

Además...

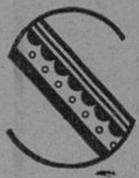
SUPLEMENTO DOMINICAL DE "LA REPUBLICA" CON ESTE CONTENIDO:

- * PENSAMIENTOS EN LA OSCURIDAD (Cuento,) por Tatsuzo Ishikawa.
- * NUESTROS DOS MUNDOS (Poema), por Amelia Ceide.
- * El Teatro: LA ESCENIFICACION MODERNA DE LOS CLASICOS por Antonio Magaña Esquivel.
- * UN MAIZAL ARISTOCRATICO, por Modesto Martínez.
- * LOS VIAJES EDUCATIVOS, por Joan Fairbrother.
- * EL INTELCTUAL EN LA NUEVA CHINA (De la revista internacional "Problemas del Comunismo").
- * LIBRES DE TEMOR, por Carlos Fernández Sessarego.
- * LOS METODOS EN LAS ESCUELAS SECUNDARIAS, por el Prof. Jorge Arce C.
- * Los libros y los días: GORKI, PROTAGONISTA DE NOVELA, Por Ramón Sender.
- * CARTAS DE LUZ DEL ALBA.

San José, Costa Rica, 26 de Setiembre de 1954.
Nº 116.

Pensamientos en la oscuridad

Por TATSUZO ISHIKAWA



I de veras quedas ciego, creo que no podré soportar el verte vacilante e inútil. En verdad, no es un futuro muy brillante.

Tal vez estaríamos mejor muertos —le decía su esposa algunas veces. Era difícil para él pensar que lo decía en broma, ya que usaba un tono casi apasionado.

—Francamente —agregaba— de biamos matarnos. Es horrible vivir en esta forma, sintiéndose un poco más miserable cada día.

Y a veces él estaba de acuerdo, más o menos en serio. Pero en otras ocasiones le contestaba en la siguiente forma:

—Tuve una idea anoche, mientras estaba acostado. Pensaba en la clase de trabajo que podría hacer si me quedara ciego. Las posibilidades no son muchas... dejando aparte la música, porque creo que no tendría mucho tiempo para aprender a tocar el "koto" lo suficientemente bien para dar lecciones. Pero ¿qué te parece si me dedico a escribir novelas policiales? Voy a comenzar a pensar una y te la dictaré. Creo que aún yo, soy capaz de escribir novelas policiales.

Se sentaba frente a ella, con la banda blanca sobre los ojos, la espalda contra el poste, y el sol de primavera, que entraba por la ventana, dándole en los hombros. ¿Qué amargura! Ella trataba de imaginárselo como ciego escritor de misterios; gordo por la carencia de ejercicio; pálido por la falta de sol. Y aquellos ojos cerrados, sumidos en la oscuridad, en una oscuridad eterna. Sería en esa oscuridad donde tendría que imaginar las escenas de sus novelas. Asesinatos, sangre, un cuchillo, el criminal luchando cuerpo a cuerpo con el detective. Eso sería lo más que podría ver: las escenas de violencia. En su oscuridad iría creando una sociedad aún más oscura. Ella se estremeció y movió la cabeza.

—No. Eso no. No me gusta. Sería mejor morir.

El esbozó una sonrisa suave debajo del vendaje.

No era todavía seguro que quedaría ciego. Su vista se había debilitado, y se le habían formado endurecimientos en distintas partes de la córnea. Era peligroso, porque tenía las pupilas afectadas. Aún si se curaban los endurecimientos, le quedarían cicatrices irregulares; y si no se le curaban, era posible que no pudie-

Tatsuzo Ishikawa —uno de los primeros escritores japoneses contemporáneos— nació en 1905, en la prefectura de Akita, y cursó estudios en la Universidad de Waseda, en Tokio. Con su primer novela, "Sobo" ganó el Premio Akutagawa (establecido en honor del difunto cuentista, autor de "Rashomon", Ryunosuke Akutagawa). El vigor y sentido de justicia de Ishikawa resultaron tan atractivos para el público japonés, que rápidamente desplazó a los escritores de tipo proletario. Entre sus principales obras figuran las novelas 'Ahora que no hay esperanza', "Una caña en el viento" y "Revolución Azul". Además, Ishikawa ha escrito más de cien cuentos e historias cortas.



ra volver a ver nunca.

Todo el día lo pasaba oyendo la radio. En la mañana y en la noche, su esposa le leía el periódico. Y las horas en que no se conseguía nada en la radio, las pasaba pensando en lo que haría si se quedaba ciego.

Una o dos veces había pensado seriamente en matarse, como lo sugería su esposa. También duró unos días con la idea de escribir novelas de misterio. Al principio, pasó por un estado de pánico, imaginando planes fantásticos para ganarse la vida. Pero con el tiem-

po, sus ideas se fueron volviendo más conservadoras. Y en las profundidades de ese conservatismo, encontró una calma tranquilizadora. Ya no quería hacer planes para el futuro. Cuando se supiera definitivamente que se quedaría ciego, cuando ello se confirmase, ya aparecería algo en qué ocuparse. No era fácil imaginar lo que sería. Y fué mientras trataba de predecir lo que sucedería, que corrió el riesgo de una desilusión.

Comía como un niño. Ella miraba cómo dejaba caer los granos de arroz alrededor de su cuenco. Se inclinó a recogerlos y los tiró en el brasero. Estaba irritada.

—¿No sabes todavía comer?

El no contestó. Se estaba acostumbando a ser ciego, y hasta alimentarlo era tarea difícil. Sentir que su esposa estaba cada día más lejos de él. Esto le hacía sentirse muy solo. A medida que se sentía más desvalido hubiera querido estar más cerca de ella. Pero lo que lograba era darse mejor cuenta de su irritante remotidad. Había un vacío entre ellos. ¿Cómo había ignorado esa circunstancia cuando gozaba de salud y era capaz de hacer lo que quería! La salud embotaba los sentidos.

Su esposa tuvo que quitarle todos los huesos al pescado antes de ponerlo en el plato y dárselo. Algo verdaderamente molesto, casi como cuidar de un niño de cuatro años. El comía el pescado sin ninguna demostración de estarlo saboreando, tan falto de expresión como una máquina. Sólo su boca parecía dotada de movimiento. Acabó con el pescado, pero siguió buscando en el plato con los palillos. Trató de acercarlos a los dibujos blancos que tenía el plato. Porque podía darse cuenta de las cosas blancas, pero nada más.

La mujer dejó sus palillos y se puso a contemplar los esfuerzos totalmente inútiles. Rompió a llorar.

—Esos son los dibujos del plato.

—¿No hay más?

—Te lo has comido todo, ¿no?

El no contestó. Se tragó el último bocado de arroz, y puso sus palillos en el plato. Sentía una cólera tremenda.

TODOS LOS DIAS, ella lo tomaba por una manga, lo guiaba hasta la calle, lo subía a un taxi, e iba con él a ver al doctor. El doctor hablaba cada vez con menos convicción.

—Algunas veces la cirugía puede tener éxito. Pero aunque la probáramos, no podría garantizar el resultado. Así que...

Cada día, mientras se alistaba para ir al médico, ella se ponía a pensar hasta donde le era necesario el maquillaje. Parecía un poco tonto embellecerse si su esposo no podía verla. Pero se maquillaba. ¿Era para la otra gente? Sabía perfectamente que estaba comportándose en forma equivocada, pero no podía evitar el enojarse con la patética debilidad de él.

Se sentaba frente a él, sus rodillas junto a las de él, y abriendo su mano derecha de pronto, a un metro de su cara, le preguntaba:

—¿Puedes ver?

—Veo que hay algo allí.

—¿Cuántos dedos? —poniendo tres.

El se quedó callado. "Está peor que antes", pensó ella enojada.

—No lo sé.

—Trata ahora. La voz de ella era furiosa. Le fué acercando la mano hasta tenerla a medio metro de la cara. Y tampoco pudo verla.

—¿Dos dedos?

Ese día, él no pudo decir el número hasta que ella no le puso los dedos lo suficiente cerca como para tocarle la nariz. Estaba deshecho. No podía resistir la dureza y la irritación de ella. Se acostó de espaldas.

—Por favor, prepárame la cama.

—¿Tienes sueño?

—¿Y cuál es el gusto de estar levantado?

Ella le miró muy de cerca las gordas mejillas y el mentón. La barba le había crecido horriblemente. Puso agua a calentar, se paró detrás de él, y torpemente le afeitó la cerrada barba.

—VEN AQUÍ un minuto —llamó. Y ella vino y se paró frente a él. El comenzó a deslizar sus manos sobre los pies de ella.

—¿Qué deseas?

El se rió y dijo:

—Te estaba oyendo caminar.

Es un sonido poco corriente. Una serie de sonidos tan diferentes, que me hicieron pensar que tenías los pies planos, como en efecto los tienes.

Era la primera vez que notaba la forma de los pies de ella, desde que su vista comenzara a debilitarse.

Después, él puso un grupo de platos y cuencos en hilera y estuvo golpeándolos, diciendo que si se colocaban en debida forma como para tener la escala completa, se podrá contar con un verdadero piano.

Era extraño que un hombre en su situación pudiera todavía tener deseos sanos. Cuando ella le entregaba su cuerpo, dejándolo hacerle el amor, no podía quitarse la idea de que era otro hombre el que iba a sentir. Había una triste y desesperada violencia en su manera. La propia existencia de ella podía convertirse en un sueño, flotando a través de la oscuridad de él. Pero de pronto, ella se dió cuenta de que no había razón para desesperarse, ninguna razón. Tal vez si ella misma se quedara ciega, podría comenzar una nueva vida para ella, con nuevas sensaciones, abstractas y purificadas, en un mundo de quietud, un mundo liberado de color y línea, en el que no hubiera más que tacto, gusto y sonido. Cerró los ojos y miró. Y un mundo de misterio e ilusión que nunca, a través de todas sus noches pudo haber sentido antes, pareció surgir vagamente frente a ella.

UNA MAÑANA, él la abrazó gentilmente diciendo:

NUESTROS DOS MUNDOS

*Estamos ya distantes para siempre.
Cada uno es dueño de su mundo aparte.
Tu mundo es ancho, móvil y propicio
a eclosiones que duran un instante.
Tu mundo es un perenne laberinto
de artificial, infructuoso goce
ya tus brazos no logran alcanzar
el estéril festín de sus derroches.*

*Tú, en tu vasto universo donde todo
es delirio fugaz, inútil ciencia.*

*Yo, en mi pequeño mundo circundado
por hálitos de ensueño, que es apenas,
breve extensión de tierra, un paisaje
y un pedazo de cielo con un astro.*

*Mi apacible gran mundo es tan pequeño,
que yo casi lo ciño con mis brazos.*

*Tu vasto mundo tiene muchos huertos,
voz de varias campanas, fuertes ruidos,
que llenan el ambiente de estridencias
y de sollozos colman tus latidos.*

*Mi mundo complicado apenas tiene
un pequeño jardín que cultivar;
sólo una viña fértil y jocunda
regala dulces zumos al lagar.*

*Las anchurosas aguas de tu mundo
copian la vastedad azul del cielo
con sus complicaciones de planetas,
indescifrables al humano empeño.*

*En mi pequeño mundo hay sólo un río,
que de la cumbre de mis montes mansos,
hacia los valles se desliza y corre
pero no con rumor desesperado.*

*En tu alegre universo te deslumbró
el brillo tentador de los delirios
y cuando quieres abarcarlo todo,
palpas el gran dolor de tus vacíos.*

*Contra el robusto pecho de mi mundo
se tiende un lago lírico, sereno,
en cuyo espejo inmóvil se contempla
el encantado rostro de un lucero*

*Tú tienes que afrontar indecisiones
y acosado por fuertes amenazas,
te dan las noches intranquilo sueño
que satura de sombras tu esperanza.*

*Atrayentes pasiones te rodean
con sus rugientes furias de huracán;
el hastío te asedia y no descifras
la verdadera causa de tu mal.*

*Es muy ancho el terreno que recorres
en tu realización vertiginosa
y al podar tus jardines ilusorios,
confundes las espinas con las rosas.*

*Te alucinan los besos mentirosos
y persigues la frase sin ternura,
nutrida de corrupta fantasía,
contaminada en vanidad impura.*

*Mezclado en la adulona algarabía,
bajo un temible soplo de huracanes
vas agotando el corazón herido.*

*Ya no eres dueño de ti mismo. Esclavo
de las complicaciones deprimentes,
reniegas de los gritos de tu mundo
y tú mismo no sabes lo que quieres.*

*En tu pomposo mundo no transitan
dulce bondades de arrepentimiento
tentado por malévolos fantasmas,
a menudo te olvidas de ser bueno.
y tu don de bondad vas derrochando
en el vibrar de frívolos placeres,
que a la fecunda miel de sus panales
imprimen un cruel sabor de hieles.*

*Espontáneo vigor de clorofila
ensancha el cauce de mis venas cálidas
y en mi ensueño de plácido semblante
no hay poses de ternura calculada.
Alrededor de mi espíritu giran*

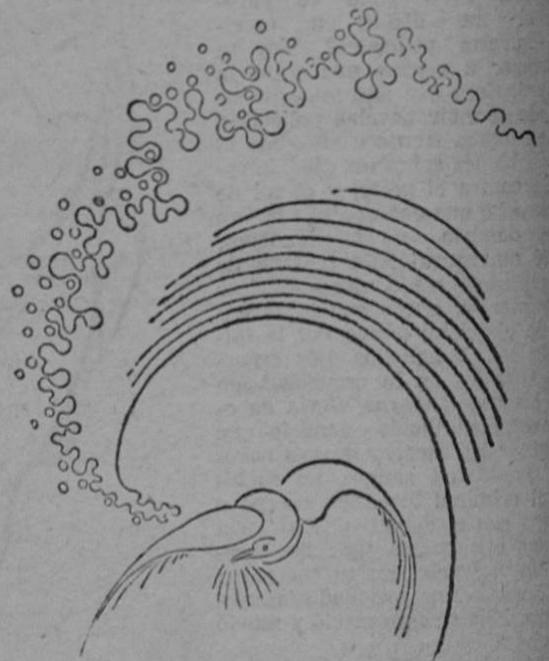
*todas las amplitudes del espacio
y el delirio fantástico del viento,
contra mis hombros trema apasionado.
En mi paisaje hay alas que bien logran
surcar incalculados horizontes,
pero un temor de vuelos borrascosos
impone a mi ansiedad sueños inmóviles.
Puede mi mundo adicionarse predios
más no pretende mi razón, en vano,
contener todo el ritmo de la tierra
en el pequeño espacio de dos manos
En mi pequeño mundo solamente
cabén dos corazones armoniosos.
Tu mundo es complicado, por sus rutas
desfilan los conjuntos tumultuosos.
Yo amo la soledad iluminada
y no soporto el peso del halago.
Tú no has podido limitar tu boca,
para saciar la sed, a un solo vaso.*

*En mi pecho hay cenizas de un incendio,
y en mi alma dos alas extendidas,
que no descansan fecundando el viento
con la ternura de sus lenguas líricas.
Tú eres para tu mundo inalterable.
Yo soy dueño del mío. Sólo un trino
pronuncia mi ramaje, el de mi ensueño
que se proyecta en luz hacia el destino.
Siempre inmune al contagio de la envidia
y en mi pequeño mundo refugiada,
sigo soñando en la amplitud del cielo
donde fluye un caudal de estrellas claras.*

*Yo no quepo en el plano de tu mundo;
tú en el mío no cabes y no debes
reducir a un espacio tan pequeño
el vuelo de tus alas prepotentes.
Sé feliz en tu mundo. Desde el mío
yo puedo ver los anchos horizontes,
sin dejarme aturdir por la algarazara
cuyas herrumbres dañan corazones
y extinguen el destello de las almas.
Olvida para siempre mi semblante.
Soy feliz en mi mundo. Para tí,
tu inmenso mundo no será bastante.*

AMELIA CEIDE

Del libro "Canción y Espacio" próximo a editarse en España, por la Biblioteca de Autores Puertorriqueños.



