

Capricornio

bibliografía LUIS JOUVET: "TESTIMONIOS SOBRE EL TEATRO", por Héctor Bianciotti. — RAÚL LARRA: "SIN TREGUA", por Juan Enrique Acuña. — CÉSAR TIEMPO: "MORAVIA, VIVIAN WILDE Y COMPANÍA", por Máximo Fresero.

espectáculos Carta a Roberto Durand, por Héctor Bianciotti. — "SOMOS TODOS ASESINOS", por Alberto Foradori. — "LA BELLEZA DEL DIABLO", por David José Kohon.

sumario:

- Jean Paul **SARTRE** Carta a Albert Camus
Juan **BOSCH** En un bohío
Héctor **YANOVER** Para Vincent Van Gogh
Albert **EINSTEIN** Ningún Estado ya nos puede ayudar
Arturo **CERRETANI** Confesión apócrifa
José **MARIAL** La mar en coche
Jorge Roberto **MONTES** La semana del cine italiano
-

testimonios El trabajo forzado en EE.UU.

1953

PSICOLOGIA DEL RUMOR

por
GORDON W. ALLPORT y LEO POSTMAN

Un libro sorprendente, único en los anales de la bibliografía mundial, escrito por dos eminentes profesores de la Universidad de Harvard, EE. UU. El rumor, visto con ojos de psicólogo, nos presenta facetas que en la experiencia diaria no habíamos sospechado siquiera hasta la lectura de este libro.

Precio: \$ 30.—

EL AUTOANALISIS

por
KAREN HORNEY

Un libro guía, indispensable para los que quieran descubrir las fuerzas potenciales de su personalidad, escrito por uno de los grandes renovadores del psicoanálisis.

Precio: \$ 26.—

EL CEREBRO INFANTIL

*Los reflejos condicionados en el estudio
de su actividad*

por
N. I. KRASNOGORSKY

Un amplio material experimental, y una sólida fundamentación teórica, hacen que este libro interese tanto a los médicos-clínicos, psiquiatras, neurólogos, pediatras, como a los educadores y padres, pues abre un nuevo horizonte que permite acercarse, provechosamente, al delicado y complejo mundo del cerebro infantil.

Precio: \$ 35.—

PSICOANALISIS DEL HOMBRE NORMAL

por
GUSTAVE RICHARD

Adquirir plena conciencia de nuestra personalidad total, reducir el número de las reacciones neuróticas, o mal adaptadas, acercándonos cada vez más a lo normal, es la finalidad ampliamente lograda de este libro.

Precio: \$ 22.—

Solicite Catálogo General

EDITORIAL PSIQUE

Juncal 1131

Buenos Aires

CAPRICORNIO

Revista de literatura, arte y actualidades. Dirige: Bernardo Kordon. Marca Registrada
Nº 309.191. Registro de Propiedad Intelectual Nº 426.224. Córdoba 2752, Buenos Aires

Año I

Buenos Aires, noviembre y diciembre de 1953

Nº 3

POLEMICA

Carta a Albert Camus

por JEAN PAUL SARTRE

Mi querido Camus:

Nuestra amistad no era cosa fácil, pero he de lamentarla. Si usted la rompe hoy, es sin duda porque debía quebrarse. Muchas cosas nos acercaban, pocas nos separaban. Pero este poco ya era demasiado: la amistad, también ella, tiene tendencias de ser totalitaria; se hace necesario el acuerdo en todo o las rencillas y las mismas indeterminaciones se convierten en militantes de partidos imaginarios. No he de repetirle: esto está en el orden de las cosas. Pero, precisamente por ello hubiera preferido que nuestra actual diferencia fuese de fondo y que no se le mezclara no sé qué resabio de vanidad herida. ¿Quién lo hubiera dicho, quien hubiese creído que entre nosotros todo terminaría por una querrela de autores en que usted desempeñaría el papel de Trissotin y yo el de Vadius? No quería contestar: ¿a quién convenceré? A sus enemigos, con seguridad, quizá mis amigos. ¿Y usted? ¿A quién quiero convencer? A sus amigos y a mis enemigos. Para nuestros enemigos comunes que forman legión, seremos motivo de risa: esto es lo cierto. Desgraciadamente usted me ha puesto tan deliberadamente sobre el tapete y en un tono tan desagradable que no puedo guardar silencio sin volver la cara. Así pues, contestaré: sin cólera, pero por primera vez desde que lo conozco, sin embajes. Una mezcla de suficiencia sombría y de vulnerabilidad me ha descorazonado siempre para decirle a usted la verdad por entero. La resultante es que usted ha sido presa de una obscura desmedida que disfraza sus dificultades interiores y a la que usted lle-

mará, según creo, medida mediterránea. Tarde o temprano, alguien se lo hubiera dicho: tanto da que sea yo. Pero no tema, no intentaré describirlo a usted, no quiero caer en el reproche que gratuitamente usted le hace a Jeanson: hablaré de su carta y sólo de ella, con algunas referencias a sus obras si es necesario.

Ella por sí misma basta para demostrar ampliamente —si es necesario hablar de usted así como el anticomunista habla de la U. R. S. S.: ¡ah! como usted habla— que ya cumplió usted su Thermidor. ¿Dónde está Meursault, Camus? ¿Dónde está Sisifo? ¿Dónde están hoy estos trostkistas de corazón, que predicaban la Revolución permanente? Sin duda asesinados o en exilio. Una dictadura violenta y ceremoniosa ha hecho presa de usted, y ella se apoya en una burocracia abstracta y pretende hacer imperar la ley moral. Ha escrito usted que mi colaborador “quisiera que nos rebelásemos contra todo excepto contra el partido y el Estado comunista”, pero por mi parte veo que usted se rebela más fácilmente contra el Estado comunista que contra usted mismo. Pareciera que la preocupación de su carta fuese el ponerse *lo más rápidamente posible* fuera de debate. Usted nos advierte ya en las primeras líneas: no es su intención discutir las críticas que se le hacen, ni argumentar de igual a igual con su opositor. Su propósito es: enseñar. Con la preocupación ponderable y didáctica de instruir a los lectores de *Temps Modernes*, toma usted el artículo de Jeanson, en el que usted ve un síntoma del mal que corroe a nuestra sociedad, y lo convierte en el tema de una lección magistral de patología. Me parece estar viendo el cuadro de Rembrandt; usted es el médico, Jeanson el muerto; con el dedo señala usted las llagas al público asombrado. Pues para usted es indiferente, ¿no es cierto?, que el artículo incriminado trate o no de su libro: éste no está en discusión, hay un Dios que garantiza su valor: éste sólo servirá de piedra de toque para revelar la mala fe del culpable. Al hacernos el honor de participar usted en este número de *Temps Modernes*, se trae usted consigo un pedestal portátil. Es cierto que usted cambia de método en el transcurso y que abandona su demostración profesoral y su “crispada serenidad” para emprenderla vehementemente contra mí. Pero tomó usted buen cuidado de decir que no defendía su causa: ¿para qué? Sólo las críticas de Jeanson —tan tendenciosas que no pueden alcanzarle a usted— corren el riesgo de dañar principios intangibles y personalidades venerables: son estas personas y estos principios los que usted defiende: “... no es a mí, sino a nuestras razones de vivir y de luchar y a la legítima esperanza

que tenemos de superar nuestras contradicciones. Entonces mi silencio es ya no fué posible.”

Pero, dígame Camus, ¿mediante qué misterio no es posible discutir sus obras sin que le sean quitadas a la humanidad sus razones de vivir? ¿Mediante qué milagro las objeciones que se le hacen a usted se transforman de inmediato en sacrilegio? No he sabido que Mauriac, cuando se le brindó a *Passage du Malin* la acogida que usted sabe, haya escrito en el *Figaro* que la crítica había puesto la fe católica en peligro. Usted es mandatario: usted habla, según dice, “en nombre de esta miseria que suscita el favor de millares de abogados y nunca la de un solo hermano”. Ante esto deponemos las armas: si es cierto que la miseria salió a su encuentro y le dijo: “Anda y habla en mi nombre”, sólo me queda callar y escuchar su voz. Sólo he de confesar que interpreto mal su pensamiento: usted que habla en nombre de ella, ¿es su abogado, su hermano, o su hermano abogado? Y si usted es hermano de los miserables, ¿cómo ha llegado a ello? Puesto que no es por herencia de sangre, debe ser por el corazón. Pero no: pues usted elige sus miserables y no creo que usted sea hermano del desocupado comunista de Boloña o del jornalero miserable que lucha en Indochina contra Bao-Daï o contra los coloniales. ¿Por la condición? Puede ser que usted haya sido pobre, pero ya no lo es más; usted es un burgués, como Jeanson y como yo. ¿Por devoción, entonces? Pero si es intermitente, tal como estamos cerca de Mme Bouicaut y de la limosna y si es necesario para animarse a tomar el título de hermano de los miserables, consagrarles todos los instantes de su vida, entonces usted no es hermano de ellos: sea cual fuere su solicitud, ésta no es su única finalidad y usted está muy lejos de parecerse a San Vicente de Paul o a una “hermanita” de los pobres ¿Hermano de ellos? No. Usted es un abogado que dice: “Son mis hermanos”, porque este es el término que tiene mayores posibilidades de hacer llorar al jurado. Créame, he oído demasiados discursos paternales: acepte que desconfíe de estos fraternalismos. Y la miseria no le ha encomendado nada a usted. Enténdame: no le niego a usted el derecho de hablar de ella. Pero si usted lo hace, que sea, así como nosotros (1), por su cuenta y riesgo y aceptando anticipadamente la posibilidad de ser desmentido.

¿Y qué le importa a usted, por otra parte? Si le quitan a usted los miserables, le quedarán igualmente bastantes aliados. Por ejemplo, los anti-

(1) Pues es necesario que usted haya tomado la costumbre de proyectar sus defectos en el pensamiento de los demás, para creer que Jeanson ha pretendido hablar en nombre del proletariado.

guos resistentes. Jeanson, el pobre, no tenía la intención de ofenderlos. Simplemente quería decir que la elección política se imponía en el 40 para los franceses de nuestra especie (pues entonces éramos de la misma especie: la misma cultura, los mismos principios y los mismos intereses). El no pretendía que la Resistencia hubiese sido fácil; y aunque aún no hubiera recibido los beneficios de sus buenas lecciones, no por eso dejaba de haber oído hablar de las torturas, de los fusilamientos y de las deportaciones; de las represalias que seguían a los atentados y del desgarramiento que provocaban en ciertas conciencias, ¡imagínese que ya lo habían puesto al tanto! Pero estas dificultades nacían de la acción misma y, para conocerlas, era necesario estar ya comprometido. Si continúa persuadido de que la decisión de resistir no era difícil de tomar, tampoco duda de que fué necesario mucho valor físico y moral para mantenerla. Sin embargo lo vió a usted hablar de pronto a los Resistentes en su ayuda e —me sonrojo por usted— invocar a los muertos. “No está obligado a comprender que la Resistencia... nunca me pareció una forma feliz ni fácil de la historia, así como tampoco lo piensa cada uno de aquellos que en verdad han sufrido, que debieron matar o fueron muertos.”

No; en efecto no está obligado a comprenderlo: él no estaba en Francia por aquel tiempo, sino en un campo de concentración español, por haber pretendido unirse al ejército de Africa. Dejemos estos títulos de gloria. Si Jeanson hubiese perdido un brazo en aquel campo o si hubiese corrido peligro de muerte, su artículo no sería ni mejor ni peor. El *Hombre en Rebelión* no sería ni mejor ni peor si usted no hubiese participado en la Resistencia o si usted hubiera sido deportado.

Pero tenemos otra protesta: Jeanson —con razón o sin ella: esto no es de mi incumbencia— le reprochaba a usted una cierta ineficacia en el pensamiento; apenas citado, el viejo militante entra en escena: él es el ofendido. Sin embargo, usted se limita a señalarlo con un gesto y a informarnos que está cansado. Cansado de recibir lecciones de eficacia, cierto, pero especialmente cansado de ver que los holgazanes den esas lecciones a los padres de familia. Naturalmente, a esto podría contestarse que Jeanson no ha hablado de militantes jóvenes o viejos, sino que ha esbozado, y en su justo derecho, una apreciación que por la misma causa es ya histórica y que se llama sindicalismo revolucionario, —pues es posible, ya lo ve usted, juzgar de que un movimiento es ineficaz y admirar simultáneamente su valor, su espíritu de iniciación, la abnegación y hasta la eficiencia de los que participaron en ella—, especialmente al hablar de usted que no milita. Y si yo le citara a un viejo militante comunista

cargado de años y de males de los más emocionantes; si yo lo hiciera aparecer en el escenario a fin de que hiciera las siguientes reflexiones: “Estoy cansado de ver burgueses como usted que se encarnizan contra el Partido que es mi única esperanza, burgueses incapaces de poner nada en orden. No digo que el partido está a salvo de todas las críticas; digo que hay que merecer el derecho de poder criticar. Nada tengo que ver con su mesura, mediterráneo o no, y menos aún con sus Repúblicas escandinavas. Nuestras esperanzas no son las suyas. Y quizá sea usted mi hermano, —¡la fraternidad cuesta tan poco!— pero ciertamente no es mi camarada”. ¡Qué emoción! ¿Eh? Esto sería a un militante, militante y medio. Y nos apoyaríamos, usted y yo, contra los bastidores del decorado, dominados ambos de sana fatiga ante los aplausos del público. Pero usted sabe bien que no sé hacer este juego, que nunca he hablado sino en mi propio nombre. Además, si estuviese fatigado, me parece que sentiría cierta vergüenza en decirlo: ¡hay tanta gente que lo está mucho más! Si nosotros estamos cansados, Camus, nos vamos a descansar ya que tenemos los medios para ello: pero no esperemos hacer temblar al mundo dándole la medida de nuestra lasitud.

¿Cómo pueden llamarse estos procedimientos? ¿Intimidación? ¿Chantaje? De todas maneras procuran aterrorizar: el desdichado crítico, repentinamente rodeado por esa multitud de héroes y de mártires, termina por ponerse a cubierto como un civil perdido en medio de militares. ¡Y qué abuso de confianza! Estos militantes, estos detenidos, estos resistentes, estos miserables, ¿quiere usted hacernos creer que forman fila detrás suyo? ¡Vamos! Es usted quien se puso delante de ellos. ¿Así pues, que usted ha cambiado tanto? Denunciaba usted por todos los ámbitos el uso de la violencia y ahora nos hace soportar, en nombre de la moral, violencias virtuosas; usted era el primer servidor de su moralismo y, ahora, lo utiliza usted a él.

Lo que desconcierta en su carta, en que está demasiado escrita. No le reprocho su pompa, que es natural en usted, sino la soltura con que usted manejó su indignación. Reconozco que nuestro tiempo tiene aspectos desagradables y que a veces se siente la necesidad de un alivio, pero es propio de temperamentos sanguíneos, golpear con el puño en la mesa y gritar. Pero lamento que con este desorden espiritual, que puede disculparse, haya usted fundamentado una retórica. La indulgencia con que se recibe la violencia involuntaria, se niega a la violencia gobernada. ¡Con qué truhanería representa usted la calma, a fin de que sus rayos nos sorprendan mucho más! ¡Con qué arte deja usted asomar su cólera pa-

ra disimularla de inmediato bajo una sonrisa que pretende ser falsamente serena! No es culpa mía si estos procedimientos me recuerdan al Tribunal de Justicia: en efecto, sólo el fiscal sabe irritarse oportunamente, conservar el dominio de su enojo hasta en los momentos álgidos y, llegado el caso, cambiarlo por un aria de violoncello. ¿La República de las Almas Nobles lo habrá nombrado a usted su acusador público?

Me llaman la atención, me aconsejan que no atribuya demasiada importancia a los procedimientos de estilo. Me parece bien: sólo que es difícil en esta carta distinguir claramente el procedimiento a secas del mal procedimiento. Me llama usted "señor Director" cuando todo el mundo sabe que somos amigos desde hace diez años: convengo en que esto es sólo una manera de hablar; usted se dirige a mí, cuando su propósito evidente es refutar a Jeanson: esto es un mal proceder. ¿No será su finalidad, el transformar su crítica en *objeto*, en muerte? Usted habla de él, como se habla de una sopera o de una mandolina; a él, nunca. Esto significa que él está colocado fuera de lo humano: para usted, los resistentes, los detenidos, los militantes y los pobres, se metamorfosean en guijarros. De a ratos usted llega a anonadarlo completamente y escribe usted tranquilamente "su artículo" como si yo fuese el autor. No es la primera vez que recurre a esta artimaña: Hervé lo atacó, a usted en una revista comunista y alguien en el *Observateur* había mencionado su artículo calificándolo de "notable", pero sin más comentario; usted le contestó al *Observateur*; le preguntó al director de dicho diario cómo podía justificar el adjetivo empleado por su colaborador, y explicó extensamente por qué el artículo de Hervé *no era* justamente notable. En fin: usted le contestó a Hervé sin dirigirle la palabra: ¿acaso puede hablarse a un comunista? Ahora, yo le pregunto, Camus: ¿Quién es usted para encaramarse a tales alturas? ¿Y qué le da derecho a usted a simular sobre Jeanson una superioridad que nadie le reconoce? Sus méritos literarios no están en discusión; poco importa que usted sepa escribir mejor, y que él sepa razonar mejor; o a la inversa: la superioridad que usted se atribuye y que le otorga a usted el derecho de no tratar a Jeanson como a un ser humano, debe ser una superioridad de raza. ¿Será que Jeanson mediante sus críticas, señaló cuanto lo diferenciaba de usted, así como la hormiga difiere del hombre? ¿Habrá un racismo de belleza moral? Tiene usted un alma bella, la de él es fea: entre ustedes dos no hay comunicación posible. Y es en este punto donde el procedimiento se hace intolerable: pues para justificar su actitud, será necesario que usted le descubra un alma negra. ¿Y para encontrar lo sombrío, lo mejor no es acaso crearlo? Al fin de cuentas ¿de qué se trata? A Jean-

son no le gustó su libro, lo dijo y esto no le causó a usted ningún placer: hasta aquí no hay nada fuera de lo normal. Usted escribió para criticar su crítica: no puede criticarse, el Sr. Montherlant lo hace todos los días. Podría usted haber llegado más lejos, decir que él no comprendió nada y que yo soy un tonto, poner en duda la inteligencia de todos los redactores de *Temps Modernes* esto hubiese sido en buena ley. Pero cuando usted escribe: "Su colaborador quisiera que nos revelásemos contra todo, excepto contra el Partido y el Estado comunistas", confieso que ya no me encuentro cómodo: yo creía encontrarme frente a un literato y me encuentro con un juez que instruye en nuestra prueba mediante tendenciosos informes policiales. Si por lo menos se contentara usted con tratarlo de avestruz; pero fué necesario que lo tratase de mentiroso y de traidor: "El autor simuló equivocarse en lo que leía... en él no he hallado (en el artículo) ni generosidad ni lealtad, sino la *vana voluntad de traicionar una posición* que no podía traducir sin ponerse de inmediato frente a un verdadero debate." Se propone usted revelar la "intención" (evidentemente oculta) que lo lleva a "practicar la omisión y a tergiversar la tesis del libro... a decir que el cielo es negro cuando usted dice que es azul, etc.", eludiendo los verdaderos problemas, ocultando a toda Francia la existencia de los campos de concentración rusos que su libro ha revelado. ¿Cuál es su intención? ¡Y bien! veámos: el demostrar que todo pensamiento que no es marxista es reaccionario. Y ¿por qué lo hace, al fin y al cabo? En este punto usted es un poco menos claro, pero he creído comprender que este marxismo vergonzante temía la luz; trataba con sus torpes manos, de tapar todos los agujeros de su pensamiento, y detener así los rayos encogedores de la evidencia. Pues si usted hubiese sido comprendido hasta el final, *él no hubiera podido ya decirse marxista*. El infeliz se creía permitido ser a la vez comunista y burgués; jugaba a dos puntas. Le demuestra usted que él debe elegir: inscribirse en el Partido o convertirse en un burgués como usted (1) y eso justamente es cuanto él no quiere ver. Este es el resultado de la encuesta: intenciones delictuosas, deliberadas tergiversaciones del pensamiento ajeno, mala fe, reiteradas mentiras. Se imagina usted, sin duda, la mezcla de estupor y de alegría con que, cuantos conocen a Jeanson, su sinceridad, su rectitud, sus escrúpulos y su gusto por la verdad, recibirán este sumario. Pero lo que se apreciará especialmente, es me imagino, el párrafo de su carta en que usted lo invita a hacer confesiones: "Me parecería normal y casi valiente

