

La Voz de los Pueblos y los Intelectuales

Pocos meses han separado las dos conferencias celebradas por las cuatro grandes potencias en Ginebra: la de los Jefes de Estado, en julio, y la de Ministros de Relaciones Exteriores, en octubre-noviembre. La primera trajo al mundo una gran esperanza: pareció que terminaba el nefasto período de la "guerra fría", que se encontraba al fin el camino de la comprensión y la amistad, que empezaba a disiparse la obsesión de la guerra futura que envenena la vida espiritual de los pueblos y ahoga su vida material. Pero la segunda conferencia no avanzó por estos caminos; algunos hablan inclusive — y hasta con mal disimulada satisfacción — de que el "espíritu de Ginebra" ha muerto. ¿Es esto cierto? ¿Se reanudará la guerra fría?

Sería un error considerar estos problemas en el plano puramente diplomático. Se ha dicho con razón que en la conferencia de los Jefes de Estado estuvo presente una 5ª Potencia: la opinión pública mundial. En efecto, la conferencia se preparó y se desarrolló en medio de una atenta vigilancia popular y de significativos pronunciamientos en torno a los principales problemas en debate. Fue particularmente expresiva, amplia y poderosa la exteriorización de la opinión pública mundial acerca del problema de las armas atómicas: las trágicas experiencias con la bomba de hidrógeno y las decisiones sobre la guerra atómica adoptadas por la Nato se extendió desde el éxito sin precedentes alcanzado por la campaña de firmas en el Llamamiento de Viena lanzado por el Consejo Mundial de la Paz hasta las manifestaciones de los círculos más calificados (llamamiento de los Premios Nobel, de los sabios encabezados por Bertrand Russell, etc.). No cabe dudar de que todas estas acciones de los pueblos tuvieron una influencia marcada para determinar el éxito de la primera conferencia de Ginebra.

Y, después de la conferencia, una serie de hechos dieron a los

pueblos la medida de las posibilidades de paz existentes. Ellos merecen destacarse los contactos directos entre el Este y el Oeste y muy especialmente el cordial intercambio de diversas delegaciones de agricultores, arquitectos, periodistas, etc. entre los Estados Unidos y la Unión Soviética.

No es del caso analizar aquí en qué grado la vigilancia de la opinión pública se debilitó en el período previo a la segunda conferencia que acaba de terminar y durante su mismo desarrollo. Pero lo indudable es que los anhelos y los objetivos de vida pacífica de los pueblos no se han debilitado y que mantienen íntegramente su fuerza y solidez; no los puede destruir ningún momentáneo fracaso diplomático, por muy escépticamente que pueda considerarse. ¿Van a resignarse los pueblos a que persista la amenaza de atroces destrucciones y sufrimientos que encierran los armamentos atómicos? ¿Van a resignarse al mantenimiento de las barreras puestas a los intercambios culturales y comerciales, que tanto perjudican la vida espiritual y material de la humanidad?

Lo que los pueblos exigen es que se exploren exhaustivamente

los caminos del acuerdo y que no se coloquen los problemas en el callejón sin salida de las diferencias que actualmente aparecen como insalvables. Es visible que las profundas discrepancias existentes no permiten resolver todavía el problema alemán sobre la base de una unificación inmediata de las dos Alemanijs. Pero, ¿por qué no buscar formas de convivencia y de acercamiento aceptables?

¿Por qué supeditar a los desacuerdos insalvables la posibilidad de acuerdos parciales sobre la seguridad europea que, si fueran alcanzados, facilitarían inclusive la solución definitiva del problema alemán? Si los planes del Este y del Oeste para el control de los armamentos se aproximan ya tanto que es necesario ser poco menos que un experto para advertir las diferencias entre ambos, ¿por qué hacer girar la discusión en torno a las mínimas discrepancias, en lugar de abocarse de lleno a la tarea de lograr la detención de la carrera de armamentos, la disminución de los gastos militares y acuerdos para la no utilización de las armas atómicas? ¿Por qué no colocar el problema de los contactos entre el Este y el Oeste en el terreno fecundo — que ya ha dado éxitos importantes — de

los intercambios científicos y artísticos, de las visitas recíprocas de delegaciones y turistas, del fomento de las relaciones comerciales, por medio de las cuales sería posible avanzar en el camino del conocimiento y comprensión mutuos, condiciones básicas para la solución de todos los demás problemas?

Todo esto se preguntan los pueblos. Todo esto se preguntan los intelectuales del mundo entero. Pero no para quedar a la expectativa, sino para intensificar la acción por la paz. La 5ª Potencia, la opinión pública, debe hacerse sentir con mucho mayor fuerza para inclinar la balanza en el sentido de la paz, para defender y elevar el "espíritu de Ginebra".

Después de la reunión de los Ministros de Relaciones Exteriores, la lucha por la paz se ha convertido en un urgente imperativo moral, al que los hombres de la cultura no han de permanecer insensibles. Puestos los ojos en iniciativas apropiadas, debemos hacer oír nuestra voz — que el pueblo aprecia y atiende — en defensa de la unidad de la humanidad, de su existencia amenazada, de la cultura que han forjado las naciones, todas las naciones, en el curso de la historia.

Escena de la película "Oda al Mar" de Alberto Mántaras Rogé



Recordando a JULIO J. CASAL



JULIO J. CASAL, por Barradas

Estos días habrá de cumplirse ya un año de la muerte de Julio J. Casal, nuestros.

carlo, — luchador sin desmayos por la causa de la difusión de la cultura — nos hace justicia y decir verdad al afirmar: era uno de los nuestros. Los luchadores por llevar la cultura al pueblo, por la afirmación de los nacionales. Uno de los que luchó en nuestro medio intelectual ahincado por la República Española, y, más tarde, por el movimiento anti-nazi. Encontramos pocos días antes de morir, en una de las celebraciones, de diversa, de la UNESCO. Y nos lo volvió a repetir: "Uds. saben que estoy con Uds."

Una revista de cultura, la revista "Alfar", que empezó a editar en España y por años y años, sacando en nuestro medio, tan poco abierto a tales cosas, pulcra y estéticamente editada, fue un milagro de supervivencia. En ella vieron cabida escritores y poetas y artistas nuevos y en ella colaboraron las más consagradas.

El fue amigo de todos y querido por todos. Todos lo recuerdan con invariable estimación intelectual por su obra. Fue amigo y compañero de los grandes de habla española: Machado, García Lorca, Vallejo, Hernández, Alberti, Ne-

Así nació "Alfar"

Julio J. Casal

Era ayer. Y hace veinticinco años. Galicia. Andaba un viento por las calles de la vieja ciudad. Pero nosotros teníamos fuego en el corazón y para trazar los caminos de la noche alcanzaba con la lámpara de nuestros versos. En un juego de peligrosa poesía nació "Alfar". Queríamos imponer nuestra religión de escultores y se entabló la lucha pero no nos importaba. Ya nos había dicho el pensador, que: "el Paraíso está en las sombras que proyectan las espadas". Ibamos en la pureza de nuestra verdad. Y ya sabíamos con el Maestro, que "Dios no tiene necesidad de nuestras mentiras", y que el drama que vivíamos, nacía de nuestras convicciones, que nuestra faena iba segura en su acendrado fervor y en su presencia de espada. Fuimos creando nuestra soledad y nuestra embriaguez. Sabíamos con La Bruyère que "todo nuestro mal viene de no poder estar solos".

Así nació "Alfar". Nuestro bosque no tendría la razón de sus árboles, pero se derramaba con un aliento propio. Pero pronto de todas las distancias nos alcanzó el lenguaje de la sangre, la esperanza de los nuevos, las abejas laboriosas de los consagrados: miel de Antonio Machado, de Miguel de Unamuno, de Gabriel Miró, y hasta nosotros fueron llegando Fernando Villalón con sus "Romances del ochocientos" y al mismo tiempo ocultista en su actitud de misterio contra el número creador "de una aristocracia popular". Emilio Prados, venía de Málaga con su barco "devanando sus cadenas y peinando sus amarras".

Vicente Aleixander, desde Sevilla, diciéndonos que "la poesía es la salida a la única libertad". Y también de Sevilla, Luis Cernuda, dueño de su "Perfil del aire", Manuel Altolaguirre, abogado, obrero, tipógrafo, uno de los más jóvenes ya cantaba su voz de niño:

"Era mi dolor tan alto que la puerta de la casa de donde salí llorando me llegaba a la cintura. Era mi dolor tan alto que miraba al otro mundo por encima del ocaso".

Pedro Salinas con la aventura de su poesía hacia lo absoluto. Y Rafael Alberti, el más nuestro de todos, nos envía, desde Cádiz, sus primeras colaboraciones. Ya en 1922 comentamos su Premio Nacional de Literatura. En el jurado estaba Antonio Machado. Poeta del sobreciello y el subsuelo.

Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Juan Larrea, Moreno Villa... y ¡tantos! y bajando de su Granada, Fuente Vaqueros, envuelto en su "viento del Sur" y con su maestro de la brisa, "el chopo", nos llegó también entre los juncos y la baja tarde el más emocionado y auténtico poeta.

Federico García Lorca. Nombres queridos, que como dice Rafael Alberti "sin lastimarme" me están cavando una ribera de luz, dulce en mi pecho, haciéndome el alma navegable".

Este "Español del éxodo y del llanto", el gran poeta León Felipe, por aquel entonces, andaba por África, "ya venía corriendo, corriendo por una larga pista de siglos y de obstáculos", mientras en su día de veinticuatro noches afi-

Continúa en la pág. 4.



Julio J. Casal con E. Amorim y Federico García Lorca

dos poemas inéditos

ALGO DISTINTO

Algo distinto sí, algo que nueva nuestro pie entre las nieves de la vida. Una lejana voz, de antigua nueva como una ola nunca repetida. En lo alto del sueño ver que lleva el camino a una esencia no sentida la sien caneca en tanta dura prueba y dueño aún de la niñez perdida... De mi mano naciendo van los ríos y es todo el cuerpo nada más que tierra. Labrar la paz con mi constante guerra. Muerto, crecer en mí, tierno retoño, y ser centro de todos los estios desde la fría niebla de mi otoño.

A UN RUISEÑOR

Vacilas ruiaseñor, porque en el aire hay blandos y pequeños enjambres de atardecidas luces. Aguardas a la noche total, para que ascienda tu canto hasta la oscura quietud de los pinares. Yo, desde mi ribera te miro y te comprendo. La claridad del día, enmudece tu estrella. Sólo para el silencio entristecido del camino nocturno, correrá azul tu agua. La luz va adelgazando entre laderas grises. Está la sombra echando su aliento sobre el mar. La abeja de la tarde va por la flor del sueño. Y un río de violines se desborda en la noche.

Fernán Silva Valdés responde

Empezaré diciendo por qué escribo: simplemente y en primer término, por vocación, por necesidad espiritual. Comencé a realizarlo a los quince años (vocación), escribía y leía, así, sin pensar que ello fuera el brote de una futura y profesional actitud de mi vivir.

El niño, cuando se cansa de su juguete lo rompe, o bien pretende modificarlo, y si los medios económicos de sus padres no permiten la renovación de aquéllos, con los restos de sus juguetes rotos se crea (si es capaz) otros distintos.

El artista procede de parecido modo. Hasiendo de sus libros favoritos, los arroja a un rincón de su memoria y con sus restos empieza a realizar su obra. Suele comenzar siendo un mero discípulo o imitador. Está aprendiendo a sacar partido de su vocación. Luego da el salto o realiza el paso importante que va de imitador o continuador a creador, a creador de su juguete. Yo seguí este proceso, que hoy explico como otras veces, aunque con método distinto. Y así, mientras era acto plural abrir al público deslumbrantes SUCURSALES de JUGUETERIAS extranjeras, cuyas casas mayores giraban sus capitales estéticos en París, Londres, Nueva York, etc., abría yo modestamente (ante las risas de unos y el pesimismo de otros) mi pequeña fábrica, con MI SELLO Y MIS MODELOS; fabricaba que tuvo resonancia singular y rápida entre otros jugueteros más jóvenes DE ACA Y DE ALLA. De ese modesto taller, allá por los años '20-21, dentro de la técnica al uso en la época, y por lo tanto universal (ultraismo) y como de poesía se trataba, empleando imágenes propias, sin abolegno, plebeyas, a la par que materiales del medio ambiente que tenía a la mano y cuyas características conocía y dominaba, salieron unos CHICHES poéticos llamados "Poemas nativos". Y a ese acontecimiento literario, que ahora puede parecer fácil de tan lógico y esperado, la gente le dio por su cuenta el nombre de NATIVISMO (como evolución respecto al gauchismo y al criollismo) y por lo tanto llamó a los juguetes POESIA NATIVISTA, pues la diferenciaba de la gastada poesía gauchesca que habiendo cumplido ya su ciclo honorable y su misión estético-bárbara, era anacrónica continuar repitiendo. Así escribí durante treinta años, atendiendo mi autóctona fábrica que daba piezas para los hombres niños, y aún para los niños niños, ya que éstos los aprendían — y los siguen aprendiendo — desde los bancos de la escuela. Y como tanto me dediqué a ello, y como casi no servía para otra cosa, me fui haciendo PROFESIONAL y continué escribiendo al par que para jugar, para ganarme el pan de cada día, alejado como lo estuve siempre de cátedras y alejado de cargos públicos. He ahí POR QUÉ ESCRIBO.

Naturalmente, que, como siempre acontece cuando a uno se le ocurre algo DISTINTO y alcanza el éxito, aquí y allá, otros abrieron sus talleres fabricando juguetes parecidos, utilizando ellos también los hasta ayer desmontados materiales de la región; usando expresiones populares, que aunque castizas, eran consideradas ORDINARIAS, antiliterarias; expresiones que yo había tenido LA AUDACIA de emplear con pretensiones cultas. Y los juguetes de mis "Poemas nativos" del libro "Agua del tiempo" que, con expresiones y palabras de frescura bárbara, habían creado esas imágenes sin abolegno estético, comenzaban a ser padres y abuelos. (Esto lo saben muy bien los críticos de mi generación, cosa que algunos han consignado, pero no está demás recordarlo en momentos en que noto cierta tendencia al olvido de mi influencia sobre los poetas que eran jóvenes entre los años 1923 al '28, especialmente del ambiente argentino; algunos de los cuales trataron de "borrar las huellas", como dicen los médicos alienistas (¿no es verdad, doctor Más de Ayala?), negándose al combatirme.

Bueno, amigos de LA GACETA, después de haber contestado el por qué escribo, trataré de contar COMO lo realicé y para qué doy cima a esta mala costumbre.

¿Cómo escribo? Les diré, pero antes agregaré: CUANDO lo hago, y así, respondo que COMO y CUANDO me viene el deseo imperativo de realizarlo. Cuando así es, el escribir resulta un bellissimo HACERSE EL GUSTO. Creo en algo así como la inspiración, si mal no recuerdo, mentada por los griegos... creo que SI NO DIOSSES, ciertos seres (¿ángeles?) me dictan en silencio, o le ordenan a mi sangre, lo que voy escribiendo... y a medida que lo realicé me pongo en un estado de trance que me escamotea el tiempo y el lugar en que estoy. A veces, la ejección sigue rápidamente, o se realiza AL PAR del estado emocional de la inspiración, pero otras veces, tal estado me ha envuelto en un éxtasis que se basta a sí mismo en el sentido del placer y no recurre a la realización literaria. En estos casos, muy



FERNAN SILVA VALDES, madera de René Magariños

cómo p qué y para qué escribo

singulares, y que son los menos, el hecho ha sido tan intenso que no se ha borrado de mí; ha seguido presentándose como en ECOS a través de los años, hasta que un día cualquiera, EL ECO se hace VOZ PRIMERA nuevamente y lo estampa en el papel.

Así me sucedió con algunos de mis poemas más celebrados. En "Capitán de mis sombras", por ejemplo, esas SOMBRAS aparecieron de mí mismo cierta vez en que a los 22 años de edad, estando en una estancia en Casupá, luego de haber PAYADO en la pulpería con un mulato payador de Reboleado (payada que he narrado muchas veces y ha sido recogida por Salterian de Herrera en su novela "Arandú", y por don Pedro Figari en una breve nota publicada en la revista "Mundial" de Buenos Aires, en diciembre de 1924).

Ese fue un fenómeno psíquico-estético, que narré muchas veces, y hoy escribo por vez primera. Confieso que nunca experimenté nada igual. Después de la payada — durante la cual al proyectarse, enorme, en la pared la sombra de alguno de los gauchos que nos rodeaban, hice, en mi canto, la pregunta que hoy repiten los payadores, creo que sin citarme, ya como cosa anónima (el deseo de Antonio Machado) pregunta capciosa que inquiría "qué distancia había entre la sombra y la pared"; y que el mulato me respondió genialmente: "la misma distancia que hay de los labios a la boca"; respuesta que yo fui el primero en festejar, que terminó en una invitación general a TOMAR por parte del pulpero y que hizo que la payada se terminase sin vencedor. Después del contrapunto, repito, salí de la pulpería en un estado eufórico — desde luego que con unas copitas de caña brasilera — y en el atardecer de un día de mayo con sol, al par de la sombra larga de mi figura a caballo, en un caballo brioso y arisco que yo dominaba a voluntad, y al recordar los nombres y los hechos de algunos antepasados gauchos que llevo en la sangre, comencé a sentir detrás mío LA PRESENCIA de ellos, como si fueran fantasmas grises que me siguieran.

Y de tal modo los SENTIA, que no daba vuelta la cabeza impedido por DOS MIEDOS: el miedo DE VERLOS y el miedo DE NO VERLOS. Aquéllo quedó resonando en mí existió como un largo eco alternado con olvidos. A veces pasaba meses sin recordarlo, a veces lo recordaba por momentos varios días seguidos, hasta que un día, como dije, el eco se hizo VOZ y la voz (el ángel) me dictó el poema. Lleno de temores, creyendo que me lo rechazarían por lo inusitado del tema, y por lo per-

sonal de evocar tantos nombres de mi familia, lo envié a "La Nación" de Buenos Aires, pues había empezado a colaborar en dicho diario; y a las pocas semanas apareció, ante mi asombro jubiloso, publicado en la primera página del Suplemento dominical, abarcándolo toda con su ilustración. Habían pasado veinte años entre el hecho real y la versión literaria del mismo.

A los varios años, LAS SOMBRAS se me presentaron nuevamente, pero no en realidad sino en inspiración, y escribí el otro poema sobre el mismo tema titulado "Los centinelas", que yo entiendo posea valores similares a "Capitán de mis sombras", pero que nadie ha tenido en cuenta.

Mi "Romance a la muerte de Rivera" lo tuve igualmente varios años en el DESEO de escribirlo, en el subconsciente, aunque sin tanta euforia como el primero de los mencionados, y en cierto momento, inesperadamente empujado por una fuerza irresistible, sin saber lo que iba a decir, me senté en mi mesa frente a mis papeles, y escribí el CANTO PRIMERO. A los varios días, ese canto primero me puso en trance para EL SEGUNDO, y varias semanas después, el segundo me hizo de trampolín para el CANTO TERCERO y último.

Cuando doy por terminado uno de estos extensos poemas, quedo tranquilo, SABIENDO, teniendo plena conciencia de que está terminado y que el motivo, que LAS SOMBRAS no se me van a aparecer más.

Hecho singular me aconteció, poco ha, con unas décimas lunfardas que pretendí escribir en broma, como un retruque al poema de un argentino sobre un tango de la Guardia Vieja. Creo que es curioso y lo voy a narrar.

Muchas personas saben que realicé muchas de las acciones que informan mis poemas, tanto sobre la vida del campo como sobre el arrabal, con su tango y su taita. Hace pocas semanas encontré entre viejos papeles un soneto sobre tema LUNFARDO, escrito entre los años 1911 y '12, el cual regalé a Idea Villarino, sabiendo que ella, con varios compañeros, están estudiando ese tema. Aprendí el habla lunfa viéndola, como aprendí a bailar la milonga y el tango con "corte y quebrada". Y como siempre en mi literatura reflejé el clima, la época y mi propio vivir, cuando escribía los Poemas Nativos de "Agua del tiempo" que trajeron el NATIVISMO, deslicé entre ellos varios que reflejaban el clima del arrabal, como "El tango", enrocado con el lente nuevo de la estética moderna, y los demás Poemas Nativos. Creo que este TANGO puede representar cronológica y estéticamente — una de las iniciales del movimiento actual hacia la valoración del clima del TAITA y su influencia en la literatura culta.

Pero vamos a lo que ibamos. Un turista argentino, hace cinco años, al que conocí en Carrasco, me comprometió a hacer una réplica o retruque a cierto poema culto-lunfardo en el que se alababa al "Entrerriano". Empecé a RETRUCARLO en décimas. Pensaba escribir tres o cuatro, para que fueran musicales y cupieran en un disco. Pero a la tercera décima, sin querer, trineado ya por LA SOMBRA, había empezado a describir, NO UN TANGO, sino EL HOMBRE DEL PUEBLO creador de ESE TANGO, a través del músico popular, o sea EL TAITA. Y este tema me iniciaba y empecé a escaparme de mi dominio, tal como el personaje de Pirandello, y continué tomando forma y actitudes ya como por su cuenta, actuando y RONCANDO SIN MI PERMISO. Cuando llegué al número de diez décimas, lo di por concluido, lo hice copiar a máquina y se lo leí al amigo argentino, quien se lo llevó alborzado. Pasaron quince días y de pronto leyendo las décimas para aprenderlas de memoria, el tango de la guardia vieja, humanizado en el taita, me empieza a DOMINAR de nuevo y me obliga a escribir tres décimas más. Aun cuando por ser yo supersticioso intenté hacer la número CATORCE, no pude. El taita se me quedó quieto, cristalizado ya (y en sus trece) y no dio un paso más. Actualmente es el poema con el que obtengo más éxito al recitarlo en ambientes de toda laya, cultos o populares. Tal es así que, como la versada realizada en broma todos los que la oyen me la toman en serio, he concluido por tomarla en serio yo también.

Con mi "Santos Vega", me ocurrieron igualmente cosas como para no dejarlas en el tintero. El argumento lo tenía escrito ya desde diez o doce años atrás. No era exactamente como luego, al realizarlo, resultó, pero encerraba un proceso que puede ser de interés. Yo quería presentar el caso del PAYADOR-HOMBRE, que va creciendo hasta el mito, en la admiración popular. Me proponía solamente ese fenómeno estético-social. Pero al realizarlo, abarqué al par otros aspectos. Digo al par porque la idea primaria enfunde que la conseguí, ya que es el MISTERIO, dentro de un tiempo breve, se opera LA TRANSFIGURACION de

Continúa en la pag. 18

Gente Extraña

En las afueras de la ciudad de Minas, sobre un camino que conduce hacia las sierras, en un rancho pobre y solitario se moría doña Micaela. En el lugar era conocida como "Micaela la de la Miel" porque su única ocupación era la de cultivar un poco de miel que vendía o cambiaba por cualquier cosa. Poco se sabía de ella en los alrededores; aun los vecinos más viejos no podían recordarle hábitos o costumbres diferentes de las que mantuvo hasta el día de su muerte. Siempre sola con sus abejas; siempre vestida de negro. Siempre con la cabeza cubierta con un pañuelo que apenas dejaba entrever el rostro seco, cuarteado por el aire, el sol y el tiempo. Siempre vieja, de edad indefinible. Siempre pobre. Quizá la más pobre de los alrededores.

