

EL AUTOR NACIONAL

Desde diversos órganos de prensa ha venido agitándose en los últimos tiempos el problema del autor nacional. Las opiniones emitidas coinciden en que es necesario facilitar el acceso a la escena de obras de autores nuestros. Venciendo dificultades lo hicieron en el año que pasó, tres conjuntos: El Tinglado, La Máscara y Teatro Libre.

La actuación del Teatro Popular Independiente "Fray Mocho" de Buenos Aires en el Festival de Atlántida, en cierto sentido, precipitó el problema al colocarlo en el centro de atención de la escena independiente, destacando en todas las intervenciones de sus integrantes la excepcional importancia de la cuestión; constatándose a través de la experiencia expuesta y de la forma de trabajo adoptada, los motivos que les hacían acentuar decididamente su colaboración para intensificar el desarrollo de una literatura dramática argentina. De aquí el propósito de ese teatro de realizar en esta temporada nueve autores, siete de ellos no estrenados todavía.

La persuasiva insistencia de los integrantes del "Fray Mocho", sirvió de acicate a la sensibilidad bastante teórica de nuestros teatros independientes. Muchos de

ellos, por intermedio de representantes oficiosos, manifestaron la voluntad sincera de revisar su conducta hacia la cuestión del autor nacional (ausente en el repertorio del festival) y hasta ahora sólo formalmente bien intencionada.

Cuando nos referimos por primera vez a este problema, (Gaceta de Cultura N.º 3, 1955), decíamos que en el Uruguay se estaba haciendo un teatro para el pasado y agregábamos: "No es momento de hablar de falta de autores, es momento de posibilitar a los autores su experiencia escénica. Tampoco proponemos una indiscriminada representación de obras. Pero quede claro que sin autores

no se hará nada. Actualmente se peligra caer en un cosmopolitismo vacío, pues si bien la confrontación entre estilos y problemas de distintas literaturas dramáticas es fundamental, amenaza con no serlo tanto, cuando falta o se da insuficientemente el aspecto nacional. No se cumple con declarar desiertos los concursos. Hay para el teatro una temática intacta, hay escenarios que deben ser accesibles. Hay buenos actores y directores. Que se facilite esto a los autores y dentro de unos años podremos hablar de un teatro nacional, de un teatro que cumpla su función social y exalte en el público el sentido crítico frente a los más serios interrogantes de

nuestra época. La colaboración apasionada de autores, directores, actores y técnicos, puede realizarlo".

Ahora un teatro independiente argentino parece consolidar indubitadamente, con su plausible experiencia, el interés hacia un problema que siempre consideramos esencial en el desarrollo del teatro independiente, y cuya solución implica en estrecha proximidad el de una profesionalización, hasta el momento bastante ilusoria.

Por otra parte, no se advierte ningún motivo para que se impida al autor una experimentación que se permite a directores y actores, a veces, incluso, con visible riesgo económico.

La formación autodidáctica de autores, críticos, directores, actores y técnicos de nuestra escena, impone, desde luego, la necesidad de un honesto y fraternal trabajo en común, que requiere de los autores la necesaria flexibilidad y modestia (sobre todo en los que se inician) para facilitar un atinado trabajo colectivo, y que los críticos, directores, actores y técnicos sumen a aquellas condiciones, una actitud atenta y cautelosa. Y por sobre todo, cabe reclamar de nuestros autores una inquisición constante en nuestra realidad, que, como es lógico, participa con sus propios y particulares matices del curso de nuestro tiempo.

En este momento somos optimistas. El Festival de Atlántida ha consolidado una etapa, cuyo examen y valoración es motivo de otro trabajo. La que se inició obligará a los independientes (en un plazo resolutorio) a una elección: permanecer en la actual estructura con su limitada resonancia o adecuar su organización para afrontar un compromiso ante públicos más amplios. No vale la pena detenerse en la efímera circunstancia de la primera; la segunda supone ofrecer a un público popular, a quien en definitiva se dirige toda obra de arte, la confrontación con su propia experiencia cotidiana, con su lucha, con su sufrimiento, con su amor y con su esperanza.

Aquí encontramos el verdadero sentido del teatro, que no podrá realizarse sin el trabajo de nuestros autores. La experiencia contemporánea de otros países y la observación histórica, lo certifican.

SUMARIO

- REPORTAJE A CARLOS MUSOZ.
UNA PEQUEÑA PALABRA, cuento por Margarita Cabrera.
GABRIELA, SIMBOLO, por Alba Tejera.
COSAS Y HOMERES DE TIENNOVO, por Jesualdo.
LA NUEVA LITERATURA ALEMANA (conclusión), por Karl Mundstock.
POEMAS, de Mariano Olivera Ubios, Felipe Novoa, Mario Bentancor, José Salomón, Iris de López Crespo.
¿QUE ES UN BUEN PAPEL?, por B. Ilin.
ENTENDIMIENTO CULTURAL ENTEE ESTE Y OESTE. Opinión de André Maurois, Jean Rostaud y Jacques Kayser.
HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO EN EL URUGUAY. Resurgimiento de la Organización Sindical, por Fco. R. Pintos.
DEBEMOS CREAR UNA TRADICION TEATRAL, por Gualberto Trelles Marino.
EL FESTIVAL DE TEATROS INDEPENDIENTES, por Americo Abad.



Ernesto. Grabado a La punta seca; por María Carmen Portela. 1956

GENTE DE TEATRO

CARLOS MUÑOZ

Director de la Compañía Florencio Sánchez, Carlos Muñoz se encuentra vinculado al teatro desde la adolescencia; actor y director, su labor interpretativa en la Comedia Nacional, su trabajo en los grupos independientes, y paralelamente en la compañía profesional que dirige nos lo han mostrado como un hombre de teatro inquieto, interesado siempre en nuevas experiencias y que busca revelar el perfil nacional de nuestro teatro.



—¿Qué opina del momento teatral que estamos viviendo?

—Pienso que nuestro teatro ha finalizado una etapa en un proceso de crecimiento que empezó con la Comedia Nacional y el trabajo cada vez mayor de los grupos independientes, aficionados y profesionales. La instancia actual es una segunda etapa de este proceso. La temporada pasada ha sido desigual, marcando para la Comedia Nacional una detención en su movimiento de expansión artística. En cambio el teatro independiente ha dado muestras de su crecimiento, de su valía y de su madurez; recordemos "Las tres hermanas" de El Galpón o "Doña Rosita la soltera" de Club de Teatro. A partir de la actuación triunfal en Buenos Aires, el teatro oficial ha dado una sensación de pasividad e inercia.

—¿Coincide con la opinión de que la actuación en Buenos Aires, cierra una gran etapa de la Comedia Nacional?

—Sí. Ha sido una gran etapa, de verdadera trascendencia en la historia del teatro nacional.

—¿Qué elementos además de los indicados configurarían la crisis artística del Instituto oficial?

—Se han señalado defectos, eclecticismo en el repertorio y repertorio sin línea, sin orientación. Entendámonos; yo estoy de acuerdo con un repertorio ecléctico pero el mismo supone ciertas inevitables limitaciones. Otro, sería la falta de un criterio amplio en la admisión de elementos "extra escuela". No se contempla la intervención de personas de otros grupos. Es curioso que un actor como Tenuta o actrices como Mary Greppi o Dahd Steir no estén trabajando en el teatro oficial, o que directores como Del Cioipo o Larreta no sean invitados con frecuencia a la dirección del elenco. La experiencia universal indica que las escuelas de teatro proveen de uno o dos actores cada muchas promociones.

—¿Ud. propone una incorporación equilibrada de nuevos elementos teniendo en cuenta su diversa extracción?

—Sí, y una mayor intervención de directores nuestros que hayan demostrado capacidad.

—En ese sentido, ¿no cree que la promoción de cuatro actores del elenco oficial a la dirección del mismo, ha sido una experiencia fructífera?

—Desde luego. Y ella reveló en algunos de los casos excelentes directores. Tampoco se trata —no quiero que se desprenda de mis ideas— de convertir a la Comedia Nacional en un campo experimental. Sólo deben ser invitados a ella valores reconocidos y demostrados. Por ejemplo la promoción a que Ud. se refería recién, fue correcta y reveló a directores valiosísimos. Es el caso de Candau.

—Ud. Muñoz, hablaba de un movimiento maduro en los teatros independientes, ¿le parece que el Festival de Atlántida, es en ese sentido

una especie de punto culminante de una etapa?

—Reputo al Festival de Atlántida de enorme importancia. Creo que ese cotejo o algo así, es uno de los acontecimientos más importantes de este país en toda su historia teatral. Esperemos que no nos defraude.

—¿Cuáles son a su juicio las posibilidades de desarrollo del movimiento independiente?

—Pienso que las posibilidades están en irradiar esta corriente hacia los barrios y hacia el interior. En el interior no hay todavía atención hacia el hecho teatral. El teatro que regularmente se le ofrece son las breves actuaciones de la Comedia Nacional y en verano. Algo similar sucede con los barrios. En esta irradiación deben estar unidos el teatro independiente y el buen teatro profesional.

—¿Y la profesionalización de los independientes?

—Hay grupos que están en un grado de madurez apto para la profesionalización. Depende de cada conjunto la posibilidad de obtener mayores salas, uno de los elementos imprescindibles para que los independientes puedan adoptar una forma de existencia lógica y vivir por consiguiente de su trabajo. Por eso procuramos dar a la Compañía Florencio Sánchez un matiz decididamente profesional y de tendencia popular.

—¿Cómo definiría esa tendencia popular?

—Acercamiento de mayores masas a través de una actuación efectiva en los barrios y en el interior. Ya lo hemos hecho en la medida de nuestras posibilidades. Las dificultades son innumerables. Falta en los barrios una organización local de espectáculos. Teatros de Barrio por ejemplo, está limitado al verano y condicionado al carnaval. Es necesario poseer una organización permanente de espectáculos. Hemos podido comprobar que espectáculos

que reunían 2.000 personas en los barrios, llegaban en el Centro a 300. En cuatro oportunidades y con grandes dificultades la Compañía Florencio Sánchez realizó estos intentos, los dos últimos con apoyo del Concejo Departamental. Nuestro repertorio era enteramente accesible: "Hotel de sorpresas" de D. Palma, "Las dos mujeres de Barba Azul" de Armengol P. Font, "1810" de Yamandú Rodríguez y "Nuestros hijos" de Florencio Sánchez.

—¿Qué conclusión extrajeron de esa experiencia?

—Encontramos una masa de pureza fundamental contaminada por la falta de calidad de los espectáculos de carnaval. Se les habla un lenguaje chato, de mal gusto; por eso es gratísimo comprobar cómo

frente al tipo de manifestaciones como "1810", que es teatro con algún significado, tienen una capacidad receptiva excepcional, y uno piensa que este público si contara con un suministro permanente de buenos espectáculos, sería el instrumento necesario de un teatro popular verdadero. Para ello es necesario contar con locales adecuados. No es muy difícil. En la misma forma que se agrupan los vecinos de los barrios para organizar un curso o un tablado, podrían reunirse para cimentar una organización de salas teatrales de funcionamiento permanente. Los viejos "cine-teatro" de los barrios constituirían salas muy convenientes, incluso podría pensarse en la adaptación de galpones y construcción de pequeños teatros. Es necesario conseguir un interés permanente de un público vasto hacia el hecho teatral.

—¿Qué puede decir de su última experiencia con las tres obras de Sánchez?

—Lo que yo quisiera hacer fue dar una visión global y sintética a un tiempo de la mundillo de las piezas cortas de Sánchez correspondientes al Buenos Aires del 900, filtrado por la sensibilidad categórica de Florencio y "contado" por nosotros en un lenguaje inquieto, que pretende estudiar las derivaciones de los personajes y las situaciones de estas tres piezas en el ballet, la mímica y la pantomima. La crítica ha encontrado que el intento quedaba en intento, en gran parte porque el Teatro de Verano del Parque Rodó, tiene dimensiones poco aptas por demasiado dilatadas, de ahí las "ingeniosas" expresiones de "Muñoz-copos" o "Sánchez a campo traviesa". Allí por el 900, ha sido para nosotros una realización experimental, que está en nuestra línea de búsqueda de un teatro popular.

—¿Qué puede decir de su última experiencia con las tres obras de Sánchez?

—Lo que yo quisiera hacer fue dar una visión global y sintética a un tiempo de la mundillo de las piezas cortas de Sánchez correspondientes al Buenos Aires del 900, filtrado por la sensibilidad categórica de Florencio y "contado" por nosotros en un lenguaje inquieto, que pretende estudiar las derivaciones de los personajes y las situaciones de estas tres piezas en el ballet, la mímica y la pantomima. La crítica ha encontrado que el intento quedaba en intento, en gran parte porque el Teatro de Verano del Parque Rodó, tiene dimensiones poco aptas por demasiado dilatadas, de ahí las "ingeniosas" expresiones de "Muñoz-copos" o "Sánchez a campo traviesa". Allí por el 900, ha sido para nosotros una realización experimental, que está en nuestra línea de búsqueda de un teatro popular.

—¿Para conseguir ese teatro de resonancia popular, ¿no le parece esencial desarrollar paralelamente una literatura dramática inquisitiva de la realidad nuestra?

—Los autores nuestros, no suelen, en general, tener nada de populares. Existe acuerdo en lo difícil, lo oscuro, están divorciados de las necesidades formativas de un público

máximo. Nosotros incluimos en el repertorio de este año una pieza de dos autores nacionales. Se trata de los obra de Alejandro Lerena y Ariel Badano "Aquí no ha pasado nada". Es un saludable intento de buscar una fisonomía del teatro uruguayo y apoyarse en problemas sociales de nuestra nacionalidad; es una obra de cabales valores.

—¿Qué proyecta para esta temporada la Compañía Florencio Sánchez?

—Faltan concretar todavía algunos puntos. Se estudian unos cuantos títulos. "Aquí no ha pasado nada", la pieza nacional de que hablamos recién. "Proceso a Jesús" de Diego Fabbri, "Recuerdo a mamá", "Arsénico y encaje antiguo" y la posible reposición de "Prontuario".

—¿Qué puede decir de su última experiencia con las tres obras de Sánchez?

—Lo que yo quisiera hacer fue dar una visión global y sintética a un tiempo de la mundillo de las piezas cortas de Sánchez correspondientes al Buenos Aires del 900, filtrado por la sensibilidad categórica de Florencio y "contado" por nosotros en un lenguaje inquieto, que pretende estudiar las derivaciones de los personajes y las situaciones de estas tres piezas en el ballet, la mímica y la pantomima. La crítica ha encontrado que el intento quedaba en intento, en gran parte porque el Teatro de Verano del Parque Rodó, tiene dimensiones poco aptas por demasiado dilatadas, de ahí las "ingeniosas" expresiones de "Muñoz-copos" o "Sánchez a campo traviesa". Allí por el 900, ha sido para nosotros una realización experimental, que está en nuestra línea de búsqueda de un teatro popular.



Escena de "PRONTUARIO"

GACETA DE CULTURA

DIRECCION: Juan Cunha, Guillermo García Moyano, Felipe Novoa, Alfredo Gravina.

REDACTOR RESPONSABLE: Alfredo Gravina - Fco. Muñoz 3160, Ap. 13.

QUEEPO DE REDACCION: Américo Abad, Fernando Cabezas, Francisco E. Pintos, María Antonia Merino.

PRECIO: \$ 1.00

Imprime LETRAS - La Paz 1829

Una Pequeña Palabra

Por MARGARITA CABRERA

Especial para GACETA DE CULTURA

Ilustró AMALIA POLLER

Esa mañana las maestras entraron tarde a clase. Era ya noviembre y estaban consultándose sobre las pruebas de promoción. Se oía el rumor inquieto de los chicos preocupados por los próximos exámenes.

—¿El Inspector!
—¡Avisa, rápido, está el Inspector!

Corrió la noticia como un rayo.

—¡Oh, el Inspector, y me olvidé la libreta! Dios quiera que no venga, —pensaba una mientras arreglaba una disculpa válida, por las dudas.

Las demás ya estaban tranquilas. Ya había ido a sus clases.

—¡Ay! qué preguntará —recordaba otra, mientras reunía rápidamente sus recuerdos respecto a los gustos del Inspector.

¡El Inspector! El Dios. Podía dar más puntos y hacer la fama de la maestra, y podía dar menos y hundirla en una medianía difícilmente rescatable. Su juicio era casi inapelable, y llegaba una vez por año, cuando llegaba. Era lógico el temor y el afán de adivinar sus gustos.

Entró como un viento y tendió la mano morena a la maestra asustada. Joven, de cabellos rizados, castaños, verdes los ojos en la piel tostada, levemente marchita, finos los labios voluntariosos, fuerte su torso algo inclinado. Vestía pulcramente de gris. La maestra lo sabía culto, conocía su excelente libro sobre Prácticas Escolares, lo creía justo, pero no tenía fe en él.

Comenzó a preguntar enseñando. Era muy agradable apreciar su trabajo seguro, silencioso, lleno de vigor y objetividad. Hacía dos años que no entraba nadie en la clase de esa maestra. Dos años en su rincón, sin una palabra de aliento o una indicación oportuna.

Los chicos respondieron bien en la parte oral. Cuando escribieron la cuenta, se equivocaron muchos. Se perfilaba un peligro previsto.

La maestra era una campesina, ágil, fina. Parecía una niña más. Su pelo abundante, oscuro, rodeaba el rostro pálido, triste. Tenía una mirada rebelde y temerosa de animal apaleado, aún sin domar. Deslizó su atención sobre las cosas del salón, amigos sin palabras. Unas plantas de avena madura se inclinaban airosas en un florero, y las pálidas ramitas de las lentejas en el germinador, levantaban su inútil esperanza sobre lechos de algodón mojado. En un vaso tapado, una

brava avispa buscaba una salida. Encerradas en un gran frasco transparente, varias abejas se empujaban en torno a una aljaba roja, brillante. Los gusanos de seda comían glotonas, y en un tarro con agua de pantano, los infusorios bailaban su danza invisible.

