

EL MITO DEL AR-
TISTA

Sarromá

Creo que fué Roger Batisde quien habló, haciendo uso de unos apuntes para una estética sociología sobre el mito del artista. La sociedad tiene su mitología social y cada artista su mito individual. Hasta hace poco el mito se encontraba circundado por una atmósfera de menosprecio. El mito no pertenecía a la historia ni a la tradición; era una mera conjetura de la leyenda. Creer en el mito era creer en una cosa fabricada por la fantasía. Pero la vida cada día se complica más ante nuestros ojos. El momento en que empezamos a ser injustos con nosotros mismos es el momento en que empezamos a creer que nuestra vida es cosa simple y que hacemos mal en complicárnosla. Yo me atrevería a aconsejar como una especie de higienización ética, la necesidad de complicarnos un poco la vida, para no sentirnos tan seguros dentro de nuestro egoísmo.

Esta imagen inmóvil dentro de la circulación de las generaciones que es el mito, nos obliga a contemplar a cada artista de una manera distinta a como contemplaríamos al hombre vulgar. Al revés de lo que hasta ahora hemos supuesto no es la sociedad quien crea el mito del artista. El artista es un modelo por sí mismo. Apenas responde al tiempo que lo produce. Su espacio está fuera de las realidades circundantes. Siguiendo la línea del juicio clásico, el artista es un improvisador de otra realidad que no sabemos a que tiempo pertenece. A veces nos da la sensación

que su universo está situado desde nuestra cabeza hacia arriba. Habiéndose ya descartado que el artista copia a la naturaleza, no hay razón suficiente para seguir afirmando que el artista es un reflejo de la sociedad que lo produce. Sabiendo la diferencia categórica que existe entre historia y tradición, tampoco podemos situar el mito artístico entre las configuraciones históricas.

Ya en el siglo diecisiete, un educador, Comenio, decía que la vida del hombre está regida por tres luces distintas: una luz exterior, los sentidos; una luz interior, la razón; una luz revelada. En esta zona de la luz revelada colocaba él la intuición de la divinidad. Cuando se quiere comprobar el desinterés de un pensamiento clásico, no hay método mejor que contrastar su probabilidad científica dentro del conocimiento de un tiempo posterior. La verdad es que contrastadas las tres luces de Comenio con las unidades psicofísicas tal como las conocemos hoy, no están tan mal alumbradas como parecen. Hay además un enigma en la conciencia de nuestro tiempo que tiene que llenar el vacío, que tanto la naturaleza como la historia ha dejado en el hombre. De este vacío solo se han salvado las convicciones religiosas y las intuiciones artísticas, razón por la cual hemos caído otra vez en la fuerte sospecha, que el arte esta incluido en las categorías religiosas y

que estamos otra vez ante un problema del cual creíamos haber dispuesto hace un par de siglos, por lo menos.

El artista no es producto de la sociedad que lo rodea. El arte no es producto de los estilos imitativos de la sociabilidad. Por el contrario arte y soledad combinan un estilo de superación que crea grandes modelos para la sociedad de una época. El estilo de vida de un pueblo descansa más en la proyección audaz de unas cuantas figuras estelares sobre las representaciones colectivas que la proyección tímida de las muchas figuras de medianía sobre las representaciones colectivas. Cuando la época no cuenta con estas grandes figuras el ethos colectivo se empobrece.

El proceso mediante el cual se producen estas grandes figuras es bastante complejo. Una herencia cultural, operando dentro de determinado círculo familiar; uno o dos maestros con sensibilidad, operando fuera de determinado sistema educativo; y unas cuantas instituciones de arte sirviendo de valores instrumentales hacia el valor intrínseco, pueden hacer el milagro. La primera gran tragedia de la educación es que el niño se forma fuera de la órbita de toda tutela científica de educación. En el momento más delicado para la confirmación humana, cada hombre forma a sus hijos de acuerdo con sus prejuicios tutelares. La segunda gran tragedia de la educación es que las escuelas del estado están hace tiempo dominadas por una inalterable falacia, producto del romanticismo político: la igualdad de los hombres ante

la naturaleza y la igualdad de los hombres dentro de la naturaleza. No importa su valor fraternal para otras órdenes, los hombres no son iguales ante la naturaleza, por la simple razón que no hay un ser humano que sea igual a otro ser humano. Donde quiera que se produce la conciencia de masa hay un retorno a la animalidad. Ortega y Gasset nos tiene profetizado hace algún tiempo, que si el hombre sigue "alterándose" cada vez más, o sea perdiendo ensimismamiento, reunión con el sí mismo, tendrá que enfrentarse "con el taciturno reingreso en la escala animal." Los hombres tampoco son iguales dentro de la naturaleza por la simple razón que las herencias culturales no son iguales dentro de la naturaleza. La verdad del caso es que todavía no sabemos lo menos que un hombre debe aprender para enfrentarnos a este insondable problema de la contrariedad. Como podemos diversificar las especialidades antes de intensificar las especialidades parece ser la tarea de un porvenir educativo mas humano. La tercera gran tragedia de la educación es que las instituciones de arte no han sabido mantener su prestigio ante las apatencias de las nuevas generaciones. Descansan más en los consagrados que en los prestigios nacientes. Cuando yo fui uno de los directores del Club artistico del Casino de Puerto Rico una de mis mayores preocupaciones fué la de traer "caras nuevas" al teatro de nuestra gente de sociedad. Ahora que el Ateneo Puertorriqueño se ha decidido

a fomentar el arte de los jóvenes, ha vuelto a vivir un poco.

