DE LA SOCIEDAD CERRADA A LA SOCIEDAD ABIERTA

Por JOAQUIN DE LUNA

(Para LA NACION) — MADRID, noviembre de 1932

LAS ideas filosóficas de Bergson son, sin duda y a pesar del desdén de sus detractores — incapaces de comprenderle por falta de preparación biológica y filosófica —, las más "fuertes" de nuestra época de "ideas débiles". No se nos tache de impugnadores de nuestro tiempo. Las ideas de nuestra época son débiles en el mismo sentido que una planta es débil si el terreno no es favorable, si las condiciones atmosféricas no le son propicias. Y las condiciones de la "atmósfera de ideas" de nuestro tiempo son, desgraciadamente, bastante precarias. Por esto, cuando una idea fuerte brota en el pobre terreno de nuestro tiempo, entre las rocas infértiles del páramo, preciso es saludarla y rendirle pleitesía. Y esto no es una simple figura, pues en el homenaje que se rinde a una idea está la mejor gloria de nuestra inteligencia.

El mismo Bergson lo dirá de otro modo y acaso mejor que nosotros. El progreso material, que debía democratizar el bienestar ha establecido, por el contrario, una separación grandísima entre los que lo producen y los que lo utilizan. Los hombres de antaño vivían, materialmente, en un medio que no difería mucho de unos a otros; no porque los de abajo ocuparan un plano elevado, sino porque los de arriba no tenían las exigencias materiales que hoy son indispensables. La diferencia entre unos y otros era, pues, de orden interior. El hombre intentaba singularizarse por su elevación espiritual. El resultado — a primera vista paradójico — fué la creación de un medio favorable a las ideas nuevas y a la especulación. Nuestro tiempo es, por el contrario, desfavorable a esta génesis espiritual. Los que usan los instrumentos del progreso son algo así como los forzados de la máquina, y los que se sirven de ellos los consideran aún mínimos y exigen otros más ricos. Mas, el tiempo pasará con su acción eficaz y rica en enseñanzas.

El tiempo pasará y nos enseñará a utilizar las máquinas, que representan el esfuerzo intelectual de la humanidad, que las creó para hacerse más libre y no para convertirse en esclava. Nuestra época es, como dice nuestro espiritual amigo André Billy, la de unos hombres que son como niños frente a los medios del progreso moderno. Cuando dejemos de ser niños — o como negros estupefactos de tanta maravilla — la máquina será la liberadora del hombre y, gracias a ella, el medio será favorable a la idea. El progreso del espíritu no se hace nunca en línea recta, sino en zig-zag.

Decíamos, pues, que las ideas del venerable filósofo son fuertes. Son ideas fuertes en tanto que "ideas-fuerza". Una idea-fuerza se caracteriza por su poder de penetración, esto es, por la huella que deja en la construcción ideal. Una idea-fuerza puede aceptarse o rechazarse; su traza queda, sin embargo, indeleble, como testimonio de su potencia.

Así con las ideas del autor de la "Evolución creadora". La construcción filosófica de Bergson reposa en hechos de observación y de experiencia y, en ningún caso, es de carácter metafísico. El filósofo mismo lo afirma repetidas veces en el transcurso de su obra. De nada servirá, sin embargo, puesto que sus intérpretes intentarán mostrar la obra del filósofo bajo un aspecto favorable a sus ideas. Tal ha sido siempre el destino de los creadores. Hay, pues, un Bergson según él mismo y un Bergson según lo "ven" ciertos intérpretes.

En su reciente obra sobre los dos orígenes de la moral y de la religión, Bergson nos facilita una nueva prueba del carácter típico de su construcción filosófica, basada en la observación y en la experiencia. En un pasaje de su obra, relativo al problema del alma, y, por ende, al de la supervivencia, el filósofo afirma: "... hablemos, pues, si se quiere, de un alma, pero reformando, en este caso, la operación del lenguaje y comprendiendo por esta palabra un conjunto de experiencias y no una definición arbitraria. De este aprofundizamiento experimental concluiremos en la posibilidad, y hasta en la probabilidad, de una supervivencia del alma, puesto que habremos observado, como si lo hubiéramos tocado con nuestros dedos, algo de su independencia con relación al cuerpo". Y más adelante: "Verdad es que esta solución no satisfará, en principio, ni a una ni a otra de las dos escuelas que libran un combate en torno a la definición "a priori" del alma, afirmando o negando categóricamente. Los que niegan porque se oponen a erigir en realidad una construcción, quizá vacía del espíritu, persistirán en su negación, aun en presencia de la experiencia que se les muestra, creyendo que se trata de la misma cosa. Los que afirman no tendrán más que desdén por las ideas que se declaran a sí mismas provisionales y perfectibles: no verán, en suma, más que su propia tesis disminuída y empobrecida".