Sin embargo, poco antes de su muerte, varios doctores y abogados llegados desde la capital, se dieron en no dejar tranquila a la pobre vieja, turbándole los últimos minutos de vida y conmoviendo la paz cotidiana de la rutina campesina.

El primero que se enteró que algo anormal sucedía fue Pascual Trias. Al pasar con el carro cargado de zapallos por el rancho de doña Micaela, vio dos automóviles estacionados cerca del colmar. Tiró de las riendas y saltó del carro, y con gesto caviloso y mirada desconfiada fue dando rodeos hasta acercarse.

A la tarde en el ámbito de las sierras eran pocos los que ignoraban que doña Micaela se moría. Pero lo que intrigaba a los vecinos eran esos hombres llegados en auto que se habían metido en el rancho de la pobre mujer. Pascual Trias desparataba la noticia con el carro, cargado de zapallos, sin darle descanso al matungo que sudaba y echaba espuma. Con todos comentaba sacando conclusiones; hablaba y hablaba, haciendo conjeturas, sin lograr poner en claro más que el hecho ya conocido de que doña Micaela se moría.

Y mientras Pascual llevaba sus zapallos para arriba y para abajo, otra novedad corría entre los vecinos: Uno de los hombres estaba escribiendo a máquina sobre el fogonico del rancho, delante mismo de la moribunda. Eso motivó que algunos vecinos comenzaran a reunirse para comentar un poco sorprendidos y un poco alarmados, en lo de Onofre, el rancho más cercano al de doña Micaela. Se hallaban en la cocina cuando llegó Pascual Trias, sofocado y nervioso, secándose la cara con un pañuelo colorado viejo y sucio, diciendo que había visto que llevaban una bandera para lo de doña Micaela.

Cosa más extraña no era de esperar. Eso los resolvió a presenciar los acontecimientos de cerca. Onofre encerró la chancha y los lechones y salió detrás del grupo que ya marchaba por el camino, encabezado por Pascual. A pocos pasos del rancho la improvisada comitiva se detuvo en seco. Y un instante después se desparataban todos a ambos lados del camino para dar paso a una camioneta negra que frenó delante de sus narices y los cubrió de polvo de arriba a abajo.

Resolvieron que Pascual los representara mientras ellos aguardaban a la sombra de una higuera. Pudieron observar que uno de los hombres salía al encuentro de Pascual y le estrechaba la mano con gran efusión; luego le invitó a pasar — ¡Se han de creer que es el viudo! — comentó alguien. Y se sintieron algunas risas.

Lo primero que notó Pascual fue que el rancho era chico para tanta gente. Reparó en el botón negro de doña Micaela colgado de la pared y apenas

lo reconoció experimentó un dolor en todo el cuerpo. Era como la compasión de que algo extraño sucedía. Reparó también en todos esos hombres fumando y bebiendo en cualquier rincón. Pasó la espalda por el rincón. Pascual vio un cuerpo cubierto por una bandera. El rostro parecía aún más flaco y primera vez la conoció sin el pañuelo en la cabeza. —¿Cómo está...? — preguntó sintiendo que una especie de tiempo empezaba a dominar, frente a todas esas gentes y cosas extrañas que no comprendía.

—Expiró. Pascual se dio cuenta que su interlocutor quería aparentar una actitud de respeto que no sentía. Hablaba en voz baja, sin mirarlo de frente y moviendo la cabeza de un lado a otro con gesto de resignación. Pero se distraía continuamente con la charla de los demás y el continuo chocar de vasos. Otro de los hombres se le acercó y tomándole de un brazo le sopló casi al oído.

—¿El señor es del lugar...? —
—Sí, don. De aquí al lado nomás...
—¿De aquí al lado? No he visto ninguna casita por el camino.

Pascual sonrió. —Casita no, don. Rancho. Aquí son todos ranchos. No lo habrá visto y está para adentro del camino.

El hombre se dio vuelta y le dejó solo, enfriándose en una discusión general que se había iniciado. Pascual, cada vez más confundido, seguía en silencio la conversación, sin comprender el alcance que querían darle esos hombres. Alguien decía que había que entrarla en Montevideo y otros se oponían sosteniendo que debía ser en Minas. Uno de ellos, bajo, delgado, con la cabeza completamente calva y sumamente pálido, propuso que se le entrara allí mismo. Pascual comprendió que se habían olvidado de él, y fue a ubicarse en un rincón. Allí se sentó en un banquito y esperó. Otro de los hombres, con un vaso a medio llenar que cambiaba constantemente de mano, se encerró con el pelado chiquito y le dijo que tenía la culpa de que la vieja se hubiera muerto de hambre, y que a no mediar la ayuda de los vecinos, haría años que hubiera muerto. Vació el vaso de un solo trago y mirando a su compañero agregó.



—Es una vergüenza... Y usted y nosotros, representantes del gobierno tenemos la culpa, pero nos importa un pito.

Estaba completamente borracho. Pascual reparó entonces en el hombre que le había hecho entrar, quien le sonreía diciéndole que era un buen vecino y que tenía mucha suerte de vivir en un paraje histórico. Le fue llevando hasta la puerta y allí se desahogó de él.

Pascual se reunió con sus compañeros que seguían aguardando debajo de la higuera y contó todo lo que pasó. Explicó que la bandera la habían usado para tapan el cuerpo de la vieja y que hablaban de entrarla en cualquier lado menos en el cementerio. Y cuando sus compañeros le preguntaron quiénes eran esos hombres, Pascual replicó sentenciosamente.

—El gobierno. Los vecinos no quedaron conformes con las explicaciones. Aún no comprendían por qué se tomaban todas esas molestias con la pobre mujer. En ese momento notaron que sacaban el cadáver y lo cargaban en la camioneta. El grupo abandonó rápidamente el rancho y se ubicó en los autos, que partieron de inmediato. En silencio los vecinos siguieron todos los movimientos. Uno de los autos se detuvo frente a ellos y el pelado chiquito se dirigió al grupo. Tosió, se pasó la mano por la pelada y comenzó a hablar.

—Señores... El señor Ministro me ha designado, me ha encomendado el alto honor de dirigirlo a

Un Cuento de HUGO BOLON

ustedes, testigos de este momento histórico que vive la Nación. Momento histórico, digo, porque la patria rinde honores póstumos a la última descendiente del ilustre general Eleuterio Rivas, paladín de la libertad, de la justicia, de los derechos sagrados del pueblo...

Se detuvo como para pensar el efecto de sus palabras en su improvisado público. Mientras hablaba, los vecinos se habían ido apretando en un grupo compacto. Los rostros duros, daban muestras de no haberse impresionado con el discurso. El hombre continuó.

—La patria premia a sus hijos, cuando estos saben hacer de su vida, un ejemplo noble de trabajo... Doña Micaela Rodríguez Rivas, pertenece ya a nuestra historia, vivirá siempre en nuestros corazones, porque supo hacer de su vida algo sencillo, noble y austero.

Cuando terminó, quedó parado frente a los vecinos sin saber qué hacer. El sudor le corría por la cara y la calva levemente enrojecida le brillaba al sol. Parecía esperar aplausos y palabras elogiosas. El grupo de vecinos le miraba como a un ave exótica. Serios, inmutables, sin hacer un gesto, con sus gruesos cigarrillos de armar humeando entre los dedos, expresaban con su actitud todo el desprecio que el hombre les merecía.

Este vaciló, intentó una sonrisa que pareció chocar con una muralla. Entonces, dando media vuelta, subió al auto que se alejó a toda marcha.

Por el camino polvoriento el grupo de vecinos había iniciado el regreso a sus casas. Atrás quedaba abandonado un rancho que pronto se convertiría en tapera. Marchaban despacio y meditativos. —¡Pobre doña Micaela — comentó alguien — pucha que le tocó morir mal! Nadie contestó. Pero estaban todos de acuerdo.

la arboleda de sus primeras voces. Es que ya mi luz comprensiva, como en el decir del maestro "a ser juez de los otros, va prefiriendo ser su amante". Por eso a nuestro lado no han de estar solamente los que dialogan con la difícil y exigente vigilia. Hay un lugar también para los que aún sin ser los dueños de la obra perfecta, de medida grave, tienen tal autoridad de pureza, tanta categoría de sangre nueva, que ellos son los que verdaderamente echan sobre nuestra tierra de labor la más viva y humata semilla. Para ellos la más intacta y dulce hoja de nuestro agradecimiento. Torna "Alfar" a dibujar en el espacio su anhelo, de recoger la señal de todos los que piensan y sueñan; queremos presencias activas para que la obra permanezca. Adentrémonos cada vez más los unos en los otros, repartiéndonos el fervor y la fe, única manera de dignificar la sangre porque al dar lo nuestro nos enri-

queceremos con la lección depuradora que nace de la eficacia que da la refundición de todos los hombres en un solo hombre, es decir, de todos los espíritus en un solo espíritu. El fervor nos alzaré hacia la verdad en el vuelo de su más íntima iluminación. Y la fe es la que nos dará la arcilla y el obrador.

Porque la fe es la garantía de que se encuentren siempre nuestras manos cuando tendidas en el viento, vayan a recoger la voz que nos llega desde sienas distantes. Este agotarse en el sacrificio es un pretexto de luz para renacer y es una de las maneras que tiene el alma como en el cantar de Moreno Villa, para ir siempre de "resurrección en resurrección".

Porque este oficio de pensar, vivo, de angustia, peligro y júbilo al mismo tiempo, es el que ahora nos cife en este círculo de sencillo y desatado fuego.

Firmado: Julio J. Casal

cipriano s. vituriera

romance de nuestra aurora

Todas las almas del mundo destinadas a cantar adivinaron la aurora — la tenían que adivinar — por fraternidad de sangre, por necesidad. por salud de los días arterial.

La cantaron como el ave, claro está, y llamaban a esta aurora universal. y la tomaban del brazo, del aire, de la verdad, para llevarla a las casas pobres de la humanidad.

Todas las almas del mundo por necesidad.

Puede descansar la estrella que fue de sangre y de sal, que iluminó rudamente con sus heridas, la paz. De ella ya nació esta aurora como del río la mar, como de la mano el gesto de amistad.

Todas las almas del mundo vecinal.

Yo la he cantado y llorado hermana aurora leal, desnuda de luz, de aurora, vestida de calidad, rosada de carne y sueño, dolorida de humildad.

de puerta en puerta llevando la leche y el despertar. Todas las almas del mundo natural. Pero hoy no puedo llamarla aurora, no quiero sal, ni quiero luz, ni distancias, ni cantar.

Hoy deseo su ternura, su almidón, su pubertad, hechos sábanas de hilo en cada cama locuaz, hechos delantales limpios para la infancia escolar; hechos tazas, lienzos, lozas, puras paredes de cal; hechos salas de asistencia general.

Ay! Todas las penas del mundo popular.

La estoy saludando apenas como la hierba quizás, con el rocío y la luna sobre una voz vegetal, demorado de nostalgia el despertar. El viento entrega y retira su soledad.

Todas las almas del mundo y algo más...

(Hay quienes cantan misterios químicos, de la verdad; el lado interno, convulso de la realidad; lado de la media-noche material).

(Y hay quienes cantan virtudes sensibles de la verdad; el lado de afuera y libre de la soledad; perfiles del medio-día tan puntual).

La aurora pasa inocente de la lágrima a la paz.

Desciende, amiga, descende, hasta el rincón del hogar donde preparan su cera la miseria, la humedad, la ignorancia, la costumbre, la amicalidad. Ven con tu beso de nube y ponte el camión nupcial y hazme blanca o hazme rosa la noche en que el mundo va

Todas las llagas del hombre — galas de la sociedad — encendidas desde antiguo en una sola señal...

Hazte presencia, justicia, pañuelo, encaje, madrás, cocina de gas barato, heladeras para helar, cuartos de baño educado escupidora fatal, batería de cocina de porcelana frutal.

Anda, merecen las cosas tu reposo familiar.

Hazte cuna, simple cuna, con tu curva maternal, tus rosas, tu balbuceo, tu balancear. Que el color pase a la carne y resbale en el pañal.

Hazte pecho, ubre, pecho, por igual.

Y ese tono del misterio, amarillo singular, o rojo o blanco o mulato — según el cielo y el mar — trédelo para los niños, símbrolo ya.

Algún día cantaremos al mestizo general.

Hazte caballos lujosos de espuma, para llevar cada sombra hasta su mármol con brillo, con galanura, con orgulloso compás: como caminan los puentes ciertos de su eternidad; con la pompa que requiere el final de la humildad y la memoria de aquéllos que restan para temblar.

(Llévame muerto en tu seno pero con seguridad).

Te quiero, aurora, permeable como el papel de grabar, como una clase que atenta paldice de ansiedad; como la imagen que vaga en el luto familiar; como los pueblos que aguardan en el atrio de esta edad.

Y quiero, aurora, sencillo tu adolescente metal; y el romance de tu beso — común de comunidad — piedoso, como tu lengua en el corazón del pan.

De "Canto Necesario", 3er. Cuaderno de "El aire unánime", (Inédito), 1947.

NOTICIA SOBRE VITURIERA

Nació en 1907, en Montevideo. Estudió hasta tercer año de Facultad de Derecho, abandonando porque amaba las disciplinas artístico-literarias y porque repudiaba la mentira social y humana del derecho que es, según su afirmación, "la estibación y defensa de las ventajas de una clase sobre las otras". Publicó numerosos obras: "La Siera del Mungo" (1927); "Libro de Pausas" (1934); "El Aire Unánime" (1937-Mendoza); "El Libro de Susana" (1940); y "Océano" (1943), todos ellos de poesía. Y, entre otros, "Arte Simple" (1937); "Ier. Salón Municipal de Artes Plásticas" (1940); "Sentido Humanista de la Pintura Brasileña" (1947); "Cervantes en nuestro tiempo" (1947); "Portinari en Montevideo" (1949); y "M. Bandeira, Cecília Meireles y C. Drummond de Andrade - Tres edades en la poesía brasileña actual" (1952), todos ellos de prosa, alternando la crítica de arte con el ensayo literario. La crítica universal ha saludado su obra desde "El Libro de Pausas". Ha ejercido una constante militancia como conferencista de temas culturales y en la difusión de ideales sociales y de obra creadora. Como activo secretario del famoso Comité Romain Rolland después de su actuación en la C.T.I.U., fue el

leonidas

Un devolver mentiras a los sables. Un creer que son buenas las caídas. Un gotear entre sangre. Un sangrar entre piedras; recostado.

Un recostarse mucho: con las uñas cuando faltan los puños. Un sol de mediodía contra los persas. Un oriente de frente. Una frente cansada. Un comparar el cero y el invierno: (Llegaron las amargas primavera). Un otoño en la sangre que gotea. Leonidas solo, contra un hombre, ahora. Recostado a su muerte, perdonado por nadie. Casi ya se acurrucaba contra el viento. El escudo se ecurse de su brazo. Cayó en el codo mismo de su codo. Le cayeron de frente, y otra vez se nubló, largos los dedos. Casi.

Sí. Casi casi otra vez. Y no puedo decirlo. Sangre y saber se escapa entre las flores tibias de la llanura. Ya hasta su mismo creer se va escapando. Leonidas cabzajo contra el suelo; su cabeza perdida ya se dobla. Sonríe. Supo mucho su risa. Llega solo, a su tumba, de su mano. Está solo con él; un poco triste.

GUILLELMO TREMER.

Guillermo Tremmer es uno de los más jóvenes poetas uruguayos. — Aún no ha publicado ningún libro.

la piedra del pueblo

La piedra es nuestra única arma con una mezcla de sangraza y de llanto. La dulce piedra de las construcciones es nuestra única arma, pero también la iracunda, la implacable, la áspera, la piedra guerrera de las barricadas, la cruel de los derrumbes exactos, la paciente y serena de los precipicios, la piedra incansable de las erosiones, la azul y veloz de las hondas anónimas, la piedra del agua, la piedra del tiempo, la embriagada de muerte y de azufre, la necesaria piedra de las erupciones, la piedra del pueblo!

He aquí nuestra arma elemental y primitiva, empuñada en las manos con saliva y con tierra, con sudor y con lágrimas, con clavos y dientes, con crispación inexorable de mano de muerto, con lucidez de aferrarse en un último resquicio, con alegría de encerrar una estrella con desnudez de igualarse a una piedra, con pureza de sentir sólo su peso, he aquí nuestra única arma.

catapulta lamida por el fuego secreto de las manos, alimentada en el frío de nuestra certeza, moldeada en silencio a toda hora para el sitio preciso del asalto.

La piedra del pueblo! Arma de todos los caminos, piedra simple. Conciencia de todos los tiempos, piedra eterna. Esperanza de todas las ruinas, piedra verde. Unidad de todos los esfuerzos, piedra pura. Vestigio de todos los derrumbes, piedra intacta. Consistencia de todas las mezclas, piedra pobre. Dureza de todas las venganzas, piedra fría. Seguridad de todas las victorias, piedra múltiple. Paciencia de todos los cimientos, piedra dura. Mirada de todos los rincones, piedra inmóvil. Amenaza de todos los desiertos, piedra roja. Temporalidad de todas las cosas, piedra insomne. Piedra de todas las piedras,

piedra tuya, piedra mía, piedra nuestra!

EFRAIN BARQUERO

Efraín Barquero nació en Chile, en 1930, de una humilde familia de campesinos. Su primer libro, que lleva el mismo título del poema que hoy damos a conocer, fue prologado por Pablo Neruda.

organizador de las famosas semanas Romain Rolland, Máximo Gorki, Poetas Españoles, Federico García Lorca, por 1936, en el Ateneo de Montevideo, actos y prédicas que servían de ocasión y vehículo para la lucha contra la dictadura en lo nacional y contra el fascismo en lo internacional. Más tarde AIAPE le contó entre sus más calificados dirigentes; y todavía hace una década fundó el "Ateneo Federico García Lorca" en intensa actuación. En nuestros días actúa como secretario de la Comisión Patrocinadora de los Honores a Cervantes que preside el Consejero Justino Zavalía Muniz y como miembro de la Comisión Directiva de AIDE. De sus últimos doce años de recogimiento poético publicamos hoy "Romance de nuestra aurora" y anunciamos que nos prometió contestar a nuestra encuesta sobre: "Cómo, por qué y para qué escribo".

Noticia sobre BRECHT

BERTOLD BRECHT es una personalidad intelectual apasionante y discutida. Novelista, ensayista, poeta, director de escena, escenógrafo y teórico del teatro, es como dramaturgo uno de los más importantes de nuestra época. Tiene cincuenta y siete años y la colectividad teatral que integra, ha asombrado a los públicos europeos, cada vez que se ha presentado fuera de la República Democrática Alemana. Su obra traducida a diversos idiomas es ampliamente conocida. Entre nosotros circula la versión española de Madre Coraje y sus hijos.

Los trabajos literarios de Brecht se inician antes de la primera guerra mundial. Desde sus primeras obras se une a los intelectuales revolucionarios alemanes, que planeaban la realización de un teatro dirigido a un público de trabajadores. A la perfección de esta actitud inicial se deben sus más maduros trabajos.

Su obra — en gran parte situada entre las dos guerras mundiales e impregnada de los variados conflictos humanos que éstas crearon — posee un objetivo estético y social preciso y constituye el único modelo de teatro profundamente enraizado en nuestro tiempo, según dice un crítico italiano.

El advenimiento de los nazis al poder, obliga a Brecht y a los más valiosos representantes de la intelectualidad alemana a salir de su país. A él regresa en 1948 siendo distinguido con un importante premio. En 1954 recibió el Premio Stalin "Por el reforzamiento de la paz entre los pueblos". Actualmente, en el Berliner Ensemble, con quien Brecht ha declarado identificarse, trabaja decididamente por educación política y estética de sus compatriotas.

Tambores en la noche, Hombre por hombre, Santa Juana de los mataderos, La madre (adaptación de la novela de Gorki), la célebre Operación de los cuatro centésimos, Gran

deza y miseria del Tercer Reich, La vida de Galileo, Madre Coraje y sus hijos y El círculo de fiza caucasián, son algunos de sus trabajos dramáticos más importantes. De su voluminosa obra, que aquí citamos parcialmente, dice M. Habart que es más que el fruto de una búsqueda estética, la consecuencia de una evolución ideológica que va del vitalismo anárquico de BAAL al materialismo dialéctico de EL CIRCULO DE TIZA CAUCASIANO.

Brecht ha creado una teoría revolucionaria y positiva del hecho teatral que debe afirmarse sin duda en la práctica constante del Berliner Ensemble. Sus ideas acerca de un teatro épico, por ejemplo, — expuestas por él mismo — suponen con respecto a la interpretación, un actor que muestra al público el personaje que representa, pero de tal manera que se suscite en el público y en el actor mismo una actitud crítica. Tomando las palabras de Brecht, libremente parafraseándolo, diríamos que el actor representa Hamlet, muestra al público ese personaje, pero en ningún momento debe hacerles creer que él es Hamlet, ni imaginarse él mismo que lo es. De esta manera el actor ejerce y preserva su juicio crítico a la vez que incita y facilita en el público, al cual él se dirige, el ejercicio de sus facultades críticas sobre el personaje representado. El punto de vista que el actor así adopta es un punto de vista de crítica social. En la presentación de sucesos y en el dibujo del personaje aclara los hechos que son del dominio social. Así su interpretación se vuelve un coloquio (sobre las condiciones sociales) con el público al cual él se dirige. Brecht agrega que en su aplicación este efecto es menos artificial de lo que lo hace su explicación. La actitud crítica del espectador es esencialmente una actitud artística y en lo que concierne a la emoción, las representaciones alemanas del teatro épico, han mos-



Bertold Brecht - dibujo de Fernando Cabezudo

trado que en esta forma se suscitan emociones de otra naturaleza ciertamente que las del teatro habitual. Una actitud crítica del espectador es una actitud esencialmente artística.

Precedemos con esta noticia, el Breviario para el teatro, de Bertold Brecht, en el cual el lector encontrará los fundamentos ideológicos de una verdadera revolución en el arte dramático.

breviario para el teatro

BERTOLD BRECHT

Traducido del francés por M. A. Merino y A. Abad

El teatro, es la construcción de imágenes vivientes, de sucesos históricos o imaginarios acaecidos entre los hombres.