El mito artístico forma parte de la leyenda de un arte universal. La categoría de dios o la categoría de héroe o la categoría de demonio ha sobrenaturalizado las actitudes artísticas desde los orígenes. Este paganismo se ha transformado en una estimativa del valor superior, de la tarea trascendente, de la prodigrosidad. El arte de todos los tiempos está permeado de este prestigio que la gloria, la fama o el terror le concede al poeta, al músico, al escultor al pintor. El mito artístico tiene una función estimable en la formación del medio: el descubrimiento de una realidad con formas poéticas, musicales y plásticas que no se producen dentro de la realidad consuetudinaria.

Cada artista tiene a su vez su propio mito, un mito que reposa tanto en su personalidad humana sometida a una conducta estética distinta, como en su temperamento, sometido a una educación diferente. La necesidad de redescubrir nuevas formas sensibles altera su lenguaje, afina sus órganos auditivos, le obliga a una soledad social dominada si no por la revelación por lo menos por la intuición. Su exaltación lo mantiene permanentemente alterado. El saber sentir lo aleja de un mundo profusamente comunicado con una realidad demasiado obvia.

El mito subconciente del artista Sanromá podría ofrecerse como un modelo de formación de la figura estelar. Yo escribí un pequeño ensayo de sociología poética sobre su niñez, confiando que la poesía pudiera comunicarle su sentido a la sociología. Sanromá tuvo la suerte de nacer en un hogar regido por dos signos propiciatorios para el arte: una pasión religiosa y una voluntad humorística. Su madre fué una mujer dominada por una fuerte pasión religiosa. Cuando niño Sanromá recibe de su madre la energía insonsable de los evangelistas. Su padre fué una voluntad trabajada por esa cultura extraordinaria que al europeo le ha conferido la adversidad. Para él la mala suerte era una especie de broma que la fortuna suele gastarse con los seres humanos. Buen hogar aquel para que en él se formara un artista. Los padres por lo general no son buenos forjadores de artistas. Los criterios económicos de la clase media son contrarios al arte. Ven el arte como una frustación de la vida utilitaria. El burgués promedio le teme al arte como a una especie de demonismo estético. La multiplicación de facultades naturales que posee el artista le parece una acechanza del genio del mal para perder un alma. Felizmente la casa Sanromá estaba constituida en otra forma. Madre Sanromá sabía que la música tiene una categoría religiosa. Ella había escuchado coros de angeles sobre su cabeza de

pénitente. Padre Sanromá sabía que el arte es un valor escaso del cual puede aprovecharse un ser industrial, sinó para un gran provecho, por lo menos para tener el alma alegre. En cuanto al diablo hubiera hecho mal en asomarse por los umbrales de la casa Sanromá. Aquella voluntad catalana encuadrada en el marco de la puerta hubiera sido capaz de coger al diablo por las orejas y tostarlo en la parrilla.

¿Era una buena profesora de piano doña Dolores de la Plaza y Bird? Posiblemente no lo fuera. Pero era un alma arrogante que creía en el abolengo artístico. Un espíritu selecto capaz de soñar con su discípulo. Puede ser que una de las virtudes ejemplares del maestro deba ser esta capacidad para el sueño, esta convicción que la gloria es superior al provecho, esta transformación de la docencia en el embeleso. Cuantas veces un maestro cree en su discípulo, el discípulo cree en sí mismo. Sanromá tuvo mucha suerte en iniciar su aprendizaje pianístico junto a aquella mujer. Sanromá es un artista que cree en si mismo. Parte del vigor extraordinario de su estilo. Se ve trabajado por su propio genio. Un crítico, oyéndole tocar un concierto de Weber, decía de él: debemos estarle agradecidos al señor Sanromá por haber transformado unas cuantas melodías un poco pesadas en un hermoso juego de imágenes cromáticas. El arte de Sanromá no está subsumido en una de esas escolaridades que meten el alma de un artis-

ta en una jaula de canario. Por eso el mito subconciente de su arte goza de aquella libertad entre los estilos o entre las escuelas que se proclamaba por los anteriores profesores de estética como la última alternativa para el lirismo. No es la exhaltación del sentimiento hasta llegar a la locura arrebatada del genio, sinó el puente sensible que le permite al artista ir a buscar nuevas formas musicales objetivadas en un espacio característico.