—Ya no puedo ver absolutamente nada.

Ella se quedó rígida por un momento, y luego le miró a la cara.

—No hay ninguna diferencia entre la luz y la oscuridad —agregó él.—

—Abre tus ojos un momento.

Los dos ojos estaban nublados con un blanco muerto. Eran como los ojos de esos masajistas

ciegos que a veces se ven. Ella se aterrorizó; él la asustaba, cosa que nunca había sucedido.

El la abrazó con más fuerza, mientras le hablaba tranquilamente:

—Está bien. Tenemos que acostumbrarnos a la idea, de hoy en adelante. No estamos tan mal. Hay todavía mucha felicidad para ambos en el futuro.

Ella escondió su cara en la espalda de él, y lloró suavemente, en silencio. Pero no pensó en la muerte. La ceguera era un desastre mucho menor de lo que ella había pensado. Y entonces comenzó a pasar suavemente sus manos por el cuello de su esposo, como solía hacerlo con frecuencia antes de que esto comenzara.

LA ESCENIFICACION MODERNA DE LOS CLASICOS

Por Antonio Mañana Esquivel

TRADICIONAL-MENTE son los teatros nacionales quienes man tienen el repertorio clásico en Francia, aun cuando los teatros privados se sientan de vez en cuando inclinados a aventurarse en las interpretaciones, más libres, de nuestras obras maestras. Mientras los primeros tienen por misión esencial presentar nuestras tragedias y nuestras comedias íntegramente, sin menospreciar ninguno de sus aspectos, los teatros privados pueden permitirse el proyectar el interés sobre una sola de las fases de la obra que interpretan, con la intención de subrayar correspondencias imprevistas entre algunos de los grandes temas de dicha obra y los que ocupan actualmente la imaginación de nuestros contemporáneos. Esas experiencias, a veces un poco sistemáticas, pero a menudo justas en su principio, aportan a los "sostenes" de nuestros teatros nacionales la ocasión de revisar las grandes interpretaciones tradicionales, y aún hasta si el descubrimiento presentado gloriosamente sobre una de nuestras escenas privadas no esté reflejado más que por atenuadas repercusiones en la evolución de las representaciones en la Comedia Francesa, éste se beneficia, no obstante, eficazmente de esta fuente de enriquecimiento. Es por ello que es interesante estudiar simultáneamente las experiencias de la escenificación de los clásicos por animadores privados y la evolución de las escenificaciones llamadas tradicionales en los teatros nacionales.

Contrariamente a lo que a menudo se cree la idea de representar en libertad a los clásicos, independientemente de los Teatros Nacionales, no nació con Copeau. La formación de la mayor parte de jóvenes actores por el Conservatorio, donde son nutridos de textos clásicos, dejan hasta a aquellos que hacen carrera en el Boulevard una nostalgia persistente de las emociones artísticas conocidas en su adolescencia. Así pues viven más o menos con el deseo de representar algún día uno de los grandes papeles de los que la vida los ha apartado. Por otra parte están más cerca del gran público que sus colegas de los teatros nacionales, cuya clientela está formada por muchos "habitués" (universitarios, funcionarios, clases cultivadas) y están convencidos de que su interpretación de los clásicos se beneficiaría con el conocimiento más íntimo de lo que se llama el público moderno.

Es por ello que al mismo tiempo que representando otra vez a los clásicos experimentan el sentimiento de rehabilitarse ante sus propios ojos, están también convencidos de poder así enseñar algo a sus competidores de los teatros especializados. También se han conocido siempre tentativas de interpretación de los clásicos —aunque sólo fuese por una representación— de parte de artistas que hicieron su carrera en el Boulevard.

Pero es evidentemente Copeau quien, el primero, se ha instalado por principio en una actitud sistemática de combate contra la estética de la Comedia Francesa, o el Odeón de la época.

Para mejor comprender lo que había de justo o injusto en su posición, es preciso recordar que esos dos teatros disponen de un escenario de gran dimensión, en el que se representa ante mil doscientos o mil cuatrocientos espectadores: de ahí la necesidad de utilizar decorados de un cierto volumen, de articular con cierta precisión, de dar a la voz una cierta fuerza, de andar con cierto ritmo que alejan fatalmente el conjunto del espectáculo de las nociones de lo natural o de la vida tal como son concebidas por el público habitual de las salas pequeñas. Las grandes salas imponen necesariamente una convención en la actuación. Todo el esfuerzo debe tender a hacer de esta convención un estilo; pero no es posible suprimirla.

Los ataques permanentes encaminados contra la Comedia Francesa tienen principalmente por base la negación de la necesidad de esta convención. Copeau no estaba enteramente exento de lo que hay de injusto en ese prejuicio. El se instalaba en el Vieux Colombier, en una sala minúscula en la que su teoría del teatro desnudo podía justificarse enteramente. Pero la experiencia no estaba hecha en condiciones que hubieran permitido a su éxito tomar un valor realmente demostrativo. Cuando más era un testimonio —un testimonio de interés excepcional ya que traducía el descontento o la insatisfacción experimentaba con o sin razón por la mayoría del público intelectual ante los espectáculos de los teatros nacionales.

Peró el aporte esencial de Copeau fué más allá: en la noción que impuso de la unidad del espectáculo. En la Comedia Francesa de entonces las obras se representaban según tradiciones que tendían a congelarse. Cada actor había recibido en el Conservatorio lecciones de los grandes maestros del francés; y entonces procedía a aplicarlas sin modificaciones en el tablado. Así ciertos papeles una vez fijados definitivamente, dejaban de evolucionar durante decenas de años. Ese sistema presentaba una gran ventaja para un teatro de alternativa: siendo cada papel representado por turno por varios actores, llegaba un momento en que cada uno de ellos sabía casi de nacimiento los lugares que él mismo y sus compañeros debían ocupar: los ensayos eran entonces casi innecesarios, lo que permitía presentar en la temporada hasta ciento cincuenta obras diferentes. Pero cada actor se preocupaba exclusivamente de su papel y de las capacidades que éste presentaba para lucir su talento. El resultado era que se iba al teatro para ver a tal o cual actor más que a ver la obra.

La reforma fundamental de Copeau fué la de volver a llevar el interés hacia la obra. La gente acudió a su teatro ya no a extasiarse ante las cualidades de cada intérprete (y sin embargo éstos se llamaban Dullin, Jouvet o Valentine Tessier), sino para descubrir las virtudes olvidadas o insospechadas de tal o cual obra maestra clásica. Los espectadores tuvieron la impresión de que antes del Vieux Colombier nunca habían visto una verdadera re-

presentación de "El Avaro" o de "Barberine".

Hoy medimos mal la importancia y la audacia de esta revolución, pues el director de escena se ha convertido de buen o mal grado en un personaje cuyo papel esencial es admitido en todas las instituciones teatrales. Pero si se recuerda que la Comedia Francesa es ante todo una sociedad de comediantes, y que una tradición secular llevaba a los socios (salvo en lo que concierne a las creaciones) a utilizar los papeles en ventaja propia, en detrimento de un repertorio al cual no sentían la necesidad de defender puesto que, prácticamente, ya tenía el monopolio de él, se comprenderá el peligro real aunque sometió la experiencia de Copeau a la Vieille Maison y se tendrá la clave de los remolinos en que se vió envuelto todavía en sus últimas tentativas para deshacerse de un yugo impuesto de afuera.

Así, Copeau ha sido el inventor del director de escena para el teatro clásico (digo del director de escena y no la dirección tal como se la entiende corrientemente con su exceso de decoraciones prácticas, de decorados y de luces). El ha sido el primero en imponer la unidad de interpretación, en someter a los actores a una disciplina de conjunto, en pedirles que no actuaran solamente para ellos sino en provecho del conjunto, ayudando el papel de los compañeros, y en concebir una obra como una sinfonía en la que el director de escena hace el papel de director de orquesta.

Una tal autoridad confiada a un solo hombre, que se convierte no tanto en el representante del autor como en la personificación de la obra misma, implicaba evidentemente que el director de escena se impusiese a sí mismo una disciplina exigente, y la debilidad de Copeau ha sido sin duda el concebir que su propio apostolado podría bastar para dotar a sus discípulos de esta virtud. lo que lo ha llevado por consiguiente a reconocer como suya una derro-

ta que no existía más que en relación con su exceso de ambición. Es evidente que la "modestia" y el "eclecticismo" exigidos por él al director de escena son incompatibles con las singularidades de ciertos temperamentos. Copeau hubiera de buena gana profesado que para una obra dada no había más que un solo director posible. Era, como Platón, el hombre de los arquetipos. En realidad es a la variedad y a la riqueza de los diversos temperamentos de los directores a que debemos después de cuarenta años de incesante renovación del interés prestado a los clásicos. Cada nueva dirección se presenta como una proposición de interpretación nueva, y, por los debates que suscita aporta una oleada de vida y de actualidad a ciertas obras maestras tendientes a esle rotizarse.

Puede decirse que todos los directores de escena clásicos franceses desde 1920 han sido más o menos directamente los discípulos de Copeau. Los unos han participado en sus trabajos, como Dullin, Jouvet o Herrand. Otros han sido formados por Dullin, como Barrault, Bertheau, Rouleau, Vilar, o por Jouvet, como Meyer. Baty ha trabajado aparte, pero ha aplicado su principio fundamental. Los demás, como Granval o Dux, llevaron a la Comedia Francesa el rebote de su acción y le han rendido homenaje retirando su desafío. Ninguno de ellos ha escapado a su influencia.

El éxito más espectacular ha sido el de Jouvet. Había heredado el rigor del maestro. Muy joven, presentó "L'Ecole des Femmes" e interpretó Arnolfo en el "Teatro de Acción y de Arte" que dirigió algunos años antes de la guerra de 1914. Luego fue utilizado por Copeau en el Vieux Colombier en "L'Amour Medecin", "Barberine", "L'Avare", "La Jalousie du Barbouillé", "La Nuit des Rois", "Les Fourberies de Scapin", "Le Mariage de Figaro", "Le Medecin Malgré Lui", "Les Caprices de Marianne", "La Coupe Enchantée", "Le Conte d'hiver" y "Le Misanthrope".

Sufrió, pues, una formación clásica tan seria como en el Conser-

Ofrecemos esta Semana

los siguientes

LIBROS de INTERES

a precios especiales

MANUALES PRACTICOS

- | | |
|---|------|
| J. SERRANO—2 Selecciones de dibujo artístico y publicitario | 4.00 |
| F. RIPPENBERG—Devanado, Reparación y Montaje de máquinas eléctricas y transformadores | 7.50 |
| A. PECORI—Elaboración de aceites comestibles | 4.50 |

Una habitación sin libros es como un cuerpo sin alma.
CICERON.

LIBRERIA LOPEZ

Teléfono 3345 — Frente Hotel Costa Rica

LOS VIAJES EDUCATIVOS

Por Joan Fairbrother

LOS obstáculos naturales que se encuentran al viajar —tifones, tómpanos, niebla, arrecifes inesperados— han sido vencidos poco a poco por el ingenio humano. Pero al mismo tiempo han surgido nuevos obstáculos, de origen artificial, que reflejan los problemas económicos y políticos más que las dificultades físicas. Se puede decir que algunos de estos obstáculos humanos son necesarios y deseables —exámenes de cuarentena, registros y otras formalidades— porque de esta manera se evita la extensión de las enfermedades, se previene la importación de narcóticos y se pone una barrera a muchas actividades perjudiciales. No obstante, algunas otras restricciones son menos saludables, especialmente las impuestas por las necesidades económicas. Una cosa es prohibir a un viajero la entrada en un país sin un certificado de vacuna —omisión fácil de reparar— y otra cosa es impedir a un joven estudiante la salida de su patria con el dinero suficiente para su viaje y sus estudios en el extranjero.

Las formalidades y restricciones de todas clases se aplican generalmente sin ninguna relación con los requerimientos educativos, y dependen más bien de otros factores. Naturalmente, si un estudiante vive en un país de moneda fuerte y se propone estudiar en un país de moneda débil, no existe ningún problema. Mas, en el caso contrario, su viaje se hace casi imposible. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y once Estados Miembros de la misma han dado un paso importante para eliminar los obstáculos económicos de esta índole. Este gran paso consiste en la emisión de los "Bonos de Viaje de la Unesco", por un valor total de 400.000 dólares.

Los Bonos de Viaje de la Unesco— algo como los cheques internacionales conocidos con el nombre de *travellers' checks*— están destinados a convertirse en divisas extranjeras, indispensables para los estudiantes, maestros, investigadores científicos, etc., que desean asistir a los institutos educativos y a las conferencias de otros países. Hasta ahora, las personas residentes en las zonas de moneda débil encontraban difícil o imposible obtener las divisas en moneda fuerte de los países en los cuales deseaban proseguir sus estudios o investigaciones. Según lo define el plan de la Unesco, la moneda fuerte es aquella que puede ser convertida fácilmente en cualquier otra moneda del mundo. Esas monedas fuertes son actualmente los dólares americanos y canadienses, los francos suizos y los pesos uruguayos. Otras monedas, en relación con éstas, son fuertes o débiles comparativamente en cada caso.

Los Bonos de Viaje facilitarán a los viajeros que deseen trasladarse de un lugar a otro con fines educativos, científicos o culturales, el cambio de su propia moneda por la del país que se proponen visitar. Las reservas en dólares de la Unesco han hecho posible la emisión de los Bonos de Viaje para llenar un vacío importante en el libre intercambio cultural de los pueblos.

Los Bonos de Viaje de la Unesco se venderán en los países de moneda fuerte y moneda débil. En el primer caso, estos Bonos no significarán, naturalmente, una ventaja material para los viajeros de esos países, que tienen libremente las divisas de todas clases a su disposición. Dichas ventas, sin embargo, ayudarán a mantener las reservas de moneda fuerte, cuyo equivalente se podrá conceder en Bonos de viaje. La compra de éstos, por otra parte, será una contribución individual y directa a la cooperación internacional y a la difusión de los conocimientos y contribución entre los pueblos.

Los siguientes países participan actualmente en el Plan de Bonos de Viaje de la Unesco: Camboya, Canadá, El Salvador, Estados Unidos de América, Francia, Israel, Laos, Países Bajos, Suiza, Uruguay y Viet-Nam. Muy pronto enviarán su adhesión otros Estados Miembros de la UNESCO.

Los Bonos de Viaje pueden utilizarse para pagar los gastos de permanencia en el extranjero y para comprar los billetes de viaje. El estudiante o viajero puede comprar los Bonos en su propia moneda nacional, al cambio oficial (los Bonos emitidos son de diez, veinticinco y cien dólares). De esta manera, un estudiante francés que desea proseguir sus estudios en una Universidad de Suiza, puede obtener los suficientes francos suizos para atender a los gastos de sus libros, matrículas y mantenimiento en Suiza. De modo análogo, un hombre de ciencia de Israel, que tenga el propósito de realizar investigaciones en un Instituto de Tecnología de los Estados Unidos de América, puede cambiar sus libras israelíes en dólares americanos.