(1) Pues usted es burgués, Camus, como yo, ¿qué otra cosa puede ser?

que abordando francamente el problema usted justificara la existencia de estos campos. Lo que es anormal y traiciona su embarzo es que usted no habla de ello". Estamos en el muelle de los Orfèvres, el "tira" anda y sus zapatos crugén, así como en las películas: "Te digo que lo saben todo. Tu silencio es sospechoso. Vamos, di que eres cómplice. Conoces esos campos ¿eh? Dilo. Así se termina todo. Además el tribunal tendrá en cuenta tus confesiones." ¡Mi Dios, Camus! ¡Qué seriedad la suya! y para emplear sus propias palabras ¡qué frívolo! ¿Y si usted se hubiera equivocado? ¿Y si su libro fuera simplemente testimonio de su incompetencia filosófica? ¿Si estuviera hecho con conocimientos reunidos apresuradamente y de segunda mano? Si no hubiese más que dar tranquilidad de conciencia a los privilegiados, tal como podría atestiguarlo aquel crítico que días pasados escribía: "Con Camus, la población cambia de frente." ¿Y si usted no estuviese en el justo razonamiento? ¿Si sus pensamientos fuesen vagos y banales? ¿Y si simplemente Jeanson hubiese sido impresionado por su pobreza? Si, lejos de obscurecer las radiantes evidencias de usted, él se hubiera visto obligado a encender focos para distinguir el contorno de las ideas débiles, oscuras y embrolladas? No quiero decir que esto sea así, pero, en fin ¿no pudo usted *por un instante* pensar que pudiera serlo? ¿Es necesario desvalorizar apresuradamente a cuantos le miran y sólo ha de poder aceptar usted los espíritus sometidos? Le era a usted imposible defender su tesis y persistir en su creencia de que era justa, comprendiendo simultáneamente que otro la hallase falsa? Usted defiende el *riesgo* en la historia, ¿por qué lo rechaza en literatura? ¿Por qué es necesario que usted se proteja por un universo de valores intangibles en lugar de combatir contra nosotros —o con nosotros— sin intervención celeste? Cierta vez usted escribió: "Nos ahogamos en medio de gente que cree tener absolutamente razón, ya sea con sus máquinas o con sus ideas." Y era cierto. Pero mucho me temo que se haya pasado usted al bando de los ahogadores y que abandone para siempre a sus amigos, los ahogados.

Pero lo que colma todas las medidas, es que haya recurrido usted a esa práctica que hace aún muy poco se denunciaba —creo que bajo el nombre de *amalgama*— en el curso de un *meeting* en el cual usted participara. En ciertos procesos políticos, si hay varios acusados, el juez confunde a los jefes de la acusación para poder confundir las penas: se entiende que esto sólo ocurre en los estados totalitarios. Este es, sin embargo, el procedimiento que usted eligió: de un extremo al otro del alegato simula usted confundirme con Jeanson. ¿El medio? Es muy simple, pero había que pensarlo: por un artificio del lenguaje confunde usted al lector a tal extremo que ya no se sabe de cuál de los dos habla. Primer tiempo:

yo soy quien dirige la revista, en consecuencia usted se dirige a mí: procedimiento irreprochable. Segundo tiempo: me invita usted a reconocer que soy responsable de los artículos que se publican: de acuerdo. Tercer tiempo: de allí se deduce que apruebo la actitud de Jeanson y, apresurando las cosas, que esta actitud es mía. A partir de aquí poco importa saber cuál de los dos ha tomado la pluma: de cualquier manera el artículo me pertenece. Un sabio uso del pronombre personal concluirá la amalgama: "*Vuestro* [Votro ⁽¹⁾] artículo... [Vos ⁽²⁾] hubiera(n) debido... (*Vous*) tenían(n) derecho... (*Vous*) no tenía(n) derecho... Desde el momento que (*vous*) hablaba(n)..." Jeanson se limitó a tejer sobre una trama que yo había delineado. La ventaja es doble: usted lo presenta como mi lacayo literario y ejecutor de labores subalternas; ya se ha vengado usted. Por otra parte yo me convierto en un criminal: yo soy quien insulta a los militantes, a los resistentes y a los miserables, soy yo quien se tapa los oídos cuando se habla de los campos soviéticos, y quien trata de poner la antorcha encendida debajo del almud. Un solo ejemplo será suficiente para denunciar el método: podrá verse que el "delito" que pierde toda consistencia si se lo imputa a su verdadero autor, se torna crimen si se lo atribuye a quien no lo ha cometido.

Cuando usted escribe: "Ningún crítico de mi libro puede dejar el hecho (los campos de concentración rusos) de lado" usted se dirige sólo a Jeanson. Es al crítico a quien usted reprocha el no haber hablado *en su artículo* de los campos de concentración. Quizá tenga usted razón, quizá Jeanson hubiera podido contestarle que es una payasada que el autor decida sobre lo que ha de decir el crítico, que por otra parte no es tanto lo que usted habla de los campos de concentración en su libro y que no puede verse bien que usted exija de pronto, que se los ponga en el tapete sin más razón que el que los informadores mal informados le hayan hecho creer a usted que con ello nos pondría en dificultades. De todas maneras se trata de una discusión legítima que podía haberse entablado entre usted y Jeanson. Pero, cuando más adelante usted escribe: "(*Vous*) reserva(n) el derecho relativo de ignorar el hecho concentracionista en la U.R.S.S. en tanto que (*vous*) aborda(n) las cuestiones planteadas por la ideología revolucionaria en general, el marxismo en particular. (*Vous*) lo deja de lado si los encara y (*vous*) los aborda *al hablar* de mi libro" es a mí a quien usted dirige. Y bien, yo le contesto que sus interpelaciones son

(1) *Votre*: su, o, de ustedes.

(2) *Vous*: usted, o, ustedes.

engañosas: pues usted aprovecha el hecho innegable de que Jeanson, *tal como era su derecho*, no habló de los campos soviéticos, a propósito de su libro, para insinuar que yo, director de una revista que se pretende comprometida, haya jamás encarado la cuestión, lo cual sería en efecto, una falta grave contra la honestidad. Sólo que esto es falso: algunos días después de las declaraciones de Rousset, hemos consagrado a los campos de concentración un Editorial que me comprometía ampliamente, así como varios artículos; y si usted compara las fechas, verá que aquel número estuvo compuesto *antes* de que inteviniera Rousset. Poco importa, por otra parte: sólo quería demostrarle que hemos planteado la cuestión de esos campos y que hemos tomado posición en el momento mismo en que la opinión francesa los descubría. Algunos meses más tarde volvimos sobre el tema *en otro editorial* y hemos precisado nuestro punto de vista en artículos y notas. La existencia de estos campos puede indignarnos, causarnos horror; pueden ellos obsesionarnos: pero ¿por qué habrían de *embarazarnos*? ¿Acaso he retrocedido cuando se trató de decir lo que pensaba de la actitud comunista? Y si soy un avestruz, un encubierto, un simpatizante vergonzoso ¿cómo se explica que sea a mí a quien odien y no a usted? No hemos de vanagloriarnos de los odios que provocamos: le diré francamente que lamento profundamente esta hostilidad; a veces llego a enviarle la profunda indiferencia que le manifiestan. Pero que he de hacerle cuando escribe: "Se reserva usted el derecho relativo de ignorar... etc." O bien, quiere usted insinuar que Jeanson no existe y que ése es uno de mis O quiere usted insinuar que Jeanson no existe y que ése es uno de mis seudónimos —lo cual es absurdo—, o pretende usted que nunca he dicho palabra de estos campos —lo cual es una calumnia—. Sí, Camus, yo, como usted, creo inadmisibles esos campos: pero tan inadmisibles como el uso que, día tras día, hace de ellos la "prensa llamada burguesa". Yo no digo: el malgache antes que el Turcomano; digo que no hay que explotar los sufrimientos infligidos a los turcomanos para justificar las que hacemos soportar a los malgaches. Yo he visto cómo se regocijaban, los anticomunistas, por la existencia de esos presidios; he visto cómo los utilizaban para tranquilizar sus conciencias; y no he tenido la impresión de que socorrieran al turcomano sino que explotaban sus desgracias así como la U.R.S.S. explota su trabajo. Esto es lo que llamaría el *full-employment* del turcomano. Seriamente, Camus, dígame, por favor, ¿cuál es el sentir que las revelaciones de Rousset despertaron en un corazón anticomunista? ¿Desesperación? ¿Aflición? ¿Vergüenza de ser hombre? ¡Vamos! Para un francés es difícil colocarse en el lugar de un turcomano, experimentar

simpatía por ese ser abstrácto que es el turcomano visto desde aquí. A lo sumo, podemos admitir que el recuerdo de los campos de concentración alemanes ha despertado en los mejores, una especie de horror espontáneo. Y además, seguramente, temor. Pero, vea un poco, fuera de la relación con los turcomanos, lo que debía provocar la indignación, y quizá la desesperación, era la idea de que un gobierno socialista, apoyado en un ejército de funcionarios hubiera podido sistemáticamente reducir los hombres al servilismo. Fuera de esto, Camus, nada puede afectar al anticomunista *que ya creía que la U.R.S.S. era capaz de todo*. El único sentimiento que en él provocaron estas comunicaciones —me cuesta decirlo— *es alegría*. Alegría porque al fin ya tenía esa prueba, y porque iba a verse lo que se vería. Era necesario actuar, no sobre los obreros, —el anticomunista no es tan loco—, sino sobre las buenas gentes que seguían siendo "de izquierda", había que intimidarlos, impresionarlos con el terror. Si abrimos la boca para protestar contra cualquier abuso, de inmediato nos cerraban la boca: "¿Y los campos de concentración rusos?" Se forzaba a la gente a denunciar esos campos, bajo pena de complicidad. Excelente método: o bien el infeliz se echaba sobre los comunistas o bien se hacía cómplice del "*mayor crimen de la tierra*". Fué entonces cuando comencé a saberlos abyectos, a estos maestros cantores. Pues, a mi entender, el escándalo de los campos nos afecta a todos. A usted tanto como a mí. Y también a los demás: la cortina de hierro sólo es un espejo y cada una de las mitades del mundo refleja la otra mitad. A cada paso de la tuerca de aquí, corresponde, allá, una vuelta de tornillo; aquí y allá, somos observadores y observados. Una tensión americana que se traduce por una caza de fantasmas, provoca una tensión rusa que quizá se traduzca en la intensificación de la producción de armas y el aumento de trabajadores forzados. La inversa, se comprende, también puede ser cierta. Quien condena hoy debe saber que nuestra situación le obligará mañana a hacer algo peor que lo que ha condenado. Y cuando veo en las paredes de París, esta chanza: "Pase sus vacaciones en la U.R.S.S., país de la libertad" con sombras grises detrás de los barrotes, no me parece que sean los rusos los ruines. Entienda bien, Camus, ya sé que cien veces usted ha combatido y denunciado en la medida de sus fuerzas, la tiranía de Franco o la política colonial de nuestro gobierno: usted ha conquistado el derecho "*relativo*" de hablar de los campos soviéticos. Pero he de hacerle dos reproches: mencionar los campos en una obra del género serio y que se proponía darnos una explicación de nuestro tiempo, era su justo derecho y su *obligación*; lo que me parece inadmisibles es que hoy utilice usted esto

como un argumento de reunión pública y que utilice usted también al turcomano y al kurdo para aplastar con más firmeza a un crítico que lo ponderó. Además lamento que usted cree el argumento maza para justificar un quietismo que se niega a diferenciar entre los poderosos. Pues es lo mismo, y usted lo dice, confundir a los señores y confundir a los esclavos. Y si usted no diferencia entre éstos, se condena a tener hacia ellos sólo una simpatía de principio. Tanto más que suele ocurrir que "el esclavo" está aliado a aquéllos que usted llama los señores. Esto explica el embarazo en que lo sumió la guerra de Indochina. Si explicamos sus principios, los vietmineses están colonizados: luego son esclavos, pero son comunistas: luego son tiranos. Usted condena al proletariado europeo, porque no ha reprobado públicamente a los Soviets, pero también, usted condena a los gobiernos de Europa porque admitirán a España en la Unesco; en este caso, sólo veo una solución para usted: las islas Galápagos. En cambio a mí, al contrario me parece que la única manera de acudir en ayuda de los esclavos de allá, es tomando el partido de los de aquí.

• • •

Iba a dar por terminado esto, pero releymé, creo ver que su demanda también se refiere a nuestras ideas (1). En efecto, todo indica que mediante las palabras "libertad sin freno" usted se refiere a nuestro concepto de la libertad humana. ¿He de injurarlo creyendo que estas palabras son suyas? No: usted no ha podido cometer tal contrasentido; las ha recogido en el estudio del Padre Troisfontaines; tendré por lo menos en común con Hegel, que usted no nos habrá leído ni a uno ni al otro. ¡Qué manía tiene usted de no acudir a las fuentes! Sin embargo, usted sabe bien que un freno sólo puede aplicarse a las fuerzas reales del mundo, y que se frena la acción física de un objeto que actúa sobre uno de los factores que la condicionan. Bien, la libertad no es una fuerza: no soy yo quien lo determina así, sino la definición misma. Es o no es: pero si es, escapa al encadenamiento de los efectos y de las causas: es de otro orden. ¿o se echaría usted a reír si se hablase del *clinamen* sin freno de Epicuro? Después de este filósofo, el concepto del determinismo y, en consecuencia, el de la libertad se han complicado un tanto. Pero siempre subsiste la idea de una ruptura, de un desprendimiento, de una solución de continuidad.

(1) No tengo por qué defender las de Marx, pero permítame que le diga que el dilema en que usted pretende encerrarse (o sus "profecías" son ciertas o el marxismo es no más que un método) deja traslucir toda la filosofía marxista y todo cuanto constituye para mí (que no soy marxista) su profunda verdad.

No me aventuro a aconsejarle que se remita a *El Ser y la Nada*, la lectura le parecerá inútilmente ardua: usted detesta las dificultades del pensamiento y rápidamente decreta que no hay nada que entender para evitar anticipadamente el reproche de no haber entendido nada. En fin, que yo estaba explicando las condiciones de esta ruptura. Si hubiese usted dedicado algunos minutos a reflexionar sobre el pensamiento ajeno, hubiese observado que la libertad no puede tener freno: ¿qué podría frenarla? ¿Y qué necesidad tiene de que la frenen? Un coche puede quedarse sin frenos porque está construido para tenerlos; pero la libertad no tiene ruedas. Ni patas, ni mandíbulas a las que se les pueda poner trabas; no tiene relación con los frenos porque no está provista ni desprovista de ellos; y desde el momento que está determinada por su empresa, encuentra sus límites en el carácter positivo pero necesariamente *terminado* de ésta. Estamos embarcados, debemos elegir: el *proyecto* nos ilumina y da su sentido a la situación, pero recíprocamente sólo hay una manera de sobrepararla, es decir, de comprenderla. El proyecto, somos nosotros mismos: bajo su luz nuestra relación con el mundo se determina; las finalidades y los medios parecen reflejar simultáneamente a nuestros ojos la hostilidad de las cosas y nuestro propio fin. Dicho esto, puede usted llamar "sin freno" a esta libertad que sólo puede fundamentarse en *sus* (los de usted) *propios pensamientos*, Camus (pues ¿si el hombre no es libre, cómo puede "exigir" tener un sentido? Sólo que a usted no le gusta pensar en esto.) Pero esto no tiene más significado que si usted dijese: libertad sin esófago, o libertad sin ácido clorhídrico; y usted sólo habrá revelado que, como tanta gente, confunde lo político y lo filosófico. Sin freno: cierto. Sin policía, sin magistratura. Si se concede la libertad de consumir bebidas alcohólicas, sin fijar sus límites, ¿qué será de la virtuosa esposa del borracho? Pero el pensamiento de 1789 es más preciso que el suyo: el límite de un derecho (es decir de una libertad) es otro derecho (es decir otra libertad), y no, no sé que "naturaleza humana": pues la naturaleza —sea o no "humana"— puede aplastar al hombre pero nunca teniendo vida, reducirlo al estado de un objeto; si el hombre es un objeto, es para otro hombre. Y son estas dos ideas difíciles, lo convingo: el hombre es libre —el hombre es el ser por quien el hombre puede convertirse en objeto— las que definen nuestra ley presente, y permiten comprender la *opresión*. Usted había creído —¿bajo palabra de quién?— que, en primer lugar yo concedía a mis congeneres una libertad paradisíaca, para luego cometerlos a cadenas. Estoy que tienden a desprenderse de la servidumbre *natal*. Nuestra libertad de hoy, sólo es la *libre elección de luchar para ser más adelante libres*. Y el aspecto paradójico de esta fórmula expresa simplemente, la paradoja de

nuestra condición *histórica*. Ya ve usted que no se trata de *enjaular* a mis contemporáneos, éstos ya están en la *jaula*; al contrario, se trata de unirnos a ellos para quebrar los barrotes. Pues también nosotros, Camus, estamos enjaulados, y si usted quiere de verdad impedir que un movimiento popular degenerare en tiranía, no comience por condenarlo sin recursos y por amenazar con su retiro al desierto, tanto más que sus desiertos sólo son una parte un poco menos frecuentada de nuestra jaula; para merecer el derecho de influir sobre los hombres que luchan, en primer lugar hay que participar en sus combates, en primer lugar hay que aceptar muchas cosas, si se quiere lograr el cambio de algunas. "La historia" presenta muy pocas situaciones más desesperadas que la nuestra, y esto excusa los vaticinios; pero cuando un hombre no sabe ver en las luchas actuales sino el duelo imbécil de dos monstruos igualmente abyectos, creo que ese hombre ya nos ha abandonado: se fué solito al rincón y refunfuña; lejos de esto que me parezca dominar como un árbitro una época a la cual vuelve deliberadamente las espaldas, lo veo como a un ser condicionado por ella y encerrado en el rechazo que le inspira un resentimiento muy histórico. Me compadece usted diciendo que tengo mala conciencia, pero no es así, y aún cuando me envenenara la vergüenza, igualmente me sentiría menos desviado y más asequible que usted, pues para conservar su conciencia buena, necesita usted condenar; un culpable se hace necesario: si no es usted, ha de ser el universo. Usted pronuncia sentencias y el mundo ni chista palabra, pero las condenas de usted se anulan en cuanto llegan al mundo, y debe volver a comenzar siempre; si usted se detuviera, le sería posible verse: está usted condenado a condenar, Sisifo.

