

CULTURA

PUBLICACION MENSUAL

AÑO II

MONTEVIDEO, AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1956

N.ºs 13-14

1936 - GARCIA LORCA - 1956

Hace más de 20 años. El fascismo, en las afueras de Granada, intentó fusilar la cultura.

Era 1936, año de auge de la reacción. Las fuerzas nazis, fascistas y franquistas afilaban sus armas y levantaban sus negras banderas. En España, el pueblo inerme se aprestaba a la lucha.

Federico García Lorca amaba la vida apasionadamente; creaba belleza; creía en el pueblo y en la canteira inagotable de sus posibilidades: por eso fué asesinado.

Pero la cultura, la belleza, el pueblo, siguieron vi-

viendo y desarrollándose más allá del muro de fusilamiento.

Los 20 años que han transcurrido desde entonces han vengado en buena medida al poeta; si bien nada podrá borrar el crimen ni el nombre de sus verdugos.

1956 no es 1936. Los asesinatos de García Lorca y sus aliados, han sufrido derrota tras derrota en mano de los pueblos empeñados en construir un fecundo destino de paz, de trabajo, de felicidad. Las ciudades destruidas por la guerra se reconstruyen; se cultivan los campos donde ayer ardió la metralla. Artistas, hombres de ciencia,

trabajadores, deportistas, comerciantes, estrechan los vínculos humanos por encima de las fronteras y reafirman su decisión de paz.

Se inaugura una nueva época para el mundo, vigilada por el ojo multitudinario de los pueblos.

El recuerdo de Federico García Lorca, entonces, sólo puede interpretarse como un imperioso llamado a la vida, a la creación, a la confianza en los altos designios del hombre. Un llamado a entendernos más, a dar más, a cumplir más íntegramente con nuestros deberes de hombres de la cultura.

Un llamado a que nunca



más fuerza alguna, pueda segar el pueblo y sus figuras más puras, en un bestial y ciego intento de retraer la historia en marcha.



LA OPERA
CHINA EN EL
URUGUAY

Observaciones
sobre el arte
del
comediante
chino
de
BERTOLD
BRECHT

LA MESA REDONDA DE LOS ESCRITORES

El pasado año, desde las columnas de "Literatura Extranjera", Mijail Shólojov, el autor de "Campos roturados", sugirió a los escritores de todo el mundo la realización de una "Mesa Redonda".

"Los escritores, —decía Shólojov— deben tener su mesa redonda. Nuestras ideas pueden ser distintas, pero nos une una aspiración: la de ser útiles al hombre".

Desde todas las latitudes, hombres de la cultura recogieron con júbilo la iniciativa. El húngaro Gyula Illyes, el japonés Sunao Tokunata, Cecil Williams, sudafricano; el vietnamita Suan Zieu, Howard Fast y William Faulkner desde EE. UU.; Carlo Levi y Alberto Moravia desde Italia; Nazim Hikmet, el poeta turco...

"Todo arte verdadero es universal, —expresa Cecil Williams a tiempo que saluda la idea—. No transige con las barreras que puedan significar las diferencias de idioma, de raza, de sistemas sociales y de creencias religiosas. Debe restaurarse lo antes posible el daño que la "guerra fría" ha causado a las relaciones culturales".

Como algunas simientes de lenta pero de segura germinación, la iniciativa de Shólojov continúa creciendo en la conciencia de centenares de escritores de todos los países, preocupados hondamente por los problemas de la cultura, en la necesidad de poner fin a la "guerra fría", en desbrozar el camino de los pueblos a fin que elijan y construyan en paz su propio porvenir.

Los escritores italianos, —en nutrido y calificado conjunto donde alternan representantes de las más diferenciadas tendencias estéticas, filosóficas y políticas— se han ofrecido a organizar la mesa redonda y proponen Italia como sede de la misma.

GACETA DE CULTURA apoya entusiastamente esta idea y contribuirá a su difusión, recabando opiniones de escritores uruguayos, que publicará a partir del próximo número.

La amplitud de la iniciativa, los nobles fines que persigue y la perspectiva de un libre y fructífero intercambio de opiniones y conocimientos, le augura en nuestro medio, al igual que en todo el mundo, la mejor acogida.

El Maestro Eduardo Carámbula, director del Coro J. S. Bach, nos habla del arte lírico en Europa

Prosiguiendo una loable finalidad de dar difusión a todos los temas culturales y artísticos, "Gaceta de Cultura" ha querido aprovechar en esta ocasión el regreso a nuestra ciudad del Director de Coros y Orquesta, Profesor Eduardo Carámbula, que vuelve de una larga gira por Europa.

En un ambiente de refinado buen gusto y de exquisita amabilidad, nos recibe nuestro reportaje y en cuanto nos ubicamos, vemos ante nosotros los hermosos cuadros adquiridos por el recientemente en Europa. Hablamos de esos cuadros obtenidos en Florencia, y así comienza la charla lírica, sobre la maravillosa ciudad de los más grandes museos de arte pictóricos del mundo.

Delante al río como mar y con esa hermosa vista que se admira desde su ventanal de Malvin, entramos en el tema que nos lleva al reportaje, iniciando el diálogo con las siguientes preguntas y respuestas:

Redactor: ¿Podría decirnos cuál ha sido la principal finalidad de su viaje a Europa?

Eduardo Carámbula: Cuando formé parte del famoso coro "Westmins Choir" realizando extensas giras, cantando bajo las prestigiosas batutas de Toscanini, Walter, Rodzinky, Ormandy y Stockowsky, y en la temporada en que he dirigido los coros "Bach" de Buenos Aires y Montevideo, he llegado a la conclusión que la técnica coral para adultos era digna de estudio, pero que se estaban dando condiciones excepcionales hacia una especialización, en el difícil arte de dirigir el canto para los niños.

R.: ¿En qué forma pudo Vd. realizar esa aspiración?

E. C.: Por gestión del gran maestro Gunther Ramin, Director del Coro de Leipzig (recientemente fallecido), la Academia de Artes y Ciencias de aquella ciudad, me concedió una beca; otorgándome a su vez una misión oficial el Ministerio de Instrucción Pública y el Sodre, para estudiar los métodos de pedagogía en las escuelas y sistemas de enseñanza en instituciones culturales, así como en la Escuela de Música de Stuttgart.

R.: ¿Sus planes se desarrollaron como estaban programados?

E. C.: Debido a la sensible pérdida del Director del Coro de Leipzig, tuve que modificar mis planes y acortar mi permanencia en esa maravillosa ciudad donde el clima espiritual y artístico justifica que posea la gran Universidad, la mejor biblioteca de Alemania y los inolvidables recuerdos de Bach, Mozart y Goethe.

R.: Desearíamos saber cuales son los coros dignos de destacar que Vd. escuchó.

E. C.: En París escuché un estupendo coro de niños, del Centro Estudiantil de Profesores de Canto, que era dirigido por un nuevo maestro. En Reutringen, un pequeño pueblo cercano a Stuttgart, 150 voces mixtas, me hicieron admirar su dominio en grandes obras; también quiero destacar el Hymnus Chor, maravilloso coro de niños de Stuttgart.

R.: En materia de orquestas, ¿qué puede señalar en forma sobresaliente?

E. C.: En un marco de espléndida belleza, el castillo de caza "Solitude" (Soledad), de Wurttemberg, ha transformado su hermosa rotonda en Sala de conciertos y música de cámara, donde actúan destacados conjuntos de esa localidad y otras ciudades de Alemania. Allí

he oído grandes conciertos y también en Stuttgart donde una orquesta de 80 obreros y empleados de una fábrica de autos, me hicieron deleitar y percibir el espíritu



de superación musical de aquella juventud, que les induce a estudiar diversos instrumentos con la firme decisión de llegar a integrar conjuntos sinfónicos. Como un detalle interesante basta decir que esa ciudad de unos 600.000 habitantes posee cinco orquestas sinfónicas.

R.: ¿Puede decirnos si vio algo digno de llamar la atención en ópera?

E. C.: Después de la visita ritual al templo máximo de la ópera, el "Scala de Milán", donde pude extasiarme ante una magnífica versión de la ópera "Salomé" de Strauss, dirigida por el maestro Karayan, conservo el recuerdo imborrable del Palacio Real de Nápoles. Allí, en un marco de esplendor, ha sido transformada la parte destinada al Gimnasio, en Sala de Concursos, con el nombre de "Piccolo Teatro della Corte". Toda la gracia y agilidad del notable estilo mozartiano fluye en la representación de la ópera de Mozart "La finta semplice", puesta en escena por el famoso conjunto de ópera de Salzburgo.

R.: ¿Algo de ballet puede decirnos?

E. C.: Lo mejor que he visto en mi viaje ha sido "Las bodas de Aurora" de Chaikovsky, interpretada en Milán.

R.: En resumen, ¿cuáles son las deducciones que podemos hacer?

E. C.: Haciendo un parangón y analizando todo lo que he visto y estudiado, puedo afirmar que aún con grandes dificultades, luchas y sacrificios, se trabaja en nuestro medio con bastante resultado en pro de la cultura intelectual y artística. Alemania por ejemplo, con su secular tradición artística no tiene una institución de características culturales tan completas y que desarrolle una actividad tan variada en música, canto, teatro, radio, cine y etc., como el Sodre.

R.: ¿Podría informarnos como

piensa desarrollar entre nosotros sus próximas actividades?

E. C.: Aplicando la experiencia adquirida en ambientes europeos y en el Westmins Choir, aportando a nuestro medio todo el valioso material que he traído y que haré conocer en esta temporada por intermedio del "Coro J. S. Bach" y en las escuelas e liceos de esta ciudad y de Colonia, donde yo dirijo los coros. Hay que estimular y despertar la vocación del canto en nuestro pueblo. Hay que aumentar el número de masas corales que es aún reducido. Debemos trabajar mucho en ese sentido especialmente con los niños, en las escuelas, liceos y centros culturales, fomentando intensamente la formación de coros.

Nos despedimos de nuestro amable interlocutor, Eduardo Carámbula, que es uno de los más altos exponentes de la cultura artística de nuestra ciudad, y así termina este reportaje, donde expone con la claridad y la alta jerarquía que le caracterizan, sus ideas y planes de acción, frutos de su talento y experiencia. Nosotros sólo expresamos el ferviente anhelo de que el Ministerio de Instrucción Pública, el Sodre, la Comisión Municipal de Cultura y las instituciones culturales y artísticas de nuestro país, tomen buena nota de las conclusiones a que se arriba en este medular trabajo de nuestro inteligente reportaje.

BERTOLD BRECHT Y JOSE MANCISIDOR

Dispuestos ya los materiales que componen el presente número, nos ha llegado la noticia de la muerte de B. Brecht y de José Mancisidor.

En Brecht encontró el teatro y la literatura contemporánea uno de sus más firmes y positivos valores.

La desaparición de Mancisidor priva fundamentalmente a las letras americanas de un autor polifacético, cuya conocida calidad de novelista, cumple brillantemente con el ensayista, el historiador, el argumentista cinematográfico y el autor teatral.

En el próximo número, Gaceta de Cultura habrá de referirse a la obra de ambos.

LOS CUADERNOS "GACETA DE CULTURA"

En la presente edición, GACETA DE CULTURA inicia la publicación de su Cuaderno N° 1, que reúne una serie de poemas de Ruben Yacovskí que llevan por título CLAROSCURO: Nuestra revista favorece con tal iniciativa la difusión de obras de escritores, particularmente de jóvenes artistas, asegurándoles por ese camino el acceso a un vasto sector de lectores.

Estas publicaciones no suponen un juicio, limitando su intención a los aspectos que quedan señalados.

El Cuaderno N° 2, reunirá poemas de Américo Abad bajo el título, "LA VOZ VIENE DE TODOS", que aparecerá junto con el N° 3, con apuntes de su viaje a Rumania, de Alfredo Gravina.

PEDRO LEANDRO IPUCHE Nuevo Triunfo

1) ¿COMO ESCRIBO?

Esta pregunta, para mí, resultaría de más estímulo, si fuera cambiada por: ¿Cuándo escribo?

Cómo, hace referencia a colocación. Cuando, tiene más elasticidad y holgura humana.

Generalmente escribo de mañana. Sobre todo, si trabajo con plan. Porque suele suceder que, de acuerdo con mi manera de atender los reclamos de la expresión, —un verso, una frase, una ocurrencia, un vocablo— me exijan en cualquier lugar y tiempo SU SALIDA DE ARRANQUE.

Entonces, tengo que obedecer. Y atrapar celosamente lo que la gracia tocada de mi intimidad me regala.

Creo que ese aviso de franqueo es lo más serio.

Si no trasladamos lo que viene, en el momento de manifestarse, se pierde el temblor cómplice, el aliento seguro de la palabra.

Cuando detenemos la evasión e intentamos después REPRODUCIR lo que nos pidió salida, la dádiva misteriosa podrá volver, pero resentida y sin el giro perfecto de su primera moción.

2) ¿POR QUE ESCRIBO?

Lealmente, porque escribir es la actividad más lúcida, firme y exigente de mi vida.

CONTESTA

Cómo,
por qué
y
para qué
escribo



Escribo, porque se me ha dado la vocación de decir con trascendencia los conceptos y las cosas.

No sé si lo hago como debiera. Eso depende de mi voluntad. Y no me creo un santo.

Pero es lo cierto y tremendo que el cielo o el arte o yo no sé qué Fuerza Ordenadora, me han elegido para comunicar líricamente ALGO INTRANSFERIBLE. Y que tengo que hacer honor a esa militancia interior que ha cobrado consciencia de su camino.

3) ¿PARA QUE ESCRIBO?

Esta preguntita viene bien formulada.

Si me salieran con un ¿para quién escribo?, no sabría contestar en forma concreta y responsable. (Cada vez que me han solicitado verso o prosa sobre algún tema impuesto desde afuera, lo que he realizado me ha salido vacilante... transitorio...)

Escribo, para dar testimonio de mi actividad terrestre.

Escribo, con la seguridad de hacer bien al arte, a mi país, a los hombres, al mundo.

Si no tuviera la certidumbre de que mi destino de labor es escribir, buscaría el sendero de mi esfuerzo y me consagraría a lo que el plan armónico de la vida exigiera de mí.

Julio 1956. Montevideo.

Nuevo Triunfo de Armando González

EL MONUMENTO A ENRIQUETA COMPTÉ Y RIQUE



El escultor uruguayo Armando González, trabajando actualmente en las últimas etapas de la realización del monumento a Artigas, ha añadido un nuevo lauro a su ya amplio historial. Un boceto suyo ha sido distinguido con el 1er. Premio, en el reciente concurso realizado para la erección del monumento recordatorio a la educacionista que fué la Sra. Enriqueta Compté y Rique.

Conocíamos ya, de nuestras visitas al taller del escultor González, sus proyectos para este Concurso. Pero el boceto nos ha sorprendido, igualmente, por la sobria síntesis de su solución. Con una ajustada utilización de los elementos esenciales, que ilustran su intención para el monumento en la escala definitiva, González da, en boceto y detalle, una sincera y lograda obra, que habla claramente de su constante superación.

Continuando su camino de firme orientación realista, el artista ha construido con tres hermosas figuras su proyecto de grupo escultórico. Solucionado sobre la base compositiva de estos tres volúmenes verticales, el grupo tiene, sin embargo, por la solución de los planos y su implícito juego de luz y sombra, una rica expresión dinámica. La figura central, la Maestra, madre y guía, ampara, apoya a un niño y una niña. Su movimiento hacia adelante remarcado especialmente por el velo, que como insinuación de alas remata la figura, es una justa forma expresiva para su simbolismo.

En el detalle presentado se destacan, duradas, todas las características de Armando González. Firme y bien dominado el juego de volúmenes, sensible el modelado particular, compone una hermosa "cabeza de niña", augural.

Los grabados que insertamos, darán una idea a nuestros lectores de la obra en cuestión.

La Bolsa de los Libros

ANDRÉS M. CASTELLANO



NOVEDADES

- AMORIM, Enrique: Corral Abierto. (Gran éxito de crítica y lectores) \$ 5.40
- AGOSTI, Hector P.: Para una Política de la Cultura. 3.90
- BONIFACINO, Victor: Un salto ágil en el taller de adoquines. (Tiempos de la dictadura Latorre) 3.00
- FABBI, Diego: Proceso a Jesús. (Teatro) 1.80
- GORCHAKOV, Nicolás: Las lecciones de "regisseur" de Stanislavski 5.50
- GUIRAUD, Pierre: La estilística 3.00
- HERNANDEZ, Miguel: Viento del pueblo. (Poesía en la guerra) 5.40
- MAS DE AYALA, Isidro: Montevideo y su cerco. (Artículos de costumbres) 7.20
- GROMPONE, Antonio M.: Problemas sociales de la enseñanza 3.00
- PRATOLINI, Vasco: El barrio. (Novela) 5.40
- ENVIOS AL INTERIOR CONTRA REEMBOLSO
- SARANDI 443
Teléfono: 8 23 47
Montevideo

Librería ATENEA

- Henri GOUIER: "La esencia del teatro".
- José Luis ROMERO: "Argentina: imágenes y perspectivas".
- Jorge AMADO: "Sao Jorge dos Ilhéus".
- Máximo GORKI: TEATRO COMPLETO.
- Martínez ESTRADA: "Sarmiento".
- Adolfo STURMTHAL: "La tragedia del movimiento obrero".
- Manuel GALICH: "Por qué luego Guatemala". (Prólogo de Arévalo).
- NOVEDADES
- COLONIA 1263
Tel.: 8 32 00



PRESENTA

una producción soviética en colores naturales

ANNA

(Anna Leontevich)

basada en una obra del famoso escritor ruso Antón Chejov

En Programa:

EL LAGO DE LOS CISNES, versión en colores del bellísimo ballet de Tchaikovsky, con Galina Ulanova como solista

CONTINUADO

Cine RENACIMIENTO

CUMPLE UN AÑO GACETA DE CULTURA

Un año de vida, para una publicación cultural como GACETA DE CULTURA, es un año de esfuerzos desinteresados, de lucha contra las dificultades materiales, contra la indiferencia o la hostilidad del medio. Pero es también, en el caso, un lapso apreciable en el que pueden computarse éxitos, etapas cumplidas, posibilidades alcanzadas.