En general, el derecho de obtener y exportar moneda fuerte por

motivo de viaje y otras causas se halla limitado por la ley y sus aplicaciones están reglamentadas por las autoridades del control de cambios. Sus decisiones se fundan únicamente en consideraciones económicas, que no se aplican naturalmente a los viajes emprendidos por razones educativas o culturales. Bajo el plan de la Unesco, el derecho a recibir Bonos de Viaje será concedido por las autoridades educativas del país. El Gobierno paga a la Unesco por los Bonos emitidos en dólares, libras esterlinas o francos franceses.

Al poner en práctica el Plan de Bonos de Viaje, el Dr. Luther Evans, Director General de la Unesco, ha expresado:

"De acuerdo con el viejo proverbio, el viajar desarrolla la inteligencia. Esto tiene más verdad en nuestro tiempo en que se puede realizar un viaje en aviones a propulsión a chorro. Con las escuelas y los libros no creo que haya nada que pueda instruir mejor y estimular la mente y el espíritu que la oportunidad de ver otros modos de vida, así como cambiar ideas con los pueblos de las tierras extranjeras.

"En esta época, la comprensión entre los pueblos es primordial para la paz y el progreso del mundo. No obstante, las ocasiones para los viajes educativos se hacen difíciles por toda clase de formalidades oficiales y, sobre todo, por las restricciones monetarias. Sin embargo, hoy la íntima satisfacción de anunciar que la Unesco introduce por primera vez su plan de Bonos de Viaje destinados a eliminar toda clase de limitaciones en el tránsito y permanencia en el extranjero con fines educativos, científicos o culturales.

"Este nuevo método de superar las barreras para los viajes educativos será una gran ayuda para llevar a cabo la misión señalada en el Acta constitutiva de la Unesco y que consiste en "dar un impulso vigoroso a la educación popular y difundir la cultura... y estimular el libre intercambio de las ideas".

Los Bonos de viaje son el último aditamento en la serie de Bonos de la Unesco para salvar las barreras culturales. En 1948, la Organización introdujo el Plan de Bonos de Ayuda Mutua con la participación únicamente de cinco países y con una reserva de diez mil dólares en moneda fuerte. En la actualidad, treinta y tres países utilizan los Bonos de la Unesco para la adquisición de libros, películas y material científico. A fines del año 1953 llegó a un valor de cuatro millones quinientos mil dólares la cantidad de Bonos emitidos por la Unesco.

vatorio, aunque en un camino estético opuesto. Sin embargo, cuando se instaló en la Comedia de los Campos Eliseos, esperó dos años antes de arriesgarse con la simple "Jalousie du Barboüillé", no montó "Le Medecin malgré lui" más que en gira, en 1931, y no osó atacar de frente el teatro clásico sino hasta cinco años más tarde, en el Ateneo, con "L'Ecole des Femmes." Esta creación, meditada amorosamente durante tantos años, hizo el efecto de una verdadera revelación. El ingenio, la elegancia del decorado de Christian Berard contaron mucho. Pero el choque fué ciertamente debido a otra razón: al sorprendente descubrimiento de que una obra clásica, representada en conjunto por actores menos experimentados que los del Français pudieran aparecer no solamente ante un público de iniciados como el del Vieux Colombier, sino ante el gran público, que frecuentaba el Ateneo, tan interesante, tan vivo, tan actual como la creación más brillante de un teatro de los Boulevards.

En menos de tres meses una tradición secular de dirección de escena se vino abajo y el Cartel, es decir el exterior, el teatro privado tomaba por asalto la escena de la Sociedad de los Comediantes Franceses. Por un solo acto administrativo éstos se encontraban desposeídos de lo que siempre habían considerado como un bien propio: la presentación de las obras maestras de Molière, Racine, Corneille, Marivaux y Musset. Lo que es más, un nuevo decreto lanzado algunos meses más tarde echaba por lo bajo a la sacrosanta institución de los "emplois", autorizando al administrador a distribuir los papeles "teniendo en cuenta los emplois, pero también las exigencias de la obra a representar". Por muy paradójico que esto pareciera, era la primera vez en la historia de la Comedia que un texto administrativo reivindicaba en favor de la obra de los tres oponentes a los de los Comediantes. No sé si Copeau comprendió ese día la importancia de su victoria. Sobre pasaba ciertamente todo lo que se hubiera podido concebir el fundador del Vieux Colombier.

Copeau fue nombrado administrador de la Comedia Francesa reemplazando a Edouard Bourdet, gravemente herido en un accidente. Pero no pudo seguir en sus funciones más que unos meses. Sin embargo, nuevos directores de escena fueron manifestándose, en el interior mismo de la Maison. Pierre Dux, Jean L. Barrault, Ledoux, Yonnel, Escande, Debucourt y más jóvenes como Meyer, Bertheau, tomaban a su vez la dirección de los ensayos; el principio mismo del director de escena parecía adoptado y aparentaba deber subsistir a pesar de las resistencias de los actores de más edad.

Sobrevino la Liberación, y con ella una nueva dislocación. Dux y Barrault dejaban a su vez la Comedia Francesa, deseosos de volver a encontrar en un teatro privado esta independencia constantemente en peligro en la Comedia por las recriminaciones de sus iguales y que les parecía haber sido la condición misma del éxito de los Jouvets, de los Dullins, y de los Batsy. Barrault, instalado en Merigny con una parte de la compañía disidente de la Maison de Molière, iba en seguida a preparar unos golpes que, por un momento, parecieron decisivos. Por su lado, Jouvets, de vuelta de América del Sur, se atrinchera

en su teatro del Ateneo desde donde lanzaba como oleadas de asalto "Don Juan", después "Tartuffe". Preparaba "L'Avare" cuando murió.

La Comedia Francesa conoció entonces una de esas crisis, las más graves, pues no se debía solamente a las disensiones internas o a una mediocridad pasajera de su "troupe": tenía por causa esencial la conciencia de la crítica y el público de ese mal que tan lúcidamente había diagnosticado Copeau y Bourdet: la subordinación tradicional en esa sociedad de comediantes de las exigencias de la obra a los derechos adquiridos de los actores. Pero el peligro se había convertido en más amenazador que en tiempos de Copeau, pues los Comediantes

Franceses ya no solamente tenían que luchar contra un solo adversario instalado en un pequeño teatro de la orilla izquierda. Jouvets en el Ateneo, Barrault en Merigny disponían de dos de las salas más brillantes de París y ya no era contra tal o cual gran actor del Boulevard que había que sostener combate, sino contra Jouvets director y contra Barrault director.

Es por ello que todo el esfuerzo de estos diez últimos años ha tendido a convencer a la Sociedad de Comediantes Franceses de su interés vital en admitir en su seno la preeminencia de este personaje que no tiene derecho ni a ser representado en el Comité ni en la Asamblea General, y de quien depende sin embargo, el porvenir

de la casa: el director de escena. Pero esta concepción tiene que librarse aún de una considerable resistencia. Se teme que el director abuse de la autoridad que le sea reconocida y que en lugar de servir a la obra esté decidido a someterla a sus teorías. Es verdaderamente en esas condiciones que el movimiento iniciado por Copeau, y sobre todo por Jouvets en favor del director de escena—ordenador— sufrirá aún flujos y reflujo antes de que una nueva tradición en la interpretación de los clásicos se establezca definitivamente.

(Arreglo de unas notas de Pierre-Aimé Touchard, traducidas por Carmen Vázquez Jiménez)

UN MAIZAL ARISTOCRATICO

Por Modesto Martínez

En un terreno situado en la parte más céntrica de San José, contiguo al Banco Anglo, que es propiedad de los señores Lindo y que está desocupado desde que un incendio destruyó la tienda de Delcore, va a haber dentro de poco una frondosa milpa, un maizal capaz de competir con los más hermosos de las tierras bajas de San Carlos o de las tierras frías de las faldas del volcán Irazú.

Una buena mañana aparecieron en ese valioso lote de terreno unos peores que amontonaron las piedras y escombros de un lado y limpiaron el resto. Todos creíamos que ya iba a principiar la construcción de un bellissimo edificio. Pero nada de eso: cuando los peo-

nes terminaron la limpieza de la parcela, se presentó armado de su clásica macana, de su mochila de granos y de sus formidables caites, uno de esos viejos y expertos sembradores le maiz, nervudo y fuerte como un Hércules y a cada macanazo abría un profundo hoyo y dentro de él dejaba caer los granos que han de ser después matas de maíz que en apretados haces van subiendo y subiendo hacia el cielo hasta la hora de dar la magnífica mazorca que en la mitad de la caña y entre el decoro de las hojas de terciopelo, parece un dón que se ofreciera a Dios.

No fue pequeña la sensación que causó aquel sembrador entre el bullicio de la ciudad. Una niña bellissima que a paso gracioso y casi

aéreo, haciendo crugir los rasos, mostrando el nacimiento de unas pantorrillas que se estremecen entre la malla de seda de las ceñidas medias, una niña que va a las tiendas con la escarcela plena y el corazón alegre, derramando perfumes como un animado y viviente pebetero, detiene su paso y contempla al gañán de recios tendones, peludo y oloroso a alimaña y a macho que sigue tranquilamente dando macanazos, echando granos, apisonando con su enorme pata, sembrando conforme a los métodos antiguos, despreocupado del mundo que lo rodea, de los autos que pasan vertiginosos, del tranvía eléctrico que rueda sin descanso, de toda la humanidad bien vestida que pasa, hasta de los negros y brillantes ojillos de la encantadora chiquilla vestida de seda que lo contempla con insistencia, estremecida por ese vago temor de las ninfas cuando ven al bicorne fauno escondido entre las malezas de la selva.

—oOo—

La muchacha sigue su camino y no saca consecuencia alguna de lo que ha visto; el grave banquero es entonces quien se detiene y contempla la labor del sembrador y encuentra que el procedimiento de siembra es anticuado; o acaso recuerda la "cosposa" que comió con fruición, allá en sus buenos tiempos cuando no era banquero; luego se detiene el comerciante y piensa que si hasta en el corazón de la ciudad se está sembrando maíz, la cosecha va a ser excesiva, que habrá posibilidad de exportar, que el cambio bajará; y dos campesinos se detienen también y comentan la siembra y declaran que el "cerco" es muy chiquito y que con el poco maíz que se produzca van a acabar, "la tuche, y el venao, y el jogoto, y el pisote, y la piapia, y el perico, y el tordo, y el pius", y todos los enemigos que allá en las sierras malogran los esfuerzos de los labradores; ellos no saben que aquí no llegarán los venados, ni las ardillas, ni los pericos, pero que habrá manos ligeras que no dejarán madurar la cosecha.

Se detiene también el sucio hampón desgredado y harapiento y piensa que cuando el maíz crezca y haya elotes, él sabrá burlar la vigilancia de la policía y apropiarse de la mejor parte de la cosecha.

Por fin nos detenemos nosotros y contemplamos aquel robusto sembrador de alma sana y recio puño y pensamos que la legión de los que como él por todas partes del país van dando macanazos y apisonando con su pata enorme, son los que están poniendo a Costa Rica a salvo del peligro del hambre, que puede llegar a amenazarnos si la guerra europea se prolonga como es de presumir. Esos son los obreros de la abundancia, las hormigas que colman los graneros para que todos comamos cuando el invierno de la escasez llegue; esos son los hombres que merecen mayor gratitud de los costarricenses.

—oOo—

El sol cae a plomo; hace calor; de la tierra se levanta un vaho caliente; buscamos la sombra y se guimos contemplando al sembrador que masca rabiosamente la gran "cuecha" de tabaco que tiene dentro de la boca, que macanea apesar del sol, del calor, de todo, y que echa a veces chorros

de saliva, caldo de la breva que masca, de esa breva que parece renovar sus fuerzas y sus vigores.

Y la gente va pasando y va con templando al sembrador; a todos les llama la atención. Muchas personas jamás han visto sembrar un grano de maíz; otras encuentran "de mal gusto" que haya un maizal en el corazón de la ciudad; otros se disponen a seguir todo el proceso de la germinación y crecimiento de las plantas y hacer estudios muy interesantes; otros sienten ya el olor agradable e incitante del helote asado o piensan en la blanca tortilla que tan olvidada tenemos cuando dentro de poco, si la carestía de harina sigue, a ella tendremos que atenernos todos y yo por fin me alejo pensando que no habrá en esta ciudad jardín que luzca más y mejor que esa milpa, reina de todas las milpas del país, plantada sobre un terreno que cuesta más de un centenar de miles de colones.

—oOo—

Ya el maíz ha germinado; las plantitas de un verde tímido, de un verde asustado, van asomando las cabecillas de seda por entre la gleba que removió la macana; parece que todo el rebullicio circundante las asusta; pero dentro de pocos días, las veremos erguirse fuertes y vigorosas, asirse con sus raíces adventicias al suelo, y merecerse al halago de la brisa como si estuvieran allá, en la poética abra del monte, junto a la fuente clara que murmura y cerca de los gigantescos robles donde los pájaros cantan himnos a Dios!

El Pensamiento

"La vida necesita raíces permanentes; la vida es desagradable sin los consuelos de la inteligencia, los placeres del arte y la íntima recompensa que la bondad del alma y los primores del gusto nos proporcionan".

JOSE MARTI

Los males que puede ocasionar la libertad se remedian por ella misma. Es como la lanza de Aquiles, que cura las heridas que abre".

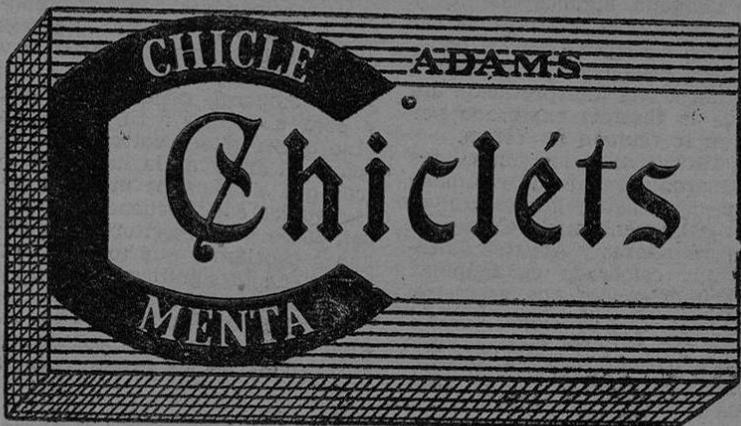
BARTOLOME MITRE

"Cuando se es bueno para con los demás se siente uno mejor para consigo mismo".

BENJAMIN FRANKLIN

"Todo conocimiento es por sí mismo de algún valor. No hay nada tan pequeño e insignificante que yo no prefiera nunca a ignorar."

SAMUEL JOHNSON



¡Atención!

SENSACIONAL

Llegaron las más bellas ARTISTAS DEL CINE ITALIANO a Costa Rica

Silvana Mangano - Rosana Podestá
Silvana Pampanini - Eleonora Rossi
Franca Marzi

acompañadas de la caravana más sensacional de nuevos artistas del cinema

Gin Peters - Rock Hudson - Marilyn Monroe -
Carmen Sevilla - John Wayne - Pedro Infante -
John Hodiak - Jorge Mistral - Mary Blanchear -
Libertad Lamarque - Carlos Thompson

y cientos de nuevas caras de cine

¡NO ESPERE! Traiga hoy mismo sus cajetillas vacías, para canjearlas por bellísimas artistas del cine.

