



LA

GACETA DE CUBA

LA HABANA / ABRIL 15 DE 1962 / PRECIO: 10c

Rine Leal/VIGENCIA DEL TEATRO BUFO
Jaime Sarusky/DESPUES DE PUBLICADO
Fausto Canel/HISTORIA DE UN FILM HISTORICO
Ernest Hemingway/LA TIERRA ESPAÑOLA
Texto inédito en Castellano
Juan Blanco/MUSICA NUEVA
Jesualdo/CUBA Y SU IMAGEN PROPIA
Pablo Armando Fernández/POEMAS
Nicolás Guillén/SEGUNDO CONGRESO
DE ESCRITORES AFROASIATICOS
Heberto Padilla/POEMAS
José Rodríguez Feo/LOS CUENTOS DE CALVERT CASEY
Julio Matas/CLAVE PARA STANISLAVSKY
Fernando Campoamor/MIHAIL SADOVEANU
Marta Valdés/PLANIFICACION Y MUSICA POPULAR

1

Primeras palabras

Este es el primer número de La Gaceta de Cuba.

Lograda con buen éxito la celebración del primer congreso de escritores y artistas, en agosto del año último, del que luego surgió la Unión en que aquellos se agrupan, he aquí una consecuencia de entrambos acontecimientos: la aparición de un periódico nacional en cuyas páginas vibre la inquietud de los hombres y mujeres que ejercen la cultura y buscan la belleza.

Pero la Gaceta no va a ser un espejo para Narciso, sino una fragua para Vulcano. Los días que corren en nuestra isla son de guerra avisada, y están los adversarios frente a frente, preparados. Sabemos que el dicho popular es mentiroso, y aunque se avisen, las guerras matan. Y pues el enemigo imperialista es fuerte, hay que apañar todos los recursos que se hallen al alcance de nuestras manos y ponerlos en el platillo de Cuba, para inclinar de ese lado el fiel de la balanza.

El periódico que hoy aparece no está hecho por un grupo para un grupo, ni responde a capillas o sectas, ni será coto cerrado a quienes no fueron congresistas ayer, ni figurarán hoy en las listas de asociados de la Unión: en él puede —y diríamos debe— colaborar todo el que se sienta en posesión de facultades para hacerlo, y más si su obra está enriquecida por el camino de la definitiva y sagrada victoria.

¿Acaso vamos nosotros, escritores y artistas cubanos, a permanecer indiferentes ante el peligro, sin que ello sea traición? ¿Quién habrá tan miope o tan pequeño, que anteponga sus domésticas preocupaciones al deber a que nos obliga un oficio que tiene como ejemplo más elevado un hombre de la estatura de Martí?

Llegados a este punto bueno será decir que así como es de ancho nuestro criterio en lo político o patriótico, somos en cambio empeñosos por demás en lo que toca al rigor con que ha de juzgarse la calidad estética, tanto en lo ajeno como en lo propio. Nuestra amplitud no lo será de modo que en ella se ampare el artista inepto, el escritor inescrupuloso en su trabajo, de técnica insuficiente, que no logra todavía comunicar a su obra la consistencia y solidez que una creación auténtica debe tener. La prisa suele dar seres contrahechos y frágiles. Reprocharon a David, el gran pintor, el mucho tiempo que se tomaba para terminar su tela. David respondió: Es que yo pinto para mucho tiempo.

Nos anima una profunda fe. Justamente la Gaceta ve la luz en los días del primer aniversario del bárbaro ataque a Playa Girón, y cuando sus responsables están no sólo presos, sino condenados por la justicia revolucionaria y el desprecio de nuestro pueblo. Cualquier nuevo intento —y la amenaza es conocida— tendrá la misma respuesta y alcanzará castigo idéntico al que recibieron los aventureros en quienes confiaba el imperialismo norteamericano para sojuzgarnos de nuevo.

Rechazar a un enemigo de ese jaez no entraña sólo una victoria de carácter militar, con ser ésta de importancia decisiva: es también un triunfo de la cultura nacional en su dramática lucha por sobrevivir. El imperialismo golpeó nuestro espíritu, achatándole muchas de sus más agudas aristas; cerró las puertas a la creación desinteresada; cultivó la ignorancia, el ocio culpable, la indigencia cívica, para cumplir su fines de monstruosa castración popular realizados en otras tierras más débiles y desapercibidas que la nuestra. En Cuba la revolución triunfante hizo recular tamaño peligro y nos puso en el camino de reparar los daños causados por la penetración extranjera durante más de medio siglo de servidumbre nacional.

Nuestro trabajo no puede detenerse. Nada podrá desviarnos ni distraernos. Esta revista, esta Gaceta es también una trinchera no sólo para resistir, sino para avanzar hacia una patria libre, dispuestos a la muerte, pero también seguros de vencer.



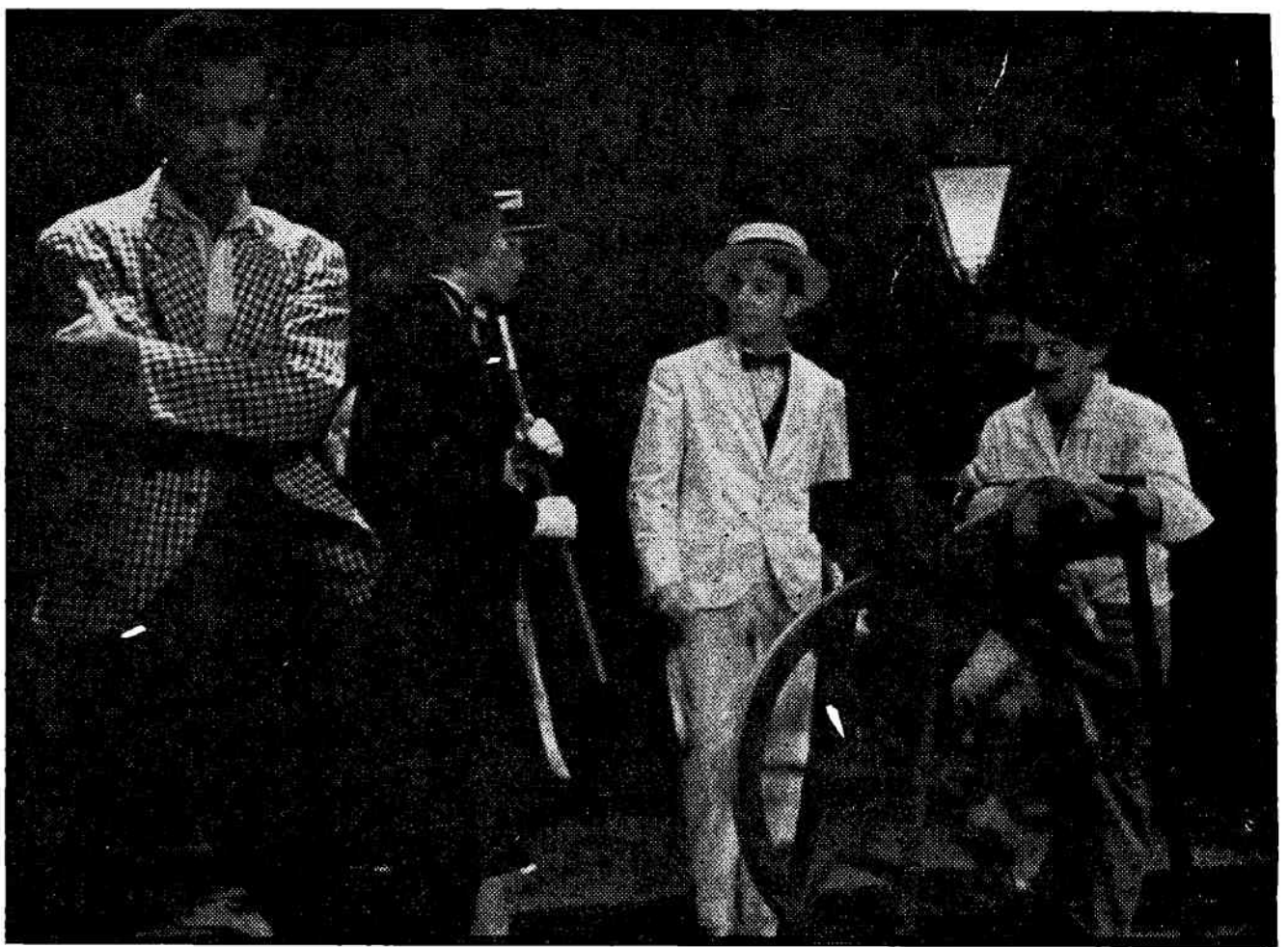
1

VIGENCIA DEL TEATRO BUFO

Lo primero que nos asombra es su vigencia. A pesar de sus ochenta años, el teatro bufo posee un impacto cómico sobre las actuales generaciones, una gracia y espontaneidad, una serie de valores escénicos que le otorgan su plena vigencia. Las dos piezas que presentó el Teatro Experimental de La Habana en la Sala "Las Máscaras" ("Mefistófeles" y "Esta noche sí", ambas de Ignacio Sarachaga) junto a la estrenada en el pasado mes de noviembre ("Perro Huevero" de Juan Francisco Valerio) muestran que aún el género posee una fresca actualidad no sólo escénica, sino igualmente social. La pieza de Valerio marca el inicio del teatro bufo en 1869. "Esta noche sí", de 1881 y "Mefistófeles", de 1896, son su culminación en gracia y calidad; a partir de 1900 el género desaparece y es sustituido por el teatro "Alhambra", donde sus elementos degeneran y se hacen chabacanos. Es por eso que debemos tener muy en claro que el género bufo nada tiene en común con las piezas estrenadas en "Molino Rojo", "Alhambra" o "Shanghai", y que está muy lejos de la pornografía y el mal gusto que marcaría esta etapa de nuestra expresión vernácula.