La sola vivencia de GACETA DE CULTURA significa mucho; significa que tenemos, nosotros y todos los que quieren colaborar en esta empresa, una tribuna periodística para tratar libremente las cosas de la cultura; un vocero que al entrar en su segundo año de vida tiende a una mayor difusión, a afirmarse en todos los sentidos de su posible mejoramiento.

Es necesario que digamos que nuestras ambiciones, en este sentido, son muchas.

Queremos con nuestro periódico, defender y difundir la cultura. Aspiramos a no ser ajenos a todo lo que ocurra en el mundo, que pueda, de algún modo, afectarla. Agudizar nuestra sensibilidad en relación a la realidad cultural americana y muy especialmente a la de nuestro propio país.

Estos propósitos nos dan amplia bandera para nuestra acción presente y futura. Pero al mismo tiempo, nos comprometemos a luchar de manera incansable para hacer de GACETA DE CULTURA un gran periódico. Sabemos de los defectos que aún tiene, pero creemos en la posibilidad de superarlos. Con este espíritu, festejamos su primer año de vida.

A los colaboradores, a los amigos y suscriptores, a los editores y avisadores, nuestro agradecimiento.

Nuestro Homenaje al Pueblo Italiano

Esta página la dedicamos hoy, in-
tegramente, con cálida emoción, a la
nueva república italiana, al pueblo
para quien el arte es la vida misma,
y la literatura la expresión máxima
del pensamiento y la acción.

En el devenir del tiempo, diez
años de la instauración de la Repú-
blica Italiana, fecha que se ha con-
memorado, es un lapso relativamen-
te breve para la valorización
histórica.

Pero en ese corto espacio trans-
currido sucedieron acontecimientos
dignos de destacar y hechos que
objetivamente marcan un jalón para
el alto espíritu del arte y la cultura
italiana.

Un cuarto de siglo de fascismo
ignominioso había arrojado un bal-
dón sobre la Italia inmortal y hasta
nombrar a Garibaldi, Cavour o Maz-
zini era prohibido, porque insulfa-
ba auras de libertad y resultaba
peligroso para el tiránico régimen
que había abatido a Matteotti,
Améndola y Gramsci.

En el sendero del pensamiento,
sólo un payaso como Marinetti era
el vocero y representante máximo
del oprobioso régimen.

Ahora, en la faz intelectual, la
literatura italiana, especialmente la
novelística, puede decirse que mar-
cha a la cabeza de la llamada Euro-
pa Occidental.

Un gran número de selectos es-
critores, como Moravia, Montale,
Vittorini, Pavese y otros se han he-
cho prestigiosos en todo el mundo
y no es por azar que Vasco Prato-
lini, (premio nacional de literatura)

sea el escritor cuyas obras regis-
traron los mayores tirajes en Fran-
cia, con la traducción en francés en
1955.

El cine italiano se ha impuesto
y ha hecho escuela en todo el mun-
do. Diez años de neo-realismo ha
influenciado con sus extraordinarias
realizaciones y se cuenta con artis-
tas de talento y directores argu-
mentistas de tan alto valor humano
como Vittorio de Sica, Castellani,
Zavattini y otros.

Nuevos autores en la ópera, des-
tacados en mayo florentino y en los
teatros; pintores jóvenes que sur-
gen para crear modernas obras con
la enseñanza de los genios clásicos,
forman las nuevas legiones del ejér-
cito del arte.

Y por último la extraordinaria
jerarquía artística de confort y valor
arquitectónico de la construcción,
se encuentran en las grandes ciu-
dades italianas y en forma desta-
cada en Milán el "Quartiere T8"
gigantesco barrio experimental con
grandes servicios sociales.

Para este modesto homenaje
nuestro al pueblo italiano, hemos se-
leccionado de sus intelectuales y artis-
tas los artículos que transcribimos
en esta página y que recomendamos
especialmente. Es el fragmento de
la gran novela recientemente pu-
blicada por el prestigioso escritor
Carlo Levi, titulada "Las palabras
son piedras", y "Camarada Mine-
ro" un magnífico poema de Mario
Farinella.

Insertamos también una entrevis-
ta sostenida con el Sr. Agregado
Cultural de la Legación de Italia,
Dr. Salvatore Cándido y la seme-
blanza del famoso pintor Michele
Casella.

Entrevista con el Dr. Salvatore Cándido, Agregado Cultural de la Legación de Italia

Tuvimos la satisfacción de entre-
vistar en su despacho, al dinámico
Agregado Cultural de la Legación
de Italia Dr. Salvatore Cándido,
quien ha iniciado sus actividades
culturales en nuestro país con una
conferencia sobre el neorealismo
italiano en la novela, ofrecido en
la A.U.D.E. y un curso de litera-
tura italiana contemporánea, des-
arrollado en el Instituto Italiano de
Cultura.

Departiendo con nuestro amable
interlocutor nos informó que pro-
yecta realizar un amplio plan de
intercambio cultural-artístico, entre
Uruguay e Italia, haciendo conocer
los nuevos valores y las novedades
de los consagrados, principalmente,
en el cine, la novelística y la pin-
tura.

Libros, revistas, folletos, pelícu-
las cinematográficas y todo ele-
mento de vinculación entre los dos
pueblos serán ampliamente difun-
didos, nos dice nuestro informante,
y ello será ofrecido gratuitamente a
las instituciones culturales y artísti-
cas, fuera de comercio.

Asimismo solicita el Dr. Salvatore
Cándido que los autores y artistas
uruguayos tengan reciprocidad, para
enviar a Italia el mayor aporte de
nuestros elementos de cultura.

Una publicación de sumo interés
que difundirá, nos dice, es la volu-
minosa obra "La Italia de Hoy" in-
teresantísimo compendio donde fi-
gura un claro y valioso panorama
de todas las actividades del pensa-
miento y la ciencia italiana en la
actualidad.

Por último el Sr. Agregado Cul-
tural nos ofreció una valiosísima
información, y que, anhelamos de

corazón pueda llevarse a cabo. Nos
referimos a sus empeñosas gestio-
nes para que la sección de pintura
italiana de la Exposición Bienal de
Venecia, pueda ser trasladada inte-
egramente para ser exhibida en
Montevideo.

Esta labor para hacernos conocer
tan extraordinaria muestra de arte
y toda la actividad que desarrolla
en el sentido cultural el Dr. Sal-
vatore Cándido, merece nuestro
elogio, que no escatimamos en pro-
digárselo.

LE PAROLE SONO PIETRE

(Las palabras son piedras)

Por CARLO LEVI.

De la revista italiana "Noi Don-
ne" hemos traducido especialmente
para los lectores de "Gaceta de
Cultura", estos fragmentos de la
interesantísima novela "Las palabras
son piedra", del prestigioso escri-
tor Carlo Levi. Esta obra se pu-
blica actualmente en Italia por la
Editorial Einaudi y es un relato
basado en hechos reales acaecidos
en la triste y dura tierra siciliana,
un drama de aquella martirizada
isla de campesinos y mineros con
bajísimo standard de vida, producto
de su atraso y sus terratenientes.

En una síntesis muy apretada de
su argumento podemos decir que:
Se trata de una madre campesina
que por amor a su hijo, líder obre-
ro asesinado, se transforma en una

Camarada Minero

Qué Sicilia dolorosa en tus ojos
ahora que el día empalidece al
[sol
amarillo y helado que arran-
caste
a la honda negrura de la
[mina:
¡ah! ¡el azufre! sol muerto
sobre el campo quemado y
[posoteado.

Tu no sabes del cielo
camarada minero,
ni del calor que entibia el
[alma,
ni de la voz que canta.

Sólo la lámpara que traes al
[retorno
ilumina tu mundo!
paso a paso delante de la
[noche
y dos zapatos rotos
en el pequeño círculo de luz
que mancha tu camino negro.

La rueda del vagón entre las
[galerías
es el corazón que siempre y
[sin memoria
late en la noche de Sicilia.

Mas,
¡cuánto pan sueñan tus hijos!
camarada minero.

MARIO FARINELLA

Tradujo del italiano:
M. Inés Romero-Nervegna.

Nota del diario: "L'Unità del
Popolo" donde fue publicado este
poema: "Son estos versos imagen
fiel del drama siciliano".

He aquí los fragmentos traduci-
dos:

"Habíamos vuelto sobre nues-
tros pasos: de nuevo en la calle,
en pocos minutos llegamos a
Sciarrá. Una calle la cruza,
subiendo y bajando de un punto
al otro, cortada en el medio
por una plaza con el águila del
monumento a los caídos en la
guerra, y una absurda iglesia
de estilo Holandés gótico en lugar
de la iglesia antigua. Por
esta calle suben hacia el casti-
llo y bajan hacia el valle las
calles transversales, largas, em-
pinadas, pedregosas como lecho
de arroyo."

"Son sendas; son ríos de pie-
dras que mueren en el valle.
Remontándolas, entre las ca-
bras, los burros, las vacas y
las pequeñas casuchas de pie-
dra, se divisa el castillo, hacia
donde convergen todas. Visto de
cerca es un modesto castillo,
casi una villa señorial abandonada
y ruinosas; pero la alta
roca cortada a pico sobre la
cual ha sido edificado y las matas
espinosas de higos de la
India que lo rodean le dan un
tono militar y torvo, como una
roca segregada e invencible, un
lugar de aislamiento sangriento
y de desprecio."

"Todas las calles de Sciarrá,
todas las casas, todas las puer-
tas de todas las casas, todos los
escalones delante de las puer-
tas, todas las personas sentadas
sobre los escalones, se ven una
a una como en un gran cuadro
sin sombras."

"Los que se encuentran aquí no
necesitan intérpretes o espías
porque con la mirada dominan-
todo. Saben quienes entran o
salen, quienes fueron a traba-
jar, quienes volvieron; quien ha
encendido la luz y quien ha
comido; quien ordenó la vaca,
quien cerró la puerta. Aquellos
que se encuentran abajo, en las
puertas y en las casas adivinan
que por arriba los miran los
ojos de esta ave de presa en
su nido."

"En una de estas calles en pen-
diente, como sobre un montón
de piedras se encuentra la casa
de Salvatore Carnevale y de su
madre Francesca Serio."

"Es una mujer de cincuenta
años, su cuerpo esbelto y su
semblante son aún juveniles;
es todavía bella con sus agudos
ojos negros, su tostado cutis,
su cabello oscuro, sus labios
pálidos y delgados, sus dientes
pequeños y filosos, sus largas
manos expresivas; es de una
belleza dura, seca, violenta,
opaca como una piedra, sin
compasión, de apariencia inhu-
mana. Le pregunta a Alfio si
yo soy un compañero o un ami-
go, nos hace sentar cerca de
ella al lado de la cama blanca
que fuera de Salvatore y habla
—habla de la muerte y de la
vida del hijo como si conti-
nuara una conversación inter-
rumpida apenas cuando nos-
otros llegamos. Habla, relata,
razona, discute, acusa, rápida y
precisa, alternando el dialecto
con el italiano, el relato extenso
y la lógica de la interpretación
y está toda en ese discurso
continuo, sin fin, toda entera:
Su vida de campesina, su pas-
sado de mujer abandonada, su
viuda, su trabajo de años, la
muerte de su hijo, la soledad
y la casa, Sciarrá, Sicilia y to-
da la vida, encerrada en el
curso violento y ordenado de
las palabras. No existe nada en
ella y para ella sino este pro-

valiente y activa adversaria de la
mafia, acusa con coraje a delin-
cuentes y autoridades cómplices
y cobardes, rompiendo así los siglos
de silencio impuestos por el terror.
Es una admirable mujer campesina
en la vivísima evocación del famo-
so autor de "Cristo se detuvo en
Eboli".

Este nuevo libro de Levi consti-
tuye el acontecimiento saliente en
la hora actual de la novelística ita-
liana y el gran escritor, que es
también pintor de telas valiosas,
ha confirmado su certera y extra-
ordinaria visión sobre la Italia me-
ridional, campesina y analfabeta,
que con tenacidad y heroísmo,
rompe las seculares cadenas de su-
perstición que la oprimían.

(Continúa en la pág. 15)



Ilustración de Omero Capozoli

(CUENTO)

Por

ALEJANDRO LERENA

El ritmo de trabajo apremiaba.
Empujados por el destajo, en la
Sección Playa del frigorífico, los
obreros hacían los mayores esfuer-
zos por sincronizar las distintas pie-
zas de la cadena al mismo nivel de
producción. Cada minuto de la fa-
na era una batalla librada contra
ese enemigo llamado productividad,
esa cifra mínima fijada allende el
mar por expertos cronometristas,
que acumulaban fracciones de segun-
dos que son minutos, horas, jorna-
das, vidas obreras.

La noria marchaba y marchaba
sin pausa, haciendo rechinar sus
deshumanizados engranajes; ciega
y sorda al esfuerzo del hombre,
obsecuente servidora del máximo
rendimiento.

Para peor, aquella era la primer
jornada luego de largos meses de
inactividad.
Durante casi dos años, la miseria
pasó sus reales harapos por el
Cerro. Golpeó en todos los ranchos
con sus nudillos centenarios; se
acostó en la cama de los ancianos
y los enfermos; bebió la leche de
los niños; besó la boca de los ado-
lescentes y llenó con negras cula-
das de números las libretas de fiado
de los almacenes.

La "mano" se había perdido. To-
dos estaban faltos de "distancia".
El naife traicionaba la intención del
obrero. El ritmo tropezaba una y
otra vez en los eslabones más dé-
biles de la cadena.
—¡Maldito mosquero!

Parecía que la pitada inaugural
de la nueva zafra, hubiera sido el
toque de llamada para congregarse
en la fábrica a todas las moscas de
la Villa. También ellas habían teni-
do hambre durante meses y ahora
se lanzaban voraces sobre hom-
bres y bestias.

Los trabajadores renegaban con-
tra el filo de los cuchillos y chaira-
ban una y otra vez; pero era el
pulso el defectuoso. Aquellas mu-
nos hábiles, alejadas de la produc-
ción tanto tiempo, volvían atrofia-
das, extrañas, inseguras. La gente
no se "encontraba". Se sentían in-
trusos en medio del febril trajín de
la Playa. Se estorbaban mutuamen-
te dejando uno y otro beche en la
producción, que la endemiciada
noria, con sorprendente memoria,
se encargaba de cobrar en redobla-
do esfuerzo; usurero incapaz de
condonar ni un céntimo de sudor.
Y camina la noria llevando al mis-
mo matadero a reses y hombres.
Reses y hombres que, salvo las mi-
nimas diferencias, son puntos, coti-
zaciones, dividendos; oscuro tur-
biontismo, alternaban sonidos me-
tálicos.

El doctor tomó asiento junto al
escritorio:
—Va a tener para un rato en el
seguro. ¿Cómo se llama?
Pasaron unos segundos. La "Par-

el pecho. La camisa sudorosa, desde
esa altura para abajo, ya estaba
empapada en sangre.
—Un tajo.

Era realmente hermosa aquella
mañana otoñal, envuelta en un há-
lito oceánico que había puesto en
derrota a la tormenta que amena-
zara la ciudad durante la noche.
El Dr. Guillermo Estívez aspiró
con delección el cigarrillo rubio y
tras los velos perfumados del humo
recorrió con la vista la curva fami-
liar de la geografía costera. Desde
el ventanal de la clínica se divisa-
ban los plateados tanques de la
ANCAP, el perfil blanco de la ciu-
dad recortado en el cielo azul, los
barcos atracados a los muelles y al-
gunos lanchones cabeceando adormi-
dos en el antepuerto.

Era un hermoso día, sin duda.
Lo que oyó seguidamente el Dr.
Estívez, excedía en mucho el es-
quemático cuestionario de la ficha.
—Me llamo Dámaso López; codi-
llero; chapa 2790. Pero no iré al se-
guro, porque no puedo ir. Hace
diecisiete meses que estoy en las
"horas". Hoy iba a hacer recién el
primer jornal de la zafra. En el
seguro nos hacen un promedio de
lo ganado en el año... ¿Qué me
van a dar si hace casi un año y
medio que estamos parados?