RECUERDE

NO se reciben Cajetillas ni sucias ni rotas, ni tampoco de procedencia MEXICANA

ALMACEN PALACIOS

(A. LASPIUR y CIA. LTDA.)

Teléfono 2599 — Pasaje Jiménez — Apartado 1000

EL INTELECTUAL

Por un año o más los dirigentes comunistas de China han estado empeñados en someter la literatura y el arte a la camisa de fuerza de las rígidas doctrinas del partido. La presión se hace "en aras de una reafirmación ideológica" y constituye una de las campañas de los líderes comunistas para promulgar su ideología entre millones de chinos y para imponer conformidad con el programa del nuevo régimen de instaurar una "Nueva China".

En su presente asalto contra la literatura y las artes, el partido trata de estipular no sólo la latitud —el tema ideológicamente aceptable— dentro de la cual se debe confinar el artista o escritor, sino también su método técnico, su expresión y estilo. El régimen se basa en la rigurosa interpretación de una serie de reglas proclamadas hace diez años por Mao Tse-tung, en las cuales el líder chino establece que la lucha de clases debe ser la orientación obligatoria de toda producción artística o literaria.

El hecho de que esta disciplina de la literatura y el arte ha producido frutos exigüos resulta evidente a juzgar por los comentarios que publica la prensa controlada de China. Los voceros del Partido Comunista se quejan amargamente de las "tendencias burguesas", del "formulismo", del "conceptismo" y del fracaso de los artistas y escritores de "transformar su composición psicológica". Estos voceros han vapseado al grupo intelectual por no escribir suficientemente, por producir pocas obras de estricto tema proletario y por su timidez y torpeza cuando tocan la línea política. Al mismo tiempo un número considerable de notables figuras en actividades creativas ha tenido que someterse a una pública y abyecta auto-recriminación por haber fracasado en producir materiales a la altura de la ideología del partido. Colectivamente este grupo de comentaristas publicados ofrece prueba evidente de que los estrictos dictados ideológicos han producido conformidad artificial o frustración de expresión en los escritores y artistas de China: en otras palabras que la capacidad creativa ha sido sofocada dentro de los confines de las exigencias del Partido.

Hay una cierta ironía en la triste situación en que se encuentran estos intelectuales. Porque, sin duda alguna, los comunistas hallaron abierto respaldo en este grupo cuando ganaron la supremacía política y militar en China en 1949-50. Para entender esta alianza política es menester considerar el turbulento curso que siguió el desarrollo de la China moderna. En los últimos lustros, la intelectualidad —especialmente el sector formado por periodistas, ensayistas, dramaturgos y artistas en general— ha demostrado una aguda sensibilidad ante la marea revolucionaria inherente a la China moderna y ante el cúmulo de problemas planteados con el eclipse de la sociedad tradicionalista. En 1919, los dirigentes intelectuales iniciaron lo que se llamó el movimiento del "4 de mayo", una drástica reforma encaminada a popularizar la literatura y cultura chinas para que estas pudieran servir las necesidades de la sociedad en transición. Como resultado de este movimiento un realismo desnudo y un énfasis en los problemas sociales se convirtieron en las notas dominantes de la literatura china moderna, debido a que todos los intelectuales se esme-

raban en expresar, analizar e interpretar los cambios que se estaban forjando dentro del país.

Mientras que la teoría marxista atrajo poca atención en China antes de la revolución, el mensaje de un Mesías social, y, más concretamente el programa de reforma de Lenin, tuvo un perceptible impacto sobre los intelectuales. Entonces surgió una influyente ala izquierda literaria formada por escritores, por lo general muy prolíficos, que parecían haber encontrado en el Comunismo la expresión política de su descontento social y su energía artística.

Cuando el nuevo régimen asumió el poder, numerosos intelectuales, tanto en las artes como en las letras, se hallaban activa o psicológicamente aliados con el Comunismo. Virtualmente todas las figuras importantes en esta actividad se hallaban en territorio comunista cuando el Partido convocó la Conferencia de Escritores y Artistas de Toda China en Julio de 1949, tres meses antes de que el Gobierno Central del Pueblo se estableciera en Peiping. Los más destacados novelistas, dramaturgos, artistas y poetas de izquierda —Lau Shaw; Pa Chin, Mao Tun, Kuo Mo-jo, Shao Shu-li, Ting Ling, Peon Ju, Ts'ao Yü, Ai Cs'ing y otros— se mezclaron con los intelectuales que quedaban en los antiguos círculos artísticos chinos— tales como Mei Lan-fang, decano del Teatro de Peiping y Ch'i Paishih, venerable pintor nagenario de la misma ciudad— en la nueva Federación de Círculos Literarios y Artísticos de Toda China, establecida por la Conferencia.

El presente movimiento de "reafirmación ideológica" toma un nuevo tono en vista de estos antecedentes. Aplicada sin cuartel tanto a los miembros del Partido como a los intelectuales ajenos al régimen, la campaña es ostensiblemente más que un esfuerzo por poner a marchar en línea a algunos "liberales" vacilantes u opositores, a pesar de que el Partido atribuye insistentemente la pobreza de la presente producción a los elementos burgueses que aún quedan. Esta es una campaña total para obtener el control férreo del Partido sobre la expresión artística, para imponer un rígido molde de pensamiento y creencias al talento creativo y para definir en términos inflexibles el producto intelectual que se debe obtener.

La "línea" del Partido en arte y literatura fué trazada por Mao Tse-tung en mayo de 1942, en momentos en que los comunistas eran sólo una minoría militante que cooperaba abiertamente con el régimen de Kuomintang en la guerra contra el Japón. La proclama de Mao fué pronunciada en una reunión de intelectuales en Yenan, y es considerada hoy como el "hecho que marcó una época en la historia del nuevo movimiento literario chino". En dos discursos el líder comunista trazó una firme línea a través de la literatura china moderna y definió un conjunto de principios que se ha convertido en la base de todas las órdenes y proclamas artísticas y literarias del Partido. En resumen Mao declaró que la apropiada orientación de la literatura revolucionaria debe ser "servir los intereses de los trabajadores, campesinos y soldados". La literatura debe además ser conscientemente autóctona y derivada subs-

tancialmente del rico filón de anécdotas revolucionarias y literatura folklórica juzgadas a la luz de las nuevas verdades políticas, y su estilo debe salir del simple lenguaje medular de los campesinos y trabajadores contemporáneos. La teoría literaria de Mao, en esencia leninista, pero modificada para adaptarse a las condiciones chinas, desdeña los temas burgueses, el relato personal, los episodios no comunistas del mundo occidental, y los escritos de fondo, "ajenos a la mentalidad de las masas".

Después de 1942 una gran cantidad de literatura barata y aún más de propaganda política que no merece ser llamada "literatura" se produjo en las regiones comunistas de China. A pesar del tema obligado, algunos talentos y estilos realmente interesantes comenzaron a surgir. Después de 1942, esta producción artística fue sometida a una interpretación amplia de la filosofía expresada por Mao en la reunión de Yenan.

En 1949, cuando los comunistas comenzaron a ganar poder rápidamente, los nuevos líderes convocaron a la mencionada Conferencia de Escritores y Artistas de toda China celebrada en Peiping. Los 750 delegados que asistieron analizaron el desarrollo intelectual de los últimos años y decidieron adoptar las reglas dictadas por Mao en Yenan como el "programa militante común del movimiento literario y artístico de Nueva China". Al mismo tiempo establecieron la Federación de Círculos Artísticos y Literarios de Toda China, de la cual salieron más tarde numerosas asociaciones nacionales de las diferentes actividades artísticas. Como paso significativo, esta reunión indicó claramente que no habría cambio substancial alguno en la filosofía orientadora del partido en relación con las artes, con la única excepción de que los escritores y artistas deberían dedicar mayor interés al Partido en sus producciones.

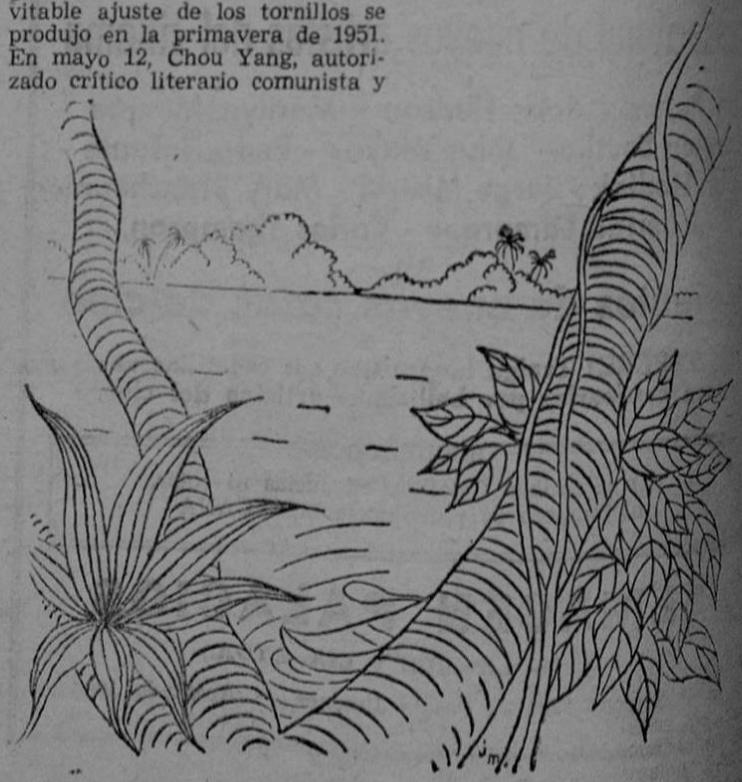
La atmósfera de euforia y buena voluntad que aparentemente reinó en esta reunión no iba a durar mucho. Los siguientes dos años produjeron crecientes indicios de que las autoridades no estaban satisfechas con el calibre ideológico de la obra artística. Y el inevitable ajuste de los tornillos se produjo en la primavera de 1951. En mayo 12, Chou Yang, autorizado crítico literario comunista y

vice-Ministro de Asuntos Culturales en el gabinete de Mao, preparó la escena para nuevas disciplinas en un discurso pronunciado ante el Instituto Central de Literatura. En una vigorosa crítica a los "artistas del pueblo", Chou dijo:

Prácticamente todos los trabajadores literarios y artísticos apoyan la tesis del Camarada Mao, expuesta en la reunión de Yenan. En realidad, la abrumadora mayoría la respalda de todo corazón. Pero cuando se trata del problema fundamental de unirse a nuestras masas de trabajadores, campesinos y soldados, nuestros escritores y artistas son vagos y vacilantes y demuestran una actitud poco amistosa. El Camarada Mao quiere que nosotros penetremos dentro de la lucha de las masas "permanente, incondicionalmente, de todo corazón" mientras que algunos de nuestros artistas y escritores solo han penetrado en ella "temporal, condicionalmente y sólo a medias". El camarada Mao quiere que nosotros nos lancemos al ardor de la lucha mientras que muchos de nuestros intelectuales con frecuencia se quedan fuera. Hay escritores que llegan a proclamar que todo tipo de vida tiene su significado y que no es necesario perseverar en la lucha de las masas. Así tratan de justificar su presente estado de segregación de las masas y de la realidad...

Una vez que nuestros trabajadores artísticos y literarios abandonan la realidad, se hallan opositores a ideas burguesas mentales y se convierten en esclavos de esas ideas. Sólo se puede entender a los trabajadores y campesinos con un criterio proletario, y sólo con un criterio proletario del arte (realismo revolucionario) podemos reflejar la vida de las masas. Es sólo así como podemos garantizar que el arte y la literatura habrán de corresponder a las necesidades de las masas en las luchas prácticas. Por consiguiente nuestra tarea más importante en el momento es desarrollar la tesis literaria de Mao en solo nuestro trabajo y luchar en contra de todas las desviaciones de su línea de pensamiento.

Ocho días después de que Chou Yang hiciera esta crítica el Comi-



LA NUEVA CHINA

Cultura...
disciplin...
Littera...
Chou di...
s traba...
da Mao...
Yenan...
ora ma...
o cora...
del pro...
unirse...
jadores...
nuestro...
vagos...
na acti...
marada...
penetre...
las ma...
dional...
mientos...
ristas y...
rado en...
alimen...
marado...
nos lan...
a mien...
ros in...
se que...
de tipo...
que no...
la li...
tan de...
do di...
y de li...
traba...
aban...
en me...
sclava...
de em...
carrio...
rio del...
lo) po...
as ma...
nos ga...
ratu...
as ne...
las lu...
guente...
nte en...
la te...
nos...
tra de...
línea...
Chou...
Comi...

Partido Comunista, órgano oficial, Jen de Peiping publicó en el cual atacaba la crítica dió origen controversia que se el verano. Las al- s del Partido hicie- sobre el hecho de había sido origina- no oficial del Comi- de que los críticos do en reconocer las burguesas de la ción y deploró la cación de ideologías y capitalistas” den as del partido, y se para el severo ajus- rmas ideológicas y vidades artísticas y

es la pobreza y debilidad literarias y artísticas que justifican este movimiento de “reafirmación ideológica”. A continuación reproducimos algunos párrafos del artículo de Kuo Mo-jo:

Analizadas en general, nuestras actividades artísticas y literarias han fallado y no corresponden a nuestras necesidades. El lento progreso en el trabajo artístico y literario se puede observar mejor al compararlo con el progreso realizado en las actividades militares, políticas y económicas. En todas las fases del trabajo artístico y literario, ya sea en las bellas letras, la crítica o enseñanza de las teorías literarias, y en general en la dirección intelectual parece haber habido una total suspensión de actividades, lo cual puede tener como resultado una inundación de producción literarias y artísticas equivocadas y aun reaccionarias...

Ahora que una dictadura del proletariado se ha establecido, no podemos continuar excusándonos con razones de restricción objetiva impuestas por un reglamento reaccionario; no tenemos disculpa alguna fuera de una falta de esfuerzo subjetiva, apatía ideológica e inercia. Estudiamos muy por encima las teorías Marxistas y Leninistas y el pensamiento de Mao Tse-Tung, y hemos fracasado lastimosamente en cambiar nuestro punto de vista. Las advertencias hechas por el Comité Central del Partido Comunista China en relación con la “Historia de Wu Hsun” finalmente nos despertaron a la verdad. Por consiguiente fué necesario y apropiado que los círculos literarios y artísticos de Peiping iniciaran en 1951 el movimiento de reafirmación ideológica que regula la orientación artística y literaria...

Así como las críticas anteriores, los mencionados artículos atribuyen en general los defectos de la literatura y el arte a la persistencia de las llamadas ideologías y tendencias burguesas entre los intelectuales, aún los del ala izquierda inclinados en favor de la causa revolucionaria. A este respecto un comentario de Chou Yang resulta muy significativo:

En el curso de la revolución china, los mezuquinos intelectuales burgueses fueron los primeros en despertar a esta verdad. Ellos finalmente lograron hallar a la clase trabajadora, con resolución se asociaron a las filas de esta clase—la más avanzada históricamente—e identificaron su propio destino con el destino de las clases trabajadoras. Este fué el camino escogido por numerosos artistas y hombres de letras.

En momentos en que el intelectual trata de unirse a las masas de trabajadores y campesinos, no sólo sobre la base de fe abstracta y concepto empírico, sino en función de la acción real y la vida diaria, encuentra que la unión no resulta fácil. Acostumbrado a trabajar por sí solo en círculos muy reducidos, e influido fuertemente en su vida artística por la literatura y el arte individualistas de la clase burguesa, el intelectual alberga inevitablemente los hábitos de un ser individualista y por lo general aborrece a las masas y se siente satisfecho cuando está alejado de ellas.