¿Qué nos interesa fundamentalmente hoy día del teatro bufo? En primer lugar, el cubaneo de sus frases, la construcción literaria, la incorporación de palabras del léxico popular y el tratamiento del lenguaje en cuyas virtudes ninguno de nuestros autores posteriores ha logrado los éxitos de los escritores del siglo pasado. A los dos parlamentos de una obra bufa, sabemos que eso no pudo ser escrito más que por un cubano y que su diálogo está muy lejos de ser esa velada traducción (y traición) que en ocasiones muy frecuentes encontramos en nuestra escena nacional. En segundo lugar, el género bufo incluye en su retablo toda la gama de personajes del ambiente diario y típico de nuestra población del siglo XIX. En realidad, este teatro marca la entrada de lo cubano en las tablas, con un sentido democrático: negros, criados, españoles pobres, jóvenes humildes, gente de baja condición económica, criollos sin dinero, todo ese mundo entra animadamente en nuestro teatro gracias a los bufos. Bien es verdad que generalmente son personajes típicos, esquemas sin una gran vida interior, sin una verdadera caracterización, pero no olvidemos que nuestra escena popular daba sus primeros tanteos en el siglo pasado. Expresión de crítica social venida del sainete español, es todo un espejo de las bajas clases sociales que los adinerados criollos del siglo XIX desdeñaron en no pocas ocasiones. El estreno de "Perro Huevero", el 22 de enero de 1869, fue terminado a tiros por los voluntarios españoles en el "Villanueva", al descubrir en el texto simpatía por los separatistas que habían encendido la chispa de la Independencia poco más de tres meses antes de la representación. "Esta noche sí" es una crítica mordaz a la hipocresía y rigidez familiar, al deseo de ser diferentes, al engaño hogareño, a las pretensiones sociales de una familia de Guanabacoa. "Mefistófeles" es la parodia crítica del "Fausto" de Gounod, pero al mismo tiempo la lección de que el cubano no tenía que ir a buscar su sensibilidad copiando modelos extraños, sino trabajando sus elementos autóctonos: "Mefistófeles" es tanto crítica a Gounod como a los públicos que se divertían con el "Fausto", porque en definitiva había que poseer mucho valor para convertir a un Fausto metafísico en un brujo negro (la versión de "Las Máscaras" varía en algo las ideas raciales del original, buscando la integración) y convertir el final apoteótico de la Opera en una bachata, en un Infierno de relajo "muy a lo cubano".

Y finalmente, el género bufo incorpora nuestra música al teatro. Es por ese camino que los ritmos cubanos se mezclan al texto en una especie de zarzuela que en "Mefistófeles" casi llega a la orgía musical y que en el "Alhambra", gracias al trabajo de



Este teatro marca la entrada de lo cubano.

Anckermann, alcanza una alta categoría melódica. Los bufos son esencialmente un teatro musical, donde en muchas ocasiones el texto y la acción episódica no son más que un pretexto para utilizar con gran efecto teatral la música popular de ocasión, pues no se escribían partituras originales para tales piezas.

Con el teatro bufo se había creado en nuestra Isla una especie de mito o lugar común: todo el mundo alababa la figura y hasta las piezas de Francisco Covarrubias (1775-1850) pero singularmente no se conoce una sola de sus obras; los entendidos de teatro decían que ese era el camino para los autores del momento, pero ninguno de ellos conocía los textos más que por las referencias de Juan José Arrom o Alejo Carpentier; las gentes repetían que eran ejemplos de un teatro muy divertido, pero nadie sabía sus chistes. En pocas palabras, se hablaba del género bufo por segundas bocas. La puesta en escena de "Esta noche sí" y "Mefistófeles" en "Las Máscaras" ha servido para demostrar que ese tipo de teatro está plenamente vigente y que sus motivos cómicos son aún efectivos para un público actual. Al mismo tiempo ha colocado dos ideas en pugna: la puesta en escena y el tipo de actor para interpretarla. Bernardo Anaya en "Esta noche sí" intentó copiar un posible estilo de actuación de la época, entre exagerado y ridículo, antinatural por excelencia, mientras Enrique G. Capablanca en "Mefistófeles" se internó en una concepción moderna y hasta stanislavskiana, utilizando una iluminación y sonido imaginativos. El crítico

opina que este tipo de teatro no necesita necesariamente intentar copiar los moldes análogos de actuación (que por otra parte no se conocen con exactitud) ni que el teatro bufo esté obligatoriamente reñido con una técnica actual de dirección: sus situaciones risibles poseen la suficiente autonomía como para no descansar en el grotesco. Alrededor del tipo de actor, se discute si es posible que artistas actuales puedan interpretar mejor ese género que las viejas figuras de nuestra escena vernácula. Aquí el criterio del crítico es aun más tajante: no creo que los actores vernáculos que conocemos, tengan nada que ver en la superación del teatro bufo, como no sea convertirlo en un sainete de ocasión o en un ejemplo de improvisación, morcillas y chabacanerías. Lo que se precisa realmente es un conjunto de buenos actores, capaces de cantar y bailar con sabrosura e interpretarlo con buen oficio, que es en definitiva una necesidad común y universal de todas las obras de teatro, vengan de un género u otro.

El teatro bufo está en los escenarios del momento: a partir de ahora, bien para afirmarlo o contradecirlo, es posible hablar de él. El mito está destruido, su vigencia comprobada, el público satisfecho. Para un teatro que parecía dormir el sueño de los justos ha sido toda una reivindicación. Un autor se ha incorporado a nuestro retablo, los directores y actores ganado una experiencia de primera mano. Para unas obras que tienen por promedio más de setenta años todo un triunfo. ¿Quién puede pedir más?

JAIME SARUSKY

DESPUES DE PUBLICADO

Invitado por la Biblioteca Nacional, el escritor Jaime Sarusky ofreció una charla sobre su novela "La Búsqueda", recientemente editada por Ediciones R. Sus palabras iniciales fueron seguidas de una discusión.

No sé si será muy importante o esclarecedor que los novelistas hablen de sus novelas. Con mayor razón si esta novela es la primera que ha escrito el autor. Lo cierto es que la Dirección de la Biblioteca Nacional ha tenido la gentileza de invitarnos a hablar un poco de "La Búsqueda" y colocados ya ante esta coyuntura no nos queda más remedio que lanzarnos de lleno al vacío... y ver qué sale de todo esto.

De "La Búsqueda" se ha hablado poco. No creo, después de todo, que hubiera muchas razones para que esta novela se convirtiera en un motivo de actualidad literaria. Aún, a pesar de los enormes esfuerzos y la labor que ha realizado la Revolución en el campo educacional, aún la literatura no ha adquirido Carta de Ciudadanía. Lentamente va ensanchándose su campo de acción: la Imprenta Nacional ya publica con cierta regularidad obras magníficas de la literatura mundial, Ediciones R ha publicado a toda una serie de autores jóvenes —y menos jóvenes también—. Los premiados en el Concurso de la "Casa de Las Américas", las Ediciones del Consejo Nacional de Cultura y de la Unión de Escritores y Artistas, que comenzarán a editarse próximamente, el Departamento de Publicaciones de la Universidad de Las Villas y también la de Oriente, y otras tantas le abren a la literatura en Cuba y específicamente a la novela amplias posibilidades.

Pero hasta tano no surja —como surgirá seguramente, mucho antes quizás de lo que imaginamos—

una neva y amplia promoción de gentes de letras que con sus obras, sus buenas obras, consiga interesar a la mayoría creando en la conciencia de estas personas una actitud favorable hacia la literatura —transformando el actual prejuicio negativo hacia la literatura y los literatos digamos en un prejuicio positivo— hasta tanto no se conjuguen todas estas circunstancias la literatura, y específicamente la novela, seguirá siendo asunto de locura o de locos.

Quizás sea precisamente ese el instante en que la locura, alucinación o llámele como se quiera de Anselmo ese personaje sombrío, flotante que atraviesa como un duende desorientado las páginas de "La Búsqueda" empiece a adquirir carácter de historicidad, que ya la locura de ese flautista sin flauta que aspira a llegar al Máximo Centro cuando lo cierto es que vive en la periferia mínima, no tenga razón de ser porque hay abundancia de flautas y el Máximo Centro es demasiado accesible para producir quebrantos mentales en algún Anselmo perdido por ahí.

Originalmente Anselmo apareció allá por el año 51 ó 52, no recuerdo bien exactamente. Entonces lo único que sabía de él era que lo probaban en el Máximo Centro, en la Orquesta Sinfónica del Máximo Centro y que en el preciso momento en que tenía que tocar su flauta la timidez, el miedo o el terror lo paralizaba a tal extremo que no podía mover sus dedos ni sus labios y que del instrumento no surgía sonido alguno.

Esa fue la primera aparición de Anselmo. Durante años no podía imaginarse de otro modo. Mucho sueño, mucho sueño con tocar o estar en el Máximo Centro y en el momento crucial todo se desplomaba.

La primera aparición de Anselmo fue en una tienda de ropa, una quincalla o si se le quiere definir mejor un timbiriche de mala muerte allá en Marianao. Luego, al desaparecer la tienda, Anselmo empezó a tomar cuerpo. Lo veían no tan solo en la prueba



Jaime Sarusky FOTO MCLUCAS

terrible del Máximo Centro sino en un solar, hablando con sus amigos del barrio, tranquilo, intranquilo, perplejo ante un mundo que le hacía resistencia, sintiéndose como un extraño en todas partes, ajeno a las cosas y por lo tanto a sí mismo.

No fue fácil apresar a este "pobre tipo que se había equivocado de mundo" y aún más duro darle cohesión a aquel mundo equivocado.

La tarea se desarrollaba paralelamente: Anselmo quería llegar al Máximo Centro y el autor tenía que conseguir que aquella aspiración y todo lo demás estuviera bien dicho. Era difícil, porque era el primer encuentro serio con el lenguaje, con el modo de contar con la técnica misma de la novela... Así fueron cayendo en el cesto de papeles decenas y decenas de cuartillos; apareció una primera versión, luego la segunda, la tercera y ahora confieso que no recuerdo ya con exactitud cuántas versiones se hicieron en fin de cuentas.

Hoy todavía pienso que "La Búsqueda" puede resistir algunos desmoches que lejos de debilitarla la mejorarian. Creo que los norteamericanos que aparecen en la novela, mister Parker y mister Fuller son gruesas caricaturas que en nada la han enriquecido.