Usted fué para nosotros —quizás mañana vuelva a serlo— la admirable conjunción de una persona, una acción y una obra. Era en el 45: descubrimos a Camus, el resistente, así como habíamos descubierto a Camus, autor del Extranjero. Y cuando nos aproximábamos al redactor de *Combat* clandestino, de aquel Meusault que llevaba su honestidad hasta la negación de decir que amaba a su madre y a su amante, y a quien nuestra sociedad condenara a muerte, cuando se sabía por sobre todo, que usted no había dejado de ser ni uno ni otro, esta contradicción nos hacía progresar en el conocimiento de nosotros mismos y del mundo, y entonces no estaba usted lejos de ser ejemplar. Pues usted resumía los conflictos de la época y los sobrepasaba con su pasión por vivirlos. Era usted una *persona*, la más compleja y la más rica: el último y el mejor de los herederos de Chateaubriand y el fiel defensor de una causa social. Tenía usted todas las posibilidades y todos los méritos, pues en usted se unían la conciencia de

la nobleza moral al gusto apasionado por la belleza, la alegría de vivir al sentido de la muerte. Ya, antes de la guerra, contra la experiencia amarga de lo que usted llamaba el *absurdo*, su elección había sido defenderse mediante el desprecio, pero usted opinaba que "toda negación contiene en potencia un sí" y quería usted hallar un consentimiento en la profundidad del rechazo, "consagrar el acuerdo del amor y de la rebelión". Según usted, el hombre es enteramente él, cuando es feliz. Y, "¿acaso la felicidad no es sino el simple acuerdo de un ser con la vida que lleva? ¿Y qué acuerdo puede más legítimamente unir al hombre a la vida, sino la doble conciencia de su deseo de perdurar y de su destino de muerte?" La felicidad no era por completo ni un estado, ni un acto, sino esta tensión entre las fuerzas de muerte y las fuerzas de vida, entre la aceptación y el rechazo, mediante lo cual, el hombre define el *presente* —es decir, a la vez, instante y eternidad— y se convierte en sí mismo. De tal manera, cuando usted describe uno de esos momentos privilegiados que realizan un acuerdo provisorio entre el hombre y la naturaleza y que, desde Rousseau hasta Breton, han dado uno de los temas mayores a nuestra literatura, allí podía usted introducir un matiz completamente nuevo de la *moralidad*. Ser feliz, era ejercer su oficio de hombre; usted descubriría para nosotros "el deber de ser feliz". Y este deber se confundía con la afirmación de que el hombre es el único ser en el mundo dueño de un sentido "porque es el único que exige tenerlo". La experiencia de la felicidad, semejante al *Suplicio* de Bataille, pero más compleja y más rica, lo erigía a usted frente a un Dios ausente, como un reproche, pero también como un desafío: "el hombre debe afirmar la justicia para luchar contra la injusticia eterna, crear la felicidad para protestar contra la desgracia universal". El universo de la desgracia no es *social* o al menos no lo es en primer término: es la Naturaleza indiferente y vacía en que el hombre es extraño y en que está condenado a morir; en una palabra, es "el eterno silencio de la Divinidad". De tal manera nuestra experiencia unía estrechamente lo efímero a lo permanente. Conciente de ser precedere, usted sólo quería considerar verdades "que debieran corromperse". Su cuerpo era de este orden. Rechazaba usted la treta del Alma y de la Idea. Pero, puesto que según sus propios términos, la injusticia es *eterna* —es decir, puesto que la ausencia de Dios es una constante a través de los cambios de la historia— la relación inmediata y siempre reconocida del hombre que le exige *tener* un sentido (es decir que se le dé) a este Dios que guarda eternamente silencioso, es por sí misma trascendente a la Historia. La tensión mediante la cual el hombre se realiza —que es, simultáneamente gozo intuitivo del ser— es pues una verdadera conversión que lo arranca a la "agitación" diaria y a la "historicidad" para hacerlo coincidir finalmente

con su condición. No se puede ir más lejos; ningún progreso puede hallar lugar de esta tragedia instantánea. Absurdista antes de que se escribiera, Mallarmé ya decía: "(el Drama) se resuelve de inmediato, sólo en el tiempo compleja y la más rica: el último y el mejor de los herederos de Chateaubriand y el fiel defensor de una causa social. Tenía usted todas las posibilidades y todos los méritos, pues en usted se unían la conciencia de la nobleza moral al gusto apasionado por la belleza, la alegría de vivir al sentido de la muerte. Ya, antes de la guerra, contra la experiencia amarga de lo que usted llamaba el *absurdo*, su elección había sido defenderse mediante el desprecio, pero usted opinaba que "toda negación contiene en potencia un sí" necesario para mostrar la derrota que se desarrolla fulgurosamente" y me da la impresión de haberse anticipado a dar la clave del teatro de usted, al escribir: "El Héroe *redime* el himno (materno) que lo crea y se restituye al teatro que era Misterio del cual este himno escapara". En otras palabras, usted sigue en nuestra gran tradición clásica que, desde Descartes y exceptuando a Pascal, es por completo hostil a la historia. Pero usted hacía finalmente la síntesis entre el goce estético, el deseo, la felicidad y el heroísmo, entre la contemplación colmada y el deber entre la plenitud gideana y la insatisfacción baudeleriana. Tornaba usted el immoralismo de Menalco en un moralismo austero: el contenido no cambiaba: "Sólo hay un amor en este mundo. Estrechar un cuerpo de mujer, es también retener contra sí esta alegría extraña que desciende del cielo hacia el mar. Dentro de un rato, cuando me sumerja en la amargura para que su perfume penetre todo el cuerpo, tendré conciencia, contra todos los prejuicios, de cumplir con una verdad que es la del sol y que será también la de mi muerte". Pero como esta verdad es la de todos, como su singularidad extrema es justamente lo que la hace universal, como usted quebraba el límite de la pureza presente en que Nathanaël busca a Dios y lo despertaba a "la profundidad del mundo", es decir a la muerte, volvía usted a hallar al término de este sombrío y solitario goce, la universalidad de una ética y la solidaridad humana. Nathanaël no está ya solo; este amor por la vida, más fuerte que la muerte, está "conciente y orgulloso de compartirlo con toda una raza". Se entiende que todo concluye mal: el mundo se traga al libertino irreconciliado. Y le gustaba a usted citar este pasaje de Obermann: "Perezcamos resistiendo y si la nada es cuanto nos está reservado, no hagamos que ello sea una justicia".

Así, pues, no lo niegue: no ha rechazado usted la Historia por el sufrimiento ni por haber descubierto el horror de su rostro. Usted la rechazó antes que cualquier experiencia porque nuestra cultura la rechaza y porque

usted colocaba los valores humanos en la lucha del hombre "contra el cielo". Usted se eligió y se creó y se creó tal como es, meditando sobre las desgracias y las inquietudes que eran su destino personal y la solución que usted les diera, es una sabiduría amarga que se esfuerza en negar el tiempo.

Sin embargo, cuando llegó la guerra, se entregó usted sin reservas a la Resistencia; llevó usted un combate austero, sin gloria ni galones; los peligros no eran excitantes: peor aún, corría el riesgo de verse degradado, envilecido. Este esfuerzo, siempre penoso, a menudo solitario se presentaba *necesariamente* como un deber. Y su primer contacto con la Historia tomó para usted el aspecto de un sacrificio. Por otra parte, usted lo escribió y dijo que luchaba "por ese matiz que separa el sacrificio de la mística". Enténdame: si digo "su primer contacto con la Historia" no es para dejar entender que haya tenido otro y que haya sido mejor. En aquel momento, nosotros intelectuales, sólo hemos tenido ese; y si yo lo llamo de usted, es que usted lo vivió más profunda y totalmente que muchos de nosotros (incluso yo). No impide esto, que las circunstancias de este combate lo anclaron en la creencia de que a veces había que pagar su tributo a la Historia para tener luego el derecho de volver a los verdaderos deberes. Acusó usted a los alemanes de haberlo arrancado de su lucha contra el cielo para obligarlo a tomar parte en los combates temporales de los hombres: "Desde tantos años, trata de *hacerme penetrar en la Historia*... "Y más lejos: "Hizo cuando era debido, *hemos entrado en la Historia*. Y durante cinco años, ya no fué posible gozar del grito de los pájaros (1)" La Historia era la guerra; para usted era *la locura de los demás*. Ella no crea, destruye: impide que la hierba crezca, que los pájaros canten, que el hombre ame. Ocurrió, en efecto, que las circunstancias exteriores parecían confirmar su punto de vista: llevaba usted, *en la paz* un combate sin tiempo contra la injusticia de nuestro destino y los nazis habían tomado a su entender el partido de esta injusticia. Cómplices de las fuerzas ciegas del universo, trataban de destruir al hombre. Usted combatió, tal como lo escribe: "para salvar la *idea del hombre* (2)" Resumiendo, no pensó usted en "hacer Historia" como dice Marx, sino en impedir que se hiciera. La prueba: después de la guerra, usted sólo encara el regreso al *statu quo*; "nuestra condición no ha dejado de ser desesperante". El sentido de la victoria aliada nos ha parecido ser "la adquisición de dos o tres matices que quizás no tengan más utilidad que la de ayudar a que algunos de nosotros muramos mejor". Tras de haber pasado sus cinco años de Historia pensaba usted que

(1) *Critica a un amigo alemán*. Lo subrayado me pertenece.

(2) *Id.*

ted pagó para poder decirlo. Me imagino que usted estuvo más cerca de una cierta muerte, de una cierta privación, de lo que pudieron estarlo muchos hombres y creo que usted debió conocer la verdadera pobreza, o quizá la miseria. Estas frases no tienen bajo su pluma el sentido que tendrían en un libro de Mauriac o de Montherlant. Y cuando usted las escribió parecían naturales. Pero lo esencial hoy, es que *ya no lo parecen*: se sabe que hace falta, ni no bienestar, por lo menos cultura, inapreciable e injusta riqueza para hallar lujo en la profundidad del despojo. Se piensa que las circunstancias, aún las dolorosas, de su vida han sido elegidas para atestiguar que la salvación personal era accesible a todos; y que el pensamiento que prevalece en el corazón de todos, pensamiento de amenaza y de odio, es que sólo esto es posible para algunos pocos. Pensamiento de odio, pero ¿qué podemos hacer? Todo lo corroe; hasta usted mismo, usted que no quería odiar a los alemanes, deja traslucir en sus libros, un odio de Dios que ha permitido que se dijera que usted era "antiteísta" más que ateo. Todo el valor que un oprimido puede tener a sus propios ojos, lo comprende en el odio que tiene para otros hombres. Y su amistad a sus compañeros pasa por el odio que siente por sus enemigos; los libros de usted, así como tampoco su ejemplo pueden nada por él, usted les enseña un arte de vivir, una "ciencia de la vida", usted enseña a descubrir una vez más nuestro cuerpo, pero el cuerpo de él, cuando vuelve a hallarlo por la noche —después que se lo hayan robado durante todo el día— sólo es una enorme miseria que lo perturba y lo humilla. Este hombre está *hecho* por otros hombres, su enemigo Nº 1 es el hombre y si aquella extraña naturaleza que vuelve a encontrar en la fábrica, en la obra le sigue hablando del hombre, es que los hombres lo han transformado en trabajos forzados para su uso.

¿Qué salida le quedaba a usted? Modificarse en parte a fin de conservar algunas de sus verdades y satisfacer simultáneamente las exigencias de estas masas oprimidas. Quizás lo hubiese hecho usted si los representantes de ellos no le hubiesen insultado a usted, de acuerdo a sus costumbres. De tuvo usted en seco el desliz que se estaba produciendo, y se obstinó, mediante un nuevo desafío, en manifestar a los ojos de todos, la unión de los hombres frente a la muerte y la solidaridad de las clases cuando ya las clases habían retomado sus luchas ante usted. De tal manera, lo que durante cierto tiempo fuera una *realidad ejemplar*, se convirtió en la afirmación perfectamente vana de un *ideal*, tanto más cuanto que esta solidaridad mentida se había transformado en lucha hasta en su propio corazón. Acusó usted a la historia y antes que interpretar el curso, prefirió no ver ya absurdidad alguna. Usted tomó de Malraux, de Corrouges, de otros veinte

más, no sé qué idea de "divinización del hombre" y, condenando el género humano, se colocó usted a su lado, pero fuera de las filas, como el último Abencerraje. Su personalidad, que fué real y vivida mientras la nutrían los acontecimientos, se convierte ahora en un espejismo; en 1944 era el porvenir, en el 52 es el pasado y lo que a usted le parece la más tremenda injusticia es que todo esto viene desde afuera y sin que usted haya cambiado en absoluto. A usted le parece que el mundo presenta las mismas riquezas que antaño y que son los hombres quienes ya no quieren verlas; y bien, trate de extender la mano y verá como todo desvanece: la misma Naturaleza ha cambiado de sentido por que las relaciones que los hombres mantienen con ella, han cambiado. Y sólo le quedan a usted recuerdos y un lenguaje cada vez más abstracto; usted sólo vive a medias entre nosotros y está tentado en dejarnos del todo para retirarse a alguna soledad donde pueda volver a encontrar el drama que debía ser el del hombre y que ya ni siquiera es de usted, es decir, simplemente n una sociedad que haya permanecido en un estado inferior de civilización técnica. Cuanto le ocurre a usted es perfectamente injusto, en cierto sentido. Pero por otra parte, es pura justicia: era necesario cambiar, si usted quería permanecer siendo usted mismo, y usted tuvo miedo de cambiar. Si piensa que soy cruel no tema: pronto hablaré de mí y en el mismo tono. En vano procurará usted atacarme; pero confíe en mí, he de pagar por todo esto. Pues usted es perfectamente insoportable, pero así mismo es mi "prójimo" por la fuerza de las cosas.

Comprometido en la historia, tal como usted, yo no la veo de la misma manera. No dudo de que en realidad tenga ese rostro absurdo y terrible para quienes la miran desde el Infierno; es porque estos ya nada tienen de común con los hombres que la hacen. Y si se tratase de una historia de hormigas o de abejas, estoy seguro de que la veríamos como una seguidilla cómica y macabra de hechos, de sátiras y de asesinatos. Pero si fuésemos hormigas quizás nuestro juicio fuese diferente. Yo no comprendía su dilema: "O bien la Historia tiene un sentido o bien no lo tiene... etc.", antes de haber leído sus *Cartas a un amigo alemán*. Pero todo se hizo claro cuando encontré esta frase que usted dirige al soldado nazi: "hace años que ustedes traían de hacerme entrar en la Historia". Diablos, pensé, puesto que se cree *fuera* de ella, es normal que plantee condiciones antes de entrar *adentro*. Así como la niña que con su pie tanea el agua preguntándose "¿estará caliente?", usted mira la Historia con desconfianza, usted sumerge el dedo que rápidamente retira y se pregunta "¿tiene sentido?". No dudo usted en el 41, pero fué porque le pedían que hiciese un sacrificio. Simplemente se trataba de impedir que la locura hitleriana deshiciera un mun-

dó en que la exaltación solitaria aún era posible para algunos y usted consentía en pagar el precio de sus exaltaciones futuras. Hoy es distinto. Ya no se trata de defender el *statu quo* sino de cambiarlo, y ahora usted sólo lo acepta con las más formales garantías. Y si yo pensara que la historia es una fuente llena de barro y de sangre, procedería como usted, me imaginó, y miraría dos veces antes de sumergirme. Pero suponga que ya esté adentro, suponga que desde mi punto de vista, su disgusto sea la prueba misma de historicidad. Suponga que le conteste como Marx: "La historia nada hace... es el hombre, el hombre real y vivido quien lo hace todo; la historia sólo es la actividad del hombre persiguiendo sus propios fines". Si es cierto, quien crea alejarse de ella dejará de participar en los fines de sus contemporáneos y sólo será sensible a lo absurdo de la agitación humana. Pero si declama contra ellas, por esto mismo y contra su voluntad, entrará en el ciclo histórico, pues dará, sin quererlo, a uno de los bandos que se mantiene en la defensiva ideológica (aquel cuya cultura agoniza) argumentos propios para descorazonar al otro. Quien por el contrario se adheriera a los fines de los hombres concretos, estará obligado a elegir sus amigos, pues no se puede, en una sociedad desgarrada por la guerra civil, ni asumir los fines de todos, ni rechazarlos todos simultáneamente. Pero desde ese momento que elije, todo cobra sentido: sabe por qué resisten los enemigos y por qué combate. Pues la comprensión de la Historia está dada en la acción histórica. ¿La Historia tiene un sentido?, pregúnteselo a usted mismo, ¿tiene un fin? En mi opinión es la pregunta la que no tiene sentido, pues la Historia, fuera del hombre que la hace, sólo es un concepto abstracto e inmóvil; del cual no se puede decir que tenga un fin ni que no lo tenga. Y el problema no está en *conocer* su finalidad, sino en *darle* una. Por otra parte, nadie actúa *solamente* con miras a la Historia. De hecho los hombres están comprometidos en proyectos a corto plazo iluminados por lejanas esperanzas. Y estos proyectos nada tienen de absurdo: aquí son los tunecinos quienes se rebelan contra el colono, allá son los mineros quienes llevan a cabo una huelga de reivindicaciones o de solidaridad. No se discutirá si tienen o no valores trascendentales a la historia, sólo notamos que *si los tienen*, éstos se manifiestan a través de las acciones humanas que, por definición, son históricas. Y esta contradicción es esencial al hombre: éste se hace histórico para proseguir lo eterno y descubre valores universales en la acción concreta que prosigue con miras a un resultado particular. Si usted dice que este mundo es injusto, usted ha perdido la partida: ya está usted afuera comparando un mundo sin justicia con una justicia sin contenido. Pero usted descubrirá la Justicia en cada esfuerzo que usted realice para ordenar su cometido, para repartir los cargos con sus compañeros, para

someterse a la disciplina o para aplicarla. Y marx jamás dijo que la Historia tendría una finalidad; ¿cómo hubiese podido decirlo? Sería afirmar que el hombre, cierto día, no tendrá objeto. Sólo ha hablado de un fin de la prehistoria, es decir de una finalidad que sería lograda en el seno de la historia misma, y sobrepasada como todos los fines. Ya no se trata de saber si la historia tiene un sentido y si nos dignamos participar de él, pero, desde el momento que estamos hasta los cabellos en ella, procuramos *darle* un sentido que nos parece el mejor, no rechazando nuestro aporte, por pequeño que sea, a ninguna acción concreta que lo requiera.

El Terror es una violencia abstracta. Usted se convirtió en terrorista y violento cuando la historia — a la que usted rechazaba — a su vez lo rechazó; es que usted sólo era una abstracción de rebelado. Su desconfianza por los hombres le hizo presumir que todo acusado era *ante todo* un culpable; de allí sus métodos policiales con Jeanson. En primer lugar su moral se cambió en moralismo, hoy sólo es literatura, quizá mañana sea inmoralidad. No sé qué ocurrirá con nosotros: quizá nos volvamos a encontrar en el mismo campo, quizá no. Los tiempos son duros y entreverados. De todas maneras es bueno que pudiera yo decirle cuanto pensaba. La Revista lo está abierta, si usted quiere contestarme, pero yo ya no he de volver a contestarle. Le dije lo que usted fué para mí y lo que usted es ahora. Pero cuanto usted pueda decir o hacer en respuesta, rehusó combatirlo. Espero que su silencio hará olvidar esta polémica.

Traducción de: JUDITH COIN.

EN UN BOHIO

por JUAN BOSCH

Un diario de Buenos Aires, hace ya tiempo, premió y publicó el cuento "Un peso de agua", cuyo autor era el dominicano Juan Bosch. Años después, con el título de su cuento premiado, apareció en La Habana un tomo de vigorosas narraciones que destacó firmemente su nombre. Su temática realista apuntaba al contorno vivo y tajante que él mismo vió: el drama de su pueblo. Con anterioridad había publicado en su país "La mañosa", subtitulada por el mismo autor "novela de las revoluciones".