Cuando llega a San Juan su arrogancia de niño prodigio le conquista la plaza. Para fortuna de él el piano es el instrumento nacional de la ciudad capital. Puede ser que la imposibilidad de mantener grandes orquestas o alguna de esas implicaciones de la educación señorial española, había convertido al piano en el instrumento nacional. Allá por el 1917, pasear por San Juan era como asistir a un concierto pian bulesco tocado por cien manos desde las sombras medioevales de la ciudad. Cuando algun concertista imponía desde el escenario del Municipal algún clásico, la ciudad entera se dedicaba por semanas y semanas a repasar sus viejas partituras: sonatas de Beethoven, estudios de Chopin, rapsodias de Litz. La sonoridad del medio no dejaba sin repercusión el paso de un pianista. Las crónicas sobre los dos primeros conciertos del niño Sanromá en el San Juan del 1916 demuestran una recepción extraordinaria: "Genio Musical", "Monstruo de la naturaleza"- todavía Lope de Vega era un antecedente nuestro", "Niño con facultades enteramente

anormales", "primera precocidad musical de Puerto Rico", "Nuestro pequeño Mozart".

Boston constituye para Sanromá una corte de Weimar. La ciudad todavía se encontraba dominada por el espíritu europeo del compacto originario. La primera guerra mundial había vuelto a abrir la ruta americana a las mejores expectativas artísticas. Directores de Orquesta alemanes se retiraban para darle paso a directores de orquesta rusos. Cada director traía su núcleo, su nueva estética, su gusto. La sinfónica hizo posible la aparición de las pequeñas unidades de música de cámara, de las orquestas de verano, de los conciertos de solistas. El arte de Sanromá responde a esta diversidad del medio musical donde él se produce. Llega a Boston en el momento en que la ciudad está organizando su mecanato. Hace estudios severos postgraduados en Europa. Realiza su primera tournee en las capitales características: Toch en París, Beethoven en Berlín, Schumann en Londres, Falla en Madrid, Albenis en Barcelona, Stravinsky en Boston. Ya en 1930, se le considera la primera figura joven en música moderna de todo un continente. Cada aparición suya como solista de la Orquesta Sinfónica de Boston se espera como uno de los acontecimientos musicales de la temporada.

Este prestigio de Sanromá en la capital de la música norteamericana lo usufructuó largamente nuestro pueblo en

las temporadas musicales de verano del 1932, 1933, 1934, 1935 y 1936. En aquellas temporadas Sanromá lo fué todo: pianista, maestro de discipulos avanzados, ilustrador de clases de apreciaciones de música, músico de cámara, consejero de los directores de orquesta, corresponsal de artistas extranjeros.

Para Sanromá llegó, sin embargo, un momento del cual dependía el futuro de su carrera. Permanecer en Boston era estar sujeto al itinerario de una orquesta sinfónica, a las exigencias de una cátedra de arte, al ambiente amistoso de unas salas de concierto largamente dominadas por él. Sin embargo era la seguridad de una vida rodeada de comodidad, de prestigio, de reposo espiritual. La carrera de concertista independiente era iniciar una nueva aventura, entrar en una competencia hasta cierto extremo desconocida, poner su alma en tensión para una lucha más intensa. Sanromá se decidió por lo más arriesgado, por lo más difícil. Desde entonces su vida ha tenido una actividad ciclónica. Artistas europeos y americanos, compositores de dos continentes que parecían estar esperando este momento, han vuelto a convertir a Sanromá en una figura clave del mundo musical de nuestros días. Los directores de orquesta de toda la nación se lo han disputado. Creo que difícilmente hay una sala de concierto de alguna importancia en Estados Unidos donde Sanromá no haya sido el más deseado huésped. Esto coincide con otra decisión suya que representa otro

gesto de lealtad a la cultura de su pueblo: mover su domicilio a Puerto Rico, creyendo que podría hacer en la universidad de Puerto Rico lo mismo que durante tantas años hizo en la Universidad de Harvard.

Cada año Sanromá toma un avión que lo lleva lejos de nuestra isla para realizar su excelente obra de artista en el continente americano. La fatiga que hay envuelta detrás de ésto es tremenda. Para mi Sanromá es un tipo de emigrante modelo. No hay gloria, ni fama, ni provecho, ni bienandanza que le haga olvidar el sitio donde nació. La primera vez que vino dijo que algún día volvería a casarse con una mujer puertorriqueña. Muchas ciudades del continente americano, con su vida artística mejor atendida que San Juan, considerarían un honor tener un domiciliado como Jesús María Sanromá. Yo confieso que me siento profundamente angustiado ante la cantidad de puertorriqueños que hoy en día quieren abandonar a Puerto Rico de cualquiera forma. ¿Que transformación se ha operado en nosotros que ha vuelto a creer la desbandada hacia tierra firme? ¿Estamos viviendo otra vez uno de aquellos imperativos migratorios de la conquista? Por eso le atribuyo al gesto de contricción nacional de nuestro gran artista un valor simbólico superior.

