los mismos ideales. Es cierto que se produce un proceso de nivelación, en que quizás disminuya algo la realización de los mejores, pero el ascenso de los demás supera el nivel medio que se hubiera obtenido de otra manera.

Cuando todos los individuos de un grupo realizan de común acuerdo un trabajo que ellos mismos han elegido, cuando el grupo está *perfectamente integrado* y el grupo mismo evalúa su trabajo, se ha llegado a la situación ideal. Allí todos los miembros del grupo opinan y son escuchados, todos evalúan el trabajo de todos y se proponen los medios para perfeccionar la obra.

Si el maestro trabaja con su clase de modo que sus alumnos *aprendan a colaborar y se olviden de competir*, si consigue aclarar con los niños todas las situaciones personales que se presentan, de manera que los valores del grupo sean realmente estimados de la misma manera por todos los miembros, habrá dado un gran paso hacia adelante en lo que ha de ser su propósito más firme cuando se educa a los niños de una democracia. La competencia, que es el sistema más corriente en nuestras escuelas, sólo suscita actitudes negativas en los alumnos. El aislamiento los priva de toda perspectiva para juzgarse a sí mismos y a los demás. La colaboración les permite satisfacer sus necesidades de comunicación con los otros miembros del grupo, mejora las relaciones humanas, satisface las necesidades emocionales básicas y los pone a vivir en un ambiente favorable para el cultivo de los valores democráticos.

No todas las actividades que se realizan en una clase se prestan para el trabajo en equipo. Conviene trabajar en equipo:

- a) Cuando las situaciones que se presentan son difíciles y complejas y la opinión de varios puede contribuir a hacerlas fáciles y simples.
- b) Cuando el trabajo realizado por el grupo llevará mucho menos tiempo que si lo realizaran los individuos aisladamente.

He aquí algunas manifestaciones de alumnas sobre el trabajo realizado de esta manera:

"A mí me gusta muchísimo trabajar en equipo, porque cuando una de nosotras no entiende algo, todas tratamos de ayudarle, y, cuando estamos leyendo un libro, todas explicamos de qué manera interpretamos la lectura y entre todas nos explicamos las palabras difíciles. Y también porque se conoce más a fondo a las compañeras y ya nace la amistad entre todas, simplemente." (Corina Bella.)

"Es agradable trabajar así, en grupos, porque se fomenta el compañerismo entre las compañeras. Con las chicas que integran mi grupo, unidas, resolvemos lo que alguna no entiende, y así nadie pasa calor cuando la señorita pregunta." (María Elena Gray P.)

En algunas de estas confidencias aparecen ya las notas críticas, que el maestro debe saber cómo sistematizar, a fin de perfeccionar el sistema. María del Pilar dice: "El sistema de trabajar en equipo es lindo, pero con chicas trabajadoras, que no comiencen a hablar de otra cosa. Bueno, yo no digo que sea trabajadora, pero lo sería si estuviera en otro grupo."

Julia añade: "Yo pienso que trabajar en equipo es muy bueno porque:

- a) Varias mentes piensan mejor que una sola.
- b) Se toma mayor interés por el trabajo.
- c) Es más divertido, más lindo.

Pero para que este trabajo se realizara perfectamente, nosotras tendríamos que:

- a) No conversar de otras cosas.
- b) Hablar todas más bajo."

Si el grupo mismo ha de evaluar su trabajo, el maestro puede guiarlo para fijar por escrito cuáles son las actitudes favorables y cuáles las desfavorables de los miembros del grupo, y para elegir en cada grupo un *observador* que anote cuáles son esas actitudes que se fijaron previamente. De este modo, concluida la discusión, el observador hace conocer a los miembros del grupo, *sin dar nombres*, cuáles son las actitudes que han favorecido o perjudicado el desarrollo del trabajo. No hay palabras para en-

carecer la importancia de este trabajo. Basta pensar en el desarrollo de algunas asambleas políticas o estudiantiles para desear que las generaciones nuevas lleguen a la madurez sabiendo discutir, conociendo las técnicas que hacen a una discusión fructífera y no mero ir y venir de opiniones que nadie escucha ni comparte.