El caso de Juan Bosch es común en algunos países de América, en que los valores del espíritu se desperdician porque sí, como la lluvia que cae y el rayo que descuaja los árboles. Aparece un escritor dotado de verdaderas condiciones para realizar una obra de mérito. Entonces entran en juego las intrigas políticas, que lo confunden y lo quiebran hasta hacerlo desaparecer. Exilado político en Cuba, Juan Bosch debió emigrar posteriormente a Venezuela, en donde sus huellas se pierden.

La mujer no se atrevía ni a pensar. Cuando creía oír pisadas de bestias se tiraba a la puerta, con los ojos ansiosos; después volvía al cuarto y se quedaba allí un rato largo, insensible como piedra.

Era una miseria el bohío. Ya estaba negro de tan viejo, y adentro se vivía entre tierra y hollín. Se volvería inhabitable desde que empezaran las lluvias; ella lo sabía, y sabía también que no podía dejarlo, porque fuera de esa choza no tenía una yagua donde ampararse.

Otra vez rumor, y un lejano estallido. Corrió a la puerta, temerosa de que nadie pasara. Esperó un rato; esperó más, un poco más: ¡nadad! Sólo el camino amarillo y pedregoso. Era el viento, ahí enfrente, el condenado viento de la loma, que hacía gemir los pinos de la subida y los pómares de abajo; o tal vez el río, que corría en el fondo del precipicio, detrás del bohío. Uno de los enfermitos llamó, y ella entró, deshecha, con ganas de llorar.

—Mamá, ¿no era taita? ¿No era taita, mamá?

—No, hijo —negó—; él viene después.

El niño cerró los ojos y se puso de lado. En la oscuridad del aposento se la veía la piel livida.

—Yo lo vide, máma. Taba ahí, y me trujo un pantalón nuevo.

La mujer no podía seguir oyendo. Iba a desmoronarse, iba a derrumbarse, como los troncos viejos que se pudren por dentro y caen un día, de

golpe. Era el delirio de la calentura que lo hacía hablar a su hijo. ¡Y no saber con qué curarle, no saber qué hacer!

El niño pareció dormir y ella se levantó a ver el otro. Lo halló tranquilo. Era huesos nada más y silbaba al respirar; pero no se movía ni hablaba. Siempre había sido así, desde que nació; muy callado, muy quieto.

Hedía a tela podrida el cuartocho. Ella —flaca, con las sienes hundidas, un paño sucio en la cabeza y un traje burdo de listado— se sentía también medio enferma. No sabía qué era aquello, no quería pensarlo. Cuando volviera el marido, si era que algún día salía de la cárcel, hallaría en la puerta las cruces y tal vez los horcones del bohío parados. Y nada más, ¡nada más!

—El pobre —se oyó decir con tristeza.

Le dolía imaginar que Teo llegara, al cabo de años, y nadie saliera a recibirlo. Cuando él estuvo en el bohío la última vez —justamente dos días antes de entregarse— todavía el pequeño conuco se veía limpio, y el maíz, los frijoles, el tabaco se agitaban a la brisa de la loma. Pero Teo se entregó, porque le dijeron que podía probar la propia defensa y que no duraría en la cárcel, y los muchachos —la hembrita y los dos niños—, tan pequeños, no pudieron mantener siempre limpio el conuco ni ir al monte a tumbiar los palos que se necesitaban para arreglar los lienzos de palizada que se pudrían. Después llegó el temporal, aquel condenado temporal, y el agua estuvo cayendo, cayendo, cayendo día y noche, sin sosiego alguno, una semana, dos, tres, hasta que los torrentes dejaron sólo piedras y barro en el camino y se llevaron pedazos enteros de la palizada y llenaron el conuco de guijarros, y el piso de tierra crió lamas y las yaguas empezaron a pudrirse.

Pero esas cosas ni podían recordarse. Ahora esperaba. Había mandado a la hembrita a Naranjal, allá abajo, con media docena de huevos que pudo cambiarlos por arroz, un poco de arroz y unos granos de sal. Se había ido muy temprano la niña, y no volvía. Y ella esperaba. Ojeaba el camino, afanosa. ¡Un hombre, que pasara un hombre!

Sintió pisadas. Esa sí era una bestia; no se engañaba. Salió al alero del bohío, con los músculos del pescuezo tensos y los ojos duros. Sentía que le faltaba aire. Esperó, mirando hacia la subida, con el pecho frío de miedo. Le temblaban las manos, y cuando vió asomar el sombrero de cana se desalentó tanto que pensó entrar. Pero se quedó allí, como clavada. Debajo del sombrero surgió el rostro, todavía una mancha oscura; y después los hombros, y el pecho, y, finalmente, el caballo. Ella vió al hombre des-

cender, y a sus ojos crecía hasta compararse con los pinos. Desde lejos la miraba él. De pronto ella extendió un brazo y salió más. No sabía qué decir ni se atrevía a abrir la boca. "Teo, Teo, Teo" —pensaba—. Pero también pensaba en su hija, en el arroz, en los huevos y en el delirio del niño. El hombre se acercaba.

—Saludo —dijo con tono vago.

—Dáme algo, algo —se oyó a ella decir.

El hombre la midió con sus ojos. Sí, era flaca y estaba sucia. La mujer habló alguna cosa sobre arroz, sobre muchachos. De pronto pareció serenarse.

—Bájese —pidió.

Sabía que ese hombre volvía del pueblo y sospechaba que llevaría dinero, acaso comida. Quizá nadie más pasaría después de él.

—Bájese —insistió.

El se tiró, todavía medio abombrado, y tornó a medirla con los ojos. Sí, estaba flaca y sucia, pero tenía algo... La boca era bonita, y los ojos...

—Yo na más tengo medio peso —aventuró él.

Serena ya, ella dijo:

—Ta bien; dentremos.

El hombre perdió su recelo y pareció sentir una súbita alegría. Agarró la jáquima del caballo y se puso a amarrarla al pie del bohío. La mujer entró, y, de pronto, ya vencido el peor momento, sintió que se moría, que no podía andar, que Teo llegaba, que los niños no estaban enfermos. Tenía ganas de llorar. No veía nada ni sabía nada.

El hombre entró y ella le vio arder los ojos.

¿Aquí? —preguntó él.

Ella apretó la quijada e indicó que hiciera silencio. Con una tristeza tan grande que la enfermaba, se acercó a la puerta del aposento. Hedía aquello, y también hedía el hombre. Todo allí era miserable, oscuro, sucio. Vio a los niños dormir. Entonces dió la cara al extraño, y él vio que sus ojos brillaban duramente, como los de los muertos.

Y justamente en ese instante, cuando, respirando sonoramente, como caballo, él se le acercaba, sintió ella los sollozos afuera. Se volvió. Su pié debía cortar en tal momento. Salió rápidamente, hecha un haz de nervios. La niña estaba allí, arrimada al alero, llorando, con los ojos hinchados. Era pequeña, quemada, huesos y pellejo nada más.

—¿Qué te pasó, Minina? —preguntó.

Se olvidó del hombre, se olvidó de todo. La niña sollozaba y no quería hablar. Al fin perdió la madre la paciencia.

—¡Diga pronto!

—En el río —dijo la pequeña—; pasando el río... Se me mojó el papel, y na más quedó esto.

En el puñito tenía todo el arroz que había llevado. Seguía llorando, con la cabeza metida en el pecho. La mujer sintió que ya no podía más. Entró y sus ojos no acertaban a fijarse en nada. Ni siquiera notó que allí estaba el hombre. Cuando lo vio dijo simplemente:

—Váyase. Vino la muchacha, mi muchacha. Aburito...

Se sentía muy cansada y se arrimó a la puerta. Con los ojos turbios vió al hombre perderse lentamente en la bajada. Ardía el sol sobre el caminante y enfrente mugía la brisa. Ya no pasaría otro ese día, ni el próximo, ni acaso nunca más. Teo hallaría las cruces y los horcones.

—Máma —llamó el niño adentro—. ¿No era taita? ¿No tuvo aquí taita?

Pasándole la mano por la frente, que ardía como hierro al sol, ella se quedó respondiendo:

—No, jijo, no. Tu taita viene después, más tarde.

Para Vincent Van Gogh

Por HECTOR YANOVER

I

¿Qué puede Vincent contra nosotros la vida,
y qué puede la muerte que burlamos
hasta desconsolaría?

Más cuando ella llora,
y por no verla llorar,
nos pegamos un tiro ese momento.

Tan sólo que luego tu dormitorio en Arles, Vincent, que
[es mi coraza,

quedará solo como un cuadro,
como una foto,
como un recuerdo.

Yo lo amo más que a la noche estrellada,
y aún más que a las barquitas de Saintes-Maries.
En esta pieza se inventa el sueño de la noche
y se enlaza la huida de las barcas por los cuernos,
hasta que derraman estrellas como tizones
y flores como heridas.

La manta roja y la almohada de plumas.

¿Oyes, Vincent, cómo trabajo tu nombre
lentamente en este insomnio,
cuando aún mis 23 años
no tienen ni una noche?

Yo, tú sabes, pondría mis libros bajo la mesa
y usaría tu valija que está bajo la cama,
en la pared del árbol colgaría el retrato de mi padre,
y a su izquierda, tu dormitorio en Arles.
Pintaría tu nombre en las esquinas
y un poema escrito a lápiz.

II

Yo te diría cosas,
y tú pondrías en la tela lo que el pudor me calla.

Asomados a la ventana nos veníamos hacia mí,
en este cuarto que comparto en Buenos Aires,
y soñábamos con Córdoba,
con el poema como un soplo de mundo que alimento,
y con el dormitorio de Vincent Van Gogh en Arles.

A la boca del jardín público alguien lee el diario,
los que caminan por los paseos nos aman sin saberlo,
el parroquiano del café nos ignora porque no lo miramos.
Luego vuelvo a la pieza.

Me canso de las estrellas que reflejo en el cielo,
y de que ellas, después, me trepan los huesos.
Y vuelvo a la pieza.

A veces me canso de mirarme y pienso en Théo.
Pero vuelvo a la pieza.

A la izquierda pondría el dormitorio de Vincent Van Gogh
[en Arles,

y en él, a la izquierda,
el dormitorio de Vincent Van Gogh en Arles;
corregía el espejo a la derecha,
y tendría otra vez el dormitorio de Vincent Van Gogh
[en Arles.

A tí te contaría cuentos,
impúdicamente te hablaría de Caperucita Roja,
de la Cenicienta,
y de los Siete Enanos que bailan en mis ojos.

Te diría mis versos
minuto a minuto y sangre a sangre.

Te diría: ¿entiendes?
y tomaríamos un café con leche.

Allí te daría este poema,
y tú me regalarías el dormitorio de Vincent Van Gogh
[en Arles

III

Luego, del brazo,
visitaríamos la tumba donde descanso yo,
y tú leerías:

*Ici repose
VINCENT VAN GOGH
1853 - 1890*

Pondrías un cielo azul sobre la lápida
y nos iríamos a fotografiar juntos
a la cascada del zoológico.
Yo te pedía mi retrato,
y tú pintabas "el poeta",
y cuando aún mis 23 años
no tenían ni una noche,
de puro triste,
te hacía este poema.

NINGUN ESTADO YA NOS PUEDE AYUDAR

por ALBERT EINSTEIN

De una dolorosa experiencia hemos aprendido que la mera especulación no es suficiente para dar solución a los problemas de nuestro ser social. Profundas investigaciones y abnegada tarea científica han tenido a menudo consecuencias trágicas para los hombres. Los inventos que surgían a raíz de esta tarea, si bien ahorraban al hombre pesados trabajos corporales, aportaban, por otro lado, hondas preocupaciones a su existencia, lo hacían esclavo de la técnica que lo circundaba —y lo que era más catastrófico aún— le procuraban medios para su autoexterminio; una tragedia que nos tiene que sublevar hasta lo más íntimo de nuestro ser.

Pero lo que quizás sea aún más dramático es que mientras la Humanidad ha producido en su seno muchos estudiosos que en el campo de las ciencias naturales y de la técnica alcanzaron éxitos extraordinarios, somos desde hace mucho tiempo incapaces de solucionar los múltiples conflictos políticos y la tirantez económica que sufrimos. La disputa de los intereses económicos dentro de un mismo pueblo, y entre varias naciones, tiene gran parte de culpa en la peligrosa y amenazante situación mundial.

Aún el hombre no ha sabido encontrar organizaciones políticas y económicas que permitan a los pueblos de todo el mundo una convivencia pacífica, como tampoco ha sabido plasmar un sistema que aleje toda posibilidad de guerra y destierre para siempre las armas asesinas concebidas para la total destrucción de los pueblos.

Nosotros, científicos, cuyo único destino fué ayudar con nuestra colaboración a hacer cada vez más terribles y eficaces esos medios de destrucción, debemos señalarlos como deber sagrado, y empleando en ello todas nuestras fuerzas, evitar que esas armas sean utilizadas alguna vez con el fin para el cual fueron inventadas.

Dentro de comunidades más pequeñas ha logrado el hombre cierto éxito en el rechazo de formas antisociales de poder. Esto vale, por ejemplo, para la vida en las ciudades y hasta en cierto grado para la sociedad de algunos Estados. Aquí, costumbre y educación han ejercido su influencia moderadora y permitido establecer condiciones de existencia llevaderas a sus habitantes. Pero en las relaciones existentes entre los diversos Estados reina todavía la más completa anarquía. Yo no

creo que en los últimos milenios hemos avanzado algo en este campo. Sino, con demasiada frecuencia conflictos entre los distintos países han sido dirimidos por la fuerza brutal, por la guerra. La incontenible ansia de obtener un poder cada vez mayor, busca de realizarse en acometidas de hecho, siempre y cuando una oportunidad física se le brinda.

En los últimos siglos, el Estado ha adquirido en todas partes, más y más poder sobre sus ciudadanos, y eso tanto en los países en que el empleo del poder estatal estaba regido por la razón, como en aquellos en que se abusaba de él para ejercer un brutal sojuzgamiento. El deber del Estado de mantener relaciones pacíficas y ordenadas entre sus habitantes ha llegado a ser cada vez más abultado y de una mayor complejidad, debido sobre todo a la conglomeración y concentración del aparato industrial. El Estado moderno necesita numerosos, y siempre crecientes efectivos militares para defender a sus súbditos de un ataque exterior.

Del desarrollo técnico de los últimos años ha surgido una situación bélica completamente nueva. Se han inventado terribles armas capaces de exterminar en pocos segundos enormes conglomerados humanos y destruir vastas regiones. Dado que la ciencia no ha encontrado aún un medio defensivo contra estas armas, el Estado moderno no se halla en

situación de brindar suficiente seguridad a sus ciudadanos.

Por desgracia, los Gobiernos no se han dado cuenta conscientemente de que la situación en que la Humanidad se encuentra, hace necesario tomar medidas revolucionarias con toda urgencia.

Nuestra situación actual no se puede parangonar con ninguna del pasado. Por ello no es posible aplicar métodos y medidas que alguna vez hayan dado prueba de suficiencia. Debemos revolucionar nuestro pensar y nuestra acción y tener el valor de dejar establecidas las relaciones recíprocas de los pueblos de este mundo en un plano supranacional.

Locuciones trilladas de ayer ya no son utilizables hoy, y seguramente serán desechadas, sin esperanza alguna, mañana. Dar conciencia de ello a los hombres es la más importante y difícil misión que jamás se haya ordenado a los intelectuales. Pero, ¿tendrán ellos el valor de desligarse, en la medida de lo necesario de las ataduras nacionales, para dar ocasión a los pueblos de desistir de sus enraizadas tradiciones, y realizarlo en la forma más radical posible?

Tenemos terriblemente poco tiempo. En resumidas cuentas, ni nos proponemos actuar, entonces debemos hacerlo ahora.

De "Die Kultur"

Traducción de Claudio Horst Speyer.

CONFESION APOCRIFA

Por ARTURO CERRETANI

Me convertí en el mejor amigo que Lucas Alfonso había tenido de cinco años a esta parte. Me lo dijo él mismo:

—Yo agradezco una buena acción más que una donación en dinero, Pedro, y hace por lo menos cinco años que nadie es tan bueno conmigo como lo estás siendo vos en este momento crucial de mi existencia. . .

—¿Crucial, Lucas? ¿Qué quiere decir "crucial"?

Me dijo que en la vida de los hombres suele haber varios momentos cruciales, a diversas edades; tal vez tres momentos cruciales, y que dependía de la solución dada a esos momentos toda la felicidad futura.

—¿Yo he tenido momentos cruciales, Lucas?

—Creo que has debido tenerlos, el primero por lo menos. . . El mío, Pedro, es el último.

Lo había convencido para que se desvistiese y se metiese en la cama dignamente. Endosó un camión de franela amarilla, a rayas verdes y rojas alternadas, le ayudé a abrocharse los puños, le arreglé las almohadas a la espalda. . . y ahora sí, parecía un pechí dispuesto a dictar ley o un filósofo a punto de recitar cosas hermosas. Lo que me parecía cada vez menos, era un hombre reuelto a morir. Mi presencia en su habitación, la mano cordial y desinteresada que yo le había ten-

dido, parecía haberlo devuelto a las alegrías de la existencia. Sin embargo, de tanto en tanto contraía el gesto como si a la altura del esternón sintiese alguna punzada que terminaba por abstraerlo. Entonces se le acentuaba la palidez de las mejillas y era como si los ojos entrasen en un descenso de tobogán hacia profundidades que sin duda debían de ser dolorosas. Respeté sus abismamientos, y él quizás me agradecía que se los repetiese. Cada vez que lo graba rehacerse, su cordialidad se redoblabla, me hacía abrir el cajón de su mesa de trabajo, o el de la mesita de noche. "Te voy a mostrar a Jerusalém. . ." —decía por ejemplo. Y en alguno de esos cajones encontraba un raro adminículo de celuloide blanco, con un minúsculo vidrio de aumento en el cual había que aplicar un ojo. Se veía entonces a Jerusalém: unas casas, unos árboles retorcidos, hombres y mujeres. . . Todo ello muy blanco y rosado. Luego me regalaba el objeto y me enseñaba a construir uno especial para ver cualquier clase de panoramas: "Todos los panoramas que llevamos metidos en el cerebro y que no sabemos que los llevamos sí es que no los vemos alguna vez. Es inmensa la cantidad de visiones que contiene el hombre y que nunca verán la luz si no se buscan las circunstancias favorables para que esas vi-

siones salgan aunque sea fugazmente fuera del hombre..."

—¿Qué es una circunstancia favorable, Lucas?

—Bah, a veces un trozo de papel es suficiente.

—¿Para qué, un trozo de papel?

—Para obligar a salir a la visión escondida que se ha ido formando a lo largo de los años y a raíz de cosas que no tienen nada que ver con la visión que resulta después.

—¿Los recuerdos son visiones, Lucas?

—Sí, pero cuando ya han dejado de ser recuerdos y se convierten en otra cosa: en sangre, en células del propio cuerpo, en uñas, en tristeza.

—¿También en tristeza?

—Sobre todo en tristeza.

—Si yo me pongo triste... ¿puedo ver a Jerusalém?

—Sí.

—Me gusta mucho eso, Lucas.

—Hay una dificultad: ponerse triste a voluntad. No depende de nosotros.

—¿De quién depende?