En lo referente a la paloma... parece que no ha sido del agrado de algunos lectores incisivos de La Búsqueda. Tal vez sea un anacronismo utilizar a una paloma mensajera como medio de comunicación o correo en plena mitad del siglo XX. No lo dudo: es un anacronismo. La intención —a pesar de que es bien sabido que en literatura las intenciones no son precisamente las que cuentan sino los resultados— la intención fue conseguir una cierta identificación entre la paloma y Lydia ingenua y pícaro al mismo tiempo.

Seguramente hubiera sido más verosímil utilizar a un "chiquito" que viviera en el barrio o a cualquier alma celestina que nunca falta por ahí.

Siempre es posible la alternativa —evidentemente, después que el libro está publicado.

Pero lo susceptible de enmienda no reside tan sólo en la paloma o en los americanos Parker y Fuller. Reconozco que hay muchas fallas a lo largo de toda la novela; que tal vez varios capítulos pudieran ser resueltos con un ahorro mayor de palabras y que algunos personajes debieron ser tratados con mayor profundidad.

Todo esto es cierto como no lo es menos que a lo largo de la novela se observen ciertos "baches" en la continuidad o en la transición entre los capítulos. Creo que es difícil encontrar un carpintero que no se halla "apachurrado" un dedo en alguna ocasión porque en definitiva su oficio es trabajar con el martillo o el cepillo constantemente. El oficio del novelista es "novelar" y estos pecados de La Búsqueda son los castigos propios de la audacia de los novelistas noveles.

Pero al mismo tiempo, como el carpintero de marras frente a una moldura bien terminada o ante una mesa trabajada con amor, me satisface algún que otro capítulo logrado, los definidos contornos de cualquiera de los personajes, una descripción o un diálogo conseguidos.

Sé que Anselmo no es un personaje amable. Amable en el sentido de dejarse amar. Mi intención —y en esto creo que los resultados han sido positivos— no era otra. En definitiva, si de La Búsqueda se desprende una crítica de aquel mundo amargo, plagado de frustraciones y sueños individuales es a través de ese personaje titubeante, incapaz de orientarse en aquel universo desorientado —o tal vez exageradamente orientado para que él por sí mismo encontrara su brújula.

Del mismo modo puede decirse que esta situación de Anselmo no era la de los otros personajes. Fico evoluciona y le encuentra un sentido a su razón de ser ante aquel universo que también le hacía resistencia. Lydia, igualmente, encuentra un camino: quizás no el más recomendable pero así fue a pesar de los resabios y ambiciones de Perucho, su padre, zapatero remendón que en algún momento de 1933 realizó actividades revolucionarias contra la dictadura de Machado.

En fin, el único que se aferra a sus contradicciones íntimas, a sus vacilaciones sin salida es Anselmo. Como una piedra permanece inmóvil. Queriendo a veces pero sin actuar nunca. Paralizado ante los Jerarcas demasiado inasibles para acercarse siquiera al "peje gordo" del Ayuntamiento o temeroso ante la posibilidad de entrevistarse con el influyente mister Parker o imaginando su encuentro con la empolvada señora Peinado.

Nunca he pensado que la Búsqueda es la novela-pistola o la novela-canibal que mata a todas las otras novelas hasta hoy escritas o se las engulle por el solo hecho de haber sido publicada.

No creo que las novelas cubanas hasta hoy conocidas sean susceptibles de homicidio imperfecto o de manjar para los novelistas y las novelas posteriormente aparecidas. Creo que la literatura es una su-

FAUSTO CANEL

LA HISTORIA DE UN FILM HISTORICO

La guerra y la idea

La historia de "Tierra Española" comenzó el día y quizás la hora en que las fuerzas de la República hicieron frente a la rebelión de Francisco Franco. En los Estados Unidos, más allá de la barrera de silencio impuesta por las agencias noticiosas norteamericanas, los intelectuales de izquierda seguían la trayectoria incierta de los acontecimientos. Había desaparecido la apatía nihilista de postguerra y la depresión económica de 1930 había logrado el milagro imposible: multiplicar no los peces bíblicos que hubieran apaciguado el hambre del momento, sino la esperanza nueva en una nueva esperanza: el socia-



ma y sobre todo la cubana. Quizás podría afirmarse que la literatura española o francesa o inglesa sea una multiplicación. De todos modos, aritmética aparte, mediocres, buenas o las pocas novelas excelentes de que pueda enorgullecerse la literatura cubana lo cierto es que podemos considerarnos conformes con lo que hay. En último extremo la resignación siempre es una buena terapéutica.

Pero también puede afirmarse que La Búsqueda es producto de su época, de su momento. Es hija de una generación cuyo signo y síntoma era la frustración. Querer, desear, soñar demasiado en un mundo estratificado donde medraban los pejes gordos y camajanes; un mundo en el que los seres simples vivían en la imposibilidad de ascender a los Máximos Centros reales o imaginarios inventados por la "gente con palanca".

La Búsqueda en suma —y tal vez repitiendo con Fidel— no es más que el derecho a empezar. A empezar en el mundo maravilloso y difícil de la literatura. Quizás un guarismo más en la suma de la literatura cubana.

Sólo el tiempo podrá juzgar debidamente como ya lo ha hecho con las obras que la precedieron. Si resistiera un tanto a ese enemigo y también aliado en ocasiones que es el tiempo creo que el autor tendría sobradas razones para sentirse satisfecho.

lismo. La angustiosa prueba inmediata de la debacle capitalista —y entonces el que más y el que menos de los intelectuales leía a Lenin— decidió a más de una mente lúcida por la nueva teoría que había anunciado treinta años antes las ineludibles y progresivas y devastadoras depresiones cíclicas del antiguo sistema. Joris Ivens, el hombre cuyo nombre ha estado ligado a las mejores causas contemporáneas, defendía entonces una de sus causas mejores: la causa del documental como válido, auténtico y artístico género cinematográfico. Ivens acababa de ser reconocido (y aun conocido) con la proyección en Hollywood de "Zuiderzee", "El puente" y "Lluvia", y fue invitado por varias universidades norteamericanas a dar cursos y conferencias sobre sus teorías del documental. Ivens aceptó y sin más armas que su experiencia y su propio convencimiento —Ivens ha dicho más de una vez que para él el documental es al cine de ficción lo que la poesía es a la novela— creó los cimientos que después de Flaherty servirían de raíz al sólido edificio del documental norteamericano.

De entre los artistas quizás los primeros en responder frente a la agresión fascista fueron los escritores. John dos Passos, Archibald MacLeish y Lillian Hellman organizaron un grupo iniciador que se propuso aportar su labor creadora como la mejor forma de colaborar con la lucha española. El grupo decidió como primer paso hacer una película y le ofreció la película a Joris Ivens. Ivens aceptó. Entonces se fundó una productora que respondiera legalmente del empeño, se recaudaron unos cuantos miles de dólares, se decidió que nadie cobrara nada por su trabajo y se comenzó una película que se llamó con el nombre incendiario de "España en llamas". Ivens recolectó cuanto imagen fílmica pudo encontrar y

comenzó a editar la película. Sin embargo, las circunstancias no eran las más propicias. Los materiales disponibles provenían de las agencias noticiosas norteamericanas que los obtenían de las filas fascistas y su precio resultaba cada vez más alto para los fondos exigüos de la empresa. En una reunión de urgencia se decidió la única vía posible: Ivens iría a España y filmaría directamente los materiales necesarios para el film.

Joris Ivens, su discípulo John Ferno, y John dos Passos como escritor, coordinador y traductor, partieron una mañana nebulosa para Madrid, vía París. Luis Buñuel, que actuaba en París como consejero cultural de la República Española, facilitó la empresa, y en los meses finales de 1936, Ivens y sus acompañantes volaban en un pequeño avión sobre la tierra española.

La primera secuencia de una nueva película

En España los trámites fueron fáciles y cada uno de los viajeros obtuvo tres identificaciones diferentes para ser enseñadas en cada uno de los ejércitos leales que peleaban en el frente. El pequeño equipo de filmación comenzó con el pueblo de Fuentedueñas, en la ribera del Tajo. Ivens, Ferno y Dos Passos vivían en un cuarto de una casa abandonada. "Este es el lugar del pueblo que más odiamos", le dijo un día a Ivens uno de los habitantes de Fuentedueñas. "El que vivía aquí nos cobraba por nacer, nos cobraba por bautizarnos, por casarnos, y nos cobraba cuando moríamos. Como si fuera poco era el encargado de cobrar también los impuestos del gobierno. Era el cura".

En Fuentedueñas, Ivens filmó lo que vendría a ser la secuencia inicial de una nueva película mucho más efectiva que se llamaría "Tierra Española". Después de varias semanas de continua filmación, guerra intermitente y ningún tropiezo, Dos Passos se vio en la necesidad de regresar. Sólo con Ferno y sin traductor, Ivens siguió filmando, mientras esperaba la designación de un nuevo escritor para la película. MacLeish le escribió diciéndole que Ernest Hemingway salía para España, que Hemingway estaba dispuesto a colaborar con la película y que se pusieran de acuerdo para encontrarse. Como Ivens tenía que regresar a París para ver las primeras tomas reveladas de su película, se concertó una cita en el Café de Flores a la semana siguiente.

Ivens vio las primeras escenas de su film en una pequeña sala de escasos veinte asientos en la que se hacinaba más de un centenar de personas. Era la primera vez que se mostraba en París materiales filmados en las líneas republicanas y gentes disímiles como Le Chanois, Renoir y Buñuel se apretaban en la sala angosta para ver la realidad de la guerra. Más tarde Ivens se reunía con Hemingway. Ambos hombres se conocieron y se amistaron enseguida y la nueva etapa de la película se firmó con la seguridad ineludible de una intención: "Voy a decir lo que vea", dijo Hemingway. "Yo también", dijo Ivens. La veracidad de "Tierra Española" estaba asegurada.

El frente como set de rodaje

El permiso de Ivens le autorizaba para llegar hasta la misma línea de fuego, así que Hemingway se sintió encantado de trabajar en la película. Se entusiasmaba en llegar siempre más lejos y en gastar bromas al resto de los corresponsales que quedaban parados a cientos de metros detrás de ellos, lejos del frente. Pero por encima de todo le interesaba la acción y la cercanía del combate no sólo como ventaja periodística, sino más bien como la búsqueda propia de la verdad de la guerra en presencia de la muerte. Hemingway escribiría después para la película: "Este es el rostro verdadero de los hombres que van al combate. Es un poco distinto de cualquier otro que pueda usted haber visto. Los hombres no pueden actuar ante la cámara en presencia de la muerte".