La tarea del teatro, como la de todas las otras artes, ha sido siempre la de hacer felices a las gentes. Esta tarea le ha conferido su dignidad particular. El placer que procura hasta para justificarlo. Volviéndose un mercado de la moral, el teatro no se eleva de ningún modo; al contrario, arriesgará hundirse cuando cese de dar la moral complaciente al gusto de los sentidos. No se debe admitir que el teatro tenga que enseñar, sea lo que sea. El teatro debe tener el derecho de afirmarse como perfectamente su propio, en el bien entendido que vive por lo superfluo. Un goce, más que cualquier otra cosa, es su justificación.

Pero entre los placeres que el teatro tiene la posibilidad de dispensar, existen los débiles (simples) y los fuertes (complejos). Estos últimos alcanzan su paroxismo en las grandes obras dramáticas, como el amor en el acto sexual; y son los más diversos, los más ricos en revelaciones, los más contradictorios y los más gravados en consecuencias.

Cada época ha conocido sus propios regocijos: ellos han reflejado la manera de vivir y de comportarse de los hombres entre sí... Cada modo de

vida social impone a las figuras otras proporciones, a las situaciones otras perspectivas. Es así que la narración de sucesos varía según se refiera, por ejemplo, a los holandeses, a los franceses de la corte de Luis XIV, a los ingleses de la época isabelina: unos se complacían en la inexorabilidad de la legislación divina, cuando la ignorancia no preservaba del castigo; los otros con las elegantes victorias sobre sí mismos que un código refinado imponía a los grandes de este mundo; los terceros en fin, con la libre expansión de la nueva individualidad que de ellos surgía.

Gran cantidad de estas formas de goce, continúan complaciéndonos todavía hoy. Constatando la facultad que tenemos de disfrutar con imágenes diferentes de las de nuestra época, ¿no parece imposible, que nosotros, hijos de estos siglos vigorosos, no hayamos advertido que todavía no hemos descubierto las imágenes de nuestra época y las creaciones específicas de nuestro tiempo?

De más en más la grosería, el poco cuidado con que se reproduce en el teatro la vida social, molesta, tanto en las obras antiguas como en las contemporáneas (al menos las que son hechas sobre las recetas antiguas). Nuestra manera de divertirnos comienza a volverse totalmente anárquica.

Si las nuevas ciencias han aportado enormes cambios, sobre todo, una infinita posibilidad de cambios en nuestro planeta, no se puede decir que su espíritu nos llena y determina... Las ciencias que han obtenido grandes éxitos en la explotación y sumisión de la naturaleza no han sido puestas al servicio de las relaciones que unen a los hombres. Este asunto (explotación y sumisión de la naturaleza), del cual todo depende, se está cumpliendo sin que los nuevos métodos de pensamiento aclaren las relaciones mutuas de quienes los cumplen. En los hechos estas relaciones se han vuelto más turbias que nunca. Lo que podría significar progreso para todos, se vuelve a favor de una minoría.

La ciencia y el arte tienen de común que los dos están para aligerar la vida del hombre: aquella lo sustenta, éste lo hace felices.

¿Qué actitud productiva vamos a adoptar frente a la naturaleza y a la sociedad, en nuestro teatro, nosotros, hijos de un siglo científico?

La actitud que debemos adoptar es una actitud crítica: oponiéndonos a la corriente ella será la rectificación de la corriente, modificando el árbol frutal, ella será el injerto; atacando el movimiento, ella será la construcción de vehículos que ruedan, navegan o

vuelan; combatiendo la sociedad, ella será su transformación. Nuestras imágenes de la vida social, las creamos para los rectificadores de corrientes, los jardineros, los constructores de motores y los transformadores de la sociedad, a quienes llamaremos junto a nosotros e invitaremos a no olvidar sus preciosos intereses en nuestra casa. Pues queremos entregar el mundo a su espíritu y a su corazón, para que ellos lo cambien según su voluntad.

El teatro no puede elegir una actitud libre sino entregándose a las corrientes más violentas de la sociedad y uniendo a los hombres más impresionables por aportar profundas modificaciones. En ausencia de todo otro motivo valedero, el solo deseo de conciliar nuestro arte con la medida de nuestro tiempo, es el que coloca a nuestro teatro de un siglo científico en los barrios pobres. Poniéndolo así a disposición de grandes masas que producen mucho y viven difícilmente una vida plena de limitaciones, a fin de que ellas mantengan útilmente en este teatro sus grandes problemas... El teatro debe meterse en la realidad, si quiere tener el derecho y la posibilidad de construir imágenes eficaces de la realidad.

Para los constructores de la sociedad el teatro expone las experiencias pasadas y actuales. Difunde gustosa-

mente las ideas y los impulsos que los más apasionados, los más sabios y los más activos recogen de los sucesos del día o del siglo. Los mantiene en la sabiduría que nace de la feliz resolución de sus problemas, en la cólera con que puede acallarse eficazmente la piedad hacia los oprimidos, en el respo to por todo lo que es humano, en el desánimo en la cordialidad entre los hombres, brevemente, en todo lo que regocija a los que producen.

Para una empresa semejante, no será posible dejar al teatro en el estado en que lo encontramos. Entremos en una sala de espectáculos y observemos la acción que ejerce el teatro sobre los espectadores. Alrededor de nosotros, siluetas inmóviles, sumergidas en un estado extraño: estos espectadores parecen tener todos sus músculos en una violenta tensión, se ablandan en un estado de profundo agotamiento. Ninguna comunicación entre ellos, se daría una reunión de sonámbulos agitados por malos sueños... Ellos miran sin ver, escuchan sin oír. Mirar y escuchar son actividades normalmente placenteras, pero estas gentes parecen dispensadas de toda actividad y como manejadas en su ignorancia. El estado de extravío en el cual están sumergidas, entregadas al parecer a impresiones confusas pero violentas, es tanto más profundo cuanto mejores son los actores. Nosotros los desearíamos los más malos que fuera posible, porque este estado del público no nos complace.

El teatro, tal como nosotros lo vemos, muestra sobre la escena la estructura de la sociedad como no susceptible de ser influida por la sociedad presente en la sala: Edipo es ejecutado por haber pecado contra los principios que estructuraban la sociedad de su tiempo, los dioses se encargaban de eso, pero escapaban a la crítica. Los grandes solitarios de Shakespeare, llevaban en sí mismos las estrellas de su destino, se empeñaban inexorablemente en vanas y locas carreras con la muerte, preparaban entre sus manos su propia pérdida, pero la catástrofe en que ellos se arrojaban escapaban a la crítica... Siempre sacrificios humanos! Bárbaros regocijos! Sabemos que los bárbaros tenían un arte. ¡Hagamos otro!

Importa caracterizar en su relatividad, el campo de las relaciones humanas. A ese efecto, es necesario romper con el método corriente que consiste en despojar de su diversidad las diferentes estructuras sociales de siglos pasados, para asemejarlas, más o menos, a la nuestra, confiriéndoles así un carácter permanente y, por consiguiente, eterno.

Nosotros, por el contrario, tendemos a restituir a cada época su carácter particular, a marcar su naturaleza efímera a fin de que nuestra época sea, ella también, reconocida como efímera.

Si damos a nuestros personajes en la escena motores sociales variables según las épocas, estamos impidiendo cierta medida al espectador identificarse con ellos. El espectador no se puede contentar diciendo: es así como yo obraría también. El deberá pensar: si estuviera en una situación igual, etc...

Si representamos obras nacidas en nuestra época como obras pertenecientes a una etapa histórica, las circunstancias de la obra deberán parecerle al espectador igualmente inteligibles y éste es el comienzo de la crítica.

La imagen "historizada" tendrá otros esbozos que, marquen todavía más en el personaje el trazado de sus movimientos y de sus hechos. Pedríamos imaginar a un hombre que, desde el fondo de un valle, pronuncia un discurso en el correr del cual cambia de opinión, de modo que el eco, mezclándose a su voz, forma frases contradictorias que se encuentran confrontadas.

El estilo teatral susceptible de crear tales representaciones fué experimentado entre las dos guerras en Berlín. Se basa sobre "el efecto de distancia" (Verfremdungseffekt). La representación "distanciada" permite recono-

cer lo que se representa pero lo hace aparecer ajeno.

El teatro antiguo y el teatro medieval "distanciaban" sus personajes gracias a las máscaras humanas o de animales. El teatro asiático utiliza hoy todavía "efectos V." para la música y la pantomima. Estos efectos evitan sin duda la identificación de los espectadores con los personajes, pero reposan sobre una base de suón hipnótica; sus fines sociales — son totalmente de los nuestros.

Los antiguos "efectos V." impedían toda intromisión del espectador en la representación. Los nuevos "efectos V." no tienen en sí nada de extraños (sólo una mirada no ciento se pone sobre lo desconocido el sello de lo extraño), deberán servir para liberar los sucesos sociales, susceptibles de ser modificados del sello "familiar" que los preserva hoy de nuestra intervención.

Lo que ha permanecido mucho tiempo incambiado parece inmutable. En todas partes chocamos con cosas que pretenden demasiado de sí mismas para que nos tomemos la pena de comprenderlas... A causa de que todos los datos se nos presentan como las mismas cosas, dudosos, es necesario que desarrollemos esa "mirada" con la cual el gran Galileo consideró una araña en trance de oscilar. Las oscilaciones lo admiraron como un fenómeno inesperado e inexplicable, lo que le permitió descubrir las leyes de ese movimiento. Es esta mirada, tan difícil como fructífera, que el teatro tiene como finalidad que provoque cuando presenta las imágenes de la vida social. Para producirla en el público, tenemos los recursos de una técnica de "distanciación" de lo familiar.

Para producir los "efectos V.", el actor debe hacer tabla rasa con todo lo aprendido con el fin de provocar la identificación del espectador con su personaje. Como su propósito ya no es más poner al público en trance, no es necesario que se ponga él mismo... Si tiene que representar a un poseído, el actor debe cuidarse de no ser él mismo un poseído, sino cómo el espectador reconocerá al actor y al personaje?

Esta técnica permite al teatro ponerse en situación de elaborar con sus imágenes el método de la nueva ciencia de la sociedad: la dialéctica materialista. A fin de tratar lo cambiante de la sociedad, este método considera las condiciones sociales como desarrolladas y las sigue en sus contradicciones. Para él nada existe más que en transformación y por consiguiente en desunión consigo mismo. Esto vale también para los sentimientos, las opiniones y las actitudes de los hombres, por los cuales se expresa el carácter específico de su vida social.

Que el actor no se deje llevar jamás a la identificación total con su personaje. Una crítica corriente: "el actor no interpreta Lear, es Lear" será para él, la peor censura. Su tarea consiste en mostrar al personaje o más bien, no se limita al solo esfuerzo de vivirlo. Esto no significa que debe mantenerse frío representando personajes apasionados, pero sus propios sentimientos no tienen que confundirse automáticamente con los de su personaje. Es necesario dejar en entera libertad al público.

El actor no debe hacer creer al público que no es él quien sube a escena, sino el personaje ficticio. No tiene tampoco que hacerle creer que lo que está pasando en el escenario no es algo sabido. Su interpretación debe hacer aparecer claramente que en el principio y en la mitad de la obra conoce ya el fin, de manera que conserva una tranquila libertad. El actor, sabiendo más que su personaje, en lugar de hacer del "aquí" y del "ahora" una ficción lograda por la regla de la representación, los separa del "ayer" y del "allá", lo que le permite resaltar la forma en que se anudan los sucesos.

Se simplifica demasiado conciliando los actos con el carácter y el carácter con los actos: las contradicciones inhe-

rentes a los actos y a los caracteres de los hombres reales no pueden ser así demostrados. No es posible representar las leyes del movimiento de la sociedad según "casos ideales" porque la "impureza" (la contradicción) es precisamente parte de este movimiento y de su objeto. Es necesario solamente — es indispensable — crear, en general, algo con las condiciones de una experiencia, que permita observar el fracaso de las contra-experiencias. Por eso el fenómeno social debe darse en nuestro teatro como en un laboratorio de experimentación.

Entonces la idea común de "ponerse en el pellejo" del personaje, debe ser un simple método de observación entre otros métodos.

La observación es una parte esencial del arte del comediante. Este observa otros hombres, sus músculos y sus nervios, en un acto de imitación que es, al mismo tiempo, un proceso reflexivo... El actor mira a las gentes como si obraran premeditadamente, en suma como si le recomendaran reflexionar sobre lo que están haciendo.

Sin miras y sin intenciones personales la creación del personaje es imposible. Quien no sabe nada no puede mostrar nada. El comediante que no quiere ser ni un papagayo, ni un mono, debe poseer la ciencia de su tiempo concerniente a la vida social de los hombres y participar en la lucha de clases. A más de uno, esto le parecerá degradante: el arte, una vez ajustada la cuestión del dinero, ¿no se coloca en las esferas más altas? Pero la lucha por las decisiones supremas que interesan al género humano se libra sobre la tierra, no en el aire; en el exterior, no en las cabezas. Nadie puede estar por encima de las clases en lucha, porque no puede haber nadie por encima de los hombres. La sociedad no puede tener un portavoz común en tanto esté dividida en clases que lu-

chan. Por lo tanto "ser imparcial" no significa en arte más que pertenecer al partido que detenta el poder.

Veamos cómo el actor debe leer su papel. Interesa que no "comprenda" demasiado rápido... Debe dudar, consultar sus propias opiniones, considerar otros enunciados, en suma, comportarse como alguien que se asombra... Y todo memorizando el texto, recordando sus primeras reacciones, sus reservas, sus críticas, sus asombros, a fin de que no sean destruidos y se "disuelvan" en la composición definitiva, sino que queden vivos y perceptibles al público.

Es necesario también que el actor trabaje y componga sus personajes conjuntamente con los otros actores, no solo. Pues la unidad social más pequeña no es un hombre, sino dos hombres. En la vida, igualmente, nos "componemos" mutuamente.

Un hábito nefasto en nuestros teatros quiere que la "vedette" (el dios) se coloque en primer plano, se haga servir por los otros actores... En ensayos sucesivos los actores deberán algunas veces intercambiar sus papeles... Es bueno para ellos, volver a encontrar su personaje en su "doble". Además, participando en la composición de otros personajes, el comediante se asegura el punto de vista social: a partir del cual presenta su personaje: el amo es tal, solamente en la medida en que su criado se lo permite, etc.

Llamamos dominio del gesto al dominio de las actitudes de los personajes entre sí. Conservación, entonación y mímica están determinadas por un "gesto" social: los personajes se insultan, se hacen cumplimientos, se instruyen mutuamente, etc. Sus actitudes son, frecuentemente, complicadas y contradictorias; el actor deberá tener cuidado de no perder nada en la creación de su personaje.



Una escena de "El Círculo de Tiza Caucasián", de BRECHT

Interpretando los diferentes componentes del gesto, el actor se apodera de su personaje al apoderarse de la "historia" de que trata la pieza.

Todo depende de la "historia"; ella es el corazón de la representación teatral. Pues de lo que pasa en ella los hombres reciben lo que puede ser discutido, criticado, cambiado.

Cada suceso aislado tiene su gesto fundamental: Ricardo de Gloucester corajeando a la viuda de su víctima; con la ayuda de un círculo de luz se descubre quién es realmente la madre del niño; Dios hizo con el diablo una apuesta para decidir a quién pertenecería el alma del Doctor Fausto; Woyzeck compra un cuchillo barato para matar a su mujer, etc.

Agrupando los personajes sobre la escena y haciéndolos mover, la belleza requiere que sea sobre todo lograda, por la elegancia con que se presentan a la comprensión del público los componentes del gesto.

A fin de no invitar al público a sumergirse en la "historia" como en un tormente que lo conduzca sin finalidad de un lado a otro, es necesario amudar cada suceso a los otros, de manera de hacer aparecer los puntos de unión entre ellos. Es importante dejar a la opinión del espectador la ocasión de intervenir en los sucesos. Se opondrán por consiguiente cuidadosamente las diferentes partes de la "historia", dando a cada una su estructura propia, pequeñas piezas en el interior de la pieza. Con este fin lo mejor será ponerse de acuerdo sobre situaciones semejantes a las indicadas en el párrafo precedente. Estas situaciones contendrán la palabra-llave social, revelando el tono que se desea dar a la representación.

Se puede igualmente representar un suceso particular: el tratamiento infligido a un enemigo, una cita amorosa, acuerdos comerciales o políticos, como si se tratara de una costumbre reinante en el país donde se sitúa la acción. Así el suceso único y particular adquiere un aspecto extraño, por que aparece como un rasgo general que se ha vuelto costumbre. Se podrá, para "distanciarlos", representar ciertos sucesos como si fueran célebres, y como esforzados en no equivocarse para nada la tradición. Es posible imaginar toda clase de formas de representar: unas son conocidas, otras escapan ser inventadas.

Todo lo que conduzca a una transformación de la sociedad, todas las tentativas que tengan la nueva orientación que ha emprendido la humanidad a fin de mejorar su suerte, nos deben llenar de un sentimiento de triunfo y de confianza. Es un placer para nosotros descubrir las posibilidades de transformación de todas las cosas.

El teatro tiene como principal tarea interpretar la "historia" y comunicar-la con ayuda de "distanciamientos" convenientes.

Actores, decoradores, maquilladores, diseñadores de trajes y coreógrafos reúnen su arte en esta empresa común sin abandonar, por supuesto, su independencia.

El gesto es subrayado por un acompañamiento musical en las canciones. Los actores no deben interpretar insensiblemente el canto, por el contrario deben destacarlo metanete del resto.

La música no debe descender al papel de servidora irreflexiva. No acompañará más que comentando. Que no se contente con "expresarse" y vaciarse, pura y simplemente, de estados de alma provocados por los sucesos... que se establezca en una perfecta independencia con respecto a los personajes y al texto.

El decorador logra también una gran libertad, si no está obligado a crear en sus decorados la ilusión de un lugar determinado. Bastarán las indicaciones imprescindibles con tal que presenten un interés histórico o social. En el Teatro Judío de Moscú, por ejemplo, se había concebido para el rey Lear un decorado que recordara una taberna medieval; esto era lo que "distanciaba" la pieza.

A la coreografía, también se le atribuye de nuevo tareas realistas. La idea de que nada tienen que hacer en la interpretación "los hombres tal cual ellos son realmente" es un error demasiado reciente. Cuando el arte refleja la vida se sirve de puntos de vista particulares. El arte no cesa de ser realista cuando modifica las proporciones. Dejaría de serlo, si el espectador, en el momento de poner en práctica las intuiciones y los impulsos que ha recibido en la representación concluyese en un descalabro sobre el plan de la vida real. Estilizar lo natural, no significa abolirlo, sino, por el contrario, intensificarlo.

Un teatro que saque toda su fuerza de un gesto no sabrá pasar de la coreografía. La elegancia de un movimiento, la gracia de una disposición escénica bastan para "distanciar", en tanto que la invención pantomímica ayuda mucho al recitado.

Però las interpretaciones deben desaparecer frente a lo que se interpreta: la vida social de los hombres. El placer que se extrae de la perfección de estas interpretaciones debe ser aumentado por el placer todavía más grande de ver tratadas las reglas de la vida social, así puestas en evidencia, como provisionales e imperfectas. Así, más allá del acto de ver, el teatro deja al espectador un papel activo. Que el juez que al teatro, como un entretenimiento, desde los terribles e interminables trabajos que deben asegurar sus medios de existencia, y el mismo terror de su transformación incógnita. Que se ejercite aquí en el modo más fácil, pues el modo más fácil de existencia, está en el arte.



Escena de Madre Coraje - Brecht

RECONOCIMIENTO
La aparición permanente y regular de LA GACETA DE CULTURA se debe en primerísimo lugar a los protectores y amigos que hacen con su esfuerzo posible que ese propósito se cumpla. Creemos deber imperioso testimoniar públicamente nuestro agradecimiento así como comprometer nuestro trabajo y esfuerzo en los ideales de cultura nacional y popular que nos animan.

aguaiuerte
(Paraguay)
Sujeto a palos en cruz,
un hombre, quieto,
sobre dos palos en cruz,
con sogas entre los huesos.
Y abajo el viento.
Acaso atada mi tierra
como un tamborín de cuero
sobre dos palos en cruz.
Y enfrente el viento.
¡Toda la patria en el suelo
sobre dos palos en cruz!
¡Y encima el viento!
Elvio ROMERO.
Desde Brasil, donde se encuentra transitoriamente, el joven y notable poeta paraguayo envió este poema inédito para GACETA DE CULTURA.

EL DIRECTOR DE PLATICA CONTESTA

En la visita que realiza a Montevideo Juan Grana, Director de esa importante revista literaria y artística, "GACETA DE CULTURA", le hizo el siguiente reportaje:

- P.: ¿Tiene PLATICA alguna orientación?
R.: La orientación de PLATICA está dada por su línea independiente, cuyo fin es luchar en defensa de una cultura argentina, nacional y popular con raíces en Mayo, y la reivindicación de los verdaderos valores que se encuentran en esta acción. En este sentido es interesante hacer notar que en PLATICA tienen lugar las opiniones de los representantes de todas las tendencias estéticas, porque creemos que del diálogo surgirán los planteamientos imprescindibles al desarrollo cultural.
- P.: Se vio PLATICA afectada por la política cultural del régimen depuesto?
R.: Nuestros colaboradores se vieron obligados a autoexcluirse al elaborar sus artículos y materiales. Esto ilustra suficientemente su pregunta. En forma particular, la inclusión de una nota de un escritor argentino — que en el momento de aparecer la revista se encontraba detenido por profesar ideas políticas no acordes con las del régimen depuesto — determinó que la Sección Especial de la Policía Federal realizase una visita a la imprenta, amenazando, veladamente, a su dueño si seguía publicando PLATICA. Esto motivó el retraso en la aparición del número siguiente.
- P.: ¿Qué consecuencias podrá tener la vigencia plena de las libertades y en especial la de la libertad de prensa?
R.: Como consecuencia de la vigencia de la libertad de prensa — si se otorga plenamente — que involucra tanto el respeto por las opiniones vertidas como el otorgamiento de papel por el Estado en cantidades suficientes, será posible en primer lugar dar a conocer las opiniones de los representantes de todos los sectores culturales y la posibilidad de que PLATICA llegue a los rincónes más alejados de nuestro país.
- P.: ¿De qué manera participa la juventud en la vida cultural argentina?
R.: Una gran cantidad de jóvenes pintores, poetas, músicos, escritores se nuclean en peñas, clubs y revistas como las nuestras. Su participación en la vida cultural del país es importante y lo será más en cuanto, oponiéndose y desplazando a las tendencias extrañas a nuestra cultura en boga, se hagan conocer por el gran público.
- P.: ¿Cuál es el estado actual de la cultura argentina y cuáles sus posibilidades de desarrollo?
R.: La cultura argentina ha retrocedido en relación a 20 o 30 años atrás. Esto es un hecho irrefutable. Sus posibilidades de desarrollo son infinitas y están determinadas por la toma de conciencia y el consiguiente avance social de nuestro pueblo.