John Michaelis, en *Social Studies for Children in a Democracy*, página 187, trae un excelente esquema para evaluar el perfeccionamiento de los alumnos en el arte de la discusión:

Conducta Observada	N O M B R E S						
	Alma	Beatriz	Graciela	Delia	Dora	Emilia	Julia
Entiende el problema							
Escucha mientras otro habla							
Es oyente atento y de buena voluntad							
Considera las ideas contrarias a la suya							
No se sale del tema							
No repite ideas ajenas							
Marcha directamente hacia el objetivo							
Usa el lenguaje apropiado Tiene conceptos claros							
Está interesado en los comentarios ajenos							

Si el maestro observa varias veces al año la conducta de sus alumnos en la discusión, podrá tener alguna base objetiva, con los datos recogidos en esta planilla, para prevenir en otras oportunidades las actitudes negativas y favorecer el desarrollo de las positivas. Pero en la evaluación que los niños mismos deben hacer de sus actitudes, no conviene que el maestro fije la norma, sino que sugiera simplemente el procedimiento.

Al estudiar el resultado del sociograma, el maestro pone especial atención en el problema de los niños aislados. Cuando organiza los grupos, les da preferentemente sus elecciones. Trata de que el aislado trabaje, dentro de lo posible, con su primera elección. Pero, por lo general, son estos alumnos los que en la clase producen mayores inconvenientes. Por de pronto, que un alumno haya sido aislado o rechazado por los demás significa que el grupo no lo considera como miembro aceptable. La no aceptación de los demás fomenta o agudiza en el aislado deter-

minados tipos de conducta, fácilmente identificables. El niño, pero sobre todo el adolescente, siente una necesidad ineludible de pertenecer al grupo. Cuando no ve satisfecha esa necesidad de pertenecer, a la que se suman, por lo general, otras necesidades emocionales que tienen menos contacto con la actividad escolar específica, el niño tiende o a *mostrarse* continuamente ante sus compañeros, asumiendo actitudes agresivas; o a *desaparecer y esconderse*, retrayéndose en su mundo interior; o a aceptar cualquier cosa con tal de *congraciarse* con sus iguales, en una actitud sumisa; o a *solicitar la atención y conmiseración* de los demás con algunas enfermedades espectaculares, como el asma y algunos otros trastornos alérgicos.

Es función del maestro ayudar al niño a comprender los problemas en que se halla, a sobrellevarlos con decoro. Para ayudar al niño, es necesario que comprenda primero sus problemas. Y éstos derivan, como antes se dijo, de la necesidad que tiene el niño —y cualquier ser humano— de satisfacer sus necesidades emocionales básicas, que pueden reducirse a lo siguiente:

a) *Todo individuo siente la necesidad de ser querido.* Niños problemas son los hijos no deseados por sus madres, los huérfanos, los hijos de matrimonios separados, los que habiendo sido durante mucho tiempo hijos únicos se sienten desplazados en el afecto de sus padres por la llegada de un nuevo hermanito.

b) *Todo individuo siente la necesidad de pertenecer a su grupo.* Son problemas los niños que por su desarrollo físico están muy por encima o muy por abajo del grupo de compañeros que tienen en la escuela; los niños extranjeros, en las comunidades en que existen prejuicios raciales o de nacionalidad; los niños de otros grupos religiosos, en las clases donde los de determinada religión son mayoría; los niños *nuevos* en la escuela o en el aula.

c) *Todo individuo siente la necesidad de que se valoren sus realizaciones.* Es problema aquel niño que no ha encontrado comprensión en su hogar para apreciar sus realizaciones, sea porque se lo compara constantemente con su hermano mayor o menor, o porque los padres están demasiado ocupados o distraídos para fijarse en lo que el niño hace y tiene por valioso.

d) *Todo individuo siente la necesidad de estar seguro económicamente.* El niño que oye constantemente hablar a sus padres de los sacrificios que deben hacer para pagar las cuotas del televisor o del automóvil (preocupaciones de clase media), se siente inseguro económicamente, como aquel que pierde a su padre y oye las lamentaciones de la madre por la situación en que han quedado.

e) *Todo individuo siente la necesidad de estar orientado en cuanto a sus propósitos.* Crea problemas en el niño y en el ado-

lescente no saber qué va a hacer después, que será de su futuro, cuál será su lugar en el mundo.