Con sus ropas de trabajo: chaqueta oscura de lana espesa en y suéter de cuello alto y el bulto de película bajo el brazo y la boina negra en la cabeza, en Ivens, y también la boina negra en Hemingway y sus espejuelos redondos de montura metálica y su camisa de mezclilla de bolsillos de tapa y la corbata negra un tanto corta y su suéter ligero y delgado, sin cuello, en Hemingway, los dos hombres recorrieron todo el frente desde Madrid hasta el Jarama, filmando y observando y presenciando la lucha de un pueblo humilde y sin armas contra dos naciones poderosas. Ivens confirmaría lo sabido de siempre; Hemingway abriría las posibilidades del conocimiento para escribir después no ya la propaganda inválida de "La quinta columna, una obra pésima y por ello inútil, sino el testimonio sincero de "Por quien doblan las campanas", no su mejor novela pero sí la más sentida.

Un tiempo más tarde las posibilidades de filmación se agotaron y Hemingway e Ivens regresaron a Nueva York. Ivens comenzó a editar su película y Hemingway dijo su valiente discurso en el Congreso de Artistas y Escritores y denunció la participación de



Joris Ivens, Ernest Hemingway y Ludwig Rehn en España.

las fuerzas fascistas de Italia y Alemania y la cobardía hipócrita de los Estados Unidos al mantenerse criminalmente al margen de los acontecimientos. Ivens terminó pronto el trabajo porque el tiempo apremiaba y le enseñó la película a Hemingway para que escribiera la narración. Ivens se fue con él dos semanas a las Bahamas, y con la película y paciencia fue saliendo el texto. Hemingway se quejaba: "Uno que es escritor está acostumbrado a trabajar con imágenes, pero cuando va a escribir para el cine la cosa no marcha bien porque las imágenes ya están en la película y uno tiene que escribir para ellas". El texto por fin salió y su estilo y su técnica sirvió de modelo e influyó decisivamente en el estilo y la técnica de las narraciones de la escuela documentalista inglesa de los años cuarenta.

Una película en busca de una voz

El film ya estaba terminado y la narración estaba escrita, pero faltaba alguien que la dijera. Ivens llamó a MacLeish a Washington y MacLeish sugirió un nombre: Orson Welles. Ivens cargó de nuevo con su película, y con la narración de Hemingway bajo el brazo cogió el primer tren que lo llevara a Hollywood. Welles leyó el texto, pretendió cambiar algunos párrafos e Ivens no lo dejó, pero por fin se entendieron y Orson leyó la narración de "Tierra Española". Esa noche Ivens proyectó el film con sonido para el grupo productor y con la voz y la imagen juntas sobre la pantalla comprobaron lo inminente: Orson era demasiado grandilocuente para un film y un texto tan sencillo y directo. Entonces Frederic March salvó la noche con una idea brillante: "Por qué Hemingway, que ha escrito el texto, no la narra también con su voz cálida y fuerte". La idea fue acogida con alivio y al día siguiente Ivens rehizo sus maletas, cargó de nuevo con su película, y con la narración de Hemingway bajo el brazo cogió el primer tren que lo llevó a Nueva York. En un estudio pequeño de algún pequeño estudio de cine, Hemingway narró él mismo su narración para "Tierra Española". De espaldas a la pantalla, pues las imágenes lo distraían y lo ponían nervioso.

La historia incierta de un film está llena de paradojas. Puede ser un film ligero y superficial y de entretenimiento y estrenarse en una función sociable de alguna célula del Partido Comunista de la localidad. Por lo menos eso sucedió en mi barrio, en 1947, en el barrio San Leopoldo en el centro de la Habana, con una película de Gene Kelly cuyo nombre he olvidado. Puede ser un film recio, sincero, denunciador del mayor crimen político del siglo XX, y estrenarse en la Casa Blanca de Washington. Eso sucedió con "Tierra Española", narrada y escrita por Ernest Hemingway y dirigida por Joris Ivens.

Una mañana, con el film ya listo, Ivens y Hemingway recibieron la comunicación de que el Presidente Franklin Delano Roosevelt estaría muy contento de poder ver la película. La cita quedó concertada y un medio día de 1939 Joris Ivens y Ernest Hemingway tocaban a la puerta de la Casa Blanca. Un alto mayordomo de etiqueta los recibió y los hizo pasar a un pequeño saloncito junto al comedor y les comunicó que el Presidente no tardaría en bajar. Justo después apareció la señora Roosevelt y un alto oficial militar de la casa y les convidó a pasar al comedor. Un ins-

tante más tarde Franklin D. Roosevelt llegaba como bajado del cielo en un pequeño elevador que le facilitaba la locomoción en su silla de ruedas. Almorzaron una comida sencilla y luego pasaron a un pequeño salón privado de proyección. Varios miembros del Congreso también estaban invitados y se sentaron en la segunda fila. La señora Roosevelt, Hemingway e Ivens se sentaron en la primera. El Presidente rogó que le dejaran sentarse junto a Ivens porque "quería hacerle algunas preguntas durante la proyección". A cada paso Roosevelt se hacía explicar por Ivens los detalles que se le escapaban o que no aparecían en el film. Su primera y única opinión personal fue favorable para la película: "Es tan emocionante como una película de argumento", dijo. Luego la película terminó y conversaron de nuevo en el pequeño saloncito adjunto. En un momento Roosevelt se quedó pensativo y le preguntó a Hemingway de improviso: "Mr. Hemingway, vio usted algún asesor militar soviético en el tiempo que estuvo en España. Hemingway lo miró sin pestañear y contestó rápidamente: "Sí, Señor, exactamente 268 en la región de Madrid". Ivens miró a Hemingway y no pudo disimular una sonrisa. Sabía muy bien que Hemingway nunca se había preocupado por averiguar la existencia de asesores militares soviéticos en todo el tiempo que estuvo en España.

Unas semanas más tarde, después que la prensa americana había desplegado la noticia sensacional de que una película "comunista" había sido estrenada en la Casa Blanca, se hizo la primera exhibición de "Tierra Española". Fue en casa de Frederic March, en Hollywood y sólo dieciocho personas asistieron por estricta invitación. Allí estaba Lubitch, Lillian Hellman y hasta Errol Flynn, que había logrado una pasajera publicidad política con el mismo truco que treinta años más tarde habría de utilizar con peor suerte en la Sierra Maestra con la Revolución Cubana y que entonces lo hacía aparecer como el intrépido actor que había arriesgado su vida peleando dos noches consecutivas en la defensa de Madrid. La película fue proyectada y al final se hizo un silencio respetuoso. Entonces Hemingway se levantó y aprovechando la emoción, dijo: "Ustedes conocen ahora lo que sucede en España y están emocionados y quisieran colaborar con la causa de los Leales. Yo sé cómo. Se haría una bonita suma si cada uno de ustedes diera mil dólares y se compraran chasis de ambulancias para el Ejército Español". Eran dieciocho los presentes pero sólo se recolectaron 17,000 dólares. Errol Flynn se había escapado por la ventana del baño.

Aquella resultó la exhibición privada más cara de Hollywood y por mucho tiempo se recordó como "La función de los mil dólares el asiento". "Tierra Española" continuó su ruta brillante, pero no sólo los antiguos residentes del Hollywood bullicioso de los años treinta recordaban su exhibición. Dos años más tarde, al invadir los nazis Holanda, Goebels capturó la película y se la hizo proyectar, para proscribirla más tarde en los archivos cinematográficos alemanes donde Ivens la encontraría entre los materiales históricos de la DEFA. Diez años más tarde, MacCarthy preguntaba invariablemente a las víctimas hollywoodenses de su cacería de brujas: "Dio usted dinero para "Tierra Española". Como se ve, los métodos fascistas siempre coinciden.

NARRACION DE ERNEST

HEMINGWAY

PARA EL DOCUMENTAL "LA TIERRA ESPAÑOLA"

Esta tierra española está seca y es dura y las caras de los hombres que trabajan la tierra son duras y están secas por el sol. Esta tierra sin valor rendiría mucho más con agua; durante 50 años hemos tratado de irrigarla, pero no nos dejaban. Ahora traeremos el agua para cultivar lo que comerán los defensores de Madrid.

En la aldea de Fuentedueña viven mil quinientas personas que trabajan la tierra para el bien de todos.

Es un buen pan marcado con el sello del sindicato, pero sólo alcanza para la aldea. La irrigación de los terrenos baldíos podría producir diez veces más trigo para hacer el pan, así como diez veces más patatas, vino y cebollas para Madrid.

La aldea está a orillas del Tajo y junto a la carretera de aprovisionamiento que va de Valencia a Madrid. Toda la comida para Madrid pasa por aquí. Para ganar la guerra, las tropas sublevadas tienen que cortar este camino.

Se proyecta la irrigación de los campos secos.

Esta es la verdadera cara de los hombres que van a entrar en acción. Es algo diferente; ustedes nunca verán caras así. Los hombres no pueden actuar ante las cámaras en presencia de la muerte.

Los aldeanos de Fuentedueña oyen el ruido de los cañones y dicen: "Son los nuestros".

La línea del frente dobla cerca de Madrid.

Estas eran las puertas de las casas que ahora están vacías. Los que sobrevivieron a los bombardeos las traen para reforzar las nuevas trincheras.

Cuando uno lucha para defender su país, la guerra —mientras dura— se convierte en algo casi normal. Uno come y bebe, duerme y lee el periódico.

El altavoz del Ejército del Pueblo. Tiene un alcance de dos kilómetros.

Cuando estos hombres ingresaron en las filas hace tres meses, muchos de ellos tomaron el fusil por primera vez en sus manos. Algunos ni siquiera sabían reponer la carga. Ahora enseñan a los nuevos reclutas a desarmar y armar un fusil.

Este es un saliente que fue empujado hasta Madrid cuando el enemigo tomó la Ciudad Universitaria.