Chou Yang continúa con una definición de lo que él considera las tendencias de la ideología burguesa:

...substracción a la política, aislamiento de las masas, vida confortable y blanda, desdén del ar-

te y la literatura revolucionarias, de la tradición nacional, del intelectualismo proletario, de la producción literaria y artística de las regiones liberadas desde la convocatoria a la Conferencia de Yenan, y admiración por las ideas de occidente...

Específicamente los defectos de la producción literaria son tratados como un problema de dos facetas. Por un lado las autoridades del Partido se quejan de insuficiencia en el contenido ideológico de los temas tratados en la producción literaria, defectos a que se refieren como “deficiencias políticas del arte”. Por otro lado los críticos se quejan de que la producción literaria que contiene materia ideológica suficiente, carece de calidad artística y de realismo. Interpretando libremente podemos deducir que la literatura del momento que intenta una unión del arte y la ideología es demasiado propagandística y cruda y resulta difícil de pasar. Los pecados cometidos contra el canon intelectual incluyen además un “formulismo” (la tendencia a reducirlo todo a una fórmula fija) y el conceptismo (excesiva preocupación con los conceptos abstractos); la maléfica tendencia hacia una “estereotipada repetición de la jerigonza y el doctrinarismo extranjero”, y, en las propias palabras de Chou Yang “producción negligente escudada tras la obediencia a las exigencias políticas”.

Esta lucha de dos facetas está analizada en un editorial del “Jen Min Jih Pao” que en parte dice lo siguiente:

“Nos hemos quedado cortos en la producción de obras que sean al mismo tiempo ideológica y artísticamente satisfactorias y que constituyan una reflexión de las poderosas obras del pueblo chino...”

Primero que todo y de la mayor importancia es la corrosión que proviene del contacto con la mezquina ideología burguesa. El desarreglo de esta tendencia no es en forma alguna accidental sino el resultado de la carencia de una seria y firme decisión del mantener nuestra lucha, nuestra posición y nuestros principios de la cual carecen los círculos literarios y artísticos. Numerosos trabajadores intelectuales han adoptado una actitud de liberalismo y tolerancia, y se abandonan a actividades de propaganda de ideologías no proletarias y han llegado a elogiarlas desvergonzadamente. La línea de demarcación y la definición de clase en arte y literatura han sido por consiguiente pervertidas...

En segundo lugar...hay una tendencia hacia el formulismo y hacia la indulgencia en conceptos. Esta tendencia es en general el resultado de una interpretación vulgar de la misión política del arte y de la literatura. Además de caer en lemas y conceptos estancados las composiciones de esta índole son totalmente vacías, con protagonistas sin carne ni sangre, y de contenido sin vida. No son más que un conglomerado de conceptos políticos superficiales y relatos creados a base de fórmulas. No siendo una profunda reflexión de la vida real, estas obras no poseen valor educacional alguno para las masas. Estas obras son fáciles de producir pero también fáciles de olvidar...

Tenemos necesidad urgente de



composiciones artísticas y literarias que reflejen las inmediatas luchas reales y no de obras a base de una simple combinación de concepto y realismo. Aparentemente estas obras que necesitamos son muy escasas...

Nuestras exigencias son: la unión de la política con el arte, del contenido con la forma, del contenido revolucionario mas depurado con la forma artística mas alta... Por un lado nos oponemos a la tendencia de que tanto el arte como la literatura se aparten de la política—lo cual resultaría en que tanto la una como la otra vendrían a servir los intereses de la burguesía.

Por otro lado nos oponemos a la tendencia a permitir que el conceptismo y el formulismo se incorporen indebidamente en la unión de la literatura y el arte con la política—lo cual vendría a destruir la verdadera intención de poner la obra intelectual al servicio de la política. Estos dos aspectos constituyen la lucha en dos frentes que tenemos que librar en nuestro trabajo artístico y literario...

Otra crítica que se ha hecho repetidamente a los trabajadores artísticos y literarios es la de que “dan demasiada importancia a ‘mejorar y elevar’ la calidad de su producción a costa de la universalización o popularización. Al referirse a esta producción de obras al alcance de las masas, Mao Tun comenta:

Todos nosotros tratamos de aceptar este principio (servir a los trabajadores, campesinos y soldados) diciendo que es necesario “popularizar” primero afirmando que “nosotros elevamos el nivel de nuestro trabajo a base de la popularización; y nuestra popularización, a su vez, se basa en la elevación del nivel de nuestro trabajo”.

Pero lo que expresamos en realidad en nuestra producción prueba que nosotros hemos despreciado la popularización, la hemos entendido mal, la hemos vulgarizado, o hemos separado la popularización de la elevación de nuestro trabajo y hemos llegado a decir: “Ustedes hacen la popularización y nosotros nos encargamos de mejorar nuestro estilo”... Algunos de nosotros hemos llegado a proclamar el progreso de nuestro nivel de producción, siguiendo los pasos al funeral de la literatura y el arte burguesas. Esto no es sino una serie de lamentables errores...

El “cúralo-todo” comunista para estos errores y “pecados” es la reafirmación ideológica. En su artículo de mayo 26, Chou Yang nos da una idea del proceso que el

Partido trata de imponer. El término “reafirmación ideológica”—dice él—implica la derrota de las ideologías retrógradas gracias a una ideología progresiva de las clases trabajadoras, e implica cambios radicales en la visión que el hombre tiene del mundo, sus sentimientos, su psicología, sus hábitos e intereses: “Y agrega:

La clave de una profunda reafirmación ideológica y de una verdadera coordinación del trabajo creativo individual con la vida de los trabajadores y campesinos y con la lucha de clases, está en la participación positiva en las luchas reales de las masas.

De acuerdo con esto, el mayor énfasis de la presente campaña ha recaído sobre la organización de los grupos de trabajadores artísticos y literarios dentro de las mismas masas populares, de grupos que tomen parte activa en la lucha de clases y vivan con los trabajadores y campesinos para que así puedan absorber el espíritu y adquirir la propia perspectiva para la producción de obras literarias y artísticas. En esta forma el Partido asume la misión de decretarle al intelectual no solamente el tema de su producción, y el estilo en el cual debe producir la, sino también como debe pasar el tiempo en busca de su inspiración. El “Jen Min Jih Pao” de clara en su nota editorial sobre este aspecto de la campaña:

Organizar regularmente a los trabajadores literarios y artísticos para que vivan dentro de las masas populares constituye el método principal por medio del cual los intelectuales pueden reformarse y emanciparse de la pobreza de sus composiciones y de la presencia de formulismo y conceptismo en sus obras. El esfuerzo de facilitar al artista y escritor su obra creadora, organizándolos para que puedan tomar parte activa en luchas reales, debe ser apoyado por todos los trabajadores intelectuales dirigentes y debe ser considerado como la labor más importante de los órganos y asociaciones artísticas y literarias...

Otras medidas de la campaña de reafirmación ideológica citadas en los artículos del “Jen Min Jih Pao” incluyen: (1) intensa crítica y auto-crítica dentro de las organizaciones literarias y artísticas (por ejemplo los escritos deben ser leídos en interminables sesiones críticas colectivas y sometidos a revisiones subsecuentes); los resultados de este proceso comunal de la producción artística están descritos en una cita del artículo de Lau Shaw reproducido más adelante). (2) estudio de teoría Marxista-Leninista (“ciencia que todo individuo revolucionario, inclusive escritores y artistas, debe estudiar... con el fin de hacer un análisis profundo comprensivo de la sociedad y de la lucha de clases es absolutamente indispensable tener una perspectiva basada en el materialismo histórico y dialéctico). (3) Continuo estudio de las tesis ideológicas de Mao (...“es inconcebible que pueda haber algunos de nosotros que todavía no podamos repetir de memoria sus palabras”...)

Las autoridades del partido admiten con toda candidez que la reafirmación ideológica—o mejor como Chou Yang la calificó “el cambio en la formación sic

lógica total del hombre" —no es una tarea fácil. Con frecuencia se refiere a esa obra como a un proceso prolongado, doloroso y arduo. En su discurso de 1942, Mao Tse-tung predijo que la reafirmación ideológica y el desarrollo de la perspectiva proletaria entre los trabajadores artísticos y literarios tomaría de ocho a diez años. El hecho de que diez años después aún subsistan antiguos puntos de vista— el cual echa a perder la profecía de Mao— es explicado así por Kuo Mo-jo:

Diez años han pasado pero aún queda un número considerable— en el cual debo incluirme— de intelectuales que no han podido resolver este problema. No quiero decir que Mao se equivocó en su cálculo, sino más bien que nosotros hemos fallado en realizar los esfuerzos subjetivos necesarios para allanar las dificultades. Cuando la gente que hace un esfuerzo genuino necesita diez años, es claro que quienes no se empeñan y dedican necesitarán mucho más tiempo... y quizás estos problemas se quedarán para siempre sin resolver.

En otro comentario que habla por sí solo, Kuo Mo-jo dice:

Siendo que la reforma ideológica es una ardua lucha de naturaleza dilatada... el proceso de la reforma del individuo y de la sociedad en general, como el proceso del metabolismo, es continuo. Cualquier paralización en el proceso del metabolismo solo puede presagiar corrupción y anunciar muerte. Si deseamos no abandonarnos a un destino de muerte y corrupción, la única solución es estudiar regularmente la teoría Marxista-Leninista y los pensamientos de Mao y tratar de poner en práctica sus enseñanzas, para poner nuestro pensamiento en acción y promover crecimiento ideológico a través de la acción.

Posiblemente lo más significativo y sin duda alguna la parte de mayor interés de cuanto se publicó con motivo de la conmemoración del discurso de Mao fueron las declaraciones personales hechas por muchas figuras literarias que se reprochaban a sí mismas por no haber logrado vivir "dentro de las masas populares". Este grupo de intelectuales incluye a Lau Shaw, mencionado anteriormente como una de las figuras literarias más brillantes de la China moderna; Ting Yi, ganador del premio "Stalin" y co-autor de la obra clásica del comunismo chino: "La Niña del Cabello Blanco"; T'sao Yu, el dramaturgo; Chao Shu-li, novelista y cuentista; y Kuo Mo-jo, escritor y crítico, cuya apología estaba consignada en el artículo citado anteriormente:

Para el lector no comunista algunas de estas declaraciones de culpabilidad parecen portadoras de un sutil, cuidadosamente elaborado toque de ironía y oblicuo buen humor. Desde luego, no podemos saber si esta sutil ironía fue intencional. En todo caso las declaraciones indican claramente que las exigencias de la ortodoxia ideológica tienden a producir inercia artística y crean una atmósfera en la cual resulta más fácil—y más verídico— no escribir nada que producir material sujeto a las críticas del Partido.

Como un verdadero escritor del pueblo, Shao Shu-li es un caso interesante. Desconocido en China antes de la guerra con el Japón, Chao Shu-li comenzó a tener fama en las regiones ocupadas por los comunistas alrededor de 1943 con la publicación de un cuento ligero titulado "El matrimonio de Hsiao Erth-hei". Su novela "me-

tamorosis de Li-chia-chuang" fue una obra más ambiciosa y seria en la que se relataban las peripecias de una aldea china del norte desde 1928 hasta 1946. Más llena de humor y más popular fue su obra "Rimas de Li-yu-ts'ai" una larga novela de cómo el narrador de cuentos de un pueblo ayuda a sus habitantes a convertirse en buenos ciudadanos dentro del nuevo orden impuesto por los comunistas.

Nacido y criado en Shansi, Chao ha demostrado maestría en el uso del vocabulario de los campesinos de su región, y un don admirable que le permiten pasar del buen humor y la sátira al hondo sentimiento dramático, así como una habilidad muy especial para manejar los elementos de sorpresa e incertidumbre. Sin ninguna educación académica, Chao parece trabajar dentro del ambiente que prescribe Mao a los intelectuales de China en su famosa declaración de principios hecha hace diez años. Sin embargo Chao no pudo satisfacer las exigencias de la nueva ortodoxia y en junio de 1952, publicó la siguiente declaración en el periódico "Ta Kung Pao" de Hong Kong:

No he escrito mucho en los últimos tres años debido a mi separación de las realidades y mi aislamiento de las masas.

Ahora, con motivo de la conmemoración del Décimo Aniversario de la Declaración de Mao Tse-tung en Yenán, me gustaría examinar y analizar abiertamente el espíritu de este documento que ha hecho época en la historia. Como lo exige Mao, es necesario que los escritores vayamos a las masas para nutrirnos. Yo quiero someterme a un examen completo para revelar de qué elementos estoy hecho, qué me hace falta, y qué estoy dispuesto a asimilar:

1) Yo nací y crecí en una aldea rural. Mi familia era de campesinos medios... y tuve la ventaja de conocer bien a los campesinos...

2) Durante la guerra con el Japón (1938) actué como jefe de movilización de las masas en oposición a los japoneses y como defensa propia. Más tarde me incorporé a varios órganos culturales (periódicos y casas editoriales) para tomar parte en las actividades de las masas. En 1948 tomé parte por espacio de ocho meses en la reforma agraria. En todo este tiempo estuve en contacto con las masas sólo en reuniones políticas, pero me enteré muy poco de su vida diaria y de su trabajo.

En el invierno de 1948 regresé a mi aldea nativa con motivo del Año Nuevo. Durante mi visita al pueblo entrevisté a todas las familias de la comunidad (52 en total) y me asocié con seis familias con las que estoy emparentado. Estas gentes me ofrecieron valiosa información sobre los cambios operados en los últimos diez años.

Esto es todo lo que obtuve como nutrición en medio de las masas, antes de mi llegada a Peiping. Algunos críticos han anotado con razón que en mis escritos los personajes y sucesos antiguos están descritos con más claridad y agudeza que los hechos y gentes recientes. Todos mis escritos tienen como tema las gentes de mi pueblo. Trabajando en el campo, descansando a la sombra de un árbol, compartiendo mis comidas con los protagonistas de mis escritos, yo naturalmente he venido a conocer todo lo relacionado con su ambiente, sus pensamientos y su manera de vivir. Más tarde me relacioné superficialmente con otras gentes. Yo, no puedo entender su

integridad, su ideología su carácter y sus relaciones de clase cuando solo he conocido a estos últimos personajes en reuniones políticas... A pesar de que en estas reuniones aprendí mucho... solo podría hacer uso de este conocimiento para escribir informes ajenos al arte, pero nunca composiciones artísticas, con personajes naturales y vívidos que se vayan desenvolviendo de acuerdo con las leyes del progreso...

Después de mi llegada a Peiping, tuve menos oportunidad de entrar en contacto con las masas. Como resultado de esto, con excepción de dos escritos, todo lo que escribí estuvo desposeído de atracción para el pueblo pues yo no contaba con el material necesario.

Al recapacitar sobre mi propia historia desde el principio de la guerra contra el Japón, me doy cuenta de que me he venido sustrayendo paulatinamente a la vida real de las masas hasta llegar a un aislamiento total. Si no rectifico a tiempo esta tendencia, ciertamente habré de poner fin a mis actividades, creativas. Para cambiar tendré que poner en práctica las palabras de Mao de "aproximarse a las masas de trabajadores, campesinos y soldados permanente, incondicionalmente, de todo corazón...". Por consiguiente es claro que si quiero continuar produciendo más y mejores obras, no tengo otro camino que decidirme a reformarme y seguir los dictámenes de Mao Tse-tung.