El método experimental proclámase, pues, el único en la nueva obra de Bergson, que representa la conclusión lógica del sistema que comienza a esbozarse en el "Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia", que se desarrolla en "Materia y memoria" y que, pasando por "La Energía espiritual" y por el más conocido de los libros del autor, "La Evolución creadora", muestra la marcha triunfal de la vida y su evolución dicotómica en sus aspectos de instinto y de inteligencia. El instinto llegaría para Bergson, según es sabido a su completo desarrollo en los himenópteros, mientras que la inteligencia, esa otra rama de la fuerza vital, obtendría en el hombre su acmé definitivo. Ahora bien, la inteligencia es incapaz de rehacer el camino andado y de remontar a los orígenes y a las causas primeras y, si algo pudiéramos saber de estas causas, lo deberíamos al instinto. Hay, pues, para el autor, un margen de instinto en la inteligencia, que hemos denominado intuición y un margen de inteligencia en el instinto, que sirve a los himenópteros para sacar partido del medio que los rodea.

Bergson estudia, en su nuevo libro, los elementos que, en la mentalidad mística, pueden — por ser, en suma, de ese carácter intuitivo, de ese margen de instinto que rodea a la inteligencia — orientarnos sobre las causas — no es ésta la palabra, mas la palabra falta—y los orígenes de esa fuerza vital que, para el filósofo, como para todo espíritu reflexivo y observador, se asimila a la energía universal. El misticismo forma parte de esta "religión dinámica", que se opone a la "estática" y que representa esta última, el elemento necesario en las "sociedades cerradas", para luchar contra la acción disolvente de la inteligencia.

Los conceptos de "sociedad cerrada" y "sociedad abierta" son creaciones del filósofo. Una sociedad cerrada es aquella en la que los miembros permanecen indiferentes del resto de los hombres, siempre dispuestos a atacar o a defenderse, dispuestos, en fin, a una actitud de combate. Una sociedad abierta abrazaría, en principio, la humanidad por entero. ¡Triste es decirlo, pero no vemos en realidad, más que sociedades cerradas!

El elemento de unión en las sociedades cerradas, en las sociedades en actitud de combate, es esa "religión estática", nacida del "poder de fabulación" de las mentalidades primitivas y heredera de los ritos mágicos, naturales en el hombre, miembro de una sociedad cerrada.

Esta distinción entre las sociedades cerradas, es decir, las existentes hasta hoy y la hipotética y soñada sociedad abierta, permite al autor esbozar los orígenes de la moral y de la religión, entre los cuales y quizá como resumen de todos, se encuentra la disciplina, cuyo resultado necesario es el espíritu guerrero.

La conclusión del libro de Bergson es, pues, desoladora. La organización de las sociedades cerradas conduciría necesariamente a la guerra, y de ello, el autor de "La Risa", hace un admirable y trágico resumen. La humanidad se ha servido de la inteligencia para sacar partido del medio ambiente y pa
cada vez más sus medios de v
dades primitivas de esencia p
cola, vivían del producto de la t
mento de la población ha actu
tor nuevo e incitado a la intel
formar los productos de la tie
más útil para todos. Tal ha si
industrialismo; pero, con él, ha
ca de los cambios necesarios
La industria tiene necesidad de
rro, de cobre, y estas primeras
encuentran, o se encuentran en
ma, en una sociedad cerrada.
sus ojos al extranjero: pidámos
cerrada, nuestra vecina, que e
el elemento extraño. Nuestra
gurará el pago de las materi
necesarias para ella. El maq
arrolla y todos los espíritus pr
tro tiempo están de acuerdo e
rrible peligro, de no racionaliz
no asignarle un plan. El otro
zá se encontró en los orígenes
lización de las sociedades cer
blación. Bergson señala, pues,
racionalizar la "producción"
"racionalizar" el elemento ho
empieza a intentar la racion
máquina. Mas, ¿qué decir de
humanidad, ¿sabrá seguir el c
zón, que es su propia razón de
apunta, en fin, como un me
salvación, la vuelta al espíritu
la mística representa, para el
tución que estaría al margen
cia y que sería como la salva
pulso vital.