Después de constantes contraataques, todavía están en la Casa de Velázquez —ese edificio de la izquierda con sus dos torres puntiagudas— y en las ruinas del hospital.

El barbudo es el comandante Martínez de Aragón. Antes de la guerra era un abogado. Fue un comandante valiente y hábil y murió en el ataque a la Casa de Campo el mismo día que filmamos allí la batalla.

Julián, el muchacho de la aldea, escribe a su casa: "Papá, estaré con ustedes dentro de tres días. Dícelo a mi madre."

Llaman a las tropas. La compañía se reúne para elegir a sus representantes en la gran asamblea que celebrará la unificación de todos los regimientos de milicianos en las nuevas brigadas del Ejército del Pueblo.

Los puños apretados de la España Republicana.

Enrique Líster, un albañil de Galicia. En seis meses de lucha se alzó de simple soldado a comandante de una división. Es uno de los más brillantes soldados jóvenes del Ejército Republicano.

Carlos es uno de los primeros comandantes del Quinto Regimiento. Habla del ejército del pueblo,

habla de cómo luchan por la España democrática y por el gobierno que han escogido. Unidos en la lucha ganaremos una España nueva y fuerte.

José Díaz. Trabajaba doce horas al día como cajista antes de convertirse en un miembro del parlamento español.

La llaman "La pasionaria." Habla de la nueva España. Una nación brava y disciplinada. Una nueva nación forjada en la disciplina de sus soldados y en la valentía tenaz de sus mujeres.

El altavoz habla para los falangistas.

En los sótanos de ese edificio en ruinas viven los enemigos. Son moros y guardias civiles. Son tropas valientes o de lo contrario no hubiesen resistido en su posición después de haber perdido las esperanzas. Pero son soldados profesionales luchando contra el pueblo en armas, tratando de imponer la voluntad de los militares sobre la voluntad del pueblo, y el pueblo los odia, pues sin esa tenacidad y la constante ayuda de Italia y Alemania, la insurrección española hubiese terminado seis semanas después de haberse iniciado.

Este batallón tiene licencia y Julián tendrá un permiso para pasar tres días en su aldea.

El bombardeo de los nacionales destruye el palacio del duque de Alba. Los tesoros artísticos de España son cuidadosamente rescatados por las milicias del gobierno.

Madrid, por su posición natural, es una fortaleza y cada día el pueblo hace más inexpugnable sus defensas.

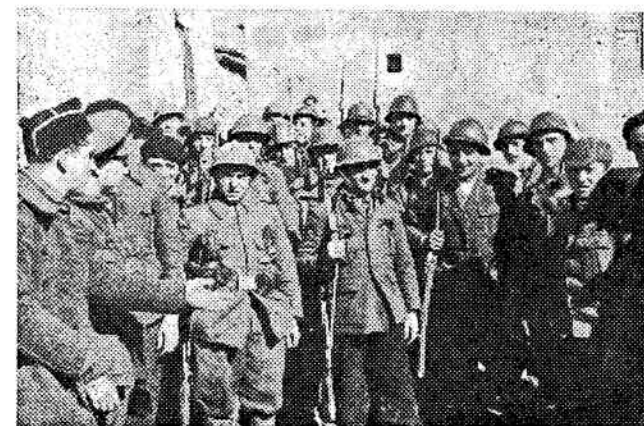
Hay que esperar en cola todo el día para comprar algo para la cena. A veces la comida se agota antes de que uno llegue a la puerta. A veces la metralla cae cerca de la cola y en la casa esperan y esperan, y nadie regresa con los alimentos para la cena.

Como no podía entrar en la ciudad, el enemigo trató de destruirla.

Este hombre no tenía nada que ver con la guerra. Era un tenedor de libros que iba todos los días camino de su oficina a las ocho de la mañana. Ahora se llevan al tenedor de libros, pero no se lo llevan para su casa o a su oficina.

El gobierno insiste en que todos los civiles evacuen Madrid.

¿Se irán? ¿A dónde? ¿Cómo nos ganaremos la vida? No iré; estoy muy viejo. Pero hay que mantener fuera de la calle a los niños, a no ser que tengan que hacer cola para la comida.



Muchos de ellos tomaron el fusil por primera vez.

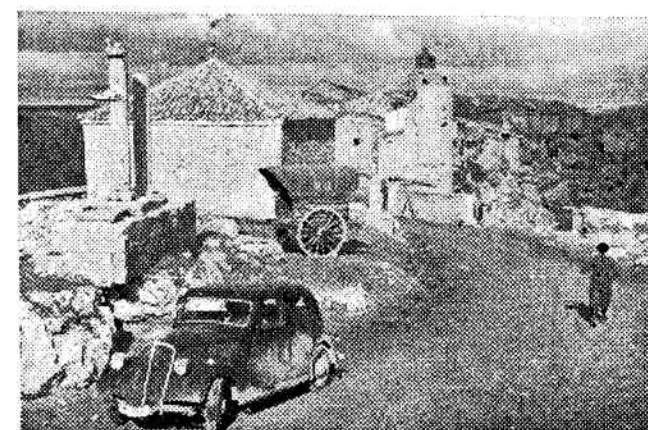
El reclutamiento aumenta con los bombardeos. Cada crimen insensato enfurece al pueblo. Hombres de todas las profesiones y negocios se inscriben en el Ejército Republicano.

Entretanto, en Valencia, el presidente: "Nosotros, el pueblo español, obtuvimos la tierra y el derecho a cultivarla en unas elecciones democráticas, pero los terratenientes fascistas tratan de arrebataros nuestra tierra. Estamos obligados ahora a luchar para defender la tierra española."

Hasta en las aldeas más pequeñas hay que terminar la irrigación a tiempo para la nueva defensa de Madrid. Ya tenemos la bomba de agua. El cemento está aquí. Hoy empezaremos a construir la caseta.

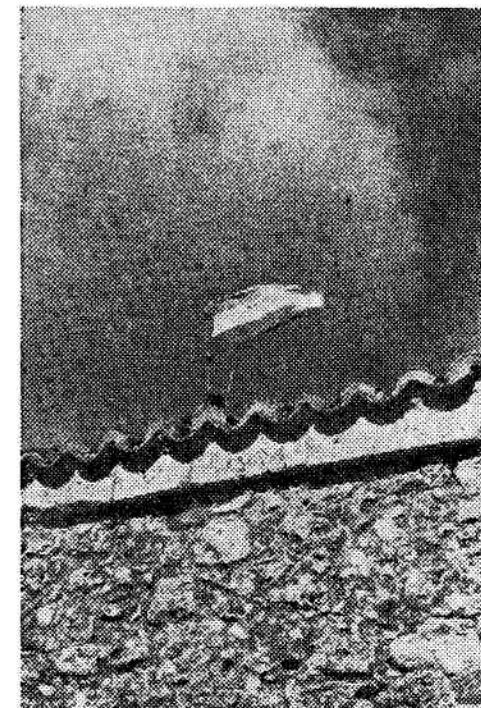
Un camión vacío recoge a Julián y llega a su casa antes de lo que esperaba.

Julián entrena a los jóvenes de la aldea por las tardes, después que regresan de los campos. En Madrid se entrena una futura tropa de choque de toreros, jugadores de fútbol y atletas.



Trabajaban la tierra para todos.

Cuando uno lucha por defender su país...



Se dicen adiós repitiendo las viejas despedidas que suenan igual en todos los idiomas. Ella dice que esperará. El asegura que regresará. El sabe que ella lo esperará. Quién sabe cuánto tiempo, si juzgamos por el cañoneo. Nadie sabe si regresará. "Cuida a los muchachos," dice él. "Lo haré," dice ella aunque sabe que no podrá. Ambos saben que cuando los movilizan en camiones van para una batalla.

La muerte llega cada mañana a los habitantes de este pueblo. La evían los falangistas que están en las montañas a tres kilómetros de la aldea. El olor de la muerte es de humo mordaz y de granito explosivo.

¿Por qué se quedan? Se quedan porque ésta es su ciudad. Y sus casas. Aquí trabajan. Esta es su batalla. Luchan para tener derecho a vivir como seres humanos.

Los muchachos buscan los fragmentos de metralla como antes buscaban los pedruscos de granizo. La metralla cae sobre ellos. La artillería alemana ha aumentado hoy su cuota de destrucción. Antes, la muerte venía cuando uno era viejo o se enfermaba, pero ahora llega para toda la aldea.

Desde lo alto del cielo y brillante como la plata viene la muerte para todos los que no pueden correr o no tienen dónde esconderse.

Tres aviones junkers hicieron esto. Los aviones de caza del gobierno derribaron un junker. Yo tampoco puedo leer en alemán.

Estos muertos vinieron de otro país. Se inscribieron para pelear en Etiopía, dice el prisionero. Obtuvimos todas esas declaraciones de los muertos, pero todas sus cartas eran muy tristes. Hubo más italianos muertos, heridos o perdidos en la batalla de Brihuega que en toda la campaña de Etiopía.

Los falangistas volvieron a atacar la carretera de Madrid a Valencia. Cruzaron el Jarama y trataron

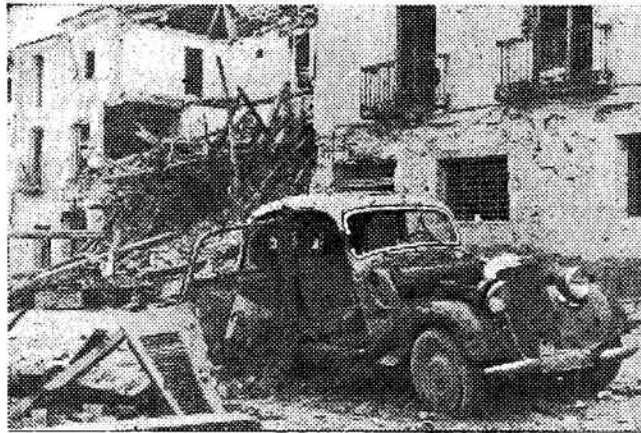
de tomar el puente de Arganda. Vienen tropas desde el norte para el contraataque.

Los aldeanos trabajan para conseguir el agua. Las tropas del gobierno se apresuran a lanzar el contraataque. Llegan a la carretera de Valencia.