El obrero hizo una pausa. Apoyó
de nuevo la mano lastimada contra
el pecho y agregó con voz baja,
pero con firmeza:
—Al seguro, no.
La "Parker" vacilaba. El brillo de
la bahía, con tanta justeza como un
badajo, pregonaba el mediodía. Pe-
ro allí estaba Dámaso López.
Estívez comprendió que era tonto
alegar una cuestión de deber, pero
no halló otro argumento para in-
sistir:
—La orden que tenemos es esa.
Antes de concluir la frase, ya es-
taba arrepentido de haberla pro-
nunciado. Agregó en seguida:
—Además, que así no podrá tra-
bajar.

Ahora era Dámaso López quien
tenía el ventanal ante sus ojos. La
cinta del Pantanos, cortada por la
sombra gris del puente, se interna-
ba en las aguas de la bahía dibu-
jando una hoz en torno a la isla.
Con manos hábiles el médico pro-
siguió la cura. Desde el exterior
llegaban los ruidos familiares de la
fábrica; el rumor característico de
las distintas secciones; el mugido
lejano desde los corrales. Los ins-
trumentos, alternaban sonidos me-
tálicos.

El doctor tomó asiento junto al
escritorio:
—Va a tener para un rato en el
seguro. ¿Cómo se llama?
Pasaron unos segundos. La "Par-

ña de pioneros, con relieves de
epopeya que narrara el gerente-
director entre sorbos de whisky,
faltaba, evidentemente, una men-
ción a los Dámaso López.
—Mire, doctor.

Estívez se encontró con la mano
sana del obrero, con la palma hacia
arriba, apoyada en el escritorio, co-
mo si fuera a comenzar una sesión
de quiromancia. Un costurón la
atravesaba desde el índice hasta la
muñeca. La línea de la vida, cobra-
ba relieves topográficos en las si-
nuosidades de la vieja herida. Y
dijo Dámaso López:
—Usted es un poco nuevo aquí...
Tajo más tajo menos, no es la cues-
tión. El problema es vivir, comer,
mantener la familia. Este tajo que
Ud. ve, lo tengo desde 1937... Era
una época difícil; se venía la para-
lización y mi mujer estaba espe-
rando un hijo. Ya le habían entreda-
gado el "vale" a media sección y
sólo me quedaba el recurso del se-
guro. Entonces le pasé el naife al
que me hacía yunta y le pedí, "ha-
ceme la gauchada, hermano". Era
un compañero, pero no se atre-
vió. Entonces, tuve que hacerlo yo
mismo.

Dámaso López llamó un segundo.
Después, reiteró:
—Aquel tajo me ayudó; éste, me
perdiera.

Despaciosamente, el Dr. Estívez
comenzó a desabotonarse la túnica.

El motor del pequeño coche zum-
bó al exigirle a fondo por la calle
de la ladera del Cerro. La brisa
oceánica seguía envolviendo todo
con su perfume yodado. Grupos de
hombres, marchaban por los sende-
ros de los baldíos hacia los aleda-
ños de la Villa. El Dr. Guillermo
Estívez estaba contento.

Allá, sobre el escritorio de la
clínica, había quedado la ficha en
blanco. El obrero siniestrado no iría
al seguro.
Sintió al pensar la contradicción
que entrañaba que este hecho le
causara satisfacción. Pero sin em-
bargo, esa era la verdad. Porque
por ese motivo, él acababa de vis-
lumbrar la clase obrera; esa enti-
dad social, histórica, de la que tan-
to habló en barullosas asambleas
estudiantiles, pero que recién hoy
veía en su potencial, en su profun-
didad y su belleza. La había descu-
bierto, como quien llega a la cum-
bre de una montaña y desde allí
avizora un primavera territorio,
un país inédito, con anchuros ríos,
feraces praderas y flora maravi-
llosa.

—¿Qué diría su bella Elena quan-
do le contare su descubrimiento?
Apretó el acelerador a fondo.
Seguramente haría un gracioso
mohín e insistiría con las compras
de la tarde.

—Sí; tal vez no le dijera nada. Pe-
ro ahogaría en sus labios pulposos
los seguros reproches por la tar-
danza.

Ya en el Paso, entre escapes de
buses y camiones, aún persistía el
perfume oceánico.

La Opera China en el Uruguay

Observaciones sobre el Arte del Comediante Chino

Por BERTOLD BRECHT

Una representación excepcional del famoso comediante chino Mei Lan Fang en Moscú, dió lugar a numerosas discusiones sobre las posibilidades de utilización de esta manera de representar por actores occidentales.

Es notorio que el teatro chino utiliza muchos símbolos: las banderitas que lleva cosidas a su espalda en general, representan los ejércitos que están bajo sus órdenes; se indica la pobreza costando sobre los trajes de seda cuadrados irregulares, de seda también, como si se tratase de remiendos; ciertas máscaras definen caracteres, a veces es simplemente la pintura del rostro. Un ademán puede significar que se fuerza una puerta... etc. No hay cambios de escenarios, pero en el curso de la representación se hace uso de alguna utilería. Todo esto es conocido desde hace mucho tiempo, pero es difícil de transmitir. Algunos ejemplos serán más elocuentes.

El actor pone de manifiesto que tiene conciencia de ser observado. Se observa él mismo. Si tiene que representar una nube, por ejemplo, su entrada inesperada, la forma dulce y poderosa con que se hincha y se transforma insensiblemente, volviéndose a veces hacia el espectador como si le preguntara ¿no es exactamente así?, y sin cesar de vigilar sus brazos, sus piernas, de dirigirlos, de observarlos, como para felicitarlos al final. En forma inequívoca inspecciona el piso del escenario, mide el lugar de que dispone para sus desplazamientos, y, haciéndolo, no cree en ningún momento perturbar la ilusión creada por su interpretación. El actor distingue la mímica del gesto, sin que subestime el valor de este último. La actitud del cuerpo se refleja en su rostro, le comunica su expresión: aquí una perfecta modestia, allí un triunfo completo... El actor ha utilizado su rostro como una hoja en blanco, donde el gesto corporal viene a inscribirse. El actor trata de permanecer ajeno al espectador, lo que consigue observándose a sí mismo y observando su propia representación como un extraño. En esta forma las cosas que él tiene que mostrar se vuelven sorprendentes. Esta forma de representar hace salir lo cotidiano del dominio de lo evidente.

Se nos muestra, por ejemplo, una muchacha que rema en una barca. Es la hija de un pescador. De pie, la artista conduce la barca invisible con una varita que le llega apenas a las rodillas. Después de la corriente se vuelve rápida, la muchacha apenas puede mantener el equilibrio, llega a un remanso, rema más vigorosamente, y es así como se conduce una barca. Pero este viaje en barca tiene un carácter histórico: es una historia popularizada por numerosas canciones, como un viaje excepcional que todos conocen, cuya heroína habría podido servir de modelo a los pintores... Cada vuelta del río señala una etapa célebre de esta aventura, y la bahía también es célebre.

¿Qué comediante occidental (a excepción de algunos cómicos) aceptaría mostrar como lo hizo Mei Lan Fang, vestido de "smocking", los elementos que integran su arte frente a una platea integrada por colegas?

Por ejemplo, la partición de la herencia por el Rey Lear, o el descubrimiento del pánuelo por Otelo. Un comediante occidental haría el efecto de un prestidigitador que revela sus trucos; qué persona querría asistir a su número después que lo hiciera. A lo más, apenas osaría mostrar como se transforma.

La ilusión desaparecería, no quedarían más que restos de mal mezclada mímica, una mercadería reunida a prisa para ser vendida en la oscuridad a compradores igualmente apresurados. Desde luego, ningún comediante occidental realizaría una exhibición semejante. ¿Qué quedaría de la santidad del arte? ¿Qué quedaría del misticismo de la transformación?

Se tiende a que el fenómeno artístico quede en el inconsciente, para que no pierda frente a los demás su valor. Una comparación con

el arte asiático nos muestra hasta que punto nuestro arte es prisionero del clericalismo. El actor chino no está en trance. Se le puede interrumpir en cualquier momento. Esto no lo "hará salir" de sí mismo. Cualquier interrupción carece de importancia, él volverá a tomar el hilo de la representación a partir del momento que se le interrumpiera. No se le ha detenido en el instante místico de la creación de un personaje, esta creación ya estaba terminada cuando el actor entró a escena.

No se opone a ningún cambio en el curso de la representación. Manos celosas le alcanzan todo lo que necesite en el curso de su actuación a vista y paciencia de todos.

En una escena de agonía, un espectador vecino dejó escapar un grito de admiración ante un gesto del actor. Algunos espectadores se volvieron indignados hacia él, indicándole que se callara. Se comportaban como si asistiesen a una verdadera agonía. Esta actitud, justificable en una representación europea, sería increíblemente ridícula en una representación china.

Al espectador occidental las actuaciones de los actores chinos le parecen frías. No pretendo afirmar que sea insensible. El actor presenta los sucesos cargados de intensa pasión, pero el mismo permanece exento de dolor.

Si el personaje que interpreta debe experimentar una profunda emoción, el actor toma entre sus labios un mechón de cabellos y los deshace entre sus dientes. Pero se trata de una especie de rito. No tiene nada de espontáneo o de improvisación en esta actitud. El actor muestra: este hombre está fuera de sí e indica los signos exteriores de ese estado.

Es así que se expresa en forma decente el hecho de estar fuera de sí, y aún estimando que fuera indecente no lo sería para la escena. En todo caso, entre signos posibles se eligen algunos signos particulares después de concienzuda reflexión.

Por supuesto se distinguen la cólera del mal humor, el odio de la antipatía, el amor de la simpatía.

Pero una economía rigurosa preside los diferentes movimientos encargados de traducir los matices del sentimiento.

La frialdad de la representación proviene en gran parte de que el actor no es como en la escena occidental, el centro del interés. Aunque pocos teatros tienen como el teatro asiático el culto de la primera figura. Los ojos del espectador son atraídos hacia la primera figura. Los demás actores no hacen más que darle la

réplica adecuada, poner delante de ella diversos objetos, hacerla evidente. Pero la primera figura se mantiene distanciada, mediante los medios de que hemos hablado del personaje que representa. Se cuida muy bien de atraer al público usando sus propias sensaciones. El personaje que representa no violenta a nadie.

El espectador occidental es frecuentemente hostil a esta forma de representar a la que califica de esteticismo puro.

Efectivamente, algunos elementos de esta forma de representar, revelan únicamente formalismo y el cuidado de una línea tradicional. Que tiene su añoranza y a la que se une el hecho de que los pensamientos que sabe traducir con pureza y refinamiento también han envejecido. Pero el principio mismo para nosotros es enteramente nuevo, y adoptándolo no obedecemos de ninguna manera a las consideraciones que precisamente objetamos. Esta forma de representar si es considerada como la expresión inimitable del espíritu popular asiático no nos puede ser de ninguna utilidad, pero es cierto que algunos principios que lo animan, aplicados correctamente, facilitarían la representación de la vida contemporánea. Nuestros hombres de teatro deberían hacer primer el interés técnico a las preocupaciones etnográficas.

Desde cierto punto de vista el arte del comediante occidental evoluciona hacia esos principios. Hace poco presencié en una ciudad provincial danesa una representación inspirada en el método "épico" y su efecto inmediato sobre el público. El poeta y crítico danés, Svend Borberg, daba con algunos comediantes una representación de su obra "Circus Juris". Los actores leían sus partes en un libro, pero en el curso de la lectura, se ponían falsas narices, máscaras de papel o sombreros; utilizaban también pequeños accesorios como pizarras, provistas de inscripciones que colocaban sobre la mesa, un pequeño tambor, etc... Los personajes surgían inmediatamente con mayor intensidad, las réplicas con más fuerza y con un estallido más vivo que en las representaciones con tendencia hacia el "ilusionismo" del Teatro Royal, donde se había puesto en escena la obra bajo la dirección de un excelente director sueco.

Esta representación me hizo recordar, aquella de "La Madre" que tuvo lugar en Berlín en 1932, un día que la policía había sorprendentemente prohibido la obra en un teatro de los suburbios por razones de "seguridad contra incendios".

En presencia de la policía, los actores organizaron una lectura de la obra. Ellos también tomaron un libro (no aquellos que contenían el texto) y limitaron su interpretación a algunos gestos. En esta forma de acuerdo al testimonio de los asistentes, no se perdió nada de la obra ni de su eficacia artística.

Al contrario se encontró un efecto más intenso en el hecho de que el que leía apareciera a la vez como personaje e intérprete. Desde luego en esta forma se hacía un ventajoso llamado a la razón. Pero sería equivocado imaginar que el sentimiento estuviese ausente. No sólo la "mística" es capaz de suscitar sentimientos.

Comediantes chinos de la Opera de Pekín en oportunidad de su actuación en el escenario del Teatro SODRE de Montevideo



Aspectos Actuales del Teatro Chino

EN CINCO AÑOS 701 PIEZAS NUEVAS

El teatro chino tiene una larga historia. Hizo su aparición bajo la dinastía de los Tang (siglos VII al IX) con una forma todavía primitiva, como parte integrante de los "Cien Juegos" (1). Se representaban farsas satíricas que tenían por tema sucesos políticos, personajes de la época, danzas y cantos referidos a episodios guerreros o leyendas populares.

La edad de oro de la literatura dramática china está situada sin embargo en la dinastía de los Yuan (siglos XIII y XIV). Heredera de la brillante tradición de la poesía de las dinastías Tang y Sung (siglos X al XIII), utilizando también todos los recursos expresivos del lenguaje popular, el Yuan Kiu (teatro de la dinastía Yuan), puso en escena la historia o la vida real,

(1) Fiestos que comprenden cantos, danzas, acrobacia, etc... y que existían ya bajo la dinastía Han, a comienzos de nuestra era.

CHAO FONG habla para GACETA DE CULTURA

El Subdirector y Director Artístico de la Opera de Pekín, ha accedido amablemente a dar respuesta a las preguntas que le formularon integrantes de nuestra Redacción, y que a continuación consignamos.

Redactores. — ¿Qué función desempeña el teatro en la sociedad china?

Chao Fong. — En China es tradicional el gusto por el teatro y se le asigna una importante función educativa.

R. — ¿Incluso al teatro tradicional?

Ch. F. — Sí, porque el teatro tradicional está compuesto por gran cantidad de fábulas populares que ponen de manifiesto su comprensión con la idiosincrasia del pueblo. Solamente en la medida que esas fábulas o cuentos populares se revelan transmisores de creencias o supersticiones negativas son objeto de revisión. Entendemos que es una creencia negativa, por ejemplo, aquella que afirma que el hombre debe acatar el mandato del destino y que considera al ser humano como un juguete de los dioses.

R. — El teatro tradicional chino ¿ha sido en los siglos pasados un arte popular?

Ch. F. — Sí, porque el teatro clásico tiene una larga tradición de realismo. En las obras del teatro tradicional se habla de los grandes temas que son, el amor, los fallos justos e injustos de sus magistrados, de las proezas de los héroes nacionales, etc.

R. — ¿Lo es también el nuevo teatro chino?

Ch. F. — Veamos. Si se piensa que en China hay 2.000 teatros que hacen el repertorio clásico, se podría concluir apresuradamente afirmando la mayor popularidad del teatro tradicional; pero los jóvenes, los obreros, los estudiantes, los campesinos tienen cada vez mayor interés por las nuevas obras de teatro moderno donde se tratan los problemas de su vida actual.

R. — ¿Hay oposición entre una forma y otra?

Ch. F. — No. Al contrario, una se apoya en la otra en cierta manera. En nuestro repertorio para América Latina tenemos fragmentos de obras que son exponentes de ambas tendencias. Así la "Danza de las cintas rojas" y "La fortaleza de Yen tang Chan" son modernas (aunque esta última al estilo clásico), mientras que "La enrucijada de los tres caminos" y "La despedida de la favorita", pertenecen al teatro tradicional.

R. — ¿Green Uds. que el teatro chino puede incorporar algunas formas del teatro occidental?

Ch. F. — Por lo pronto se hacen en China con singular éxito las grandes obras clásicas occidentales, como "Romeo y Julieta", "Casa de muñeca", "Tío Vania" y muchas otras. También las obras modernas chinas presentan aspectos semejantes a las obras occidentales.

R. — ¿Cómo se organizan las representaciones?

Ch. F. — De dos maneras. Hay teatros que están permanentemente en un lugar y hacen esporádicas visitas al interior y otros pasan dos o tres meses en cada lugar. Los sistemas son alternos. Ningún conjunto permanece sin hacer comover su trabajo a la mayor cantidad de público que sea posible. Y aquí rozamos uno de los problemas fundamentales del teatro chino — agrega sonriendo Chao Fong — el de conseguir entradas para las funciones. Cuatrocientos millones de personas asisten al teatro en China.

R. — ¿Qué precio tienen las entradas?

Ch. F. — El precio es relativamente bajo y se puede coleccionar de la siguiente proporción, un obrero en China gana aproximadamente 100 yens, y paga por concepto de casa y comida en el mismo período, respectivamente 12 y 15 yens. Las entradas cuestan aproximadamente medio yen.

R. — ¿Cuál es el organismo que centraliza y dirige la actividad teatral?

Ch. F. — El Departamento de Asuntos Artísticos que es quien aprueba los planes y autoriza los gastos; y que depende a su vez del Ministerio de Cultura.

nuestros días en muchos lugares. Los aires y la música del Li-yuan-kiu ("teatro de verjeles y perales") de Fukien conservan el estilo original del Yuan Kiu. Se encuentra en el Siang Koun de Hunan el mismo repertorio del Koun Kiu, vestido con un vocabulario diferente y muy colorido de que le ha provisto el dialecto de esta provincia. El Kao-kiang de Setchuan ha conservado en muchos aspectos la simplicidad y la vivacidad de expresión del Yuan Kiu.