Henri Bergson. Les deux sou
le et de la Religion. Paris, A

GREGUERIAS

Por RAMON GOMEZ DE LA SERNA

(Para LA NACION) — MADRID, noviembre de 1932

ILUSTRACION DE ALEJANDRO SIRIO

EL lápiz que perdimos propalaba por el mundo los secretos nuestros que ni siquiera nosotros supimos. Nos desvanciaba en papeles blancos de otro.

○ ○ ○

Los jardines públicos están llenos de conquistas en vacaciones.

○ ○ ○

Aquel árbol lleno de flores blancas parecía el regalo preparado para una cantante de ópera.

○ ○ ○

Cada cual lleva la penitencia de su corbata. Hay corbatas que son el último recuerdo de sillerías desaparecidas.

○ ○ ○

Hay árboles que aspiran a ser estanterías para libros y ya preparan en su tronco el hueco para los primeros tomos.

○ ○ ○

No me gustan las gafas color bistre porque manchan de godo todo el panorama de la vida.

○ ○ ○

Los tranvías van alegres con su número luminoso como si llevasen un prendedor de brillantes.

○ ○ ○

Al entrar en el "suble" nos sentimos como con fiebre.

○ ○ ○

Le parecía poco vivir, quería vivivir.

○ ○ ○

La muerte caza hasta canarios en las jaulas doradas... Son sus tiros predilectos en el ferial de la vida... Es extraordinaria su puntería por entre los finos y unidos barrotes.

○ ○ ○

El tambor mayor se pone y se quita el palillo en cada redoble. Es el más gráfico de sus gestos.

○ ○ ○

En el cielo se abren mirillas que los astrónomos no sorprenden porque los ojos del más allá que miran por ellas reconocen el telescopio y las cierran en seguida con el mismo sobresalto con que el pájaro listo cuando ve la escopeta del cazador.

○ ○ ○

El traje extendido sobre la cama la convertía en muñeco recortable.

○ ○ ○

Usaba la pastilla de jabón con tal delicadeza, que parecía como si el jabón guardase en su fondo una joya o un anillo de boda.

○ ○ ○

Las verjas de los jardines presentan armas al que pasa.

○ ○ ○

Los cuernos del toro tienen la punta tenebrosa como si se hubiesen requemado al hundirse en las negruras torvas de la noche.

○ ○ ○

La mujer que se da carmín en los labios con prisa parece copiar en el silabario del espejo la palabra que debe decir, la palabra con la que va a engañar.

○ ○ ○

Las aguas que corren de noche en los jardines son las que dan reuma al tiempo.

Hay unos momentos de desesperación en que se traga uno los ojos, los lleva hasta el fondo del alma y el alma los devuelve a las órbitas.

○ ○ ○

El motociclista va disparando la pistola del escape como si le persiguiese la policía.

○ ○ ○

Me da miedo coincidir en la calle con la salida de un teatro porque parece que viene entre el tropel de gente toda la familia que hace tiempo no quiero saludar.

○ ○ ○

Los que hablan con las de los palcos bajos en el entreacto se asoman a un comulgatorio de bombones.

○ ○ ○

Los tubos de gas Neon son las inyecciones de luz de la noche.

○ ○ ○

Los corbatas caen del sitio en que las hemos dejado como serpientes vivas que se van a ir al bosque de las corbatas.

○ ○ ○

Hay un día de primavera en que se verifica el barnizado del jardín.

○ ○ ○

Síntesis de la época presente: cristal, metal y sensualidad.

○ ○ ○

Las ligas son las coronitas del amor.

○ ○ ○

En el sueño las cabelleras son medusas del mar del sueño.

○ ○ ○

Los hombres con bigote tenían pararrayos contra los rayos de las miradas.

○ ○ ○

El que extiende la mano para ver si chispea la lluvia parece pedir limosna al cielo.

○ ○ ○

Hay faldas tiesas que suenan a campana.

○ ○ ○

Tan buen tiempo hacía que se ablandaron y maduraron las manzanas rojas de los billares.

○ ○ ○

Una mujer que pierde su collar queda guillotinada hasta que lo encuentra.

○ ○ ○

Hay alfombras que son cepos. Tememos al pasar por ellas no volver a reanudar nuestros pasos.