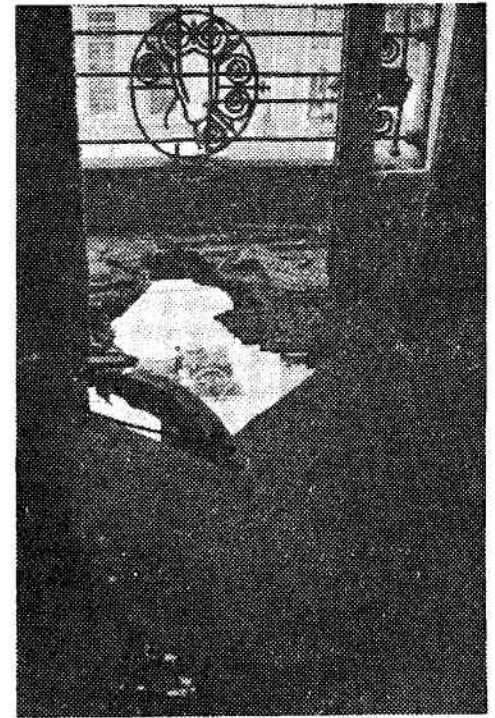
La infantería va al asalto; las cámaras tienen que tener mucha suerte para poder llegar hasta aquí. El movimiento es lento, pesado y sin dramatismo, siempre hacia adelante. Los hombres avanzan en columnas de a seis. La soledad última que es conocida como el reducto. Cada hombre sabe que él y cinco hombres más están solos frente a lo desconocido.

Todos los preparativos de la guerra conducen a este momento; ahora seis hombres avanzan hacia la muerte atravesando una franja de terreno, y su presencia en ella demuestra que la tierra es nuestra.

El contraataque ha sido un éxito. El camino está libre.



La artillería alemana ha aumentado su cuota de destrucción.



Tres aviones junkers hicieron esto.

Seis hombres fueron cinco, entonces cuatro fueron tres, pero estos tres se mantuvieron. Atrincherados, defienden el terreno con los otros cuatro o tres o dos que cuando salieron eran seis.

El puente es nuestro. El camino está a salvo.

Los hombres que nunca antes habían peleado, que ignoraban el uso de las armas, que sólo querían trabajar y comer, siguen peleando.

(Traducción de Edmundo Desnoes).

JESUALDO

CUBA Y SU IMAGEN PROPIA

La tarea de Cuba por redimir para el tiempo, su imagen, en forma sustantiva, y en sus más entrecruzadas direcciones, es una de sus bellas epopeyas cotidianas, que mucho nos hace pensar a los no cubanos (por nacimiento). ¿Qué hay detrás de esta lucha por mantener una serie de valores —indiscriminados entre mejores o peores— que son de su cuño, le vienen por los ríos caudales de la tradición y buscan una desembocadura natural en lo que ha de ser su imagen? Porque lo importante que se comprueba es que Cuba (digo siempre su pueblo) no se ha atrincherado en sus fronteras a rumiar sus éxitos o desalentos, entre dientes, con los suyos. Si conserva el orgullo de su "cubanismo" (que es de la idiosincrasia nacional americana y que en cada pueblo del Continente se vierte de forma distinta), no es "chauvinista". No defiende su casa con trancas. Tiene manga ancha para acarrear a sus labores miel (o hiel) de muchos panales. Y si el matiz espurio a veces puede aflorar, el coro de reprobación inmediata, es de tal magnitud, que más le valiera no haberse diferenciado.

El gran espectáculo de este país es que su forja vive a puertas abiertas, de par en par, para que la mirada no sólo vea, sino fisionee y refistolee, si quiere. Como los limpios prestidigitadores que trabajan con el público en las narices, Cuba quiere que la prueba sea de conciencia. Que se perciba que el "truco" no existe; que lo que parece sobrenatural, no es más que lo natural racionalizado (las cosas cuando son simplemente presentadas o resueltas, como la sabiduría aconseja a los grandes creadores, siempre maravillan); que lo que parece imposible en la realidad, no es más que la sencilla ciencia de la realidad. Y en eso para todo, hasta para equivocarse, hasta para autocriticarse, hasta para arrepentirse y redimirse.

Ese espectáculo es de su imagen. Define la conducta de una búsqueda y muestra cómo el propó-

sito de este pueblo, sin alardes pero con resolución, es lograr su rostro con tal profundidad y dramatismo que su misma catarsis (la "pachanga", el "choteo", o cualquier otra forma que pueda parecer evasión) ayuda a configurar su imagen con dibujo más preciso, forma más evaluada, color más definido. Ahora mismo, ayer, hoy y mañana, se van por miles los voluntarios a la zafra de caña (arrastrando extranjeros ávidos de aplicar este test rápido para saber qué piensa el pueblo de la gesta), se van cantando; allí se están, mocha en mano, "abajo y de un solo tajo", entre coplas en donde juega lo trápico y lo festivo, lo agrio y lo sabroso, hasta que regresan, como si hubieran salido de una mina: llenos de tierra y sol y carbón de las "candelas", cantando...

Cada pueblo, como cada individuo, a través de su vida, lucha por conseguirse su imagen. A veces, no más que por recuperar la que se la extraviaron. Y no hay duda que la tiene. Porque la imagen propia (suma de aptitudes, capacidades, expresiones y experiencias que determinan una personalidad), es carácter distintivo, rasgo diferenciador, de la especie humana. Es, diríamos usando el lenguaje de Barbusse sobre el tema, *bagaje específico* de cada persona. O mejor, más ajustado aún, de cada individualidad. persona, precisamente, que la individualidad se desmigaja, porque la persona es el individuo más el medio: una suma de valores que le presta el medio ambiente al individuo para actuar en el mundo de sus relaciones, completando y desenvolviendo esa individualidad. Del modo y grado en que esta docencia se realice, dependerá la salvación de la imagen de cada uno que se sustenta en la individualidad, como en su esqueleto. El exacto concepto de esta razón está en el propio origen de la palabra. Persona procede de *proson*, la antigua máscara griega que se ponía el actor para representar un personaje. En definitiva: la persona que le *prestaban* al actor, para representarla.

Pero es que si cada pueblo lucha, lo más acendradamente posible, por elaborarse una imagen, si no la tiene aún; por recomponerse la suya, si se la extraviaron o deformaron, es porque este oficio es de su naturaleza como de su redención. Y Cuba ha vivido, a nuestro ver, una permanente lucha por defender, cuando no reconquistar, la suya. Verdad es que no resulta fácil tal tarea a nadie: hombre o pueblo. Que a veces es labor de siglos, o de milenios cuando se piensa en China, Egipto o India. De composición étnica más limpia que otros países del Continente, el trabajo de Cuba pudo ser más fiel a su exigencia, si no más fructífero en sus resultados. Un pasaje de la Colonia a la Independencia y de ésta a la Revolución Socialista, la en verdad única rúbrica verdadera de la Independencia (los demás países apenas si se han *emancipado*), en medio de luchas, guerras, sangre y reafirmaciones de su voluntad, cada vez más definitivas de su vocación a

una determinación en todos los sentidos, purgó de adjetivaciones innecesarias a su lucha conquistadora, que pudieran desviar la verdadera imagen de su naturaleza. Pero a este precio, dura moneda, ganó el carácter diferenciador que le cabe entre los demás países de América. Hasta puede que este precio sea el secreto de esa vocación por la imagen verdadera. Porque venimos viendo, cuanto más nos internamos en sus raíces, que en Cuba, figura y transfigura tratan de ajustar —coincidir— sus líneas en forma precisa, a pesar de todos los ejemplos que se puedan mezclar a sus experiencias.

De este modo, tampoco su hecho político magno, la Revolución que realiza —admiración del mundo— tenía por qué ser igual a las demás (en especial a las que han instaurado el socialismo) del mundo. Ni su inicio, ni su lucha y victoria, ni el curso posterior de su socialismo marxista-leninista, han sido, ni siguen siendo, iguales. Todo este tránsito está marcado por una serie de particularidades y formulaciones, una abundancia de recursos y situaciones personales, que llaman a meditación en cuanto a su conducción y actividades.

Si se cuenta en tiempo material (sus apenas tres años) su ejecutoria, los resultados son harto impresionantes para no sentar bases nuevas en sus estructuraciones. Su salto de reforma agraria a cooperativas; su reforma urbana, de un plumazo, incorporando a los beneficios de la propiedad al inconformismo pequeño-burgués, el más azotado por el látigo de la vivienda y del casero; su alfabetización, movilizándolo en un año a todo el pueblo para erradicar un mal que alcanzaba al treinta por ciento de la población; su ejército de más de sesenta mil becados que de pronto asalta todas las aulas del conocimiento, para no citar más que algunos de los hechos más inverosímiles de esta Revolución, y todo ello elaborado y consultado con el pueblo en ágoras de millonarias conciencias y trepado en los últimos resortes de las comunicaciones, obliga a fuerza a reconocer el enfoque original y las soluciones increíbles de este pueblo. Aquí sí que lo de común, comunidad y comunicaciones están unidos por algo más que por su raíz... Todo esto delinea una conducta propia, que parece preferir no tener precedencias (aunque las tenga), y muestra al Continente que cada país tiene una revolución, la suya, la propia, la "en sí", para usar el léxico justo de un poeta original también de América, Darío. Y que por tenerla ha de realizarla en sus dimensiones y a través de su imagen.

Lenguaje, expresión, hábitos, costumbres, toda esta superestructura que descansara en una sangre que se le iba a Cuba —como canta Guillén—, tuvo siempre, a despecho del cosmopolitismo, en especial yanqui, una forma de ser propia, que se vertió en su ritmo, en su son, en su color, en la frescura de su idioma popular, en la rapidez ingénita de la mentalidad

aventurera (en todos los sentidos que se quiera); en una sicología de reacciones vivaces y no sabemos si de mucho fondo, nos parece que no; en sus argucias picarescas con la ley o sin ella; en la seguridad de su *catedraticismo* (¿se puede?); en sus imposiciones hasta donde la resistencia fuera fuerza, etc., documentos éstos que comprobamos a menudo en vivencias y rastros que nos llegan por distintos conductos.