AGUSTIN CUZZANI, el celebrado autor teatral argentino de "Una libra de carne" y "El centro-forward murió al amanecer", ofrecerá una conferencia en Montevideo, el viernes 9 de diciembre a las 19 horas en la sala de Club de Teatro (Rincón 516) sobre el tema: "Introducción a la Estética del Nuevo Teatro".
Organizan: Club de Teatro y Gaceta de Cultura Entrada libre



Tu profecía, poeta.
—Mañana hablarán los mudos:
el corazón y la piedra.

Antonio Machado.

De pronto un viejo muro derruido, mostrando la empedrada desnudez de sus entrañas. Un viejo muro oscuro, resplandeciente, sin embargo, en la señal del obstinado heroísmo. No es mudos lo que queda: el ancla presurosa, el P coronado, el empujamiento en su cruz. En esta mañana de cielo transparente la inscripción evoca las noches de la resistencia. Polonia tiene una larga historia de sufrimientos. Pero nunca el sufrimiento abatió la esperanza. Uno evoca ahora la mano patriótica que trazó la rotunda P de Polonia empujándose sobre el ancla, símbolo de la esperanza. ¿Dónde estará ahora esa mano? En las sombras de la Varsovia cuadrada por los piquetes de la Gestapo, esa mano respondía a los impulsos de un corazón generoso realizando su sistema de señales primordiales. ¿Dónde estará ahora esa mano? Acaso los bárbaros hayan quedado bruscamente su diálogo con la piedra. Millones de poloneses fueron arrebatados a la comunicación de los hombres; millones de poloneses son una voz recóndita cobijada en el corazón de un pueblo renacido a la libertad. El ancla de la esperanza es ahora la poderosa luz de ese renacimiento. ¿Pero cómo olvidar? Varsovia no olvida. El sol frío de esta mañana ilumina a cada paso alguna lápida nueva y sencilla. Los nombres de los héroes fusilados brotan en el lugar mismo del martirio. La memoria es una forma de la gratitud; las frescas flores sobre las lápidas son la forma reiterada de la memoria. Nombres, nombres... ¿No estará entre ellos el de quien grabó la señal esperanzada en la alta noche hostigada de riesgos? Muchas flores, en este melancólico final de otoño, recubren la lápida aplicada sobre los muros de la iglesia de la Santa Cruz. El corazón de Chopin descansa allí de sus fatigas. Pero el corazón de Chopin sigue latiendo con el idioma apasionado de sus poloneses. El viejo sueño de las polonesas es ahora la realidad de esta ciudad rebroada, de este país alzado a la dignidad de su independencia nacional. Las polonesas y el ancla presurosa, la mano de Chopin y la mano sin nombre que trazó el símbolo en la noche cruzada de torturas, el corazón de la música y el corazón de la esperanza, todo concluye en la fe del hombre que las palomas destacan su aletear sereno de esta mañana luminosa.

Es forzoso que se haya perdido la mano sin nombre en el ejército de los mártires? ¿Por qué no pensar que aun está viva y caliente en el ejército de los héroes del trabajo? Las mismas manos que trazaron el ancla de la esperanza son las que levantaron uno a uno los muros de la ciudad arrasada por la barbarie nazi. Sólo un pueblo seguro de disponer de su propio destino pudo desplegar el tremendo heroísmo de dar nueva vida a un desierto de calcinadas piedras. ¿Quién ignora que Varsovia había sido destruida en más de ochenta y cinco por ciento de su superficie? ¿Quién ignora que un año después de la victoria sólo había cien mil habitantes en esta ciudad que antes tenía casi un millón y medio? Ante de fe en el hombre fue la decisión heroica de reconstruir en el instante mismo en que todos los ministerios tenían que amontonar su funcionamiento en un solo edificio. Pero el pueblo cree en sus manos cuando sabe que

la ciudad de las palomas

escrive Héctor P. Agosti

unidad arquitectónica de Varsovia, dándole nueva luz al rostro antiguo, dulcificando el dolor con la esperanza y haciendo de la esperanza de ayer la realidad triunfal de nuestros días. Varsovia ha vuelto a ser Varsovia, y ésta es la sabiduría de los polacos. La "ciudad vieja" ha renacido milagrosamente, tal como era antes. Lo nuevo está adentro, en la modernidad técnica de las instalaciones o en el alma libre de sus moradores. Pero la ciudad vieja ha vuelto a nacer milagrosamente como era: con los ángeles de sus frisos, con la insignia colgante de la serpiente que contempla la marcha de la vida. Pero alguna vez descendió de su empinado emplazamiento: fue cuando los nazis desmontaron todas las estatuas que se alzaban en los cañones. Nadie sabe cómo ocurrió, pero lo cierto es que la estatua del rey Segismundo permaneció mucho tiempo entre los escombros de la ciudad. Y alguien — al quien del pueblo, acaso la misma mano que dibujó el ancla imperfecta, acaso el mismo corazón que reposa en la iglesia de la Santa Cruz — puso en cojín bajo la cabeza del rey de bronce. Acto de fe en la reconstrucción de la ciudad. Pero un acto de fe que se sustenta en el amor del pueblo por su pasado nacional, por lo que se pasado tiene de sustancia entrañable e irreversible. La nación, en definitiva, es el pueblo. Ya escribió Lenin: "La patria, es decir, un medio político, cultural y social determinado, es el factor más poderoso de la lucha de clases del proletariado". El rey Segismundo, empinado en lo alto de su pedestal de finas estructuras, ve ahora cómo revace la ciudad de sus días. Acaso su cabeza de bronce, dormida sobre el cojín memorable, haya pensado que Warszawa no volvería ya a nunca más a revivir de sus escombros, o acaso imaginara que algún día la ciudad le fuera devuelta con el rostro irreconocible de lo que ha roto con el pasado todas las ataduras del corazón. Acaso lo pensara el rey Segismundo, mientras el polvo de la destrucción blancuaba, su agobiada cabeza de bronce. Pero el viejo rey ya puede iniciar con ánimo reposado su interminable coloquio de las sombras. Muy cerca de él una estatua de la Virgen — convertida en metralleta por los nazis y rehecha totalmente sobre el antiguo modelo por este régimen que, según los partes de cierta propaganda espiciosa, "persigue" a la religión — recoge día a día el tributo de sus fieles. Y todos los viejos monumentos destruidos han sido de nuevo levantados por el amor del pueblo, y no sólo los monumentos sino también las iglesias, y no sólo las iglesias sino las enteras barriadas de "la ciudad vieja". Veo la mano amiga, veo la antigua mano silenciosa y oscura que traza el ancla de la salvación en la noche interrumpida por los piquetes de fusilamiento, veo el rostro de los mártires emergiendo de las lápidas memoriosas, veo al pueblo entero floreciendo en la reconstrucción, veo la poesía definitiva de este pueblo en la



ca compañía, la única presencia extraña en la Casa de las Palomas. Y bien podríamos decir que en esta de legado humilde de la municipalidad de Varsovia se resume el alma de un pueblo que agradece a las palomas su fidelidad hacia la ciudad. La Casa de las Palomas abre y cierra el arco poético que es Varsovia. Y es también su símbolo más perdurable, porque ninguna ciudad del mundo ha tenido el privilegio de ser rebroada por las palomas.
Madame Ewa Warsowicz — admirable mujer, tan fina en su sagacidad

artística como sólida en sus razones políticas — ha narrado la historia. Hay un temblor en su voz cuando habla del esfuerzo de los varsovianos. Pero es el temblor del más legítimo orgullo ciudadano, la emoción patriótica de ver renacida la ciudad en que se ha vivido y soñado, y de verla renacida en el realizado ensueño de la fraternidad. En el centro de Varsovia, como una aguja imponente, se alza la airoso mole del Palacio de la Cultura. Es un enorme edificio que el pueblo soviético ha obsequiado al pueblo polaco como testimonio de amistad. Antes de proyectarlo, los más calificados arquitectos de la Unión Soviética pasaron largos meses en Polonia, estudiando las líneas tradicionales de sus construcciones, discutiéndolas día a día con los arquitectos poloneses. El resultado es ese edificio magnífico que conjuga la alta calidad de la técnica soviética con las formas nacionales de la arquitectura polaca. Pero hay algo más en su fondo de símbolo: está la unión de la paz con la cultura, el sentimiento de que los pueblos podrán ser verdaderamente fraternales mediante el libre intercambio de sus culturas libres. Los varsovianos, orgullosos del esfuerzo que han puesto en la reconstrucción de su ciudad, saben apreciar también la dimensión humana de este gesto que, más que ningún otro, habla de la fecunda colaboración fraternal entre los pueblos ansiosos de vivir y de crecer en paz.
La ciudad de las palomas nos envía un mensaje. Este mensaje lo dicen las palomas, pero lo proclama también la piedra quemada y la armazón todavía desnuda de algunas casas destruidas, últimos testimonios perdurables de la desolación. Un escueto mensaje de dos palabras: no olvidar. No olvidar la barbarie, no olvidar a los autores de la barbarie, no olvidar a los que ahora resucitan o heredan a los autores de la barbarie. Varsovia es, entre todas las ciudades mártires, la que más incita a no olvidar. Hay un aire de romántica melancolía entre los árboles del gran patio de la Universidad, y muy cerca de los árboles, en la iglesia de la Santa Cruz, con sus columnas minúsculas por el tiempo, el corazón de Chopin sigue latiendo con el ritmo de sus Palomas, que tampoco olvidaban, que también incitaban a no olvidar. Es el último mensaje de Varsovia, pero es el eterno mensaje de sabiduría que las palomas columpiaban en sus picos.



INGENIEROS

Quizá el recuerdo más emotivo de mi formación intelectual haya sido el encuentro con la obra de José Ingenieros. Niño aún, no pude sustraerme a la fuerza contagiosa que emana de su lectura, convirtiéndose varias de sus obras en permanente fuente de consulta y de goce espiritual, en medio de una realidad social que comenzaba a conocer, donde el sadismo y la pornografía habían tomado credenciales naturales y la ciencia y la técnica se ponían a disposición de la destrucción y la barbarie. Fue una especie de mártir, de santo terrenal, de santo de la juventud. Su vida y su obra han sido permanente fuente de inspiración para quienes compartimos sus ideales melioristas y sus teorías científicas en todos los terrenos en que la universalidad de su pensamiento ha incursionado. Más adelante comprendimos que el entusiasmo por la obra del Maestro nos hacía reducir el enjuiciamiento crítico y, entrando a un análisis más objetivo y frío, encontramos varios puntos de discrepancia, que no nos hacen sino aumentar nuestra admiración por su genio al comprender que carecen de verdadera importancia frente al volumen de su obra. Ingenieros representó la culminación del positivismo científico y filosófico. Socialista en política, su concepción del mundo y su método materialista de trabajo intelectual sentaron las bases para el desarrollo de varias generaciones de intelectuales argentinos y americanos que han culminado la obra que dejara trunca.

Llamado por la historia a dar sepultura al ciclo cumplido por la generación del '80, José Ingenieros encabezó, como dirigente natural, el movimiento intelectual destinado a revolucionar la ciencia y la cultura argentinas; a implantar la disciplina y el método, relegando la improvisación y el dogmatismo, a instituir el rigor del estilo frente a la medianía de la época; a revelar la potencia y el porvenir de una cultura latinoamericana, renegando del dominante cosmopolitismo que vivía buscando en Francia y resto de Europa el motivo de su inspiración.

Psiquiatra y criminólogo, filósofo y moralista, sociólogo e historiador de la cultura, supo matizar estas actividades, la atención de su consultorio y el impropio trabajo de sus cátedras universitarias con su participación, favorecida por su eterna juventud moral, de los movimientos de renovación política y artística que conmovían la vida del Buenos Aires de principios de siglo.

Su formación científica fue adelantada en el medio universitario por dos prohombres de la ciencia argentina: José María Ramos Mejía y Francisco de Veyga, titulares, respectivamente,

de las cátedras de Neurología y Medicina Legal.

Médico a los 23 años, e inmediatamente docente universitario, dejó estupefacta a la mesa que consideró su brillante tesis doctoral, digno colofón de su carrera universitaria: *La Simulación de la Locura* (1900), con la irreverencia de su dedicatoria: "Al modesto y laborioso Maximino García, portero de la Facultad".

En el Congreso Científico de Montevideo de marzo de 1901, presentó su clasificación de los delincuentes que, por vez primera daba a ésta un carácter que sintetizaba los elementos clínicos, sociales y psicológicos, que se daban aisladamente en las anteriores clasificaciones o en la famosa de Lombroso que partía anticientíficamente de los caracteres morfológicos de los delincuentes.

En 1902 publicó *Psicopatología en el Arte*, ensayo de crítica científica aplicado a la literatura e inicia los *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, que, durante años, centraron la atención de los hombres de ciencia americanos y europeos sobre la corriente de renovación de los estudios psicológicos que representaba.

A mediados de 1904, ocupando la

José Ingenieros

a 30 años de su muerte

suplencia de la cátedra de Psicología Experimental en la Facultad de Filosofía y Letras, publicó el trabajo que conocemos como *Historia y Sugestión* y que refleja su experiencia científica, aspirando, según su proemio "a una mayor concordancia entre la razón, que construye las somenetas y la experiencia que las somete al contralor de la realidad".

En una carta escrita a Paul Sollier en 1904 (1) expone ideas coincidentes con las conclusiones a que llegaba Pavlov sobre la actividad nerviosa superior y que debemos suponer, no conocía.

"Creo que las divergencias que existen respecto de la historia, de las enfermedades mentales y de las psiconeurosis en general, provienen únicamente de la falta de exactitud en la concepción general de lo que antes se llamaba las relaciones del cuerpo y del alma. Es curioso ver que muchos médicos, que por definición deben ser fisiologistas — se me refiero a los ilustrados — se dejan seducir por el dualismo filosófico y por el espiritismo, sin sospechar la contradicción flagrante entre sus conocimientos científicos y las preocupaciones metafísicas de muchos siglos de humanidad que pesan sobre ellos".

En 1903 su círculo de amigos, que integrara un bullicioso grupo de bohemios, recibió el aporte de Florencio Sánchez, estableciéndose prontamente entre ambos una íntima amistad, que llegó hasta la colaboración del dramaturgo en sus *Archivos* y en la lucha en común por la renovación artística y social. Entre otros, integraban el grupo que fuera designado como "La Siringa", Leopoldo Lugones, Zorroaquin Becú, Díaz Romero y Rubén Darío. Allí desarrolló intensa actividad intelectual, dictando conferencias en la Sorbona, redactando correspondencia para "La Nación" de Buenos Aires y colaboraciones para revistas médicas de todo el mundo y publicando, entre fines de 1905 y principios de 1907: *El Lenguaje Musical*, que fué distinguido por la Academia de Medicina de París; *Nueva Clasificación de los Delincuentes*, y *La Legislación del Trabajo en la República Argentina*.

A su regreso a Buenos Aires, se hizo cargo, en 1908, del Curso Superior de Psicología en la Facultad de Filosofía y Letras, donde sus clases fueron núcleos centrales de tres de sus más importantes obras: *Principios de Psicología* (1913), *El Hombre Mediocre* (1913) y el *Tratado del Amor*

y de los Sentimientos (1925). En 1910 dictó una conferencia sobre Juan Moreira echando por tierra sus pretendidos perfiles de héroe nacional al exponer al desnudo su psicología criminal.

Ante una medida de irreparable injusticia por la que fué privado por la Presidencia de la República, en 1911, de la Cátedra de Medicina Legal, Ingenieros "cerró su consultorio, repartió su biblioteca y abandonó el país". Su ostracismo en la ausonia y Heidelberg lo vió sistematizando sus estudios de ciencias naturales e historia de la filosofía. Recordemos ahora: *Las Doctrinas de Ameghino* (1919), genial síntesis de la obra monumental del sabio geólogo, antropólogo y paleontólogo, e *Historia de la Cultura Filosófica en España*, volumen que reconstruye un curso que dictó en la Facultad de Filosofía y Letras y que fué publicado en la Revista de Filosofía en 1916.

En 1913 aparecieron en Madrid *El Hombre Mediocre*, *Sociología Argentina* y *Principios de Psicología*. De éstos, es quizá el primer trabajo que conserva su mayor vigencia en nuestros días, lo que está demostrado por la avidez con que es leído y discutido por las jóvenes generaciones del Río de la Plata. Con notoria influencia de Emerson en el estilo y la concepción del trabajo, Ingenieros provocó con su libro una conmoción saludable en la juventud de habla hispana, llamando a acabar con los prejuicios, fanatismos y dogmas, imitaciones y rutinas; postulando el resurgimiento de los valores humanos en torno a la lucha por ideales de perfeccionamiento. En sus *Principios de Psicología*, reclama y realiza un estudio científico de los fenómenos mentales, otorgando a la introspección el carácter auxiliar que se pretendía — y pretende — hipotrofiar. Estudia asimismo la formación histórica de las funciones mentales a partir de la materia inorgánica, con hipótesis y teorías que no tardarían en quedar plenamente comprobadas por la ciencia filogenética y la biología.

En Buenos Aires, poco tiempo después de su regreso, dos importantes empresas ocuparon su atención: la "Revista de Filosofía", en la que encabezó la colaboración de los más talentosos hombres de estudio de la época y la Editorial "La Cultura Argentina", que se propuso y logró la edición a precios popularísimos de las obras de mayor relieve de las letras nacionales: Echeverría, Sarmiento, Alberdi, Gregorio de Laferrere, Aristóbulo del Valle, Lucio V. Mansilla, Luis M. Drago, Florentino Ameghino, Fray Mocho, etc.

Visitó Estados Unidos en 1915 para participar del Congreso Científico celebrado en Washington, donde presentó su ensayo *La Universidad del Porvenir*, en el que prevee el fin del reinado de la filosofía metafísica para pasar al de la científica, a lo que debe atenderse la organización universitaria, modificándose para dar cabida a las nuevas corrientes. Este ensayo fué uno de los textos teóricos que más utilidad prestaron a los ideólogos de la Reforma Universitaria.

Ocupando la cátedra de Ética, en junio de 1917, dictó sus lecciones sobre Emerson y el eticismo que fueron luego publicadas en redacción definitiva con el título de *Hacia una Moral sin Dogmas* (1917) y que constituye con *El Hombre Mediocre* y *Las Fuerzas Morales* (1925) la trilogía que, de toda su obra, más difusión ha obtenido entre las jóvenes generaciones de América y donde se expone, según el mismo Ingenieros ha definido: En *El Hombre Mediocre*, una crítica de la moralidad, en *Hacia una Moral sin Dogmas*, una teoría de la moralidad, y en *Las Fuerzas Morales*, una deontología de la moralidad.

Desde años atrás ya preocupaba al sabio la formulación en síntesis de sus trabajos filosóficos, abonados por el profundo conocimiento de clásicos y contemporáneos y su formidable capacidad de abstracción para obtener del conocimiento científico, las leyes generales que integrarían su sistema. En el acto de su recepción por la Academia de Filosofía, en junio de 1918, presentó sus famosas *Proposiciones Relativas al Porvenir de la Filosofía*, que ubicaron definitivamente a Ingenieros a la vanguardia de la filosofía americana. Pese a la importancia excepcional que sus *Proposiciones* ofrecen, debemos limitarnos, por razones de extensión, a ofrecer sólo una selección de su texto:

"Proposición novena. — Despreñadas de la filosofía diversas ciencias experimentales, se continuará en el porvenir la ya iniciada transmutación de la arquitectónica, hasta constituirse en un género único, la metafísica, destinada a elaborar hipótesis inexperimentales acerca de lo que excede a la experiencia de todas las ciencias. Un sistema armónico que intente explicar lo inexperimental en función de lo experimental, mediante hipótesis incesantemente renovables fundadas sobre leyes perfectibles no engendrará dos géneros de verdades discordantes y realidades a la unidad sintética que es la aspiración de toda metafísica legítima.

"Proposición décima. — Los ideales humanos son hipótesis inexperimentales condicionadas por la experiencia y varían en función del medio experiencial. Su valor para el hombre depende de su legitimidad. Son más legítimos los que concuerdan con el devenir de la experiencia, anticipándose hipotéticamente a la que será realidad experiencial en el porvenir".

De su obra filosófica, merecen destacarse los dos trabajos, inspirado el uno en la muerte de Boutroux, lo que motivó su inventario crítico de la filosofía francesa entre la Comuna de 1848 y la crisis social de la posguerra en 1918; y, el otro, en el segundo centenario de Kant, en el que señala sus discrepancias con la tendencia imperante en los programas universitarios de reverencia indiscriminada a la obra del pensador alemán, de quien afirma que:

"Con su dogmatismo práctico sirvió al filosofismo universitario, que no es almidado de genios

escribe P. D.

creadores sino huerta de medianías didácticas y le entregó el más sabio instrumento inventado por la hipocresía de los filósofos para restaurar en el terreno, de la moral todo lo que se destrona en el de la lógica".

Durante la guerra mundial de 1914-18, participó del movimiento neutralista, adhiriendo a la Internacional del Pensamiento que desde Europa dirigían Henri Barbusse, Romain Rolland y otros, y, en un discurso que pronunció en noviembre de 1918, señaló su solidaridad y decidió la de miles de obreros y estudiantes pendientes de sus palabras con la revolución "maximalista" que conmovía los cimientos de la Rusia de los zares y de todo el mundo. Reuniría su libro *Los Tiempos Nuevos* todos los artículos y conferencias que, sobre el problema de la revolución rusa produjo entre los años 1914 y 1920.

Entre 1917 y 1920 construyó los cimientos de su monumental obra *La Evolución de las Ideas Argentinas*, que, fruto de su obsesión permanente de orientar y educar a la juventud en la ruta del progreso y de la continuidad de la tradición revolucionaria de Mayo y de los grandes hombres formadores de la nacionalidad: Moreno, Rivadavia, Echeverría, Alberdi, Sarmiento, etc., es un material de consulta imprescindible para estudiosos de la historia argentina.

Alejado de toda actividad oficial y universitaria a partir de 1919, siguió su personalidad gravitando sobre la política y el pensamiento americanos. Su consultorio seguía siendo punto de reunión de lo más destacado de la juventud estudiosa, a la que subyugaba con su palabra inflamada, la potencia de su mentalidad, la extensión universal de su conocimiento, la fe en las nuevas generaciones. Falleció el 31 de octubre de 1925, a los 48 años de edad, cumpliendo con el anhelo expresado en el proemio a *Las Fuerzas Morales*:

"Cada generación renueva sus ideales. Si este libro pudiera estimular a los jóvenes a descubrir los propios, quedarían satisfechos los anhelos del autor, que siempre estuvo en la vanguardia de la suya y espera tener la dicha de morir antes de envejecer".