El Inspector hizo un segundo y un tercer ejercicio. Alguien habló al pasar de un pájaro, y la directora lo mandó callar. Fue una distracción imperceptible. Sacaron otra vez mal la parte escrita. Ahora, ya era irremediable la mala nota. Una ola de lágrimas y odio se agolpó en el corazón de la maestra. Cruzó los brazos en silencio y miró por la ventana abierta la azul felicidad del mar.

—¿Tiene trabajos de los niños?
—Sí.

—Puede trabajar en expresión, —dijo el Inspector, sin color en la voz.

La maestra tomó enseguida el hilo familiar. Observar, hablar, escribir, dibujar, cantar.

El hombre se dirigió de nuevo a los niños, con aquella su férrea seguridad.

La maestra miraba sus montones de dibujos, pensando que el Inspector debería verlos. ¿Qué valor podían tener frente al resultado escrito de pruebas de aritmética? Se quedó callada, inmóvil.

En el cajón derecho de su escritorio están las hojas de observaciones. ¡Tan modestas! Mostrarlos sería pedir clemencia. No. Que suceda lo que quieran los que deciden el pobre destino de una muchacha sin defensa!

—¿Tiene el plan de trabajo?
—Sí.

Era un plan impecable pedagógicamente juzgado, pero no tenía ninguna concesión al adorno, ni siquiera a una buena presentación.

—Esta carpeta está fea.
—Es del mejor dibujante de la clase.

El Inspector la miró serio, pensando si osaría discutir. Pero ella se quedó callada, lejana, como si no hubiera nadie en el salón.

—¿Tiene los cuadernos de dictado?
—Sí.

El hombre habló con la Directora, pidió los tests de varios niños, consultó diversos aspectos del trabajo.

¡Oh! Pensó la maestra, no le hemos dado de comer al conejo ni a los cardenales! ¡Y Pepito empapó las plantas recién nacidas y no las tapó del sol! ¡Se van a secar!

—¿Señorita!
La maestra vino hasta el Inspector, cortés, cerrada a toda consulta. El Inspector debió contenerse para no hablar duramente a esta mujer silenciosa, hostil.

Realmente, pensó el Inspector, esta muchacha no merece que me ocupe gran cosa de su informe... mas no acabó su pensamiento. Por todos lados había libros, revistas, animalitos. Veía una pila de dibujos, de cuadernos rigurosamente controlados.

Pero lo exasperaba el silencio, la tristeza sin explicación, la protesta muda. Se sentía vagamente culpable, y como no sabía de qué, se enojaba más con la maestra. Y la muchacha, sabiéndose condenada, hinchaba su lento rencor.

Los de arriba son rápidos de genio, y casi siempre tienen razón... Son los humildes quienes deben allanar dificultades. El Inspector no quería condenar a la maestra, que le parecía inteligente. Miró un cuaderno. Todo lo que leía, mostraba rasgos de belleza. Los juegos, las calles de la ciudad, los animalitos, familiares al parecer, el campo, los trabajadores de diversos lugares, versos... Cada cosa que la maestra escribía se tenía enseguida con un velo de ensueño. Todo parecía

danzar con su fina figura infantil.

—Haga el dictado, señorita.
—Sí.

—Bueno —dijo mostrándole las hojas que ella ya había visto,— el resultado es este.

—Sí. El 33% están mal.
—Exacto—. Y esperaba aún alguna explicación, alguna exposición de los numerosos trabajos que debía haber en una clase con tantos animalitos y plantas.

La maestra se quedó callada, cerrada a toda cordialidad. Ya sabía su condena. ¿Para qué decir nada? El Inspector luchaba con su cólera, y observó de nuevo los cuadernos, para clasificarla sin remordimiento.

Los niños miraron a su maestra con el corazón en los ojos. Una pequeña se levantó en puntitas de pie, y preguntó en secreto: ¿Sacamos mal?

—No, tesoro, ustedes están bien.

Dentro de sí misma, se decía que para esos pequeños, no alcanzan los diezes de toda la numeración. ¡Qué finos son! ¿Por qué hemos rendido tan poco? ¿Por qué?

Mientras los niños interrogaban con los ojitos llenos de ansiedad, o jugaban, o miraban nostálgicos el patio de recreo, la maestra re-

(Segue en pág. 10)



Amalia Poller 1957

GABRIELA SIMBOLO

Por ALBA TEJERA

I. SU PROSA.

Nos dice Gabriela "el poeta es un desatanudo y el amor sin palabras nudo es, y ahoga" en esta frase está explicada la vocación de su palabra. Gabriela escribe por el tanto amor que le rebosa.

Y que le hace como un río, en hilo elemental de amor a un hombre para crecer y ensancharse, en agua arrolladora de amor a la eternidad. Pues eso es su amor al niño, a Dios, al pueblo.

Ella nos cuenta en su Voto como el pasado, "hondonada sombría" para ir hacia otro paisaje, más universal. Dice "cantaré las palabras de la esperanza", sin volver a mirar mi corazón "cantaré para consolar a los hombres". Y toda su vida, fué dádiva. Sobre la significación estética de su obra se alzó la humana, la ética.

Gabriela Mistral escribió como una maestra.

Su lenguaje es para todos, para ser entendido.

Su obra tiene una significación saludable, estimulante. Es tónica para el ser. En el decálogo del artista subraya "No darás la belleza como cebo para los sentidos, sino como el natural alimento del alma". Y su estilo fué desfilado, áspero pero de una espontaneidad llena de saber. Vigor extraordinario anima su palabra pues iba hacia la realidad para hacerla agua de su corazón y derramarla en cántico.

Llega a las cosas más sencillas la lámpara, el brasero y las ánima con las proyecciones de su visión llena de alma.

Escribe más que con palabras concinadas bellamente con elementales sugerencias de vida. Trata los temas eternos con hondura bíblica. En su oración de la maestra pide sencillez y profundidad, y las alcanzó, no sólo en su labor de maestra sino en cada línea de sus escritos. Las palabras de todos los días se hacen en su boca de mestiza (como ella se nombra) un aire de eternidad y profecía.

Los arcaísmos nos dan su condición de campesina, de medio aislado del avance idiomático que fué aquel en que se crió la poetisa.

Ella siente el dejo rural como el más suyo. "En el que me viví y en el que me voy a morir".

El arcaísmo y populismo de su estilo se amolda bien a la manifestación de sentimientos, de estado de emoción. Sumamente expresivo es, aún para los mínimos matices.

En Gabriela no aparece el humor, la ironía pues su obra es de alcances pedagógicos directos. La gracia sí, aligera su prosa. "Poemas de las madres" son de una frescura encantadora. Espontaneidad y lirismo se unen en ellos. Frases ingenuas, alejadas de toda retórica, delicadas y claras para tratar los más altos y sutiles sentimientos y de fuerza poética extraordinaria. Al leerla todo cuidado esteticista cae y nos detenemos a escuchar la voz de la amiga, de la maestra y madre que nos habla.

Como el gran Antonio Machado, ella también busca la eternidad del folklore. Y habla de Juan Pueblo, definiéndolo como criatura poética cabal. Y dice que "es el pueblo la mejor criatura verbal que Dios crió". No buscó Gabriela salir de ese lenguaje que a todos habla desde la niñez y su lirismo alcanzó sin embargo, cumbres insalvables para los que escriben olvidando la raíz-garante de la tradición popular.

Su raíz vasca se acusa en la sobriedad y rudeza de su verbo.

Poetisa del amor, sentía la compasión por todos los desdichados y las heridas, sobre todo en los niños, de la pobreza y la injusticia.

En la Navidad de 1948, escribe su conocido mensaje. "Los niños que duermen bajo ramas de palmeras o planchas abolladas de zinc".

"Yo que he visto dormir de ese modo al chiquitito indio, al mulato, al negro, al mestizo".

"Pongámonos a cancelar la vieja deuda no pagada y crecida que ya nos abrasa la conciencia".

"Y el lugar donde ocurre lo que digo no es el arenal asiático, que es la América muestra de la abundancia botánica, del bosque maderero del río amazónico y del más creador que conozcan los ojos humanos".

En "Motivos del barro" la prosa más personal, más sustantiva de Gabriela le habla al alfarero. Le pide para cada hombre su ánfora.

Y dice: "Haz el ánfora de los miserables, toca cual un puño, desgarrada de dar y sangrienta como la granada. Será el ánfora de la Profeta".

Su amor vuélvese así grito y alegato.

Gabriela es toda la ternura pero también es lucha. Espíritu unido a la tierra, sentía el dolor de sus hijos más cercanos y un ansia de fraternidad alienta en su obra.

Veía su misión de artista con un sentido religioso: Decálogo del artista, "subirá de tu corazón el canto y te habrá purificado a ti el primero".

"No darás la belleza como cebo para los sentidos, sino como el natural alimento del alma".

Y como un impulso de humanidad integral: "No te será la belleza opio adormecedor, sino vino generoso que te enciende para la pasión, pues si dejas de ser hombre o mujer, dejarás de ser artista".

Busca lo sustantivo, tanto en su vida como en su obra. Antes el significado ético, humano que estético: "Darás tu obra como se da un hijo, restando sangre de tu corazón". Todo fué en Gabriela dádiva y su frustrada maternidad física se hace grandiosa maternidad espiritual.

Belleza y dolor están unidos en su obra: "Una canción es una herida de amor que nos abrieron las cosas". "De volver en sangre esta caricia de la belleza y de responder al llamamiento innumerable de ella por los caminos vamos más febriles, más flagelados que tú". "Toda la belleza de la tierra puede ser venda para tu herida".

El dolor entretreído de amor alcanza sus acentos más lacerantes y tiernos en "canción amarga", en la que aparece la nota de la injusticia social. "Juguemos hijo mio — a la reina con el rey. Este verde campo es tuyo. ¿De quién más podría ser? (Ay! no es cierto que tiritas como el niño de Belén — y que el seno de tu madre se secó de padecer)".

Gabriela es múltiple para amar. Las cosas sencillas, su madre, los niños, Dios, son los objetos de su ternura. Pero donde su voz llega a los acentos eternos es en sus temas para niños, en sus poemas de madre.

"En la flor de cuatro pétalos" nos dibuja su vida. Primero como un gran árbol en plenitud de esperanza. Luego la angustia torció su tronco y disminuyó el follaje, fué quedando un arbusto retorcido.

Y de aquel arbusto una flor de sólo cuatro pétalos: Belleza, Amor, Dolor y Misericordia. Y dice: "Los pétalos en la base tienen una gota de sangre, porque la belleza me fué

dolorosa porque mi amor fué pura tribulación y mi misericordia nació de una herida".

Y recordamos al leerla, las palabras de Unamuno: "sólo cuando se te cierra al amor su curso natural, salta al surtidor del cielo; sólo la esterilidad temporal da fecundidad eterna".

Dice que su obra es chilena por su sobriedad y rudeza.

Pide una voz que cante a América en su Cordillera o sus ruinas indígenas. En sus "lecturas para mujeres" habla de los palmares de Cuba y México, de las grutas de Cacahuanipla, del cactus-órgano "grito de la aridez", lengua sedienta de la tierra seca". Ama a la América toda y predice: "llegará la hora en que seamos uno".

Acepta su realidad de mujer y americana con sencillez maravillosa mas no por eso desdén la lucha. Su voz no posee una belleza arrolladora, estremeceadora; pero tiene acentos de artista integral, de apóstol guiando al poeta. Por su seriedad y absoluta sencillez, por sus virtudes de mujer, todo instinto maternal, por su Victoria fecunda sobre el dolor y la soledad, es el símbolo altísimo de América. Y de ahí su repercusión continental.

En Gabriela, que tanto amor volcó hacia todos los hombres, los americanos hallaron la imagen de los dones y las virtudes, más americanas y universales.

La mujer aparece en esta poetisa con los acentos más admirables y desprendidos. El amor y la maternidad se ven exaltados y cantados en sus raíces más eternas y puras.

La unión con la patria y con América, es visible en ella, Gabriela ama el lugar donde nació y se crió. Tiene el orgullo de su dejo rural, ama las canciones y va hacia el folklore a buscar la esencia poética de su cántico.

En Gabriela una vez más se da el milagro de las almas con sello de gloria. El dolor no les ciega ni destruye sino que les conoce, y la cosecha universal de la palabra y la nobleza de Gabriela nos anima y guía.

A LOS VEINTE AÑOS DE SU MUERTE, QUIROGA EN RUSO



Se han cumplido recientemente veinte años de la muerte de Horacio Quiroga. El tiempo no ha hecho más que confirmar el extraordinario valor de la obra del primer cuentista rioplatense. (Nada más justo que este término aplicado a Quiroga, uruguayo que escribió sus libros más perdurables en la Argentina y en base a temas de Misiones). Hace ya varios lustros señaló Alberto Zum Felde, respecto de Horacio Quiroga, que la ubicación geográfica de nuestras tierras impedía la divulgación universal del gran escritor. Quizás tenía el excelente crítico uruguayo razón en aquel entonces, y en parte. Hoy se puede ver que son muy otras las causas de tal fenómeno: la dependencia cultural de nuestros países.

La publicación en la Unión Soviética de la traducción al ruso del libro "Cuentos de la selva", que acaba de aparecer, constituye un paso importantísimo para la divulgación mundial de este notable escritor.

La unión con la patria y con América, es visible en ella, Gabriela ama el lugar donde nació y se crió. Tiene el orgullo de su dejo rural, ama las canciones y va hacia el folklore a buscar la esencia poética de su cántico.

Dice que su obra es chilena por su sobriedad y rudeza.

Pide una voz que cante a América en su Cordillera o sus ruinas indígenas. En sus "lecturas para mujeres" habla de los palmares de Cuba y México, de las grutas de Cacahuanipla, del cactus-órgano "grito de la aridez", lengua sedienta de la tierra seca". Ama a la América toda y predice: "llegará la hora en que seamos uno".

Acepta su realidad de mujer y americana con sencillez maravillosa mas no por eso desdén la lucha. Su voz no posee una belleza arrolladora, estremeceadora; pero tiene acentos de artista integral, de apóstol guiando al poeta. Por su seriedad y absoluta sencillez, por sus virtudes de mujer, todo instinto maternal, por su Victoria fecunda sobre el dolor y la soledad, es el símbolo altísimo de América. Y de ahí su repercusión continental.

En Gabriela, que tanto amor volcó hacia todos los hombres, los americanos hallaron la imagen de los dones y las virtudes, más americanas y universales.

La mujer aparece en esta poetisa con los acentos más admirables y desprendidos. El amor y la maternidad se ven exaltados y cantados en sus raíces más eternas y puras.

Cosas y Hombres de Tirnovo, la muy antigua capital Búlgara

Por JESUALDO

(Del libro inédito de viaje por las Repúblicas Populares)



La calle de las comadres

Viernes 30 de setiembre, en viaje a Tirnovo, antigua capital búlgara

Un recorrido inolvidable fué este que hicimos a través del valle de Las Rosas, costeano la ciudad de Levisgrad, atravesando luego la de Kalofer (ciudad natal de Christo Botev) y la de Kasanlik (desde donde es posible ver el dique y el lago Dimitrov) y por entre numerosas tumbas tracias, algunas de gran volumen, que por momentos, nos resultan más importantes que las aldeas que atravesamos. Entre éstas, la de Schipka, al pie casi del pico del mismo nombre, uno de los últimos accidentes importantes de nuestro viaje a través de los Bal-

canes que tuvimos que atravesar para llegar a Tirnovo. En camino cruzamos una curiosa ciudad textil, la de Gabronovo.

Pasada la una y media de la tarde (habíamos salido en la mañana de Plovdiv) llegamos a esta bellísima ciudad sobre el Yantra (que los griegos llamaban Yatrus) y cuya historia, como población, a estar por las excavaciones recientes, se debe remontar al período neolítico, algo así como a unos cinco mil años antes de Cristo... La primera impresión que se tiene de Tirnovo no puede ser más entusiasta: es la de un vasto anfiteatro al pie del Tzarevitz, sobre la orilla izquierda del río, y cuyas casas, como escalonadas en distintos planos sobre la cuesta, más parecen elementos de una vasta decoración teatral, que realmente viviendas para el hombre.



Vista de Tirnovo

Históricamente Tirnovo existe desde la primera dinastía búlgara, la de Asparuj, en el 681 de nuestra era; como capital de Bulgaria, desde la segunda dinastía, a comienzos del 1185, después de su liberación del yugo bizantino, realizada por Pedro II y Asan I, bajo Jorge Terter II. Su capitalazgo termina en Sisman o Craiovich, en 1353...

El ilustre "Don Teodoro"

Como repasábamos estas noticias históricas a nuestra llegada a Tirnovo, en el restaurant de un hotel que parece de montaña, y cuyos fondos dan al río Yantra, justo desde donde se empieza a elevar

la cultura arqueológica regional, cargo que desempeña aún ahora con sus setenta años. Ha escrito treinta monografías y en estos momentos trabaja en una sobre la esclavitud búlgara en Tirnovo en la época de la dominación turca. Cuando estudiante fué siempre de izquierda. Del 30 al 33 estuvo fuera de su cargo por sus ideas avanzadas.