Los eruditos de otro tiempo se equivocaron al decir que la técnica teatral del Yuan Kiu había desaparecido y que el Koun Kiu había caído en un formalismo escleroso perdiendo el apoyo del público. En realidad, este teatro antiguo con sus caracteres literarios y su forma de expresión no se perdió; se conserva en diversos teatros provinciales que lo han nutrido y desarrollado dándole todavía mayor vitalidad.

En 1951, después de la fundación de la República Popular de China, se ha realizado un festival nacional de teatro, que puede ser considerado como un suceso sin precedentes en la historia del teatro chino. En el territorio de China existen más de cien formas de teatro provincial: el Tsín-kiang (Chansi), el Pang-tseu de Hopei, el Pang-tseu de Hunan, el Pang-tseu de Chansi, el Ping-hi (Hopei), el Liu-kiang (Cantón), etc... en la cuenca del Río Amarillo; el Tchuan-kiu (Setchuan) el Han-kiu (Hopei), el Hu-kiu (Hunan), el Tao-tsi-hi (cuenca del Hwai), el Huan-mei-hi (Hupei), el Hu-kiu (Shanghai), el Yue-kiu (Chao-hing), etc... en la cuenca del Río Azul; el Kuei-hi (Kuang-si), el Yue-kiu (Kuang-tong), el Tchao-tcheu-hi (Kuang-tong), el Li-yuan-kiu (Fukien), etc... en el sur de China (2). Algunos de estos teatros se extienden por una sola provincia, otros son representados en el país entero. Cada uno de ellos posee caracteres distintivos en materia de música; sus melodías asimilan las particularidades fonéticas de los dialectos locales, lo que hace a las obras perfectamente accesibles a todos.

Estos teatros provinciales tienen una admirable riqueza literaria. El repertorio del teatro de Setchuan, por ejemplo, (Tchuan-kiu), se compone de más de dos mil obras; leyendas mitológicas, obras históricas, obras que cuentan los sufrimientos del pueblo o que muestran su sabiduría o su humor. Los diversos teatros provinciales son teatros populares y gustan al pueblo. Pertenecen al pueblo. Pero es necesario hacer notar que esos teatros, en distinto grado y bajo formas diferentes, han sido a través de la historia, un instrumento de las clases dirigentes: éstas los han utilizado para propagar supersticiones, como la causalidad moral de las recompensas y el fatalismo o para alabar las virtudes feudales como la lealtad del vasallo hacia el señor o las leyes de la castidad femenina (3), o para divinizar los personajes que las clases dirigentes tenían como su ideal; todo esto tendía a deformar al hombre sencillamente dándole una apariencia estúpida y grosera. Por otra parte, la técnica teatral, bajo la misma influencia, se volvía más y más formalista.

El teatro chino tiene pues una larga historia; en su rica sustancia se encuentran las cualidades del carácter popular e incluso se encuentran los defectos originados por el feudalismo. Necesita que se le estudie cuidadosamente y se le someta a una reforma profunda y sistemática.

Ya durante los años más duros de la guerra de resistencia contra los japoneses, el régimen democrático popular había procedido a una reforma del teatro clásico que fue verdaderamente eficaz. El Instituto de Estudios de Teatro de Pekín, situado en Yenan, había hecho la adaptación de Chuei-hu (4), "Los tres ataques contra la ciudad fortificada de los Tchu", obra donde el valor ideológico y la fuerza persuasiva son considerables, y Li Tchuang Wang (5), que describe una revolución popular y su fracaso, extrayéndose de la misma provechosas enseñanzas. En las regiones administradas por el Kuo-Ming-Tang, los artistas progresistas, obligados a trabajar duramente para ganarse la vida habían podido encontrar realizar reformas e innovaciones saludables, y sobre todo algunas

obras que cuentan los sufrimientos del pueblo o que muestran su sabiduría o su humor.

Los diversos teatros provinciales son teatros populares y gustan al pueblo. Pertenecen al pueblo.

Pero es necesario hacer notar que esos teatros, en distinto grado y bajo formas diferentes, han sido a través de la historia, un instrumento de las clases dirigentes: éstas los han utilizado para propagar supersticiones, como la causalidad moral de las recompensas y el fatalismo o para alabar las virtudes feudales como la lealtad del vasallo hacia el señor o las leyes de la castidad femenina (3), o para divinizar los personajes que las clases dirigentes tenían como su ideal; todo esto tendía a deformar al hombre sencillamente dándole una apariencia estúpida y grosera. Por otra parte, la técnica teatral, bajo la misma influencia, se volvía más y más formalista.

El teatro chino tiene pues una larga historia; en su rica sustancia se encuentran las cualidades del carácter popular e incluso se encuentran los defectos originados por el feudalismo. Necesita que se le estudie cuidadosamente y se le someta a una reforma profunda y sistemática.

Ya durante los años más duros de la guerra de resistencia contra los japoneses, el régimen democrático popular había procedido a una reforma del teatro clásico que fue verdaderamente eficaz. El Instituto de Estudios de Teatro de Pekín, situado en Yenan, había hecho la adaptación de Chuei-hu (4), "Los tres ataques contra la ciudad fortificada de los Tchu", obra donde el valor ideológico y la fuerza persuasiva son considerables, y Li Tchuang Wang (5), que describe una revolución popular y su fracaso, extrayéndose de la misma provechosas enseñanzas. En las regiones administradas por el Kuo-Ming-Tang, los artistas progresistas, obligados a trabajar duramente para ganarse la vida habían podido encontrar realizar reformas e innovaciones saludables, y sobre todo algunas

(Pasa a pág. 12)

(3) Estas leyes dictaminaban que la esposa y la novia no debían volver a casar después de la muerte del marido o del novio, propiamente como ejemplo a las heroínas legendarias que se mataban para sobrevivir a su marido.

(4) Novela del siglo XIV conocida en occidente con el nombre de "Todos los hombres son hermanos".

(5) Sobrenombre de Li Tsou-tcheng, el jefe de la revuelta campesina que en la mitad del siglo XVII, provocó la ruina de la dinastía Ming.



Cuatrocientos millones de personas asisten a 2.000 teatros en la República Popular China

En el XX Aniversario de la muerte del
GRAN POETA ESPAÑOL

DE "ROMANCERO GITANO"
A "POETA EN NUEVA YORK"

Por
M. GARCIA PUERTAS

VEINTE años hace ya desde aquellos tristes y fríos días de agosto en que nos llegó a girones —casi inadvertido entre las primeras y alucinantes noticias de la sublevación franquista—, un rumor que, al tomar cuerpo, anonadados, nos resistíamos a creer: ¡Federico García Lorca había sido fusilado! Muy poco tiempo había transcurrido desde que dejara nuestras playas y nadie quería aceptar que las había abandonado para toparse con la muerte, en la cima de la popularidad, apenas a los treinta y ocho años de edad.
Sangre que ve la luz se la bebe

La tierra, dice un personaje de *Bodas de Sangre*. Y la sangre de Federico se la bebió la tierra de España, integrándose, para siempre, en la vena caudal y subterránea que da vida perenne a su literatura, de tan rancia y recia estirpe popular. Sólo siguiendo esa vena, es decir, sólo considerando la singularidad de la obra de García Lorca insertada en la singularidad de la literatura española y del pueblo español, podremos llegar hasta la raíz que le da permanencia y sentido.

☆
EL EXOTISMO del tema andaluz

AL MONUMENTO
de
Federico García Lorca

Para ENRIQUE AMORIM.

Si de piedra, de sueño, de rocío existe una memoria que te vista sobre un cielo profundo de amatista en la medalla líquida del río;

si poeta, tu nombre, sólo piedra puesto de pie, en el muro, un Federico grabado en el granito por un pico para un friso de aguas y de vedra.

¿Qué romances de estrellas es a veces tu recuerdo en la luz de estos confines?; ¿oyes sonar del viento los violines en la España del aire a donde vienes?

Sobre un dosel de nubes como una almohada inmortal a tu cabeza tu piedra tiene puesta la belleza de los ramos de lirio de la luna.

Fragua de soles tienes, si callado, como un requiem a veces, como un ay! en un Salto de espuma el Uruguay te canta eternamente con Machado.

Luz a tu nombre porque sube en tersos jazmines de pasión en piedra fría; das a mi patria azul de Andalucía y la Granada abierta de tus versos.

Y en tanto, Federico, que tu gloria fija su brillo en el mural umbrío corre hacia ti el uruguayo río: nuevo Guadalquivir de tu memoria.

HUGO EMILIO PEDEMONTE.

Federico García Lorca

y, muy en particular, el del tema gitano, es una de las causas más flagrantes de la incomprensión con que, generalmente, se encara la obra de García Lorca. Este exotismo es de antigua data y extendida latitud. Y ha sido tanto más nefasto, cuanto no sólo es artículo de exportación, sino que impera también en la propia España y, lo que es más grave aún, en la misma Andalucía. Ya los grandes autores de los Siglos de Oro trataron a los gitanos como tema exótico, colorista y socialmente prejuiciado. Ni Cervantes, de tan fina y cálida penetración para todo lo popular, escapa a esta norma, en *La Gitanilla*, por ejemplo. En el siglo XIX, los románticos de dentro y fuera de España, llevan esta falacia a sus últimas consecuencias, en su desesperada búsqueda de "color local".

Salvo contadísimos casos, los gitanos fueron vistos desde fuera, como aventureros y haraganes impenitentes, graciosos y fecundos fabricantes de "cuentos del tío", contrabandistas, raptos de niños, gentes al margen de la ley y, en el mejor de los casos, como espectáculo abigarrado para recreo de turistas tanto extranjeros como vernáculos. Sólo dos pruebas al canto: Una, extranjera, la de Arthur Symons, cuando dice: "Los gitanos están más cerca de los animales que cualquier otra raza conocida. En absoluta ignorancia de las leyes, poseen el abandono, la gracia física natural, en forma y gesto de los animales. Son parte del espectáculo del mundo, que cruzan como una gran procesión al son de apasionada y misteriosa música". La otra, de un andaluz, la de Juan Ramón Jiménez, en una obra tan hermosa y tierna como *Platero y yo*: "Y pienso en lo que habría sido del pobre Platero si en vez de caer en mis manos de poeta hubiese caído en la de uno de esos carboneros que van, todavía de noche, por la dura escarcha de los caminos solitarios, a rozar los pinos de los montes, o en la de uno de esos gitanos astrosos que pintan los burros y les dan arsénico y les ponen alfileres en las orejas para que no se les caigan".

Será Federico García Lorca el primer autor que trata a los gitanos con auténtica y fraterna simpatía. Los ve como raza segregada, casi siempre perseguida y, en el mejor de los casos, tolerada. Es el primero que sublimiza poéticamente su soledad y su tragedia:

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

Nada más antitético que el *Romancero Gitano* del cuadro costumbrista y de lo folclórico como espectáculo. Federico llega a calar el dolor de los gitanos por la vía más desinteresada, la de su sensibilidad siempre abierta al dolor popular ya del gitano gra-

nadino, ya del negro de Harlem, ya de la mujer del agro andaluz. Y no por simple solidaridad gregaria de gitano adoptivo. Siempre se defendió de la falsedad del mote. En carta a Bergamín, en 1927, le decía —aunque injustamente en este caso—: "A ver si este año nos vemos y dejas de

nota de artificialidad, de insinceridad por lo tanto, en su poesía, ya que, como afirma Gómez de Baquero "los romances gitanos de García Lorca son romances de gitanos, como los romances moriscos son romances de moros y no poesía arábiga".
García Lorca siente el tema de

do *Romance de la Guardia Civil Española*. Aquí el mito de los gitanos llega a cristalizar en ciudad, en colectividad, frente a la cual se alza, enorme, la figura del perpetuo enemigo del gitano: el guarda civil, también convertido en materia poética, en negra figura de antagonista formidable".

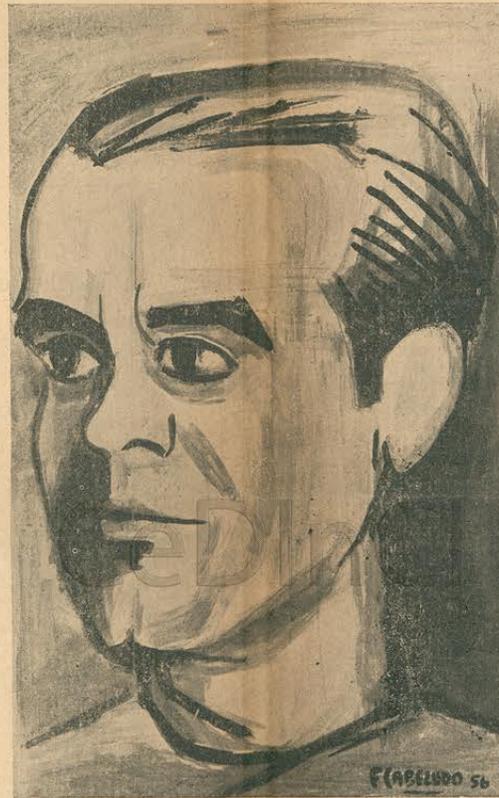
Esta superación de lo meramente folclórico, esta transformación en antagonismo hondo y trágico de lo que hasta entonces sólo había sido inane estampa costumbrista, la alcanza García Lorca como todo poeta, como todo creador auténtico, por la única vía posible: por la descomposición de los elementos temáticos y estilísticos ya dados, tradicionales, y su recomposición selectiva, personal, superior y nueva. Porque, como dice Rafael Alberti, "Federico era el cante (poesía de su pueblo) y el canto (poesía culta): es decir, Andalucía de lo jondo, popular, y la tradición sabia de nuestros viejos cancioneros".

Si entendemos que Federico no se dejaba atar por meros sortilegios ambientales, si comprendemos que los temas y situaciones dramáticas de sus obras son productos lúcidos, conscientemente escogidos por una sensibilidad alerta ante todo lo auténticamente popular, también podremos explicarnos (sin que nos cause violencia la traslación estilística y topográfica) el contenido de *Poeta en Nueva York*, obra esencialmente afín con *Romancero Gitano*.

☆

LOS que consideran a Federico como poeta fatalmente andalucista y "gitano", soslayan *Poeta en Nueva York*, ésta sí, para ellos, obra exótica. Sin embargo, se trata de uno de los libros de poemas más fuertes, densos y sugestivos de cuantos escribió García Lorca. Dice de él Bergamín: "Las palabras no tienen en este libro fronterizo, entreverado de mortales angustias, el mismo valor claro, preciso, de sus poemas mejores. Por eso, hay en este libro algo aparte y extraño a los otros, un raro paréntesis de sombra". Diferente sí, ¿por qué no?, pero no aparte, y mucho menos paréntesis de sombra, sino solamente la bifurcación formal de una misma y consecuente sustancia dramática.

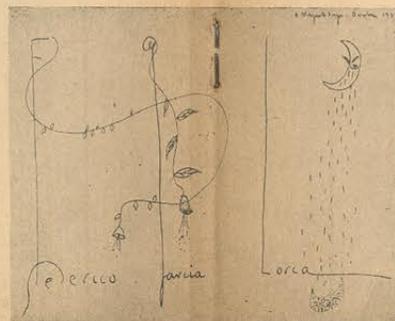
Reparemos que *Poeta en Nueva York* fue escrita en 1929, apenas a dos años de *Romancero Gitano*. La babilónica urbe neoyorquina se le presenta a Federico como una realidad sofocante de la que trata de evadirse, en un primer intento, por el laberinto del recuerdo de infancia o por la evocación nostálgica de seres queridos hasta que, comprendiendo la nulidad de ese esquinque escapista, la enfrenta y la golpea hasta sangrar, hasta llegar al meollo de



Dibujo de FERNANDO CABEZUDO

considerarme como un gitano: mito que no sabes lo mucho que me perjudica y lo falso que es en su esencia, aunque lo parezca en su forma". Ni siquiera su *Romancero* está inspirado en la fuente popular del cancionero gitano propiamente dicho. Ello hubiera puesto uno

lo gitano en todo lo que tiene de conflictualidad dramática, de pugna impuesta a su condición de raza segregada. Esta pugna "adquiere su forma más completa — como expresa Valbuena Prat—, en el romance más denso y simple de antagonismo y tema, el llama-



Un autógrafo del poeta

tanto dolor y tristeza. Es entonces cuando comprende que

De la esfinge a la caja de caudal
[les hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos
[los niños pobres

y que los culpables son

... Los borrachos de plata, los
[hombres fríos,
los que beben en el banco lágrima
[mas de niñas muertas.

Pero no sólo señala la causa, también la anatematiza con la voz bronca de un profeta bíblico:

Que ya las ortigas silbarán por
[los últimos pisos,

que ya las ortigas estremecerán
[patios y terrazas

de musgo,
que ya vendrán lianas, que ya la
[Bolsa será una pirámide después
[de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy
[pronto,

¡Ay, Wall Street!