Valga este humilde recuerdo para que se sienta menos la falta del homenaje que los intelectuales uruguayos debieron haberle brindado en el trigésimo aniversario de su desaparición.

BIBLIOGRAFIA

- Héctor P. Agosti: Ingenieros, Ciudadano de la Juventud.
Sergio Bagó: Vida Ejemplar de José Ingenieros.
Aníbal Ponce: Para una Historia de Ingenieros.
Gregorio Bermann: La Filosofía de Ingenieros.
(1) Citada por Aníbal Ponce.

TRES FRAGMENTOS DE J. INGENIEROS

La organización del trabajo es el cimiento de la armonía social

La disciplina es indispensable para hacer eficaz toda obra común pero debe ser libremente aceptada como resultado de la competencia antes que impuesta como abuso del privilegio. Es necesario aumentar la cultura técnica de los hombres, capacitándolos para las funciones que deben desempeñar en la sociedad. La producción, fuente del bienestar común, será más fecunda cuando los productores mismos puedan organizarla, multiplicando su rendimiento en beneficio colectivo.

Extendiendo a todos un mínimo de trabajo indispensable, a ninguno le faltará tiempo para cultivar las actividades superfluas destinadas a embellecer la vida común, manifestándose en arte, en cultura, en delicadeza, que elevarán moralmente a la sociedad entera. Será posible, también, asegurar a todos los que trabajan una existencia confortable y digna, suprimiendo el derroche injusto de una minoría que huelga. La cooperación de los útiles eliminará el parasitismo de los inservibles.

Habrà paz cuando impere la justicia. Los hombres realizarán con amor las funciones requeridas por la división del trabajo; la benéfica desigualdad de vocaciones y de aptitudes podrá ser aprovechada en beneficio de todos, haciendo converger la heterogeneidad de los esfuerzos a la armonía de los resultados. Nadie será rueda ciega de una gran máquina; el trabajo de los especialistas, esterilizado hoy por falta de ideas generales, será inteligentemente comprendido por hombres que tengan una instrucción extensiva, que a cada uno dé conciencia de su función en el trabajo social.

Realizados con cariño, los más sencillas menesteres podrán tener un contenido de ciencia o de arte. Lo que es hoy castigo pudiera convertirse en deleite; bastaría saber que mientras uno trabaja para otros, están todos trabajando para uno. La solidaridad en el esfuerzo dará firmeza para realizarlo. Los más inteligentes e ilustrados comprenderán que son mayores sus deberes y responsabilidades; los menos dotados por la naturaleza amarán a los que contribuyan más generosamente a la grandeza común.

Patrimonio común de la sociedad, las ciencias no deben constituir un privilegio de castas herméticas ni es lícito que algunos hombres monopolicen sus resultados en perjuicio de los demás. El único límite de su difusión debe ser la capacidad de comprenderlos; el destino único de sus aplicaciones, aumentar la común felicidad de los hombres y permitirles una vida más digna.

Teniendo las consecuencias sociales de la extensión cultural, algunos privilegiados predicaron otrora "la ciencia por la ciencia", pretendiendo reducirla a un placer solitario; los tiempos nuevos han reclamado "la ciencia para la vida", palanca de bienestar y de progreso. Cuando la sabiduría deje de ser un deporte de epicúreos podrá convertirse en fuerza moral de enaltecimiento humano.

El perfeccionamiento es incesante renovación de ideales

Si en cada momento del tiempo se modifica la realidad social, no es concebible que los ideales de ayer tengan función hoy, ni que los de hoy la conserven mañana. Mientras existieran en el espacio sociedades heterogéneas, cada ideal sólo será legítimo donde sean efectivas las condiciones que lo engendran.

La conciencia social formula en cada época ideales propios, que interpretan las nuevas posibilidades de su experiencia sin cesar renovada. La que ayer fue ideal puede ser hoy interés creado, enemigo de ideales más legítimos y el ideal de hoy podrá convertirse mañana en rutina obstruyente de nuevos ideales.

Si nada es y todo deviene, como enseñaba Heráclito, el tiempo, integrando la experiencia, modifica el valor funcional de los ideales. En todo momento han merecido el nombre de maestros los que supieron encender en los jóvenes el amor a la verdad y el deseo de investigarla por los caminos de la ciencia; pero fueron Maestros entre los Maestros los que trataron de ennoblecere ese amor y ese deseo sugiriendo ideales adecuados a su medio y a su tiempo, para que la imaginación superase siempre a la realidad, remontándose hacia las cumbres inalcanzables de la perfección infinita.

Jóvenes son los que no tienen complicidad con el pasado

Atenea inspira su imaginación, da pujanza a sus brazos, pone fuego en sus corazones. La serena confianza en un ideal convierte su palabra en sentencia y su deseo en imperio. Cuando saben querer, se allanan a su voluntad las cumbres más vetustas. Sabia renovadora de sus pueblos, ignoran la esclavitud de la rutina y no soportan la coyunda de la tradición. Sólo sus ojos pueden mirar hacia el amanecer sin remordamientos. Es privilegio de sus manos esparcir semillas fecundas en surcos vírgenes, como si la historia comenzara en el preciso momento en que forjan sus ensueños.

Cada vez que una generación empuja y reemplaza su ideal por bastardeados apetitos, la vida pública se abisma en la inmoralidad y en la violencia. En esa hora deben los jóvenes empuñar la Antorcha y pronunciar el Verbo: es su misión renovar el mundo moral y en ellos ponen su esperanza los pueblos que anhelan ensanchar los cimientos de la justicia. Libres de dogmatismos, pensando en una humanidad mejor, pueden aumentar la parte de felicidad común y disminuir el lote de comunes sufrimientos.



HISTORIA

dirige:
Francisco R. Pintos

— I V —

PRINCIPIOS DE LA ORGANIZACIÓN DE LA CLASE OBRERA URUGUAYA

Una mayor concentración del proletariado urbano, particularmente en Montevideo, resultado de cierto desarrollo industrial, el crecimiento de los transportes, las malas condiciones de vida de los obreros, la presencia en el país de trabajadores europeos que habían militado en los partidos políticos del proletariado y en las organizaciones gremiales de sus países de origen, crearon las condiciones para el nacimiento de la organización sindical en el Uruguay.

Los comienzos de la organización de la clase obrera nacional se remontan al año 1865, con la tentativa de crear una sociedad de obreros de imprenta; pero la iniciativa recién se realizó cinco años más tarde, fundándose una organización denominada "Sociedad Tipográfica Montevideana". Esta sociedad aparece en sus principios como mutualista. Años más tarde aún, se organizó, bajo esta forma, diversos gremios pero su composición social, sus características, permitió, en la mayoría de los casos, ser transformados en organismos de lucha contra los explotadores. Tal fue el proceso seguido por la Sociedad Tipográfica Montevideana.

A mediados de 1875, un grupo de obreros, la mayor parte venidos de Europa, se abocaron a la tarea de agrupar a los trabajadores de Montevideo a fin de organizarlos. El 25 de junio de ese año se realizó la primera reunión, a la que asistieron 500 obreros que se constituyó la "Asociación Internacional de los Trabajadores", a quien como una larga y fecunda actuación.

En los años 1884 y 1885, cobró un nuevo impulso los trabajos de organización de los obreros. Se realizaron asambleas y reuniones de comisiones, se dictaron cursos de carácter doctrinario y se inició la edición de folletos. El 18 de mayo de 1886, los guardas y cocheros de tranvías constituyeron una "sociedad de socorros mutuos" y el 22 de agosto, se reunieron doscientos obreros panaderos "con el fin — decían — de discutir los medios más convenientes de mejorar el gremio".

Al finalizar ese año, se encontraban organizados los principales gremios de Montevideo. El 13 de diciembre, en una asamblea de delegados sindicales, se aprobaron los estatutos de la Federación Local de los Trabajadores del Uruguay. Se trataba, en realidad, de una nueva denominación dada a la "Asociación Internacional de los Trabajadores", título éste que no correspondía ya que, en el mejor de los casos, podía ser una sección de la Internacional Obrera.

En la misma época, en forma incierta y vacilante, se inició la organización de los trabajadores en el interior de la República. En la localidad de Las Piedras, quedó constituida una sección de la "Asociación Internacional de los Trabajadores" y otra en Paysandú. En esta ciudad se formó una agrupación denominada "Humanitaria, Pastoral y Obrera", cuyos estatutos establecían el "trabajo y vivir en común", lo que permite presumir la

existencia de socialistas utópicos, posiblemente futuristas.

Con los primeros pasos dados para agrupar a los trabajadores en sus organismos clasistas y consolidados, los dirigentes obreros fundaron numerosos periódicos. Según un colaborador del periódico "El derecho a la Vida", aún antes de 1875 se editaron en Montevideo periódicos obreros. Y, a partir de esa fecha: "El Internacional", 1875, órgano de la "Asociación Internacional de Trabajadores"; "La Revolución Social", año 1876; "El Tipo-grafo", que apareció por primera vez en 1883 y vivió varios años; "La Lucha Obrera", 1884; y "La Federación de los Trabajadores", 1885.

Y, va de sí que, a la iniciación de la organización de los trabajadores, siguió el comienzo de la lucha para mejorar sus condiciones de vida y de trabajo. En el mes de junio de 1880, estalló una huelga en las minas de oro de Cuñapirú; pero, de la misma crónica de los sucesos se desprende que no era ese el primer movimiento producido entre los obreros mineros.

¿Qué carácter tuvo esta huelga? Fue un simple estallido frente a condiciones insostenibles de trabajo? No es posible, sin embargo, descartar del todo la existencia de cierto grado de organización, teniendo presente que, junto a los obreros nativos trabajaban numerosos obreros franceses salidos de su país de origen en el momento en que se desarrollaba un intenso movimiento proletario acompañado de grandes luchas de carácter político.

En mayo de 1882, estallaron dos huelgas entre el personal de los hospitales; en junio abandonaron el trabajo los obreros de algunas secciones del puerto de Paysandú y en noviembre los trabajadores de la fábrica de muebles de Cavigli, en Montevideo. Salvo esta última, en que intervino la organización y quizás la de los mineros en Cuñapirú, las demás huelgas aparecen como movimientos espontáneos, de los trabajadores acosados por tratamientos brutales, salarios de hambre o para lograr el pago de jornales atrasados.

De 1884 a 1886 se produjeron algunas huelgas parciales entre obreros de los saladeros y tranvías. En agosto de 1884, se declararon en huelga los obreros fidejados, siendo ésta la primera con carácter general en un gremio. Con ella, el proletariado montevideano

adquirió una nueva experiencia, al comprobar las ventajas de la lucha sostenida y firme, rodeada de la solidaridad activa de todos los trabajadores organizados.

En 1885 estallaron dos huelgas entre los obreros gráficos y hacia los últimos meses de ese año, se acentuó el malestar que existía hacia mucho en el seno de la clase obrera; sobre todo entre los trabajadores del Estado. La rapacidad del Gobierno de Santos, agotaba los recursos de la población y hacía imposible la vida de los hombres de trabajo.

Reurgimiento de las Organizaciones Obreras y las luchas que le siguieron

Después de la caída del Gobierno de Maximo Santos, en noviembre de 1886, y la recuperación democrática del país, que le siguió, durante la presidencia del General Tajes se produjo un mejoramiento apreciable en la economía nacional. Motivó esta situación la relativa prosperidad económica que vivía el mundo y la confianza que el nuevo gobernante despertaba.

Sin embargo, este estado de cosas duró poco; a mediados de 1890, había terminado el período de prosperidad en el mundo y el capitalismo era sacudido violentamente por una nueva crisis cíclica, reflejándose de inmediato en la vida económica del país, expresándose en la paralización industrial y comercial, y agravada por el agotamiento de las reservas bancarias, debido a la especulación desenfrenada y al monto excesivo de las obligaciones económicas del Estado.

Las organizaciones obreras, que habían adquirido cierta fuerza hacia el año 1886, se disgregaron durante el período de prosperidad, por ausencia de una dirección firme y bien orientada. De 1887 a 1894, no se registró un solo movimiento de importancia, quedando reducidas las actividades a la propaganda esporádica conducida por un grupo de anarquistas, utilizando folletos y un periódico titulado "El Derecho a la Vida".

La reorganización de la clase obrera se inició en el año 1895, que figura en la historia del movimiento obrero nacional como el año clásico en el comienzo de una organización firme, por el ritmo acelerado que adquirió, por la cantidad de sindicatos que fueron creados y por el número de obreros que en ellos

ingresaron. La rápida organización de los gremios y la inmediata iniciación de la lucha contra los dueños de los instrumentos de producción, mostraron entonces que, también en el Uruguay, la clase destinada históricamente a suceder al capitalismo, entraba de lleno en la acción teniendo como punto de partida, como iniciación, elementales reivindicaciones, para pasar más tarde a métodos superiores de luchas, al soldarse sólidamente las reivindicaciones económicas y políticas del proletariado.

En un breve espacio de tiempo, los trabajadores montevideanos lograron entrenar en el movimiento masas compactas, fuertes e incluso disciplinadas. Los distintos gremios se organizaron y robustecieron. El sentido de asociación se amplió y surgió la idea de unificar a todo el proletariado. De las huelgas pequeñas de talleres, aisladas, que caracterizaron el incipiente movimiento obrero de 1880 a 1894, se pasó hacia 1895 - 96, a las huelgas de gremios enteros sostenidas con vigor y energía y apoyadas en muchos casos por los demás trabajadores; y por el pequeño "comercio interesado en la elevación del nivel de vida de los explotados, y a veces, por los elementos progresistas de la burguesía.

Con el título "Movimiento obrero en el Plata", decía el diario "El Día" el 5 de agosto de 1895: "Es interesante observar el movimiento que de un tiempo a esta parte se produce entre los obreros de Montevideo. Día a día aumenta el número de las sociedades gremiales y crecen de una manera notable las listas de sus miembros. Algunas de ellas tienen 300, 400 y hasta 500 socios. Ese desarrollo del espíritu de asociación que se nota en los jornaleros, ha empezado a ascender desde que algunos de éstos se han declarado en huelga, y aumenta ahora con la predicación continua de oradores que hacen exhortaciones en ese sentido en las reuniones que se efectúan frecuentemente".

¿Qué factores intervinieron para crear esta situación? En primer término, el aumento visible del proletariado, determinado por un mayor desarrollo industrial con mayor grado de concentración y una ampliación de la red de transportes.

De 1816 a 1890, fueron fundados 577 establecimientos industriales; en segundo lugar, un descenso más profundo de la situación en que vivían los obreros por la crisis económica que comenzó en 1890 - 91, haciéndose sentir con intensidad hacia 1895 - 96; en tercer lugar, por la llegada al país de nuevos contingentes de dirigentes obreros activos y abnegados.

Bibliográficas

EL PERRO DESOLLADO Y OTROS RELATOS. — Ricardo Balleña. Ediciones Salamancas. Montevideo, 1955.

El mejor de estos relatos es el que lleva por título "El manceador". La crueldad de que hace gale Balleña en todos sus cuentos de este libro encuentra en "El manceador" un asidero en la realidad. Ello hace que ese relato, breve, brusco, soporte la aliteración que afea a los demás.

Los otros relatos, en general, están informados por un fondo de crueldad, sadismo y cinismo. Hay demasiado crimen, demasiada muerte, demasiada sordidez. El clima onírico no basta para justificar las puñaladas en "Los zapatos lustrados", el asesinato en "Don Pablo", las torturas en "Los cuervos". El crimen se comete hasta por pasividad, como en "En la siesta", donde el hombre puede salvar la vida de la mujer, pero no lo hace. No lo hace, y el lector debe adivinar por qué, pues las insinuaciones del autor acerca de las connotaciones entre la demencia femenina y el impulso de matar, no bastan. Si las narraciones tienen una clave, la misma debe ser despojada, no mantenida en secreto. El arte sugiere, pero no confunde. ¿Qué pasa en ese ayuntamiento de sueño y realidad de "El perro desollado"? ¿Qué nos quiere decir el autor? La descripción horriblemente naturalista del animal desollado está violentamente reñida con el clima onírico que se imprime al relato. Si la intención es demostrar que así como "le sacó el cuero" al marido, la mujer también le sacó el cuero al perro — está vez en su más crudo sentido material —, y le recuerda la conciencia el camino elegido es de un rebuencamiento surrealista que a esta altura carece de predicamento.

Relatos para paladares refinados, para grupos de elegidos, plagados de decadentismo son éstos. Balleña, autor joven, tiene, a nuestro juicio, el camino más ancho de un arte sano, extraído de las realidades múltiples de la vida, — que apunta en su cuento "El manceador" — y donde su fantasía creadora encontraría amplia resonancia.

dirige:
Marisa Viniars

bre, y apellidos en la mayoría de los casos, son seres de carne y hueso, de diversa psicología, con distintos conflictos personales, de todas las edades, preocupados por el amor, por sencillas cuestiones hogareñas, pero unidos por la voluntad de crear, de construir y elevar la felicidad común. Son seres nuevos, educados en una sociedad donde no existe la explotación del hombre por el hombre, nuevos en su concepción del mundo, nuevos en su manera de encarar el trabajo, las relaciones personales, la vida social, pero humanos, libres, sencillos y honrosos.

Son un fiel reflejo de la sociedad soviética.

A. G.

"PERDU", por Paride Rombi — Editorial Kraft. — Colección Vértice. Buenos Aires, 1955.

Sórdida historia de celos, venganzas y muerte — historia de adultos — tal como se refleja en el alma de un niño, el desventurado Perdu, desventurado desde que nace a un mundo de convencionalismos, consciente de su larvancia la primera vez que le llaman lastario.

"Perdu" se convierte en un excelente relato, si no por la originalidad de su tema, si, por el tratamiento que éste recibe de su autor, y sin duda, por la calidad de su estilo, en estrecha funcionalidad con el desarrollo de las situaciones. Paride Rombi es un narrador excepcional; su relato posee momentos de singular fuerza, sobre todo, en los desenlaces de las situaciones dramáticas, que se presentan instantáneamente, cobrando su lenguaje entonces riqueza de expresión, vigor y brío, hasta culminar en escenas de profunda belleza literaria y de gran impacto emocional; así, cuando el niño encuentra a su madre asesinada, o cuando se enfrenta por última vez a tío Manuel, el padre tan ansiosamente buscado.

La unidad novelística está dada por la evolución psicológica de Perdu, llevando a cuélicas siendo la interrogante de quién ha sido su padre; desde que, niño aún, su búsqueda está plena de

comienzo y de esperanza, hasta que comienza a desear con horror el mundo de los adultos. ("Que era este furor que se apodera de los mayores y los hace arder en el deseo de matar y parecían enloquecidos y los vuelve bestiales"), y finalmente, el desenlace, con su terrible desgarramiento moral, cuando ya adolescente, encuentra a su padre ("Un viejo, un asesino... y no era júbilo sino horror lo que experimentaba"); culminación íntima de un drama que no tiene solución precisamente por no ser sólo su drama personal, sino por sentirlo identificado con toda la sombría, aplastante realidad que le ha sido dado conocer. En esa realidad vive Gerleña, con su paisaje, sus gentes y sus hábitos típicos, su estructura social. El viejo tío Manuel es "campesino de las tierras del conde Salazar, y Anguileda, la madre, es una pobre sirvienta; el mismo Perdu tiene que servir para el amo Vicente Tankis, que es el propietario de casi una aldea; en toda Sulcis, la región sarda, "una cosa domina sobre todo, la miseria"; y el autor explica que "el propio carácter de los sulcitanos ha ido formándose en la miseria que dura desde hace siglos". Miseria, ignorancia, desolación, servidumbre, condiciones fértiles para el nacimiento de odios y "vendettas" que a la misma ley fomenta; mundo de degeneración moral, horror y tinieblas, que el desventurado Perdu intenta destruir, cuando incendia el establo que es su hogar, y cuando busca la muerte, al fin, tal vez para no llegar a ser adulto jamás, en un mundo como éste.

M. V.

A ORILLAS DEL NUEVO MAR por BORIS POLEVOI. — Ediciones en Lenguas Extranjeras. Moscú.

Nueve relatos componen este volumen, traducidos directamente del ruso por A. Vargas. Aparte su variedad, su riqueza narrativa, la sobriedad y llaneza que los caracterizan, estos relatos ponen al lector frente a los hombres que han construido una de las más grandes obras de la ingeniería moderna: el Canal Volga-Don; por consiguiente, frente a los hombres y mujeres soviéticos.

La literatura soviética excluye todo psicologismo de laboratorio, toma al hombre en su doble condición de ser humano y ser social, penetra en su vida interior, en su trabajo, en sus relaciones con la sociedad. Estos relatos del autor de la gran novela "Un hombre de pío", conocida por nuestro público, permiten al lector apreciar un mundo multifacético, de trabajo creador, de esfuerzos gigantescos.

Quiénes puedan pensar en hombres superdotados, tanto como quienes puedan pensar en hombres sometidos que trabajan por obligación apenas favorecidos en algún caso por las modernas maquinarias, se extravían y equivocan. Los personajes de estos relatos, extraídos de la vida real, inclusive con sus nom-

"MARIA", de SHOLEM ASCH Editorial Hermes - Bs. Aires

Es esta la historia de la madre Je Jesús, desde que tuviera la revelación de su trascendente destino, acerca del nacimiento de su primogénito por obra y gracia del Espíritu Santo, hasta la muerte y resurrección de éste, su hijo, que se llamó a sí mismo el Mesías, que los profetas judíos ya habían anunciado; historia que no omite milagros, visiones, poderes sobrenaturales, ángeles mensajeros de Jehová y, todo ello, relacionado con los hechos históricos en una pretensión de autenticidad, y sirviendo como causa y conducción a los fenómenos reales. Es, pues, la versión de Sholem Asch, sobre el nacimiento del cristianismo, basada en los elementos pre-cristianos que se encuentran en el Tora, y los relatos de los Evangelios; una versión de evidente orientación ideológica.

Si bien en la reconstrucción de época, el autor muestra las diferentes clases sociales bajo el Imperio Romano, el antagonismo de las mismas no está revelado en toda su profundidad. Con justeza, relaciona el nacimiento del cristianismo con los grupos de población, más pobres y desposeídos, pero atribuye su origen a inspiración divina (el cumplimiento de la promesa hecha por Jehová a su pueblo), desconociendo, así, las verdaderas causas de tal trascendental movimiento religioso, de claras raíces económico - sociales: esclavos, campesinos y labriegos empobrecidos por impuestos y deudas, vagabundos, prisioneros de guerra, hombres privados de sus derechos, oprimidos todos por el despotismo de los gobernantes romanos y por las mismas clases poderosas de cada pueblo sometido, aliadas a los primeros, necesitaron encontrar una solución a todos sus miserias terrenas y se aferraron a ese "arsatz" que les permitía olvidar los sufrimientos de este mundo en la recompensa del más allá y así valaron sus ansias de justicia, de libertad, de bienestar y de paz, en la religión.