○ ○ ○

Entre las velas de los altares hay una que no sabemos quién ha puesto para nosotros. Quizá una novia antigua.

○ ○ ○

Los pájaros en confianza con la plazoleta del jardín se dejan caer como hojas secas.

○ ○ ○

Las primeras hojuelas de la primavera salen con luz subterránea.

○ ○ ○

Ese atardecer se nos mete entre chaleco y corazón como una hora perdida de cementerio.

EL SACRIFICIO DE LA ESC

Por OCTAVIO RAM

EL público tiene por el teatro, por el teatro visto por dentro, el escenario más allá de la ficción escénica, por los camarines, las tertulias, los artistas en su vida privada, una curiosidad casi infantil y una fantasía, tan pródiga como desproporcionada. Todo lo ve con un optimismo, con un ensueño de diversión, de lujo, de vida alegre, despreocupada y fácil, como si los que se dedican a la escena hubieran encontrado la forma ideal de pasar la existencia con una placidez cambiante y lujosa, de cuento de hadas. Para el que sólo los ve en la escena, y luego se lanza a imaginar el empleo libre del resto de sus horas, los artistas de teatro son la gente más dichosa de la tierra. ¡Cuántos los envidian, cuántas muchachitas tejen, en la noche callada del suburbio, el sueño de la alhaja que sentirán enredar a su cuello el día que lleguen a ser la actriz de éxito; cuántos muchachos alucinados de lecturas sienten la vibración de los aplausos el día que lleguen a ser el actor de fama! Para la imaginación popular el teatro es eso: aplausos, alhajas, fama, vida fácil y regalada. El trabajo no cuenta, los sacrificios no existen, los sinsabores no se presienten, las luchas, los desengaños, ni siquiera se vislumbran. Para el público, que mira sólo el rutilante exterior del escenario, nada de esto existe. Y, sin embargo, ¡qué distinta es la realidad de la escena! Yo os puedo asegurar que los artistas, en su inmensa mayoría, salvo rarísimas excepciones, no son felices. Yo os puedo asegurar que los artistas, salvo contadísimos ejemplares, no son ricos; más aun, que la mayoría lucha con las mismas dificultades económicas de la generalidad de los mortales, y más todavía, porque están agravadas por una serie de complicaciones que sólo en la escena se presentan. Yo os puedo asegurar que en ninguna parte, en ninguna otra actividad, se trabaja tanto como en el teatro. Yo os puedo asegurar, con la convicción más absoluta, que ningún otro oficio, ninguna otra profesión, ningún otro campo de la actividad humana, requiere un sacrificio tan absorbente, tan constante, tan esforzado como la escena. ¿Lo dudáis? Pues vedlo en mil ejemplos.

◆ ◆ ◆

Comencemos por el horario. La jornada de trabajo es una cosa limitada, más o menos limitada, pero siempre de ciertas horas, en todas las actividades. El artista de teatro no tiene horario, es decir, lo tiene, porque en ningún otro trabajo la puntualidad necesita ser tan estricta. El intérprete tiene que ser más puntual que un empleado de Banco, que es el ejemplo más sorprendente del hombre convertido en reloj que yo he conocido. El empleado de Banco alguna vez ha llegado cinco, diez minutos tarde; habrán sido cuatro o cinco veces en treinta años, pero alguna vez ha sucedido sin que, por lo menos, visiblemente haya ocurrido nada. En cambio, ¿os imagináis lo que sucedería si un intérprete, por llegar tarde cinco o diez minutos tuviera que retrasarse en el momento que la obra señala su aparición en escena? ¿Os imagináis cuál no sería la impresión del público si una pieza se detuviera, aunque sólo fueran cinco minutos, para esperar a que llegue el actor que se ha retrasado? Por ese espacio de tiempo de cinco minutos, y en una revista, que todavía podría tenerse el recurso de alterar el orden de sus cuadros, yo he visto aplicar una multa de cien pesos. ¡Cien pesos por cinco minutos! En ningún otro trabajo vale más el tiempo. El artista de teatro tiene horario, y el más rígido, el más inalterable de todos. Pero en cambio, no tiene límite su jornada. Las horas que lo ve el público durante la representación, que para muchos es lo único que cuenta, son sólo una pequeña parte de su trabajo. Los artistas nuestros entran al teatro a la una de la tarde, ensayan hasta las cinco, tienen una hora para salir a tomar té en la confitería más cercana, porque, para más, ya el plazo es corto; trabajan la sección vermut; si termina tarde, comen en el camarín o no comen; salen por la noche después de la una, porque no imagináis lo que es la tarea de despintarse el "maquillaje" rebelde, que se adhiere como un sello de escena y se resiste a borrarse; van a tomar algo a algún café de los alrededores y se acuestan para estudiar el papel, leerlo y releerlo, hasta que empieza a colarse por las rendijas la macilenta luz del nuevo día. Luz de trabajo, de sacrificio, sin alegría de amanecer, porque sólo anuncia otro día igual al anterior, exactamente igual, de lucha, de fatiga, de consagración. Los artistas extranjeros ensayan de mañana. Se acuestan, lo más temprano, a las dos. A las diez están en el teatro. Yo creo que ni duermen. Recuerdo siempre la contrariedad con que cortábamos con Ruggero Lupi nuestras gratas conversaciones nocturnas, porque de pronto, en lo más interesante del tema, el gran actor me decía en su lengua ítalo-española: "Caro, mañana a las ocho tengo que estar en el teatro para vigilar el montaje de los decorados". Y Ruggero Lupi, que había trabajado toda la noche anterior, que después iba a dirigir ensayos durante todo el día, tenía que llegar todavía dos horas antes para que los decorados y las luces se ajustaran armoniosamente. Para los artistas de teatro no hay domingos—ya sabéis que el domingo es el día de más trabajo, por lo mismo que es el día que los demás hombres tienen mayor tiempo libre para divertirse —, ni feriados, ni francos, ni descansos, ni nada. Trabajar incesantemente, como una rueda que se ha puesto en movimiento y que no se detiene hasta que se le ha acabado la cuerda.