El maestro necesita habilidad y sentido común para ayudar a los niños que, a causa de los problemas que los turban, manifiestan en clase una conducta perjudicial para sí mismos y para el grupo. Pero, cuando los casos salen de lo normal, no debe proceder sin consultar a los padres, de quienes puede ser excelente guía. Muchos adultos no llegan a ser miembros útiles de la sociedad, precisamente, porque en su niñez no encontraron el apoyo o la comprensión necesarios. Y muchas veces esto no lo ven los padres, o involuntariamente son la causa de los problemas de los niños. La clase bien integrada, el ambiente grato en que se desarrolla la enseñanza, es de gran valor para la felicidad de los niños y para su felicidad futura. La escuela que descubre y destruye los motivos de resentimiento del niño está educando para la democracia. La escuela que educa para la democracia y enseña al niño y al adolescente a convivir con los demás, a colaborar, a respetar las decisiones de la mayoría, a aceptar las opiniones de la minoría, a pesar las ideas y a juzgar con ecuanimidad las actitudes de los demás, está enseñando a los ciudadanos a luchar por los intereses superiores de la patria, a no dejarse engañar por las palabras vacías pero hermosas de los demagogos, a evaluar cualquier tipo de propaganda y a ser propagandista sólo de las ideas que hacen al hombre digno de vivir en una sociedad de hombres libres.

Clase dada en el Colegio Libre de Estudios Superiores,
el 26 de agosto de 1960.

Vida del Colegio

El viernes 25 de noviembre se realizó la vigésima asamblea general ordinaria que aprobó la elección de los miembros del Consejo Directivo: titulares para 1960-1962 y suplentes para 1960-1961, de acuerdo con lo dispuesto por el Estatuto del Colegio. El Consejo quedó así formado: José Babini, Roberto F. Giusti, Nicolás Halperín, Juan Mantovani, Luis Reissig, Juan Roberto Rojo, Francisco Romero, José Luis Romero, Juan S. Valmaggia (titulares); Vicente Fattone, José González Galé, Abraham Rosenvasser (suplentes). La asamblea aprobó también el balance, inventario y memoria correspondiente al ejercicio 1959-1960. Dice la Memoria:

La presente Memoria abarca para las actividades del Colegio Libre el período comprendido entre el 1º de octubre de 1959 y el 30 de setiembre del año corriente. Los boletines distribuidos por secretaría han informado a los señores socios sobre dichas actividades. En el lapso comprendido entre el 1º de octubre y el 7 de diciembre del mismo año, así como en el que abarca el período de tareas del año en curso, las clases y conferencias se han desarrollado regularmente, aun cuando el Colegio debió solucionar, en repetidas ocasiones, el problema creado por la carencia de aulas apropiadas, en la sede de la Sociedad Científica Argentina.

Se inauguraron oficialmente los cursos del año 1960 el lunes 16 de mayo. El acto consistió en un homenaje al Dr. Alejandro Korn, en el centenario de su nacimiento. Disertaron en la oportunidad los Sres. Roberto F. Giusti, Francisco Romero, Adélmo Montenegro y Alfredo Galletti, quienes lo hicieron, respectivamente, sobre: El maestro; Puesto y significación de Korn en la filosofía iberoamericana; Korn y las influencias filosóficas en la evolución nacional; y Korn y su ciudad.