Al situar los primeros orígenes del cristianismo en la determinación del Señor de enviar, por fin, al Mesías a la tierra, Sholem Asch tiene el afán de hacer coincidir la acción de la novela con la mitología del cristianismo (naturalmente construida sobre los mitos judíos); y entonces, asistimos al desarrollo de lo que se dio en llamar la Inmaculada Concepción (porque estaba escrito que el Mesías de madre virgen debía nacer); de la infancia de ese niño Jesús, un prodigio de saber con poderes sobrenaturales ya; de la presencia de los tres Reyes Magos, de síntomas de indole Naturaleza reveladores de lo divino, y fenómenos de indole similar, sin ningún esclarecimiento en cuanto a sus causas reales, y finalmente, la crucifixión de Jesús, como consecuencia de esa intención del autor, aparece como el cumplimiento de la profecía que fatalmente debía producirse, pues estaba anunciado ya el sacrificio de quien sería llevado como un cordero en holocausto, tomando sobre sí los pecados de la humanidad. Oculta el autor así la verdadera dimensión de tal episodio que fuera la primera actitud de represión a ese movimiento popular que venía creciendo con impulso arrollador, uniendo a judíos y a gentiles; crecimiento que debió asustar a las clases gobernantes del Imperio Romano, y a las propias clases altas de Israel — apoyadas por el sacerdocio — pues a ambas, unificadas por sus intereses, debió aterrar esa nueva fe que reunía a los desposeídos, dándoles privilegios ante Dios, y vigor y fortaleza en la tierra.

Sholem Asch — excelente novelista, sin lugar a dudas — ya no había decepcionado con "El Judío de los Salmos". En vano esperábamos un reencuentro con el autor de aquellas primeras obras, en las que encontramos un amor hacia los humildes y una angustia por su drama, en los que creemos ver la esperanza de una más firme definición, para una actitud más realista en cuanto a la comprensión de ese drama y sus soluciones.

Sin embargo, en "María", Sholem Asch insiste en repetir la consabida cadena de supersticiones y leyendas, que colgaban al lector, la verdadera ubicación del cristianismo, en sus orígenes, como doctrina de redención social y desvío de sus verdaderas causas, de las condiciones económicas y sociales de aquel momento histórico.

M. V.

REVISTAS

- LA NOUVELLE CRITIQUE
- LA PENSEE
- ECONOMIE ET POLITIQUE
- FUNDAMENTOS
- HORIZONTES
- PROBLEMAS
- OBRAS DE MAURICE THOREZ (4 tomos)
- HISTORIA ECONOMICA DE BRASIL, por Caio Prado Junior
- A HORA PROXIMA, por Alina Paim
- VIDA Y OBRA DE MONTEIRO LOBATO, por Edgardo Cavalheiro

LA CASA DEL LIBRO BRASILEÑO

LIVRARIA "MONTEIRO LOBATO" - Andes 1415

Para un original REGALO!
LIBROS

En bellas encuademaciones obras de arte
literatura infantil novelas y libros teóricos

El Alma encantada
Juan Cristóbal, de Romain Rolland.
Los Artamonov, de M. Gorki. — Escuela de una bailarina, de U. Lidnova. — Tierra fugitiva, de A. Guerrero (Premio Pablo Neruda). — Lugar de sacrificio de H. Fast. — Fronteras, al viento, de A. Gravina. — Las uvas y el viento, de P. Neruda. — 7 Ensayos sobre la realidad peruana, de C. M. Mariategui.

LIBRERIA "EPU"
Tacuarembó y Colón
Tel. 4 20 94



Lluvia de Verano

Cuento por IORDAN YOVKOV

Tradujo del francés:

María Antonia Merino

Ilustraciones de:

Fernando Cabezedo

En ocasión del 75 aniversario del nacimiento de Y. Yovkov, que se cumple en el mes de noviembre, publicamos este cuento, especialmente traducido del francés para nuestra revista. Yovkov es uno de los máximos exponentes de la moderna literatura búlgara. En su patria se lo considera, por la perfección de su estilo y su dominio del idioma, un excelente maestro de los escritores búlgaros contemporáneos.

Había llovido a cántaros. Y como toda lluvia de verano, ésta había sido de corta duración. El cielo se aclaraba, las nubes, todavía más oscuras, casi negras, se hundían en el oriente. A lo lejos rodaba el trueno. Se oía rumorear el agua por todas partes, los torrentes se precipitaban a lo largo de las colinas y en la quebrada de la aldea, donde antes corría apenas un hilo de agua, un verdadero río rugía ahora, ancho, turbio, amenazante. Los campesinos, cubiertos con sus capas, o simplemente con una bolsa en la cabeza, corrían, descalzos, para traer sus bestias o liberar las aguas detenidas por algún obstáculo, después se agolpaban al borde de la quebrada, fijos los ojos sobre las ondas tumultuosas. Bajo los árboles el suelo estaba sembrado de hojas y ramas abatidas por la tormenta.

Felipe, de pie en la puerta de la taberna, miraba hacia afuera. Del bajo venía un carrromato, cargado con un gran tonel, al parecer vacío. Los caballos, grises los dos, con las colas pegadas y mojadas como estaban, parecían más finos, más esbeltos. Delante iba un hombre de grandes bigotes negros; cuando estuvo más cerca, Felipe reconoció a Kollú, Kollú el Negro, como lo llamaban. Carretero desde hacía largos años, se le podía encontrar en todos los caminos con buen o mal tiempo. Kollú también estaba empapado; sus bigotes colgaban, su cara morena brillaba.

Cuando llegó frente a la taberna se detuvo, desenganchó una de las correas de los caballos, quitó las riendas, y dio a las bestias un puñado de heno. Después echó una mirada sobre la quebrada, donde el agua continuaba creciendo, y entró en la taberna.

—¿A dónde vas con este mal tiempo, Kollú?
—A la ciudad. ¿Dónde quieres que vaya?
—¿Y cómo pasar el puente? El molino está bajo agua. Te ahogará.
—Dame un ron — dijo Kollú.

Se quitó su kalpak (1) lo sacudido para escurrir el agua y después se lo encasquetó otra vez. Parecía irritado, de mal humor.

—¿Ahogarme? — dijo, bebiendo su ron — Lindo negocio. ¡Si un pobre diablo como yo se muere, no por eso el mundo irá peor. ¿Conoces, tú, Felipe, la historia del gitano?... El invierno ha llegado, sopla un viento helado. El gitano se vuela hacia él y le dice — ¿comprendes? es al viento que le habla —: "Eh, eh, ¿es que llevándote el alma de un gitano te volverás más rico?"... En mi caso es lo mismo. Con todas las miserias que tengo por delante...

Felipe recordó que uno o dos años antes Kollú había quedado viudo con varios hijos. De ello provenía, sin duda, su tormento.

—Kollú, ¿cómo nos has encontrado hasta ahora una segunda mujer?
— dijo Felipe — Al menos, ahora después de la guerra es fácil. Hay una gran cantidad de viudas.

—Dame otro ron... Tú dices que hay. Bueno, las hay. Pero búscalas y véralas. A una no le gusto porque soy morocho y tengo bigotes largos. La otra no gusta de mí porque tengo muchos hijos. Una tercera, Stanka, así se llama, y que es también de nuestra aldea — una mujer sin un cobre, habría que tomarla desnuda como una rucua — aunque se da importancia. El otro día pasó delante de mi casa. Yo estaba en la cuadra con los caballos y ella me oyó gritar. "Ah, dijo, es un mal hombre. Lo he oído insultar a sus caballos. Me da miedo".

—¿Cómo? ¿Has gritado a tus caballos y ella dijo que eras un mal hombre?

—¡Sí, pues! Tú sabes bien, a los animales si uno no les grita, te patean o te muerden. Y además, ¿qué le voy a hacer? El Buen Dios me ha dado una voz tal, que hasta cuando hablo tranquilamente — como ahora, por ejemplo — si alguien me oye, cree que estoy peleando... Ah, las mujeres. ¡Mandarlas al diablo!... ¡Dame otro vaso!

Kollú se calló un instante, después volvió a tomar la palabra:
—Afortunadamente mi vieja está todavía fuerte. Se dice con razón: "Si no tienes madre, cómprate una". Bien o mal ella cuida los muchachos. Sin ella no sé cómo me las arreglaría.

Se entretuvo aún algunos instantes, fumó un cigarro, tragó todavía dos, tres vasos más de ron y se levantó. Felipe trató nuevamente de retenerlo.

—Espera que baje el agua. No podrás pasar.
Kollú, señalando sus caballos:

—¿Yes esos monstruos? Donde los llevo, van. Y yo no tengo miedo de nada.

Entonces por el alcohol, el kalpak sobre la nuca, no exageraba cuando decía no tener a nada. Montó en su carro, se atusó sus largos bigotes y castigó los caballos.

Como consecuencia de la creciente del río, la aldea estaba como cortada en dos, por lo que muy pocos clientes se encontraban esa tarde en la taberna de Felipe. Cuando los últimos se hubieron ido, Felipe, seguro de que nadie más vendría, se puso a hacer sus cuentas y se dispuso a cerrar. Justo en ese momento, sin que hubiese oído ruido de ruedas, porque el suelo estaba muy mojado, una carreta se detuvo a la puerta.

—Anda a ver quién es, — gritó Felipe al mozo — que lo ayudaba en la taberna.

El muchacho asomó la nariz afuera.

—Baja una mujer, — dijo.
Felipe levantó la cabeza.

Sobre el umbral apareció una joven, la cabeza atada con un pañuelo rojo. Detrás de ella surgieron los largos bigotes y la cara de Kollú.

—Buenas noches Felipe, — gritó aún desde afuera.
—Nos has podido pasar, ¿no es así?, dijo Felipe, mirando ya al carrero, ya a la mujer.

—Pasé bien cerca del molino, pero después me detuvieron las aguas más crecidas. En fin, ya te lo contaré. Pero ahora, verás, Felipe, esta mujer está empapada. Tal vez en tu casa hay fuego y ella podrá calentarse.

La mujer, confusa, se miraba: su chaqueta azul, su traje, todo chorreaba agua.

Levantó tímidamente los ojos hasta Felipe. Estaba delgaducha y muy pálida; su cara mostraba rastros de una vida atormentada, pero tenía ojos hermosos; grandes ojos castaños, húmedos y limpios bajo las cejas finas. Podía tener, a lo sumo, treinta y tantos años.

—Hay fuego en casa — dijo Felipe —. Stoyane, acompaña a nuestra visitante. Después trae algo de comer. Mi mujer encontrará algo para enviarnos.

Apenas el mozo y la desconocida desaparecieron por la puerta que conducía a la casa de Felipe, los dos hombres, al quedar solos, se miraron a los ojos.

—¿Y esto? — preguntó Felipe.
—Te diré... esta historia... sí, es una verdadera comedia... Dame un ron... ¡Bien; salgo de aquí, paso el río cerca del molino, sin ninguna dificultad, pero cuando llegué a la quebrada de Kassapli... allí, había que ver lo que era aquello. La lluvia debió ser mucho más fuerte, porque el agua había subido, crecido como un mar. Parecía el Danubio. Y bien; ¿qué haré? Paté el carro y pensé: la noche llega, está completamente oscuro. Una nube se desgarró, y una pequeña claridad se hace ver el agua, aquí delante mío. Pero, ¿dónde está la otra orilla? No se veía... Vamos, a tu salud!

—¿Y después?
—Inmediatamente me pregunté qué haría. Y hete aquí que a mi lado, en la orilla, vi venir a alguien. Una mujer. ¡Que el diablo la lleve! Miré; caminaba a la orilla del agua; se para,apura el paso, parecía que pensaba tirarse al agua, y después retrocedía giñiendo como un lechoncito. Lloro... Este asunto, me dije, no es muy claro... Dame otro ron.

—Pero cómo, ¿ella no te vió?
—No; no me había visto todavía. Pero apenas me vió, me dió vuelta la cara y huyó. "Stop" le grité. Siguió corriendo. Entonces aullé un tal STOP, que se clavó en su sitio... en fin no quiero extenderme más. En dos palabras: la agarré y la hice subir a mi carro.

—Y bien, ¿quién es? Tú se lo habrás preguntado.
—De las nuestras, Felipe. Sin un cobre; trabajaba en la ciudad, en un hospital. Era enfermera, según me dijo: "Me trataban mal. Y ellos sufrían tanto! No es fácil cuidar gente enferma, ¿no es cierto? "Estaba harta" dijo ella, y un día huyó.

—¿Huyó?
—Sí; el día de la lluvia fuerte. Cuando apenas había pasado la trrreñtera de Kassapli, la lluvia la sorprendió.

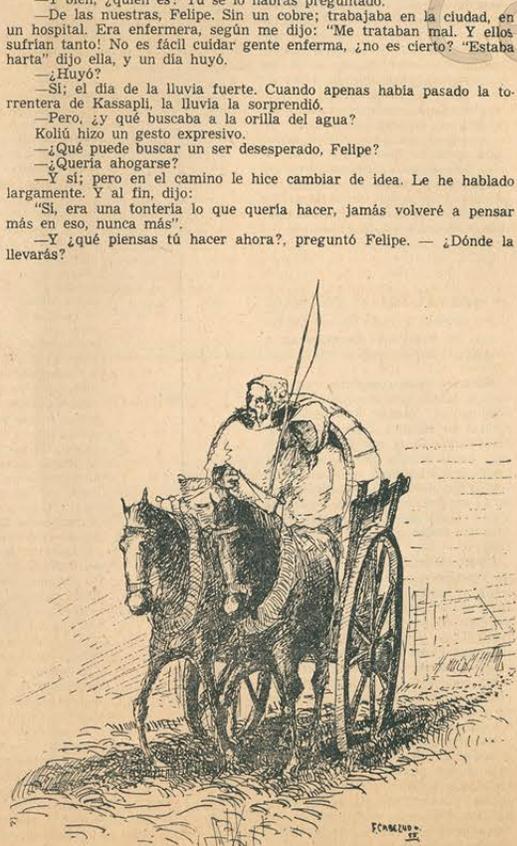
—Pero, ¿y qué buscaba a la orilla del agua?
Kollú hizo un gesto expresivo.

—¿Qué puede buscar un ser desesperado, Felipe?
—¿Quería ahogarse?

—Y sí; pero en el camino le hice cambiar de idea. Le he hablado largamente. Y al fin, dijo:

"Si, era una tontería lo que quería hacer, jamás volveré a pensar más en eso, nunca más".

—Y ¿qué piensas tú hacer ahora?, preguntó Felipe. — ¿Dónde la llevarás?



Liber Falco

La prematura desaparición de Liber Falco enluta las letras nacionales. Liber Falco fue, sin duda, sin hipérbolo, una de las más puras voces poéticas del Uruguay. Su poesía, de un fondo y depurado lirismo, combinó admirablemente las esencias íntimas con el mundo circundante. Su poesía es amor, amor verdadero, por los seres y las cosas, una poesía sencilla, pero no simple; lírica, pero no sentimental; profunda, pero no rebuscada. En ella se unieron la vocación y el oficio de modo insobornable y ejemplar. Estas características son las mejores credenciales de su perdurabilidad.

Como su poesía fue en vida Liber Falco. Sencillo, modesto, fino, recatado, no mostraba a los gritos su gran corazón, sino que lo tenía abierto de par en par, en un silencio de seda por el que era grato transitar. Su amistad era un regalo que quienes la tuvieron — y Falco fue siempre generoso — añorarán de por vida. Difícil expresar qué sano, qué íntegro, qué puro, qué hombre y qué artista era Liber Falco.

En nuestro próximo número nos ocuparemos de la poesía y la vida — tan inseparables — de Liber Falco.

—A casa. ¿Dónde quieres que la lleve? Que descanse uno o dos días — y como me ha dicho donde vive — la llevaré a su casa.

Felipe se inclinó hacia el viajero y algo le murmuró al oído.
—Oh! Oh! gritó Kollú. Me insultas. No soy de esos.

La puertita del fondo se abrió y entró la mujer... El mozo la seguía. Llevaba pan y dos platos llenos.

—Eh! Paraskévitz, ¿reaccionaste?
La mujer sonrió; parecía repuesta, sus pálidas mejillas se habían cubierto de un ligero tinte rosado, sus grandes ojos húmedos brillaban más todavía.

—Ahora ven. Vamos a comer. Felipe es un gran tipo, quiere obsequiarnos. Siéntate, siéntate, Paraskévitz. Tú, Felipe, ¿quieres comer con nosotros, no?

—Coman, coman y no se ocupen de mí, — dijo Felipe.
—Entonces, danos un litro de vino. Vamos, Paraskévitz, sírvete.

Se sentaron uno al lado del otro. Kollú no sonreía ya; estaba grave, contenido, pero muy atento a las pequeñas cosas. Ponia trozos de pan delante de la joven, le servía vino y la alentaba a comer.

—Toma, toma, Paraskévitz. Reconfortate. Estás fatigada. Comemos y después nos vamos.

—Pero, ¿y el río? ¿Cómo lo pasaremos?
—¿Qué vamos a pasar el río! ¡Nuestro camino no es por ahí. Iremos por la colina.

—Tengo miedo, — dijo Paraskévitz.
—¿Por qué? ¿No estoy yo contigo? ¿Quién osará enfrentarme? ¿Qué muestre solamente la punta de la nariz!, gritó Kollú, asiendo el mango del cuchillo, envainado en su ancho cinto.

Paraskévitz sonrió.

Terminaron su cena, y mientras la mujer subía al carro, Kollú aflojó los cordones de su bolsa de teja azul y pagó. Felipe, nuevamente, le murmuró algo al oído.

—Deja ya, Felipe, se fastidió Kollú, ¿por quién me tomas? Yo no soy de esos.

Felipe salió para desearles buen viaje. El tonel ocupaba casi todo el lugar en el carro. Entonces Kollú y Paraskévitz se sentaron adelante, el uno al lado del otro. Kollú tomó las riendas e hizo chasquear el látigo. Por un instante la claridad que venía de la taberna cayó sobre ellos, después el carro se hundió en las tieñielas, chapaleando en el barro, se perdió a lo lejos. Del otro lado estaba el río negro y aún crecido. En el medio, donde estaba el rápido, las olas chocaban con estrépito, pero hacia las orillas, el agua estaba calma y pareja, el cielo y algunas estrellas se reflejaban en ella. La aldea estaba en sombras. Felipe entró y cerró la taberna.

Uno o dos meses más tarde, inesperadamente, Kollú el Negro reapareció en la taberna de Felipe. Una mirada era suficiente para comprobar que se había transformado: más alegre, más limpio, más cuidado. Había retorcido, levantado sus bigotes. Sonreía.

—Kollú, ¿habías desaparecido? — le preguntó Felipe. ¿Qué pasó con la mujer? ¿Dónde está ahora?

—En casa. ¿Dónde quieres que esté?
Felipe lo miró estupefacto. Kollú se rió.

—¿Qué? ¿Te pasma? ¿Te acuerdas de la lluvia, de la lluvia grande? ¿Bendito sea! ¿Qué cosechas las de este año! Y en cuanto a mí, también me trajó beneficios.

—¿Qué?... ¿La mujer? ¿Te casaste con ella?
—Eh! Eh! Sí, así fue. ¿Fruñes el ceño? Vamos a ver. Aquella tarde te dije que la llevaría a casa. Pensaba entonces que se quedaría un día o dos, el tiempo necesario para descansar. La mujer se acostumbró a nuestra casa, los chicos se encariñaron con ella como si fuera una verdadera madre. "Vamos, le dije un día, te llevaré con los tuyos".

—¡Ah!, dijo ella, no quiero ir a otra parte". "Aquí, agregó, me siento muy bien".

—¿Y después?
Después, enganché mis caballos y fui a Leskvetz. De allí es ella. Busqué a su familia, busqué sus documentos. La pobre era viuda, estábamos entonces en la misma situación. Volví. Nos casamos. Y eso es todo. Por eso te digo una vez más: ¡Bendita sea la lluvia! ¡Linda lluvia de verano! Nos dió una oportunidad: a los chicos de encontrar una madre y a mí un hogar donde vivo como se debe. Dame un coñac.

Felipe se rió.

—Antes no bebías más que ron; ahora quieres coñac.
—Es más liviano. ¿Comprendes, Felipe? Mi cabeza debe estar más clara. Ahora a mí también alguien me espera. Diciendo esto, Kollú sonrió y levantó sus largos bigotes. No se demoró; bebió solamente un vaso. Después subió sobre el carro, se sentó, tomó las riendas en sus manos. Sus ojos encontraron los de Felipe y se rió de nuevo. Después desenroscó la correa del látigo y los vigorosos caballos arrastraron el carro con energía.

JAVIER VILLAFANE POETA Y TITIRITERO

Hace varios años J. Villafañe obtuvo el primer Premio Municipal de Poesía en Buenos Aires y dió a conocer sus obras para los niños "Cuentos y Leyendas" y "El Gallo Pinto", estos últimos ilustrados por el ingenio infantil.

Posteriormente dedicóse a representaciones de su teatro de títeres, logrando fama que trascendió las fronteras, dando a veces clases en diferentes universidades sobre literatura.

Actualmente Villafañe recorre Europa, donde su curiosidad artística y humana se manifiesta en el conocimiento de la naturaleza, los museos y las personas. Justamente, nos ha dicho que estuvo durante un largo tiempo sin escribir poesía formal, retórica, reflejada en sonetos y romances, de la que se independizó. Su contacto con la realidad, con las gentes, le ha dado el impulso necesario a su inspiración. Cuando vuelva a la República Argentina encarará la edición inmediata de dos obras, de las que podremos informar, ya que hemos oído la lectura de parte de los originales.

El primer libro trata de la vida de los pájaros. Villafañe viajó por América, se internó en la selva, realizó excursiones por ríos y riachos para ver y espiar su vida íntima, tocar con las manos sus nidos, oírlos cantar y observar sus costumbres". Esta labor, "un poco de vagabundo" — nos expresó — le ha llevado varios años de investigaciones serias y sobre el terreno. Le acompañaba en esos viajes su esposa, la pintora Elba Fábregas, eficaz colaboradora que ilustra el libro.

Casi todas las aves que figuran en el volumen fueron tomadas de la realidad, de la naturaleza, salvo tres o cuatro (el caburé, el alma de gato, la abubilla, chon-chón) que debieron ser estudiados con aves-modelos, recurriendo a los Museos de Historia Natural.