Y en el 53 fué premiado con la medalla de oro del trabajo por el Gobierno. Tiene cuarenta y cinco años de servicios en su ramo sin ninguna licencia, ni por enfermedad. Es todavía un hombre fuerte, sube y baja en los lugares de las excavaciones, en las ruinas del castillo y la fortaleza, por los promontorios, etc., siempre explicando, siempre conversando, con una agilidad que nos deslumra. Piensa morir en su cargo, sirviendo a su país, según nos expresa...

Geografía afectiva de Tirnovo

... Tirnovo es una ciudad única en el mundo por su situación topográfica, sólo rivalizada por Toledo y Constantino, en Algeria... — comienza exaltándonos su ciudad, de la que dice don Teodoro es casi toda la cultura de Bulgaria; sí, señor, procede de Tirnovo... En efecto — continúa — sobre esta especie de cuenco de los Balcanes, absolutamente circular, de alturas que no sobrepasan a 150 metros, ya sobre las últimas estribaciones nortes de montañas, está construida la ciudad.

En sus primeros tiempos ocupaba sólo la herradura que limitaban los Balcanes y encerraban entre dos elevaciones: una de mayor extensión, el Zarevitz, y otra en forma de polígono irregular, el Trapezitza, entre los cuales está, como un cuenco, el pequeño valle profundo, que completaba la primitiva ciudad feudal, con el Palacio del rey Ivan Assen, que lo hizo construir, y una iglesia para la nobleza, todo lo cual se hallaba rodeado de una doble muralla. En la otra elevación, la de enfrente véala, (y nos la enseña a través de la ventana, que tenemos delante), estaba la ciudad religiosa con veintiséis iglesias, sí señor. En el valle se encontraba la ciudad artesanal cuyos moradores sólo podían acudir a la parte alta, al servicio religioso. Por ese valle, que se extiende como una cinta de numerosas vueltas, (y seguimos la mano rugosa de Don Teodoro) corre el Yantra que viene de la montaña, atraviesa la llanura danubiana y se echa en el gran Danubio. A un lado de la herradura, encerrado por dos vueltas del río, en el fondo mismo del cuenco, (fíjese a derecha) se conserva aún una antigua ciudad medieval, Frengriz, la ciudad de los extranjeros, que estaba ocupada por los mercaderes, en especial venecianos, que traficaban con Italia. Al Este, la parte que cierra el cuenco, se levantaba en la Edad Media, Mómnia Crepost, que persistía en época de Justiniano, pero de la que nada queda por los tantos arrasamientos turcos que sucedieron a través del tiempo. (Allí, sobre un alzamiento, la vegetación cubría las ruinas de Mómnia Crepost...). La ciudad se extendió en el cuenco y por una natural necesidad de espacio y comodidad, se fué construyendo en distintos planos, de abajo hacia arriba, hasta ofrecer esa curiosa — y maravillosa — ciudad en forma de anfiteatro que está delante de

claro está que el mismo Don Teodoro, con buen sentido, encuentra a esta documentación insuficiente y espera que nuevas aportaciones ayuden los trabajos de excavaciones e identificaciones en que se encuentran los tradicionalistas y orgullosos habitantes de Tirnovo. En estas ruinas y hallazgos — que visitamos casi enseguida — se encuentran muchas columnas, estelas funerarias con relieves, romanas, sin duda traídas hasta aquí de la ciudad antigua búlgara Nicopolis, actual Nicopol. Dos hallazgos de importancia, en el palacio de Asen, lo constituyen las dos tumbas (en una de las cuales se encontraron objetos de oro) que se supone habían sido de la familia real aunque sólo una tiene sobre la tapa del sacófrago la efigie en relieve de un caballero, al parecer noble, sin que haya sido posible identificarlo. Y además de éstas un depósito, que se supone hubiera sido para vino, ya que los para el agua están localizados.

En este mismo lugar, se encuentran, en un extremo, la "torre de Balduim" (no correctamente denominada, según dice Don Teodoro, aunque no nos aclaró sus razones, que seguramente las tendría), ya construida según como era en la Edad Media, y en el otro, la Roca de la Muerte, una especie de Trapeyza, de la cual se arrojaba al vacío en más de cuarenta metros de altitud, a los desastrosos al reino, comprobados de traición, como dicen sucedió a un patriarca religioso, Joaquín III, acusado de haber facilitado la invasión tártara al reino.

Queremos agregar un curioso dato más sobre la construcción del palacio (que lo notamos, cuando ya regresáramos de la visita): en la parte inferior de las paredes, aparecen salido del cimiento, como sirnas salido del zócalo, se ven empleadas en la construcción grandes estelas, con excelentes relieves, (de arte románico), pero no de pie como es su natural, sino colocadas como simples lozas longitudinales, insensibles a la belleza de sus relieves ni a los datos de sus inscripciones, no más que como material de construcción.

Queremos agregar un curioso dato más sobre la construcción del palacio (que lo notamos, cuando ya regresáramos de la visita): en la parte inferior de las paredes, aparecen salido del cimiento, como sirnas salido del zócalo, se ven empleadas en la construcción grandes estelas, con excelentes relieves, (de arte románico), pero no de pie como es su natural, sino colocadas como simples lozas longitudinales, insensibles a la belleza de sus relieves ni a los datos de sus inscripciones, no más que como material de construcción.

En este mismo lugar, se encuentran, en un extremo, la "torre de Balduim" (no correctamente denominada, según dice Don Teodoro, aunque no nos aclaró sus razones, que seguramente las tendría), ya construida según como era en la Edad Media, y en el otro, la Roca de la Muerte, una especie de Trapeyza, de la cual se arrojaba al vacío en más de cuarenta metros de altitud, a los desastrosos al reino, comprobados de traición, como dicen sucedió a un patriarca religioso, Joaquín III, acusado de haber facilitado la invasión tártara al reino.

Queremos agregar un curioso dato más sobre la construcción del palacio (que lo notamos, cuando ya regresáramos de la visita): en la parte inferior de las paredes, aparecen salido del cimiento, como sirnas salido del zócalo, se ven empleadas en la construcción grandes estelas, con excelentes relieves, (de arte románico), pero no de pie como es su natural, sino colocadas como simples lozas longitudinales, insensibles a la belleza de sus relieves ni a los datos de sus inscripciones, no más que como material de construcción.

En este mismo lugar, se encuentran, en un extremo, la "torre de Balduim" (no correctamente denominada, según dice Don Teodoro, aunque no nos aclaró sus razones, que seguramente las tendría), ya construida según como era en la Edad Media, y en el otro, la Roca de la Muerte, una especie de Trapeyza, de la cual se arrojaba al vacío en más de cuarenta metros de altitud, a los desastrosos al reino, comprobados de traición, como dicen sucedió a un patriarca religioso, Joaquín III, acusado de haber facilitado la invasión tártara al reino.

Queremos agregar un curioso dato más sobre la construcción del palacio (que lo notamos, cuando ya regresáramos de la visita): en la parte inferior de las paredes, aparecen salido del cimiento, como sirnas salido del zócalo, se ven empleadas en la construcción grandes estelas, con excelentes relieves, (de arte románico), pero no de pie como es su natural, sino colocadas como simples lozas longitudinales, insensibles a la belleza de sus relieves ni a los datos de sus inscripciones, no más que como material de construcción.

En este mismo lugar, se encuentran, en un extremo, la "torre de Balduim" (no correctamente denominada, según dice Don Teodoro, aunque no nos aclaró sus razones, que seguramente las tendría), ya construida según como era en la Edad Media, y en el otro, la Roca de la Muerte, una especie de Trapeyza, de la cual se arrojaba al vacío en más de cuarenta metros de altitud, a los desastrosos al reino, comprobados de traición, como dicen sucedió a un patriarca religioso, Joaquín III, acusado de haber facilitado la invasión tártara al reino.

Queremos agregar un curioso dato más sobre la construcción del palacio (que lo notamos, cuando ya regresáramos de la visita): en la parte inferior de las paredes, aparecen salido del cimiento, como sirnas salido del zócalo, se ven empleadas en la construcción grandes estelas, con excelentes relieves, (de arte románico), pero no de pie como es su natural, sino colocadas como simples lozas longitudinales, insensibles a la belleza de sus relieves ni a los datos de sus inscripciones, no más que como material de construcción.

LA NUEVA LITERATURA ALEMANA

(CONTINUACION DEL NUMERO ANTERIOR) - (CONCLUSION)

Escribe desde Berlín KARL MUNDSTOCK

Especial para G. de CULTURA

(Traducción por Ernesto Kroch)



¿Qué es un buen papel?



Por B. ILIN

(ARTISTA DEL PUEBLO DE LA U. R. S. S.)

Acabamos de leer una nueva pieza. No la consideramos desprovista de calidad; su tema es interesante, el argumento bien construido y con oficio, la idea es importante y necesaria, y sin embargo, nosotros, los actores, quedamos fríos y nos despedimos, después de la lectura, insatisfechos, porque en esta pieza no hay nada que jugar, porque no contiene buenos papeles. ¿A qué pieza me refiero? A ninguna, y al mismo tiempo, ¡a todas y muchas!

Mis largos años de trabajo en el teatro me obligaron a leer, a escuchar, jugar muchas piezas en las cuales había de todo: la idea, el tema, el nudo, el desenlace, pero no había lo principal: buenos papeles. Esto parecerá mal de mi parte, máxime que para mí en una pieza lo esencial es el buen papel y no tan solo la idea. Al tomar la pluma quiero ser sensato y declaro abiertamente que para el actor lo principal es el buen papel. Esta declaración no debe ser interpretada de modo primario; no se trata de la avidez actoral, ni de su ansia por obtener un papel efectista y atrayente para lograr el éxito personal, sino de la necesidad interior de un actor-ciudadano que pretende decir su propia palabra acerca de la vida, de la contemporaneidad, y compartir con la sala todo aquello que le inquieta y que le alegra; lo que le conmueve y le atrae; porque, yo, el actor, con mis medios artísticos puedo expresarme únicamente a través de la imagen escénica. La idea de la pieza no existe para mí fuera del papel, sino dentro de su contenido, y soy yo el encargado de llevar los pensamientos del autor y los mitos propios a la sala. ¡Sí!, yo quiero jugar un buen papel, para poner en evidencia el derecho y la obligación de un artista que participa de la vida, que confirma lo bello, que denuncia lo vulgar, que apoya lo nuevo y combate lo viejo, que castiga todo aquello que perturba la marcha hacia adelante!

Asumo pues la audacia de decir: "Nosotros, los actores" queremos buenos papeles. Pero, ¿qué es un buen papel?

He podido leer muchas declaraciones escritas por otros colegas-actores que añoran un papel ampliamente valioso que destaque al héroe positivo de nuestro tiempo; y ese papel es requerido con toda justicia, porque el dramaturgo debe crear la imagen de un hombre contemporáneo, ricamente dotado de intelecto y espíritu, y que debe ser activo.

Considero que con frecuencia nosotros no sometemos nuestras exigencias profesionalmente y en forma práctica a los dramaturgos contemporáneos, porque lo hacemos dentro de la atmósfera de teatro en vez de hacerlo desde una tribuna oficial. Cuando me pregunto: ¿qué es un buen papel?, se me ocurre la simple respuesta: "¡Los buenos papeles son aquellos que se logran!" Trataré de explicarme.

Pará nadie es un secreto que hay piezas cuyos papeles simplemente no se logran; tuve la oportunidad de probar varios de los mismos, por ejemplo, el del profesor Balishev de la pieza "El peligroso acompañante". El papel ha sido correctamente concebido por su autor, el profesor habla inteligentemente, acierta en sus decisiones, posee una biografía bien definida, trata otros

papeles de modo variado, pero jugar ese papel me era imposible. Por decisión del dramaturgo, el profesor ha sido colocado en el centro de los eventos; de su palabra depende la acción, es autoridad máxima frente al resto del reparto. Al mismo tiempo la pieza podría ser representada sin la intervención del profesor, porque su propio destino no define los acontecimientos de la pieza, porque el papel no está dotado de tema dramático. Los problemas morales que hacen vibrar a otros papeles de la pieza, absolutamente no tocan a éste; la tesis de la pieza ha sido fundada sin el profesor.

Cuando una imagen escénica no tiene destino dramático ni un tema interior, ésta no puede inquietar las cuerdas sensibles del actor y por ende de la sala. La situación central que es acordada a la imagen obliga mucho al actor; aquí surge la ruptura inevitable entre las exigencias sometidas por el actor a su papel debido a la situación del mismo en la pieza y a las posibilidades que el autor ofrece al intérprete. ¿Qué debe hacer el actor en dichos casos? Hay una única salida de la situación: tratar con medios del actor de acordar a la imagen el "encanto escénico", y convertir el papel en algo concreto y humano. Traté de lograrlo en la medida de mis fuerzas y aprovechando mi experiencia escénica traté de infundirle la vida y cierta significación; me inquieté por los problemas científicos del profesor, y partiendo de su biografía, hallando lo característico, ofrecí un dibujo exterior del papel, bastante convincente. Mi profesor adquirió algo positivo, aunque no tuve satisfacción íntima de esa labor. No pude decir nada nuevo, ni importante; no sentí la necesidad de lo imprescindible ni para el espectáculo mismo, ni para mi vida creadora. Y aunque traté el papel honestamente, ello no me alegró. La conciencia mía está tranquila, pero nosotros, los actores, ¡no trabajamos para la tranquilidad de la conciencia!

Por supuesto, no quiero decir que el actor se halla siempre impotente para prestar su ayuda al dramaturgo. Trasladando el papel a la escena puede hacer mucho por nutrirlo más ricamente en comparación con el texto, pero eso no se puede hacer en todos los casos. Se puede completar la imagen con un acabado propio de medios profesionales cuando no es lograda plenamente por el autor, pero no se puede rehacer limpiamente la imagen funcional. Lamentablemente y con frecuencia hay papeles que no son logrados por el actor, porque existe el fenómeno de que el papel no es loggable. En nuestra jerga teatral, a menudo oímos palabras como éstas: "el papel auto-jugable", lo que significa que el papel juega por sí mismo. Sabemos bien que el papel juega por sí mismo. Sabemos bien que existen papeles felices que el actor ya anticipadamente sabe que podrá lograrlos. Por ejemplo, el papel de Ferdinando en la tragedia de Schiller "La cobardía y el amor". Si el intérprete de ese papel posee apenas el don vocal y el don del gesto, su éxito está asegurado; ello se explica porque el autor colocó a Ferdinando en circunstancias que le aseguran participación cálida de la sala. No conozco ningún actor que haya jugado a Ferdinando y que no haya tenido éxito. ¿Ustedes creerán que lo ha jugado bien? ¡Nada de eso! Algunos

pecaban de falso patetismo, otros acudían al temperamento, los terceros permanecían interiormente fríos, y con todo eso, la imagen de Ferdinando conmovió a los espectadores y despertaba infaliblemente la reacción y la emoción necesarias. Es porque Schiller escribió ese papel colocando a su héroe en la situación que no puede no despertar en la sala la simpatía y la condolencia.

¿Qué gran empresa es la del dramaturgo que atrae al espectador y le obliga con emoción a seguir paso a paso el destino del héroe, comoverse, alegrarse y sufrir! ¿Cuántas veces ese gran saber no es alcanzado por otros dramaturgos? Ni siquiera cuando el autor moderno coloca a su héroe positivo, que sin duda alguna goza de mayor privilegio y de derecho al amor y a la compasión de parte del espectador contemporáneo que el Ferdinando de Schiller!

Haçe poco jugué el papel de Rodomán de la pieza "Las alas" de Korneichuk. Me es cercana esa imagen, más que la shilleriana; me es familiar y querida la construcción de la trama, de los pensamientos y los sentimientos del héroe contemporáneo; me exaltan sus aciertos y me amargan sus errores. Hugiera querido jugarlo bien, pero, ¿por qué el autor no me ayuda? ¿Por qué no lo coloca en circunstancias como para despertar en el espectador la conmoción, la observación pulcra de los procedimientos, para que los errores exciten el estado de alarma en la sala? En ese drama hay mucho de verdadero, de dramático, pero falta la tensión que abraza y electrifica al espectador, a fin de obligarlo a seguir lo ocurrido con emoción. Cuando Cuando Ferdinando cree en la columna, cuando Otello ve el pañuelo de Desdémona en manos de Cassio que ríe, la sala se petrifica, detiene la respiración, porque comprende que en ese momento sucederá el error y lo irreparable. Nada de eso, ni la tensión, ni la agudeza perceptiva ocurre en el drama de Rodomán: la sala recoge los problemas sin inquietud, positivamente.