Lo curioso del caso Sanromá es que él ni siquiera es un producto de esa oscura alianza que une al hombre a la sociedad que lo produce. Boston tendría más razón que

Carolina, Fajardo o San Juan a cualquiera ternura medial del artista Sanromá. Por lo general el artista es producto de una cultura migratoria. Casi todos se sienten ciudadanos. La vida triunfal de Sanromá ha sido fuera de Puerto Rico. Sin embargo él siempre vuelve. ¿Estará actuando en el fondo de una conciencia artística una de esas instuciones que se convierten en la profesía de un tiempo contradictorio? ;Quien sabe; En arte todo es misterio. En la vida de un artista también.

Creo que fué Roger Batisde quien habló, haciendo uso de unosapuntes para una estética sociología sobre el mito del artista. La sociedad tiene su mitología social y cada artista su mito individual. Hasta hace poco el mito se encontraba circundado por una atmósfera de menosprecio. El mito no pertenecía a la historia ni a la tradición; era una mera conjetura de la leyenda. Creer en el mito era creer en una cosa fabricada por la fantasía. Pero la vida cada día se complica más ante nuestros ojos. El momento en que empezamos a ser injustos con nosotros mismos es el momento en que empezamos a creer que nuestra vida es cosa simple y que hacemos mal en complicárnosla. Yo me atrevería a aconsejar como una especie de higienización ética, la necesidad de complicarnos un poco la vida, para no sentirnos tan seguros dentro de nuestro egoísmo.

Esta imagen inmóvil dentro de la circulación de las generaciones que es el mito, nos obliga a contemplar a cada artista de una manera distinta a como contemplaríamos al hombre vulgar. Al revés de lo que hasta ahora hemos supuesto no es la sociedad quien crea el mito del artista. El artista es un modelo por sí mismo. Apenas responde al tiempo que lo produce. Su espacio está fuera de las realidades circundantes. Siguiendo la línea del juicio clásico, el artista es un improvisador de otra realidad que no sabemos a que tiempo pertenece. A veces nos da la sensación

que estamos otra vez ante un problema del cual creíamos haber dispuesto hace un par de siglos, por lo menos.

El artista no es producto de la sociedad que lo rodea. El arte no es producto de los estilos imitativos de la sociabilidad. Por el contrario arte y soledad combinan un estilo de superación que crea grandes modelos para la sociedad de una época. El estilo de vida de un pueblo descansa más en la proyección audaz de unas cuantas figuras estelares sobre las representaciones colectivas que la proyección tímida de las muchas figuras de medianía sobre las representaciones colectivas. Cuando la época no cuenta con estas grandes figuras el ethos colectivo se empobrece.

El proceso mediante el cual se producen estas grandes figuras es bastante complejo. Una herencia cultural, operando dentro de determinado círculo familiar; uno o dos maestros con sensibilidad, operando fuera de determinado sistema educativo; y unas cuantas instituciones de arte sirviendo de valores instrumentales hacia el valor intrínseco, pueden hacer el milagro. La primera gran tragedia de la educación es que el niño se forma fuera de la órbita de toda tutela científica de educación. En el momento más delicado para la confirmación humana, cada hombre forma a sus hijos de acuerdo con sus prejuicios tutelares. La segunda gran tragedia de la educación es que las escuelas del estado están hace tiempo dominadas por una inalterable falacia, producto del romanticismo político: la igualdad de los hombres ante

la naturaleza y la igualdad de los hombres dentro de la naturaleza. No importa su valor fraternal para otras órdenes, los hombres no son iguales ante la naturaleza, por la simple razón que no hay un ser humano que sea igual a otro ser humano. Donde quiera que se produce la conciencia de masa hay un retorno a la animalidad. Ortega y Gasset nos tiene profetizado hace algún tiempo, que si el hombre sigue "alterándose" cada vez más, o sea perdiendo ensimismamiento, reunión con el sí mismo, tendrá que enfrentarse "con el taciturno reingreso en la escala animal." Los hombres tampoco son iguales dentro de la naturaleza por la simple razón que las herencias culturales no son iguales dentro de la naturaleza. La verdad del caso es que todavía no sabemos lo menos que un hombre debe aprender para enfrentarnos a este insondable problema de la contrariedad. Como podemos diversificar las especialidades antes de intensificar las especialidades parece ser la tarea de un porvenir educativo mas humano. La tercera gran tregedia de la educación es que las instituciones de arte no han sabido mantener su prestigio ante las apatencias de las nuevas generaciones. Descansan más en los consagrados que en los prestigios nacientes. Cuando yo fui uno de los directores del Club artístico del Casino de Puerto Rico una de mis mayores preocupaciones fué la de traer "caras nuevas" al teatro de nuestra gente de sociedad. Ahora que el Ateneo Puertorriqueño se ha decidido

a fomentar el arte de los jóvenes, ha vuelto a vivir un poco.