El otro tomo a ser editado por Villafañe integra tres ciclos poéticos, unidos entre sí por un fuerte ligamento sensible y la temática. La primera parte da título al libro: "De puerta en puerta", que — dice el autor — es un poco la poesía yendo de puerta en puerta. Sigue con "Los días y las cosas" y con "Procesión", finaliza la tercera y última parte.

Tales los últimos trabajos y planes de Javier Villafañe.

NOTICIAS

Felipe Novoa, miembro del consejo de dirección de nuestra revista, acaba de obtener un importante distinción nacional realizada en Francia por el Sindicato Francés de Periodistas y Escritores. Le fué discernida una mención por la sección correspondiente a poemas en versos libres.

Se ha constituido el Grupo de Amigos de GACETA DE CULTURA, que tiene por misión desarrollar las relaciones de nuestra revista con la intelectualidad nacional, ampliar su difusión y robustecer sus finanzas. Saludamos calorosamente a estos nuevos colaboradores que hacen suyo nuestro esfuerzo en favor de la cultura.

Han llegado a Montevideo ejemplares de la edición búlgara de la novela "Fronteras al viento" de nuestro redactor responsable, Alfredo Gravina. Es esta la primera novela uruguayana traducida a los idiomas ruso y búlgaro.

A los intelectuales

Exhortamos a los escritores nacionales, en particular a los jóvenes, a los artistas plásticos, músicos, gente de teatro, educadores, hombres de ciencia, estudiantes, en general a todos los que tengan preocupación por los problemas de la cultura, a enviarnos sus colaboraciones, críticas, opiniones, noticias, etc.

Premio Nobel Halldor Laxness

Laxness, escritor islandés considerado con justicia como uno de los más grandes novelistas contemporáneos, ha sido distinguido este año con el Premio Nobel. Halldor Laxness, de quien la Editorial Sudamericana publicó en español su obra "Gente Independiente", había merecido en 1953 el Premio de la Paz, otorgado por el Consejo Mundial de la Paz. En aquella oportunidad el Consejo Mundial de la Paz y en ésta la Academia sueca hicieron una elección que ha conitado el aplauso universal.

Aunque Laxness no es conocido en el Uruguay de acuerdo a sus merecimientos, los círculos literarios han acogido favorablemente el discernimiento del Premio Nobel a su favor. GACETA DE CULTURA se asocia a los homenajes tributados.

(1) Gorro de piel.



SHOSTAKOVICH

Los aciertos en el arte, lo mismo que los reveses, no son fruto del azar. "Cuando más alto se encuentra el poeta, en mayor medida pertenece a la sociedad en la cual nació, más intimamente van ligados su desarrollo, su orientación e incluso el carácter de su talento al desenvolvimiento histórico de la sociedad", escribió en su tiempo el gran crítico ruso Belinski. Estas palabras se recuerdan al pensar en Shostakóvich y su obra. La música de Shostakóvich expresa, de manera muy exacta y con fuerza emocional, la orientación general de nuestra época; el talento del compositor es, al mismo tiempo, muy original y de un amplio significado.

Todas las producciones de Shostakóvich nos permiten ver bien destacado el sello de la potente individualidad del compositor; y a la vez, se percibe, muy neto, el sonar de las ideas de vanguardia de nuestro tiempo, se perciben las voces de millones de personas, que componen el medio vivo en que él vive y crea.

La afirmación del compositor alemán Félix Weingarten, de que "para conocer a Rusia y a los rusos basta con escuchar la Sexta Sinfonía de Chalkovski y la Segunda de Borodin", podría parecer menos paradójica si con estos dos compositores estuviera Musorgski. Estos tres consiguieron en el siglo pasado plasmar muchos de los rasgos principales de Rusia y del pueblo ruso. Si el oyente profundiza, encontrará rasgos de la época soviética y de sus hombres en las sinfonías de Shostakóvich: en la Primera y en la Quinta, en la Sexta, en la Séptima y en la Décima, y también, a nuestro entender, en la Octava y la Novena.

El compositor, si de veras es un artista, emplea el idioma de su pueblo para hablar en nombre de éste al mundo entero, y el mundo oye y comprende sus palabras. Dmitri Shostakóvich es un verdadero poeta de la música, por eso se le conoce y quiere por doquier. Con motivo de la entrega del Premio Internacional de la Paz a D. Shostakóvich, el escritor Iliá Ehrenburg le dijo: "Su música ha recorrido las cinco partes del mundo y en todos los sitios ha afirmado que el ser humano puede comprender al ser humano. Usted ha acercado millones de personas a la comprensión de las otras, y con ello ha ayudado a los pueblos a defender su bien supremo: la paz. Eso lo ha hecho usted sin renegar de la complejidad del hombre ni de la complejidad del arte, sin empeñarse ni simplificar el mundo espiritual de las gentes que nos son contemporáneas".

En efecto, Shostakóvich pone al descubierto el mundo interior del hombre con toda su diversidad y complejidad infinita, sin acudir jamás a la simplificación ni al esquematismo. A eso se debe que muchas producciones de Shostakóvich sean tan complejas, aunque la complejidad no sea nunca buscada de intento, artificial, no sufra nunca de amaneramiento, que es el peor indicio de decadencia en la creación...

La obra de Shostakóvich, lo mismo que la obra de todos los grandes artistas, es multifacética dentro de su unidad interna y de su carácter monolítico. Su música abarca casi todos los géneros, tipos y clases. Las canciones y danzas de Shostakóvich, graciosas y sencillas, son tan conocidas como sus sinfonías. La grandeza del estilo sinfónico, que nos asombra casi en todas sus sinfonías — a excepción, acaso, de la Novena, la "neoclásica" — se alterna con el delicadísimo dibujo de sus cuartetos y su quinteto para piano, obras en las que demuestra ser un poeta lírico. Penetrado, siquiera sea, en los acentos de los cuartetos cuarto y quinto, o de su trío para piano dedicado a la memoria de Iván Solletinski (un

escribe:

VICTOR GORODINSKI

Una Sinfonía de ★ Amor y Odio

amigo del compositor, muerto prematuramente, inteligente crítico musical y muy buen lingüista).

Se comprende que todo lo dicho es tema para un artículo especial, pero con idéntico necesario hablar, aunque en pocas líneas, de los rasgos específicos del talento de Shostakóvich antes de referirnos a su Décima Sinfonía, que nosotros (y no solamente nosotros) consideramos una de las producciones mejores del famoso compositor y, a la par, una de las cumbres de la música sinfónica de nuestros tiempos.

Se viene contando desde hace mucho la historietita del estudiante que, al preguntarle en los exámenes cuántas sinfonías había escrito Beethoven, respondió sin vacilaciones: "Cuatro: la Tercera, la Quinta, la Séptima y la Novena". Si queremos señalar lo mejor que Shostakóvich tiene en su producción sinfónica, deberemos de tocar sobre las otras la Primera, la Sexta, la Séptima y la Décima. Sólo hemos enumerado las sinfonías que la crítica y el público aplauden sin reservas, pero eso no significa que no tengan valor las otras, menos conocidas y admiradas. Hay quienes consideran que la Octava Sinfonía de Shostakóvich es lo mejor que ha salido de su pluma. Debemos decir que cada nueva obra del compositor origina inevitablemente una tempestad de discusiones y largas controversias, que a menudo se extienden a las amplias capas de la población. Así ocurrió hace casi tres decenios, en 1926, cuando se estrenó la Primera Sinfonía de Shostakóvich, a la sazón un mozo de 20 años. Así ha ocurrido ahora, con las primeras ejecuciones de la Décima Sinfonía. Alrededor de ella se han sostenido verdaderos combates de palabra. Como de ordinario ocurre en las discusiones artísticas, no faltaron las exageraciones de todo género. En última instancia, el juicio sensato y preciso lo emitió Aram Jachaturián, otro gran compositor soviético, quien habló de esta producción como de "una verdadera Sinfonía, lo primero de todo, es decir, una obra que encierra una idea grande y optimista, de un hondo contenido emotivo y filosófico".

Desde los tiempos de Beethoven, todo gran sinfonista es un gran dramaturgo, sin excepción alguna. Así, un gran dramaturgo en la música, es Dmitri Shostakóvich. La Décima Sinfonía encarna la maravillosa capacidad de exponer al alma humana los grandes misterios de la vida, esos misterios que no pueden ser traducidos al lenguaje ordinario y que únicamente tienen expresión en las figuras del arte, en la música, la poesía, la pintura o la escultura. Se nos podrá objetar que esta sinfonía no tiene un programa declarado, por lo que resulta imposible juzgar su verdadero contenido. A nuestro modo de ver, tal argumento carece de fuerza, tanto más que contamos con manifestaciones del propio autor acerca del sentido y la significación de la Décima Sinfonía. Según palabras de Dmitri Shostakóvich, en la nueva obra trata de expresar las ideas y emociones de sus contemporáneos, de las gentes que aman apasionadamente la paz, que luchan contra la amenaza de una nueva guerra y que consideran que el hombre ha nacido para crear y construir, y no para la destrucción. El amor a la humanidad y los anhelos de paz, dice D. Shostakóvich, no se identifican con la contemplación idílica y la espera pasiva de deleitoso silencio y tranquilidad; son trabajo, creación, lucha. Amar la paz significa amar al pueblo propio, a la patria, y, al mismo tiempo, sentir honda estima hacia los sentimientos nacionales de los otros pueblos y hacia la cultura humanista de vanguardia.

Estas indicaciones del autor, se comprende,

no son un programa de la sinfonía, pero ayudan a comprender acertadamente su contenido real, la idea de la obra.

La Décima Sinfonía trae hasta nosotros los ecos de una lucha gigantesca y titánica, de una grandiosa tragedia cuyo protagonista es la humanidad, los ecos de las ideas y los sentimientos del héroe en lucha. A veces, en la música de Shostakóvich resuena una meditación apasionada y dolorosa, pero en ella no hay nada que se parezca a las reflexiones de Hamlet. No encontramos en la Décima Sinfonía ni la menor huella de un pesimismo sombrío, de una amarga desilusión. Los temas del apasionado dolor, o de embocan en una música luminosa o se ven enmarcados de motivos optimistas, rebosantes de esperanza y de vida. Shostakóvich expresa con claridad y vigor asombrosos los grandes deseos de paz, que él comprende como odio intransigente a la guerra, como lucha activa, apasionada, abnegada y, en última instancia, victoriosa contra las fuerzas siniestras que se disponen a poner fin a la tranquilidad de las gentes.

La Décima Sinfonía se encuentra entre las más profundas producciones del arte contemporáneo. Desde los primeros compases de su primera parte nos sumimos en una atmósfera de honda meditación.

Inician lentamente el tema de la introducción las bajas voces de los contrabajos y violoncelos, entona el tema principal el clarinete, emocionada, casi inquieta, resuena la flauta. La melodía principal y el tema secundario se hermanan por su entonación con la canción nacional rusa en su forma severamente clásica. El carácter de la armonía y los tonos alargados que surgen de tiempo en tiempo, lo mismo que la propia esencia de la dramática melodía de la primera parte, se remontan a los clásicos rusos, en particular a Musorgski y al Chaikovski del último período.

La profunda meditación de que hablábamos antes no da a la sinfonía, ni mucho menos, el carácter de un sentimiento psicológico pasivo. Aunque la primera parte abunda en momentos sombríos, en entonaciones de hondo sufrimiento, es una música de sincero dolor y de lágrimas que no llegan a verse, no se advierte un espíritu de desesperación. La espléndida tensión del fortísimo del cobre, la grandiosa sonoridad de las llamadas de la trompa, el movimiento, cada vez más acelerado, que en el último scherzo se convierte en un remolino, todo nos habla de inagotables reservas de energía, de la actividad de la potente idea que todo lo vence...

En la desenfadada carrera del scherzo, en el allegretto de la tercera parte y en el final, que concentra en sí todos los rasgos dramáticos y conflictos de la sinfonía, descubrimos asimismo el sello de Shostakóvich como poeta: el sublime y luminoso espíritu humano, su potente optimismo.

Tratándose de un artista como Shostakóvich no se debería ni hablar de la perfección técnica de la obra. Pero en la Décima Sinfonía alcanza un virtuosismo tan excepcional, que no es posible pasarlo en silencio. Romain Rolland observó cierta vez que el músico ve musicalmente, que su percepción del mundo es la de un fenómeno musical. Para la manera como Shostakóvich interpreta el mundo, esta observación no puede ser más justa. Piensa y se expresa de una manera sinfónica, orquestal hasta más no poder. Ello se advierte muy bien en la Décima Sinfonía, la que, como todas las producciones sinfónicas de Shostakóvich, fue compuesta directamente en la partitura, sin pasar por la versión para piano, que todavía está por crear. Esta versión no precedió ni podía preceder a la partitura. Con

(Continúa en la Pág. 19).

EXPOSICION CHALIAPIN

MOSCU, 22. (Ansa). — Una exposición del célebre bajo Fedor Chaliapin fue abierta en el Museo Teatral Central Bajrushin, de Moscú. A la ceremonia de apertura asistieron varios autores, directores, expertos de historia del arte y representantes del Ministerio de Cultura de la URSS. La exposición, hospedada en la más grande sala del museo, comprende más de 300 objetos, fotografías, dibujos teatrales y ropas que documentan acerca de la carrera del cantante. Dignos de nota son dos grandes retratos de Chaliapin en sus mejores papeles, los de Boris Godunov, en la ópera de Mussorgski y el de Meffistófeles en la de Arrigo Boito. Un busto del artista francés Daniell Parr muestra al cantante en el papel de Iván el Terrible, ópera de Rímsky Korsakov.

CARNE DE BALLENA

ZARAGOZA, 30. (Ansa). — Se ha comenzado a consumir en esta ciudad la carne de ballena y ya han sido autorizados para su despacho 20 establecimientos. La carne fresca de ballena, que se vende a 14.75 pesetas el kilo, procede de la zona de Finisterre y llega convenientemente acondicionada, en frigoríficos especiales y cajas precintadas.

• Nuestro pueblo no quiere carne que no sea de vacuno y fresca. Sin embargo — en una aventura más — podría intentarse un abastecimiento de carne de ballena, vía S.O.Y.F. en otra aventura más de creación de fides balnearia.

"CLARIN" (B. A.) Nov. 2-955.

NOBLEZA OBLIGA

MADRID, 25. (Ansa). — La nobleza del mundo, adherida al Instituto Internacional de Genealogía y Heráldica, con sede en España, ya tiene sus directores, elegidos por unanimidad en su tercer congreso internacional, recientemente celebrado en esta capital. De acuerdo con el elenco dado a publicidad el consejo directivo queda integrado en esta forma: presidente, infante Fernando de Baviera y Borbón; vicepresidentes, barón de Giura (Italia), Jorge Allende Salazar (Chile) y marqués de Siete Iglesias (España); censor, marqués de Desio (España); canceller, Sao Pays (Portugal); secretario general, Vicente de Cadenas (España); inventor, Alejandro Gallinal (Uruguay); tesorero, José Blantug (Filipinas) y presidente de la Junta de Admisión, conde Limburg-Stirum (Bélgica).

• Si nuestras cárceles no ofrecieran un ambiente tan siniestro de promiscuidad, el ejemplo podría resultar una solución para muchos desahogados o im-

posibilitados de conseguir vivienda modesta. El hecho no es nuevo. En Francia a fines del siglo pasado se había inventado un delito llamado "degradación de monumento público", que permitía a muchos ser huéspedes en las cárceles por un período tan sólo invernal. Pasados los fríos volvían a dormir bajo los puentes del Sena.

• También sangre azul teníamos? "LA MANANA", octubre 13-955.

QUINIOLA

MADRID, 13. (Ansa). — El Boletín oficial del Estado, publica un

decreto estableciendo que deberán conferirse máximos honores militares al cráneo de San Ignacio de Loyola en aquellas localidades donde se organicen manifestaciones para recibir y venerar la reliquia.

• Si los honores se extendieran hasta la muerte, los agenceros no llevarían esta jugada a la cabeza.

"EL MUNDO" (B. A.) noviembre 13-955.

PRESIDIARIOS VOLUNTARIOS

TURIN, 19. (Ansa). — Un vagabundo de Venaria, Antonio Manarini, de 54 años de edad, confesó espontáneamente ser el autor de una serie de robos a fin de ser condenado a una pena más o menos larga y poder así transcurrir el invierno en la cárcel.

• Si nuestras cárceles no ofrecieran un ambiente tan siniestro de promiscuidad, el ejemplo podría resultar una solución para muchos desahogados o im-

FARMACIA
NUEVA
Suc.
JUANA R. DE FERRARI
PERFUMERIA
Se atiende a todas las Sociedades
Av. Gral. ARTIGAS
Esg. LAVALLEJA - Tel. 206
Los Piedros

M. A. y A. L. CATTANEO

Arquitectos - Contratistas

LIBRERIA — PAPELERIA EDITORIAL
ANDRES M. CASTELLANOS
Sarandí 443 Teléf. 82347
Ofrecemos algunos títulos de nuestro fondo editorial, próximo a agotarse

RODO — Mirador de Próspero	\$ 3.00
Caminos de Paros	" 3.00
Hombres de América	" 3.00
El que Vendrá	" 3.00
VIANA - (Javier de). Gaucha (Novela)	" 2.25
Crónica de la Revolución del Quebracho	" 1.50
Gurí y otras Novelas	" 2.25
QUIROGA, - (Horacio) Cuento terciario	" 1.50
Más allá y otros Cuentos	" 1.50
Los arrecifes de Coral	" 0.75

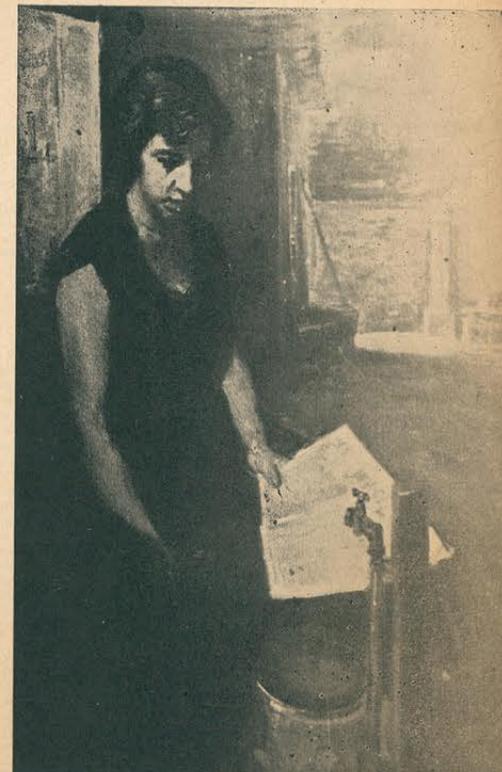
Envíos al Interior contra Reembolso



exposición de A. Hernández

Reproducimos de la exposición que realizara en el mes de noviembre el pintor Anhele Fernández dos cuadros: VERANO y PAISAJE DE AREZZO.

En nuestro próximo número Florio Pargagnoli enfocará críticamente la mencionada muestra.



Al escribir para el N° 3 de Gaceta de Cultura "Una Monstruosa deformación y Una Calificación Equivocada", vislumbramos la posibilidad de que fuera punto de partida para un debate sobre algunos de los más importantes problemas de la cultura. En efecto, el semanario "Marcha", por su cronista literario E.R.M., contesta a nuestra nota en su número del 4 de noviembre con un artículo que lleva el lamentable título de "Literatura y Demagogia" y en el que se exponen conceptos que no compartimos.

Insiste E.R.M. en revelar una "literatura de resistencia" — por demás inexistente bajo el peronismo —, atribuyendo al cuento de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares "La Fiesta del Monstruo" esa calificación. No pueden merecer tan pomposa dignidad piezas literarias como la que está en discusión, leída en cenáculos y festejada por "entendidos" y admiradores, sin mayor trascendencia que la que su propia limitación fija. Pretender que "la sola redacción del cuento" y "su difusión particular" implicaron actos de resistencia no es más que interpretar los aspectos formales de la cuestión en pugna, dado que, si se acepta que el texto nada tiene que ver con la realidad vivida en la Argentina, se nos aboca a un claro y simple sofisma. A esa conclusión llegamos juzgando el texto en letra y espíritu sin intentar una arbitraria hermenéutica que nos pueda llevar al camino que sigue E.R.M. o a cualquier otro.

El autor de la nota de "Marcha" afirma que "el cuento no ataca al pueblo argentino" sino "a las fuerzas desatadas por el peronismo", pero no dice que el pueblo argentino participó en su mayoría del movimiento de masas creado por Perón, sin existir más que en círculos de extracción justamente no popular "la histeria nacionalista" que señala como denuncia del cuento. Y refirma su interpretación trayendo a colación el episodio del linchamiento del estudiante judío como si algo parecido hubiera ocurrido alguna vez en la Argentina. Si hubo discriminación racial, nunca fué otra cosa que imposición gubernamental o policial, sin prender jamás en el sentir o proceder popular.

Finaliza el primer párrafo de la nota con la siguiente frase que debe suponer concluyente: "Presenta a la chusma irresponsable, no al pueblo". Nunca nos resultó clara

la diferencia entre ambas nociones. Hemos entendido que el término "chusma" es utilizado para calificar al pueblo por quienes ven con poca simpatía su participación masiva en el devenir social. Si pidiéramos a E.R.M. que trasladara la antítesis "chusma - pueblo" a la realidad uruguaya, ¿no nos encontraríamos con que incluye en el primer término de la disyuntiva a los obreros desocupados de los frigoríficos que acuciados por el hambre y la desesperación tomaron alimentos de los vehículos que los transportaban?, o a los obreros metalúrgicos, que sostuvieron una larga huelga de solidaridad con sus compañeros despedidos? Casi demás está decir que E.R.M. está muy pero muy lejos de nosotros en este terreno.

Dice E.R.M. que el cuento no

ocupan de cosas de la cultura participando de su defecación. Sea más tolerante E.R.M. y acepte que no necesariamente su posición es la justa y la polémica saldrá gananciosa en objetividad e interés.

Uno de los argumentos en que centra su nota es el estilo de la composición que conceptúa "... una creación (y una sátira) en sí mismo". No hemos negado de modo alguno originalidad al estilo del cuento, pero vamos más allá del análisis formal. Entendiendo que todo estilo es la expresión más o menos leal de un pensamiento, nos encaminamos a buscar sus raíces ideológicas; sirviéndonos de la forma para abordar lo que consideramos verdaderamente trascendente en este debate: el contenido.

E.R.M. atribuye al cuento un estilo "paródico", cosa que, según él,

tesis argumental del texto. Queda fundada nuestra disidencia.