Algunos podrán contradecirme en el sentido de que traigo ejemplos de piezas de género trágico que de por sí imponen especial tensión y temple, pero no se trata de eso. Recordemos a "Tío Vanía" en la escena de Elena y el Dr. Astrov, cuya conversación gira en torno a Sonia. ¿Hay algo similar con la tensión trágica de Otello? Y, sin embargo, nos detenemos alarmados porque nos resulta claro que en ese instante se derrumba el futuro de Sonia; sus esperanzas de dicha se derrumban en forma irreparable! ¡Y nosotros queremos con todas las fuerzas de nuestra alma que ese instante no exista y que esa conversación no comience! Me parece que este es el saber del dramaturgo cuando coloca a su héroe en circunstancias de una lógica indiscutible y obliga al espectador a comoverse y desear con pasión el triunfo de su héroe; y tal saber es la premisa importante y necesaria para crear buenos roles. No podemos dejar de comovernos por Otello y deseamos desenmascarar a Yago. El dramaturgo debe saber organizar bien la vida escénica de sus héroes para que los procedimientos de éstos y los respectivas acciones despierten la compasión o el enjuicio

(Sigue en pág. 11)

Nosotros, los escritores de la nueva Alemania, no conocemos más la duda honrada acerca del hombre que tritura a nuestros colegas en el Occidente, ni la desesperación turbulenta que corre como escalofríos de muerte por las obras de los autores de Alemania occidental. Nuestra literatura se ha segregado en su visión de la vida. Dos literaturas existen una al lado de la otra, ambas con iguales derechos y capaces de vivir en esta situación, ambas patrióticas y humanas, cada una testigo de sus condiciones de vida, una principalmente acusadora de lo caduco, la otra principalmente defensora de lo nuevo. Como destructor de lo caduco el Realismo crítico seguirá existiendo aun mucho tiempo en una Alemania constanciada con el progreso social. No nos puede enseñar más nada, pero puede aprender todo de nosotros. No será derogada (hubo una vez tales experimentos infantiles), sino que muere junto con la vieja ideología y la vieja moral. La literatura del Realismo socialista es su heredero legítimo. Ella toma sus ideales y sus sueños, su amor hacia la verdad y su humanismo; también sus formas altamente cultivadas, pero sin sus errores ideológicos y formales. En la literatura las revoluciones no se producen explosivamente como en la historia, no por el asalto de la literatura nueva contra la vieja, sino paulatinamente en las tabeas de los creadores de la literatura, en duras controversias con el porvenir socialista, y sólo el que ha terminado en la senectud, o el que se ha dejado atar con cadenas de oro al cadáver adornado y perfumado de la vieja sociedad, será arrojado a un costado por los talentos jóvenes del proletariado, tal como lo merece. La literatura proletaria significa el fin de la literatura burguesa, así como esta significó el fin de la literatura feudal. Hoy en día no se puede escribir en el estilo de un Shakespeare, y en breve tampoco como un Thomas Mann. Sin embargo, de una época literaria hacia la otra existen estados transitorios, intermedios y así hay numerosos escritores, que pertenecen a una época y a la otra, en cuyas obras precisamente se refleja el cambio de las literaturas.

Stefan Heym, Wolfgang Joho, Ludwig Reen, Bodo Uhse, son ejemplos de nuestra literatura contemporánea para esto.

Nosotros queremos y cultivamos la literatura vieja más de lo que ella jamás haya sido querida en los tiempos de la opresión y de la explotación. Cuando fué reeditada entre nosotros la primera novela de Thomas Mann "Los Buddenbrooks", se habían agotado los 50.000 ejemplares a los cinco días. Con esto la República Democrática Alemana difundió más obras de Thomas Mann en 5 días, de lo que se difundía en Alemania Occidental, con una población tres veces mayor, en 5 años. Los editores honestos del Occidente miran con envidia los altos tirajes de las ediciones de nuestros clásicos, y preguntan: ¿Cómo hacen ustedes para venderlos? De ninguna manera es esto un milagro. Se comprende a los clásicos teniendo presente la época para la cual crearon y nuestra propia época, la época en la

que cada uno está haciendo la historia.

No se han desarrollado solamente algunos problemas y formas de la literatura, sino que el objetivo de la literatura ha sido renovado, la actitud hacia la literatura ha sido cambiada. Es así que nuestra literatura es un asunto del pueblo, y esto lo confirman numerosas cartas de lectores, reuniones nocturnas literarias, conferencias en las empresas, bibliotecas públicas, en parques y fiestas populares.

Si el marxismo es un descubrimiento verdadero, una revolución en la filosofía, entonces la literatura proletaria es una verdadera recreación, una revolución en la historia literaria. Más arriba ya se ha dicho que la transformación de una calidad en otra aquí no sucede por asaltos. La preceden por un lado el desarrollo lleno de cambios del Realismo crítico y por el otro lado los audaces avances de los obreros que escriben. Nuestra nueva literatura alemana no es tan nueva como a veces parece. Willi Bredel, Hans Marschwitz, Karl Grünberg han escrito sus novelas del proletariado que avanza combativamente hacia su porvenir, mucho antes de 1933.

Johannes R. Becher, ahora ministro de cultura en nuestro estado obrero y campesino, y Erich Weinert han sacudido al pueblo con sus versos para que termine con la vieja historia de sangre y hierro, para que sea creador de un mundo nuevo.

Los escritores proletarios han continuado esta tradición en la legalidad o en la emigración y nuevos combatientes han venido a ellos desde el ejército subterráneo de la resistencia. El testimonio literario de su lucha es la novela de Jan Petersen "Nuestra Calle". La novela del combatiente alemán en España la escribió Walter Gorrish: "Por la libertad de España". El libro de Gorrish nació en la lucha, en las trincheras del frente revolu-

cionario. Por peligrosos senderos en las montañas el libro de Petersen se contrabandó desde Alemania hacia afuera.

Cuando el proletariado erige su orden social, su estado, cuando hace de su economía la base de la vida, cuando desplaza la superestructura del viejo régimen social

Nosotros vemos lo que nace

con sus conceptos políticos, jurídicos, artísticos y filosóficos, también crea una literatura propia de su clase, independientemente de que le guste o no a algunos teóricos de literatura.

Casi hemos olvidado hablar de literatura proletaria. No porque a algunos pequeños burgueses les suenen demasiado rudas palabras como "lucha de clase" y "proletariado". Tampoco por una tolerancia frente a aquellos literatos flotantes que creen salvada su confusión de conceptos pequeños burgueses cuando nosotros exigimos y proclamamos una nueva literatura nacional.

Nosotros vemos el proceso en el cual nuestra joven literatura del Realismo socialista madura hacia una literatura nacional. El campo magnético espiritual del proletariado atrae todo hacia sí; a la larga nadie ni nada puede resistirlo; atrae a los escritores honrados del oeste en el curso de la reunificación y los transforma. Tal cosa ocurre ahora con los maestros del Realismo crítico en nuestra república.

Un barómetro de la vehemencia de este proceso son las cartas abiertas de nuestros obreros a los escritores. Y es una victoria del Realismo socialista—que es imposible subestimar— cuando Anna Seghers emprende el experimento de representar la purificación de un hombre que perdió su camino; a través de su trabajo y por la fuerza del partido de la clase obrera.

Puede que no lo haya logrado aún, qué importa, pero ahí ella penetra en la vida aún poco conocida de la clase obrera, en el alma del hombre que trabaja.

Estamos en los comienzos de un proceso en el cual las dos literaturas alemanas serían unificadas, así como los dos estados alemanes. Contra esta unificación la burguesía se resiste tan solo por temor a perder sus ganancias. Jamás ella ha podido unificar a Alemania por la paz, y no lo quiere tampoco, ella quiere "integrarla", su nueva palabra, para robar. El proletariado alemán se manifiesta como nación; esto es una revolución, que puede ser demorada por la división, pero que no puede ser impedida. El pueblo alemán se encuentra en las primeras filas del frente de la lucha de clase internacional, de la lucha universal por la felicidad o por el lucro.

Toda la literatura ha de analizarse y enfocarse desde este proceso. Este proceso determina su Realismo o su irrealismo, su validez o su invalidez, su permanencia o su caducidad.

Aún no existe la novela de la nación que haría plena justicia a la situación histórica, aún no arden nuestros escritores en el patriotismo proletario, para el cual la unidad de nuestra patria es un hecho real. Tal novela no podría ser otra, sino una novela proletaria. ¿Si no, de qué otra manera?, ¿con qué otra fuerza histórica?, ¿con qué otra clase decisiva?

Han sido rotas las rejas que han forjado el individualismo en derredor de cada uno por separata y la moral de los lobos de la

clase capitalista en derredor de todos juntos. Han sido quebradas aquellas rejas ideológicas insostenibles que corresponden a las rejas materiales de las correccionales capitalistas. El hombre sale de su aislamiento dentro de una sociedad cuya ley existencial es: ojo por ojo, diente por diente. El paso de la soledad mortal a la producción cuya garantía económica es la propiedad colectiva de toda la producción y de todo el suelo. De ahora en adelante ya no está permitido a los poetas habitar en altísimos. Sólo a los dementes se les ocurrirá mudarse desde hogares decentes a nidios de la tesis. Más nadie tiene el derecho de ser un talento para un cajón de archivos.

Una vez el lucro se apropió del talento y lo apartó de los trabajadores. Ahora ellos se encuentran en círculos literarios en los clubes, en las fábricas y en los hogares campesinos. Ellos invitan escritores y les presentan con incertidumbre esperanzada sus primogénitos literarios. Crece una nueva generación de hombres que aprenden, que leen, critican y crean cultura. Libros, teatros, conocimientos, buenas costumbres, manos limpias y conciencia limpia, para ellos, son cosas elementales. Ellos ya no podrán vivir en la lectura y sin los palacios de la cultura, sin la literatura y sin las salas de lectura.

Sobre este terreno crece el autor alemán clásico en medio de una clase obrera que se ha posesionado de una rica herencia en la literatura y en el arte, en la ciencia y en la filosofía, que es creadora y dueña de la vida. En los lugares de la producción y por medio de su gobierno obrero y campesino los trabajadores deciden qué y cómo se produce para la vida, la guerra o la paz, la desgracia o la felicidad, la desesperación o la seguridad, una literatura misántropa o filantrópica.

El trabajo ha obtenido un valor nuevo (y con él el hombre trabajador). El trabajo en la sociedad capitalista es fruto de la explotación, en la sociedad socialista es fruto del bienestar y cultura para todos. Liberado de sus cadenas, elevado de su humillación hacia la luz brillante de la historia el trabajo ahora nos aparece como Afrodita que se levanta de las espumas del mar resplandeciente con el sol.

La literatura ha ganado un escenario nuevo, un paisaje nuevo añadido a sus viejos paisajes y escenarios: el lugar de la producción. Y éste ha pasado a primera fila de acuerdo a su significado, para el nuevo régimen social. No es una casualidad que las nuevas obras se desarrollan en las minas, en las obras, en las cooperativas agrícolas y en las estaciones de tractores y máquinas, el que el protagonista trata de orientar la vida por su trabajo y su vida por el trabajo. La vida, el trabajo y la personalidad están en una interacción, rica, compleja y relevante. Un error de nuestra literatura nueva consistió en simplificar la forma multifacética de estas relaciones y de superficializar las contradicciones y tensiones. De este modo se llegó a li-

(Sigue en pág. 14)

INEDITO

Poema del Capitán abstraído

IRIS DE LOPEZ CRESPO

Capitán hecho a sol en las riberas
y hecho de tempestad!
Te logra la ceniza, te martilla las sienes
un viento de algas, negro,
y te ahoga la sal!

Capitán con marineros muertos
en tu largo ejercicio
por el mar.

Junto al palo mayor
eres su paralela vertical
aún con ceniza, con brumas y con sal!
Háblame de tu tiempo;
de tus joyas de arena y de coral,
de tu pecho desnudo y tus espaldas,
como una joya más,
cuando los monstruos ebrios de las olas,
y el propio Levitán,
tu navío, nuez y tela de araña,
danzando en el naufragio
tu puño de gigante lo pudo rescatar!

¡Háblame, Capitán!
Si sólo oyes al mar;
si tus marineros cantan desde la eternidad:
dime: ¿qué color tienen
las sábanas de agua
cuando pupila y tímpano te roban, Capitán!

Verano de 1957.

Patria Uruguaya

(FRAGMENTO)

JOSE SALOMON

La batalla, Patria, sólo empieza
recién comienza
a restregar los párpados de tu horizonte
de la gran hoguera que se anuncia.
Alguien te está poniendo precio, Patria,
y alguien te vende y te vende.
La misma historia de años y años
que hoy al alba, ayer en pleno día
se deshiló a lo largo de las costas
de nuestro nuevo mundo colombino.

¡Oh no! No es América
la gran encomienda que se piensan
ni son ellos los que puedan mantenerse
sobre sus cabalgaduras de encomenderos.

Verde rosa desagrada, clorofiliano fruto,
huraña pampa heroica, sábanas norteñas,
galopante geometría coloreada, morada cálida del hombre
americano, enhiesta bandera cordillerana,
labio gigante besando al mundo,
beso estampado en medio de los mares,
América hermosa y castigada,—
hoy llamo.

Patria pequeña, toda ciudad, toda campo,
(pericón de Minas, zamba de Durazno,
chacarera de Salto, cielo de Soriano,
tango orillero, candombe de los negros)
tajeada de torrentes ruidosos y suaves,
salpicada de montes y pasturas,
enorme cuero de viva iguana colorida,
brillante dentadura de arenas sureñas,
playas del este, norte ganadero,
frutífero litoral, oeste lechero,
generoso corazón montevideano,—
hoy llamo.

Muchacha de los libros y de las fábricas,
inocentes lápices de los bancos escolares,
enamoras niñas que descubren
el primer secreto de la adolescencia,
sudorosas camisetas deportivas,
sueños iniciados, justas ilusiones,—
hoy llamo.

A las puertas de los pueblos de ratas,
de los infanticidas burdeles fronterizos
de los arrozales noresteños
de los latifundios artiguenses,
a los portuarios litorales desocupados,
al cinturón de miseria capitalino
(La Teja, Pantanoso, Burgues,
Cantegril, Cadorna, Aires Puros
Jardines del Hipódromo o Puerto Rico).
Y no sólo a los barrios humildes;
también a las puertas de los frigoríficos
carne de fábrica, miserable humana carne
tragada diariamente hasta extenuarla,
lanzada luego al hambre desde el Cerro
como inservible sobra,—
hoy llamo.

A las gradas del dolor de los textiles
durmiendo la acidez en sus estómagos
mástiles erguidos bajo las balas y el machete;
a los oscuros ferroviarios agotados,
compañeros tranviarios, omnibuseros
pulmones aparte del volante desvelado;
a los constructores del hierro, tenaces dueños
del arte de las forjas y las máquinas,
ardientes hermanos metalúrgicos,
a los nervios del guinche prodigioso,
a las espaldas quebradas, vértebras del muelle,
hormigueantes camaradas del Puerto,
a los laneros, albañiles, carpinteros
hundidos en las sombras de los talleres,
serpenteando en los extremos del andamio,
transportando las riquezas de mi patria
sobre sus hombros proletarios,—
hoy los llamo.

Recordad ahora más que nunca:
la Patria está en peligro,
acudid en su ayuda!

Retorno. El árbol me habla,
me interroga el rocío.
La sustancia del viento
me penetra la sangre.
La campana callada
me señala la lengua
y la sombra desgrana
su exigua vestidura.
Pero retorno;
acaso el eco de la piedra
me dé su abecedario
de inútil sacrificio;
la amapola sus venas
de la oscura cadena
que congela la frente.
Quiero decir mis noches
de acantilados grillos;
desintegrar los muelles
como la abeja tiene
necesidad de párpados.
Quiero andar la simiente
de extinguidos silencios
penetrar en su tallo

hasta colmar de sangre
su naufragio ejercicio.
Retorno para erguirme
sobre el itinerario
de la oscura cadena
que congela la frente.
Quiero decir mis noches
de acantilados grillos;
desintegrar los muelles
como la abeja tiene
necesidad de párpados.
Quiero andar la simiente
de extinguidos silencios
penetrar en su tallo

con los ojos desnudos
de sílabas estériles;
sin embargo,
retorno.
Escúchame: tú sabes
de mis diurnas cenizas,
de la piel taciturna
que apuntala mi oído;
de la noble luciérnaga
que preside mis pasos;
de la razón del ancla
que retiene mi labio.
Retorno sobre el filo
de esenciales tejidos;

sobre el áspero rayo
que encarcela la savia;
sobre el tronco tallado
de tenaz resistencia;
sobre los indomables
dominios del acero.
Pero retorno.
Retorno sobre el canto
de duras travesías;
sobre la incierta tregua
del trueno y el relámpago;
sobre las solitarias
regiones del olvido;
sobre el último barco
del letárgico exilio.
Pero retorno.
Retorno por las sombras
—siempre ando por las sombras—
intacto, transparente,
sin detener el rostro,
labio a labio con la verdad,
como un Cristo encendido.

RETORNO AL CANTO

MARIANO OLIVERA UBIOS

ARTE POÉTICA MI CIUDAD

MARIO BENTANCOR

URUGUAY GONZALEZ POGGI

Con lo inadvertido,
construye el pájaro
el nido.

Con lo que parece,
del todo,
perdido.

Con las pequeñeces
de briznas, de crines,
de barro
o de olvido.

Establece
ternura
y
sentido.

¡Ya no más, me muestren
un pájaro
herido!

A la sombra de sus plátanos,
por las calles antiguas
y empedradas,
mi voz,
mi voz herida,
creció como una espiga deslum-
brada.

Mi ciudad,
mi ciudad verde amarilla,
es una
pequeña
moneda,
de agua y piedra.

Un arroyo,
una laguna,
unos montes fugaces,
y un aire
limpio y marinero,
ésta es mi ciudad
allá
en el Sur.

¿Y sus playas de algodón,
donde,
entre los juncos
se desmaya el río?

¿Y aquel mundo
diminuto y vasto,
enredando,
su vegetal poesía
en las barrancas?

Ah,
cómo golpea mi ciudad,
acumulando dolor
en mis ojos ausentes!

Yo beso
noche a noche

su recuerdo,
y en su cabellera de agua,
enredo,
todo el amor
remoto
de mis manos.

No olvido.
Ricardo Trinidad
me acompañaba.
Solíamos salir
de tarde en tarde,
a beber
la insólita belleza,
conversando
de libros y de hombres,
o discutiendo
de sueños y palomas.

Amigo mío,
¿recuerdas?

Cuánta azúcar,
y a veces,
cuánta hiel
tenían las palabras!

"Dura es la vida"
decías. Nos decíamos.
Pero la fé
nos dibujaba,
nuevas formas
de sonrisa
cada día.

Colonia
Colonia es mi ciudad
verde amarilla,
la amo y la llevo
desplegada,
como una bandera
en lo alto de mi canto.