El mito artístico forma parte de la leyenda de un arte universal. La categoría de dios o la categoría de héroe o la categoría de demonio ha sobrenaturalizado las actitudes artísticas desde los orígenes. Este paganismo se ha transformado en una estimativa del valor superior, de la tarea trascendente, de la prodigiosidad. El arte de todos los tiempos está permeado de este prestigio que la gloria, la fama o el terror le concede al poeta, al músico, al escultor al pintor. El mito artístico tiene una función estimable en la formación del medio: el descubrimiento de una realidad con formas poéticas, musicales y plásticas que no se producen dentro de la realidad consuetudinaria.

Cada artista tiene a su vez su propio mito, un mito que reposa tanto en su personalidad humana sometida a una conducta estética distinta, como en su temperamento, sometido a una educación diferente. La necesidad de redescubrir nuevas formas sensibles altera su lenguaje, afina sus órganos auditivos, le obliga a una soledad social dominada si no por la revelación por lo menos por la intuición. Su exaltación lo mantiene permanentemente alterado. El saber sentir lo aleja de un mundo profusamente comunicado con una realidad demasiado obvia.

El mito subconciente del artista Sanromá podría ofrecerse como un modelo de formación de la figura estelar. Yo escribí un pequeño ensayo de sociología poética sobre su niñez, confiando que la poesía pudiera comunicarle su sentido a la sociología. Sanromá tuvo la suerte de nacer en un hogar regido por dos signos propiciatorios para el arte: una pasión religiosa y una voluntad humorística. Su madre fué una mujer dominada por una fuerte pasión religiosa. Cuando niño Sanromá recibe de su madre la energía insonsable de los evangelistas. Su padre fué una voluntad trabajada por esa cultura extraordinaria que al europeo le ha conferido la adversidad. Para él la mala suerte era una especie de broma que la fortuna suele gastarse con los seres humanos. Buen hogar aquel para que en él se formara un artista. Los padres por lo general no son buenos forjadores de artistas. Los criterios económicos de la clase media son contrarios al arte. Ven el arte como una frustación de la vida utilitaria. El burgués promedio le teme al arte como a una especie de demonismo estético. La multiplicación de facultades naturales que posee el artista le parece una acechanza del genio del mal para perder un alma. Felizmente la casa Sanromá estaba constituida en otra forma. Madre Sanromá sabía que la música tiene una categoría religiosa. Ella había escuchado coros de angeles sobre su cabeza de

penitente. Padre Sanromá sabía que el arte es un valor escaso del cual puede aprovecharse un ser industrial, sinó para un gran provecho, por lo menos para tener el alma alegre. En cuanto al diablo hubiera hecho mal en asomarse por los umbrales de la casa Sanromá. Aquella voluntad catalana encuadrada en el marco de la puerta hubiera sido capaz de coger al diablo por las orejas y tostarlo en la parrilla.

¿Era una buena profesora de piano doña Dolores de la Plaza y Bird? Posiblemente no lo fuera. Pero era un alma arrogante que creía en el abolengo artístico. Un espíritu selecto capaz de soñar con su discípulo. Puede ser que una de las virtudes ejemplares del maestro deba ser esta capacidad para el sueño, esta convicción que la gloria es superior al provecho, esta transformación de la docencia en el embeleso. Cuantas veces un maestro cree en su discípulo, el discípulo cree en sí mismo. Sanromá tuvo mucha suerte en iniciar su aprendizaje pianístico junto a aquella mujer. Sanromá es un artista que cree en si mismo. Parte del vigor extraordinario de su estilo. Se ve trabajado por su propio genio. Un crítico, oyéndole tocar un concierto de Weber, decía de él: debemos estarle agradecidos al señor Sanromá por haber transformado unas cuantas melodías un poco pesadas en un hermoso juego de imágenes cromáticas. El arte de Sanromá no está subsumido en una de esas escolaridades que meten el alma de un artis-

ta en una jaula de canario. Por eso el mito subconciente de su arte goza de aquella libertad entre los estilos o entre las escuelas que se proclamaba por los anteriores profesores de estética como la última alternativa para el lirismo. No es la exhaltación del sentimiento hasta llegar a la locura arrebatada del genio, sino el puente sensible que le permite al artista ir a buscar nuevas formas musicales objetivadas en un espacio característico.

Cuando llega a San Juan su arrogancia de niño prodigio le conquista la plaza. Para fortuna de él el piano es el instrumento nacional de la ciudad capital. Puede ser que la imposibilidad de mantener grandes orquestas o alguna de esas implicaciones de la educación señorial española, había convertido al piano en el instrumento nacional. Allá por el 1917, pasear por San Juan era como asistir a un concierto pian bulesco tocado por cien manos desde las sombras medioevales de la ciudad. Cuando algun concertista imponía desde el escenario del Municipal algún clásico, la ciudad entera se dedicaba por semanas y semanas a repasar sus viejas partituras: sonatas de Beethoven, estudios de Chopin, rapsodias de Libz. La sonoridad del medio no dejaba sin repercusión el paso de un pianista. Las crónicas sobre los dos primeros conciertos del niño Sanromá en el San Juan del 1916 demuestran una recepción extraordinaria: "Genio Musical", "Monstruo de la naturaleza"- todavía Lope de Vega era un antecedente nuestro", "Niño con facultades enteramente

anormales", "primera precocidad musical de Puerto Rico", "Nuestro pequeño Mozart".