No queda duda de la filiación bíblica de esta imprecación, pues vemos en Isaías (6-11): "Y yo dije. ¿Hasta cuándo, Señor? Y respondió él: hasta que las ciudades estén assoladas y sin morador... (7-23) porque toda tierra será espina y cardos... (13-22) y en sus

(Pasa a la pág. 12)

Sobre Poesía Americana

PRESENTACION DE PABLO NERUDA

Esto que yo hago ahora se llama una presentación en el protocolo convencional de conferencias y lecturas, pero yo no presento porque a un poeta de la calidad del chileno Pablo Neruda no se le puede presentar si no con toda sencillez, y cobijado por mi pequeña historia de poeta, señalo, doy un suave pero profundo toque de atención.

Y digo que os dispongáis para oír a un auténtico poeta de los que tienen los sentidos amaestrados en un mundo que no es el nuestro y que poca gente percibe. Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el jumo y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua.

La América española nos envía constantemente poetas de diferente nomenclatura, de variadas capacidades y técnicas. Suaves poetas del trópico, de meseta, de montaña; ritmos y tonos distintos que dan al idioma español una riqueza única. Idioma ya familiar para la serpiente borracha y el delicioso pingüino almidonado. Pero no todos los poetas tienen el tono de América. Muchos parecen peninsulares y otros acentúan en su voz ráfagas extrañas sobre todo franceses. Pero en los grandes no. En los grandes cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa de América. Bloques a punto de hundirse, poemas sostenidos sobre el abismo por un hilo de araña, sonrisa con un leve matiz de jaguar, gran mano cubierta de vello que juega delicadamente con un pañuelito de encaje. Estos poetas dan el tono descarado del gran idioma español de los americanos, tan ligado con las fuentes de nuestros clásicos, poesía que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme al ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle.

Al lado de la prodigiosa voz del siempre maestro Rubén Darío y del extravagante adorable arrebatadamente cursi y fosforescente voz de Herrera y Reissig y del gemido del uruguayo y nunca francés Conde de Lautréamont, cuyo canto lleno de horror la madrugada del adolescente, la poesía de Pablo Neruda se levanta con un tono nunca igualado en América, de pasión, de ternura y de sinceridad.

Se mantiene frente al mundo lleno de sincero asombro y le fallan los dos elementos con los cuales han vivido tantos falsos poetas, el odio y la ironía. Cuando va a castigar y levanta la espada, se encuentra de pronto con una paloma herida entre los dedos.

Yo os aconsejo oír con atención a este gran poeta y tratar de conocerse con él cada uno a su manera. La poesía requiere una larga iniciación como cualquier deporte, pero hay en la verdadera poesía un perfume, un acento, un rasgo luminoso que todas las criaturas pueden percibir. Y ojalá os sirva para nutrir ese grano de locura que todos llevamos dentro, que muchos matan para colocarse el odioso monóculo de la pedantería libresca y sin el cual es imprudente vivir.

* Presentación leída por Federico García Lorca en la Universidad de Madrid.

HISTORIA

El triunfo de la burguesía liberal en el país, y el desarrollo del imperialismo

En 1903 fue electo presidente de la República José Batlle y Ordóñez, principal dirigente de la burguesía liberal.

La burguesía liberal, dueña del poder político, había formulado un programa de carácter económico y social para sacar al país del estancamiento en que se encontraba. Había planteado la necesidad de impulsar el desarrollo de diversas ramas de la producción industrial, y nuevas formas en los métodos de industrialización de la carne, cuya producción se hallaba en retroceso; pero, en nada se refirió al problema de la tierra, a la reforma agraria, que no estaba dispuesto a abordar, con lo que dejaba intacta la base de la reacción y creaba dificultades a la aplicación del programa reformista.

Los cambios políticos que se operaban en el país, coincidían con modificaciones en las formas capitalistas que se iban produciendo en el mundo. En una serie de grandes potencias, el capitalismo se desarrollaba en forma desigual y a saltos dejando muy atrás el capitalismo de libre concurrencia; con la formación de poderosos trusts y cartels llegaba a su última etapa: el imperialismo. El capital bancario se fusionaba con el capital industrial, transformándose en capital financiero. Se acentuaba la exportación de capitales hacia las colonias y países económicamente débiles, para ser invertidos en empresas de servicios públicos, en la explotación de fuentes de materias primas y en empréstitos.

Al aparecer en escena los dos imperialismos jóvenes: Estados Unidos y Alemania, encontramos al mundo repartido entre Inglaterra, Francia, Holanda y Bélgica, conservando Inglaterra la mayor porción de territorio como colonias o bajo su influencia. Esto aumentó las contradicciones ya existentes entre los grandes Estados capitalistas y creó las condiciones para una lucha rabiosa por la posesión de mercados y fuentes de materias primas, y traía mayores dificultades a los países débiles y dependientes. En el Uruguay los británicos tenían entre sus manos las palancas fundamentales de la economía nacional y una influencia decisiva en la vida política del país. La derrota de las fuerzas de la oligarquía terrateniente, constituyó un golpe para el imperialismo inglés, no sólo porque las nuevas fuerzas traían un programa de reformas que perjudicaban sus intereses, sino además, porque se apoyaban en el imperialismo norteamericano.

Las fuerzas de los terratenientes y sus aliados el capitalismo monopolista británico no se resignan a la derrota, insurreccionándose en enero de 1904 contra el gobierno de Batlle y Ordóñez, procurando recuperar las posiciones perdidas. La insurrección terminó en setiembre de ese año con la derrota de las fuerzas del latifundio lo que permitió restablecer la unidad de la República.

No obstante el significado que para la clase trabajadora tenía los cambios operados en el país, sus dirigentes no fijaron posición, no señalaban la orientación que correspondía seguir pero —y esto fue importante— se abocaron a la tarea de vigorizar los sindicatos que se encontraban debilitados y muchos de ellos habían dejado de existir.

Hacia 1905 se encontraban organizados los obreros de todas las in-

dustrias, del transporte y del puerto de Montevideo, los obreros de las industrias y los transportes en Salto, la mayoría de los obreros de las industrias en San José, Paysandú y Mercedes; se constituyeron sindicatos en numerosas localidades y se organizaron los obreros ferroviarios en todo el país.

La organización del proletariado nacional en escala no registrada hasta entonces, colocó en el orden del día la cuestión de unificar las fuerzas de las distintas ramas de las industrias y los transportes y la creación de una central única de todas las fuerzas obreras. Los ferroviarios se agruparon en la poderosa Unión Ferrocarriera; fue creada la Federación de los Trabajadores del Puerto y se firmó un pacto de solidaridad entre los distintos sindicatos de la construcción.

En marzo de 1905, por iniciativa de la Federación de los Trabajadores del Puerto, se reunieron delegados de todos los sindicatos de la Capital y algunos del interior, resolviendo crear una federación nacional; y, en agosto de ese año, se reunió un Congreso Obrero Nacional, dejando constituida definitivamente la Federación Obrera Regional Uruguaya (FORU).

El Congreso aprobó el llamado "pacto federal", que transformaba a la FORU como a los sindicatos controlados por los anarquistas, en organismos anarquistas, sectarios, impregnados de economismo, apartados del gran movimiento político que el país vivía.

De esta situación fueron, en mucho, responsables los dirigentes de los grupos socialistas que se negaron a participar en el Congreso constitutivo, no obstante haber sido invitados reiteradamente. Prefirieron desentenderse de él y fundar una central aparte con los sindicatos y fracciones de sindicatos que les respondían, dividiendo el movimiento obrero. Esta actitud tuvo como resultado debilitar las fuerzas del proletariado en un instante en que todo aconsejaba la unidad y dificultó el resurgimiento del propio Partido Socialista.

Paralelamente a la organización de la clase obrera nacional se desencadenó una ola ininterrumpida de

huelgas englobando a decenas de miles de trabajadores. En enero de ese año se declararon en huelga los obreros del Ferrocarril Central —primera huelga ferroviaria de la República— y en mayo abandonaron el trabajo 11.000 obreros marítimos, portuarios y los ocupados en la construcción del puerto de Montevideo. En junio pararon los obreros de la madera y de la construcción, en agosto se produjo una nueva huelga ferroviaria y en diciembre se declararon en huelga los trabajadores de la municipalidad de Montevideo. En 1906 pararon los obreros de la alimentación, de los transportes urbanos de la Capital y estallaron conflictos obreros en Mercedes, San José, Salto y Paysandú. Este gran movimiento que se desenvolvía a través del país tendía a lograr diversas reivindicaciones, siendo el objeto principal de la lucha la conquista de la jornada máxima de ocho horas de trabajo.

Además de las condiciones que la República ofrecía, impulsaba el desarrollo de las huelgas de la clase obrera nacional las grandes luchas del proletariado en el mundo, especialmente la revolución rusa de 1905 y las batallas que contra la reacción oligárquica libraba la clase obrera argentina. Se realizaron numerosos mítines y conferencias en apoyo de los trabajadores rusos y contra las medidas represivas puestas en práctica por el gobierno argentino para destruir las organizaciones de la clase obrera de aquel país.

La intensa y firme lucha del proletariado nacional arrastró a fuertes capas de la intelectualidad pequeño-burguesa y del estudiantado influyendo sobre la orientación del gobierno de Batlle y Ordóñez. La burguesía progresista había comprendido que le era necesario utilizar esa fuerza para la aplicación del programa de reformas y, para ello debía hacer concesiones, dando satisfacción a algunas de las demandas obreras.

Distinta claro está era la posición de los terratenientes, de los agentes del capital monopolista extranjero y grandes comerciantes e industriales, dispuestos a no hacer concesiones, a cerrar el paso, utili-

zando la violencia, a todas las reivindicaciones planteadas por los trabajadores. Nunca como en 1905 y 1906 había logrado tanta solidez la organización patronal. Recogiendo experiencias de las luchas anteriores y las que se ofrecían fuera del país, los patronos formaron un poderoso organismo unificado, acrecentando el poder de sus propios organismos de ataque y defensa para resistir las demandas obreras y presionar sobre el gobierno tratando de impedir la aplicación del programa de reformas económicas, políticas y sociales.

En 1907, las fuerzas de la reacción lograron una victoria, de indudable importancia; obligaron al gobierno de William —sucesor de Batlle y Ordóñez— a accionar violentamente contra los trabajadores organizados. William nombró jefe de Policía de la Capital a Jorge West, uno de los hombres más justamente odiados por la clase obrera, dirigente de la patronal de la construcción y activista en la resistencia a las reclamaciones obreras.

Sin vacilar, apoyándose en la Jefatura de Policía de la Capital, el Gobierno desencadenó una ola de provocaciones y terror, clausurando locales, disolviendo reuniones y conferencias, encarcelando o deportando a los más destacados dirigentes obreros. En 1908 las compañías de ferrocarriles empujaron a los obreros a la huelga; se descargó sobre los trabajadores del riel todo el peso del aparato represivo del Estado y de la organización patronal, logrando aplastar la huelga y destruir la Unión Ferrocarriera. El contraste sufrido por los ferroviarios, fue un serio golpe —el más serio de los recibidos por los trabajadores del país— pues perdían la columna más fuerte en la lucha por mejores condiciones de vida, de trabajo y de resistencia a la acción avasalladora del capital monopolista extranjero.

No obstante la gravedad del contraste que representaba la destrucción de la Unión Ferrocarriera, la clase obrera nacional trató de reponerse adoptando nuevas formas de lucha, canalizando el descontento popular hacia un gran movimiento de masas contra el alto costo de los artículos de primera necesidad y de los alquileres. En este movimiento de carácter unitario participaron los grupos socialistas, los anarquistas y todas las organizaciones obreras de Montevideo.

POESIA

DIRIGE: FELIPE NOVOA

ZUMBI DE LOS PALMARES

(Fragmentos)

(Zumbi de los Palmares, 1630-1695, fue uno de los jefes de las primeras luchas de liberación de los negros en Brasil. Es el Espartaco de América).

VII

(Traición, muerte y leyenda)

Si el fuego acaba en cenizas,
el que la batalla engendra
sólo en la muerte se apaga,
pues de vida se sustenta.

Transcurrieron ya dos años
desde la lucha cruenta
que aniquilando Palmars
ensangrentó la floresta.

Vivía oculto Zumbi
entre la maraña espesa,
forjando sol de esperanzas,
chispeando sus hogueras.

Taciturno, pensativo,
se enredaba en sus tormentas,
naufragando en océanos
de aborrecidas ideas.

La tarde en que meditaba
sentado sobre una piedra,
el viento pasó trayendo
ecos de voces secretas.

¡Oh, ecos de alas tan breves
columpiándose sangrientas!
Reunión a sus compañeros.
Con prudencia y con cautela
ubicó a catorce negros
en puestos de centinela,
y con los cinco restantes
en una cueva en la tierra
presto procuró esconderse,
mas al final de la senda
el pasaje se cerraba

en la más negra sorpresa:
los paulistas conducidos
por la traición cenicienta
de un mulato —su auxiliar
ayer— ahora lo esperan.

A orillas del San Francisco
fué puesta la cadena,
y en las rutas de Recife
ya los grillos no le apresan:

—"Dadme la vida, os daré
al negro jefe en ofrenda.
Garanta el Gobernador,
suya sea la promesa,
veinte vidas yo os daré,
me dais la mía por ellas".

A una tropa de paulistas
hizo el mulato esa oferta,
y héles aquí que se encuentran
al fragor de la refriega.

Pronto embistieron los blancos
la fuerza de aquella hoguera;
mas, al tentar apagarla
con mayor fiebre se incendia.

Para golpes en el aire,
presto como una saeta
se arroja entre el enemigo
abriendo profundas brechas
en las filas que lo envuelven
con láminas que destellan.

Veinte rayos deflagraban
veinte lanzas violentas,
y ya la sangre se vierte
por cien heridas abiertas.

Unos tras otros se tumban
como troncos en la selva,

pues uno al ser abatido
a otro abate en su tormenta.
Así los negros también
al tumbarse en la pelea,
arrastraban enemigos
para una suerte pareja.
Dieciocho negros cayeron,
a otro cautivo ya llevan;
Zumbi tuvo muerte solitaria
mientras las tropas lo cercan.

* * *

Pretenden los adversarios
llevarlo preso con vida,
para luego condenarlo
por crimen de rebeldía.

Querían que de escarmiento
sirviese su ansia abatida,
para aquellos que lo amaban
y seguían su osadía.

Así pensaban los blancos
exterminar las guerrillas
señalándole que acaso
Zumbi tuvo muerte indigna.

Más él percibió al momento
esas dos alternativas:
ser con vida amortajado
o vivir de muerte altiva.

Desconocen los tiranos
lo que el pensamiento abriga
constelando corazones
allí en donde la medida
siempre es la libre estatura
que el ser humano conquista.

Su cuerpo ha de ser simiente,
simiente de sal cautiva,
puro sol de libertades,
puro soplo de energía.

Ah, más la sangre rebelde
por las arterias le hervía
como un alto resplandor
que el viento soplando aviva;

la lucha le daba fuerzas
para nuevas embestidas.
Si de un golpe se equivaba,
hubo otros diez que le herían
y el aliento, en hondos tallos,
luz a luz se le dormía.

Como un tigre condenado
su existencia defendía,
mas su propia vida acaso
ya no le pertenecía.

El sol también al morir
se ensangrienta y se termina
precipitándose en luz
en su fragosa agonía.

La tierra, madre fecunda,
con hondas manos de arcilla,
coge la sangre del héroe
y su cuerpo —¡oh, maravilla!—
puro sol de libertades,
puro soplo de energía,
es un grito de cristal,
es simiente matutina,
cántaro de fé profunda,
sal de la tierra y la vida!

ANTONIETA DIAS DE MORAES
(Traducción de Elvio Romero).

DOS POEMAS DE AMERICO ABAD

HUELGA

Partido en dos,
columna
y sólo aire,
inútil,
sororo,
interminable:
el pito de la fábrica.

Como el canto de un grillo,
insistente,
perfumado,
caliente en la noche de verano:
las voces de los hombres
frente al umbral intacto.

Como el chasquido de un cascarrudo
apretado al pasar:
las botas de la policía
sobre el empedrado.

Y el orden,
como los desnudos árboles del invierno,
se instaló en la calle
antes de la primavera.

★

CARAS A LA MADRUGADA

Es esta ciudad la que grita.
Sí, señores; es ella misma.
Ella entre sus varios rostros
—sus rostros verdaderos—
abre su boca de humo
y grita.

Muestra sus caras,
sus vehículos colectivos
donde toma asiento la tristeza,
sus largas lágrimas
donde se desarrolla el drama,
el drama del hombre y sus bolsillos,
el drama de los pies sin los zapatos,
el drama del zapato agujereado,
de las bocas vacías,
del hambre
caída por el grito metálico
que atraviesa desnudo toda la madrugada.

¿Qué va a empezar ahora?
Los suburbios
con su diaria crecida regular
en torno al pan.
Mientras vigilan, desde allá arriba
—sentados en sus rascacielos de billetes,
con un libro de leyes,
con gráficas e infinitas líneas de ganancias,
con armas ofensivas,
con teléfonos que comunican directamente
con la Presidencia—
mirando con prolijos anteojos,
los dueños de las cosas de todos,
intentando descubrir en cada rostro
el comienzo de la sublevación.