Me diréis: "Sí, pero durante el verano tienen sus largas vacaciones; durante tres meses, por lo menos dos, enero y febrero, en que se cierran todos los teatros, no tienen nada que hacer, y ahí está su gran descanso." Pero es que muchos no sabéis, probablemente, que su descanso es su drama, uno de los tantos dramas de escenario adentro que el público no ve. Porque, salvo la media docena de primeras figuras de gran cartel, que perciben unos sueldos lo suficientemente altos como para concurrir al balneario de moda o pasear sus ocios por las carreteras serpentinas de Córdoba, los sueldos de los demás apenas les alcanzan para vivir al día. Y durante los dos meses que no trabajan casi no tienen materialmente de qué vivir. Gloria Guzmán puede ostentar, en Mar del Plata o en Montevideo, el más atrevido modelo de traje de baño, y Muiño ha pintado ya, en sus ocios veraniegos, todos los paisajes de las sierras. Pero por éstos, y algunos nombres más de primer cartel, ¡cuántos artistas veo ambular por los cafés durante los meses de verano, en las tardes candentes, en las noches agobiantes, en busca de la contrata ínfima, de la combinación problemática, de la temporada transitoria, que les permita siquiera cobrar unos pesos durante quince días! En verano el artista descansa. Pero descansa con amargura de desocupado. Y yo os aseguro que preferiría no descansar.

El artista no va a fiestas, no se le ve en la calle, no tiene tiempo para nada que no sea las obligaciones absorbentes de la escena. De su casa, o de su alojamiento transitorio, al teatro, y del teatro, a aprovechar en su refugio las contadas horas de sueño. Recuerdo que una vez que se comentó desfavorablemente la actitud de Vera Sergine al no concurrir a una fiesta de artistas nacionales, a la que se le había especialmente invitado, ella, al saberlo, me dijo: "Esa noche salí del teatro a las dos y a las nueve tenía que ensayar una pieza, que previamente tenía que leer esa noche porque no la conocía, y luego la obra iría a escena con tres ensayos. Durante la temporada he tenido que estudiar quince piezas, todas nuevas para mí, que yo jamás he representado en Francia. No es, como se ha dicho, falta de compañerismo ni de gentileza, pero, ¿usted concibe que trabajando quince horas diarias se tenga ánimo para fiestas? Pensé ir, tuve todo el deseo, pero al irme a vestir de baile no me sentí con fuerzas." Y, desde su punto de vista, tenía razón, o por lo menos su actitud era bien disculpable. El artista de teatro no tiene tiempo para divertirse. Ni para nada que no sea la absorción incesante de la escena.