FELIPE NOVOA

(Dos poemas del libro ESCALA EN EL MAR recientemente
editado por GACETA DE CULTURA)

REGRESO

Por haber querido irme de mis huesos
traigo este silencio de casa vacía
donde el eco remeda las preguntas
del extraño que vino cualquier tarde

Traigo también no sé por qué un espejo
que creí fuera el cielo de mi fuga
Y un andamio de arcángeles pintados
al que alegre subiera mi caída

Y traigo un no volver, aunque regreso
El corazón —¡qué triste!— entre las manc

Y traigo una esperanza que aún dormida
sigue hilándome el tiempo que se fuga
Sus madejas de arena entre las manos

Que vuelvo al fin volviéndole a mi hueso
Y todo estará igual, menos yo mismo

ABUELO

El aserrín aún tiene aquel olor tan fresco
tan de madera recia y mal herida
Está tu carpintería intacta en un domingo
de alegres martillazos y maderas
La piedra gira y gira con sus chispas
de milagros y asombro en abanico

Tu carpintería flota y es un navío en calma
con sus tablas crujiendo y tu aire tan grave
con tus canas de abuelo capitán y artesano

Así también lo veo flotando aquel velero
que tus manos hicieran un domingo eterno
con su mañana blanca de reliquias y alas

Paseas por el puente. Oigo crecer tus pasos
El sol nos acaricia sobre una mar fantasma
levantando el misterio de las cosas primeras

A veces me sorprende la distancia de aquello
Del sol de aquel invierno que sigue siendo el mismo
y aquel mi globo azul que se fuera tan lejos
asustando palomas y robándome el llanto.

LOS CONCURSOS ARTÍSTICOS INTERNACIONALES DEL VI FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD Y DE LOS ESTUDIANTES POR LA PAZ Y LA AMISTAD

Damos a continuación, por considerarlo de gran interés para la juventud uruguaya, una relación de los concursos artísticos que se realizarán en este festival internacional, cuya celebración está anunciada para los días comprendidos entre el 28 de julio y el 11 de agosto del corriente año, en Moscú.

Los concursos tendrán lugar en las disciplinas siguientes:

- a) Concursos de ejecución:
- canto clásico (solo, dúo, trío, cuarteto);
 - canto clásico de los pueblos de oriente;
 - piano;
 - instrumentos a cuerdas (violín, alto, violoncelo);
 - instrumentos a viento (flauta, óboe, clarinete, fagot, trompeta, cuerno de armonía, trombón);
 - ballet (solo, dúo, trío y cuarteto);
 - bailes clásicos de los pueblos de Oriente (solo, dúo y conjuntos hasta 12 personas);
 - bailes de carácter (solo, dúo, y conjuntos hasta 12 personas);
 - canto folklórico (solo, conjuntos hasta 12 personas);
 - bailes folklóricos (solo, conjuntos hasta 16 personas);
 - instrumentos nacionales (solo, conjuntos hasta 8 personas);
 - acordeón, acordeón cromático, concertina, armónica y comprendida la armónica de boca u otros instrumentos de esta clase;
 - guitarra;
 - orquesta de estrada, de jazz y música ligera hasta 15 personas, solistas no incluidos;
 - coros de amateurs (hasta 60 personas);
 - danzas modernas de baile (por parejas).
- b) Concursos de creación:
- obras musicales;
 - fotografía artística.

COSAS Y HOMBRES DE TIRNOVO, ETC.

(Viene de pág. 5)

¿Habla de ignorancia feudal, de escarnio a conquistados o de qué? Don Teodoro sólo se sonrió...

¿Conoce Vd. la historia de Ivalio?

... En el 1270 los tártaros invaden en masa y violentamente a Bulgaria, (retoma la historia por su cuenta y riesgo Don Teodoro), la que fue sometida a grandes devastaciones, saqueos y todo lo que tales salvajes eran capaces con los sometidos. El rey de entonces, Constantino Asen Tij o Tech, era muy débil e incapaz y no pudo detener la invasión. Los tártaros se enseñorearon de estas tierras por muchos años. Entonces surgió, como siempre, un hijo del pueblo, Ivalio, un pastor de cerdos, quien logró organizar un ejército y cuya primera tarea fue la de expulsar del país a los tártaros por lo menos, como lo hizo, hasta el otro lado del Danubio... Luego emprendió el regreso a Tirnovo para pedir cuentas a Constantino de su debilidad, quien en este caso salió de Tirnovo para detener a Ivalio, pero Constantino murió en la batalla y el porquerizo avanzó sobre la ciudad. María, la viuda de Constantino, viendo que era inútil detenerlo, le abrió las puertas de la ciudad, y poco después se casó con Ivalio, que fue proclamado Rey popular. Pero Bizancio, vecino del sur, temió que Ivalio pudiera influir también en un cambio de Bizancio, y entonces desenterró un Ivan Asen III (pariente de Constantino), y con él, se dirigieron a Tirnovo a batir resistir sólo, fue a pedir ayuda al kan mongol Nogai, quien no halló mejor respuesta que cortarle la ca-

beza a Ivalio, terminando de este modo, el reinado popular, de apenas poco más de un año, de un porquerizo que llegó a ser Rey... ¿No le parece un cuento?

—No, historia.

La historia de Tirnovo es la historia de las rebeliones búlgaras...

... Todavía reinaba Ivan Schisman o Sisman cuando caímos bajo la negra noche de la dominación turca, despiadada, anota triste, ahora, Don Teodoro. (Se explica; pocos pueblos han sufrido tanto en manos de los turcos como el búlgaro). Durante los cinco siglos de esta dominación, Tirnovo jugó un gran papel en la lucha por la liberación nacional... nos sigue contando Don Teodoro. Nuestro orgullo de esta ciudad no es así solamente porque es histórica, ni porque es bella, lo es también porque ha sido valiente...

Aquí comenzó la lucha sin descanso de nuestro pueblo contra los turcos. Entre los primeros rebeldes hay que señalar a Neofit, a Bozbelit y a otros, en el plano religioso; a Dionisio Rali, obispo, en el político. El primer levantamiento de nuestro pueblo fue el de los hijos de los últimos reyes búlgaros, Ivan Chichman e Ivan Stratsimir, en 1403, cruelmente ahogado en sangre. Una nueva sublevación en esta ciudad, en 1598, conducida por nobles búlgaros, pero al igual que la anterior, fue implacablemente reprimida. La revuelta de Tirnovo se extendió a otras ciudades, que también pagaron sus arreos de libertad. En ese entonces, más de cincuenta mil búlgaros debieron huir a la Valaquia.

Recomendamos de las colecciones

GRANDES NOVELAS AMERICANAS Y GRANDES NOVELAS UNIVERSALES

DE EDITORIAL PLATINA

HUELGA EN GOLDSBOROUGH, de Stefan Heym.

ESTACION ATOMICA, de Halldor Laxness.

FRONTERAS AL VIENTO, de Alfredo Gravina.

NUESTRO PETROLEO, de J. Mancisidor.

Adquíralas en las buenas librerías y en



Colonia y Tacuarembó

UNA PEQUEÑA PALABRA (viene de la página 3)

cordaba los meses pasados. ¿Si hubiera tenido una pequeña palabra de aliento, un gesto afectuoso, un ademán de amistad! No lo tuvo allí, arrinconada en su aula. Pero, ¿era ése su déficit?

El Inspector, serio, importante, decisivo, miraba las pruebas recientes y cambiaba impresiones con la directora. La maestra, por un momento, se vio a sí misma dirigirse al hombre como si fuese, como si pudiera ser un compañero, y decirle: ¿Por qué no vuelve otra vez?

... Cuando ella preguntaba así a Daniel, su novio, él respondía: ¿Qué adorable manera de pedir, mi amor! ¿Quién no te escucharía?

El Inspector la mirará y pensará: está pidiendo clemencia. Es humilde y la contemplaremos, sí, mejoraremos todo lo posible la situación. Y la mirará desde lo alto casi con bondad, pues los humildes merecen bondad. Y ella pasará arrastrada y sin importancia, como un hilo de agua bajo la puerta.

En 1683, sucedió una nueva revuelta en Tirnovo, que trató de conseguir la ayuda de Rusia mediante la intervención de Rostilav Stratimirovich, jefe de los insurgentes, pero la resistencia heroica de los habitantes de Tirnovo fue inútil. Una vez más los turcos aplastaron con toda crueldad la revuelta y se vengaron en las aldeas vecinas: Gabrovo, Troyan y Zlatitza. De nuevo en 1790, se sublevaron —francasando— la viuda Mara, su hijo Stojan y Mircho Voivoda. Después, en 1835, el gran levantamiento encabezado por Velcho Atanasov Djamdjatz, llamado "El Vidriero", que abrió el camino en este siglo a una serie de levantamientos más, posteriores, que dieron al final con el régimen turco por el suelo: el del abuelo Nicolai en 1856, el de Stravev en el 62 y el famoso de abril del 76 con Ivan Panov, que regó de víctimas todo el país, de muertos, encarcelados, confinados en el Asia Menor...

Por eso es que creemos, señor, que Tirnovo debe ser mirada con respeto y su nombre debe ser pro-

"Al que vence nadie le pregunta cómo" decía siempre aquella vecina que la había ayudado tanto en estos años últimos, llenos de pena. Fue la que cuidó a Daniel cuando el accidente, y la que acompañó a sus padres después, en los meses en que ella estuvo en cama... sí... tenía razón doña María.

El Inspector se despidió de la maestra severo y frío, sintiendo sin embargo un filo sutil de remordimiento. Pero no le habló nada, no consultó ninguna cuestión. Era el juez, y consideraba justo su fallo, todo lo justo que las humanas circunstancias lo permitían. Ella se quedó callada, indiferente al miedo y al premio, feliz de no haber pedido nada, dichosa por no haber rogado. Los niños rompieron en aplausos, y todos comenzaron a cantar: pájaros alegres, pájaros cantores...

La maestra sabe que en algún lugar, de alguna manera, ella dirá y hará oír esa pequeña palabra de aliento y afecto que tanto se precisa algunas veces.

nunciado con veneración: somos la cuna de las rebeliones contra la tiranía, hoy gran baluarte del socialismo...

... y su nombre —Tirnovo—, ese nombre de aguja o de punta... de dónde proviene? —pregunto a don Teodoro.

... el nombre de Tirnovo debe ser objeto de una revisión, para determinar con precisión su origen. Hay varias acepciones para explicarlo, pero la más aceptada es justamente la que le hace provenir de algo que a Vd. le sugirió su nombre: de *Thrn*, nombre de cierta planta espinosa... Pero Vd. me salió al paso y no me dejó terminar la historia de Tirnovo. En el 79, después de liberado el país por los rusos, (y esta ciudad en el 77) se convocó aquí la Asamblea General que redactó la primera constitución nacional, que se llama, me agrega con orgullo don Teodoro, "de Tirnovo", y que eligió como gobernante al príncipe austriaco Alejandro de Battenberg, aunque en esa fecha ya había dejado de ser capital de Bulgaria...

Entendimiento Cultural entre Este y Oeste

El escritor André Maurois, el biólogo Jean Rostand y el publicista Jacques Kayser, representante francés en la ONU y la UNESCO, opinan para la revista moscovita "Literatura Extranjera".

En el N° 1 de este año de "Literatura Extranjera", revista que se edita en Moscú, los tres representantes de la cultura francesa, entrevistados sobre las posibilidades de diálogo cultural entre el este y el oeste, vertieron interesantes opiniones.

ANDRE MAUROIS

Maurois lamenta que después de un período de esperanzas haya renacido la tensión internacional, los bloques militares se hayan consolidado y que la U.R.S.S. en la ONU aparezca siempre "en el campo adversario". "La división del mundo —dice— es artificial y peligrosa: cada campo ve al otro a través de preconceptos que generan el odio y el miedo". El escritor francés indica como único remedio una "universalización" de la moral y de la cultura, que no significando entendimiento sobre todos los puntos signifique "derecho de no estar de acuerdo unos con otros sin por eso interrumpirse las recíprocas relaciones humanas".

"Literatura Extranjera", objetando a Maurois que la coexistencia pueda significar una especie de "fusión" de las ideologías, coincide con el escritor en cuanto a su tesis acerca de las relaciones humanas, y encuentra en los pensamientos expuestos por Maurois ideas pre-

(Viene de pág. 6)

dicimiento, o la alarma; los espectadores no deben permanecer inactivos, ni indiferentes! Cuando la pieza contiene virtudes señaladas, nosotros decimos: "El autor creó un buen papel, porque el mismo es verdaderamente dramático".

El dramatismo del carácter y del destino, es la cualidad imprescindible de un buen papel; y no solamente el dramatismo de la vida escénica del héroe puede definir el logro del actor, ni del autor. Trataré de explicarme.

Hace unos diez años, tuve que jugar el papel de un hombre cuyo destino se componía dramáticamente, y despertaba la composición y a veces la emoción de la sala. Sin embargo, no puedo declarar que ese papel era bueno. Se trata del personaje Maximov de la pieza "Por aquellos que van a la mar". Pareciera que el autor dotó a Maximov con lo necesario para que ese héroe positivo tuviese los giros dramáticos que despertasen el eco de la sala. Por cierto, me aburrí jugando ese papel, porque le faltaba una cualidad muy importante y que denomino "el encanto escénico", "el encanto del carácter". Bajo estas palabras no presupongo lo atractivo de un hombre que domina por su aspecto; la palabra "encanto" debe entenderse como la integridad de un carácter sui-generis, la secuencia interior de los procedimientos, la nitidez y la exactitud de los motivos temáticos, y finalmente la unidad de la imagen que no ha de ser semejante ni coincidente con ningún otro carácter; todo lo cual interesa y seduce al actor. En este sentido el "encanto" posee muchas veces el carácter negativo también. Tomemos como ejemplo el papel de Yago. Lo hice muchos años y hoy recuerdo con qué alegría y viva emoción experimenté aquel interesante trabajo mío. Seres como Yago me resultaban odiosos, porque no creen en limpias y honestas relaciones humanas, porque se entre-

sas que se siente feliz de llevar al conocimiento de los lectores soviéticos.

JEAN ROSTAND

Más que convencido de la necesidad de contactos entre científicos que viven en diferentes regímenes sociales, Rostand se levanta contra una pretendida diferencia entre "ciencia burguesa y ciencia proletaria", hoy también condenada en la U.R.S.S. Propone que la discusión se realice sólo en base a los hechos. Comprende que estudiosos y hombres de ciencia consideren el marxismo como hilo conductor de su trabajo, posición que él no comparte, hallando, sin embargo, que el diálogo entre los marxistas y los demás científicos es posible. Expresa que esa posibilidad desaparece cuando se pretende que todo sea cierto en la ciencia proletaria y todo errado en la ciencia burguesa.

La revista contesta a Rostand: "Nosotros reconocemos enteramente los méritos y los descubrimientos de científicos del mundo burgués, inclusive de aquellos hostiles al marxismo. Estamos convencidos de que el materialismo marxista es la sólida base de un gran edificio científico. Pero eso no significa en absoluto negar a priori que quien parte de otros principios no pueda llegar a determinadas conquistas. Sería dogmatismo sin sentido". La re-

gan a bajezas e infamias, y creen que todos los demás las practican en la vida. Si Yago me era repugnante en mi condición de hombre, su carácter escénico me era interesante y encantador. Sí, ¡encantador! Explicaré mi pensamiento.

La naturaleza de nuestra profesión es que jugando un actor lo peor de la especie humana, se confunde con la misma para convivir sentimental e intelectualmente, aunque en la vida personal esas cualidades resulten completamente ajenas al actor-hombre. Cuando estoy leyendo la pieza, o veo ese espectáculo en otro teatro, yo odio a Yago del mismo modo que los espectadores, pero cuando yo, el actor, empiezo a ensayar ese papel, el odio desaparece, y para que los espectadores adien y enjuicien a Yago, yo, el intérprete, debo convertirme en él, y él debo ser yo. Yo, debo estar seguro de que soy Yago y debo proceder como nos dicta Shakespeare, y de ningún otro modo. Esta es la obligación profesional para cada rol, y un actor puede cumplirla solamente en aquellos casos en que el dramaturgo otorga la posibilidad de comprender la lógica interior de los procedimientos del héroe.

No se trata de justificar, ni aprobar, sino comprender el por qué ese personaje debe conducirse de ese modo y no puede actuar de otro. La lógica, la integridad y la exactitud del carácter, la secuencia de las argumentaciones me atraen hacia la imagen de Yago y me dan la posibilidad de "habituarlo a él". Yago comete muchos males, recurre a repugnante intriga, no se detiene en sacrificar la vida humana con tal de lograr su propósito. ¿Por qué lo hace? He ahí, la fuerza de la imagen que comprende perfectamente cada uno de los porqués de Yago! Yago tiene su filosofía y su relación con la gente; Yago persigue su finalidad!

Saliendo en ese rol, veía a todos con los ojos de Yago, y todos me parecían insig-

nificantes e indignos: Otello, porque se ocupa de amores en vez de proezas; Cassio, porque era libresco y se emborrachaba con la primera copa; Rodrigo, porque era tonto. Mientras que yo, Yago, el inteligente Yago, el valiente Yago, me sentía ofendido por el Destino y me vengaba de esa injusticia sembrando dudas en Otello, perjudicando la carrera militar de Cassio, quitando dinero a Rodrigo... Hallándome en la escena, creía incondicionalmente en la justicia de Yago! Me parece que el encanto de ese papel reside en su acabado, en la integridad, en la nitidez; encarnarlo escénicamente es una labor inteligente y alegre para un actor.