—Hay algo que está fuera de nosotros, una onda de aire especial, un perfume que no llegamos a oler y que nos penetra y nos obliga a hacer cosas de las que no teníamos idea cinco minutos antes.

—¿A hacer qué cosas?

—Te dije que a veces hace falta un trozo de papel. La mano se mueve sola y, por lo general, las palabras que salen valen la pena. Claro que no hay que esperar solamente palabras, Pedro. Cuando no hay unse

papel y una pluma delante, y en cambio hay un cartón y unos pinceles y unos colores... también se puede llegar a Jerusalém. Se puede ver a Jerusalém de muchos modos: hay quienes la ven en un piano.

"Torna ancor... Torna ancor..."

—pensé en la mamá de las Paganí y en el piano que tenían en la sala. Lucas insistió:

—Hay muchas maneras de sacar afuera las visiones...

Me pidió que le alcanzase una hoja de papel de las que estaban en la mesa de pino. Con manos ágiles dobló la hoja, la dividió en dos; con una de las mitades hizo una suerte de mitra obispal y con la otra un canuto que encajaba perfectamente en aquélla. Tuve que buscar papeles de colores, los desgarró en trocitos mínimos y los introdujo en la mitra. Luego me hizo mirar aquello a través del canuto, al trasluz:

—¿Qué ves, Pedro?

Yo veía casas y calles; y gente que se había detenido a conversar: todo ello bajo un sol radiante que aparecía detrás de una montaña. Le dije a Lucas todo eso que veía.

—Estás viendo a Jerusalém —dijo—.

—¿Así es Jerusalém?

—No. Así es tu Jerusalém.

—Yo nunca he visto a Jerusalém, Lucas.

—No importa. Siempre hay un poco de Jerusalém dentro de nosotros. Lo importante es buscar y encontrar el medio para que los demás convenzan de que lo que sabemos

ver nosotros es lo que debe ver, y que lo demás es cuento.

Este juego de Lucas me emocionaba. Ansiaba correr al encuentro de Callegari y mostrarle el hallazgo. Unas palabras de Lucas me desconcertaron:

—Esto es un secreto —dijo—. No hay que hablar con nadie de estas cosas. Son de uno, de uno, de uno.

Extendió una mano hacia mí. Me apretó la muñeca:

—Te digo estas cosas porque yo ya estoy listo.

—¡Oh!, Lucas...

—Te estoy diciendo que me voy a morir.

—Pero... ¿Por qué? ¿Por qué, Lucas?

—Es otro secreto.

—¿Yo puedo hacer algo?

—No.

—¿Qué secreto es?

—Yo ya no puedo ver a Jerusalém. Te lo digo porque me voy a morir, de todos modos.

Se me hizo un nudo en la garganta. Si después de todo —me daba cuenta solamente ahora...— yo había estado queriendo a Lucas Alfonso desde el principio.

(De la novela inédita CONFESIÓN APÓCRIFA)

LA MAR EN COCHE

Por JOSE MARIAL

La popularización alcanzada por los teatros independientes en Buenos Aires, ha pasado a ser tema corriente. El trabajo consecuente por un lado, la calidad de su repertorio, la ausencia de trabas a los autores nacionales que ha permitido a lo largo de las dos últimas temporadas hacer conocer sus trabajos dramáticos, el juego escénico valorizando los disímiles elementos teatrales; y por otro lado, la caída irremediable del teatro comercial — salvo contadas compañías — ha movido a los comentaristas más diversos y a las más aventuradas conjeturas que tocando todos los matices van desde el ya célebre artículo del pensador Elías Castelnuovo a las disquisiciones del conceptuoso director Alberto Closas, según reportaje aparecido hace pocos días.

De la gama argumental, lo más sarandando ha sido lo atinente a la falta de oficio de los actores e integrantes de la escena independiente. Es claro que sobre esto del oficio es bueno que nos pongamos de acuerdo antes de iniciar cualquier diálogo opinable. Quienes achacan falta de oficio a los actores y actrices que actúan en los tablados independientes parece ser que creen que sus colegas del teatro comercial lo poseen en alto grado. Y casualmente si al-

go falla en la escena comercial es la falta de oficio de sus integrantes. Es uno de sus lados más flacos. Quizá sea por donde la crisis que les afecta tanto se expresa en forma más evidente. Y no es para sorprenderse. En su mayoría las actrices y los actores son gentes que no se han renovado. Se siguen repitiendo con escasas variantes; con los mismos gestos, con las mismas voces y con idénticas piruetas. No cabe duda que estos actores tienen seguridad en lo que hacen. Pero el oficio es otra cosa muy distinta a la seguridad. La seguridad se adquiere con la reiteración, el oficio con la escuela.

* * *

El asunto del oficio es tema interesante y que no todos lo ven de igual manera. Para Tita Merello, por ejemplo, el oficio es distinto que para Alejandra Boero. No es sólo una cuestión de cultura, ni de ubicación, ni siquiera una discriminación relativa a la técnica. Nada de eso. Para una, el oficio es algo peculiar a su actividad y a sus éxitos personales y fuera de eso no hay oficio. Es así que en la escena comercial Luisa Vehil, Olinda Bozán, Mecha Ortiz, en fin, cada uno desde sus posibilidades, tiene su particular oficio. "Su manera". Es decir, sus particularismos, fuera de los cuales no

existe interpretación alguna. En cambio para Alejandra Boero Josefina Goldar, Marcela Sola, el oficio existe objetivamente y ajenos a sus condiciones. A ese oficio se lo aprende detrás del telón, en los cursos que hace tiempo se dictan en casi todos los teatros independientes, en forma paralela a la actividad escénica.

Los actores, actrices y empresarios comerciales están desorientados por lo que ellos llaman el "vuelco último" del público. No hay tal vuelco. Se trata de una labor que ahora va plasmándose. No es ajeno a este estado de cosas una mayor cultura ambiente. Esta cultura reclama una manera interpretativa que es muy difícil encontrarla en una escena donde distintos intereses, nada artísticos por cierto, concurren a apuntalarla.

Los integrantes de las compañías de teatro independiente se han posicionado de una serie de elementos que ni por las tapas sueñan la mayor parte de los actores de la escena comercial. Cualquier actriz o actor de la escena comercial traduce su dolor, su alegría o sus pasiones, con los mismos elementos utilizados hace ya veinte años. Para casi todos, lo ocurrido en estas dos últimas décadas no son más que noticias que salen en los diarios. Y creen que el público no ha variado su sensibilidad. Que el actor no precisa cultivarse, que basta con repetirse. Y los resultados están a la vista.

Podrían desaparecer cualquiera de las compañías de teatro comercial y ni un actor o actriz quedaría en con-

dición de continuar una escuela o un estilo, pues desde el punto de vista de la enseñanza, su desaparición equivale a cero. En cambio, si desapareciera "Nuevo Teatro" o "Teatro del Pueblo", quedarían actores que podrían decir qué han aprendido y cómo se ha efectuado la enseñanza del oficio que poseen.

¿Y quién puede negar que cada uno de nuestros teatros independientes, de los que mantienen vida orgánica no poseen un estilo definido?

* * *

La dirección en los teatros llamados profesionales se reduce en forma casi total a un problema de coordinación del espectáculo antes que de interpretación y de medida en el contenido. Se resuelven cuestiones adjetivas. Se fijan entradas y salidas de personajes, se marcan latiguillos, se agregan o suprimen parlamentos. Y cuando la dirección es de las llamadas eficaces hasta resuelven situaciones.

No podría ser de otra manera dado nuestro planteo teatral. El director de un elenco llamado profesional no puede ser un director de actores, pues se encuentra con gentes cuyas características principales — su bigote, su físico, sus ocurrencias fuera del libreto, etc. — constituyen su principal atracción para el negocio y la utiliza cuantas veces puede y está convencido de que su fuerza reside precisamente en estos motivos ajenos a la obra. Por otra parte, una puesta en escena no le va a quitar sus vicios, ni un director metido en el

negocio teatral va a pretender reeducarlo.

Por eso la escena comercial presenta un teatro de falso énfasis, en apariencias opulento pero raquítico y pobre en su jerarquía. En cambio, la escena independiente tiene una sólida estructura y no conoce pobreza artística sino sencillez expresiva que es cosa muy distinta.

Y no se piense que lo que hoy presentamos en nuestra capital es un problema particular. Idéntica cosa ocurre en Nueva York y en París, según puede inferirse de los extensos artículos aparecidos en "The New York Times" de septiembre 27, y "Les nouvelles littéraires" de junio último. Por su extensión —aunque ambos artículos coinciden en su contenido— transcribo sólo el fechado en París por Gabriel Marcel y que ha de causar algún revuelo en el mundillo de los "snobs" que alienan la secreta esperanza que nuestro teatro nacional va a tonificarse repitiendo a los profesionales de Francia. Dice así la parte última del artículo del escritor francés: "Una vez más conviene saludar con admiración y gratitud los esfuerzos de estas jóvenes agrupaciones de teatro que luchan con tanta inteligencia y tenacidad contra la abominable plutocracia teatral que nosotros sufrimos tan cruelmente y que yo denuncié el otro día a propósito de la pieza de M. Adamov. Se puede estar seguro que yo no dejaré una ocasión de volver sobre este tema, el más grave que existe para todos aque-

llos que aman el arte dramático y comprueban el efecto nocivo de la comercialización en este aspecto como en tantos otros".

* * *

Hay actores profesionales con innegables inquietudes que se han acercado a la escena independiente. Algunos han sacado buena lección y se mantienen respetuosos. Otros han asistido pero no han comprendido lo que allí pasaba. Vieron lo exterior, pero no advirtieron el alma de esos modestos tinglados. Y sin comprenderlos han pretendido sacar tajada. Han intentado incorporar algunos procedimientos e injertarlos en sus trabajos sin la debida atención. Las escenografías sintéticas ha entusiasmado a muchos. Pero una escenografía sintética reclama un juego escénico y luminotécnico acorde. No se la utiliza al acaso, pues de esta manera es un injerto y no una incorporación.

Otra cosa análoga ha ocurrido con los almuerzos o cenas realizados en escenas sin vajilla ni cubiertos y traducidos con mímica. Es claro que estas importaciones de una escena a otra tiene sus inconvenientes. Sobre todo cuando no obedecen a una razón. Hace poco un actor de los llamados profesionales realizaba una mímica convincente sobre su apetito y lo opiparó de su plato inexistente. Esa misma solución la he visto en tabladros independientes. Pero mientras en esta escena lo que se trata de documentar era que en el recuerdo de los personajes lo único

que supervivía con nitidez era un relato escuchado, y lo accesorio que era la comida había desaparecido; en la escena comercial se acreditaba el virtuosismo de un mimo sin razón alguna que lo determinara. Y con el agravante de sobreestimar un almuerzo que en función de la obra no correspondía. Tantas eran las gesticulaciones y mímicas que uno pensaría que eso era lo fundamental y que el texto y el resto de la escena eran sólo accesorios.

Importar escenas desde un punto de vista externo y sólo porque uno también puede hacer lo mismo, es caer en una cursilería deplorable. Es cometer lo que los académicos llaman, en buen romance, autofagia.

* * *

Salvo excepciones, la crítica teatral continúa siendo ejercida en un plano paralelo a los intereses del diario o revista en la que se ubica. Resulta de esta manera negativa en función de nuestra realidad artística y cultural. No sólo porque no puede juzgar como corresponde el trabajo interpretativo como suelen reclamar con mucha insistencia los actores del teatro interdependiente, sino por una causa mucho más seria: porque carecen de posición crítica. No tienen ni visión ni tampoco perspectivas. En este sentido "La Nación", por ejemplo, es un índice elocvente. La crónica voluminosa que suele dedicar a los teatros independientes diez o quince días después de su estreno —mora que jamás ocurriría con Sandrini o Blanquita Amaro— es indu-

dablemente bien intencionada, pero en el fondo de la misma alienta un disimulado desprecio por nuestro teatro. Y conste que "La Nación" fue uno de los primeros diarios que se ocupó de los elencos independientes y que aún hoy continúa haciéndole llegar su crítica. Crítica que en honor a la verdad es más literaria que teatral, pero en fin, crítica de cualquier manera. Otros diarios todavía no se han enterado del trabajo de estas compañías permanentes, disciplinadas y honestas. Pero la crítica de marras mezcla con supina ignorancia en un mismo rubro a los teatros independientes y a los vocacionales. Y trata con idéntica paternidad a cuanto aficionado organiza un espectáculo ramplón y sin sentido teatral alguno, aprovechando un día de descanso de una sala comercial, que a los actores de la escena independiente que son los que con su trabajo metódico y continuo están dando a la escena nacional un levantado sentido de responsabilidad.

La escena independiente atraviesa una etapa en la que sus aristas más visibles para una valorización, son su planteo teatral y su dignidad artística. Desde allí para adelante creo que corresponde alentar todo, pero también de allí para atrás nada. Al contrario. Quien no comprenda que los teatros independientes libran una lucha a brazo partido contra la improvisación, la estridencia indecorosa y el filisteísmo de las empresas teatrales, no ha comprendido el rol del teatro independiente en Argenti-

na. A los críticos y a los diarios cuyas columnas no estén dictadas por la máquina registradora, les corresponde tomar la palabra si es que verdaderamente pretenden que el pueblo tenga un teatro digno de sus tradiciones, con un entronque nacional y con proyecciones universales.

* * *

Está proliferando en Buenos Aires una costumbre bastante negativa para la causa que defienden los teatros independientes y que consiste en organizar en días de descanso de las compañías comerciales espectáculos con pretensiones de teatros independientes. Estas funciones esporádicas realizadas por elencos integrados de acuerdo a las exigencias de la obra y que se individualizan con un nombre del cual es propietario un director, no tienen nada que ver con el movimiento teatral de los elencos independientes. Estas circunstanciales compañías no forman actores, ni escenógrafos, ni directores, ni reivindican artísticamente nada de lo que constituye la razón de ser de los teatros independientes. Ahora que su prestigio está en auge y "arrastran público" le usufructúan el nombre. Estas compañías que se integran y desintegran en torno a un espectáculo, sin otro interés que el de satisfacer vanidades personales, son una vieja supervivencia de los cuadros filodramáticos, aunque en ocasiones obtengan la colaboración de actores de la escena comercial y pierden que estas incursiones espo-

rádicas puedan enmendar sus pasos desdibujados.

No ver y comprender esto desde el punto de vista crítico, es carecer de objetivos, hablar en abstracto y no caer en la cuenta de que el crítico debe también tener conducta y posición, si lo que pretende con su trabajo es aquilatar valores y tomar partido en la defensa del arte al cual pretende servir.

* * *

En crítica en general hace una clasificación artificial y carente de sentido cuando habla de la escena argentina. A los independientes les llama "aficionados" y a los que se industrializan y comercian con sus actividades, les llama en forma un tanto solemne "profesionales". Con las estadísticas últimas se ha comprobado que en teatro trabaja anualmente un 30 por ciento de los llamados actores profesionales, quedando el 70 por ciento sin ocupación en las tablas por escasez de salas, y otras alternativas que serían los repartos numerosos, compromisos radiales, etc. En cambio, los actores independientes trabajan en teatro desde marzo hasta diciembre y en las horas no dedicadas a la representación de sus papeles, estudian su profesión y su capacidad en los cursos respectivos, a éstos la crítica de nuestros diarios serios y también los otros —selvo algunas contadas excepciones— les llama aficionados.

Los solemnes "profesionales", en el momento que escribo esta nota — octubre 11— echan mano al siguiente

te repertorio: "Aquí llegan los fenómenos" y "Las tentaciones del siglo" (Maipo); "Un matrimonio inmoral" (Ateneo); "La rosa azul" (Versalles); "España, tierra querida" (Casino); "Mi marido hoy duerme en casa" (Apolo); "El mucamo de la niña" (Buenos Aires). En la cartelera sigue el teatro El Nacional que ha creído oportuno suprimir el nombre de la pieza o cosa parecida y anuncia simplemente la presentación de Miguel de Molina y Tito Luysard; sigue luego la lista: "Mi mujer tiene un amigo" (Smart); "Detective!" (Politeama); "La machorra" (Emyre); "La tercera palabra" (Odeón); "Mamá bonita" (Liceo); "La salvaje" (Lasalle); "El carro de la basura" (Cómico); "Un ángel en la montaña" (Roberto Cañaux); "Cómo me gusta el mambo" y "Volvió Blanquita Amaro" (Comedia); "Llegó don Jesús Mondino" (Variedades); "Camarín de las vedettes" (Florida) y "Cuando los duendes cazan perdices" (Astral). Continúa luego la cartelera, dejando para último

jérmino a los teatros llamados de "aficionados" y las obras a representarse corresponden a los siguientes autores: J. B. Priestley (Instituto de Arte Moderno); Bernard Shaw (Nuevo Teatro); Romain Rolland (Los Independientes); Constantin Simonov (La Máscara); A. Berruti (A.F.T.); Ch'en Chian (Teatro del Pueblo); Curt Goetz (Estudio); Carlos M. Pacheco (Fray Mocho). No incluye en la nómina a los teatros del Estado, ni a la Organización Latino Americana de Teatro, por cuanto sus respectivas ubicaciones escénicas no responden al planteo en el cual están colocados los teatros comerciales e independientes.

A lo apuntado agrago que los teatros independientes no tienen "cabecera de compañía" pero sí directores. Cosa inversa ocurre muy a menudo en la escena de los actores llamados "profesionales". Y es posible que también esto ignore la crítica. Sería lo menos grave, pues lo contrario significaría ocultación intencionada y cómoda convivencia.

LA SEMANA DEL CINE ITALIANO

por JORGE ROBERTO MONTES

No vamos a pretender descubrir ahora el neorealismo. Empero, la Semana del Cine Italiano, recientemente celebrada en Buenos Aires ha actualizado el carácter de esta doctrina cinematográfica cuyo vigor objetivo y espiritual la ha hecho colocar al frente de todos los cánones imperantes en el séptimo arte.

Cuando absortos contemplábamos, hace unos años, las emotivas escenas de "Cuatro pasos en las nubes", no pensábamos en clasificaciones estéticas que las encasillaron en una escuela determinada.

Después siguió "Vivir en paz". La ironía tomaba un puesto privilegiado en la lucha, ubicándose como la radiación máxima del individuo. La época se veía reproducida cargada de irritantes partidismos, sin permitir el libre desenvolvimiento de la gente de buena voluntad que sólo aspiraba a "vivir en paz" entre los suyos. Se planteaban problemas: el de la libertad y la responsabilidad mutua con los demás seres humanos.

Ya la cuestión del "cine italiano" tomaba una faz seria. Aún a pesar de esto nos resistimos a bautizar esas maravillosas imágenes y palabras, con sustantivos que semejaban una

especie de bozal: surrealismo, cubismo, dadaísmo... El hombre había tenido solradas doctrinas y muy poca ayuda. Estábamos por pensar que todo lo que se hiciera para resolver sus problemas vitales, era perder el tiempo, y lo que es peor ahondar en la búsqueda de otras luchas.

Por eso permanecíamos silenciosos ante los hechos que la pantalla ocultaba tras un tenue tul de sonrisas. Temíamos que si descubriamos la realidad que había innata en su contenido, las voces del mundo se lanzarían en su persecución.

El cine humano y moral, rebosante de una sana emotividad, también denominado social, había dado siempre los mejores triunfos al arte que utilizaba como medio de expresión. Todo arte es social porque busca la emoción y el contacto de la masa. Pero, ¿qué había sido de sus gestos? Ocuparon todos los sitios de la historia del cine, pero también desaparecieron y volvían a aparecer en un juego de eternos individuos en trance de ahogarse.