Boston constituye para Sanromá una corte de Weimar. La ciudad todavía se encontraba dominada por el espíritu europeo del compacto originario. La primera guerra mundial había vuelto a abrir la ruta americana a las mejores expectativas artísticas. Directores de Orquesta alemanes se retiraban para darle paso a directores de orquesta rusos. Cada director traía su núcleo, su nueva estética, su gusto. La sinfónica hizo posible la aparición de las pequeñas unidades de música de cámara, de las orquestas de verano, de los conciertos de solistas. El arte de Sanromá responde a esta diversidad del medio musical donde él se produce. Llega a Boston en el momento en que la ciudad está organizando su mecenato. Hace estudios severos postgraduados en Europa. Realiza su primera tournée en las capitales características: Tóch en París, Beethoven en Berlín, Schumann en Londres, Falla en Madrid, Albenis en Barcelona, Stravinsky en Boston. Ya en 1930, se le considera la primera figura joven en música moderna de todo un continente. Cada aparición suya como solista de la Orquesta Sinfónica de Boston se espera como uno de los acontecimientos musicales de la temporada.

Este prestigio de Sanromá en la capital de la música norteamericana lo usufructuó largamente nuestro pueblo en

las temporadas musicales de verano del 1932, 1933, 1934, 1935 y 1936. En aquellas temporadas Sanromá lo fué todo: pianista, maestro de discipulos avanzados, ilustrador de clases de apreciaciones de música, músico de cámara, consejero de los directores de orquesta, corresponsal de artistas extranjeros.

Para Sanromá llegó, sin embargo, un momento del cual dependía el futuro de su carrera. Permanecer en Boston era estar sujeto al itinerario de una orquesta sinfónica, a las exigencias de una cátedra de arte, al ambiente amistoso de unas salas de concierto largamente dominadas por él. Sin embargo era la seguridad de una vida rodeada de comodidad, de prestigio, de reposo espiritual. La carrera de concertista independiente era iniciar una nueva aventura, entrar en una competencia hasta cierto extremo desconocida, poner su alma en tensión para una lucha más intensa. Sanromá se decidió por lo más arriesgado, por lo más difícil. Desde entonces su vida ha tenido una actividad ciclónica. Artistas europeos y americanos, compositores de dos continentes que parecían estar esperando este momento, han vuelto a convertir a Sanromá en una figura clave del mundo musical de nuestros días. Los directores de orquesta de toda la nación se lo han disputado. Creo que difícilmente hay una sala de concierto de alguna importancia en Estados Unidos donde Sanromá no haya sido el más deseado huésped. Esto coincide con otra decisión suya que representa otro

gesto de lealtad a la cultura de su pueblo: mover su domicilio a Puerto Rico, creyendo que podría hacer en la universidad de Puerto Rico lo mismo que durante tantas años hizo en la Universidad de Harvard.

Cada año Sanromá toma un avión que lo lleva lejos de nuestra isla para realizar su excelente obra de artista en el continente americano. La fatiga que hay envuelta detrás de ésto es tremenda. Para mi Sanromá es un tipo de emigrante modelo. No hay gloria, ni fama, ni provecho, ni bienandanza que le haga olvidar el sitio donde nació. La primera vez que vino dijo que algún día volvería a casarse con una mujer puertorriqueña. Muchas ciudades del continente americano, con su vida artística mejor atendida que San Juan, considerarían un honor tener un domiciliado como Jesús María Sanromá. Yo confieso que me siento profundamente angustiado ante la cantidad de puertorriqueños que hoy en día quieren abandonar a Puerto Rico de cualquiera forma. ¿Que transformación se ha operado en nosotros que ha vuelto a creer la desbandada hacia tierra firme? ¿Estamos viviendo otra vez uno de aquellos imperativos migratorios de la conquista? Por eso le atribuyo al gesto de contricción nacional de nuestro gran artista un valor simbólico superior.

Lo curioso del caso Sanromá es que él ni siquiera es un producto de esa oscura alianza que une al hombre a la sociedad que lo produce. Boston tendría más razón que

Carolina, Fajardo o San Juan a cualquiera ternura medial del artista Sanromá. Por lo general el artista es producto de una cultura migratoria. Casi todos se sienten ciudadanos. La vida triunfal de Sanromá ha sido fuera de Puerto Rico. Sin embargo él siempre vuelve. ¿Estará actuando en el fondo de una conciencia artística una de esas instuiciones que se convierten en la profesia de un tiempo contradictorio? ;Quien sabe; En arte todo es misterio. En la vida de un artista también.