Pero todo esto componía la imagen de esta aventura de ser cubano; habitante de una isla que se quería casi paradisíaca (convengamos que tiene, que tendrá cada vez más de eso), en donde la confluencia del español y del negro con sus raíces intactas, sus fulguraciones extrañas tan preciosas, sus individualidades tan definidas y particulares, sus tradiciones tan maduras en extremos opuestos: una en siglos de orientalismo y cristianismo, de feudalismo orgulloso y conquistador y aventurerismo colonizador y mercantil, y otra en infinitos cautiverios, exposiciones y esclavitudes infrahumanos, amasó esta greda que extiende su color tabaco y su carnadura sensual a lo largo de la isla, proyectando hasta afuera de ella más pintura que dolor, como al revés sucedía en su interior.

Sin embargo, y a pesar de todo, no había ninguna confusión en esa imagen. Ninguna política, ni literatura, ni filosofía, había podido, *pudo*, deshacer esta imagen, su corno, el que siempre empaló al pueblo cubano. A veces sus pedazos nos llegaban a los límites flotando en las aguas, sobre el cielo o temblaba en la telegrafía. *Lo cubano* no se confundía

con nada. Conservaba sabor, gusto, olor, sonido, tacto, color. Lo cubano era como una moneda de curso forzoso americano, que salía por las tierras del Continente en busca de oxígeno, a recobrar su estatura y dimensión, su *cubanismo*. En Cuba lo que pervivía a tientas forzando una postura ajena, sin sello, no era Cuba; ahora mismo hay mucho de eso que no sigue siéndolo. Las últimas instancias cosmopolitas del post-modernismo zamarreó (aún ahora lo sigue haciendo) más de una vez, aspectos de la vida y expresión creadora cubanas; pero el esqueleto que el negro en especial ayudó a calcificar, resistió el empuje y la imagen permaneció. Estaba construida sobre materias insobornables a tal intemperie.

La remoción que la Revolución realizó en todos los intersticios de la vida cubana; la forma cómo su actividad constructora empezó a cernir conciencias y capacidades: reducir lo superfluo a sustantivo, lo artificial en natural, lo farragoso en preciso, y a echar mano de lo esencial cubano —su pueblo— condujo, naturalmente, a que éste, dueño de su imagen, volviera a revivirla, comenzara hacerla brotar en su frescura, como los colores vuelven en una tabla antigua cuando se la somete a la acción de los vivificantes, y se multiplicara, original y poderoso, creador, en sus más diversas manifestaciones.

Los pueblos con imagen, que han defendido con uñas y dientes, a través de sus peripecias, la suya —como que ella es la síntesis de sus esencias—, son los pueblos creadores, son los llamados en su

hora histórica como conductores y ejemplos. A tales pueblos, como Cuba, nadie podrá destruir su imagen. La tarea constructora, transformadora y justiciera que realicen, la cumplirán dentro del marco de su imagen, con la fuerza de sus poderes creadores, siempre originales y dinámicos. El ejemplo, la conducción, el programa que se tracen a impulsos de la solidaridad, de los altos principios de lucha unida contra las fuerzas regresivas, que le lleguen, nunca han de ser, como advirtió con sagaz intuición y sabiduría dialéctica Fidel, *camisas de fuerza* para el pueblo, sino modos y técnicas auxiliares que harán más fecundo el espíritu creador y original del pueblo; que harán más valiosas sus formas de producir, de crear, de construir, su porvenir. El ejemplo, la conducción, el maestrazgo, es la brújula; pero la experiencia activa y creadora del pueblo, desarrollada en sus propias condiciones y posibilidades históricas, es su propio destino y meta. De ella nacerán sus dones propios, el sello de su virtud.

De ahí que al retomar sus signos positivos, los que ayuden a definir lo que se es, lo que se quiere y cómo y hasta dónde se quiere, en cualquiera y todos los caminos —en especial en los de la cultura— ha de ser trabajo impuesto y responsabilidad moral del creador de nuestras materias. Y el no hacerlo, será renunciar a la realidad de que los pueblos con imagen, es decir, dueños de la suya (porque la han defendido, conservado y proyectado), son los únicos que están llamados al destino de conductores. Creo que Cuba lo ha entendido así y América se empieza a mirar en ella...

PABLO ARMANDO FERNANDEZ

POEMAS

DANAE

A Zeus

Te imagino, fragancia.
Sol que asombre mi cuerpo
(sueño, divago,
no hablaré de los muertos).
En un país pequeño estoy,
tan próximo a mí misma
que soy su cielo,
su primera rosa. Ahora, ven
y violenta mi brevedad!

A Perseo

Más que mi carne, óyeme:
El es de imaginación
y cabellos, raro.
Le reconocerás por su apariencia:
Ordena sus vestidos a Brooks Brothers
y sus equipos deportivos
en Abercrombie & Fitch.
Frecuenta ciertos nombres, sus
ídolos de museos:
Morgan, Villard y Tiffany.

Más que mi instinto, óyeme:
El es mediocre.
El tiene su fragmento en los discursos.
Tiene una frase en la escena.
La condescendencia de los simuladores.
El prevé pero no acierta.
Ha hecho reemplazar
el bárbaro Jardín de la Plaza Madison
que erigió en tiempos de Stanford White
por el melancólico
New York Insurance Company.
El no tiene ideas pero es perseverante.
Su cabeza en innoble,
rala de cabellos y de imaginación.

PLOTINA

Mira, yo sé que no desaparece.
Se ausenta, sí, en los sueños,
disuelto,
y vuelve a ser deseo indefinido.
Yo, corista del *Music Hall*, Plotina
un triste espectáculo
para el posible goce:
ojeras, postizos en los senos
y las caderas.
Postizos en la boca
y el pelo, todavía
diestra, capaz de hacer prodigios:
voy a ser castigada.
Mi peligro es haber sido
hipocondríaca
y haber conservado el espíritu
de otros tiempos.

ANTINOO

Yo no quería preguntarme nada.
No quería saber.
Mi condición sería vivir
eso que llaman vida
y nada más.
Pero soy y no era lo que fluye.

Cuando es el viento, ando
uno y continuo: a veces
lo que llora
y otras veces el canto, no
la boca revertiente
donde era en todo, todo:
menos lo que pasa.

Yo no quería ser y soy un río.
No quería ser continuo y ando
en lo que pasa.
Quise la vida múltiple
que perece y engendra
y soy una ciudad.





Segundo Congreso de Escritores Afroasiáticos

Texto del informe público,
en el Teatro Payret de La Habana,¹
el 19 de marzo de 1962.

Compañeras y compañeros:

La fiesta que celebramos esta noche carece de precedentes en nuestra república. Lo decimos de modo neutro, objetivo, como si observáramos desde fuera, y por eso mismo sin parte alguna de orgullo, y menos de vanidad.

No tiene precedentes, porque antes de la Revolución, ninguna sociedad de intelectuales se ocupó, para su mal, en establecer lazos de amistad con el pueblo, ni en rendirle cuentas de la manera que lo hacemos aquí ahora —y lo haremos siempre— los escritores y artistas de la Unión.

No por ser una ficción literaria dejaba de ser cierta la torre de marfil. Son muy escasos en Cuba ejemplos como el de Martí en el siglo XIX y Rubén Martínez Villena en el XX. Hombres que compartieron la angustia artística, creadora de belleza, con el afán revolucionario levantador de pueblos, y tuvieron la humildad de ir a beber su canto al alto manantial de donde brota la fina ciencia del hombre de la calle.

La Revolución puso el trabajo intelectual junto a la acción ciudadana. Porque es imposible, en los días que corren, permanecer ausente de la lucha que mueve Cuba contra sus enemigos para alcanzar no ya la libertad del yugo español, como durante más de cincuenta años el pasado siglo, sino para consolidar nuestra independencia del yugo norteamericano, sin lo cual quedaría rota la continuidad histórica que va desde Varela hasta Fidel Castro, pasando por Céspedes y Martí.

En su primer congreso, celebrado en agosto del año último, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba se expresó de esta manera en su declaración final: "En la gran batalla del pueblo cubano, que los escritores y artistas deben librar desde su propio campo, consideramos esencial la participación de todos, cualquiera que sea su ubicación estética, en la tarea común de la defensa de la Revolución..." Y más adelante: "Nuestro contacto diario con los trabajadores manuales y con los problemas que, bajo la dirección del gobierno revolucionario, se acometen y resuelven en fábricas, granjas y cooperativas, nos ayudará, estamos seguros de ello, en la formación revolucionaria indispensable para una más plena interpretación de la realidad, base de toda genuina obra de arte".

EL CAMINO JUSTO

Ese es el camino que hemos emprendido. Estamos dando los primeros pasos, pero ellos son firmes. Y si en lo que atañe a la Revolución por dentro, es decir, en el territorio nacional, tratamos de comprender desde el menos complejo de sus fenómenos, hasta los más difíciles términos en que éstos se presentan, estamos alertas y curiosos en lo que toca a la actividad que desarrollan nuestros compañeros de trabajo en otros países. Muchos de ellos viven en condiciones precarias, sin posibilidad inmediata de comenzar la lucha, como estuvimos nosotros durante largos años; otros la han comenzado y están en el camino de la victoria; otros, en fin, ya triunfadores, necesitan consolidar su triunfo.

También sobre esto dijo nuestro congreso que "el diálogo de las culturas nacionales es la base sobre la cual se desarrolla la cultura universal, y tanto mayor es su aportación cuanto más precisos sean los rasgos y el contenido que las caracterizan".

Durante mucho tiempo los pueblos de América Latina han vivido sin conocerse, y no exageramos al decir que no se conocen realmente todavía. El mismo o muy semejante idioma parece destinarlos a unión más duradera, y al intercambio recíproco el común parecido de origen y cultura. Sin embargo, el imperialismo erigió barreras punto menos que infranqueables donde debieran existir puentes, y ello para servir el interés de sus negociantes, prestamistas, políticos y aventureros.

Junto a la presión económica, los Estados Unidos ejercen en los países latino-americanos (excepción hecha de Cuba después de su liberación) una influencia nefasta, destinada a deformar y no pocas veces destruir las culturas propias. Casos como el de Puerto Rico y Panamá son realmente dramáticos; y aun allí donde la penetración yanqui alcanza áreas menos profundas, suele existir una veta exótica incrustada en la sustancia nacional, que la desnaturaliza y envenena.