¿Qué otra cosa sucedió con Chaplín, Stroheim, Lang, Pabst, Jean Vigo, Eisenstein, Ford, Borzage? Sólo René Clair y Renoir se mantuvieron sin combates porque sus inten-

tos de reivindicaciones no fueron producto de una acción constante.

Y he aquí que ahora estaba el "cine italiano" apelando nuevamente a la peligrosa vieja fórmula. Y su caudal no se detenía: "Navidad en el campo 119", "Caza trágica", "Juventud perdida", "Bajo el sol de Roma", "Cielo sobre el pantano", "Uno en la multitud", "Nápoles millonaria", "Ladrón de bicicletas", "Milagro en Milán", hasta llegar ahora a esta Semana del Cine Italiano que rubrica y afirma un historial brillante e inamovible.

"Dos centavos de esperanza", "El abrigo", "Guardias y ladrones", "Proceso a la ciudad" y "Ladrón de bicicletas", cinco producciones que son un verdadero juicio social de la humanidad de todos los tiempos; y "Otros tiempos" y "Los siete de la Osa Mayor", películas que completan las siete de "la semana", y que sirven para expresar que los italianos también saben hacer cine de color más rosado.

A Renato Castellani, ya inolvidable por "Bajo el sol de Roma", correspondió la dirección del mejor film presentado en la muestra: "Dos centavos de esperanza". La historia que trata esta producción es la de todos los Romeo y Julieta del siglo XX. En la oportunidad a que hacemos referencia se llaman Antonio y Carmela. Son simplemente dos palurdos, pero su problema lleva implícito el de todas las parejas de su tierra y otro lares. El, tiene como exigentes Montescos a cuatro hermanitas sin

casar. Elle, como celosos Capuletos, el primitivismo de los seres formados telúricamente. Su romance no sabe nada de marcos medioevales, ni renacentistas. Es Italia, sí, pero no Verona, sino una rústica aldea napolitana en la cual todos siguen masticando el dialecto regional y las viejas costumbres antiquísimas. Cada uno muestra su intención de vida en un policrómico juego de altibajos en torno a la cotidiana existencia, y Antonio en medio de ellos, zarandeado por los conflictos que son un poco resultado del siglo, y otro poco producto de las maniobras que evidencian la demoleadora ansiedad de conquista de Carmela, que siempre alcanza el simbólico epílogo de la reja conventual, metáfora de la desocupación. No obstante, pese a las barreras de parientes, de pueblo, de doctrinas, de adversidades... el amor de ambos triunfa merced a otro fenómeno del siglo: el crédito.

La realización puesta por el conductor de "Es primavera" —film que aún no ha sido estrenado entre nosotros— merece párrafo aparte. Todo es napolitano: gestos, actitudes, tonos. Este ritmo se impregna hasta en el guión que no da respiro para el suceder de hechos, imágenes y diálogos, encuadrados en secuencias perfectamente medidas y cuyo contenido es un brillante despliegue de efecto cómicos de auténtica vivencia y emotiva humanidad. La cámara pasa vertiginosamente por todo, como si los espectadores estuvieran dentro de la realidad —y

qué realidad!— y no les alcanzaran los ojos para captar los innumerables detalles. La veracidad que encierran las estampas de este film hacen olvidar la órbita cinematográfica para trasladarnos a una nueva esfera que no sabemos cómo calificar. En esto tiene todo el mérito su magnífico realizador, y en grado menor los actores no profesionales Vincenzo Musolini y Maria Fiore, como asimismo la mujer que hace de madre de Antonio, cuya capacidad expresiva hace temer por el sostenimiento de las academias de arte teatral.

Con la versión del cuento "El Abrigo" de Gogol, que realizó Lattuada, una vez más el cine repite la vieja lección de Chaplin. Es una enseñanza difícil de la cual no cualquiera puede permitirse ser instructor. Hay que conocer primero la palabra necesidad, la palabra hambre. Las criaturas de Gogol, sajaron de eso. Italia también sajó. Siete adaptadores vuelcan su ironía en las manos de Lattuada, para remedar una nueva parábola chaplinesca. La nieve, la bruma, el frío que chibga a encoger los hombros... y un hombre simple, quizá el de menor importancia, recordando nuevamente el rostro de la angustia, aunque sin bastoncillo, ni zapatones. El juego comienza en un amanecer cualquiera, al calor del aliento de un caballo. Luego una fantasmagórica burocracia presenta sus grises fantoches en la parodia eterna de la vida, y en medio de ellos un hombre,

varios hombres, todos los hombres, sirviendo una vez más de eterno marco circense a la burla. Vuelven a apretujarse, a empujarse, a sonreírse, en pro de la consuetudinaria fórmula: ¡hay que vivir! Más tarde a sacarse el sombrero frente al último paso del hombre que ha dejado de estorbar. Y con ello la salvación lograda.

El método de concatenación de los hechos que utiliza Lattuada se estira por momentos en exceso, pero el toque animico y el "climax" está plenamente logrado. Das imágenes del ambular del abrigo espionado por la admiración del sastre creador, y del solitario andar del carruaje fúnebre al cementerio encierran una amplia emoción objetiva. Además, a pesar de la falta de distensión en la trama, toda la acción está saturada de una armonía de estampas que mezcla alegría con tristeza, casi siempre en preponderancia lo primero, ya que el pesar quedará sólo como sedimento de los hechos glosados. De igual manera ambas emociones sirven a la fantasía que por momentos engarza algo en "el miracolo" de De Sica, pero que debemos aceptar ya como lenguaje inamovible del séptimo arte italiano. Renato Rascel, magnífico

* * *

Dar vuelta a las cosas corrientes es una forma de alcanzar el humorismo o la ironía. A veces ambas situaciones juntas. La burla a las reglas y a las organizaciones plantea y resuelta en "Mi Amigo El La-

drón" (mejor denominada "Guardias y Ladrones"), se vale, de este efecto para alcanzar su cometido. Y lo consigue colocando sobre la disyuntiva un fondo sublime: humanidad. La historia que animan Totó y Fabrizi podía caer en cualquier sector de "esa gente" (respecto a la cual aún no se ha podido solucionar que sea el número mayor) ocupando cualquiera alguno de los dos oficios: policía o ladrón, el que la suerte le asignara en el inevitable combate que origina la oposición de intereses que rige la existencia. Desde allí hay dos puntos de vista que, aunque opuestos, se centralizan en una misma intención: necesidad de vivir. Los límites serán siempre absurdos. Lo vital se impone por su propia esencia constitutiva y hace valer su preponderancia. Ante eso todo queda atrás y debajo de cada "disfraz" volverá a aparecer el corazón humano.

El cine italiano aún en la farsa más dislocada o dentro de los recursos de mayor exceso (las escenas de la necesidad fisiológica de Totó en la taberna) no olvida en ningún instante el carácter humano de sus criaturas. Eso hace que el marco risueño sólo sea un velo que al descorrerse habrá de mostrar esa forma de ser que nuestro almidonado ciudadano no se atreve a utilizar porque está fuera de la "realidad", esa definición del trajinar cotidiano con que a veces se bautiza lo falso.

En la presente oportunidad cinco

dialoguistas —ésta es la gran lección para nuestro cine— volcaron el ingenio del pueblo para restituirle su acervo y gracejo. No son dos voces opuestas las que conversan, sino el monólogo interior de cada uno en su legítima defensa; en la impostergerable razón de excusarse a sí mismo: ¿Qué otra cosa se desprende de la polémica epilodal de los protagonistas en la escalera, y luego de la charla en el camino a la cárcel?

Objetivamente hay un mundo rebosante de encanto en ese juego de niños ejecutado por mayores. El sainete permanece incólume y hace sus altibajos con la bonhomía de uno y las trapacerías del otro, y además, como siempre con la sempiterna galería clownesca donde nunca falta el americano con dólares para hacer de personaje adorado.

Totó que ya en "Nápoles Millonaria", puso en situación comprometida la inderrotable capacidad histriónica de De Filippo, muestra en este film toda la gama de su brillante potencial expresivo con mayúscula simpatía, mientras Fabrizi, sin perder jerarquía, le da pie pleno de mesura y efectividad.

"Proceso a la Ciudad" abre un nuevo capítulo en la vigorosa temática cuyo análisis estamos realizando. Su voz nace y llega a la plenitud con la expectación del encendido reguero de pólvora que lleva a la Santa Bárbara.

Una ciudad cualquiera —la de esta historia tiene un nombre: Nápo-

les— y en ella dos cosas disímiles: un asesinato y un hurto. Y sin embargo ambos llevan a un mismo problema: la corrupción. Todo está minado: sentimientos, usos y seres. Tal es la certidumbre de su omnipotencia que ella misma gesta su propia ley, y desafía a la otra, la que va con mayúscula. Confronta el plano mayor del hombre que antepone su verdad a la de Dios. El mismo paralelo sirve para descender hasta él, porque será un hombre, el de menor importancia, el menos culpable, quien pague por esto. El ha de ser el crucificado.

El argumento hace su jugada poniendo el máximo hecho de por medio en busca de tensión y vigor. Un poco al estilo del "inspector" de Priestley, los hechos van desenvolviendo otros hechos, y la intriga gana terreno a pasos agigantados. Incógnita y solución toman cada vez mayor volumen porque la mancha también deja de ser pequeña y todo adquiere el aspecto de un caos general. Es necesario procesar a la ciudad en pleno para hallar la solución eternamente imposible. Nada detendrá nunca la bola de nieve que se agranda en su rodar. Y el amargo acto que al finalizar el film señala que ése será el momento de iniciar la lucha, sólo sirve de nueva e infructuosa transición.

Los diálogos en el jugoso gracejo napolitano, y en boca de una policrónica galería de tipos finiseculares, rebosa de efectos cómicos y emotivos de todo calibre. Este mismo pai-

saje humano así como las vistas de las siniestras callejuelas napolitanas, captadas con maravillosa iluminación, es lo que dota a la acción de una veracidad de gran pujanza emocional. El logro de tal panorama es lo que hace el gran elogio de Luigi Zampa, su realizador.

En la encomiable literatura italiana de estos últimos años existió una novela sin importancia que escribió Luigi Bartolini bautizándola "Ladrones de Bicicletas". El asunto que gloriosa Bartolini con cierto tono y preocupación burguesa (aquello de maniobrar con varias bicicletas para conocer a fondo la eficacia de los ladrones) sufre un cambio fundamental en el trato dado por De Sica-Zavattini. Estos imaginaron una unidad de hombre y máquina, en plan de mensaje social. La soledad (esa gran amiga del De Sica creador) y la angustia se refugian en el protagonista que busca la tangente de su liberación. No hay diferencia entre las amargas estampas de la literatura de posguerra y las que nos trae la visión del genial realizador. El marco que oprime a su criatura, aún dentro de su pureza objetiva, recuerda el "climax" ominoso de "El Proceso", de Kafka, y "El Extranjero", de Camus. No queríamos hacer estas citas, pero qué otra cosa podemos extraer de esa búsqueda que siempre se vuelve contra nuestro héroe, que lo envuelve en un laberinto sin solución. Por sus cuatro costados el hombre está cercado. El enemigo acecha en una constante

oposición de vida y, cuando dispuesto a saltar uno de los muros (no mencionemos la palabra moral) para intentar la misma acción que lo perjudicó (¿cómo se parece esta escena a aquélla en que Umberto D. no se decide a tender la mano para pedir!) todo se vuelve contra él.

El cine supera con "Ladrón de Bicicletas" el plano de la crónica periodística. La calle con sol y lluvia consumida por la calle. Su dimensión como relato entraña su mayor autenticidad. Nace y muere entre el movimiento de esa multitud que pasa junto al hombre y el pequeño sin ver su carga de angustia. Esa masa terminará por devorarlos en su interior, perdidos, como el rebaño de Chaplin que seguía paralelo la marcha de los obreros de la fábrica.

Todo esto De Sica lo ha alcanzado sin perderse en los detalles ingeniosos que otras veces le aplaudimos. Ellos están, pero buscando la comprensión no la carcajada. Además no

se afirman en una exposición que pueda asignarles partidismos. Ni derecha, ni izquierda, sólo ahí en la dimensión plateada del lienzo para que cada uno ausculte en ese paisaje su grado de moral y humanidad. Ahora comprendemos por qué se le quiso embanderar luego del estreno de ese film. Cada uno tomó lo que más convino a sus doctrinas, y hasta en este el Hombre fué una vez más olvidado.

En esta brillante muestra el cine italiano ha probado que su objetivo estético busca fundamentalmente la verdad dirigiéndola hacia un único campo: el universo, portadora de su esencia vital: humanidad. Impone un espectáculo cuyo mensaje filosófico no obstruye ni impide el desarrollo de la atracción espiritual y paisajista, cumpliendo además la difícil tarea de hacer reír dejándonos enseñanzas. He aquí la gran lección que hay que tener en cuenta.

Carta a ROBERTO DURAN

Durán:

Que yo me dirija de este modo a usted, a raíz del espectáculo que presentó con la escuela de teatro de SHA, podrá parecerme en este ambiente nuestro donde los obreros artísticos —si los hay— no se atreven a intercambiar públicas opiniones sobre sus labores y giran en cambio en un círculo de adorables complacencias mutuas. No lo "estilan"

ni los hombres de teatro ni esos hombres entre paréntesis que son nuestros principales escritores.

Pero yo creo que hay que cortar con esa cobardía ambiental. Por ello —y ya que sobre todo, su espectáculo me ha preocupado— quiero que conversemos sobre la proyección del mismo. Yo no quiero juzgar —aun que luego lo parezca— sino confrontar preocupaciones. Así, públicamen-

te, por sí del diálogo sugiere alguna utilidad.

Su espectáculo —"Húmulus", "La boda inesperada", "Picrochole"— me pareció ante todo un espectáculo de proposiciones, respecto a los medios escénicos de expresión. Creo que hubo un acierto general: la unidad teórica de los elementos humanos que instrumentaron la representación: escenógrafo, músico, realizador de máscaras, etc. Y luego, aciertos parciales en ese conglomerado de experimentos.

Y bien. Confieso que todo ello terminó por parecerme un cadáver lujoso. Usted estructuró formas y ritmos pero creo que en un trabajo "de afuera hacia adentro". Porque pese a la trascendencia de que se dotó a "Húmulus" o a "Picrochole", todo resultó carente de vertebración humana, de una íntima medulación.

¿Por qué elegir obras de múltiples recursos escénicos, pero huecas, y reforzarlas con un sentido metafísico, en vez de elegir obras profundas y hacerlas lo más escénicas posibles? En síntesis, ¿por qué elegir una farsa y darle tonalidades trágicas?

Yo comprendo su posición dentro de la escuela de teatro: experimentar todas las posibilidades expresivas. Pero también sé —y se advierte en el soplo casi Kafkeano con que elevó la "comedieta" de Anouilh— que usted tiene que decir, como para no demorarse en un prologal recuento de medios formales. Usted es de los que pueden dejar que ellos resulten

de lo que diga o grite o cante o lllore como hombre-actor.

Su espectáculo, con esa revista de elementos adjetivos —coro, pantomima, máscaras, etc.— me resultó acentualmente barroco. Creo que esto equivale hoy a teatro de "regia", ese teatro enfermo del mal cuantitativo del wagnerismo. Usted contó con tres o cuatro actores —el excelente Gene, Alfredo Sergio Carlos Ferrari— y un peligroso grupo de entusiastas bienintencionados, esos que empedran de buenas intenciones el camino de cualquier infierno.

Y, cómo sin verdaderos actores no puede darse un teatro verdadero, usted "duranzizó" todo. Yo creo que el teatro de "dirección" está tan lejos de lo auténtico, como el teatro de living-comedor que prolifera en todas partes y del que hasta un poeta del tamaño de Eliot se ha contagiado.

Lo que importa, creo yo que no es un teatro exteriormente moderno —casi siempre de "modernallas"— sino contemporáneo. Es decir, representar un problema de nuestro tiempo, ya sea a través de Shakespeare o de Kaiser. Yo estoy convencido de que el teatro es antes que nada una ceremonia ontológica. Y físicamente, el lugar para realizar con libertad una conducta.

Y bien, el teatro —como todo el arte de este siglo en su afán de pureza y desde el punto de vista de los hombres de la escena, sobre todo— ha desarrollado la lógica de sus estructuras, revisando sus medios, a

veces con una marcada indiferencia por el hombre esa palabra maravillosa o despreciable pero que, al fin de cuentas, origina y necesita la ceremonia teatral.

Yo creo que debemos cuidarnos de no morir víctimas del esteticismo, de dar en dandys suficientes de la escena. Porque lo que de Poe a Valéry —por abarcar un ciclo estético— fué pecado de angelismo, para nosotros que tenemos una engeñecedora conciencia de lo limitado e impotente de la belleza pura, sería eso: un pecado de dandysmo.

En Francia, Jean Negroni inicia un movimiento para recobrar "la pureza del teatro y su sentido de ceremonia religiosa". Trabaja casi sin elementos escenográficos y sus autores favoritos son Esquilo, Shakespeare y Claudel. Trata de reemplazar el accionismo exterior por la acción interior. Puede ser síntoma de un viraje raigal en la tendencia del teatro de nuestro tiempo. (Confieso que estas noticias, más la elección de obras a representar, de Barrault, y el libro de Jouvet —"Testimonios sobre

el teatro"— me han obligado a un exhaustivo examen de lo que pienso que quiero hacer en teatro...).

Perdóneme lo misceláneo y desordenado de estas reflexiones. Pero estoy un poco así, en un cruce de calles, oliendo el aire con cierta desconfianza de todo lo andado mentalmente por el mundo de las teorías teatrales, esperando que lo auténtico de uno surja. De lo que nos brote interiormente —a expensas de la experiencia teatral que pueda haberse en los maestros de este siglo— deberán resultar aquellas modálicas expresivas que puedan servirnos y luego significarnos. No sé definitivamente cuáles serán. Pero las presento desnudas, virginalmente elementales.

Quizá lo único que yo deseo pueda sintetizarse en estas palabras que alguien que pensaba en Unamuno —tal vez Mallea— dijo alguna vez: "He venido a conmoveros, es decir, a moveros conmigo".

Creo que esto es lo que debe proponerse, hoy más que nunca, un hombre de teatro al enfrentarse con los hombres.

HECTOR BIANCOTTI

SOMOS TODOS ASESINOS"

CUANDO EL CINE SIRVE PARA ALGO

André Cayatte, abogado parisiense, hace cine.

El dato sirve para algo más que para engrosar el anecdótico amable del séptimo arte, como suelen decir los cronistas puntuales de ese trascurso del cine, en el cual un nuevo divorcio de la estrella pelirroja vale tanto o más que el nuevo analista contratado por el galán "latin taste" para atender las pesadillas de su perro predilecto.

Aquí, el abogado Cayatte viene a explicarnos a Cayatte, cineasta, al autor de una trilogía —*Y se hizo justicia, Somos todos asesinos y El affaire Seznec*, esta última fulminada hasta ahora por la censura francesa—, destinada a denunciar las barbaridades del régimen judicial francés, según expresa y pública voluntad del realizador.

¿Será excesivo extender los términos de la denuncia a otras geografías en las cuales la justicia es también un fantasma asesino, puesto que coloca la cabeza del delincuente bajo la guillotina, o en el nudo de la horca o la achicharra entre los brazos mortales de la sila eléctrica, en vez de exterminar las causas del delito?