Confieso que siempre me preocupó la frase de Durkheim que el modelo del mito no está en la naturaleza, sino en la sociedad. Esto me ha hecho mirar, mas de una vez, con bastante sospecha, la sociedad humana. Se me ocurrió pensar cual sería el resultado si obligáramos a algunos entes mitológicos a vivir en sociedad y a algunos entes sociales a vivir en estado de naturaleza; como se comportarían una hechicera, un argonauta, una ninfa en el mundo reducido de la sociedad humana y como nos comportaríamos nosotros dentro del mundo ancho de la naturaleza. Hasta cierto extremo, "Circe o el Amor" es eso.

Digo hasta cierto extremo, porque las obras dramáticas casi nunca resultan ser como los autores las pensamos, sino como ellas, con ese agil instinto que tiene el arte de la ficción, deciden ser. Cuando menos lo esperaba, Circe decidió reformar su propio mito, y de simple seductora de maridos ausentes, se convirtió en una dama reformista. Dentro de este trueque de los mitos, yo me paseaba por esos escondrijos siniestros,

alumbrados por unas opacas lámparas sonámbulas de la creación dramática, como un autor vapuleado por once personajes, ¡Si al menos hubieran sido seis!, dolorido en el pensar y adolorido de cuerpo, absorto ante el descubrimiento que el profundo sentido erótico de la naturaleza es superior al embeleco amatorio que ha ideado para el hombre, el cientificismo moderno.

Claro, tratándose de una farsa, el humor constituye toda su ética, y si hemos de darle crédito a los neoconvencionales, toda su estética. Lo malo con la risa es que al final de cada carcajada, nos sentimos conmovidos.

Emilio S. Belaval

Confieso que siempre me preocupó la frase de Durkheim que el modelo del mito no está en la naturaleza, sino en la sociedad. Esto me ha hecho mirar, mas de una vez, con bastante sorpresa, la sociedad humana. Se me ocurría, pensar qué sería el resultado si obligáramos a algunos entes mitológicos a vivir en sociedad y a algunos entes sociales a vivir en estado de naturaleza; como se comportarían una hechicera, un ogro, una ninfa en el mundo reducido de la sociedad humana y como nos comportaríamos nosotros en el mundo ancho de la naturaleza. Hasta cierto extremo, "Circe o el Amor" es eso.

Digo hasta cierto extremo, porque las obras dramáticas casi nunca resultan ser como los autores las pensamos, sino como ellas, con ese agudo instinto que tiene el arte de la ficción, deciden ser. Cuando menos lo esperaba, Circe decidió reformar su propio mito, y de simple seductora de maridos ausentes, se convirtió en una dama reformista. Dentro de este truco de los mitos, yo me buscaba por esos corredores pintados de cal, llenos de escombros siniestros, alumbrados por unas ~~opacas~~ opacas lámparas sonámbulas, de que es la creación literaria dramática, como un autor ~~completo~~ vagabundo por una perso- najería, i si al menos hubieran sido seis!, doblado en el verso y adobado de cuerpo, abierto ante el descubrimiento que el profundo sentido evolutivo de la naturaleza es superior al ~~embudo~~ ^{al hombre,} ~~amplio~~ narrativo que ha ideado ~~para~~ ^{los} ~~los~~ ^{hombres} el cientificismo moderno.

Claro, tratándose de una farsa, el humor constituye toda su ética, y si hemos de darle crédito a los reconvencionales, toda su estética. Lo malo con la risa es que al fin de cada carcajada, nos sentimos conmovidos.



La lista de turnos abra al doctor Ramón M. Suárez,
médico, investigador, conferenciante, miembro destacado de importantes
organizaciones médicas en Europa y América. Como siempre suele
suceder en la historia de un clínico, el doctor Ramón M. Suárez
empezó a ordenar sus datos clínicos con un legítimo afán de
comparar sintomatologías, analizar las recaídas con otras
enfermedades, dar con ese resultado universal su constitución
el ideal de libro científico. Ha sido presidente de la
~~Asociación de Médicos~~
y conferenciante de ~~la Asociación Médica de Puerto Rico~~
Rico, ensayero de importantes investigaciones ~~de nuestra Escuela de Medicina Tropical~~, viajero distinguido
por las universidades norteamericanas destacadas en la medicina
plena, la clínica cardiovascular, ~~en la cual ha~~
dejado por su voz de sabio y de investigador ~~privado~~. No ~~es~~ ^{es} fable
veces con tantos símbolos del
salvo humano sin sentir la urgencia de traslucir al
libro, ^{bien} ~~bien~~ en su forma científica, en tanto absoluto,
como en su forma de experiencia ~~personal~~ ^{personal} con toda la
pasión de un biólogo añadiendo sus ~~trabajos~~
colorantes a la literatura científica. En este sentido
ha seguido la tradición española de una buena lite-
ratura escrita por médicos ~~y hombres de~~
laboratorio, aunque ^{algunos} ~~tratando~~ ^{sees} de vultar su mérito
como literatura de invención bajo títulos ~~ligeros~~
ligeros, tales como cuentos ~~de vocaciones~~
etc. No es de extrañar, pues, que nuestro ^{suscribo} ~~acorde~~
humano académico o doctor Ramón M. Suárez fuera selec-
cionado por uno de los grandes Premios Puertorriqueños
del 1967 de la Academia de Artes y Ciencias
de Puerto Rico.