El dramaturgo T'sao Yu, otro de los distinguidos penitentes, es el caso típico del intelectual castigado por el alto comando comunista debido a su perspectiva y tendencias ideológicas burguesas, a pesar de su larga adhesión a la literatura de izquierda. En una declaración pública da el 24 de mayo en el Jen Min Jih Pao, T'sao afirma:

Como un trabajador literario nacido en la oscura sociedad antigua he aspirado a la claridad y al brillo, mis pensamientos y mi ideología han adolecido lamentablemente de ideales burgueses... Después de un concienzudo estudio de las ideas de Mao Tse-tung comencé a darme cuenta de lo inadecuada que era mi mentalidad. Yo no estoy familiarizado con los trabajadores, campesinos y soldados, ni soy un teorizante de la ideología de Marx y Lenin; tengo poca experiencia en las realidades de la nueva sociedad, y estoy poco acostumbrado al lenguaje del pueblo...

He aprendido del formidable discurso de Mao que "para entender a las masas, nuestros propios pensamientos y sentimientos deben estar integrados con los de los trabajadores y campesinos y soldados..." y que para "asimilarse a las masas es necesario tener la decisión y someterse a un largo y doloroso periodo de ensayo..."

El cambio y la reforma sólo pueden obtenerse mediante el examen del pensamiento y de la ideología. Subrepticamente o en la superficie, en mis trabajos se hallan ideas de lo bueno y lo malo por encima de las clases sociales, y, por consiguiente, llenas de rasgos impopulares. Yo siempre he declarado abiertamente mi odio al oscurantismo de la sociedad antigua, mi justa ira ante la sangüinaria explotación de unos hombres a manos de otros, y mi convicción, de que el régimen viciado de las fuerzas feudales y los agentes burocráticos dolosos debería ser derrocado, pero también creo en el concepto de clase de la naturaleza humana. Creo que en una socie-

dad de clases la naturaleza humana puede ser universalmente buena. Yo nunca comprendí de manera nítida el hecho de que cada hombre estuviera poseído por sus propias características de clase, que las reacciones subjetivas fueran creadas por condiciones objetivas, que la ideología esté determinada por la propia existencia, y que nuestra ideología y nuestros sentimientos estén determinados por los hechos objetivos de la lucha de clases y la lucha colectiva de la nación. Resulta muy difícil para un intelectual salido de la mezquina burguesía y que no ha sido aún totalmente reformado, de salojar de su mente a todos los personajes que admiraba, los pensamientos y sentimientos allí arraigados. Por eso desde el momento que leí la declaración de Yenán estuve convencido de que la literatura y el arte deben ser para los trabajadores, campesinos y soldados. Sin embargo, al continuar la lectura sobre quiénes eran las gentes que constituyen las masas tuve una gran exaltación interior al descubrir que la mezquina burguesía también tenía su arte y su literatura y que la clase de vida y gente a que había estado acostumbrado podían subsistir dentro del arte siempre que se les observara desde el ángulo Marxista-Leninista. Cuando yo fui a las márgenes del Río Hawai y tomé parte en actividades de la reforma agraria, cometí varios errores. A pesar de que estas faltas han sido rectificadas a tiempo con la ayuda de las masas, no me ha sido posible escribir nada. Me siento terriblemente avergonzado cuando recuerdo las palabras de Mao... aproximarse a las masas, vivir con los trabajadores, campesinos y soldados, permanente, incondicionalmente, de todo corazón... entrar al ardor de la lucha...

Lau Shaw que apareció en el "Jen Min Jih Pao" el 21 de mayo de 1952, es posiblemente la que mejor analiza las dificultades que se presentan al escritor cuando trata de cumplir con las exigencias de la ortodoxia ideológica. Lau Shaw declara:

Antes de haber hecho un estudio completo de las palabras de Mao, no habría podido escribir cuanto he escrito en los últimos dos años. A pesar de que lo que he escrito en estos dos años, no se puede considerar bueno, su naturaleza es totalmente diferente de lo que había escrito antes de la liberación. A pesar de que yo comencé a escribir en 1924, mi móvil no fué más que hacer lo que otros estaban haciendo. Yo quería escribir y publicar con el fin de convertirme en un hombre de letras, pero sin otro pensamiento... Yo escribía para los lectores, no para educarles, sino más bien para ofrecerles lo que pedían y satisfacer su interés...

Yo leía los trabajos literarios más famosos del mundo y los aplaudía sin dar mayor importancia a su contenido educativo o a su valor artístico. A pesar de que yo mismo desarrollé algunas teorías artísticas y literarias, no pude alcanzar una comprensión crítica de estas teorías debido a que yo no poseía un criterio ideológico propio que me guiara.

Yo presentaba en mis escritos a las clases trabajadoras y oprimidas solo para dar rienda suelta a mis propios sentimientos y como protesta contra las persecuciones y contratiempos que tuve que sufrir en mi juventud. Poseía el sentido del derecho de la mezquina burguesía pero le tenía miedo a la revolución sin saber que yo no comprendía ni sentía entusiasmo por la lucha de clases. Yo me ha-

bía trazado una pauta que deslindaba la literatura y el arte de la lucha política...

Estuve desorientado al conocer la teoría de Mao de que el arte y la literatura deberían estar subordinados a la política. Mi largo contacto con la burguesía paralizaba mis pensamientos, mi vida y mis composiciones. Yo pensé que podría continuar escribiendo sin absorber ideología alguna y sin cambiar mi manera de vivir; sostenía que cualquier escrito valía la pena siempre que estuviera escrito con donosura. En fin sostenía que era no solo ventajoso sino deseable separar la literatura y el arte de la política.

Sin embargo, Mao puso de relieve que estábamos equivocados, que de arte y la literatura debían obedecer a la política. Desde entonces decidí hacerme una nueva vida literaria y artística bajo la dirección magistral de Mao Tse-tung.

Pero, dónde y cómo debería comenzar?

Como no tenía entrenamiento revolucionario y debido a que no poseía adecuada experiencia en la reafirmación ideológica, decidí comenzar por abajo. En consecuencia comencé a trabajar en literatura popular. No es que la literatura popular sea más fácil de escribir o de un nivel inferior artística o ideológicamente, sino que este tipo literario, como las baladas (k'uai-pan) y los diálogos (hsian-sheng) no tienen que ser muy extensos y, por consiguiente, pueden estar mejor controlados.

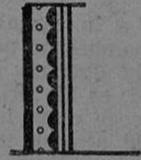
Mientras que anteriormente podía escribir cien líneas en un día, ahora el mismo trabajo me toma siete u ocho días de concentrado esfuerzo. Ahora trato de ejercer el mayor control sobre la dicción de lo que escribo para evitar las frases vacías o la jerigonza estereotipada y para producir nuevos pensamientos en correcto lenguaje popular. Como resultado de incansables ensayos literarios y habiendo escuchado las opiniones de otros escritores, he llegado a darme cuenta de que debo dar prioridad al pensamiento ideológico y he comprendido el grave error en que estaba cuando una simple frase ingeniosa me satisfacía. Una seria dolencia de mi pierna me ha impedido obtener experiencia directa de la vida de las masas en las fábricas, las aldeas y en las filas del ejército. Sin embargo, he logrado comenzar a comprender la importancia de aprender de los trabajadores, campesinos y soldados a través de incansable estudio de la literatura popular.

No importa la limitada consecuencia de lo que esté escribiendo, siempre trato de entrar en contacto con la vida en la nueva sociedad. Alguien dirá que como yo sólo puedo aplaudir lo que he visto, aún me encuentro en incapacidad de tomar la iniciativa y producir obras de alta categoría ideológica y calidad creativa.

Pero como hombre proveniente de la antigua sociedad, para mí sería absurdo pensar que de la noche a la mañana me puedo convertir en un pensador que discierne en términos de la sociedad presente. Lo único que puedo hacer es tratar de obtener cierta comprensión de la nueva sociedad y elogiar la parte que he logrado comprender.

Poco a poco comencé a escribir para el teatro. Mis dos primeros libretos no intentan reproducir las condiciones de las clases trabajadoras. Todavía no puedo lograr esto. Estas obras teatrales tienen ambas el mismo defecto. En ambas logro describir muy bien a la gente que proviene de la antigua sociedad pero no tengo la misma

LOS METODOS EN LAS ESCUELAS SECUNDARIAS



A doctora Maza, profesora titular de la cátedra Diáctica General de las Escuelas Secundarias en la Universidad de La Habana, nos

dice al respecto:

"La nueva metodología de las escuelas secundarias se esfuerza por integrar los elementos hasta ahora dispersos, en un todo armónico, en torno al concepto actual de la unidad. Hay ocasión por consiguiente a través del ciclo del aprendizaje, de acudir a una serie de métodos y procedimientos que aislados y sin relación entre sí carecen de valor, pero que una vez integrados en una síntesis global, se destacan mejor en sus perfiles pedagógicos".

En efecto, la práctica que prevalece en las escuelas secundarias progresivas, se fundamenta en el análisis minucioso del ciclo del aprendizaje de acuerdo con las ideas más avanzadas y que llevado a la práctica a través de las 4 fases generalmente aceptadas: introducción, etapa de laboratorio, fase de socialización y período final de prueba, viene a enriquecer la moderna enseñanza media.

Dos propósitos fundamentales persigue la primera fase: conocer a cada alumno individualmente por medio de su expediente personal y despertar el interés de todos mediante la gama de recursos que la civilización contemporánea pone al servicio de la motivación de la enseñanza.

La fase de laboratorio, de estudio y trabajo, o de asimilación como también se la llama, viene a ser la oportunidad suprema para la individualización, y por consiguiente para la iniciativa personal y el desenvolvimiento de la expresión creadora. Es en esta fase cuando el profesor asume su

suerte con los personajes de la nueva sociedad. Debido a esto he aprendido mi lección y me he convencido de que al mismo tiempo que entiendo bien a la gente antigua, no entiendo muy bien a las nuevas generaciones.

Antes de la liberación escribía por mi cuenta, solo, sin consultar a nadie. Ahora desde el momento que comienzo a escribir estoy dispuesto a corregir. Al terminar mi primer borrador, lo leo siempre a una organización literaria o artística o a un grupo de amigos. Cuando ellos tienen algo que decir yo trato de re-escribir el texto; y si alguien hace una crítica a fondo yo descarto el manuscrito completo. Muchas veces tengo que escribir la misma frase siete u ocho veces. Y si, finalmente, la calidad ideológica es aún baja, abandono todo el trabajo y comienzo de nuevo.

Todavía no soy un escritor de la escuela de Mao Tse-tung pero trataré siempre de ir progresando paso a paso de acuerdo con las enseñanzas de Mao, así como a rectificar todas mis faltas en vida y pensamiento. Solo así podré salvarme del lastre de "viejo escritor", capacitarme para aceptar toda la crítica con la mayor modestia y renovar mi derecho a vivir una vida literaria y artística.

¡Estoy profundamente agradecido a Mao!
¡Viva Mao!

Por el Prof. JORGE ARCE C.

verdadero papel de guía y consejero a través de todo el proceso del aprendizaje.

El período de discusión en clase permite, por el intercambio de ideas, llegar a la socialización de las experiencias adquiridas por individuos, o por pequeños grupos en la fase anterior. Es el momento en que el alumno tiene la oportunidad de aprender directa o indirectamente, aprovechando las actividades de sus compañeros.

La fase final de prueba pretende descubrir si los alumnos han dominado la unidad y los elementos que la constituyen, suministrando una base adecuada y sólida para el repaso o la nueva enseñanza, si se hace necesario insistir en los puntos débiles o deficientes revelados en el examen. En esta asumen gran importancia las mediciones objetivas y las apreciaciones subjetivas de los resultados alcanzados.

Las escuelas progresivas han llegado a la conclusión de que las ventajas de la enseñanza basada en la idea de la unidad son obvias. En efecto, la unidad ofrece una base psicológica de mayor solidez, conduce a la formulación de propósitos más definidos, permite elaborar sumarios más significativos, proporciona mayor flexibilidad al profesor, se adapta mejor a las diferencias individuales, establece relaciones efectivas con otras materias y suministra oportunidades para una participación más eficaz de los alumnos.

Dentro del campo específico de los métodos para la segunda enseñanza, los especialistas distinguen: el problema, el proyecto, la conferencia, el estudio dirigido, y la recitación socializada. De acuerdo con la idea de la unidad y la función que desempeña en el proceso del aprendizaje, es posible clasificar dichos métodos en generales y específicos. Dentro de este punto de vista hay que incluir el problema y el proyecto bajo la denominación de técnicas generales, porque en verdad, cada una de ellas constituye en sí un ciclo que abarca varias fases. En cambio la conferencia, el estudio dirigido, y la recitación socializada, sólo comprenden una etapa del proceso didáctico, asumiendo por lo tanto una posición subordinada en el conjunto de actividades que lo integran. Tanto el método de problemas como el método de problemas constituyen dos de las más fecundas aplicaciones del concepto unitario. Si el primero pone énfasis sobre el pensamiento reflexivo, en el segundo es la acción la que predomina.

Las técnicas específicas, la conferencia, el estudio dirigido y la recitación socializada, corresponden respectivamente al inicio, desarrollo y culminación del proceso del ciclo del aprendizaje. La conferencia en la pedagogía renovada se encuentra en posición crítica, y sólo se podrá mantener en el porvenir si se renueva en sus procedimientos y se reduce a sus justos límites. Lo que se debe combatir es el exceso de su actual empleo en las escuelas secundarias, donde se aplica, en muchos casos, con exclusión de otros métodos que contribuirían a imprimir mayor variedad e interés al aprendizaje, aumentando su eficacia.

El método de estudio dirigido re viste en la etapa media su más

genuina significación. El profesor Bossing al respecto dice:

"el estudio dirigido puede considerarse como la orientación del estudiante para la comprensión más adecuada y el empleo más eficaz de las técnicas del aprendizaje, específicamente aplicadas, mientras realiza en el aula las tareas señaladas de antemano, bajo la guía del profesor".

La recitación como la conferencia atraviesa hoy una fase crítica. Sin embargo, entre los educadores más responsables se ha abierto un nuevo concepto de la recitación muy distinto al que prevalecía en otros tiempos.

Este método en su concepto moderno recibe el nombre de recitación socializada y se caracteriza por el énfasis que le da al pensamiento reflexivo, al cultivo del ideal de cooperación y al desarrollo de la iniciativa y la experiencia o expresión creadora.

Estos tres métodos, en su moderno concepto se van aplicando a medida que se progresa en el desarrollo de la unidad, para precisar mejor el moderno concepto del aprendizaje como una modificación de la conducta.

La Educación de los Adultos en Chile

El Consejo Nacional de la Dirección de Instrucción Pública de Chile acaba de crear una Comisión permanente encargada de estudiar, entre otros, el problema de la enseñanza de los adultos. Esta Comisión ha sido organizada como consecuencia de la visita del Dr. Fernando Romero, encargado por la Unesco de estudiar la cuestión de la educación extra-escolar de los adultos en América Latina. Colocado bajo la presidencia del Director de Instrucción de Chile, el Comité estará constituido por el Rector de la Universidad Técnica, o su representante, un delegado de los jefes de empresa y un delegado de los sindicatos obreros. Su función será el estudio de un programa nacional para la educación de los adultos y tendrá a su cargo las relaciones con la Unesco. Será también de su competencia, de una manera especial, aconsejar a la Comisión Nacional para la Unesco en lo que concierne a los proyectos de resolución relativos a la educación de los adultos, que el Gobierno chileno presentará a la Conferencia General de la Unesco en su Octava Reunión, que se celebrará en Montevideo en noviembre próximo.