FARMACIA
NUEVASuc.
JUANA R. DE FERRARI

PERFUMERIA

SE ATIENDE
A TODAS LAS
SOCIEDADESAvda. Gral. ARTIGAS
ESQ. LAVALLEJA - TEL. 206

LAS PIEDRAS

Acabamos de Editar
"La Revolución Guatemalteca"

de LUIS CARDOZA y ARAGON

En la portada, un detalle del mural de Diego Rivera:
"GLORIOSA VICTORIA"

... "Para mí el problema no es sólo el imperialismo yanqui
—aunque sea el preponderante— sino la revolución guatemalteca:
antecedentes de la revolución, los años de su desarrollo,
los días de la crisis y después de ella... El desenlace interno
fue una sorpresa: ¿por qué ocurrió como nadie lo esperaba?..."

PIDALO A SU LIBRERO
y en

EDICIONES PUEBLOS UNIDOS

COLONIA Y TACUAREMBO TEL. 42094

EN EL XX ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE GARCIA LORCA
(VIENE DE LA PAGINA 9)

espacios gritarán gatos cervales y chacales en sus casas de deleite, y abocado está a venir su tiempo, y sus días no se alargarán.

¿Cómo no ha de gritar Federico ante la injusticia si él sabe que basta "tan sólo el diminuto banquete de la araña para romper el equilibrio del cielo"? Es necesaria la denuncia "para que venga la luz desmedida que temen los ricos detrás de sus lupas" y para "que se quemem estas gentes que pueden orinar alrededor de un gemido". Para que el hombre pueda llegar a recuperar la luz original es preciso mantener desvelada la conciencia: "No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!". "Es menester que haya un panorama de ojos abiertos...". En Nueva York el poeta contempla al pueblo al levantarse la aurora:

Los primeros que salen comprenden con sus huesos que no habrá paraísos ni amores deshojados; saben que van al cieno de números y leyes, a los juegos sin arte, a los sudores sin fruto.

La luz es sepultada por cadenas en impúdico reto de ciencias sin raíces.

Descubre la inanidad que mana del dinamismo febril de la ciudad, de la ciudad que nutre su grandeza material devorando sus habitantes: "Mira el ansio, la angustia de un triste mundo fósil que no encuentra el acento de su primer sollozo". Pero frente a ellos reivindica la terca supervivencia de todo lo bueno y hermoso que hay en el hombre; no todo está perdido porque sabe que "toda

la luz del mundo cabe en un ojo" y que "canta el gallo y su canto dura más que sus alas". El poeta no se concreta con registrar los claroscuros del mundo que lo rodea, él denuncia "a toda la gente que ignora la otra mitad". Y lo hace porque ya no le duele solamente el presente, sino también el porvenir: "No hay más que un millón de herreros forjando cadenas para los niños que han de venir". Pero ello no puede, no debe ser, no será, porque:

Mientras tanto, mientras tanto, ¡hay! mientras tanto, los negros que sacan las escupidas, los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores, las mujeres que tiemblan ahogadas en aceites minerales, la muchedumbre de martillo, de violín, de nube, ha de gritar: "...queremos que se cumpla la voluntad de la tierra que da sus frutos para todos".

SI EN LO FORMAL, Romancero Gitano y Poeta en Nueva York están en dos zonas estilísticas, una en el canto llano del romance tradicional y la otra en el del ultratrazo de reciente cuño, en la esencial de su contenido, en la intencionalidad que los guía e inspira, una misma estremecida sustancia humana los informa y acerca: honradez y pasión de justicia, diáfana expresión dramática de todo dolor popular, ansias infinitas de vida, de vida libre y limpia, bella y esperanzada, como la que él vivió.

ASPECTOS ACTUALES DEL TEATRO CHINO

(Viene de la página 7)

nos actores de genio habían introducido en el arte de la representación reformas e innovaciones referentes a trajes, afeites, música, canto y puesta en escena, inspirados en los grandes maestros del arte dramático del siglo XVIII y del siglo XIX. Pero no fue sino después de la fundación de la República Popular China, que esta obra ha podido ser continuada en una escala nacional y con las fuerzas de toda la nación. Seis institutos de Estudios de Arte Dramático, han sido creados en Pekín, Shanghai, Hankeu, Sian, Tongking y Chienyang. En 1954, habían en el territorio chino 250 teatros nacionales (6), 2.000 compañías ambulantes subvencionadas por el Estado y que se administran en forma cooperativa; el gobierno envía gran número de músicos y artistas a trabajar con los actores autodidactas: en común emprenden la reforma indispensable del repertorio tradicional—que los artistas locales transmiten de padre a hijo—permitiendo así que muchos teatros provinciales que estaban por desaparecer, encuentren una nueva vitalidad.

Es necesario precisar que la reforma del teatro clásico no resulta de medidas prohibitivas, de censura o de violencia. Porque todo lo que toca a la vida de las masas, es absolutamente imposible realizarlo mediante decretos o reglamentos administrativos. La prudencia se impone sobre todo en la consideración de nuestro patrimonio cultural, para no correr el riesgo de desechar con ligereza elementos valiosos. Por otra parte la creación artística no puede ser hecha más que por los mismos artistas. Una teoría, cualquiera que sea, no puede comprobarse en su justeza y su fuerza, más que puesta en práctica en el seno de la realidad concreta. Seguimos en nuestra obra reformadora, dos principios que el presidente Mao Tse Tung nos ha dado como directivas: "Que todas las formas de arte se desarrollen al mismo tiempo, y que se desechen lo viejo para dejar aparecer lo nuevo". ¿Qué significa el primer principio? Que es necesario animar la multiplicación de formas y de estilos, y la libre competencia amistosa de todas las técnicas y de todas las escuelas provinciales de teatro. Es sobre la base de esta libre competencia que se ha emprendido la reforma, con prudencia, y cuando los artistas las juzgan beneficiosas. Y esta reforma consiste en abandonar lo viejo para dejar aparecer lo nuevo, es decir eliminar los elementos caducos, dañinos y malsanos del patrimonio cultural, para favorecer la creación artística y dar lugar al nacimiento de obras nuevas acordes con las aspiraciones populares y capaces de reflejar con veracidad la fisonomía de la historia y la vida del pueblo. Cada una de las escuelas provinciales de teatro es original y posee cualidades propias: el Koun Kiu, pone en escena preferentemente obras de carácter histórico; el teatro de Shanghai (Hu-kiu) la vida

(6) Cada uno, con su compañía que trabaja por lo menos cuatro meses por año.

Gran Ciclo de Cine Soviético

Organizado por el

INSTITUTO URUGUAYO SOVIETICO

FUNCIÓNES LOS DIAS DOMINGO. HORA 10 a.m.

- 30 de Setiembre
- 7 de Octubre
- 14 de octubre
- 21 de octubre
- 4 de Noviembre
- 18 de Noviembre

CINE LUXOR - Ejido 1377 Entrada por Función: \$ 0.50

PROGRAMAS

- No. 1: El Mundo de los Cristales. Cortometraje. Mali el Zorrito. Documental. EL CASAMIENTO, sobre tema de A. Chejov, con A. Gribov y F. Ranevskaya.
- No. 2: En Pamir. Cortometraje. Vidrio y Cristal. Cortometraje. EL BURLADOR DE BUJARA, con Lev Sverdlin y Mikra Karimova.
- No. 3: Por la Senda de las Fieras. Cortometraje. PEDRO EL GRANDE, con N. Cherkasov, N. Simonov y A. Tarasova.
- No. 4: EL CONCIERTO DE LAS ESTRELLAS, selección lírica y de ballet. EL ACORAZADO POTEKIN, realización de Serguei Eisenstein.
- No. 5: El Lago Seliger. Cortometraje. En el Centro de Asia. Cortometraje. ALEJANDRO NEVSKY, realización de Serguei Eisenstein, con N. Cherkasov.
- No. 6: El Río Kama. Cortometraje. IVAN EL TERRIBLE, realización de Serguei Eisenstein, con N. Cherkasov.

Las exhibiciones comenzarán a las 10 horas

contemporánea; el teatro de Chao-hing (Yue Kiu) se distingue por su propensión lírica; el de Setchuan (Tchuan Kiu) por su riqueza musical; el de Fukien (Li-yuan Kiu) por los cantos y danzas con que se acompañan; el de Pekín, por la perfección refinada de toda su técnica. Es necesario desarrollar las buenas cualidades y eliminar los defectos de cada una de estas formas de arte, para que cada flor obtenga el lugar que merezca en el jardín del arte dramático.

No debemos contentarnos con explorar, clarificar y valorar el patrimonio cultural de nuestro pueblo. Son necesarias nuevas formas artísticas: el teatro hablado y la ópera. Teniendo siempre como fundamento de nuestro trabajo la valoración de nuestra propia tradición cultural, debemos inspirarnos en las obras maestras progresistas de los pueblos de todo el mundo, para crear nuevas obras artísticas y literarias. Siguiendo un plan orgánico, los escritores son enviados a visitar las fábricas, las minas, los pequeños pueblos, para que vivan en contacto con el pueblo; y se les pide que mantengan en su creación artística y literaria, los principios del realismo socialista.

En cinco años, hemos publicado 701 piezas nuevas, 87 habladas (7), 19 óperas, 257 piezas habladas en un acto, 178 óperas en un acto y 150 piezas nuevas de estilo clásico. He aquí algunos ejemplos de piezas habladas nuevas: Lon siu keu, de Lao Cho, viva pintura de la transformación de la sociedad china; Grandeza en medio de las batallas, de Hu Ko, himno a los héroes de la vida contemporánea, como El pequeño marido. Actualmente estas obras no sólo se representan en los 438 teatros del Estado, 63 teatros mixtos y 1.359 teatros privados, sino también por las compañías ambulantes o de aficionados en fábricas y pueblos.

TCHAO FONG.

(7) Sin canto.

(8) Representada entre nosotros por la Ópera de Pekín.

ENTRE DOS EDICIONES RIOPLATENSES DE

"FRONTERAS AL VIENTO"



Hace algún tiempo empezó a circular entre nosotros, en edición de Platina (Buenos Aires) la novela FRONTERAS AL VIENTO de Alfredo Gravina, que fuera dada a conocer a fines de 1951 por E.P.U. - Ediciones Pueblos Unidos (Montevideo).

Pero, ¿cual ha sido el destino de la obra en el tiempo que separa ambas ediciones rioplatenses? Ocurrida su aparición fue premiada por el Ministerio de Instrucción Pública y algunos miembros del Jurado fundamentaron su voto favorable con expresiones que es interesante consignar. Así: José María Delgado dejó constancia de que "FRONTERAS AL VIENTO" es un relato hecho con gran dominio del arte narrativo. Junto a sus valores literarios tiene un gran valor documental... En todas partes deja asomar un alma muy humana compenetrada de la sociología y del paisaje campesino". Cipriano Santiago Vituriera dijo "entroncarla con la más grande novelística nacional desde Acevedo Díaz" y por último Juan Antonio Magariños Pitaluga expresó lealmente: "Aunque no estoy de acuerdo con las ideas expuestas en ese sentido (se refiere a lo político-social) doy mi voto favorable porque es una obra bella y expresiva, que defiende al hombre de trabajo rural".

Los dos mil doscientos ejemplares que salieron de las prensas se agotaron totalmente; y tal cantidad de libros no es posible que haya ido a parar solamente a las bibliotecas de los amigos, a título de obsequio y con la consabida dedicación; y menos, a engrosar las colecciones de quienes compran todo lo que aparece, ya que, infortunadamente en nuestro país este tipo de bibliófilo no abunda. No; el libro de Gravina fue y es leído por mucha gente, comprado la más de las veces con sacrificios y pasado después de mano en mano hasta la destrucción del ejemplar, porque ese es el destino emocionante de los libros que el pueblo lee y siente.

¿Qué ocurrió con la crítica entre tanto? Pues bien: la prensa en general no reparó casi en la aparición de FRONTERAS AL VIENTO; y quienes se ocuparon de la novela, salvo contadas excepciones, la juzgaron aplicando sus prejuicios usuales. Todavía hoy cuando se la alude por algún semanario se trata siempre de disminuir su importancia. Mientras aquí ocurría lo expresado, el libro echó a andar por el mundo en la avalancha de sus sesenta mil ejemplares que a eso llegan las ediciones ya publicadas en checo, ruso, eslovaco, búlgaro y rumano; cuya corriente se engrosará en breve con una edición brasileña, otra alemana y otra francesa, sin contar con esta nueva publicación en español de la Argentina.

Para aguilatar la valoración que se ha hecho de FRONTERAS AL

VIENTO en el extranjero transcribimos —en un orden preferencial puramente cronológico— lo siguiente: ya antes de su aparición en ruso el crítico soviético V. Tonin en "Tiempos Nuevos" (semanario que se publica en español, francés, rumano, polaco, checo, húngaro y sueco) calificó la obra de Gravina "como una importante revelación, no solamente en la literatura del Uruguay, sino de América Latina", y comparándola con los libros de Varela, Amado, Fallas, Teitelboim, Guillén y Neruda. Otro crítico soviético, éste de la nueva generación, B. Mitskevitch publicó por ese tiempo, una crónica sobre esta obra, en una importante revista juvenil; y posteriormente Kelin en "Literatura Soviética" (revista mensual que también edita en varias lenguas) dio a conocer un ensayo sobre el mismo tema en que exalta los positivos valores ideológicos de la obra "así como su eficacia para levantar la fe en el hombre".

El año pasado Iván Seestrinsky emitió por Radio Sofía una reseña de FRONTERAS AL VIENTO. Seguramente muchos y muy valiosos serán los juicios de los críticos de aquellos países en que la obra se ha editado y que no han llegado hasta nosotros. A la sazón ya creemos ver apuntar la objeción prejuzgosa y llena de maldicia que consiste en encontrar lógico que se elogie en la Unión Soviética y las Democracias Populares a un escritor a quien califican de panfletario. Tal calificación admite ser controvertida; prueba de ello es que "Propósitos" (periódico argentino que dirige Leónidas Barletta) dijo: "No es un panfleto ni un documento político sino

una magnífica novela escrita con gran belleza literaria. Gravina no añora el pasado patriarcal superado por el progreso; su obra enfoca con espíritu crítico el régimen del latifundio". Y "La Prensa" en uno de sus suplementos dominicales expresó: "Alfredo Gravina conoce a fondo el ambiente ganadero de la época que trata; un realismo crudo campea en todas las páginas cuando describe las miserias, los dolores, las amarguras, el desánimo de hombres, mujeres y niños alcanzados por una inicua y desenfadada explotación".

Quisiéramos transcribir íntegros los juicios de "La Nación", "Gaceta Literaria" y de cuantas publicaciones en la capital argentina o en provincias tienen una sección destinada a la crítica o el simple comentario de libros; pero éstas se encontraron en ocasión de la edición de "Platina" en las manos de todos, lo que nos exoneraría de mencionárselas.

No obstante, permítasenos tomar de "Noticias Gráficas" la parte que rebate otra tacha que se hace a la novela que nos ocupa y es la de su esquematismo: "Estamos lejos del clásico esquema de ciertas novelas rurales en las que el heredero del campo después de derrochar algunos años de su juventud retorna a la tierra y aplicando métodos modernos rehace su patrimonio". Es este crítico quien pone al descubierto una vinculación más trascendente de FRONTERAS AL VIENTO con otras obras de significación: "El escritor argentino (se refiere a Luis Guidó Kramer) el uruguayo (Gravina) reivindican el hombre que hay en el peón y por eso ambos están en la línea de



Hernández y de Hudson. Un libro como éste de Gravina reverdece al Martín Fierro".

Aún dudando de la pertinencia de nuestra objeción, desearíamos expresar que la crítica no ha sido la única cosa a nuestro entender valerosa y es que, sin salir del realismo, el autor pudo acentuar los rasgos narrativos en una pintura más detenida de las luchas partidarias y sindicales, completando con el trazo que describiera la influencia de los obreros ciudadanos la evolución del campesino protagonista.

Quede pues algo evidenciado y es que FRONTERAS AL VIENTO, sin otras credenciales que su calidad artística, ha circulado profusamente entre sus dos ediciones rioplatenses, lo que nos hace posible esta comprobación: si hubo enfoques parciales en la obra o alrededor de ella estos estuvieron, indudablemente, a cargo de quienes silenciaron su crítica o no supieron hacerla.

M. A. M.

LE PAROLE SONO PIETRE

(Viene de la página 4)

ceso que ella misma forma y desarrolla sola, sentada cerca de la cama: el proceso del feudo, de la condición servil de campesina, el proceso de la mafia y del Estado. Ella misma se identifica totalmente con su proceso y tiene sus cualidades: aguda, atenta, desconfiada, astuta, hábil, imperiosa, implacable. Así esta mujer se formó en un día; las lágrimas no son más lágrimas sino palabras, y las palabras son piedras. Habla con la dureza y precisión de un proceso verbal, con una profunda y total seguridad, como quien haya logrado de repente un punto firme donde se puede apoyar, una certidumbre: esta certidumbre que le seca las lágrimas y la vuelve implacable, es la Justicia. La justicia verdadera, la justicia como realidad de la propia acción, como decisión tomada una vez por todas, para no volver atrás; no la justicia de los jueces, la justicia oficial. De ésta, Francesca desconfía y la desprecia; esta forma parte de la injusticia que hay en las cosas.