El final de la nota que replica nos es un intento de gruesa ironía a nuestra costa. Aparecemos como enemigos de Borges y Bioy Casares por su nacimiento en el seno de "la clase media acomodada" y por no haberlo "denigrado". (el nacimiento). No hay tal. No es el origen natal — no expuesto al libre albedrío — lo que puede determinar una tendencia en el arte; y podríamos citar una inagotable lista de nombres a propósito. E.R.M., tomando partido por una literatura de evasión y soslayo, acusa de demagogia a casi toda la narrativa americana y a lo mejor de la literatura universal, enmarcándolas en "el coro de los que adulan al pueblo", a que hace referencia.

Según se desprende de la nota, la literatura no debería osar acercarse al pueblo porque ese acercamiento la contamina, la vicia con sus problemas, con sus luchas; debe limitarse a una perpetua búsqueda de nuevas formas, de expresiones originales. (Cuando interesa más como se presentan las imágenes y los pensamientos que lo que estos representan en sí, creemos estar hablando de decadencia en el arte). Y serán "demagogos" todos aquellos que, abandonando las filas de los gustadores de exquisiteces literarias descienden al pantano a tomar sus temas de las realidades cotidianas, del vivir sin seguridad, sin satisfacciones a que están condenados millones y millones de hombres. "Demagogos" son, entonces: Jorge Icaza en Ecuador, Eustasio Rivera y Eduardo Cabelero Calderón en Colombia, Rómulo Gallegos y Otero Silva en Venezuela, Jacques Roumain en Haití, Ciro Alegria y César Vallejo en Perú, Miguel Angel Asturias en Guatemala, Nicolás Guillén en Cuba, Roberto J. Payró y Ernesto Castro en Argentina, Jorge Amado en Brasil, Theodore Dreiser y John Steinbeck en Estados Unidos, Florencio Sánchez y Enrique Amorín en Uruguay.

No y mil veces no. No puede permitirse calificar tan livianamente a los talentosos escritores que ofrendando su arte al pueblo, a denunciar las injusticias, a combatir los privilegios, adoptan una honesta y valiente conducta social y artística. Nada podrá hacer contra su bien ganado prestigio y su inmenso valor literario y humano.

P. D.

respuesta a

E. R. M.

es documental; aceptamos que tal pudo no haber sido la intención de los autores, pero reconozco el cronista de "Marcha" que, en cuanto a una creación toma carácter público se independiza de la voluntad de los autores tomando vida propia en la interpretación de quienes la consideran. ¿No cree entonces que quienes han leído el cuento han asociado la personalidad del protagonista con la de los peronistas de extracción popular, que es como decir la del pueblo argentino? En cuanto a lo que sigue, pueden estar tranquilo el articulista, hemos leído con algún detenimiento la presentación, pero ocurre, aunque le parezca irreverente, que no la compartimos. E.R.M. se indigna ante nuestra herética actitud iconoclasta ante sus semidioses literarios suponiendo que es obligación de todos los que se

parecemos no haber entendido. Veamos si es así. La parodia requiere un juego de contrastes y semejanzas y un mínimo sentido del humor que encontramos inexistente en el texto. De "humor grotesco" habla el notero; nos confesamos abrumados por la definición e incapaces de aplicarla cabalmente. Lo cierto es que jugamos a la pieza deprimente y negativa en su burla a los sentimientos humanos que determinaron la presencia popular en la vida política argentina. En cuanto a contrastes y semejanzas, pueden existir en personajes absolutamente desligados de todo ejemplo humano. El cuento combina un tratamiento fantástico de la acción con una terminología popular cuya presencia tiene la finalidad de aportar elementos reales que hagan pasar desapercibido el contrabando que configura la sin-

Escribe Fernán Silva Valdés

Viene de la pag. 3

Santos Vega en su tránsito de la tierra al más allá, de mortal a inmortal o sea de hombre a mito. Y obsérvese que este proceso, hasta mediada la obra, alienta no sólo la figura de Santos Vega sino igualmente a la estampa de La Flor del Pago. Pero mientras en el héroe se realiza plenamente, en la heroína fracasa, ya que ella, simple mujer, por su sola belleza no podía llegar al mito como su amado, quien, amén de ser un arquetipo de hombre, lo era igualmente de artista. Santos Vega llegó al plano legendario del mito, por ser EL HOMBRE MÁS EL POETA. La Flor del Pago, en cambio, se quedó en mitad del camino por ser LA MUJER MÁS LA COQUETA; es decir: la mujer repetida en su espejo, y nada más. Pero volvamos a la realización de la obra. Luego de tener durante esos diez o doce años el personaje creciendo o completándose EN EL OLVIDO, cierta tarde, al salir de la Comedia Nacional con varios amigos y familiares, se me acercó Ernesto Pinto y coincidiendo con algo que ya me había dicho un hombre de teatro argentino, me comprometió seriamente a escribir para el teatro, ya que muchos de mis poemas nativos — decía — presentaban, argumentos teatrales. Todo eso y el hecho de haber en el ambiente un elenco al cual podía ofrecer mi futura obra, hizo que el personaje que llevaba en mí, como he dicho, se me escapara del olvido y de la sangre y así se me apareció como un fantasma, como una DE AQUELLAS SOMBRAS, primero, pero presto a trasladarlo al papel desde las primeras escenas, en cuanto he conseguido el clima, la cancha en que iba a actuar, ya tomé la punta por su cuenta

dejándome más de una vez como en un segundo plano. Recuerdo para abonar lo que digo, que el payador, según mi plan, realizara uno de los tantos hechos que vendrían a acrecer su fama — ya que era la idea vieja y primitiva — y así se iba a alzar en ancas a una chinita cualquiera de un rancho también cualquiera. Pero, mientras describía la fiesta colonial, en la euforia del triunfo sobre DON PEDRITO, no se contentó con ese hecho que lo arrojaría en el futuro en brazos de la ansiada Flor del Pago, sino que en un momento de inspiración (inspiración del propio personaje) en un arranque de poder, le pasó el brazo por la cintura y sacudióla de la fiesta, delante del propio padre de ella, se la llevó en las ancas de su pingü, que era lo que EL LA Y OTRAS de las mujeres de la sala deseaban: ser llevadas en ancas por el héroe popular. Y yo lo dejé hacer lleno de complacencia, como el padre que ve al hijo haciendo una HOMBRA que él nunca fue capaz de realizar.

En "Santos Vega" hay varios hechos así, que se me hacían solos a cargo del propio personaje, o dictados a mi sangre por la voz interior del ANGEL a que me referí anteriormente.

Y ya que estoy en la cosa no quiero dejar sin mentar a otro de mis muñecos, Me refiero al Juan Belomo de mi drama "Barrio Palermo". Esta obra, sin estronar aún a pesar de todo lo favorable que se ha escrito sobre ella, para algunos críticos es, TEATRALMENTE, superior a "Santos Vega". (Yo no lo creo así: "Santos Vega" es un misterio). Este, en importantes obras críticas sobre teatro universal, que están próximas a ver la luz, como "El Teatro - Enciclopedia del Arte Escénico", del crítico español Guillermo Díaz Pla; y como "Historia

del teatro hispanoamericano del también crítico español Agustín del Saz, es considerado como mi "obra cumbre" — expresión del recién mencionado). Y para otros críticos, como el argentino José María Monner Sans, "de mis tres obras la que le interesa más es BARRIO PALERMO".

Como iba a decir este Juan Belomo — personaje tomado de la realidad y que conocí como a todos los demás — al empezar la obra y de acuerdo a mis planes, compartía en parte su importancia con el periodista Diego Alsina, quien iba a representar cierta faz intelectual. Pero la obra no necesitaba tal cosa; mi intuición estaba por encima de mi intelecto, y el talta Juan Belomo, quien comienza siendo un personaje antiépico, como lo hace notar en un valiente juicio crítico Roberto Lagarrilla, luego del primer choque con el simpático periodista, empezó a crecer, a pisar fuerte como talta real que era, y se tragó al periodista.

Como vemos, aquí también el muñeco se me escapó de las manos. Yo había conocido y vivido en mi adolescencia a todos mis personajes de "Barrio Palermo". Quién sabe cuántos años tenía ya de edad en mi ser, tapado "por el poncho del olvido".

Algo tendría que anotar respecto a los TÍPOS de mis "Cuentos del Uruguay" (Españal-Calpe. Colección Austral) y a mis "Cuentos y leyendas del Río de la Plata" (Guillermo Kraft) y a mis "Leyendas Americanas" (Emecé. Colección Buen Aire) pero esto ya va largo y me detengo.

He respondido al COMO escribo, de tal suerte que entiendo va implícito el POR QUE lo hago; o sea: por placer, por vocación, y por la postre, al no servir yo para otra cosa, por profesionalismo.

cine



dirige:

Luis Esperón



Escena de La Tentativa de U. ULIVE

Gran Premio del Concurso Nacional de Filmación amateur de la Cinemateca Uruguaya

El Cine Español

por
Juan Antonio Bardem

Transcripción textual de la intervención de Bardem en las Primeras conversaciones cinematográficas celebradas en Salamanca en el año en curso.

"El cine español, después de sesenta años no ha logrado ninguna de las finalidades que estaba obligado a alcanzar: 1º Es políticamente ineficaz; 2º, el cine español, socialmente, es falso; 3º intelectualmente, es infimo; 4º estéticamente es nulo, y 5º industrialmente, raquítico.

1º — No vale políticamente. Ni una sola película es auténticamente política. Quizá solamente "Raza", y de "Raza" sólo importa la forma. Su forma es ya adulta, madura, pero el contenido nulo. Las películas políticas son un poco de Viva Cartagena y con una bandera al final para provocar emoción patriótica. Es grave esto en un Estado dirigido. El cine se ha escapado del Estado. Se quiere refugiarse en los productores y no tiene ni temas ni ideas. Es lógico. Tendría que reflejar algo y no lo hace porque escapa. La palabra "escaparse" es de gran importancia. "Surcos" también escapa. Si hay un éxodo del campo a la ciudad será por algo. En "Bienvenido" el por tillo de escape es la fantasía. Por allí pasan

los americanos de largo, pero en la realidad no han pasado. El cine vive de espaldas a la actualidad.

2º — Socialmente, es falso. Sáez de Heredia habló de americanismo. En parte estoy de acuerdo con él de que es más eficaz. Al menos conocemos por él cómo se hace



Otro momento de La Tentativa

Una Sinfonía de Amor

Viene de la pag. 16

el máximo interés, no sólo escuchamos, sino que, expresándonos figuradamente, contemplamos el desarrollo temático de la trama musical de la Décima Sinfonía. Nos asombra la belleza e impresionante fuerza de la tercera parte, con su severidad beethoveniana y su fiebre interna, cuando, después de las exclamaciones, apasionadas y serenas, de los instrumentos de cuerda, que corren con el tema principal, después de la ascética y severa melodía del segundo tema, se oye el solo de la trompa de caza, y a su delicado llamamiento responde el cuerno inglés y cuando, más tarde, en los estallidos de trueno del gong y en la suave melodía de la flauta se adivinan los primeros anuncios del final del drama que se desarrolla en la sinfonía.

Hace ya mucho que sonaron voces augurando la muerte a la música melódica y a la armonía. Pero basta prestar oído a la armonía de la Décima Sinfonía para convencerse de la razón que asistía a Roberto Schumann al afirmar hace un siglo que "en la

música, como en el ajedrez, lo principal es el juego de la reina melódica, pero el éxito lo decide la reina armonía". La armonía de la Décima Sinfonía es precisamente tonal y, por consiguiente, clásica en el sentido más completo de la palabra. El compositor no se sale nunca de los límites del mayor y el menor, jamás abandona las fronteras tonales, pero, sin embargo, en la sinfonía impera una atmósfera de armónica libertad, y el oyente conserva todo el tiempo la cautivadora sensación de un espacio sin límites y de novedad de pensamientos. Cosa extraña: Shostakóvich, que está muy lejos de perseguir las "combinaciones inusitadas", las crea a cada paso, y cada vez nos asombra la frescura de su polifonía.

Eso no significa, naturalmente, que en la música de Shostakóvich imperen los "espíritus alados de la fantasía", que la obra haya sido creada en un arranque de la inspiración. No. Cuanto más estudiamos la partitura de la Décima Sinfonía, más nos convencemos de que ante nosotros tenemos un trabajo creador gigantesco, pero un trabajo verdaderamente inspirado.

un viaje en autobús o es una "Irigidaire" en aquel país. Esta información sobre la forma de vivir en España no aparece nunca en las películas. Esto nunca ocurrió en nuestra pintura realista ni en mucha de nuestra novelística. Es importante que el que hace una película crea en ella y la ame. Esto, posiblemente, casi nunca ocurre en España. Resumiendo, el espectador de una película española no puede saber por ella cómo sufren o gozan los españoles, cómo viven y en qué silla se sientan. La visión del mundo español por las películas españolas, es falso. Nada es verdad.

3º — Intelectualmente infimo. Estamos solos. Tenemos que inventar cosas que ya están olvidadas por demás. No conocemos literatura de cine e ignoramos el 95% de las buenas películas hechas en la historia del cine. Los intelectuales han desconocido el cine. Lo han ignorado y aquí otra vez tenemos que dar las gracias a Salamanca, porque es aquí donde se habla de cine.

4º — Estéticamente, nulo. Carece de forma porque carece de contenido. No creo en la caligrafía. No creo en el cine de Emilio Fernández. El cine de Emilio Fernández es bella caligrafía. El único cine hispánico lo ha hecho Eisenstein. No tenemos fondo, no hay fatina.

5º — Nuestro cine carece de mercado. Es paradójico, porque con la ayuda estatal se podría hacer el único cine del mundo no comercial. Luego paga algo. Este algo es la excesiva protección oficial. El cine es un arte de equipo; pero no en España, porque nadie puede confiar en nadie para hacer una película. Es necesario que todos nos unamos y que cada uno mida su hacer. Espero de Berlanga películas que continúen su "Bienvenido", que Del Amo repita su "Sierra Maldita", que Maeso no tenga que hacer películas que no le gusten. Se necesita un gran amor al cine, que el trabajo sea un fin y no un medio. También es necesario que los departamentos oficiales no vean en él un enemigo, que le den confianza y armas, que los profesionales no estimen su trabajo en mil felicitaciones, necesitamos una crítica; es desalentador que no exista en la historia del Cine ningún nombre español, que hasta ahora no lográsemos mostrar el alma de los pueblos a las gentes. Hay que luchar con amor; España está al borde del corazón. Hay que hablar de los hombres, y a los hombres con el lenguaje del Cine. También en nuestro campo podríamos decir: "Dios qué buen vasallo, si hubiese buen señor".

GACETA DE CULTURA

DIRECCION: Juan Cunha, Atahualpa del Cioppo, Guillermo García Moyano, Alfredo Gravina, Asdrúbal Jiménez, Bernabé Michelena, Felipe Novoa.

REDACTOR RESPONSABLE: Alfredo Gravina.

SECRETARIO DE REDACCION: Asdrúbal Jiménez.

SECRETARIO DEL INTERIOR: Dr. G. García Moyano.

CUERPO DE REDACCION: Américo Abad, Pablo Doucchitzky, Luis Esperón, Anhele Hernández, Selva Márquez, Francisco Muse, Francisco R. Pintos, Dr. Kempis Vidal, Marisa Viniars.

Precio: \$ 0.50

TEATRO

dirige: Américo Abad

El Galpón

El mantenimiento de la justicia y de la equidad, naturales al sentido popular, el castigo de la esposa homicida, de los funcionarios venales, de los testigos perjuros y en suma de la malicia y de la corrupción, así como el reconocimiento de las virtudes y derechos del desvalido, son las fuerzas filosófico-morales definidoras de la intención — a veces frescamente ingeniosa — pero reveladora siempre de un lúcido criterio humano, que culmina en el psicológico fallo del círculo de tiza.

Poner en escena una obra china del siglo XIII, como "El círculo de tiza" de Li Hsing Tao, significa en estas latitudes un riesgo difícil de superar. El elenco estable de El Galpón lo consiguió con evidente suficiencia escénica cumpliendo un irreprochable trabajo de equipo.

Pero es en el trabajo de la dirección, atenta a todos los elementos teatrales manejados y en su capacidad creadora — o — sérvase por ejemplo en el tercer acto el juego de sombras y su intensidad dramática, el sombrío y rítmico vigor de la lucha realizada en el doble plano masculino y femenino — donde se revelan los aspectos más valiosos del espectáculo.

La Dirección ha utilizado una técnica usual en el teatro oriental e indicada en la misma obra: quitar a los espectadores de la ignorancia en los sucesos que deben acaecer, recordarles constantemente lo que ha sucedido, descubriéndoles así los elementos de la creación dramática a fin de solicitarles permanentemente su vigilante atención. Y es aquí donde aparece en toda su plenitud el excelente trabajo de dirección de Atahualpa Dal Cio, revelando al juicio del público, deprovisto de todo artificio, un equilibrio estético-humano que es el que debe validar en definitiva toda creación dramática.

La presentación plástica del espectáculo fue sobria y adecuada, destacándose el vestuario de época y el solvente trabajo de caracterización que realizó Juan Antonio Moreira.

La música de escena fue sugestiva, aunque no siempre adecuada al desarrollo de la obra.

Ciertas indecisiones en la parte técnica han de corregirse sin duda en sucesivas presentaciones.

La versión de "El círculo de tiza" de Li Hsing Tao, presentada por El Galpón constituye un espectáculo integral que es imprescindible ver.

Noticias

Hemos recibido la visita del Sr. Pedro Asquini, director de Nuevo Teatro y del Sr. Luis Ribak integrante de la dirección de La Máscara.

Teatro ZHITLOVSKY. Este grupo teatral pondrá en escena a mediados de diciembre la obra "El

CLUB DE TEATRO

"Los Cuernos de Don Friolera" de Ramón del Valle Inclán fue la obra elegida por Club de Teatro, para inaugurar su elegante y acogedora sala de la calle Rincón.

Pieza de valores desiguales, de ricas posibilidades teatrales en algunos momentos, se afirma en su exposición por la vigilante agudeza de Valle Inclán — que afloja a pesar de la discutible adaptación de Club de Teatro — y por la eficacia de la puesta en escena de José Estruch.

Los elementos técnicos del espectáculo — máscaras, caracterización, escenografía, vestuario, luces — avaluaron en todo momento el trabajo de una dirección ágil e imaginativa. Consiguiendo desde este punto de vista uno de los trabajos más serios que les recordamos a nuestros teatros independientes.

Desechamos objeciones de orden menor, pero hubiéramos preferido, eso sí, que todo este espectáculo verdaderamente valioso, hubiera estado al servicio de una obra que afirmase un sentido humano positivo y dejase en el público — que es para quien se hace el teatro — la posibilidad de una confrontación con hechos de su experiencia diaria. Más aún, la técnica empleada — no sabemos si intencionalmente — lleva al público a colocarse en una actitud de examen objetivo, que debe ser fundamental en el teatro de esta circunstancia histórica, pero lamentablemente esa actitud se diluye en la contemplación de una pirotecnia plástica.

De un armónico y convincente trabajo interpretativo se destacan las actuaciones de Dahd Sfeir, Claudio Solar, Roberto Fontana y Bruno Musitelli.

Creemos que el espectáculo de Club de Teatro, es uno de los más importantes de la temporada, al cual deberá hacerse referencia imprescindiblemente en el análisis del presente año teatral.



Escena de "Los Cuernos de Don Friolera"

Concretando un nuevo aspecto de la tarea cultural que tiene proyectada, Gaceta de Cultura, organiza en el presente mes de diciembre un breve ciclo de conferencias.

Para la realización de la primera de ellas se contará con la inapreciable colaboración de Club de Teatro, y tendrá lugar el próximo viernes 9 de diciembre a las 19 horas en Rincón 516 (Club de Teatro), estando a cargo del autor teatral argentino Agustín Cuzzani, con el siguiente tema: "Introducción a la Estética del Nuevo Teatro".

Desde el momento de su creación Gaceta de Cultura no ha querido limitarse a sus ediciones mensuales, pero era esencial asegurar éstas y ello ocupó fundamentalmente su atención.

Etapas superadas de organización aseguran la posibilidad de desarrollar los propósitos primeros.

En ese sentido se trabajará sostenidamente, encontrándose a estudio un plan de actos culturales que se desarrollará en el correr del año próximo y que atenderá diversos órdenes de la actividad artística.

Clifford Odets "Esperando al zorro" bajo la dirección de Juan Gentile.

Nos ocuparemos de los últimos estrenos de "El Tinglado", "Teatro Moderno" y "Teatro Circular", cuando analicemos en el próximo número la actividad de los teatros independientes en el año 1955.

UN NUEVO GRUPO TEATRAL. Se ha constituido con el nombre de Vanguardia un nuevo teatro independiente en Montevideo. Se orienta a la realización de un teatro popular. Anuncia sus primeras representaciones para el mes de diciembre con "Malaya" de Ernesto Herrera y "Derecho de amor" de Tito Livio Foppa.

Este mismo grupo encara la posibilidad de la creación de un teatro proletario, es decir, la formación de un teatro nacido al calor de las necesidades culturales de los trabajadores y de sus luchas.

El Grupo Teatral Vanguardia funciona en la calle Reconquista 487 los días martes y viernes de 19 y 30 a 21 y 30 horas.

"El Teatro será Pueblo o no será nada"

Con este pensamiento de Romain Rolland que La Federación Argentina de Teatros Independientes incluyó en su declaración de principios, Ricardo Passano — actual director del grupo teatral La Máscara de Buenos Aires — desarrolló en la conferencia que realizó en "El Galpón", su concepto sobre la función que el teatro debe cumplir en nuestra sociedad.

La conferencia que tuvo como tema "El teatro y el pueblo", fue seguida en todo momento con interés y entusiasmo. Se creó un significativo clima de solidaridad y adhesión entre conferencista y público, al que contribuyó a la vez que un planteo de problemas y soluciones semejantes en la vida de los teatros independientes de la Argentina y del Uruguay, la cálida simpatía personal de Ricardo Passano, que eliminó en todo momento cualquier actitud indiferente.

Su exposición se detuvo en el análisis de los diferentes problemas artísticos de la actividad de los teatros independientes, e insistió con agudeza en los de orden económico y social. Se refirió cuidadosamente a las posibilidades de realizar un teatro popular y a los elementos imprescindibles para hacerlo posible. Destacó con insistencia la necesidad de que el actor viva del teatro y no le entregue como lo hace ahora su cansancio o lo que es lo mismo sus horas de descanso de otra actividad diaria.

Se ocupó asimismo de la situación del autor teatral en el teatro independiente argentino y aludió expresamente al Seminario de Autores Dramáticos que funciona en Buenos Aires, explicando el papel esencial que corresponde al autor en la realización de un teatro popular.

Se refirió a la colaboración necesaria y prometedora entre los teatros independientes de los dos países y a su inmediata realización. Otros valiosos aspectos estudiados escapan a los límites necesariamente breves de esta nota.

El largo y sostenido aplauso de los asistentes señaló la importancia de esta jornada de efectiva confraternidad rioplatense.