El Colegio adhirió a los actos recordatorios del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, organizando una serie de actos en los que participaron los señores José Luis Romero, que pronunció las palabras inaugurales; José P. Barreiro, quien disertó sobre El nacimiento de nuestro periodismo libre; Ricardo Caillet-Bois, que se refirió al Momento histórico de la Revolución; Luis Arocena lo hizo sobre Las ideas en la Revolución; Tulio Halperín se refirió a La situación económica y social de las Colonias del Plata; Luis Aznar trató El proceso político de la Revolución, y Carlos Alberto Erro disertó sobre El pensamiento político de la Revolución.

Se rindió homenaje a Alfonso Reyes con una conferencia que estuvo a cargo del señor Jorge Luis Borges.

El profesor Américo Ghioldi dictó una conferencia sobre Presencia de Alberdi, en ocasión de cumplirse este año el centenario del nacimiento de prócer.

Se dieron en total dos cursos, veintiséis cursillos y dieciséis conferencias sobre temas filosóficos, literarios, históricos, pedagógicos y artísticos, en los que prestaron su colaboración, además de los ya mencionados los profesores cuyos nombres detallamos a continuación: Edith Desaleux, Ernesto Epstein, Víctor Masuh, Jorge Pickenhayn, Mario J. López, Adolfo Fernández de Obieta, Aurelio A. Maudet, Ernesto B. Rodríguez, Martha Maillie, Dora Berdichevsky, Ana de Grünwald, Fernanda Monasterio, Delfín L. Garasa, Hugo W. Cowes, Pedro Larralde, Jacobo Kogan Albert, Abraham Rosenvasser, Elsa T. de Pucciarelli, Adolfo P. Carpio, Samuel Paz, Vicente Fatone, Norberto Rodríguez Bustamante, Carmelo M. Bonet, Angela B. A. de Pagella, José F. Gatti, Clara L. Vilaseca, Damián C. Bayón, Gunther Ballin y Guillermina G. de Camusso.

El Colegio se mantuvo en un severo plan de reducción de gastos administrativos. El siempre creciente costo de impresión de Cursos y Conferencias obligó al Consejo Directivo a demorar la publicación de la tirada que completará el año 1959, la que se halla en prensa y aparecerá próximamente. El déficit que arroja el ejercicio financiero al 30 de setiembre es de \$ 8.094,51.

El número de socios es de 62; el de amigos y suscriptores, en total 521.

Las dos filiales de Rosario y Bahía Blanca han desarrollado una noble labor, que se registra en Cursos y Conferencias.

Reseñamos a continuación las actividades cumplidas durante el año 1960 por las Filiales de Rosario y Bahía Blanca.

FILIAL ROSARIO

Se desarrollaron diversos cursillos:

Cuatro clases de metodología para maestros principiantes, por Olga Cossetini; Importancia del cine en la escuela y en la recreación, por Carlos Moneo Sanz; Educación de la juventud en Israel, por Delia Etcheverry; Paralelo de dos tendencias educacionales, por Ana Itelman; Cursillo sobre psicología y pedagogía para la adolescencia y Literatura para la adolescencia, por María Luisa Cresta de Leguizamón; Educación y desarrollo económico por Luis Reissig; y Curso colectivo en homenaje al centenario del nacimiento de Alejandro Korn, a cargo de José J. Bruera, Angel Capelletti, Jorge Rasia, Francisco Aguilar y Rodolfo Vinacua.

En materia de arte y literatura se han desarrollado cursos y actos juntamente con otras instituciones: Consejo Nacional de Mujeres, Amigos del Arte, Museo Municipal de Bellas Artes, Jockey Club y Centro de Estudios Brasileños de Rosario: tres clases de temas literarios, por Eduardo González Lanuza; recital de danzas sobre poemas de García Lorca, por María Fux; Movimiento modernista en la literatura brasileña, por Paulo Lantelme; Sarmiento y las raíces del drama argentino, por Oscar Charpentier, El tambor de Damasco, por el grupo teatral La Gaviota, dirigido por Elena Siró. Finalizaron las actividades con la conferencia de Roberto Giusti sobre Equivocadas estimaciones en la poesía gauchesca, Martín Fierro frente al Fausto.