André Cayatte alega contra el invento de M. Guillotin; con igual convicción y energía podría hacerlo contra la horca de la Torre de Londres o contra el sillón de alto voltaje de Sing Sing, recursos utilizados, en un mismo y estéril empeño, a fin de obtener ejemplos que sirvan de confortamiento a los ciudadanos pacíficos y de escarmiento terrorista para los que se apartan del camino de las leyes. Que se sepa, la estadística criminal en los Estados Unidos, por ejemplo —para referirnos a un país que utiliza la técnica más higiénica y veloz para combatir a los discípulos de Big Jim Colosimo— no ha bajado un punto desde la primera electrocución a la fecha.

¿No resulta insensato querer sanar la manzana sin extirpar primero al gusano que la corrompe?

Este es, precisamente, el mérito principalísimo de *Somos todos asesinos*: viene a decirnos que de aquellas culpas sociales vienen estos asesinos que aguardan en la Santé la hora de la guillotina. Señores, —dice André Cayatte— *distribuyamos las culpas*.

Mérito de contenido, pues el film es un film de tesis, un alegato. O si se quiere, una acusación. De cualquier manera: un testimonio elocuente. Testimonio recorrido por una explícita pasión de justicia, por una honestidad moral que disimula las debilidades de texto y forma que se advierten en la película, animado por un deseo constante de servir la causa de quienes resultan ser las primeras víctimas involuntarias de un orden social que se sirve de la justicia, como se sirve de la literatura o de la ciencia, para defender intereses cuya vigencia histórica está lejos de aparecer indudable a los ojos del observador menos perspicaz.

Son méritos que complace señalar. No es frecuente, por lo menos en la actualidad, que el espectador porteo se tope con películas que tienen algo más que el escote de Marilyn Monroe, cuya presencia en una película no nos molesta, o que la cartuchera inagotable del "cowboy" que al final de cuentas resulta ser un pillastre con un corazón de oro.

El censo de virtudes y defectos (la película no es un acierto en su totalidad) enaltece aquellos méritos; desde el punto de vista cinematográfico son más las primeras que los segundos: pueden anotarse algunas secuencias de gran calidad formal (la presentación de René, la de la desaparición del cadáver del soldado nazi, la llegada de la comitiva que viene en busca del sentenciado), a cuya calificación contribuyen el ritmo impuesto por Cayatte, la fotografía de Jean Bourgojn y el trabajo interpretativo de Moloudji, Balpetre, Yvonne Sansón, Raymond Pellegrin, Roger Pouloudjy y Louis Seigner.

En cuanto a las insuficiencias de tema y forma, deben achacarse las primeras a las limitaciones conceptuales del propio realizador que le impiden un rastreo más profundo de algunas cuestiones que suscita el argumento de *Somos todos asesinos*, y las segundas a la propia estructura narrativa del film, un mosaico de episodios, que no siempre facilita el necesario ajuste y equilibrio de los varios conflictos en juego.

De cualquier modo, siempre podrá recordarse con el espíritu confortado la imagen del pequeño Michel que cierra la película, imagen de esperanzada fe, de renovada confianza en la capacidad del hombre para terminar con los verdaderos responsables de la suerte de René Le Guen.

ALBERTO FORADORI

"LA BELLEZA DEL DIABLO" EL PANFLETARIO RENE CLAIR, ENHORABUENA...

Claro que eso de panfletario lo decimos en el mejor sentido. Con cierta velocidad, lo reconocemos, hacemos valer el término en esta ocasión como sinnónimo de *apasionado*. Pero valga el apresuramiento para definir, mal que bien, una posición que conduce a la superior jerarquía de arte, en mediando la imprescindible calidad formal, a todo emborronamiento de cuartillas, pincelada en las telas o impresión de imágenes en la banda de celuloide. Es, simplemente, la posición de *tener posición* frente a los problemas planteados. Por supuesto, no puede sorprender tal actitud en René Clair, pero dado que últimamente se viene contraponiendo su figura a la del Chaplin de *El Gran Dictador* o *Monsieur Verdoux* para demostrar, mediante elaborados disparates, que en el cine hay que conservar ante todo la bienamada elegancia y no ponerse a "sermonear", es muy saludable que *La Belleza del Diablo* nos refresque la memoria con respecto a la personalidad del realizador francés, personalidad que, de manera alguna, puede servir de bandera a semejantes elucubraciones.

En *La Belleza del Diablo* se puede anotar nuevamente el gusto de Clair por la fantasía irónica, de su ironía bastante mordaz y amarga que subyace en la liviandad amable de la superficie y que viene a exponernos *apasionadamente* su opinión sobre muchas cuestiones que la Humanidad debe aún resolver. La entrega del hombre a la Ciencia, incondicionalmente, su sujeción al racionalismo más exasperado, lo destruyen, convirtiendo la vida —su vida— en un infierno mucho más despiadado y cruel que aquel de que gustan hablar todavía las ingenuas abuelitas. Vale decir: por el camino de la pura razón se llega al puro desatino, haciendo del mundo un inmenso manicomio con taras atómicas y tridimensionales... Habrá que amar, amar mucho al aire, al sol, a esas horas que se mecen en el viento, a aquel par de ojos negros cargados de misteriosa electricidad; amar a la belleza, a la juventud y, ante todo, al mismo amor. Lo propone René Clair y, aunque su solución parezca un poco vaga a los economistas, no deja de ser digna de tomar en cuenta, por lo menos para ver qué pasa, que nada puede ser peor que lo que está pasando. No interesa, por otra parte, que

la opinión de Clair sea o no justa sino que, en tanto que artista, el hecho de que opine y de que lo haga con tanta *clase* —si se nos permite la muy porteña expresión— es más que suficiente para determinar la vigencia actual de su arte y la vitalidad de su inigualable talento.

Un pequeño lunarillo que se puede señalar en la forma de *La Belleza del Diablo*, es atribuirle a la presencia de Armand Salacrou en el libreto: hay situaciones que, pudiendo haber sido resueltas con la imagen, fueron exteriorizadas con un diálogo de mucho ingenio, el cual, pese a su calidad, no compensa la pérdida de alguna de esas cosas que Clair, el amablemente corrosivo Clair de *Un sombrero de paja de Italia*, el tiernamente cáustico Clair de *Catorce de Julio*, podría proporcionar nuevamente —estamos seguros— sin sufrir el menor menoscabo en las comparaciones. De cualquier modo, esa invasión de la palabra se ve balanceada generosamente con la calidad visual y rítmica de lo específicamente cinematográfico del "film". A ese respecto, se constata que la utilización de la *sintaxis* conserva la pureza primitiva de las primeras expresiones clairesanas, con el agregado de ciertos alardes que, sin ser estrepitosamente notorios, bastan para conformar a los más engolosinados y ortodoxos cineístas. Clair concreta sus formulaciones, como siempre, con esa cesarización precisa que reconoce sus fuentes inspiradoras en las antiguas y perdurables raíces del séptimo arte —composición dinámica, ritmo por el fraseo interior de los diferentes planos, intimidad del movimiento objetivizada en el montaje, etc.—, y aún se puede advertir la huella de Méliès que tan hondamente marcara sus ensayos iniciales. Su intuición poética, unida a su inteligente criterio, le hacen encontrar en la ingenuidad de elementos básicos, que hoy ya han perdido su frescura por obra del abuso indiscriminado, la antigua fuerza expresiva que poseían en los tiempos heroicos de los dieciséis fotogramas a manivela.

Michel Simon realiza una labor de cuyas excelencias es casi obvio hablar si se tienen en cuenta sus antecedentes, pero, no obstante, se puede destacar que sus conocidas dotes se han visto utilizadas aquí en su máximo rendimiento. Gerard Philippe, aunque su compromiso es menor, ostenta una holgura que muy pocos actores de la actualidad podrían exhibir en un Fausto de características tan singulares y peligrosas desde el punto de vista interpretativo.

Armand Salacrou se hace perdonar el error señalado antes, por la inestimable colaboración que ha prestado a Clair, influenciando con su poderosa personalidad, que es bien conocida por sus obras, en la contribución de algunas púas de su cosecha a lo francamente —y honrosamente— panfletario de la película.

René Clair, que no es un esteticista sino un poeta, fabrica sus elípticas realizaciones a fin de hacer trascender su aguda crítica y aportar en tal forma al esfuerzo milenarío, a la eterna búsqueda del hombre en pos de la fórmula de la felicidad. Además — hay que insistir — importa poco que el realizador de *La Belleza del Diablo* esté o no en lo cierto en lo que dice; como poeta y como artista tiene su pasión por la verdad el arma que impulsa su vital resonancia. *Pasión*, hay que remarcarlo; nada de indiferencias pundonorosas ni de artesanismos huecos. El reconocimiento de esa indispensable cualidad reconforta y hace factibles las expresiones de la más emocionada gratitud con que, desde el humilde puesto de espectadores, puede retribuirsele.

DAVID JOSÉ KOHON

BIBLIOGRAFIA

LOUIS JOUVET: TESTIMONIOS SOBRE EL TEATRO
 TRADUCCION DE PABLO PALANT — EDITORIAL PSIQUE

En este tiempo de reivindicaciones teatrales, donde todos —actores, directores, escenógrafos, etc.— pugnan por sus derechos con más o menos entusiasmo, con una mayor o menor inteligencia y generalmente extralimitación, Louis Jouvet nos deja estos "Testimonios sobre el teatro" y con ellos, el libro más importante a, mi parecer, que este siglo nos da sobre el tema.

En el caos teórico del teatro actual, Jouvet da la impresión de ser el único que salva la cabeza y conserva su tranquilidad, mirando el asunto desde el centro y a la vez desde los cuatro puntos cardinales. Su posición humano-estética es raigal. Jouvet comienza por no sublimar nada. Ni siquiera la palabra ARTE —esa palabra pretenciosa que sólo indica en último término la estupidez y el enflaquecimiento humanos—. Hace suyas aquellas palabras de Ravel a propósito de la conciencia y la sinceridad artísticas: "El arte es la suprema impostura". Y luego va colocando en su lugar perfectamente terreno e inaprensible en cláusulas intelectuales y deleznable —pero sin subestimar, conformándose a la más humilde y elemental verdad— la actividad humana del teatro. No habla de reglas básicas, de estructuras ideales a las cuales —si existieran— debiera ajustarse toda realización escénica. En teatro —dice— "el orden proviene de un desorden". "¿Por qué se escribió una obra? ¿Por qué la interpretan? ¿Por qué van a verla? Porque a algunos les gusta contar fábulas y a otros les gusta verlas; gusto que es difícil de definir y explicar, y que podría llamarse la vocación del teatro. En algunos consiste en escribir; en otros, en escuchar; en otros,

Jouvet —con esa sutileza irónica que lo caracterizó siempre, con ese tono de quien ha dado un paso más que los otros y está de vuelta de todo— se burla bondadosamente del intelectualismo de los actores —no de la inteligencia—; del indagacionismo documentalista para la interpretación de un texto, de los comentaristas de obras, etc. Se burla de las "deducciones inteligentes" y habla en cambio de "equivalencias sensibles". Así dice: "Toda obra maestra empieza en el texto. Ni más acá, ni más allá", refiriéndose al estudio de una obra. Rechaza en cambio la aprehensión de un texto por analogías, por comparación, por esas deducciones que la tradición puede sugerir, etc. "Todo comienza en una exigencia respiratoria, una disposición nerviosa, una tensión sanguínea, en las que el cuerpo se halla implicado y aludido, en las que el ser entero del actor debe organizarse y alojarse dentro de sí el texto y sus réplicas para poder organizar, en seguida, la pronunciación y la ofrenda". "Todo lo demás es literatura".

Resumir un libro contradictorio, vasto, profundo, aparentemente inconexo, como este de Jouvett donde las largas y oscilantes —confesadamente oscilantes— explicaciones, ecierran de pronto bellísimas frases definitivas, lúcidas condensaciones —("Una obra clásica es una moneda de oro, de la que nunca se acaba de dar el vuelto"...), escapa a mis posibilidades de síntesis en este espacio. Trato de hacerlo citando palabras del traductor —Pablo Palant— en la presentación marginal del libro: "Todo se discute en este verdadero testamento artístico de Jouvett, y todo es discutible, tal vez, en ese juego de ideas que, cuando parte de las grandes inteligencias y las grandes sensibilidades, es señal indudable de que algo está en marcha y muy bien encaminado. Jouvett es un camino de claridad para todo artista de teatro. Quien lo lea terminará por encontrarse a sí mismo, no como discípulo obligado de aquel artista excepcional, sino porque toda la verdad general tiene el privilegio de remover las verdades particulares de cada cual".

HECTOR BIANCIOTTI

RAUL LARRA: "SIN TREGUA". EDITORIAL HEMISFERIO.

No es nueva ni original nuestra necesidad de que la crítica literaria sea de una vez por todas ejercida como una severa disciplina sistemática, en sustitución de los habituales comentarios o gacetas bibliográficas que, por afición o por vecindades del oficio, practicamos de vez en cuando quienes con más empeño que idoneidad solemos anotar gustos y opiniones aproximativas en páginas donde deberían señorear el análisis seguro y el juicio rector de los verdaderos especialistas. Provoca esta reflexión el propio pecado de glossar una novela que merece, como otras que aparecen en estos tiempos, algo más que unas líneas de puro pálpito. ¿Por qué? Por la sencilla razón de que *Sin tregua* nos enfrenta con los numerosos problemas de una tendencia estética que recién está asomando entre nosotros y cuyas enormes posibilidades creadoras dependen de una clara comprensión de sus medios y objetivos. Y para esto hace falta una crítica idónea, sagaz y constructiva. Entre tanto, mientras llega, arri-memo nosotros nuestras conjeturas...

Raúl Larra, que comenzó su labor de novelista con el esquemático panorama social de *Gran Chaco* y tanteó luego el suceso íntimo de un militante revolucionario con *Encuentro en la noche*, aborda en ésta la difícil prueba de ensamblar un problema social concreto con un protagonista típico en su dinámico proceso de integración real. Este solo hecho ya compromete nuestra adhesión, pues señala una vigilante preocupación por reivindicar para nuestra novelística su función indeclinable de interpretar la realidad nacional por las vías creadoras de la ficción artística, superando el mero reflejo naturalista o crítico en procura de una síntesis ejemplar y trascendente.

El autor se le ha animado a un tema y un personaje de extraordinarias dimensiones, de riquísimo contenido y de proyecciones incalculables. La epopeya de los obreros de la carne y el proceso formativo de un dirigente gremial corren paralelas

en estas páginas que buscan interpretarlos sirviéndose con entera libertad del hecho histórico, utilizando su sentido antes que la simple veracidad de la anécdota o de la cronología, y proyectarlos mediante el resorte sugestivo de la trama novelesca. Tarea ardua y arriesgada, sin duda, que Larra ha conseguido realizar en sus líneas generales, dotando a su novela de un dinamismo eficaz, aunque su estructura se resienta a veces a causa de reiteraciones o digresiones de discutible interés. Entendemos que las novelas de este tipo, construidas con elementos muy complejos y hábiles, exigen un severo trabajo de composición para evitar que ciertas preferencias del autor interfieran en el hecho humano que se intenta expresar.

Intercalando sin distorsiones notables en el relato medular de la huelga y sus consecuencias (cuyo trascurso real es de una semana), Larra desarrolla a lo largo de la novela la existencia de un militante sindical, refiere su arduo y sostenido ascenso desde la ruda y virgen adolescencia hasta la conquista de una lucidez ideológica en la madurez llena de fuerza del obrero consciente de su misión militante, y nos introduce en su honrada intimidad zarandeada por las penurias del trabajo y de la lucha, junto a su mujer, su hija, sus amigos y los obreros, es decir, en su mundo entrañable. Pablo Soriano aparece así en toda su integridad humana, con sus flaquezas y sus virtudes, modelándose al pulso de la vida que lo rodea e imprimiéndole a ésta el ritmo de su voluntad transformadora, como lo pide Aragón en su proposición del "tipage d'âme" como método del realismo constructivo. Y junto a Pablo Soriano, los demás personajes, desde el diputado Demarco hasta el delator Marronc, reunidos todos en torno de unos sucesos que sintetizan el dramático sentido de un gran problema nacional, como lo es el de la carne, con sus implicaciones sociales, políticas y económicas.

Es posible que el análisis minucioso de los diversos elementos que constituyen el cuerpo vivo de *Sin tregua* ponga de manifiesto algunas fallas o debilidades. Aquí sería indispensable la intervención del crítico sagaz que necesitamos para que ayude a comprenderlas y superarlas. Nuestras conjeturas sólo nos dictan la opinión de que estamos ante una novela argentina digna de una época cuyos grandes acontecimientos siempre empiezan "ahora", para utilizar la expresión de Soriano, o "mañana" como dice su hija en ese final que es un conmovedor comienzo del porvenir.

JUAN ENRIQUE ACUÑA.

CESAR TIEMPO: "MORAVIA, VIVIAN WILDE Y COMPAÑIA"

EDITORIAL ARGOS.

Cada libro que leemos es la evidencia de una realidad psicológica que se manifiesta, como una confesión, en todo lo que el autor expresa de verdadero o fabuloso de un mundo que le es caro, y éste de César Tiempo no es una excepción.

Con un largo estudio de Lázaro Liacho sobre la personalidad de su autor, acaba de aparecer este libro de la Editorial Argos constituido por once magníficos reportajes o semblanzas de estos hombres: Alberto Moravia, Vivian Wilde, Stefan Zweig,

Bernard Shaw, Máximo Gorki, Scholem Asch, Vincenzo Cardarelli, Mario Puccini, Alessandro Fersen, Giovanni Papini y François Mauriac.

A este brillante periodista que, además de ser un poeta, está familiarizado con la crítica teatral —autor él mismo—, le gusta ver teatralmente el mundo, es decir, siente verdadera atracción por el diálogo, género periodístico difícil de ejercer si no se tiene pasión, y poco difundido en nuestro medio, donde hacemos uso y abuso del clisé, pero que constituye la sal de los periódicos europeos de todos los campos.

Estos reportajes suyos —*Retratos imprevistos* los llama él— no dejan de ser en verdad penetrantes estudios de esas personalidades que en su mayoría ya constituyen sombras de un mundo extraño, pero cuya obra —por lo mismo que consumió lo esencial del espíritu de cada uno— se hace impercedera a medida que transcurre el tiempo. Sus nombres están demasiado ligados a un período que se ha caracterizado por la verificación de una realidad excepcional, y que está patente, puede decirse, en la labor literaria que realizaron a pesar de todo, y en su orbe se identifican, conjuntamente con sus sueños, el amor por la belleza y la verdad que buscaban ansiosamente para darle sentido a la vida, sus dramas, que se tornan incomprensibles si no se advierte lo monstruoso de aquella realidad que los asediaba hasta la desesperación y la muerte.

Para quien sepa ver y escuchar como lo hizo César Tiempo, siempre habrá un mensaje humano que retransmitir a los demás, del que se desprenderá siempre no lamente la saludable enseñanza de una generosidad a flor, sino la implícita belleza que fluye de una palabra cálida y bien dicha porque tiene una substancia inconfundible: sabiduría. Escribió este libro con sentimiento de hombre, pero calibrado con el pensamiento del escritor de sensibilidad, lo que ya es bastante si no reconstruyera

Tiempo recorrió una parte del mundo —tal vez la más subyugante de nuestros días—, vió y anotó. Conoció a la gente que él quería conocer y la hizo hablar como él quiso. En "Moravia, Vivian Wilde y compañía" se muestra hábil conocedor del alma humana; a medida que se adentra en el diálogo lo va exprimiendo como un limón y nos da su jugo, es decir, su síntesis, que así expuesta puntualiza fielmente el pensamiento de sus grandes interlocutores con la riqueza de sus propios matices.