Otro hombre de ciencias, el doctor Ernesto F. Asenjo,
 profesor, y jefe del Departamento de Bioquímica y
 Nutrición y decano asociado de la Escuela de Medicina
 de la Universidad de Puerto Rico, recibirá esta noche,
 uno de los grandes Premios Puertorriqueños de 1967.
 El doctor Asenjo, tiene 72 en su haber profesional tanto
 y tres años de dedicación exclusiva a la cátedra y a
 la investigación en las especialidades ~~de la bioquímica y la nutrición~~
~~de la bioquímica y la nutrición~~. Participa
 a esta primera generación de médicos puertorriqueños que
 vio ~~instaurarse~~ instalarse a su alrededor nuestros primeros
 institutos de medicina tropical, ^{de} la agricultura tropical y los
 organismos que ^{habrían} de renovar profundamente la
 herencia esmerada de un grupo de sabios ~~trabajando~~ trabajando
 aisladamente. El doctor Asenjo tiene oportunidades de cambiar
 sus datos ~~científicos~~ científicos, sus estadísticas, sus monografías
 con un excelente grupo de profesores visitantes e investi-
 gadores de Europa, América y Asia que venían a enterarse
 de los últimos hallazgos de las ~~enfermedades~~
 endémicas de nuestra medicina tropical. ~~Nuestro~~ Natur
~~es~~ es que nuestro ^{querido} hermano académico
 el doctor Ernesto F. Asenjo desarrollará en este nuevo ambiente
 el altruismo, el concepto social que necesita la permanencia en
 la cátedra, la investigación, la curiosidad, los estudios de
 cuadro humano en su ~~totalidad~~ totalidad, y llevará
 a las nuevas generaciones este concepto generoso de la medi-
 cina.

Palabras merendadas por el ilustre filósofo Marcos Victoria,
profesor de las Universidades de Buenos Aires y La Plata,
dramaturgo, autor del famoso tratado "Ensayo Preliminar sobre lo cómico"
para la irradiación el 2 de diciembre del 1969 por la
Radio Nacional Argentina, de la comedia dramática del
puertorriqueño Emilio S. Belaval, "El Puerto y la Mar", bajo
la dirección de María del Pilar Reguín, protagonizada
por Ines Mariscal, Norma Agüero y José A. Esperanza y
el resto del ^{colectivo} elenco que se ocupa de presentar la sección
de teatro selecto universal. He aquí las palabras:

"Hace poco tiempo los ~~agente de radio nacional~~ oyentes
de Radio Nacional escucharon "El campo y el escritorio"
una comedia dramática del autor puertorriqueño Emilio S.
Belaval, la primera obra suya (para la Radio). Los que
admiraron, entonces, la gracia, la precisión, la hondura y
el perfecto juego escénico que campean en aquella obra
del teatro moderno español, podrán repetir hoy su
gozo con "El Puerto y la Mar". Es ^{hora} ~~hora~~ de decir
quien es Emilio S. Belaval. Para mi humilde modo
de ver, según palabras de Marcos Victoria, él es el más
considerable dramaturgo de Puerto Rico. Mas no solo es
dramaturgo. Nacido en 1903, ^(se) desempeña actualmente como juez
y preside la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico,
cuyo órgano de expresión es la Revista de la Academia,
altísimo exponente de la cultura en español y en cuyos
hospitales páginas nació mi poema "Rescuido Narciso"
una versión actual del viejo mito helénico. Durobalar en
1938, con otros entusiastas del grupo teatral aretzo, me
estivero ya cerca de una docena de obras de la índole
más diversa en las cuales asoman todas las preocupaciones
del hombre moderno enfocados desde el ~~ángulo~~ ^{ángulo} particular
de su tierra. No elogio sólo la gran destreza teatral de
Belaval, un dialogado nato y siempre nuevo, admiro el
lenguaje en que sus dramas y comedias están escritos,

un modigio de sutilezas y fuerza de ingenio y de
señorio. En la obra que hoy se estiera que podian
muy bien haber firmado Synge o Garcia Lorca, la sugerencia
fantasmal del mar, la mar como il dice, y de los pescadores,
deja en la boca la inolvidable amargura de la tragedia
pero tambien la emocion prodigiosa de la obra ~~de esta~~ obra
de arte bien nacida.

pag 8 al final, antepenultima línea "parecida"

pag 12 segunda línea "Suma"

pag 15 "dentio" (un golpe desde dentio)

pag 18 literatura C y es, un libro de una época literaria