LIBRES DE TEMOR

En esta época aclaga en que le ha tocado vivir a nuestra generación, en la que se multiplican los obstáculos para el cumplimiento del destino eterno, en que nos quieren aniquilar la libertad, en que insisten en imponernos una existencia "standard" sin ideales—ayuna de fines—, en que el temor es fenómeno colectivo, apoyémonos decididamente en el Ser Fundante de nuestra resistencia; y escuchemos sus voces. C.F.S.

LA especial dignidad de persona que tenemos nosotros los hombres nos obliga a defender nuestra propia existencia. El ser del hombre es la persona, y ella se realiza y es en la existencia. La persona se encuentra arrojada, lanzada en el mundo y tiene que vivir con las cosas que la rodean. Ella tiene que realizar su vida escogiendo entre las posibilidades que le ofrecen las cosas—desde su cuerpo, su inteligencia, hasta una silla—, ella tiene que ser "esto" o "aquello". En la raíz de su existencia se encuentra la condición ontológica que la posibilita a "ser". Por eso la esencia de la existencia es "poder ser". Y poder ser es libertad. Poder ser con las cosas. Por eso la existencia se va realizando como proyecto.

Pero el hombre en su especial condición de persona, se "encuentra" existiendo. Va hacia las cosas, vive con ellas, escoge, desenvuelve un proyecto. Pero él no ha determinado vivir. Se encuentra viviendo, existiendo. Va hacia las cosas—esta es una de las dimensiones de su existencia— pero viene desde algún lugar y vive por alguien. Aquí nos tropezamos con la otra dimensión de su existencia. El hombre va hacia las cosas pero se fundamenta en Dios, Viene de Dios y vive en Dios, por Dios. De El recibe la vida y el impulso para seguir viviendo. Es su fundamento. La existencia es, consiste, en estar lanzado desde Dios, en Dios, hacia las cosas.

El hombre como persona tiene que hacerse. Pero se encuentra existiendo. Su vida le ha sido impuesta. Tiene que hacerse entre las cosas pero recibe el impulso de Dios. El hombre es ser libre que existe realizándose entre y con las cosas fundado en Dios.

Sostenidos por Dios, impulsados por Dios, fundados en Dios, "en" Dios, realizamos nuestra vida, hacemos nuestra existencia en las cosas hacia la muerte. Vivimos siendo.

El hombre es pues, persona, es decir, es ser libre, libertad, que existe teniendo que hacerse con las cosas, fundado en Dios. La calidad de persona le viene por ser libertad. La libertad no es un atributo psicofísico como la inteligencia, la voluntad, la potencia muscular; la libertad es la condición ontológica de la existencia, del ser del hombre.

Y esta realidad se pierde de vista en nuestros tiempos. Se piensa que la libertad es sólo un atributo del hombre o simplemente una situación social-política. Se lucha por la libertad como "algo", como un valor, fuera del hombre, extraño a su esfera de ser. O no se lucha.

Por Carlos Fernández Sessarego.

La lucha por la libertad es algo más hondo e importante. La lucha por la libertad es la lucha por nuestra misma existencia; es la defensa de nuestro propio ser, de nuestro único e intransferible reducto.

La democracia permite, facilita las condiciones, proporciona el ambiente adecuado, para que cada persona "haga su vida", desarrolle su proyecto, prefiera unas cosas a otras, aproveche sus posibilidades de ser tal o cual cosa.

La ausencia de estas condiciones—la dictadura— recorta la personalidad al oponerse a la libertad. No permite la existencia. Disminuye las posibilidades de ser, no como defensa de las posibilidades de los demás hombres sino únicamente en virtud de la voluntad indiscriminada de un hombre o un grupo de hombres que detenta el poder.

El pretexto corriente para la implantación de las dictaduras es la justicia social. Una justicia social mal entendida por cierto. Se sacrifica la libertad en aras de una falsa idea de bienestar. Olvidan sus sostenedores que lo importante no es dar de comer—imponiendo "un proyecto"— haciendo del hombre un ser pasivo e inútil sino que lo esencial es proporcionar las condiciones, los medios, las posibilidades, para que esos hombres coman. De aquí el nuevo sentido social-cristiano de la democracia que ha superado al concepto de la democracia liberal. La democracia debe proporcionar las posibilidades, los medios, para que la persona pueda "hacer su vida" según lo determine, respetando la libertad de los alter egos. Debe proporcionar las condiciones adecuadas para la justicia social y velar por los incapaces.

La dictadura ataca la esencia, la raíz, de la persona: la libertad. La paraliza, la somete, a cambio de ciertos bienes, de ciertas cosas, que le proporciona al hombre sin saber si son "esas" cosas precisamente las que necesita el hombre para hacer "su vida".

La democracia liberal se preocupa sólo de defender la libertad de cada cual sin preocuparse de proporcionar, de facilitar, los bienes que la mayoría necesita para vivir. De la mayoría que no tiene acceso a aquéllos bienes.

La dictadura despierta el temor en los hombres sometidos. El temor a que se destruya su propia existencia, a que se recorte sus posibilidades de ser. Los amplios caminos de la libertad, del hombre en su raíz, se angostan y desaparecen. Sólo existe un derrotero, una vía. Y una "vía", la rutina, lo "diario", lo común, son los más grandes enemigos de la existencia personal; es el constante temor a no "poder ser".

Y lo que es grave el temor no se reduce a aquello. No se teme la destrucción del reducto, de la libertad, solamente. El temor va más allá; las represalias contra los que quieren "vivir" se hacen patentes a través de la injuria y el castigo. Dispensadores de la muerte—en muchas ocasiones—directa o indirectamente, se abrogan la suprema potestad de disponer del divino soplo mantenedor de la existencia.

¿Qué la libertad no existe? ¿Qué es un mito? ¿Qué el hom-

bre está sometido a la casualidad? Absurdo. El hombre no posee el atributo de la libertad, el hombre "es" libertad, es albedrío. El hace su vida, escoge entre las posibilidades que le ofrecen las cosas, los seres, que lo rodean— como se ha dicho— desde su inteligencia hasta un artefacto de cocina. El que el hombre sea libertad no quiere decir que todos los actos del hombre sean libres o que se cumplan todas sus decisiones, todos sus proyectos. Existen en su vida una cantidad de actos que están fuera de su libertad, que le son impuestos. Una serie de acontecimientos fuera de su decisión, desde el hecho simple de "estar viviendo". Muchas veces se encuentra el hombre privado de su libertad. Pero solamente quien es libre puede perder algo que tiene: su libertad.

El ser libertad, el hombre, está fundado en Dios. Su libertad es en Dios. Y aquella libertad, además, tropieza con una cantidad de dificultades que no le permiten ser aquello a que se decide ser.

La democracia debe reducir al mínimo las dificultades que se oponen a la libertad y proporcionar al hombre los medios, el ambiente, para que cumpla sus decisiones, para que cumpla con el destino a que está llamado por quien le dió la vida y lo mantiene en ella.

La dictadura constriñe a la libertad a marchar por "un" camino señalado por la voluntad de quien posee el poder. El temor a no cumplir su destino, su libre decisión, invade al hombre. La dignidad de la persona humana es un mito.

La máxima aspiración—consciente o inconsciente— de la persona es cumplir su destino. La fuerza de la libertad es enorme, arrolladora, capaz de vencer muchos obstáculos, a pesar de sus limitaciones. El temor es el principal capítulo; es un repliegue de la libertad, una extraña sensación de no poder ser, un avizorar obstáculos.

El resultado del temor: libertad constreñida, ávida de cumplir su destino, su proyecto. La libertad replegada en su reducto como el aire comprimido, como el resorte achatado. Aumentan las fuerzas para poder ser, para vencer los obstáculos.

El segundo capítulo es la santa rebeldía. La rebeldía—en sus múltiples matices— no es sino el allanamiento, por medios lícitos y proporcionados, de los obstáculos injustamente opuestos al cumplimiento del destino intangible de la persona humana. No es, en última instancia, sino una defensa de la propia e intransferible existencia personal.

En esta época aclaga en que le ha tocado vivir a nuestra generación, en la que se multiplican los obstáculos para el cumplimiento del destino eterno en que nos quieren aniquilar la libertad, en que insisten en imponernos una existencia "standard" sin ideales—ayuna de fines—, en que el temor es fenómeno colectivo, apoyémonos decididamente en el Ser Fundante de nuestra existencia; y escuchemos sus Voces.

Su mandato de perfección nos obliga. Necesitamos los medios y un ambiente para cumplirlo. Conquistémoslos. A fuer de escribir el segundo capítulo...

Uruguay, tema

RUTGERS University Press, casa editorial de los Estados Unidos, acaba de publicar una obra de 300 páginas titulada "Uruguay: Portrait of a Democracy" (Retrato de una Democracia), de bida a la pluma del catedrático de Ciencia Política en la Universidad de California, Russell H. Fitzgibbon.

Según el crítico literario del New York Times, Milton Bracker, que hizo la reseña de la obra, el autor expone la materia de manera objetiva sin hacer hincapié en la preocupación que embarga a la nación norteamericana por la circunstancia de que el comunismo ha ya logrado un punto de apoyo en el Hemisferio Occidental o que el matiz político de las dictaduras en el Nuevo Mundo varíen de uno a otro extremo de la escala. En su opinión, ninguno de estos problemas han surgido en Uruguay, que tiene fama de ser la más progresiva democracia al Sur del Río Grande.

Aunque su pueblo y sistema económico son en todo semejante a los de la Argentina, el Uruguay hace gran contraste con la nación vecina y resulta una verdadera paradoja en el Hemisferio, añade Fitzgibbon. A pesar de que la república, al igual que las otras, ha sido teatro de guerras civiles en el transcurso de su historia, ha sido bien poca la sangre derramada en el país desde el 1904.

El autor reconoce que su obra está desprovista del oropel y de la gloria que caracterizaron las conquistas del Norte y del Oeste y por tal causa le ha sido imposible reunir una impresionante colección de caracteres. Sin embargo, "la prolongada sombra de un hombre—José Batlle y Ordóñez— es inolvidable en Uruguay. El genio político del Batlle, dice Fitzgibbon, ha tenido mayor significado para el Uruguay y las otras repúblicas americanas que cualquier de los aventureros, caudillos y dictadores de la región del Caribe.

Este progresista dirigente cuya serie de reformas sociales antecedieron al New Deal de los Estados Unidos por un cuarto de siglo, fue presidente en los periodos de 1903 a 1907 y de 1911 a 1915. Una de las más notables manifestaciones de Batlle, dice Fitzgibbon, fue su proposición el 1907 en La Haya de crear una sociedad de naciones que se consagraría al mantenimiento de la paz, doce años antes de que fuera un hecho la Liga de Naciones. También propugnó Batlle la jornada de 8 horas de trabajo y la institución de derechos femeninos.

El apoyo prestado invariablemente por la república del Uruguay a los acuerdos políticos pacíficos fue inspirado asimismo por Batlle, según Fitzgibbon, quien continúa en su interesante trabajo histórico, diciendo: "Es evidente el hecho de que el Uruguay basa su defensa nacional en los estatutos de la ley más bien que en el empleo de las armas".

GORKI, PROTAGONISTA DE NOVELA

LA novela de Igor Gousenko "The Fall of a Titan" (La caída de un Titán) de la que en pocas semanas se han vendido doscientos mil ejemplares incluidos los de la organización del Libro del Mes (Book of the Month), trata al paecer, de la vida y sobre todo de la muerte del escritor ruso Máximo Gorki, asesinado por la policía soviética en 1936.

El público recuerda seguramente quien es Gousenko. Era, hace algunos años, el traductor de cifra de la embajada rusa en Canadá, que rompió con el régimen soviético y pidió refugio al gobierno canadiense. Gracias a sus informes fué descubierta una red de espionaje soviético en Canadá y en los Estados Unidos. Desde entonces, Gousenko ha seguido viviendo en Canadá de la ayuda espontánea de un grupo de liberales. Esa ayuda le ha permitido realizar la ambición de su vida: escribir.

Y acaba de publicar "The Fall of a Titan" novela q' yo no he leído aún, pero sobre la cual se han escrito muchas críticas entusiastas. El vicealmirante norteamericano Leslie C. Stevens, antiguo agregado naval de Moscú, y autor del libro "Russian Assignment", dice: "Si Gousenko puede escribir dos o tres libros más de la misma densidad e importancia, será sin duda el Dostoyewski de nuestro tiempo". Otros críticos han dicho cosas parecidas. Según ellos, el libro continúa la gran tradición rusa representada por Tolstoi, Chekhov, Dostoiewski y Gorki. Algunos críticos ponen reparos al estilo, pero no hay que olvidar que se trata de una traducción.

Yo no puedo opinar todavía, por que no lo he leído. Espero recibir seiscientas páginas por correo un día de estos. Cuando las haya leído, escribiré mis impresiones. Pero no puedo resistir a la tentación de recordar la figura central de la novela, que, como digo, es un personaje histórico: la figura humana de Máximo Gorki. Humana, y no literaria. Porque si la obra de Gorki ha sido traducida a todos los idiomas, y existe un "retrato literario" del autor, la verdadera personalidad de Gorki es mucho menos conocida.

Los autores de novelas tienen a migos y enemigos, como los demás ciudadanos.

Los amigos de Gorki han escrito sobre él todo género de elogios y no sólo de sus libros, sino de su persona. Lo han dramatizado, idealizado. Los editores han contribuido con vistas comerciales a hacer de él un tipo romántico. Han dicho de él las cosas más extrañas: que procedía de la escala social más baja de Rusia —lo que ya es decir—, que había sido un vagabundo y que ignoraba la cultura clásica, la cultura académica y universitaria. Era, según ellos, un aventurero que tenía el instinto literario y que escribía por una especie de oscuro milagro.

Los enemigos de Gorki decían lo contrario: que era un buen burgués, que había pasado por universidades y academias y que sabía todo lo que un estudiante de filosofía y estética podía saber. Decían también que era hijo de una

familia de clase media acomodada y que no tenía nada de aventurero ni de romántico.

Uno de sus biógrafos es especialmente interesante, por haber sido en su juventud amigo entrañable de Gorki y más tarde enemigo político. La enemistad política no suele alterar entre los escritores sus opiniones en cuanto al mérito de la obra. En este caso, Ivan Bunin, el autor al que me refiero —Premio Nobel de 1933— es la mejor prueba.

Bunin dice que Gorki cultivaba su propia leyenda adoptando una manera antiliteraria de vestirse y de vivir. Vivía Bunin en Poltava (Ucrania) en 1892 cuando circuló por la aldea la noticia de que un joven escritor llamado Gorki se había instalado en el pueblo de al lado. La gente decía que era un hombre grande, fuerte, con un gabán inmenso, un sombrero de alas descomunales y un garrote en la mano. La gente decía la verdad.

Un día encontró Bunin a Gorki con Chekhov, en la calle. Chekhov dijo: "Permitanme que les presente: Gorki, Bunin". Y el Premio Nobel de 1933 dice: "Todo lo que había oído era verdad. Llevaba Gorki un gabán mucho mayor de lo que correspondía a su tamaño. Y el garrote. Debajo del gabán una blusa campesina de brillante seda amarilla atada a la cintura con un grueso y largo cordón color crema y bordada con hilo de colores en el puño y en los bordes. Pero no era Gorki tan grande como decían. Su pelo era rubio y tenía ojos pequeños y verdosos, anchas narices y un bigote de campesino, caído a los lados".