"Ella se encuentra colmada de hostilidad y de violencia, su ruptura es total y sin términos medios, fundada en su absoluta seguridad. Es la ruptura de una situación de siglos, del reconocimiento pasivo de que, contra esa realidad, no hay nada que hacer. Sin esta certeza solamente sería posible la desesperación, no se pensaría en la ruptura si no de una manera poética con un lamento fúnebre, o refugiándose en la fe en el más allá, en la identificación del mundo con Cristo, pero de un modo totalmente real (con el Comisario que como Pilato dice: no es de mi incumbencia), atado a la tierra y que no pide amor, sino justicia."

"La ley es una cosa, la autoridad es otra. Su hijo, dice, quería hacer respetar la ley, el sesenta y el cuarenta, las ocho horas, pero las autoridades están de parte de los que violan

SEMBLANZA DEL PINTOR

MICHEL CASCELLA

En la maravillosa ribera abruzzesa del Adriático nace en 1892 el gran pintor Michele Cascella. Su padre, también pintor, fue su primer guía y maestro. Con la influencia indiscutible de los pintores venecianos, expone por primera vez en Milán a los 15 años de edad. Se inicia ahí su carrera triunfal que ha de llevarlo después a la fama.

En 1929 perseguido por los fascistas se exila en París y rompe su gran amistad con D'Annunzio, por la obscurencia del poeta hacia el fascio. Conságrase el mayor pintor italiano contemporáneo al obtener en 1937 la medalla de oro en la exposición internacional de París.

Gabriel Faure lo compara a Corrot, en el suplemento artístico y literario de "La Prensa" de Buenos Aires y Giorgio Di Quirico dice que su estilo es inconfundible porque tiene fresca espontaneidad y gran amor a la naturaleza.

Así ha cumplido Michele Cascella 45 años de actividad artística, con fe en el arte y la vida y con gran personalidad.

Hace tres años, algunos cuadros suyos fueron exhibidos en las capitales del Plata, en Río y San Pablo, habiendo podido admirarlos nosotros en la galería Berro. Las telas que proporcionaron mayor fama a Cascella son: "Racconto del Emigrante", "Ritorno delle Paranze", "Trifoglio in Fiore", "Visión de Ortona a Mare", "Campo di Lino", "Bimbe Abruzzi" y "Fiore di Novembre".

Los Teatros Independientes Contestan

COMPANIA DE TEATRO MODERNO

Contestar a estas tres preguntas, significaría escribir un tratado sobre teatro, puesto que cada una de ellas tienen amplísimas proyecciones. Frente a un reducido espacio, la COMPANIA DE TEATRO MODERNO tratará de sintetizar sus puntos de vista sobre estos aspectos de nuestro teatro.

Hace casi veinte años, ya existía en Montevideo un movimiento de teatro independiente (Teatro del Pueblo, Centro de Educación Artística, La Isla de los Niños, etc.) que desarrollaba su actividad en nuestras salas comerciales con todos los riesgos económicos del caso. El Centro de Educación Artística, dirigido por Fernando García Esteban, realizaba en 1939 una temporada de 20 días con cuatro estrenos, lo que era (y sigue siendo) una gran empresa. Hoy mismo lo sería, ya que pese a que se trabaja con más comodidad, no hay ningún grupo que haya repetido esta hazaña. Diversas causas hicieron que hayan desaparecido algunos de estos grupos.

En la última década, y quizás como reflejo de un marcado movimiento universal en el mismo sentido, ha habido un evidente resurgimiento teatral, en particular bajo la forma de teatro independiente. Los factores que promovieron este auge son numerosos.

En todas las épocas y lugares, cuando el hombre tiene una vocación, algo que decir en materia de arte, lucha contra toda clase de inconvenientes y se las ingenia para manifestarse. Este entusiasmo fue el que llevó a quienes tenían tales inquietudes a formar grupos, talleres locales, y realizar campañas financieras que permitieron la habilitación de pequeñas salas. Llegado a este punto, comenzó la actuación continua que afirmamos a actores que ya apuntaban, y descubrió nuevos valores entre la gente recién llegada al teatro. Esa misma actuación regular que se fue superando contribuyó a la formación de directores, técnicos, etc. y de un público que crece día a día.

La creación de la Comedia Nacional hizo que el público volviera al teatro y despertó vocaciones que se volcaron en los teatros independientes, en los centros de enseñanza dramática; y de allí surgieron figuras que actúan en las primeras filas de nuestro teatro, y aun en el extranjero.

El cuidado repertorio de nuestros independientes, quizás como reacción contra el mal teatro comercial, la superación de los medios económicos que permiten la presentación de espectáculos cuidados, y la existencia de salas de bajo presupuesto que hacen posibles las continuas manifestaciones de grupos que aún no se han liberado del problema monetario, son también factores que han pesado en un movimiento teatral que si bien todavía tiene mucho que superar, va por el camino directo de lograrlo.

Un común criterio sobre teatro ha llevado a los componentes de la Compañía de Teatro Moderno a

M. A. y A. L.
CATTANEO

ARQUITECTOS
CONTRATISTAS

CANELONES 1564

TELEFONOS:

4 30 21 - 40 15 05

MONTEVIDEO

constituirse en una compañía teatral, y su organización se remite a los cánones de la misma. La carencia de sala y local de ensayo no permite a este grupo sino una actividad esporádica (dos presentaciones al año) y por lo tanto no cabe otro criterio organizativo que el vinculado directamente al momento en que la compañía está en actividad.

La común finalidad de esta Compañía es hacer buen teatro, tocar autores valiosos, tratando de que prime en su repertorio la teatralidad y el buen gusto, evitando toda concesión al esnobismo o a la sofisticación. La diversidad de géneros teatrales es considerada por el grupo como la base de una exigencia para la técnica del actor y del director. De manera que aunque la compañía tiene una natural predisposición para la comedia ("Un espíritu burlesco" de Coward, "Festival Feydeau" dos arquetipos en sus respectivos géneros) no ha vacilado

CLUB DE TEATRO

Es en efecto un hecho sorprendente el marcado desarrollo que en los últimos años y en los países jóvenes ha tenido el Teatro Independiente. La razón primordial de este fenómeno es sin duda la escasez de un buen teatro profesional que cultive una forma dramática reflejo de las nuevas expresiones artísticas de nuestra época. En los países de civilización secular existe una tradición teatral que responde a una necesidad nacional alimentada en el ciudadano a través del estudio del teatro y de la participación directa en su realización a lo largo de los años de educación escolar. La actuación "amateur" sigue ocupando a un vasto sector del pueblo —en especial al universitario—, pero su desarrollo e importancia son relativos porque

en tocar el teatro social ("La profesión de la Sra. Warren" de Shaw) o el drama ("Hedda Gabler" de Ibsen).

Considerando como base de todo espectáculo el texto, sirviendo a este con toda honestidad, y rehuyendo siempre la representación de obras que no tengan primordialmente valor teatral, se encara el trabajo dándole importancia funcional a lo accesorio y evitando efectismos que puedan contribuir a que el público que se está formando crea que lo exterior (luces, trajes, decorados, etc.) es la esencia misma del teatro. Entregar al público el texto con los medios teatrales más honestos, y guardar la mayor fidelidad a lo que quiere decir el autor son la constante preocupación del elenco y la dirección de este grupo.

Una mayor actividad futura podrá definir mejor que estas palabras el trabajo y puntos de vista de la Compañía de Teatro Moderno.

quilla y en el que nada tiene que hacer el creador (ya sea plástico, literario o histriónico) que quiera cultivar nuevas formas.

De la colaboración inquieta y entusiasta de estos creadores jóvenes ha surgido el Teatro Independiente. No es un fenómeno aislado, sino parte del movimiento cultural y artístico de nuestro momento. Y a su tenor, se va formando rápidamente un público que busca sentirse y verse vivir en el teatro. Frente a esta demanda creciente, al calor de un público que ya exige más que la labor dilettante del aficionado, los Teatros Independientes se van forjando en nuestro país en un trabajo metódico que pronto alcanzará el ajuste y calidad que pueda parangonarse con el mejor Teatro universal al mismo tiempo que contribuirá a elevar el nivel en mucho del teatro profesional que ahora, con una sola excepción en nuestro medio, languidece envuelto en mediocridad y mal gusto.

Como consecuencia de este movimiento y de esta demanda que crece con rapidez, pronto va a madurar el autor nacional que empieza ya a pulsarse a sí mismo. Porque en teatro primero fueron siempre los comediantes que son los útiles de que se vale el autor para hacer vibrar a un público que aquellos formaron.

EL TINGLADO

1) Creemos que las mismas causas que determinaron la creación de los Teatros Independientes en todo el mundo, o sea la necesidad de una expresión teatral propia, con un auténtico sentido nacional, libre de trabas comerciales o compromisos de taquilla; el afán de dar libre desarrollo a un instinto creador de experimentación, no encasillado a escuela o técnica particular. En este sentido, la denominación de Independientes está a nuestro entender justificada, en tanto supone una verdadera liberación de trabas y prejuicios establecidos.

2) El querer poner en práctica todos estos afanes ya expuestos, cosa que pretendemos haber hecho desde la creación de "El Tinglado" en el año 1947, en que nuestro grupo se fundó bajo la dirección de María E. Abelenda de Mendizábal y Roberto Olivencia Márquez, luchando heroicamente en esa época, al igual que los otros cuadros teatrales porque nuestro esfuerzo no cayera en el vacío. El auge y el verdadero florecimiento de los cuadros independientes montevideanos en la actualidad,

ENCUESTA

de
"Gaceta de Cultura"

- 1) ¿A qué causas atribuyen el nacimiento del movimiento teatral independiente en el Uruguay?
- 2) ¿Qué razones los movieron a organizarse en un grupo teatral independiente?
- 3) ¿Qué se proponen al hacer teatro?

Es conocido y aceptado que los Teatros Independientes, constituyen un auspicioso movimiento cultural. En consecuencia, entendemos valioso inquirir sobre algunos aspectos de la labor de estos grupos, y, acercar a nuestros lectores al pensamiento rector de cada institución.

Creemos también ofrecer con esta encuesta, a los Teatros Independientes, la posibilidad de exponer públicamente sus ideas acerca de problemas estéticos y sociales vinculados al teatro.

LIBROS APARECIDOS

APARICIO SARAVIA (Héroe de la libertad electoral) por el Dr. Luis R. Ponce de León.

1 prólogo y 25 capítulos.

Ed. Barreiro y Ramos, 1956. 126 págs.

nos regocija y nos comprometemos seriamente que nunca a proseguir nuestra trayectoria.

3) Fundamentalmente, despertar una verdadera corriente de público hacia el teatro en el sentido de que la masa se interese por los autores y sus obras y por la evolución general que el arte teatral viene cumpliendo sobre todo a partir de comienzos de siglo. En este sentido nuestra preocupación tiene un doble objeto: dar a conocer autores nuevos universales o producciones poco conocidas de autores ya consagrados y también buscar el autor nacional contemporáneo y darle una oportunidad de comunicarse directamente con el público, mediante el escenario. Para esto, realizamos anualmente Concursos de Dramaturgos Uruguayos y es así como han desfilado por nuestro escenario muchos autores noveles que luego en su mayoría han podido ver ratificada su vocación, como Héctor Plaza Noblia de quien se estrenó "La clave perdida" y "El puente". Actualmente hemos decidido complementar la representación de las obras premiadas con su edición y es así como estamos preparando la serie de Ediciones "El Tinglado", que se iniciará con "El cuarto de Anatol" de Jorge Bruno, obra seleccionada en el último Concurso realizado y que estrenaremos próximamente. Queremos aclarar finalmente, que en la elección de obras en general no nos mueve ningún criterio particular ideológico, sino un criterio estético de validez y funcionalidad teatral.

LA OPERA DE PEKIN

Antes de la actuación de la Opera de Pekín en Montevideo y desde su triunfo en el II Festival de Arte Dramático celebrado en París, nos había llegado diversa información sobre las características excepcionales de este conjunto y frecuentes reflexiones incidentales acerca del arte teatral chino.

Jesualdo al regreso de su viaje a la República Popular de China, expresó con una óptica nacional en charlas y conferencias, artículos, notas y desde nuestras propias páginas, ("Gaceta de Cultura, Nos. 3-9") sus observaciones acerca de diversos aspectos de la vida china, incluyendo, desde luego su teatro. Otros viajeros compatriotas han aportado también su visión del lejano país de Oriente.

El encuentro de una rica y poderosa cultura tradicional con los principios de una reforma total de la estructura del país chino; su proceso de lenta transformación y asimilación en el surgimiento de la nueva cultura china acorde con la actual faz política, económica y social del país, despierta en nosotros un ardiente interés.

Asimismo, el traslado de algunos elementos de este teatro, al teatro occidental, que Brecht preconizaba con una fundamentación audaz que ahuyentaba todo posible escepticismo, nos hacía aguardar con inquietud la presentación de la Opera de Pekín. Naturalmente no era nuestro ánimo proceder a una confrontación inmediata, que por otra parte el breve ciclo de presentaciones no iba a permitir, sino tomar contacto con formas teatrales totalmente ajenas y aproximarnos a una experiencia de teatro que habría de sacudir nuestra costumbre occidental.

Los espectáculos de la Opera de Pekín, concebidos con afinadísima sugerencia plástica (pensemos en la maravillosa "Danza de las cintas rojas") que en lo teatral prescinde casi de escenografía, convirtiendo al actor en el centro del interés, trasladaron con fidelidad a nuestro

público los elementos para la comprensión efectiva de las anécdotas representadas. Recordemos: "La encrucijada de los tres caminos", donde a plena luz los actores creaban una inequívoca atmósfera, haciendo gala de un lenguaje escénico comprensible e inobjetable; o "El brazalete de jade" donde los estados de ánimo acceden al público en una lección de técnica dramática; o la simplicidad y aguda creación de caracteres por medio de una transparente historia como "Otoño en el río"; o el sorprendente vigor épico y guerrero de La fortaleza de Yang Tang Chan; o la sutileza, de la parábola contenida en "Disturbios en el reino del cielo".

Los actores chinos poseen una depurada capacidad de expresión que no desecha nada; las manos, el cuerpo, la mímica, el gesto, los cincinantes juegos de acrobacia, todo se une en un exquisito equilibrio artístico al que no escapa la posibilidad de expresar el más leve matiz; incluso las mutaciones más abstractas como las de el espacio y el tiempo.

Un simbolismo convencional verificado por una larguísima tradición y que abarca gestos del actor, ubicación de la mínima utilería empleada, caracterización, colores usados en ropas o en la pintura del rostro, significación especial de ciertos objetos y una gran variedad de elementos diversos empleados en cada representación, extraídos de la realidad y como tal reconocidos en escena; confiere a este

teatro un comprensible carácter realista y popular.

Es necesario anotar que dentro de esta compleja técnica, se incorpora al espectáculo la música; con autonomía propia que no alcanza a independizarse de la obra, pero que le permite una colaboración diferenciada en el desarrollo escénico, como jamás pudimos ver en el teatro dramático de occidente.

Podríamos decir que el teatro chino nos ha revelado en una poderosa y cautivante armonía escénica; una refinada técnica dramática; un manejo esquemático de elementos de escenografía que permiten concentrar la atención en el actor y en la trama del asunto; una utilización de elementos simbólicos de auténtica raíz popular que mantienen la escena dentro de una expresión realista; una temática conservada por una numerosa tradición oral; y una valoración adecuada de los elementos musicales. En síntesis, ha demostrado en forma práctica un equilibrio que todavía no ha logrado tal vez —con excepción de Brecht— la escena occidental contemporánea.

Estos logros azuzan nuestra curiosidad hacia las obras de los nuevos dramaturgos chinos, poseedores de tan ilustres antecedentes, que son los llamados a expresar en el teatro —que se nos ha asegurado, tiene una intención educativa— la nueva cultura china.

La Opera de Pekín —forma de un arte escénico total— nos ha dejado una enseñanza que conviene examinar sin prejuicios y con honestidad.

A. A.

"LA NOVIA DE LOS FORASTEROS"

La pieza de Pedro E. Pico, parecía desde un comienzo, desprovista de interés contemporáneo. No nos defraudó en este sentido. Pese a ser el autor casi de nuestra época —la pieza en cuestión es de 1928—, el campo de observación de su obra conocida es muy limitado, como para que el paso de algunas décadas no puedan afectarla hondamente. En la NOVIA DE LOS FORASTEROS —título híbrido por demás—, Pico ensaya una leve crítica social. Una crítica satírica, que se adentra hacia la estancada vida de la sociedad de provincias, en un pueblo pequeño (Salto Grande), donde el chisme es el único entretenimiento posible, y la discriminación de clase el único medio de alentar la vanidad amorosa de la burguesía pueblerina. En otro plano, el limitado drama de la protagonista, Rosalía (la novia de los forasteros), tratando de escapar a la chatura ambiente por medio de un personaje engrandecido en medios de realización (segundo acto: Rosalía versus De la Rúa). Tampoco todo se resuelve como debería, o en último extremo, se resuelve demasiado fácilmente. No se cierra en forma alguna, por ej., el paréntesis abierto por

el tío político que veladamente propone a Rosalía matrimonio (con una insinuación al conformismo del símbolo que el personaje es), y el hábito poético que en algún momento se apeará a tomar, la lección de esa "novia de los forasteros", queda trunco sin progresión, siendo el regreso final del antiguo pretendiente no sólo una salida para la protagonista, sino también para el autor de la pieza.