JACQUES KAYSER

Partidario de la política de "puertas abiertas", Kayser, teniendo en cuenta las dificultades de idioma, de mentalidad y de tradición que frenan un más amplio intercambio cultural, encuentra, sin embargo, que el obstáculo principal para lo que él llama "distensión psicológica" consiste en la recíproca impenetrabilidad creada durante la guerra fría, cuando se llegaba deliberada y sistemáticamente a la alteración de informaciones y reportajes. Reconoce que la prensa francesa así lo hizo muchas veces en relación a la U.S.S.S., pero critica también a la prensa soviética recordando al respecto un artículo de "Izvestia".

Respondiendo a las declaraciones de Kayser, la redacción de la revista soviética las apoya cuando éste se refiere a las informaciones calumniosas de la prensa como fruto de la guerra fría que es la causa fundamental de las alteraciones en las noticias. Pero no cree que la información objetiva pueda depender de una convención internacional y, sí, de la liquidación del espíritu mismo de la guerra fría y del fortalecimiento del espíritu de coexistencia.

Podría ofrecer numerosos ejemplos de los héroes positivos, cuyos caracteres son ricos y nada fáciles para lograr por medio de la lógica interior. Cada papel bueno posibilita al actor decir su propia palabra acerca de la vida, nutrirlo de pathos de confirmación o de acusación, pero ningún papel es bueno si no es portador de algo, aquello que transparente la indiferencia del actor. ¡El arte del teatro no admite la indiferencia! Se logra aquel papel en el cual el actor deposita su corazón y lo convierte en una partícula de su propio ser. Saber llegar a amar un papel, es saber hallar en sí mismo los vástagos de un carácter que son necesarios y sirven de fianza para el éxito. Cuán difícil es entregar el alma y el cuerpo a un papel escrito con evidente despreocupación e indiferencia de parte del dramaturgo. Hace mucho tiempo que quedó claramente establecido que un actor no puede jugar sin confundirse con la vida del personaje a su cargo; cuanto más aguda y más significativa es la imagen a encarnar, mejor será el papel y la labor del intérprete.

Soy un actor y no un teórico, y doy mi palabra de honor de que es agradable jugar los buenos papeles en vez de escribir sobre ellos.

BIBLIOGRAFICAS

SILAS TIMBERMAN, por Howard Fast. Ed. Siglo Veinte. Buenos Aires 1956.

H. Fast nos brinda en su última obra literaria "Silas Timberman" un trozo vivo y palpante del drama moral y social por el que atraviesan los intelectuales sinceros y honestos, que por su condición de tales sufren la discriminación y la historia persecutoria de los Macartys, inquisidores modernos que envilecen la cultura, el pensamiento creador, buscando retrotraer hacia oscuras tinieblas, nuestra civilización.

La obra se desarrolla en el año 1950, guerra de Corea, en momentos que la historia belicista campea por todos los ámbitos de la vida norteamericana; se infiltraba en todas las instituciones y buscaba controlar y dirigir el pensamiento.

H. Fast toma uno de los aspectos de esa campaña inquisitorial, y se circunscribe al terreno de la enseñanza, centrando el tema en la vida de un modesto y sincero profesor de una Universidad Norteamericana, uno de los tantos miles y miles de intelectuales que vivían tratando de no ver la estandarización de la cultura; creyendo que si el precio por ello era una existencia segura, libre de sobresaltos, era suficiente para ahogar sus más íntimos pensamientos de rebelión.

Silas Timberman, profesor de Inglés de una Universidad Norteamericana, se ve confrontado al dilema de firmar su adhesión a un comité de Defensa Pasiva local, comité que él, así como muchos otros profesores, entienden innecesario y perjudicial, pues son producto de una tensión que es artificialmente provocada. Una simple negativa suya, y de otros profesores, marca sólo el punto de partida de un vasto aparato inquisitorial que comienza a poner en tela de juicio sus convicciones políticas, atacando un estudio suyo sobre Mark Twain, estudio que da lugar a una polémica apasionada entre el estudiantado.

Además, Silas Timberman ha firmado el manifiesto por la prohibición de la bomba atómica y tanto él como un grupo de profesores son suspendidos de sus funciones y llamados a depurar frente a un tribunal macartista, donde después de un juicio en el que se aducen toda una serie de acusaciones falsas presentadas por testigos sobornados e intimidados, S. Timberman y sus compañeros son condenados por actividades subversivas.

La lectura de la obra nos adentra en la psicología de sus personajes. S. Timberman, pese a ser condenado, no acepta con fatalidad y resignación el castigo. El es quien acusa y marca a fuego a la sociedad, al aparato erigido para destruir el pensamiento libre y creador. Se transforma en la viva estampa del hombre que ha roto con todo un mundo absurdo y estéril. En su alegato final nos dice: "No he cometido ninguno de los delitos previstos en nuestras leyes... pero sí cometí un delito a los ojos de los hombres que hoy gobiernan este país. Mi delito fue no querer aceptar la imposición de una dictadura sobre las mentes de los hombres. Fue no participar en la insensata grito que pide una nueva guerra, no querer traicionar mi propia inteligencia, mi razón, mi cultura y mi herencia... por la que tantos hombres han muerto, yo no quise

hacerlo y sigo en esa actitud (pág. 279)".

Pero S. Timberman no es un héroe único y glorioso de esta epopeya por la libertad de la cultura. Junto a él luchan otros profesores, así como intelectuales; también encontramos al honesto pastor protestante, al dirigente obrero curtido en las luchas, al abnegado abogado que sacrifica junto a ellos su futuro económico.

Y qué mejor semblanza que poner en boca de cada personaje expresiones textuales que los definan.

Su esposa Myra, de origen burgués, explica a su marido por qué ella está dispuesta a luchar contra este mundo egoísta y cruel, y nos dice: "yo vi la maldad y la mugre desde el momento mismo que empecé a pensar. Yo vi a mi padre mentir y robar y estaba desde que tuve bastante edad para saber que Dios es verde y barbudo... (120).

Es ese personaje seguro en sus convicciones, Alec Brady, profesor también que reconoce su condición de comunista frente a los tribunales, y que en determinado momento de la obra sintetiza admirablemente el sistema diciendo: "es una extraña tiranía, en verdad, una tiranía que la mayor parte de nosotros se niega a reconocer... y por ende a enfrentar. Es una tiranía bajo la cual resulta fácil vivir, porque el único precio que demanda es la entrega del honor y la razón. Y parece que estamos llegando a un punto en el cual para la razón sólo tenemos desprecio, y del honor una concepción sumamente primitiva". (113).

Y más adelante dice "La gente está confundida, desarmada, a los pedagogos los están acorralando como si fueran ovejas... Marcar el paso, es el símbolo de nuestro tiempo... Pero siempre hay gente que insiste en su derecho a pensar, a ver la naturaleza de la realidad, eso es lo que los distingue como seres humanos, y que no están dispuestos a renunciar a su humanidad".

Y así como estos protagonistas admirables, encontramos al sabio Amsterdam, a Federman, y a muchos otros profesores sinceros y honestos envueltos en el mismo proceso.

No es indiferente el estudiantado, que reacciona en parte, frente a la prisión de que son objeto sus profesores, y los vemos, a los más valientes superando la espesa cortina de calumnias, y alineándose frente a aquellos que les ofrecen el maravilloso ejemplo de su integridad moral y de la solidaridad humana.

Y como no podían faltar aparecen marcados nitidamente los esbirros de la reacción; es el decano de la Universidad, es el falso testigo mintiendo descaradamente y que pese a ser desenmascarado es el elemento principal de la acusación.

La obra "S. Timberman" por su contenido y por el mensaje de esperanza y de lucha, es un canto a la vida, una loa a los valores humanos, a la destructible moral de los hombres. El protagonista en sus últimas palabras, dice: "no es un final, sino más bien otro comienzo", y nosotros acotamos: el comienzo del conocimiento, de la creación de conciencia de los problemas y de su ubicación.

L. R.

LA BOLSA DE LOS LIBROS ANDRES M. CASTELLANO



Table with 2 columns: LOS MEJORES LIBROS and LOS MEJORES PRECIOS

NOVEDADES

Table listing new books with authors and prices, including AMORIM, Enrique; AREVALO, Juan José; BALLESTEROS, Montiel; NOVOA, Felipe; MAS DE AYALA, Isidoro; ODDONE, Juan A.; PEDEMONTE, Juan Carlos; RODRIGUEZ MONEGAL, Emilio; ROMERO, José L.

ENVIOS AL INTERIOR CONTRA REEMBOLSO SARANDI 443 - Teléfono 8 23 47 - Montevideo

ESTACION ATOMICA, por Halldor K. Laxness. Editorial Platina, Buenos Aires 1956. Traducción de José María Coco Ferraris.

Lejos está de ser un desconocido para los lectores de habla hispana Halldor K. Laxness, reciente Premio Nobel, cuya novela "Gente independiente" (1934-1935), nos lo mostró como uno de los escritores más importantes de este siglo. Ahora circula una de sus últimas novelas: "Estación atómica", (1952). Es la historia de una muchacha campesina, Uglá, que viene a trabajar como sirvienta en la casa de un político prominente de Islandia, en momentos en que los norteamericanos, en acuerdo con el gobierno islandés, proyectan la instalación de una base atómica en un lugar del país.

Laxness narra maravillosamente en un estilo no exento de misterio, pero asimismo curiosamente objetivo, la experiencia de la muchacha campesina en Reykjavik, la vida en casa de una familia burguesa y en la calle, el esfuerzo de los integrantes del gobierno islandés por ceder un territorio para la instalación de la base atómica y la lucha de los patriotas islandeses por evitarlo y conservar la soberanía de Islandia, en definitiva Laxness nos muestra las arugas y arañanzas de la belicista política atlántica.

Pero también está el campo islandés con sus tradiciones, la frescura e ingenuidad de sus gentes, que es la misma frescura e ingenuidad de Uglá, súbitamente despertada al sentimiento de la solidaridad, por ej., en una reunión de célula.

Es posible advertir ciertas constantes en estas dos novelas publicadas en español de Laxness a pesar del tiempo que las separa. El peso del tiempo que las separa. El peso a la evocación de las tradiciones campesinas islandesas (a las que sin duda está ligada emocionalmente la infancia del autor), el "esperado sentido de la propia humanidad que con las notorias diferencias de circunstancias poseen tanto el Bjartur de "Gente independiente" como esta Uglá y también es común a las dos obras la unidad entre forma literaria y el contenido, que sin ser fieles a un estricto realismo logran una apreciación objetiva de la realidad. Sin la magnitud de ese gran ciclo épico que es "Gente independiente", más circunscripta a un momento histórico, novelísticamente breve,

tiene "Estación atómica" un evidente valor artístico y polémico que hace que no sea fácil desprenderse de este libro apasionado y a veces extraño que nos vuelca de pronto desde el lejano "país de los hielos" a todo el mundo, cuando refiere: "...se dirigió al aparato de radio, lo encendió y encontró cierto español que, en el otro canto de la tierra, leía un discurso. El conflicto surge de las dos concepciones de la vida —decía— y el frente de lucha pasa por todos los países y se extiende a los mares y al aire; pero ante todo pasa por nuestra conciencia. Todo el mundo es una inmensa estación atómica". Recomendamos a nuestros lectores este nuevo libro de Laxness, testimonio crítico de las tribulaciones de nuestro tiempo y obra literaria de verdadera belleza.

A. A.

LIBROS RECIBIDOS

MUNDO EN ASCUAS, de Montiel Ballesteros (novela). 214 págs. Ed. Clavileño, Montevideo. Carátula de Jonás Montiel.

La editorial trae la siguiente noticia sobre la obra de este prestigioso autor:

"35 libros publicados, (10 editados en Argentina y Chile), 45 ediciones, traducciones al inglés, al alemán, francés, italiano, portugués e idish, de algunos de sus cuentos, fábulas y narraciones para niños, informan de la copiosa producción literaria de Montiel Ballesteros.

En la presente obra nos ofrece su novela, con un tema original, tratado con singular lozanía y desenfado, probando una vez más su fantasía creadora y su inquietud artística.

El afirma que en su tercera juventud, si no lo apraran, es capaz de superarse.

Sobre nuestro autor, que ha celebrado sus bodas de oro con las letras, han escrito Alfonso Reyes, César Vallejo, Arturo Escobar, Emilio Prugni, Juan Marinello, Gabriela Mistral, Juana de Ibarburu, Orietta Russell, Alejandro Sux, José María Delgado, Javier de Viana, Ettore de Zoppi, F. Ferrándiz Albors, Zum Felde, Alberto Lasplacas, Juan Torrendell, Manuel Ugarte, Enrique Anderson Imbert, entre otros. Pero con M. Ballesteros creemos que cada lector constituye un virtual crítico, reacio a tutorías o recomendaciones, prefiriendo opinar personalmente.

Se nos ocurre razonable esa actitud, admitiendo que por sobre la crítica —aún considerándola una respetable institución— prima en general, el gusto de cada uno".

HISTORIA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO EN EL URUGUAY

Resurgimiento de la Organización Sindical

El 1º de marzo de 1911, fué electo nuevamente Presidente de la República, José Batlle y Ordóñez, en medio de grandes demostraciones populares, en apoyo del programa político que había formulado. Pero fueron, asimismo, demostraciones de repudio a la acción desarrollada por el gobierno de Williman. El odio popular se concentraba particularmente contra el jefe de policía de la Capital, brazo ejecutor de las decisiones de las fuerzas terratenientes e imperialistas. En medio de las consignas vocedadas por las multitudes que recorrían las calles se oía constantemente el grito de: ¡Muera West!

Con el advenimiento al poder, por segunda vez Batlle y Ordóñez, se abrieron mejores perspectivas para el desenvolvimiento legal de las organizaciones obreras; que habían iniciado su reconstrucción desde mediados de 1910, para tomar fuerte impulso a principios de 1911. El 13 de febrero de ese año, se reunieron delegados de organizaciones anarquistas, del Partido Socialista y de numerosos sindicatos, decidiendo organizar una extensa campaña contra el alto costo de la vida. Fué un movimiento de frente único de las fuerzas obreras, abarcando a Montevideo y varias localidades del interior. Se realizaron decenas de mítines y conferencias, presionando al gobierno para que tomara medidas contra la especulación; y, al calor de esta lucha, se reorganizaron la mayor parte de los sindicatos.

El resurgimiento de las organizaciones de la clase obrera y la inminencia de nuevas luchas, cuyos indicios aparecían por todas partes, la necesidad de un reajuste de los aparatos de dirección y de base, decidió a los jefes sindicales a convocar un nuevo congreso. Fué el congreso de reorganización de la FORU y, por lo tanto, de indiscutible importancia, no obstante haber estado representado solamente 7.000 trabajadores, siendo que pasaban de 80.000 los obreros y empleados en el país.

Debemos decir que el Tercer Congreso, que debió tener como principal cometido revisar críticamente toda la actuación de la Central Obrera, con el fin de corregir viejos errores, eliminar sectarismos, que tanto daño causaban al movimiento obrero en ambas márgenes del Plata, trabajando su desarrollo, no lo hizo así. No corrigió los errores ya crónicos, a la inversa, los remachó con más fuerza, los puso mejor en evidencia, dió forma articulada al llamado "pacto federal", conformador de una central obrera con orientación netamente anarquista, dirigida por y para los anarquistas.

Sin advertir que algo nuevo había aparecido en el escenario nacio-

nal, sin darse cuenta que por la existencia de determinadas condiciones, por la presencia activa de la clase obrera, la política adquiría un nuevo sentido para el proletariado, el Tercer Congreso se abocó al estudio de algunos problemas, particularmente económicos, pero lo hizo cerrando la mayoría de los caminos que conducían a la solución de esos problemas. Y así se impidió la formación de un gran frente obrero nacional, en condiciones de imponer las reivindicaciones más sentidas del proletariado, de influir energicamente en la orientación política del gobierno.

Entre tanto, la clase obrera continuaba movilizándose y se daban pasos firmes para la constitución de sindicatos unificados de cada industria y formar federaciones de ramos afines. El 7 de abril de 1911, se reunieron delegados de los sindicatos de obreros bronceos, hualateros, caldereros, herreros, fábricas de balanzas, resolviendo formar la Federación Metalúrgica. Hacía mediados del mismo mes se organizaron los tranviarios, englobando a todos los trabajadores de las dos compañías extranjeras que monopolizaban el servicio de transporte colectivo de la capital. Otros gremios lograron completar sus organizaciones y surgieron nuevos sindicatos. En junio se fundó la Sociedad Obrera de Frigoríficos del Cerro; el 11 de agosto, quedó constituida la Federación de Obreros de la Construcción.

La rápida reorganización de los sindicatos obreros respondía y estaba determinada, por la necesidad de los trabajadores de reiniciar la lucha por mejores condiciones de vida y respeto a sus derechos. En mayo del año indicado se declararon en huelga los obreros tranviarios. Este choque entre las poderosas empresas imperialistas —alemana e inglesa— explotadoras de sus obreros y del público, polarizó las fuerzas de las distintas capas sociales en forma nunca vista hasta entonces. Las fuerzas más progresistas, con el proletariado al frente, se agruparon junto a los trabajadores en conflicto; las otras fuerzas, numéricamente pequeñas, las más reaccionarias, se apretaron al lado de las dos empresas extranjeras. Además de los representantes del latifundio, de los fuertes capitalistas nacionales ligados por intereses a las fuertes compañías monopolistas que reconocían sus derechos de acompañar a éstas, como de cosmética, la mayor parte de la prensa burguesa. Los ataques de los reaccionarios se concentraron, simultáneamente, contra el Presidente de la República y contra los trabajadores, arrojando cuando el mandatario planteó a las autoridades municipales que obligaran a las empresas a restablecer el servicio, de

acuerdo a los contratos existentes. La violencia y la exasperación de la prensa reaccionaria llegó al paroxismo al enterarse que los soldados que custodiaban los coches en circulación iban desprovistos de balas. El hecho era "intolerable". Para los agentes a sueldo de las empresas extranjeras aparecía como algo monstruoso. ¿Cómo podían resignarse a que no se dejara tendidos, sin vida, en las calles de la ciudad a los trabajadores más desafortunados, "como castigo ejemplar", para que los demás no olvidaran que lo "único sagrado" es el interés del capital todo poderoso?