Mientras estuvo delante Chekhov, el novelista ruso hablaba con una voz de bajo profundo afectando vigor y rudeza. Cuando Chekhov se fué y se quedaron solos, Gorki dejó sus maneras terribles y comenzó a hablar con un acento dulce y cantarín lleno de vocales sonoras, exagerando su afabilidad. Enseñó a Bunin la fotografía de su mujer y su niño y les mostró una pieza de tela que acababa de comprar: "¿Ve usted? —decía con los ojos encendidos—. Le he comprado esta tela para una blusa. Es un regalo que quiero hacerle". Dice Bunin que la impresión que le daba Gorki cuando estaban solos, era la de un campesino modesto, simple y naturalmente inclinado a las bromas.

Bunin añade, más tarde, que el novelista ruso podía pasar de un estado de ánimo al otro cuando quería y sin esfuerzo alguno, y que en los dos parecía igualmente sincero y natural. "Cuando trataba de ser persuasivo en el terreno de la amistad cordial, no era extraño que aparecieran en sus ojos dos lágrimas". Cuando se mos traba rudo y violento —en público, siempre— llegaba a palidecer de vanidad, de orgullo o de indignación. Y desdénaba aparentemente la cultura, la inteligencia y la literatura. Pero minutos después decía a Bunin en privado que la literatura era lo único importante en la vida y que ellos debían dedicarse en cuerpo y alma al estudio de la tradición culta de la que sólo bienes y proyechos se podían esperar.

Añade Bunin algunos detalles físicos de la persona de Gorki: "Tenía los hombros anchos y solía

llevarlos altos. Caminaba ligeramente, con la cabeza hacia atrás y los pies adelantándose al resto del cuerpo. Una manera de andar típica —si se puede hablar así— de los ladrones. He visto a menudo gente que caminaba así en el puerto de Odesa".

Según el amigo de Gorki, éste tenía manos grandes y suaves, de sacerdote. Los pómulos salientes, como un tártaro. Mucho pelo rojizo, peinado hacia atrás sobre una frente estrecha y arrugada como la de un mono. "Había cierta vivacidad cómica en su conjunto, la misma que se anunciaba ya en su pequeño hijo Máximo a quien yo solía cargar a la espalda para galopar con él por la casa hasta que el niño gritaba de placer".

En plena juventud, Gorki comenzó a perder su lozanía. Se hizo más pesado, su piel se oscureció, su bigote crecía —la gente lo llamaba "el sargento"— y su cara apareció cubierta de arrugas. Se veía en sus ojos una expresión arrogante y desdenosa. "Cuando yo lo encontraba lejos del público, volvía a ser el mismo de su juventud —dice Bunin—, aunque un poco más seguro de sí y confiado. Frente a la gente, sin cuya admiración no podía vivir, era de una violencia brutal. Recuerdo que en una fiesta a la que había concurrido bastante gente conocida, la actriz Ermolova, gloriosa y venerable, trataba de acercarse a Gor-

ki y de ofrecerle una cigarrera de hueso de ballena. Iba detrás de él repitiendo humildemente: "Permítame, Maxim Alexeyevith..."

"Gorki aplastaba el cigarrillo en un cenicero y se volvía a hablar con otra persona. La actriz se acercaba un poco más y repetía: "Un momento, Maxim Alexeyevith, en nombre de mis compañeros...". Y, por fin, Gorki con una voz áspera le decía: "¿Cuándo saldrás de aquí y me dejarás en paz, si es posible?"

Añade Bunin que si hubieran estado solos la actriz y Gorki, éste se habría conducido de un modo amable.

Tenía Gorki, pues, dos personalidades y actuaba en hombre terrible o en amigo, según las circunstancias. En la cumbre de su fama, Stalin le hizo saber que vería con gusto que escribiera su biografía. La biografía de Stalin por Gorki daría la vuelta al mundo, sin duda. Y la gente creería con los ojos cerrados que Gorki dijera. Pero Gorki se negó. Fué entonces cuando le hicieron la misma proposición al escritor francés Barbusse, quien aceptó y recibió por este trabajo una cantidad considerable. Poco tiempo después, los agentes de Stalin, mataban a Gorki, según la misma policía rusa confesó después.

El libro de Gousenko, —que trata de la muerte de Gorki— debe ser extraordinariamente rico en revelaciones. Cuando lo haya leído escribiré mi impresión.

CULTURA EN AMERICA

MANIFESTACIONES CULTURALES EN EL CENTENARIO DE SAO PAULO

Con motivo del IV Centenario de la fundación de Sao Paulo, tendrán lugar diversas manifestaciones artísticas y culturales. Entre otras, se inaugurará un gran planetario en el mes de noviembre próximo, capaz para 500 personas, y diversos profesores disertarán sobre los temas científicos correspondientes a esta disciplina. Igualmente se inaugurará el Pabellón Histórico, que presentará una visita retrospectiva de los cuatro siglos de vida, trabajo y progreso de Sao Paulo con exhibición de documentos históricos muy raros, como la famosa carta de Pero Vaz Caminha, que se considera como el documento oficial del descubrimiento del Brasil.

EXPOSICION INFANTIL AL AIRE LIBRE

En la Plaza de la Independencia, de Filadelfia, se ha organizado una exposición muy original. Está formada por unas mil pinturas y dibujos, hechos por niños de 93 países, que la Fundación Mundial para el desarrollo del arte en el niño organizó bajo el nombre de "Exposición y cruzada infantil internacional para la Paz". Se expusieron obras de niños de

muy diversas edades; igual se podían estudiar garabatos de niños de tres años como impresionantes pinturas realizadas por adolescentes. El día de la inauguración, el director declaró que, según su opinión, si hoy día los niños del mundo se conocieran mejor, sería más fácil la comprensión entre los adultos de mañana. La exposición de Filadelfia ha tenido tanto éxito que se piensa organizar otras en Nueva York y en Washington.

CONGRESO INTERNACIONAL DE FOLKLORE

El Congreso Internacional de Folklore y la VII Conferencia Internacional de Música Popular han tenido lugar en Sao Paulo del 16 al 22 de agosto, con la participación de Gran Bretaña, Francia, España, Portugal, Suiza, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Italia y Japón y de las distintas asociaciones internacionales interesadas en la materia. Fueron invitados especialmente diversos profesores y se celebraron conferencias sobre investigación etnográfica en diversas regiones culturales, una exposición interamericana de folklore y diversos festivales. Se expusieron las cerámicas primitivas de Pernambuco, y el Estado de Bahía presentó algunos ritos y danzas populares en los que perduran tradiciones africanas.

ENTRE DIOSSES

Obra analizada: **QUETZALCOATL**, poema sagrado de José B. Acuña.—1947.

Estimable señor Director,

Es un poema sagrado. No es, no puede ser ni un cuento, ni una leyenda, ni un documento histórico. Una fantasía a la que ha dado vida el aliento vigoroso del Artista. El Poeta lo vivió intensamente en lo íntimo. Por eso es de creerle cuando afirma que el poema es parte de su alma. La que puede ser expresada. La otra, la inefable, permanece en el misterio iluminado de su espíritu fecundo.

El poema está dividido en tres partes: **El Amanecer del Mundo; La Edad Heroica; La Conquista de la Sombra**. Cada una tiene tres actos. Cada acto con dos escenas, excepción hecha del último en el que hay una tercera.

En **El Amanecer del Mundo**, en versos saturados de intenso entusiasmo lírico, el Poeta se refiere a las cinco creaciones que precedieron al nacimiento del protagonista, Quetzalcóatl. En la primera presidida por el Sol de la Piedra Preciosa, las almas pugnan por hacer que nazca la simiente divina que en su seno palpita. Para ellas, es un dolor horrible el no poder germinar. Mil siglos han estado activos los trabajadores. Han querido transformar, la masa impura y deleznable, en obediencia a la idea fecunda del Creador. Han de formar al Hombre. Luchan con los demonios que a tan noble afán se oponen y a quienes vencen con fácil energía. Esa victoria significa la desaparición, de la escena del mundo, del Sol de la Piedra Preciosa. Se inicia una segunda creación, presidida por el Sol de Fuego. Sigue la lucha entre la luz y las tinieblas. Estas, para vencer al Dios-Sol, se aprovechan de la fuerza terrible del horroroso gigante Topil.

Tras el dominio de la luz, llega la tercera creación: la dirige el Sol de la Noche. Culmina con la creación de la Mujer. Tendrá mucho de divino y mucho de diabólico. Divina por la gloria y el misterio de la maternidad, Diabólica por la gloria y el misterio del Amor. Siempre fugaz. Siempre apetezida. Ha de ser, a un tiempo mismo, arca de bendiciones y puerta maldita por la que aparecerá la llama destructora de los placeres. De los vapores de la sangre hirviente de una joven ondina, surge la figura fascinadora de la Mujer. La Lujuria pone en ella el fuego que mata en medio de inefables delicias. Cae el Sol de la Noche vencido, a su vez, por el Sol del Aire. La mujer se hunde en un ensueño custodiado por círculos de fuego. Así ha de esperar al esposo que reanime su espíritu.

Se inicia, entonces, la penúltima creación. La preside el Sol del Aire. Surge la primera traición envuelta en los pliegues ocultos de un amor culpable. Por ese engaño, las armas triunfantes del Infierno han de imponer nuevas leyes a los mortales.

Se acerca el crepúsculo de los dioses cósmicos. Nace nuestro sistema planetario presidido por el Sol físico, el padre de toda existencia. De una lluvia de piedras preciosas nacen los pájaros inquietos y felices. Amanece. Es honda la nostalgia del Sol. Es una angustia, una sed de ternura, un anhelo de caricias. Es la nostalgia profunda del Amor que en él ha evocado la Mujer Primera, la misma que duerme un sueño eterno custodiada por círculos de llamas. Allí espera al esposo que ha de dar vida nueva a su espíritu divino y diabólico, a una vez.

De ella nace Quetzalcóatl. Y con él se inicia la Edad Heroica. Si bien convertida en diamante por el fuego celestial que sobre ella lanzó el hijo bienamado, la madre sigue velando por la dicha de Quetzalcóatl. Su espíritu habita en el alma del adolescente, en urna de paz y de silencio. Así lo salva del pecado y de la muerte que para hundirlo, se aliaron en los encantos de una doncella perturbadora.

El poema sigue su interesante desarrollo en una de las montañas vírgenes de la América virgen, en donde se imponen los deseos variados y variables del Dios de la Lluvia. El Dios se manifiesta molesto ante las múltiples ansias que Quetzalcóatl quien desea domar el vigoroso empuje de la selva; romper el suelo secular y sagrado del bosque; cambiar el curso caprichoso de los torrentes. No quiere permitir locuras y ensueños que puedan destruir la propia y divina grandeza.

Al Dios de la Lluvia le duelen las cadenas con las que el Hombre pretende dominar a los animales. ¿Para qué el invento del redil, de la jaula, del corral, del trabajo pesado y, lo que es peor, del látigo que hiere y que humilla?

Se anuncian las constantes luchas entre el fuego y los hombres, por una parte, y, por la otra, las lluvias, las sequías, los granizos y las tormentas. Nace, alegre, cantarina, la llama en los hogares, a solicitud de las mujeres que rodean a Quetzalcóatl. Es el fuego del hogar que calienta los cuerpos y las almas. Es el milagro supremo de la chispa, de la llama.

Surge, ingrata, la amenaza del Dios de la Lluvia. Son nubes de langostas hambrientas; todo lo destruyen. Es la guerra que ha de ser dominada por otra guerra. El grito oscuro del combate despierta los ecos dormidos en las montañas.

ASI
 VISTEN
 ELLAS

GRACE
 HERRERA

Junto al encaje sutil de la fragancia, crece la rosa sonrosada del ensueño... Grace, gracia que brota en la mañana y se renueva como la flor de la esperanza... Y queda firme, plena, su mágica presencia...

(FOTO
 SOLANO)



Mientras tanto, la influencia de un amuleto trágico, lleva al protagonista a caer vencido en brazos de un amor inesperado. En castigo injusto, su padre, el Dios del Sol, lo despoja, severo, de las alas que hasta entonces le han venido dando silueta seráfica. Caen las alas. Como fue el Amor el culpable, la pareja seguirá unida, eternamente, por el Dolor.

Llegamos así a la última parte de este bello poema sagrado. En ella ha de realizarse lo que parece imposible: la conquista de la sombra. Quetzalcóatl sigue en el destierro en compañía de su amada Xochiquetzal. La cadena del Dolor continúa acercándolos cada vez más. Ni ella nació para el cautiverio. Ni él, tampoco, se siente satisfecho con el destino que le ha tocado en suerte. Es preciso abolir la esclavitud; en los demás y en el propio espíritu. Es necesario librarse del influjo de la magia efímera en la que se condensa todo lo falso, todo lo transitorio: la ironía, el cinismo, la intriga, la duda y el deseo.

Los enemigos pretenden que les sea devuelto el tesoro perdido por culpa del protagonista. Quieren dominar de nuevo las llamas inquietas, el brillo, que ciega, de las brasas encendidas, el calor que a todo le concede vida y eternidad. Quetzalcóatl acepta. En la frontera última del Infierno, allí ha de efectuarse la devolución ansiada. Ante las cuatro salidas del lugar de las sombras, la del Miedo, la del Orgullo, la de la Cólera y la de la Lujuria, el Mancebo arroja la llama sobre los enemigos que huyen atemorizados.

Allí mismo, el Dios-joven, el Hombre recién nacido, pronuncia el juramento supremo. De las almas han de desaparecer, para siempre, el Temor, el Orgullo, la Cólera y la Lujuria. Con esos vicios se hundirá en la nada el Dolor. Es hermosa, en este momento estelar del poema, la declaración, llena de fe, de esperanza y de caridad femeninas, que hace la compañera inseparable del protagonista.

Empieza la lucha contra la iniquidad, contra la injusticia y, especialmente, contra la idolatría. Es urgente impedir que los falsos santuarios mancillen la pureza de los bosques y de las selvas, de las llanuras y de las montañas, con tenebrosos ritos sanguinarios.

Quetzalcóatl, al través de pruebas increíbles, ha logrado vencer, todos los miedos que le inspiran los hombres y los que surgen en su propio espíritu. Ha podido hacer desaparecer el tiempo que no tiene vida sino en el perenne fluir de la existencia. No le importa el Dolor, así el físico como el espiritual. No le importa porque, ahora, es capaz de comprenderlo.

Las sombras, las de afuera y las de adentro del alma, van disipándose. Ceden ante la voluntad radiante y pura. Con ellas, se van los errores, las rebeldías vanas, los recuerdos que sirven de pesadas anclas a las conciencias, las mentiras de todos los opuestos.

Ahora existe, sola y potente, la inmortal fuerza del pensamiento que va internándose en la región sin límites y sin sombras de los misterios inefables.

¡Ha nacido el Hombre. Mañana surgirá una cruz bendita en un continente virginal e impetuoso: la América, también bendita!

Sugestivo poema sagrado que se impone fácilmente a la admiración de quienes pueden apreciar tantas bellezas en el lenguaje y en el pensamiento. ¡Lástima que sean tan pocos los costarricenses que se aventuren en tan bella lectura.

Con cariño sincero, saluda, una vez más, al señor Director de LA REPUBLICA.