Una síntesis acerca de La poesía en Rosario desde principios de siglo desarrolló Aurora Bogú, tema que corresponde al Curso sobre Vida cultural de Ro-

sario en la primera mitad del siglo XX; ha de continuar el año 1961, y tomará los siguientes aspectos: médico, jurídico, periodístico, económico, plástico, literario, musical, teatral arquitectónico y urbanístico.

Si bien en 1960 ha cesado la actuación del Collegium Musicum se ha continuado con clases y cursos ilustrativos sobre historia de la música y música moderna: Los valores autóctonos de la música de Bartok y Moussorgsky, por Ornelia Ballestreri de Devoto; Formas y géneros de la música coral en los siglos XV y XVI por Juan Schultius, con la actuación del Coro Estable de Rosario; Pelleas y Melisande, de Claude Debussy, por Margarita Fernández; Figuras representativas de la música del siglo XX: Stravinsky, Bela Bartok, Schonberg, Alban Berg y Anton Webern, por Ernesto Epstein.

Seminario de Sociología:

Habiéndose completado el análisis de la investigación de Pueblo Nuevo, se está redactando el informe respectivo en fascículos separados para ser impresos y puestos a disposición de los asociados que tengan interés en la investigación realizada.

FILIAL BAHIA BLANCA

Se inauguraron las actividades de 1960 el 21 de mayo, con un homenaje a la Revolución de Mayo en su sesquicentenario: hablaron Pablo Lejarraga sobre La Revolución de Mayo; Víctor Massuh trató el tema La Revolución de Mayo y América; y Alberto Vilanova se refirió a La Revolución de Mayo y España. Recordóse a Alejandro Korn en el centenario de su nacimiento, hablando Pablo Lejarraga sobre su personalidad y Roberto O. Irigoyen sobre Korn y la Reforma Universitaria.

Ocuparon la tribuna durante el año: Francisco Romero, La situación general y la crisis de nuestro tiempo; Juan Carlos Foix, Macedonio Fernández, un desconocido; Carlos Emérito González, Electricidad, petróleo, carbón y gas. La ley de energía, y Contratos eléctricos: monopolios internacionales en lucha con el Estado Argentino; Liborio Justo, La conquista del Desierto: carácter y magnitud de la guerra con el indio de la pampa; Luis Gudiño Kramer, de Santa Fe, Una experiencia literaria; Rodolfo Bledel, La doctrina actual del desarrollo económico, y Argentina: plan económico de la estabilización y desarrollo; y Jaime Rest evocó las figuras de Alfonso Reyes y Albert Camus.

Con la colaboración de Danilo Biondo, Serafín Groppa, Osvaldo Crespo, Ismael E. Ricci, Juan M. Guardiola y Raúl E. Bagur, en audiciones radiales, se recordaron en sus aniversarios figuras y acontecimientos históricos de la formación de nuestra nacionalidad, y se realizó una mesa redonda sobre Estado actual de la enseñanza secundaria en el país: problemas y soluciones, con Adelmo Montenegro, Américo Ghioldi, Antonio Sobral, Nicolás Tavella y Guillermo Savloff.

Las reuniones se realizaron en la sala de la Biblioteca Rivadavia y tuvieron amplia publicidad en la prensa local, contando con buen auspicio de público.

Ultimamente, la Filial ha debido lamentar la pérdida de los buenos amigos Rafael Glieca, Francisco Loge y Roberto M. Ortiz.

INDICE DEL VOLUMEN LVI

ADOLFO FERNANDEZ DE OBIETA: Astronáutica imaginaria y astronáutica tecnológica	160
DELFIN L. GARASA: Reflexiones sobre el fenómeno teatral	113
JOSE F. GATTI: Tres nexos de la comedia moratiniana	148
ANGELA B. A. DE PAGELLA: Los temas esenciales en la poesía de Borges	134
CLARA L. VILASECA: Educación para la democracia - II	173

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Talleres Gráficos
CONTINENTAL
Lavalle 1671

PRECIO \$ 60.—