Pero el gobierno de Batlle, claro está, no fué del todo consecuente, en cierta medida cedió terreno ante la presión de los reaccionarios y se produjeron varios choques entre huelguistas y fuerzas de policía. Sin embargo, los trabajadores no cedieron hasta obligar a las empresas a llegar a un arreglo. Pero la huelga estalló de nuevo, por falta de cumplimiento por parte de las gerencias, de lo pactado y esta vez los tranviarios fueron apoyados enérgicamente por un poderoso paro general en la que intervinieron todos los gremios englobando a más de 50.000 trabajadores. El paro finalizó a las 48 horas de haberse iniciado, con el triunfo total de los obreros tranviarios.

Aquella primera movilización en masa del proletariado montevideano, esgrimiendo el arma del paro general, dió sensación de un alto nivel de organización y disciplina, alentando a toda la clase obrera nacional. A la huelga de los obreros tranviarios y el paro general sucedieron otras huelgas. En noviembre abandonaron colectivamente el trabajo los obreros de la construcción; en enero de 1912, se declararon en huelga los obreros panaderos reclamando la supresión del trabajo nocturno; luego ladrilleros y constructores de carruajes, seguidas de numerosos conflictos parciales.

Pero no era sólo en Montevideo donde los obreros se movilizaban y lanzaban a la lucha por mejorar sus condiciones de vida y trabajo. Este estado de ánimo del proletariado nacional, este deseo de lucha se destacó bien en numerosas localidades del interior. En mayo de 1911, se declararon en huelga los obreros de las canteras de piedra de "El Mirnauano" para obligar a los patronos que reconocían sus derechos de acompañar a éstas, como de cosmética, la mayor parte de la prensa burguesa. Los ataques de los reaccionarios se concentraron, simultáneamente, contra el Presidente de la República y contra los trabajadores, arrojando cuando el mandatario planteó a las autoridades municipales que obligaran a las empresas a restablecer el servicio, de

A los lectores

Las dificultades propias de una empresa cultural como la nuestra, nos ha impedido responder al interés de los lectores, haciendo dilatar la salida del presente número.

La dirección y la redacción de la revista se aprestan, con la colaboración de los lectores y amigos, a superar este año dichas dificultades, que son muchas.

Nos proponemos regularizar la salida de esta hoja y ampliar los contactos con nuestros amigos, colaboradores y lectores. En este sentido, preparamos una gran fiesta artística para los primeros días de mayo. Oportunamente haremos conocer día y lugar.

Esperaremos entonces a cuantos comprenden la importancia de trabajar en favor de la cultura.

gremios de la localidad. La huelga se hizo general y tuvo profunda repercusión en el seno de la clase trabajadora de todo el país. El proletariado de Montevideo se movilizó unánimemente en solidaridad con los trabajadores de Pando; los dirigentes sindicales más destacados se trasladaron a aquella localidad con el fin de prestar su concurso a los obreros en lucha. Para reforzar la huelga se organizó una manifestación callejera que recorrió las principales calles de la localidad, produciéndose un choque violento al ser atacados los manifestantes por las fuerzas de policía.

Conocidos los hechos en Montevideo, surgieron protestas de todas las organizaciones; la F.O.R.U. publicó un manifiesto denunciando el atropello; sin embargo, en él no se señaló la responsabilidad del gobierno, que aun cuando se caracterizaba por una posición progresista era, al fin de cuentas, un gobierno de clase, de la burguesía, que cedía ante la presión de las fuerzas reaccionarias.

El movimiento de Pando duró varios días. El atropello no desmoralizó a los trabajadores. La huelga se mantuvo incombible, dándose por terminada recién cuando los impulsaron sus reivindicaciones. Durante el transcurso del año 1912 se produjeron huelgas de los obreros de la construcción en San Ramón, de la construcción en Paysandú. Una huelga de los trabajadores de la Usina Eléctrica de Rocha, apoyada por los obreros de la construcción, tuvo marcado tinte político y de solidaridad, pues la única reivindicación planteada fué la reposición de un obrero, despedido por el solo "delito" de estar afiliado al Partido Socialista. La huelga, dirigida por un comité integrado por delegados de los gremios que participan en ella, duró seis días, al cabo de los cuales, el obrero despedido fué reintegrado a su puesto.

LA NUEVA LITERATURA ALEMANA (viene de la pág. 7)

bros donde no se trata tanto del hombre que trabaja sino de la empresa, de la producción, del problema de la causa. Ejemplo de esto son: la novela de Maria Langner, "Acero"; la de Wolfgang Neuhaus, "Relámpago alrededor de Wadri-na"; y la trilogía de Werther Reinowski sobre "La aldea nueva".

Ciertos críticos tienen un cañoncito especial para estos, en su archivo "literatura proletaria". Literatura proletaria, la asocian con ruido de máquinas, actividad muscular, lunfardo, desprecio a las formas, ambiente de los bajos fondos, la identifican así con aquella llamada "literatura proletaria" (Prolet-Kult) que en un breve período de nuestro pasado fue necesaria pero que hace tiempo ha sido sobrepasada. Los rasgos que denuncian nuestra literatura nueva por sus conocidas debilidades, como una "cultura proletaria" (Prolet-Kult) de novelas de la producción, como estrechas narraciones naturalistas de situaciones y problemas. ¿Qué le importa a la luna si el perro le ladra? Estos críticos no sienten ni el aliento de la inmensa resurrección del talento y de la creación.

Maestros y guías son para nosotros los jóvenes, un Máximo Gorki, Mijail Sholovjov, Fiodor Gladkov, Nicolás Ostrovski, Alejandro Fadeiev, Vasili Ashajev, Vladimir Maikavski, Antonio Makarencov. De ellos aprendemos cómo cambiar el mundo con la ayuda de la literatura.

En comparación con los maestros de la literatura soviética, nosotros somos aprendices. Pero nosotros no nos empobreceremos más de lo que somos. Tenemos obras de nuevos autores ya maduras —que son el testimonio literario del crecimiento de nuestra nación— como la "Poesía del hombre" de Kuba, la comedia de Henning Kippar, "Shakespeare urgentemente buscado", la tragedia optimista de Hedda Timmer sobre el proceso del incendio del Reichstag "El círculo del diablo", las novelas del comienzo difícil de Eduard Claudius "Hombres a nuestro lado" y Finhes de Erwin Strittmann. Depositamos en la caja del tesoro de nuestra futura literatura nacional, las novelas de Stefan Hermán y de Boris Djacenko, los versos de Johannes R. Becher, de Peter Huchel y de Franz Fühmann. Contamos en las existencias de nuestra literatura nuevas novelas tan penetrantes y convincentes como "El búfalo de hierro" de Alex Wedding, "Empresa Hundertstorm" de Wolfgang Schreyer, "Parientes y conocidos" de Willi Breder, "Los Patriotas" de Bodo Uhe, "Philomela Kleespiess llevaba la bandera" de Gotthold Glo-ger, "No puede callarse siempre" de Rudolf Bartsch, el Benjamin de la serie. Podríamos nombrar más aún, entre ellos algunos de más significación que los aquí mencionados, pero, basta, aquí no se trata de estadísticas biográficas, valoraciones, sino de la tendencia de un nuevo desarrollo.

El tema del presente para el escritor alemán es la división de su patria. Existen muchos temas, pero este es el principal. A menuda "en sí", una "naturaleza humana" general y confusa, "un hombre de lo más humano" ni otros tonterías semejantes.

Los escritores burgueses en el Occidente creen en el alma del hombre o dudan del alma del hombre. Nosotros creemos en el alma del trabajador y dudamos del alma del explotador. Este es nuestro antagonismo y él es irreconciliable. Uno debe renegar de su punto de vista en el curso del debate, y nosotros decimos con el derecho de la historia: ¡Vosotros! No somos nosotros los alumnos, como opinan ciertos críticos, que exclaman emocionados: "¡Oh, esto es un encanto,

todo está hecho refinadamente, ¡asi debais escribir!" ¿Qué nos podría enseñar aun la literatura decadente burguesa? ¿Renegar? ¿Engañar con trucos de vendedores de caballos sobre la falta de ideas? Aún el libro más valiente, más sincero, más rico en ideas, de un intelectual burgués, aún el libro del "Doctor Faustus" de Thomas Mann, no puede más que reflejar la agonía de la literatura burguesa. Esta literatura de la agonía que de todos modos crea obras de arte, las últimas obras de arte elevadas y emocionantes, no puede compararse con la nuestra, con la del nacimiento de una nueva época. Nuestros libros nuevos tienen un carácter y una conciencia completamente diferentes. Alemania ha de marchar hacia adelante y no hacia atrás. Esto lo pueden aprender de nosotros los autores occidentales y lo deben aprender si no quieren desvalorizarse. Thomas Mann continuaba aprendiendo hasta avanzada edad, llegó a reconocer al antisemitismo como la lectura principal de su época. Esto le dió su juventud y su grandeza.

La crítica exige obras de un gran contenido de ideas, y esto debe estar representado en toda su complejidad, en la riqueza de luchas internas y antagonismos de caracteres, en verdaderos conflictos, en los destinos típicos de los hombres. El talento solo, hoy en día, es insuficiente. Hay que estar en la altura del debate político, filosófico, científico y artístico. Hay que conocer la literatura universal y la historia. Hay que dominar las leyes del movimiento de la sociedad humana y saber ubicarse en la realidad. Hay que vivir en medio del pueblo y sentir junto al hombre trabajador.

No es tan fácil para ellos cambiar de posición. Para pasarse al punto de vista proletario habría que anular su propia gravedad. En la naturaleza no es posible salir del pantano como Münchhausen tirándose de sus propias trenzas. En el proceso de la creación artística, esto, precisamente porque la crítica fraternal y los consejos de amigos no son capaces de reemplazar la acción de la auto-liberación. A la inversa, nuestros viejos escritores pueden elevarse sobre la caricatura "cultura proletaria" (Prolet-Kult) sólo por la superación de su gravedad. El escritor se encuentra en el foco del interés general. De todas partes le llegan solicitudes, pedidos, quejas y acusaciones. Hace poco lei ante los obreros de la fábrica de fosforos Riesa, que es propiedad popular, partes de mi novela "Noches claras". Pocos días después recibí una carta que decía: "Vuelva pronto, quede más tiempo con nosotros, hable con los compañeros en su lugar de trabajo; deje que le cuenten de nuestro trabajo y de nuestra vida". En el campamento infantil de vacaciones de la fábrica, propiedad popular, para instrumentos de agua, lei parte de mi libro juvenil "Alí y sus aventuras". Luego de la lectura los niños me asaltaron: "Vuelva, tio" ¡Quédate unos días con nosotros, escribe más libros como éste; ¡qué había en el atáúd de niños? ¡qué es más valioso que el oro? Lo mismo pasé con una lectura frente a los camaradas de la policía popular. Y los compañeros del perio-

estilo son mejores. Esto lo tienen de familia, de sus padres pudientes y cultos. Ahora bien: esto puede alcanzarse rápidamente y con prolijidad, todo esto puede estudiarse, así como ellos lo estudiaron. Para esto, nuestro gobierno obrero y campesino pone recursos que ningún gobierno alemán anteriormente dispuso para los talentos de los trabajadores. En cambio, es mucho más difícil y mucho más lento de aprender, lo que nosotros tenemos de ventaja. El conocimiento de la vida y de las leyes del desarrollo de la humanidad, las relaciones de la realidad y el realismo de la representación.

Pareciera que para los escritores en la República Democrática Alemana, todo sería fácil. Sin embargo, es más difícil que antes. Seguro, ellos no tienen que preocuparse por el pan diario. Pignoración, boardillas, ejecutores judiciales, prohibiciones de imprenta, solicitudes limosneras, son conceptos que habrá que tachar de nuestro diccionario, porque han sido superados por la realidad. El proceso de creación literaria está garantizado materialmente, pero con esto, aún no surge la gran literatura. Y hacia este fin convergen los anhelos de los lectores. Ellos dicen: la base material, está; ahora escribid literatura nacional! Ellos exigen condenadamente mucho. Ellos claman por el Schiller y por el Goethe de la literatura proletaria. Y bien, nosotros ya tenemos los vanguardistas.

La crítica exige obras de un gran contenido de ideas, y esto debe estar representado en toda su complejidad, en la riqueza de luchas internas y antagonismos de caracteres, en verdaderos conflictos, en los destinos típicos de los hombres. El talento solo, hoy en día, es insuficiente. Hay que estar en la altura del debate político, filosófico, científico y artístico. Hay que conocer la literatura universal y la historia. Hay que dominar las leyes del movimiento de la sociedad humana y saber ubicarse en la realidad. Hay que vivir en medio del pueblo y sentir junto al hombre trabajador.

No es tan fácil para ellos cambiar de posición. Para pasarse al punto de vista proletario habría que anular su propia gravedad. En la naturaleza no es posible salir del pantano como Münchhausen tirándose de sus propias trenzas. En el proceso de la creación artística, esto, precisamente porque la crítica fraternal y los consejos de amigos no son capaces de reemplazar la acción de la auto-liberación. A la inversa, nuestros viejos escritores pueden elevarse sobre la caricatura "cultura proletaria" (Prolet-Kult) sólo por la superación de su gravedad. El escritor se encuentra en el foco del interés general. De todas partes le llegan solicitudes, pedidos, quejas y acusaciones. Hace poco lei ante los obreros de la fábrica de fosforos Riesa, que es propiedad popular, partes de mi novela "Noches claras". Pocos días después recibí una carta que decía: "Vuelva pronto, quede más tiempo con nosotros, hable con los compañeros en su lugar de trabajo; deje que le cuenten de nuestro trabajo y de nuestra vida". En el campamento infantil de vacaciones de la fábrica, propiedad popular, para instrumentos de agua, lei parte de mi libro juvenil "Alí y sus aventuras". Luego de la lectura los niños me asaltaron: "Vuelva, tio" ¡Quédate unos días con nosotros, escribe más libros como éste; ¡qué había en el atáúd de niños? ¡qué es más valioso que el oro? Lo mismo pasé con una lectura frente a los camaradas de la policía popular. Y los compañeros del perio-

do de la ilegalidad me preguntan toda vez que me encuentran: "¿Cuándo escribirás la novela de nuestra resistencia heroica?" ¡Qué haré de veras? Un sector u otro, quedará siempre enfadado. Ciertamente, no son muy fáciles las cosas. Ahí tenéis las nuevas relaciones entre la literatura y el pueblo. El escritor ya no es más un ajeno. El pertenece a todos. Esto ya no lo cambiaría ahora el burocrata más enemigo del arte. Como si el pueblo quisiera recompensar una historia mundial de olvidos, así asalta la nueva generación a los escritores. "Tú, escribe sobre nosotros!" Esto intenta a prometer todo, y a no hacer nada bien. Tienta a la chambonería, a la escritura voluminosa, a la gloria del día, lleva al inflamiento y al final a la amargura sobre el fracaso inevitable. Luego, el mismo pueblo pregunta sin piedad: "¿Por qué escribiste tan mal?" y rápidamente estás agotado y gastado.

La fuente se agotó y empuñaron porque la has descuidado y el chapucero sobrepasa al talento joven. ¡Dónde quiera se le descubren! En el banco del taller, en la obra, detrás de la trilladora, en el aula universitaria, en el grupo de los pioneros, al lado de la ametralladora de nuestras jóvenes fuerzas de defensa. Más dramas sobre nuestras luchas dramáticas por la vida, más novelas sobre nuestra vida novelesca del trabajo, más poemas sobre nuestra época poética: tal es el clamor. Imposible aislarse: el clamor atraviesa todas las paredes, todas las torres de marfil se desmoronan como ante las trompetas de Jericó. Se mete uno en medio de la vida plena de los hombres, se elige los caracteres más interesantes, más típicos, a los hombres especiales, justamente a ellos, los creadores de lo nuevo con sus destinos a menudo fantásticos, a veces románticos, en sus sendas erradas, trágicas o cómicas, y con su triunfo sobre el viejo hombre-yo tan podrido y tan feo.

LEA
en
LITERATURA SOVIETICA
Nº 2 de 1957

BACHES, relato por V. Tendriakov.
DEBATES ACERCA DEL TEATRO, por V. Sappak.
ULTIMAS OBRAS DE ALBERTO MORAUIA, por L. Jlodovski.
IMPRESIONES DE LA EXPOSICION DE VENECIA, por B. Yoganon.
EN EL CENTRO DE ASIA, por Yu Alianski.

◆
Adquirla en
Quioscos y librerías
y en

Colonia y Tacuarembó

LOS TEATROS INDEPENDIENTES CONTESTAN

Encuesta de "Gaceta de Cultura"

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

TEATRO CIRCULAR

- 1) Si Teatro Independiente es una revisión y revalorización de los valores auténticos y eternos del teatro, creo que corresponde a una etapa en la evolución de una sociedad y su cultura.
- 2) El amor al teatro.
- 3) Hacer teatro.