César Tiempo ha sabido ver con sagacidad de qué lado se escoraban los sujetos que pudo poner bajo su lupa de curioso. Poseyendo el secreto, fácil le fué inclinarlos a voluntad para llegar al punto humano de cada uno, esto es, a su intimidad. Y nos cuenta con amenidad y simpatía sus andanzas en torno sus vidas o ya, simplemente, la relación de aquel sentimiento que por una u otra causa ha constituido la fuerza motora que ha movido una personalidad para que se manifieste íntegramente en la acción que le es más cara. Sus semblanzas se hacen así "familiares" porque tienen la humanidad que trasciende de su espontánea persuasión, porque en su libro no *desflita* sino que se *anima* el sentimiento total de eso que nos atraviesa cuando somos verdaderamente el *hombre* en todas sus dimensiones (no en sus castraciones) y nos referimos a las cosas de la vida con sagrada naturalidad, como los pájaros, no pavando, y en lo que se dice y se piensa, la conversación adquiere de pronto, sin que nos demos cuenta, un hálito fabuloso, porque el ser ya lo es cuando se manifiesta entero y deja en libertad una verdad íntima que nos gana el corazón.

MÁXIMO FRESERO.

TESTIMONIOS

El Trabajo Forzado en los Estados Unidos

por Stetson y Kay Kennedy

(Continuación del número anterior)

Uno de los principales medios para imponer a los negros el trabajo forzado, son las leyes sobre el vagabundaje que existen en los 48 Estados norteamericanos. Estas leyes, adoptadas en el curso del último siglo, habían sido concebidas como una manera de luchar contra una plaga pública; pero los Estados del Sud no tardaron en darse cuenta que estas leyes podían ser aplicadas de manera discriminatoria para "peonizar" a los negros. No sólo las leyes sobre el vagabundaje son utilizadas para mantener a los negros al servicio de empleadores privados, sino que aun dentro de las atribuciones de la Municipalidad, del Condado y del Estado, los estatutos son interpretados de manera que se pueda hacer construir rutas por prisioneros, etc. El Estatuto de Florida (votado en 1868, modificado en 1905 y 1907) es típico:

"Los vagabundos y los merodeadores, las personas haraganas o disolutas que mendigan, los jugadores comprobados, las personas que viven del escamoteo o de los juegos o de las diversiones ilegales, los rateros y los carteristas inveterados, los ebrios consuetudinarios, los noctámbulos crónicos, los ladrones, los asaltantes, los encubridores, las personas impúdicas, los perversos y los lascivos, los explotadores de juegos, los penitenciarios y los alborotadores habituales, las personas que descuidan su profesión o su empleo o que están sin empleo razonablemente continuo o no tengan entradas regulares y no posean propiedades suficientes que les permitan subvenir a sus necesidades y las que gastan lo que ganan a tontas y a locas sin asegurarse su mantención y la de su familia, las personas que vagan o deambulan de un lugar a otro sin finalidad alguna ni objeto legal, los vagos habituales, las personas ociosas y de costumbres desordenadas, las personas que descuidan todos los asuntos legales y que habitualmente

consagran su tiempo frecuentando casas de mala reputación, casas de juego o casas donde se bebe, las personas capaces de trabajar pero que habitualmente viven de lo que gana su mujer o sus hijos menores y todas las personas de sexo masculino, válidas, de más de dieciocho años, que no tengan medio de vida conocidos y que permanezcan ociosas, serán reputadas vagabundas y bajo prueba, sometidas a una penalidad."

A propósito de estas leyes sobre el vagabundaje, hay que notar que en los Estados Unidos, bajo el reinado del sistema de la libre empresa, los organismos legislativos y los que están destinados a asegurar la aplicación de la ley son llamados a receso en los períodos de mayor escasez de mano de obra para impedir la salida de la mano de obra más allá de los límites del Condado y del Estado (tal como lo atestiguan las leyes de reclutamiento de la mano de obra inmigrante), mientras que en los períodos de desocupación en masa y superabundancia de mano de obra, el poder de la policía es empleado para expulsar y excluir a los vagos (como lo atestiguan los llamados *Hobo Express*, los "expreso para trabajadores nómadas", que devuelven a las fronteras del Condado y del Estado a los sin empleo, y el hecho de que California ha cerrado sus fronteras y rehusado paso a los indigentes en el curso de los *Dust Bowl migrations*, las "migraciones del Bol del polvo", el gran éxodo de los años 1930 que ha inspirado a Steinbeck su "*Viñas de Ira*").

EL PROGRAMA DE GUERRA FUE UNA EXCUSA PARA EL SERVILISMO

Apareado a la utilización de las leyes sobre el vagabundaje como medio para imponer el trabajo forzado, el programa de guerra de los Estados Unidos ha permitido explotar el *Selective Service Act* (Ley sobre servicio militar obligatorio) en el sentido de los intereses del empleador, forzando a los obreros negros a una servidumbre involuntaria. Así fué como los empleadores pudieron dar a entender a los negros en edad de ser soldados, que si no aceptaban ciertos empleos, aun por salarios irrisorios, serían llamados bajo bandera. En este plano, los empleadores se beneficiaron mediante los servicios gubernativos con una "cooperación permanente".

Invocando por una parte las leyes sobre el vagabundaje y por otra el *Selective Service Act*, los Gobernadores, los Alcaldes, los Sheriffs y los jefes de policía rindieron gran servicio a los empleadores lanzando lo que se ha llamado los edictos *work-or-fight*, los edictos "trabajar o combatir".

El hecho de que tales edictos estuviesen desprovistos de toda sanción legislativa o legal no les impidió ser rigurosamente aplicados. Ciertos Estados, tal como Carolina del Sud y Maryland, han dado de hecho categoría de estatuto al principio del *work-or-fight*. Llegó a verse en este último Estado que la ley permitía que obreros recalcitrantes fuesen confiados a la custodia de sus empleadores. También las municipalidades recurrieron a ordenanzas de esta naturaleza (ver *Moultrie, Georgia*, pág. 51). Tampoco allí la anticonstitucionalidad de estas leyes, a la vez en el plano del Estado y en el plano local, les impidió ser aplicadas rigurosamente como medio de obtener mano de obra forzada.

Observemos que no hay nada fundamentalmente malo en el principio del *work-or-fight*, siempre que esté aprobado por una mayoría de ciudadanos que lo consideren esencial a la seguridad y al bienestar público y que sea aplicado de manera no discriminatoria. Tal como fué aplicado en los Estados Unidos, naturalmente, no sirvió al bienestar público sino al beneficio privado, y su aplicación fué caracterizada por una grosera discriminación de región, de sexo, de raza y de clase.

La historia del *work-or-fight* en Florida es una de las más reveladoras. En enero de 1945, el Gobernador Millard Cadwell (actualmente administrador nacional de Defensa Civil) enviaba una circular a todos los Sheriffs del Estado, invitándolos a "hacer valer sus buenos oficios" a fin de eliminar la ociosidad. John Ford, secretario ejecutivo de la *Florida Farm Bureau Federation*, proclamó sin pérdida de tiempo que "esta no era una simple orden de trabajar o combatir. De hecho ordenaba trabajar cuarenta horas semanales o combatir". Llegó a decir que el edicto se aplicaba también a "quienes no trabajasen de manera satisfactoria".

En St. Augustine, el sheriff Jurant T. Shepherd pidió a la población que "cooperase y que señalara en la oficina del sheriff a las personas que debieran trabajar y que vayan". Además, afirmaba con pesar que había "personas, en su mayoría gente de color, que por la noche frecuentaba los cafés y que al día siguiente no estaban en condiciones de trabajar". Demás está decir que las requisas de la policía sólo fueron realizadas en los cafés y en las boites de negros, y que los cafés y las boites de blancos —en particular los cabarets y los hoteles de categoría— continuaron sin ser molestados.

En Tampa, ciertos empresarios de construcciones se apresuraron en alentar al sheriff para que ejecutase la orden. G. D. Rogers, un agente de seguros, negro, preguntó: "desearíamos saber si esta orden significa que un carpintero, un plomero, un albañil negro desocupados serán detenidos

y obligados a trabajar como peones porque aquí los negros no tienen derecho a trabajar como obreros calificados en las fábricas de guerra".

Este mismo procedimiento fué utilizado en el resto de Florida: para forzar a los negros a trabajar contra su voluntad el sábado (se entiende que estas horas suplementarias no les serían pagadas).

En Miami, "El Tribunal de Reformas de la región" publicaba el artículo siguiente aparecido el 1943 en el *Miami Herald*:

"Se avisa a los negros que deben trabajar o combatir"

"Terminaron los días de vagancia para los negros válidos de Miami: los oficiales principales encargados de la aplicación de la ley en el Condado, decidieron el jueves último que debían "trabajar o combatir". La decisión ha sido tomada luego de una conferencia a la que asistieron el sheriff D. S. Coleman, el juez de asuntos criminales N. Vernon Hawthorne, el procurador del Condado Robert R. Taylor, y los asistentes Glenn C. Mincor, Albert D. Hubbard y Andrew Healy.

"Se procederá a un censo general de todos los negros del Condado sin empleo y en edad de servir. Todos serán sometidos a un examen médico a fin de separar aquellos que sufran enfermedades venéreas. Los enfermos serán recluidos y tratados. Los que no lo estén serán interrogados bajo juramento, en el tribunal, sobre su situación militar. Los informes obtenidos serán transmitidos a los centros de movilización. En cuanto los recluidos por enfermedades venéreas estén curados, su expediente será elevado a los centros de movilización para los fines necesarios".

Poco después podía leerse en el *Miami Herald*:

"La policía y la campaña "trabajar o combatir"

"Habiéndose recibido una queja denunciando que numerosos hombres vagabundos del barrio de los negros rechazaban ofrecimientos de trabajo, coches de la policía patrullaron el martes por la mañana la zona de la Tercera Avenida y de la Décimacuarta, pero encontraron el barrio desierto. La denuncia había sido formulada por Mr. Briggs Branning, el asistente de Mr. C. H. Reder, presidente de la Comisión de Recuperación del Consejo de Defensa del condado de Dade.

"Teniendo necesidad de hombres para efectuar una colecta por cuenta del Consejo, Mr. Branning ofreció 3 dólares por día a varios grupos de negros. Todos rehusaron su oferta, declarando que no trabajarían por menos de 5 dólares por día. Como varios de ellos comenzaron a mostrarse

impertinentes, Mrs. Branning amenazó con llamar a la policía. El jefe de policía, H. Leslie Quigg, envió cinco coches al barrio negro, donde las calles se hallaron desiertas. Durante esta recorrida, la policía intervino en una casa de juegos sospechosa. Diez hombres fueron detenidos y acusados de vagancia y de juego. Durante una ronda en las últimas horas del día, en el barrio negro, la policía detuvo a tres negros, acusándolos de vagancia.

"La intervención de la policía en el mencionado martes corresponde a la línea de acción que decidiera seguir, hace quince días, la policía y las autoridades judiciales. Los negros deben "trabajar o combatir". Hasta este momento la policía ha procedido en unas cuarenta detenciones."

Los expedientes de la policía donde pueden leerse las decisiones tomadas con respecto a estos negros de Miami no dejan de tener interés. Las más frecuentes observaciones son las que siguen:

"Suspensión de la ejecución de sentencia. En libertad para ir a trabajar."

"Partido para el ejército."

"Retenido en averiguación de antecedentes."

"Expulsado de la ciudad."

No es necesario realizar grandes averiguaciones para determinar que los programas *work-or-fight* fueron invariablemente concebidos y ejecutados a instigación de grupos de plantadores que procuraban conseguir mano de obra agrícola a precio inferior al que podían conseguir en el mercado libre de mano de obra.

También a este respecto, Miami nos muestra los casos más significativos. Los fuertes plantadores del condado de Dade, que obtienen por año diez millones de dólares de sus 12.000 hectáreas, comenzaron por ponerse de acuerdo para ofrecer durante las cosechas únicamente salarios inferiores a lo normal. Luego la prensa inició una ruidosa campaña sobre la amenaza de falta de mano de obra, lo cual arriesgaba gravemente el avituallamiento del ejército; afirmando con insistencia que los negros habían desertado de los campos para ir a las fábricas. El comisario del condado de Dade, Lamar Paxon, que también era un fuerte plantador de la *Ideal Land Company* advirtió a la Comisión que si no se lograba hallar una mano de obra abundante y barata, los plantadores podrían verse obligados a reducir en una sexta parte la superficie habitual de sus cultivos. El comisario Preston B. Bird propuso entonces que se insistiera ante los representantes de los servicios de empleos americanos para que no destinasen negros a la industria, de manera de crear una reserva de mano de obra sin empleo a la que se podría persuadir para que trabajasen en las chacras.

No cabe duda que tales proposiciones serían escuchadas atentamente por J. H. Calahan, director en Miami de los Servicios de Empleos, quien en un número precedente del *Miami Herald*, en julio de 1942, declaró que era necesaria la creación de un "ejército agrícola" con los 900 dockers y los sirvientes de hoteles, negros desocupados de la ciudad, y lanzarlo a los campos. (Esto sobreentendía que tales obreros no tenían derecho a las subvenciones por desocupación del Gobierno, aún si estas subvenciones sólo eran adelantos sobre sus salarios.) "El Gobierno, decía Callahan, no puede forzar a los hombres que aprendieron otro oficio para que trabajen en las plantaciones, pero debiera persuadirseles de que es un deber patriótico trabajar en los campos de Florida del Sud."

Cuando todos los esfuerzos para persuadir a los obreros negros norteamericanos para que trabajasen en las plantaciones con salarios de hambre, fracasaron, los plantadores lograron obtener del Gobierno la autorización para importar obreros negros de las Antillas Británicas. Impulsados por las necesidades económicas, estos se vieron obligados a aceptar el salario que se les ofrecía, así como la segregación racista y la disciplina que los esperaba en los Estados Unidos.

III

DOCUMENTOS

TRANSCRIPCIÓN DE UNA ENTREVISTA EFECTUADA A
"ROBERT GRAVÉS"

La entrevista fué realizada por Stetson Kennedy en Mandarin, Florida, el 6 de septiembre de 1952. El verdadero nombre del informante se mantiene en secreto hasta que las autoridades ofrezcan garantías suficientes

- Dígame cómo se llama y dónde trabaja usted en este momento.
- Me llamo Robert Graves; trabajo en lo del señor Warren Jones, que es un "tremetinero" del condado de St. Johns, en Florida.
- ¿Dónde trabajó usted antes de ir a lo de Jones?
- En Cordele, en Georgia, en la *Cordele Turpentine Company*, para el coronel Dorsey.
- ¿Es un campo grande o chico?
- Era un campo grande.

- ¿Era el primer campo en el que usted trabajaba?
- No, señor. El primer campo de trementina donde trabajé, fué el de Blakely, en Georgia.
- ¿Cómo se llamaba ese campo?
- Ben Thomas y MacClennon. Era un campo muy grande, con montones de gente.
- ¿Cómo fué usted a trabajar en la trementina?
- ¡Bueno! Fuí educado en una chacra y fué mi cuñado el que me arrastró a la trementina. Era 1931.
- ¿Recuerda usted cuánto ganaba por semana en aquellos tiempos?
- ¡Oh! No debíamos de hacer más de seis o siete dólares semanales trabajando lo más duramente posible.
- ¿Qué podía usted comprar para comer en el *commissary*?
- ¡Y bien! Había salmón, sardinas, tocino blanco, harina de maíz, harina de trigo, sémola, porotos, azúcar, arroz y otras cosas por el estilo. También debía haber conservas de buey. Es todo cuanto había.
- ¿El pescado y la carne venían siempre en conserva?
- Sí, siempre en conservas.
- ¿Y carne fresca?
- No había nunca.
- ¿Nunca había carne fresca?
- No. Jamás.
- ¿No había una vez por mes, una vez por semana?
- Ni una vez por mes ni una vez por semana.
- ¿Y legumbres frescas?
- No las había nunca.
- ¿Y frutas?
- Jamás había frutas.
- ¿Y leche?
- Bueno, había leche en cajas.
- ¿Nada de huevos?
- Nada de huevos.
- ¿Y los precios en el *commissary*? ¿Cuáles eran los precios?
- ¡Oh! Todo costaba más caro que en la ciudad; debía haber un *nickel* de diferencia con la ciudad¹.

¹ Un níquel equivale a cinco centavos de dólar.

—¿Era lo mismo en todos los campos donde usted compró en el *commissary*?

—En todos los campos donde estuve, estábamos obligados a pagar un poco más caro.

—¿Qué tipo de casas ofrecen gratuitamente en los campos de *trantina*?

—La casa donde se vive actualmente es una conejera. No hay una sola que esté en buenas condiciones.

—¿Qué tienen esas casas?

—Están llenas de agujeros. Un poco más y desde adentro se veía más el exterior que si uno estuviese afuera. Llueve sobre el hogar. Cuando comienza a caer agua uno se ve obligado a quitar el caño y a poner una *caerola* sobre el agujero, en el lugar donde se incrusta el caño.

—¿Qué tipo de trabajo realizaba usted?

—Yo, reabro y hago el tajo. Desde las siete de la mañana hasta las ocho de la noche, puedo asegurarle que no hay que perder tiempo para tajar mil trescientos por día. Si uno para un minuto pierde el almuerzo y le dan justo el tiempo para tragar un bocado y beber un poco de agua. Nos paga cinco dólares por mil cortes.

—¿Cada cuánto tiempo liquidan cuentas?

—Una vez por mes. La última vez fué necesario esperar cinco *semanas* antes de cobrar la mesada.

—¿Cuánto cobró usted esa vez por las cinco semanas de trabajo?

—Espere. Puedo explicárselo todo detalladamente... Cuánto tiempo trabajé y cuánto cobré... ¡Ah, ya está!

—¿Qué es esa hoja de papel que sacó de su bolsillo?

—Es mi "record", es el sobre donde cobro mi plata, es mi hoja de pago.

—¿Por quién estuvieron escritos esos números que están sobre el papel?

—Por Mr. Jones.

—Veamos esos números. ¿Esto representa cinco semanas de trabajo, no es cierto?

—Sí. Gané 74 dólares 25.

—¿En cinco semanas?

—Sí, en cinco semanas. Gasté, para comer y en otras cosas, 67 dólares 54. Quedan 6 dólares 71. Debía un dólar de luz. Así que cobré 5 dólares 71.

—¿Trabajó usted sin perder tiempo durante este periodo?

(Continuará en el próximo número)

Bogeco S. R. L.

REPRESENTACIONES METALURGICAS

Av. CORRIENTES 316

T. E. 31-9359

MARINO e Hijo

IMPORTADORES

Papeles para las Artes Gráficas

Escritorios
y Ventas
L I M A 7 6 3

Teléfonos:
T. E. 37-0421-7650-4906

PEDRO WEINSTOCK

& Cía. Soc. Resp. Ltda.

FABRICA DE TINTAS PARA LAS ARTES GRAFICAS - IMPORTACION

MEDRANO 228

T. E. 62-1675-5546

BUENOS AIRES

TALLERES GRAFICOS LUMEN
Tucumán 2926 — T. E. 62-6646/47

EL PREMIO GONCOURT
MAS SENSACIONAL DE
LOS ULTIMOS AÑOS

48 Horas en Dunkerque

de ROBERT MERLE

La novela más vigorosa, humana
y desgarradora sobre la
última guerra

Es una novedad extraordinaria de
EDICIONES DEL PORTICO

Pídala en las buenas librerías

Distribuye
Editorial Bajel S. A.



DEL PORTICO

Maipú 356
Buenos Aires

PRECIO DEL
EJEMPLAR \$ 5.-