◆ ◆ ◆

Porque el tiempo es otro de los factores que marcan la vida de las tablas con un ritmo anhelante, en una carrera vertiginosa de una obligación a otra, como un reloj que se hubiera enloquecido. En los teatros de revistas hay artistas que tienen que cambiarse diez y doce veces en una producción que dura apenas una hora. Sabido es que en muchos pasajes es tan escaso el tiempo que queda de un cuadro a otro, que no alcanza para llegar hasta el camarín, y las artistas se cambian a un costado de la escena, apenas protegidas por la columna de una bambalina pudorosa. ¡Cuántas veces he visto a artistas que luego aparecían en escena deslumbrantes de telas y de plumas, rodeadas del cuerpo de baile, ornamentales como una reina en su corte, salir corriendo del camarín ante el aviso del traspunte, arreglándose el enorme sombrero, que se desnivelaba hacia uno y otro lado, y la criada prendiéndoles un alfiler aquí y otro allí, sin detener la carrera hacia el llamado impostergable de la entrada en escena! Y esto de los trajes es también otra de las torturas del teatro, aunque la imaginación del público y el deslumbramiento de las muchachas modestas lo vean como uno de los esplendores más rutilantes de la vida del artista, por lo mismo que es tal vez el más femenino de los placeres. ¡Cuántas artistas, y algunas entre las de primer cartel, he visto horas antes del estreno mojar en un río de lágrimas el traje que les acababan de traer, mal hecho y que ya no había tiempo de arreglarlo! Casi no tienen tiempo para ir a la modista. Y eso, las contadas que pueden darse el lujo de pagar vestidos que proporcionen la satisfacción de encontrarse bien. Porque yo os aseguro que la gran mayoría no puede hacerlo. No hay profesión m
del teatro. En las compañías
los trajes, pero en las de com
precisamente éstas, en razón
mente es más escaso su ren
mico, las que pagan sueldos
chachas jóvenes que tienen qu
tido por acto, muchas veces
palabras, y que ganan trescie
suales. Tres vestidos en una
ha ido el sueldo del mes. Rec
chica que empezó con un opti
tusiasmo dignos de mejor sue
cía siempre: "¡Qué envidia
artistas de sainete, porque ella
tros de percal, ya están ves
que nosotras, para vestir a
media, para entrar a un sa
vestidos de gran mundo, que
gar. ¡Un modelo, para mostra
una escena!" Y tenía razón,
pasa a todos los actores que
reglamento necesitan tener
perfectamente presentables, v
que un personaje no puede ll
ha sacado ya a escena, y to
mentos necesarios para una
exige una prolijidad de vid
siempre a un muchacho que
bajar ya con bastante éxito,
con distraída indiscreción el
llevaba puesto, me dijo, capt
miento y apresurándose a exp
humildad que daba lástima:
verme tan atorrante? ¡Pero
los tengo que cuidar para la
que algunos ganan ciento och
ro está que es el sueldo de
dos. Pero el empleado, con un
na, trabaja todo el año y aun
que el artista tiene que vest
bien, aparentar, estar siempre
ren, para que lo observen. ¡A
no se tiene, que es uno de
desesperantes de la vida!