Es interesante sin embargo, que Pedro E. Pico se conozca entre nosotros, que se recuerde su nombre. Pico es sobrio, y éste es el rasgo más saliente a apuntarse en un dramaturgo de la cuenca del Plata, tan prodiga en verbosos entusiasmados del melodrama o de la retórica vacía—, salvando contadas excepciones.

Del elenco, poco podemos decir, porque no hubo lugar a actuaciones destacadas. Puntuo correcto, y como casi siempre, acertados Marija Santullia y Alberto Candau, cubriendo los papeles principales. Los demás, homogéneos sin sobresalir o dar notas falsas. La escenografía, acertada en la ambientación de época del segundo y tercer acto (el mismo decorado), resultó monótona en el primero. La iluminación, paleta, se limitó a existir sin sugerencias de ninguna especie, que la obra tampoco requería.

En suma, un espectáculo mediano, modesto, que se dejó ver sin sanción y también sin apasionamiento.

J. P.

EN PROXIMOS NUMEROS

BENJAMIN FRANKLIN - José Luis Massera.

LA NUEVA LITERATURA ALEMANA - Karl Mundstock.

EL TIGRE (cuento) - Rita Tabernea O'Neill.

EL CINE EUROPEO EN AGUDA CRISIS - Reportaje a Danilo Trelles.

DEBEMOS CREAR UNA TRADICION TEATRAL - Gualberto Trelles Merino.

CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO - Reportaje.

ANITA (cuento) - Renée Lay.

XX SALON NACIONAL DE ARTES PLASTICAS.

¿COMO, POR QUE Y PARA QUE ESCRIBO? - Responde - Ildefonso Pereda Valdés.

POEMAS - Ernesto Pinto - José Pedroni.

TRABAJO MANUAL Y TRABAJO INTELECTUAL Pablo Doudchitzky.

"3/4 DE HORA DE LA VIDA DE UNA AVISPA" - Nota ilustrada.

BIBLIOGRAFICAS
TEATRO
HISTORIA
MUSICA

Silvio D'Amico
Historia del teatro universal

considerada una obra única en su género

lo más completo en el arte teatral

en 4 hermosos volúmenes magnífica encuadernación

adquirla en cuotas mensuales

EDITORIAL LOSADA

COLONIA 1060 TEL. 87561

"VESTIR AL DESNUDO"

Con "Vestir al desnudo" de Luis Pirandello, Teatro Libre puso en escena la segunda obra de su temporada.

Ernst Drexl, la protagonista integra la galería de personajes vacilantes, inquietos, torturados y humanos que crea el talento analítico y dolorido de Pirandello. Hay en esta pieza como en otras de este autor, un juicio acre sobre la dura forma de vida social en que le tocó crear su obra (y que aún perdura), pero esta típica actitud crítica de Pirandello está constantemente sumergida en un análisis de las actitudes humanas, aplagado con frecuencia en forma negativa y pesimista.

Se ve que el elenco de Teatro Libre, trabajó con demorado esta versión de "Vestir al desnudo", pero, a nuestro juicio, no alcanzó en ningún momento a lograr el peculiar clima dramático de Pirandello. Se nota un trabajo paciente de dirección (Carlos Méndez), pero lo esencial del conflicto permaneció en su bien intencionado esfuerzo de conjunto y de dirección. En el plano interpretativo, sólo Homero Zirolo y ocasionalmente Carlos Bonora y Flor de María Bonino lograron aproximarse a sus personajes. Magda Chávez en el difícil papel de Erns Drexl no escapa a la objeción general que antes establecimos. Muy buena la escenografía de Hugo Mazza; correctos y eficaces los demás medios que colaboraron en la puesta en escena: vestuario, luces y sonido.

"LA COCINA DE LOS ANGELES"

"La cocina de los Angeles" de Albert Husson, obra sin ética y casi sin estética, puso a Candean el año pasado una implacable tan exitosa labor de dirección e interpretación con "Despierta y canta" de C. Odets en la situación de trabajar para quienes creen que la única misión del teatro es hacer pasar el rato.

Y dirigido y actuó Candean, también esta vez, inobjetablemente, salvando lo único positivo de la pieza, su construcción ágil, su liviandad conceptual incluso.

Pensamos que la risa es cosa excelente; pero creemos que, sin absurdos puritanismos, es posible pedir a la obra de arte o que se precie de tal, una clara limpieza de motivaciones y nada de esto posee "La cocina de los Angeles" que extrae sus situaciones hilarantes de que los Angeles son criminales que ejecutan los malos deseos de los seres corrientes.

Guarnero, Santullia y Otero actuaron sobrepasando incluso su habitual eficiencia así como Triador, Vidarte y el resto del elenco.

La escenografía única, de la casa con jardín al fondo, ambientó bellamente el trópico donde el libreto sitúa la acción.

M. A. M.

LEA
mucho MAS
GASTANDO mucho
MENOS
La mejor solución al problema del libro caro
SALAMANCA
SE LO PRESTA
Lea cuanto quiera, incluso las últimas novedades, por solo
\$250 mensuales
Abónese a la
BIBLIOTECA CIRCULANTE
SALAMANCA
J. C. Gómez 1418 casi Rincón
Tel.: 92749
Informes de 8.30 a 12.30
y de 14 a 19.30 - Sábados: de 8.30 a 13

TEATRO

Dirige: AMÉRICO ABAD

"TE Y SIMPATIA"

Dos problemas solicitan nuestra atención en la trama de "Te y simpatía", los conflictos individuales que se suceden, afirmándose, a lo largo de los tres actos escritos por Robert Anderson y la exhibición —ampliamente ricitica— de ciertos aspectos de un sistema de enseñanza.

Tres personajes forman el nudo dramático que permite a la notoria habilidad del autor, en base a un planteo psicológico tendido de insinuaciones sicológicas, atraer la atención del público sobre un problema de especial relevancia: el problema sexual. Y, parcialmente, el clima de exaltación de una sexualidad esquemática y formal, en olvido y detrimento de una sexualidad esencial y definidora de la persona humana.

En segundo plano, trascendiendo las insinuaciones y las palabras, apuntan los elementos para caracterizar un sistema de educación que sólo parece producir normalmente individuos preocupados por los deportes y el sexo. Una forma de enseñanza que estimula con objetivos inmediatos un estado de indiferencia general, que propicia moldear de vida vacíos de belleza y pensamiento, originando jóvenes desolados como Tom Lee, obsesionados por morbosos sentimientos sexuales o por el opio reglamentado del deporte como sus condiscípulos; haciendo de ellos fáciles instrumentos de la calumnias, que domina incluso a los mejor intencionados (caso Albert) anticipando en jóvenes ciudadanos un orden de delación y de recelo.

Proyectado este panorama a un conglomerado social más vasto, es posible advertir la dureza de una forma de vida sustentada en prejuicios y en la aceptación pública de la murmuración. Mujeres tiernas y desoladas como Laura, éroticamente evadidas como Lille, hombres que combaten con malas armas contra un duro problema interior como Bill,

que se acomodan a las ideas establecidas como Herbert, que sueñan en la desorientación y en la duda como Tom, o que prescinden de todo planteamiento crítico de la realidad como sus condiscípulos, son acosados, obligados a volverse sobre sí mismos, pretendiéndose así, aislarse de la común causa humana y alejarse de los pronunciamientos a que inevitablemente será llevado el hombre contemporáneo.

Se necesitaba un verdadero talento dramático para escribir con belleza sobre un tema que importa en sí tantas dificultades, y exponerlo con inteligencia y claridad sin caer en lo grosero o en lo vulgar. Anderson tiene además el mérito de haberlo planteado en un lugar concreto (una escuela para varones de Nueva Inglaterra), evitando todo escape de lo real.

La entrega mutua y bella de la pareja humana, con que finaliza la obra, es una afirmación de la verdad y del amor.

El elenco de La Mascarita actuó con sobriedad. Cabe destacar del mismo a Nelly Wislitz, que supo comunicar con intensidad un personaje complejo que exigía en todo momento una oportuna y constante aprehensión. Fanny Saporta se desenvolvió adecuadamente. Rodolfo Morandi y Attilio J. Costa hicieron sus partes con corrección, sin embargo, pensamos que hubiese sido beneficioso un trabajo más detenido de sus papeles.

La dirección de Manuel Blanco, si bien resolvió el problema general de la pieza, no valoró suficientemente escenas que a primera vista parecen carecer de importancia, pero que se enlazan admirablemente en la construcción teatral de Anderson, corriéndose el peligro de reducir las proyecciones de la obra.

Correcta la escenografía (Taller 3219) y la presentación general del espectáculo.



Actores de LA MASCARITA representando una escena de la obra de R. Anderson "Te y Simpatía" dirigida por M. Blanco

"HOTEL DEL COMERCIO"

Guy de Maupassant, autor teatral también —aunque no fuera ésta la calidad literaria que le hiciera célebre— y según se afirma de escaso éxito, no tenía del teatro una opinión muy halagüeña: "Las convenciones, los decorados, los efectos exagerados, todas estas cosas me repugnan. No niego el valor del Teatro, pero quiero por sobre todas las cosas ser libre, no tener ninguna traba. Para poder ser más verdadero, más sincero, lo que no es posible en el escenario". No obstante, la rica sustancia dramática de su obra es asediada por adaptaciones (teatrales y cinematográficas) que concuerdan en ella conflictos que se avientan fácilmente a sus respectivas técnicas.

Esta vez, ha sido Fritz Hochwälder, un autor diestro, con oficio, que inspirándose en el conocido cuento de Maupassant "Bola de Sebo" nos ha proporcionado una excelente y acabada obra de teatro: "Hotel del Comercio".

De Hochwälder, autor de varias piezas dramáticas, se representó en Montevideo "Así en la tierra, como en el cielo", obra que le dio notoriedad ante diversos públicos. Ambas poseen una arquitectura teatral inobjetable, pero mientras esta última expone una confusa mezcla de valores religiosos y sociales, "Hotel del Comercio" en cambio juzga y califica con sorprendente agudeza un medio social. Se dirá, y no es una objeción que carezca de valor, que es Maupassant, ese implacable testigo de su tiempo, quien ofrece a Hochwälder nitidos elementos realistas de los cuales era difícil prescindir; sin embargo Maupassant es objetivo, en tanto que Hochwälder manifiesta evidente simpatía hacia los seres oprimidos y burlados que aparecen en la obra: Isabel Bousset y Luis.

Los representantes de las distintas clases sociales, el noble propietario de tierras, el industrial, el comerciante, el político, la

prostituta y el cochero, están tratados con veracidad mediante un estudio dramático que esclarece. Unidos los primeros bajo la común impronta de clase dominadora, reserva para los dos últimos —seres humillados, explotados y rechazados en cuanto no pueden prestar ningún beneficio— un símbolo que se sustenta pleno de solidaridad y de acercamiento humano.

La dirección de Juan José Brenta, sensible y expresiva, logró con un elenco capaz y todavía con posibilidades de superarse un trabajo de verdadera importancia. El movimiento escénico es ágil y preciso, el pensamiento del autor está transmitido fielmente. Cabe elogiar a Brenta por este equilibrado trabajo, al que apenas observaríamos un descuido en el tratamiento de las últimas escenas del quinto acto.

En lo que se refiere al elenco; Ruben Svetogorsky, Andrés Castillo y Fco. M. Merino, eficaces siempre, fueron adecuada expresión de la burguesía egoísta y cínica, particularmente Merino que dio a su própero comerciante el tono humano o sórdido o eufórico o áspero que convenía; Electra Echeverry, Soledad y Marta Murguía, las respectivas esposas, lograron un trabajo de calidad al que sólo puede objetarse el excesivo tono agudo de las voces; Toli Gutelman hizo un papel que no carecía ciertamente de dificultades —Isabel Bousset, la prostituta— pero consiguió transmitir la ansiedad de esa mujer noble y valiente. Y dentro de la corrección general del resto del elenco es necesario citar a Alfredo de la Peña y a Juan Antonio Moreira. Buena la escenografía de Arzadum y el vestuario diseñado por Marta Murguía.

Por último, es necesario destacar el inteligente y ponderable criterio de Teatro Universitario al incluir una pieza como "Hotel del Comercio" en su repertorio.

"ELLA Y SUS FUENTES" Y "VIDAS DETENIDAS"

En su segundo programa del año Teatro del Pueblo puso en escena "Ella y sus fuentes" de Pedro Salinas y "Vidas detenidas" de Noël Coward.

Salinas, con elementos convencionales, desarrolla en un acto el problema de un historiador a quien se le aparece en forma corpórea una joven heroína muerta hace muchísimos años —en cuya monografía trabaja— que ha formado en base a sus ideas y actos valerosos una parte de la nacionalidad de un país. La crónica de su vida real desmiente la "verdad histórica" y las "fuentes" del investigador, obligándole a éste a elegir. A esta altura, Salinas, precipita bruscamente en un problema individual con dispares secuencias religiosas un tema rico en posibilidades.

La obra de Coward relata en cinco cuadros las vicisitudes de una pareja de amantes (ambos casados), el encuentro fortuito, y el amor que paulatinamente nace en ellos. Situación frecuente, cotidiana, expuesta por Coward con particular delicadeza. Dos seres comunes que se quieren, que hablan de cosas simples, un problema humano y conmovedor; solucionado eso sí, de acuerdo con las normas de la "moral de uso". La dirección de las dos obras (Juan Car-

los Carrasco y Manuel Domínguez Santamaría respectivamente) fue pobre y carente de imaginación. En este sentido colaboró con la primera obra una decoración que pareció ser planeada con total prescindencia del público (la estatua sólo era visible para un sector de la sala) a la que un juego de luces inadecuado sumió en la mediocridad. El tono dado a la pieza: confuso y equivocado.

En la segunda obra una solución escénica adecuada sobrellevó con más éxito la desubicación de la luz.

Fue posible observar también como en base a una actuación opaca de la pareja de amantes (Manuel Domínguez Santamaría y Laura N.y) obtenían el primer plano los personajes secundarios. Tan desafortunado y poco emocional resultó el tono dado al conflicto de Laura y Alec, que la aparición de la amiga, en el último cuadro, provoca risas en el público, que evidentemente permanece exterior al drama amoroso.

Llama la atención esta presentación tan poco feliz de Teatro del Pueblo, si tenemos en cuenta que "Sancho Panza, Gobernador de la Insula Barataria", su programa anterior, fue uno de los mejores espectáculos realizados hasta ahora por los cuadros independientes, en lo que va de esta temporada.

"EL CAPITAN KOPENICK"

"El Capitán de Kopenick", incluída sátira acerca del militarismo que condujera a Alemania al desastre, tiene, verdaderamente, muchos puntos de contacto con las dictaduras latinoamericanas. El Galpón confiesa que la concomitancia apuntada ha sido un móvil determinante para la inclusión de esta obra de Carl Zuckmayer en su repertorio. Y, a pesar de que el tema es ajeno a nosotros, a nuestro país, creemos que esta representación es una buena oportunidad para echar una mirada a un fenómeno muy cercano y una prudente sacudida mental a fin de mantenernos vigilantes frente a circunstancias similares que pudieran acaecer.

La puesta en escena plena de dificultades (16 cuadros, extenso reparto, etc.) fue conseguida con tesón e inteligencia. Las magníficas soluciones escenográficas de Mario Galup tuvieron un papel fundamental en el ajustado transcurso de la pieza, colaborando con precisión y seguridad los demás efectos escénicos.

La dirección de Federico Wolff y Blas Braido pareció esforzarse en conseguir del público una risa que no correspondía. En razón de ello incurrieron, a nuestro juicio, en falsos matices, en un tratamiento desdibujado de personajes secundarios y, en una

prisa en la presentación de algunas escenas que llevó al espectador a reparar solamente en lo pintoresco, sin situarlo —como necesariamente debió hacerlo— en el fuerte tono de alegato que surge del planteamiento dramático de Zuckmayer. Para citar un ejemplo, el Cuadro 7 —En la capilla de la cárcel de Berlín. En él, sólo Vöigt dio el tono que convenía, pero el resto de los personajes hace precisamente lo contrario de lo que debió hacer. En cambio fue exitosa la dirección en el armado general de la pieza.

El elenco de El Galpón se desenvolvió con verdadera solvencia y capacidad. Pero es necesario destacar la labor excepcional de Juan M. Tenuta, que en poco tiempo se ha transformado en uno de los mejores actores de nuestro teatro independiente. En él encontramos en todo momento, sin alteraciones, el verdadero sentido de la obra; el hombre sencillo, paulatinamente estafado, que pugna con su dolorida humanidad por encontrar un sitio en una forma de vida que lo rechaza. El Vöigt de Tenuta es una demostración de talento interpretativo que no es frecuente ver en nuestros escenarios.

Cabe mencionar muy especialmente los valerosos trabajos de Rafael Salzano, Néstor Salcedo, Juan Gentile y Enrique Okret que se inició con su Kitzbauer.



TEATRO UNIVERSITARIO, bajo la dirección de Juan José Brenta, en una escena de la obra de Hochwälder