TEATRO LIBRE

- 1) Pongámonos de acuerdo: una cosa es el nacimiento de nuestro teatro independiente, y de esto hace un par de décadas; otra, este renacimiento, magnífico y serio renacimiento que hoy vivimos. Gran Quijotada, pero reacción casi universal de los Teatros del Pueblo, al influjo del gran Romain Rolland trataron de abrir un cauce nuevo al teatro de Arte y a un teatro "del pueblo" acorde con las profundas transformaciones económicas, sociales y estéticas de los últimos cincuenta años. Esos movimientos en Europa o América; en el Río de la Plata; en Buenos Aires o Montevideo, marcaron un claro derrotero, sembraron ideas y comenzaron junto a otras tentativas a realizar un teatro con contenido.

El renacimiento que vivimos (de seis u ocho años para acá) responde a un complejo de causas: a) decadencia del teatro comercial; b) necesidad de encontrar un teatro (arte social) que refleje problemas de nuestro tiempo; c) comercialización del cine; d) posibilidad de "hacer" obra artística y social con equipos locales, etc., etc., y hasta razones negativas como po-

drian ser la desilusión de sectores de nuestra juventud —como alguien lo ha señalado— por otras disciplinas. No estarían lejos quizá, tampoco, las razones que señalan que en períodos de transformaciones —y por lo tanto de dudas y de búsquedas— sectores cada vez más amplios de la población procuran en el teatro —como en otros aspectos de la creación o la especulación— su salida o su drama. Hay muchas causas y todas se autoinflaman.

- 2) Teatro Libre de Montevideo, obviamente, se formó por la conjugación de vocaciones e ideales comunes. Quizá conteste mejor, esta explicación:
 - a) es un Teatro Independiente en el sentido de estar desligado de toda relación estatal, burocrática, comercial-empresaria, etc.
 - b) es un Teatro Profesional por cuanto su organización es cooperativa, en el plano económico y en el plano de la orientación, la primera por otra parte de actividad permanente y sala propia con esas características.
 - c) y trata de ser un teatro popular en cuanto a realizar un MOVIMIENTO (no sólo representaciones escénicas) dirigiendo sus miras a las amplias capas de la población con un intransferible propósito de dignidad artística.

3) Hacer teatro. Bueno... se entiende por todo lo anterior, que no por refinamiento formal, por vacío "vocacionalismo", sino entendiendo al teatro como un arma de cultura, como un medio y también —por qué no— como un fin. Con las ideas y las vocaciones que nos reúnen, trabajamos en el teatro dando lo mejor de nosotros mismos.

EL FESTIVAL DE TEATROS... (viene de la pag. 16)

"Juan Moreira" resultó un excelente espectáculo que descansó su atracción en la intervención de los conocidos payadores Carlos Molina y Aramis Arellano, en los hermosos bailes nativos y en la tradición de una historia, la de Juan Moreira, un gaucho vejado por la autoridad prepotente. A estos elementos de indudable atracción popular es a quienes deberá el espectáculo su seguro éxito de público. Pero debemos convenir en que no existió un texto dramático. Apenas un esquema para ilustrar una acción caótica, donde encontramos sin mayor ligazón los más heterogéneos elementos.

Una recreación de Juan Moreira, requiere la historización del personaje, una rectificación del carácter que al mismo impusiera el criterio mercantil de su creador y de sus primeros adaptadores, una labor literaria de calidad. Rescatar lo popular en "Juan Moreira", que es la solidaridad hacia el gaucho injustamente perseguido por una justicia arbitraria

y cruel, motivando la conducta del protagonista por la circunstancia social de su época. No proseguir con la idealización de Gutiérrez-Podestá, que hicieron de los demás personajes meros pretextos, sino hacer de ellos entidades humanas que compongan verazmente el cuadro de una época que ha pasado, permaneciendo sin embargo intocados los orígenes de la injusticia.

Estas consideraciones nos hacen pensar que la intención de teatro popular de El Galpón se ha realizado escasamente y dudamos de que se haya dado un paso válido hacia su realización.

De los actores que han intervenido se destaca en primer lugar el magnífico Petruchio de Roberto Fontana la mejor labor interpretativa del Festival, debiendo necesariamente referirla a las mejores del movimiento independiente. Y en segundo término anotamos a Nelly Weisell, a Blas Braidot que superó las innúmeras

DEBEMOS CREAR UNA TRADICION TEATRAL

En cierto modo pueden contraerse los conceptos de tradición e improvisación para comprender algunas de las dificultades que debe enfrentar el teatro nacional. Sin desconocer la existencia de un nexo histórico con nuestros relativamente recientes orígenes en materia teatral, es indudable que tanto la Comedia Nacional como los grupos independientes parecen más bien surgir de por sí, sin conexión directa con precedentes similares. La técnica, si así puede llamarse, de los conjuntos que los antecedan mediamente, las compañías profesionales rioplatenses y españolas con una escuela finisecular y una deplorable orientación comercial abrumada de cursilería y chatura, más que un precedente positivo para el teatro culto, resulta un penoso lastre a ser liquidado y superado. De ahí que, careciendo de una tradición última y elaborada, el proceso de reconstrucción del teatro nacional, desde el punto de vista práctico, se vio enfrentado a la necesidad de un autosurgimiento alimentado, al modo del fénix, de sus propias cenizas; vale decir que la improvisación, la corazonada, la buena voluntad y el talento natural tuvieron y tienen amplio margen de desarrollo junto a la constancia y la autodidáctica. El grado en que este difícil y esforzado camino ha sido transitado con eficacia está siendo gritado por una progresiva agudeza en las puestas en escena y un siempre creciente número de grupos teatrales y público en general, pero esto no es más que el principio de la cosa, y de ningún modo la solución de la misma.

Para limitarnos a un terreno que con amplitud llamaremos "técnico" vamos a esbozar algunas de las primeras y más graves dificultades. Tomemos, por ejemplo, el complejo asunto del "decir", del buen decir, tan vinculado al del lenguaje. Las traducciones al castellano tropiezan con la complejidad idiomática localista de las diversas modalidades hispanoamericanas, como resultancia de la cual el "traduttore" ocasional, sin otra alternativa, recurre en el mejor de los casos a un español "universal" o sea mediocre, lavado e inexpressivo. Este lenguaje difícil, irreal, se hace hueco, en boca del actor, acostumbrado, como todos nosotros, al cordial "che vos" de la vida diaria. Naturalmente que no pretendemos argumentar una defensa del realismo intransigente y aceptamos la necesidad de un lenguaje escénico elaborado, en algunos casos distintos del cotidiano; pero esta transformación es auténtica cuando surge de un proceso de tamización, de traslación de un mundo real a otro, como en el teatro renacentista por ejemplo, nunca cuando resulta de una imposición exterior como en el "español literario", sin raigambre nacional, de las traducciones teatrales. Por otra parte, ¿cómo puede decir el actor lo que tan falso le suena? La cosa se complica aquí con dificultades de dicción. Cuánto nos hace sufrir la famosa S, particularmente en su forma aspirada a mitad y a fines de palabra. Pues hay quienes, temiendo caer en la manera de Martín Fierro, hacen resonar una tropetería de eses que nos abomban; y los otros, muchas veces por no parecer afectados en su dicción, o por mero desuido, se comen cuanto ese encuentran en el camino, o la aspiran convirtiéndola en una especie de jota. Pero en realidad lo mismo que pasa con la ese es común a todas las letras del alfabeto, particularmente en cuanto a las vocales, tan frecuentemente engoladas. En el fondo del problema está la ausencia de un lenguaje teatral, tanto para las traducciones como para las obras nacionales posteriores a Sánchez, y en el fondo de esta ausencia se encuentra la falta de una auténtica tradición escénica culta, como resulta evidente al recordar que los franceses ya discutían el "decir" en tiempos de Racine. Esta misma especie de complejidad de difícil solución afecta también a otras facetas técnicas de gravitación clave en la formación del intérprete, como es sin duda alguna el movimiento escénico. Muy equivocados están quienes suponen que la elegancia y la naturalidad en los desplazamientos en escena de los actores son consecuencia de un don innato o en su defecto del oficio. Lo primero es muy, pero muy raro, y lo segundo, el oficio, no es suficiente. Lo principal al respecto es la escuela, y para eso se precisan buenos maestros (que no tenemos). La misma cosa o muy parecida pasa con la imposición de la voz, en que alguna excepción confirma la regla; y así indefinidamente.

El límite de este artículo no nos permite extendernos en ejemplos concretos por lo que debemos ir a las conclusiones. No creemos que la resolución de los problemas planteados sea imposible. Por el contrario, confiamos en la experiencia y el tiempo ayudados por el esfuerzo y la inteligencia atenta. Las respuestas a muchas preguntas de carácter limitadamente técnico y por su misma naturaleza generales, podrían lograrse con el estudio y la colaboración de aquellos que han desarrollado un teatro maduro y experimentado como es el de los europeos; en cuanto a obras, tal vez más sustanciales, la única respuesta está en nosotros, pues requieren sin duda soluciones nacionales.

GUALBERTO TRELLES MERINO.

dificultades de su Juan Moreira, a Juan M. Tenuta el mejor de su conjunto a través de sus dos intervenciones; a Federico Wolff en un personaje muy bien compuesto y a Bruno Musitelli.

De los elencos que han intervenido además de la eficacia del de Club de Teatro, ya señalada, es necesario hacer notar el fructuoso ejemplo del elenco de El Galpón por asimilar los elementos interpretativos de una tradición gauchesca tan cercana a nosotros y tan falsificada, que por lo mismo la aptitud demostrada ha creedor al conjunto del elenco.

De la misma manera la dirección de Del Cioppo que supo organizar en una cuadro de largo, las distintas situaciones del espectáculo así como un funcionamiento bastante armónico de los medios técnicos. Merecen también ser señalados el vestuario de Taller de Teatro diseñado por E. Thompson y el de Club de Teatro a cargo de Domingo Cavallero.

Finalmente es de desear que en el próximo festival participen más conjuntos y que lo hagan con un criterio más objetivo acerca de un encuentro de teatro de esta naturaleza.

TEATRO

DIRIGE: AMÉRICO ABAD

SÍNTESIS CRÍTICA

PROYECCIONES DE FUTURO

EL FESTIVAL DE TEATROS INDEPENDIENTES

Por primera vez y con exigencias más o menos semejantes se reunieron varios grupos independientes en un festival al que la presencia del Teatro Popular Independiente "Fray Mocho" de Buenos Aires, permitió calificar de internacional.

La experiencia ha sido provechosa; y es necesario extraer con rigurosidad lo positivo y lo negado.

En primer lugar, la participación del Fray Mocho y de la delegación de la Federación Argentina de Teatros Independientes continuó a través de presentaciones escénicas, mesas redondas y contactos personales, una vinculación que informalmente se viene manteniendo entre los dos países del Río de la Plata. Una de las conclusiones de la Mesa Redonda fue, justamente, la de formar un organismo conjunto de las dos federaciones que funcione con regularidad. La otra cuestión que se convirtió en el eje problemático del Festival fue la del autor nacional. Los argentinos nos expusieron una experiencia de trabajo en común y de colaboración con el autor dramático digna de ser asimilada en nuestro medio. Y podemos decir que en ese sentido han hecho el aporte más importante de todo el Festival, promoviendo al mismo tiempo arduas discusiones acerca de independiente.

La puesta a prueba de la capacidad organizativa de los grupos participantes obligados a pre-

sentarse en plazos determinados con un espectáculo al aire libre, y de la que salieron en cierto sentido exitosos, indicó otro aspecto positivo. Les perjudicó, eso sí, una immoderada tendencia al gran espectáculo, complicándose con costosas puestas en escenas y dificultades de toda índole, cuando hubiesen podido optar por la sencillez, lo que les hubiese permitido una participación más activa en el Festival y un enriquecimiento de la responsabilidad cultural de cada uno de los grupos. Ya resentida por el injustificado desinterés (a excepción de El Galpón) hacia nuestra literatura dramática pasada o presente.

Descartando por relevante la realización de este Festival, que cierra una etapa (a pesar de todas las limitaciones) donde se advierten condiciones de adultez en nuestro teatro independiente, la aspiración reiteradamente expuesta de que el Festival se efectúe todos los años y se amplíe con la participación de otros países, significa ya un acontecimiento que ha de incorporarse con particular importancia a nuestra historia teatral.

A la novedad de un festival de teatro deben atribuirse algunas de las equivocaciones, fallas de organización e incertidumbres. Su misma realización en Atlántida, si bien significó un serio esfuerzo de las autoridades que lo pro-



yectaron, privó al encuentro de la posibilidad de ser apreciado por un público mayor, limitando su resonancia al balneario y a la gente de teatro, situando obligatoriamente las funciones en los fines de semana cuando podrían haberse ceñido a una presentación continuada y a precios más accesibles. Asimismo, la realización de espectáculos al aire libre suele no contar en nuestro país con el asentimiento del tiempo, el cual somete a los conjuntos a un verdadero azar, que acabó posponiendo en una semana la última jornada del Festival. Sería conveniente que en próximas oportunidades se previera la posibilidad de ser llevados a cabo en sitios cerrados.

Inauguró el primer Festival Internacional de Teatros Independientes el Fray Mocho, que presentó dos obras. Oficialmente "Los casos de Juan el Zorro" de Bernardo Canal Feijóo, una pieza irregular en su secuencia dramática, que plantea un tema folklórico de indudable raíz popular recreando en su fábula la socarronería del principal personaje, sus vicisitudes, sus andanzas, su picardía tan peculiar a nuestra idiosincracia y su astucia que es la de quien posee la fuerza. Hasta aquí había sido posible apreciar los ricos medios interpretativos del elenco argentino, su mentado sistema de expresión corporal y una eficaz labor de conjunto, pero sin haber logrado satisfacer plenamente la expectativa del público. Cosa que logró dentro de las más variadas opiniones, su interpretación posterior de "Tres historias para ser contadas" del autor argentino Osvaldo Dragún, provocando una abundante controversia. Dragún en charla que precedió a la representación expuso su experiencia de autor trabajando en estrecha colaboración con un elenco. Experiencia que deberá ser meditada por los teatros independientes nuestros, pues muestra un camino aceptable para la realización de la literatura dramática.

Este nuevo trabajo mostró la ductilidad del elenco del Fray Mocho, confirmó su nivel artístico y sobre todo una verdadera intención de teatro popular: accesible, artístico y con problemas de honda contemporaneidad.

Asimismo, es necesario destacar la fugaz y excelente representación del Teatro I. F. T. (Asociación Israelita Argentina Pro Arte).

De los elencos uruguayos cabe apreciar el esfuerzo realizado, pero en tres casos sus respectivos hechos teatrales no estuvieron a la altura de su tesón: Taller de Teatro, Pequeño Teatro de Montevideo y la Máscara. Además de fallas de interpretación el repertorio elegido estuvo fuera de sus posibilidades inmediatas (Taller de Teatro), o, era incapaz de interesar a un público apenas distinto del que habitualmente concurre a sus actuaciones montevideanas (Pequeño Teatro) y la Máscara. De cualquier manera si tenemos en cuenta que tanto Taller de Teatro como Pequeño Teatro hacían su segunda presentación pública esperamos que al preaviso de crítica y público los alerte para sus próximos trabajos. La Máscara, un elenco que ha realizado trabajos de consideración, ha dado esta vez un traspiés, del que no ha estado libre ninguna de los teatros independientes nuestros, pero que en la sucesiva serán cada vez menos admisibles y justificables.

Fue Club de Teatro con "La fierrecilla domada" de W. Shakespeare quien ofreció, de los conjuntos nuestros, el mejor trabajo teatral del Festival de Atlántida. Todo el mundo sabe que Shakespeare no es una empresa fácil, incluso en esta comedia, una de sus primeras obras, y que la inveterada pasión de los independientes por los clásicos ha sido ocasión de reiterados fracasos, de ahí que el legítimo éxito de Club de Teatro adquiera especial relieve y dignidad. Cabe señalar un afinadísimo trabajo del elenco y la dirección de José Estruch, que salvo cuestiones de detalle, obtuvo un excelente resultado.

El teatro popular y nacional, tema entusiastamente debatido en el Festival, hizo que se despertara una larga curiosidad —que el mal tiempo favoreció— por la presentación de El Galpón, dando a su espectáculo de estreno la mayor cantidad de público de todo el Festival. Había razones para que fuera así. El Galpón fue el único elenco nuestro que intentó un teatro con vistas a ampliar su público, a la vez que interesándolo en un tema conocido por todos. Y esto es plausible porque significa una contribución al debate sobre teatro popular.

Avalaba además esta intención la dirección de Atahualpa Del Cioppo uno de nuestros más capaces directores.

ELENOS Y OBRAS

TEATRO POPULAR INDEPENDIENTE "FRAY MOCHO". "Los casos de Juan el Zorro", de Bernardo Canal Feijóo.

TALLER DE TEATRO. "La posadera", de Carlo Goldoni. Dirección: Pablo de Béjar.

PEQUEÑO TEATRO DE MONTEVIDEO. Retablo de la farsa y el milagro. (1ª parte "El médico volante", tema popular transcrito por Molière. 2ª parte "El milagro de Teófilo", de Rutebeuf, trovador francés del siglo XIII). Dirección: Mario Kaplún.

GRUPO DE TEATRO INDEPENDIENTE "LA MASCARA". "El dios indiferente", de Vito de Martini. Dirección Manuel Blanco.

INSTITUCIÓN TEATRAL "EL GALPON". "Juan Moreira", de Eduardo Gutiérrez, adaptación de Atahualpa Del Cioppo, Ugo Ulive, Hugo Bolón y Raúl Bogliaccini. Dirección: Atahualpa Del Cioppo.

CLUB DE TEATRO. "La fierrecilla domada", de William Shakespeare. Dirección: José Estruch.

(Sigue en pág. 15)