◆ ◆ ◆

¿Y las luchas, las envidia
des para subir, todas las pe
cionalmente se ponen en el
fiado artista que empieza?
ner en el teatro una situación
todo los que aun no han lleg
son todavía primeras figuras
ducirse con una sinuosa hab
aparente modestia, con un tér
es el punto más difícil del
sirven, si no hacen absolutam
ro está que la empresa en
que no son útiles y, por lo
Pero, si se destacan demasia
tampoco duran. Ahí está la d
justo, el exacto ritmo a que
nar para ir, poco a poco, su
gro de una brusca caída, an
canzado la meta de encabeza
cuanto se ve en un artista
por destacarse, demasiado af
ñar papeles de importancia,
ros comienzan a mirarlo co
emulación de los que están
sobresalir; y en cuanto un ar
papel secundario con mayor
principales, ya las primeras
en guardia y lo miran como
so e inconveniente. Me acuerd
que me contaba Vilches del
íntimo que fué para él su pr
Lo obtuvo en aquel muchach
camente bruto de "El genio a
su triunfo, que los comentar
los elogios de los diarios fuer
obscureciendo la labor de la
que, como sabéis, es la prota
de la colorida pieza quintería
eso para que, apenas conclu
cuando él esperaba un merec
sueldo, se le llamara para co
no se le necesitaba. Y así t
que sería demasiado largo o
indiscreto recordar. Para lleg
se necesita un difícil término
no se apura, como en todas
vida, evidentemente se queda
que se apura demasiado, se
El que se queda en una comp
pre por delante la barrera
las primeras figuras. Pero el
encabezar compañía propia
arraigado en el público, casi
y, generalmente, tiene que vo
hacer? ¿Quedarse? Puede
¿Lanzarse solo? Puede ser
entre todos estos problema
la cabeza día y noche, esto
estas insolubles disyuntivas,
ta sus quince horas diarias p
primera figura, a conquistar
bradía algunos, pero muy
que no me he dedicado nunca
pero que os puedo asegurar
porción ínfima. Sí, la vida de
sacrificio, el más sacrificado
bajos. Para abordarla hay qu
amor, una vocación irresistib
ciadamente, no siempre va ac
armas del triunfo. Para per
hay que tener una constanci
una consagración a toda pru
todos los que se han lanzado
cabo de los años, si pudieran
volverían a hacer lo mismo.
no han triunfado, parecería
y lo más lógico que no. Pero,
dan. ¿Porque ya no tienen
vez, pero también porque ya
bien en ninguna otra parte,
oficio. La escena es una ga
prende, ya no deja. Os asegu
es el renovado sacrificio de
que los artistas son los más
bajadores. Por eso, buenos o
virtudes y aun con sus defect
mira siempre con gratitud.
lugar a la admiración, les qu
nos, siempre la simpatía.

NEGOCIO Y POLITICA

EN artículos anteriores me he referido preferentemente a lo que debemos definir, usando el vernacular de este pueblo, como la "business mind" (mentalidad o instinto del negocio) del americano. Lo típico americano no es que el hombre de negocios sea cabalmente hombre de negocios, con las estructuras correspondientes a la profesión en su psicología, costumbres y actitudes: en este sentido el hombre de negocios americano no lo es más que el europeo o el argentino. Lo típico en esta instancia es que el americano traslada y transfiere estas estructuras a esferas que no son específicas del negocio, porque, como ya lo afirmé, el hombre de negocios, en los Estados Unidos, más que una clase dentro de las clases, o una profesión entre las profesiones, constituye un tipo psíquico social que da sentido y fisonomía a todo el contorno americano, lo satura e imprime su sello. Asombra la cantidad de apóstoles y reformadores morales que menudean en este país. Pero en cada caso descubrimos que el reformador disfruta o aspira a disfrutar pingües contratos en la radio para difundir periódicamente sus principios, o dirige alguna agencia en la que, mediante retribución contante y sonante, satisface las consultas que le proponen conciencias atribuladas, ya sea por correspondencia o por contacto personal. El desesperado apetito de felicidad, la obsesión del "romance" — dos anhelos que todo americano comparte en mayor o menor grado — son explotadas metódicamente en gran escala sobre los principios más rigurosos del negocio por una vasta organización de avisadores, magos, hombres de negocios, etc. El sentimentalismo americano es así aprovechado por astutos conocedores de la psicología ambiente para organizar la "réclame", por ejemplo, de cigarrillos, teléfonos o pastas de dientes. La demanda de "romance" hace posible una producción en masa de artículos de romance organizada sobre principios muy parecidos a los que rigen la producción, venta y propaganda de automóviles y zapatos. En algunos órdenes de producción este aprovechamiento del "romance" es directo y operado en una escala astronómica, convirtiendo el sentimentalismo de la masa en dólares cuantiosos por medio de un proceso inmediato y descarado. Me refiero, por ejemplo, al cinematógrafo, con sus sempiternas historias de amor, misterio y redención; a los "magazines" de confesiones e historias sentimentales; a las agencias de viaje, que ejercitan preferentemente palmeras y lejanas puestas de sol, y a la vasta clase de adivinos, decidores de fortuna y cúralotodo, quienes con vagas terminologías científicas, substraídas generalmente del diccionario de la tecnología industrial y médica, o del léxico abstruso de las filosofías esotéricas, explotan el rubro de la superstición americana, que a veces llega a asumir proporciones de estupenda credulidad. Porque encarada en uno de sus aspectos, la mentalidad americana es muy primitiva — así como es hipercivilizada si encarada por el lado opuesto, y acaso ambos caracteres se producen esencialmente parejos —, y no debe asombrarnos entonces que el pueblo de los Estados Unidos sea sin disputa el más supersticioso del mundo occidental.

Romance — con sus diversos matices, amor, misterio, viaje — constituye una esfera aparentemente alejada del negocio; y, sin embargo, ha sido comercializada hasta el extremo de que su usufructo es ofrecido en el mercado como se ofrece cualquier otro artículo de "confort". Desde luego, la especial actitud americana ha hecho psicológicamente posible tamaño contrasentido. El americano transita por el mundo del romance como el turista que colecciona objetos de curiosidad o "thrills" o estremecimientos exóticos. Su ostentosa persecución y supervaloración del romance no es más que un intento para fugarse de la irresistible presión del contorno material que lo cerca. Por lo tanto, si bien todo ese romanticismo carece de autenticidad, de profundas y genuinas resonancias, excede, en cambio, en gesticulación e hipérbole. Nadie más susceptible que el americano ante ese "bric-a-brac" de baratijas románticas constituído por claros de luna, músicas sentimentales, serenatas, góndolas, paisajes, puestas de sol, etc.

Pero mi intención no es la de referirme en este artículo al romance y al amor desde el "business", punto de vista del americano. El sentimentalismo americano vierte por un lado en la frontera de la neurosis y por el otro en la frontera del infantilismo. Es un tema arduo que dejo para mejor oportunidad. Me quiero referir aquí a otra esfera de actividad en la que el negocio es aún más evidente: la política. Si el "business" penetra la vida sentimental y erótica, ¡qué no decir entonces de una actividad tan eminentemente práctica como la política!

El triunfo electoral de Roosevelt se debe substancialmente a una razón de "business". Prosperidad es una palabra mágica que los dos partidos se pasan alternativamente el uno al otro. La derrota de Hoover queda asociada con el descalabro de la prosperidad, así como el correlativo advenimiento de los demócratas con una esperanza de mejoramiento en los negocios. Los discursos, los diarios, la propaganda, todo el enorme aparato de "réclame" electoral giró en esta campaña casi exclusivamente alrededor del argumento del negocio, además del tema circunstancial de la prohibición. Roosevelt y sus acólitos se empeñaron en demostrar que el desastre financiero e industrial ocurrido durante la administración republicana se debía principalmente a la ineptitud del Gobierno. Hoover, por su lado, se apoyó en el argumento negativo de que si los republicanos no hubieran estado en el poder las cosas habrían ido peor. Entre todos los documentos políticos producidos durante la campaña, acaso el más "americano" en su espíritu y su letra fué el discurso pronunciado por Hoover en Madison Square, Nueva York. Invocando el principio de que la esencia del ideal americano consiste en la producción del más alto "standard" de vida, de bienestar material y de eficiencia para las masas, Hoover recordó que durante las administraciones republicanas el pueblo americano había alcanzado el más alto nivel obtenido por pueblo alguno en la historia. Veinte millones de automóviles y doce millones de radios constituían la prueba palpable y visible de esa extraordinaria eficiencia instrumental. Argumentos tales como ése eran los más certeros para impresionar la mentalidad media del elector americano. Y hasta tal punto fueron ellos eficaces, que abundantes núcleos de la población, y especialmente aquellos directamente interesados en el éxito de las grandes empresas, éxito debido, según la filosofía económica republicana, al mantenimiento de las altas tarifas, temieron que con el triunfo demócrata habría de producirse un descalabro general en los mercados y los negocios. En política el americano suele conceder más crédito y confianza a la opinión del hombre de negocios que al político mismo. Owen D. Young fué el hombre escogido para disipar con su prestigio de banquero los temores difundidos en la masa por los republicanos. Prosélito de Roosevelt, Young ofrecía a la vez la ventaja de ser uno de los caudillos de más peso en el mundo de las finanzas. Su discurso en la Metropolitan House, en el cual afirmó que el triunfo demócrata no iba a significar, como se temía, una baja general en los valores, bastó por sí mismo para provocar al día siguiente el alza de las cotizaciones en los mercados.

No hay duda de que si el destino quiere que la prosperidad y el "boom", o por lo menos la normalidad económica, vuelva a los Estados Unidos durante la próxima administración demócrata, este partido se perpetuará en el poder durante varios períodos. Así como en los países de América hispana la rotación de los partidos en el poder se opera en función de la fuerza o magnetismo de los caudillos, en los Estados Unidos se opera en función del ritmo de crisis y prosperidad en la evolución de los negocios.

HOMERO M. GUGLIELMINI

(Para LA NACION) — NUEVA YORK, diciembre de 1932