REVOLUCION Y CULTURA

Por eso nuestra revolución no ha ido sólo contra lo político, lo económico, lo social que estaba podrido en Cuba, sino también contra lo que había de corrompido en la cultura cubana, a causa de la cercanía imperial.

Hemos vuelto los ojos con noble curiosidad hacia nuestra tradición literaria, que corresponde a la obra de los escritores más progresistas del siglo XIX, y en general hacia lo que en materia de arte elaboró la clase económicamente más desarrollada de aquella centuria. Y no sólo esa porción privilegiada de la sociedad cubana, que de manera tácita o expresa basó en la esclavitud su auge y prestigio, sino también la formada por los esclavos africanos mismos, cuya presencia en la integración nacional fue siempre oscurecida o negada por sus propios explotadores.

La Revolución pone así en su elevado sitio, junto a la española, la influencia africana, y reconoce el papel que ésta ha desempeñado en nuestra cultura, el rasgo que añade, para completarlo, a nuestro perfil.

Con las variantes debidas a diferencias de origen que todos conocemos, y en las que figura el indio autóctono de Tierra Firme en lugar del negro venido de otros sitios a las playas insulares del Caribe, ésta, la de afirmarse y definirse, es la lucha de nuestros países frente a la agresión imperialista, y ese es por cierto el sentido que tendrá entre nosotros, acá en América Latina, el Congreso que debe celebrarse este año en La Habana, y el mismo que tuvo la Segunda Conferencia de Escritores Afroasiáticos efectuada en la ciudad de El Cairo, del 12 al 16 de febrero último, que agrupó a escritores no sólo del mismo origen étnico o racial, sino que se hallan sometidos además, con sus pueblos, a la misma explotación económica por un enemigo común.

Africa y Asia tienen en este punto (y en muchos otros) más de un rasgo que las aproxima: entre ellos está el de haber sido presa durante largos años de un imperialismo multitentacular y poderoso.

Desde el siglo XVI, Gran Bretaña se hizo de enormes territorios en todo el planeta, que convirtió en colonias. Cuando estalla la primera Guerra Mundial, la población de tan vasto imperio alcanzaba ya la cifra de cuatrocientos millones de personas, es decir, casi la cuarta parte de los habitantes del globo. (1) La perla más estimada de esa corona era la India.

AUGE COLONIAL

Durante todo el siglo XIX, pero especialmente en la década que va del 60 al 70, los imperialistas convierten el continente asiático en un campo de batalla, para repartirse al fin, como se repartieron, aquella riquísima zona del mundo. Francia completa la ocupación de Indochina; los rusos invaden Turkmenia; Inglaterra se apodera de Afganistán, Malasia y Birmania. Después del cobarde ataque japonés a China (1894) en que ésta perdió la isla de Formosa y sus derechos sobre Corea, la ocuparon Alemania, Inglaterra y Francia, y a partir de entonces quedó dividida en "zonas de influencia", con una independencia puramente formal.

(1) Jvostov y Zubok. "Historia Contemporánea", traducción portuguesa. Editorial "Victoria", Río de Janeiro.

Pero el imperialismo no se contentó con eso. Los ejércitos franceses, italianos, ingleses, alemanes, se lanzaron a sangre y fuego sobre África. Francia, que había conquistado Argelia, se apoderó de Túnez, buena parte del África Occidental, el desierto del Sahara, el oeste del Sudán y la porción del valle del Congo comprendida entre la margen derecha de este río y el Ugandi. Como si ello fuera poco, también tomó para sí la grande y rica isla de Madagascar.

Es también entonces cuando los ingleses se apoderan de Egipto, Kenia, el Sudán Oriental, Uganda, Nigeria, Costa de Oro, Betsalandia y Rodesia. Todo eso, en menos de veinte años, de 1870 a 1890. Por su parte, Alemania se tragó a Togo y Camerún, en el oeste de África, y luego lo que se llamó África Oriental Alemana. Bélgica se hizo del Congo, y si los italianos hubieran alcanzado la victoria en la célebre batalla de Adua, no se habrían visto en el caso de esperar, para adueñarse de Abisinia, la penosa invasión llevada a cabo por Mussolini en la campaña de 1935 a 1936.

EXPLOTACION Y MISERIA

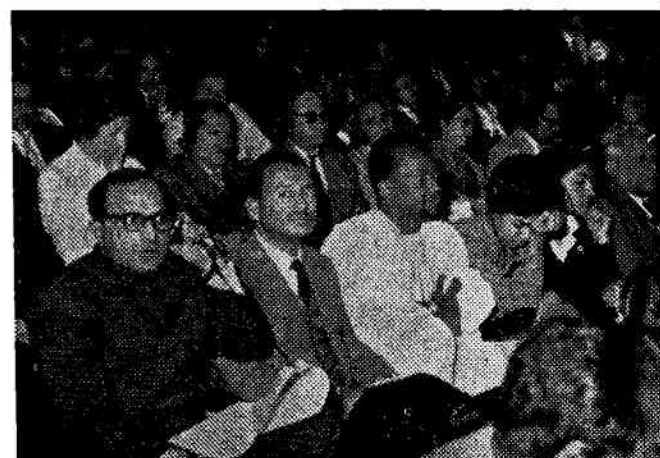
Ahora bien, cabe preguntarse qué hicieron desde entonces hasta ahora esas potencias europeas, cultas, enriquecidas con los recursos arrancados a sus posesiones de ultramar, para que sus nuevos súbditos vivieran de modo menos penoso en lo físico y en lo moral que como vivían hasta entonces. La respuesta es una sola: Nada. Como se ha dicho con toda verdad (y es un decir de la Enciclopedia) las colonias son hechas por la Metrópoli para la Metrópoli.

"Después de trescientos años de presencia francesa en San Luis de Senegal —escribía en 1958 un estudiante negro católico, Albert Tevoedjre, en su libro "L'Afrique Revoltée" (2)— un niño de cada diez asiste a la escuela..." En Camerún, según el testimonio de Osende Afana, (3) las lenguas nacionales han sido ahogadas por los imperialistas, como ocurrió con el bamún. El gobierno actual, no elegido por el pueblo, dice también el señor Afana, sino apoyado en el ejército de ocupación franco-ingles y en cuerpos de legionarios del oeste alemán, ha prohibido la introducción y circulación de diarios, obras y escritos, periódicos o no, "cuyo fin es el de corromper las masas y perturbar el orden público". Es inútil advertir que la medida oficial está dirigida contra la literatura progresista, y que esa "corrupción" de las masas consiste en alertarlas frente a sus enemigos.

Todos conocemos el largo y sangriento camino que durante ocho años ha andado el gran pueblo de Argelia, ya en las vísperas de su independencia. Marcel

(2) "L'Afrique Revoltée". Editorial "Presence Africaine", París.

(3) Informe ante la Segunda Conferencia de Escritores Afroasiáticos en El Cairo.



Una sesión plenaria del Congreso.

Egretaud, en su libro "Realidad de la nación argelina", (4) nos enseña que antes de la invasión francesa de 1830, el nivel cultural del país era relativamente elevado, pese a la decadencia de la civilización árabe. El amor al estudio era compartido por numerosos hombres de letras, que gozaban de una gran consideración social, dice. Sin embargo, la presencia del ejército agresor dispersó ese mundo de sabios y pensadores, que abandonaron sus cátedras y despidieron a sus discípulos.

En más de un siglo de ocupación, Francia no ha podido resolver el problema del analfabetismo de la niñez musulmana. En cuanto a los alumnos universitarios, Egretaud cita el testimonio del señor H. Jean-son, según el cual en la Universidad de Alger los estudiantes nativos son admitidos como un "mal necesario". Dice Jean-son que "ellos pueden recibir la enseñanza que es impartida a los alumnos franceses en las facultades e institutos, pero son rechazados, mantenidos aparte, en la vida universitaria, a veces por sus profesores, con frecuencia por sus propios camaradas. La Universidad y la vida estudiantil, concluye este autor, no derriban las barreras de que está erizada toda Argelia; al contrario, ellas las extienden y consagran".

Egretaud añade que "la opresión cultural no se limita a mantener cerradamente al pueblo en la ignorancia. Se manifiesta también a través de los mismos programas de enseñanza, concebidos para impedir "toda consciencia de la personalidad argelina, dejar en la sombra el pasado de Argelia, peor todavía, hacer pensar que éste era un país inculto y primitivo antes de la llegada de los franceses..."

Finalmente, el imperialismo francés, añade este autor, ha ahogado siempre toda manifestación literaria o artística que tuviera carácter nacional. Los mejores escritores se ven obligados a publicar sus obras en casas editoriales francesas y son privados de su verdadero público nacional. "Por eso es evidente, concluye, que para los poetas, los músicos, los novelistas, la lucha actual significa la esperanza de reconquistar un medio de expresión y una cultura nacional, de dar a esa cultura la audiencia popular y el desarrollo moderno que ella merece".

DESPRECIO POR LA CULTURA

Los ejemplos pudieran repetirse hasta lo infinito, empezando por el de Cuba antes de la Revolución. En todos domina una constante: el desprecio del imperialismo por las culturas nacionales, a las que deforma o aplasta, a las que nunca deja manifestarse con plena libertad, a causa de que ellas van contra la esencia y presencia de toda dominación extranjera.

Tan larga opresión acabó por suscitar un violento estado insurreccional en todos los territorios dominados por las potencias europeas, desde Inglaterra hasta Portugal. Unos lograron su independencia, otros están en camino de lograrla; todos hierven en odio, en rencor, en rebeldía contra el brutal poder que los ha esclavizado durante largos y sangrientos años, robándoles los productos del suelo, despreciándoles las creaciones de la inteligencia, aherrojándoles el espíritu.

Esto permitió que pueblos tan diversos como los que se juntaron en la capital de Egipto por medio de sus escritores más representativos, se entendieran sin trabajo, a pesar de que no siempre tenían la misma tradición, ni desde luego hablaban en la misma lengua, bien que el árabe dominara sobre todas.

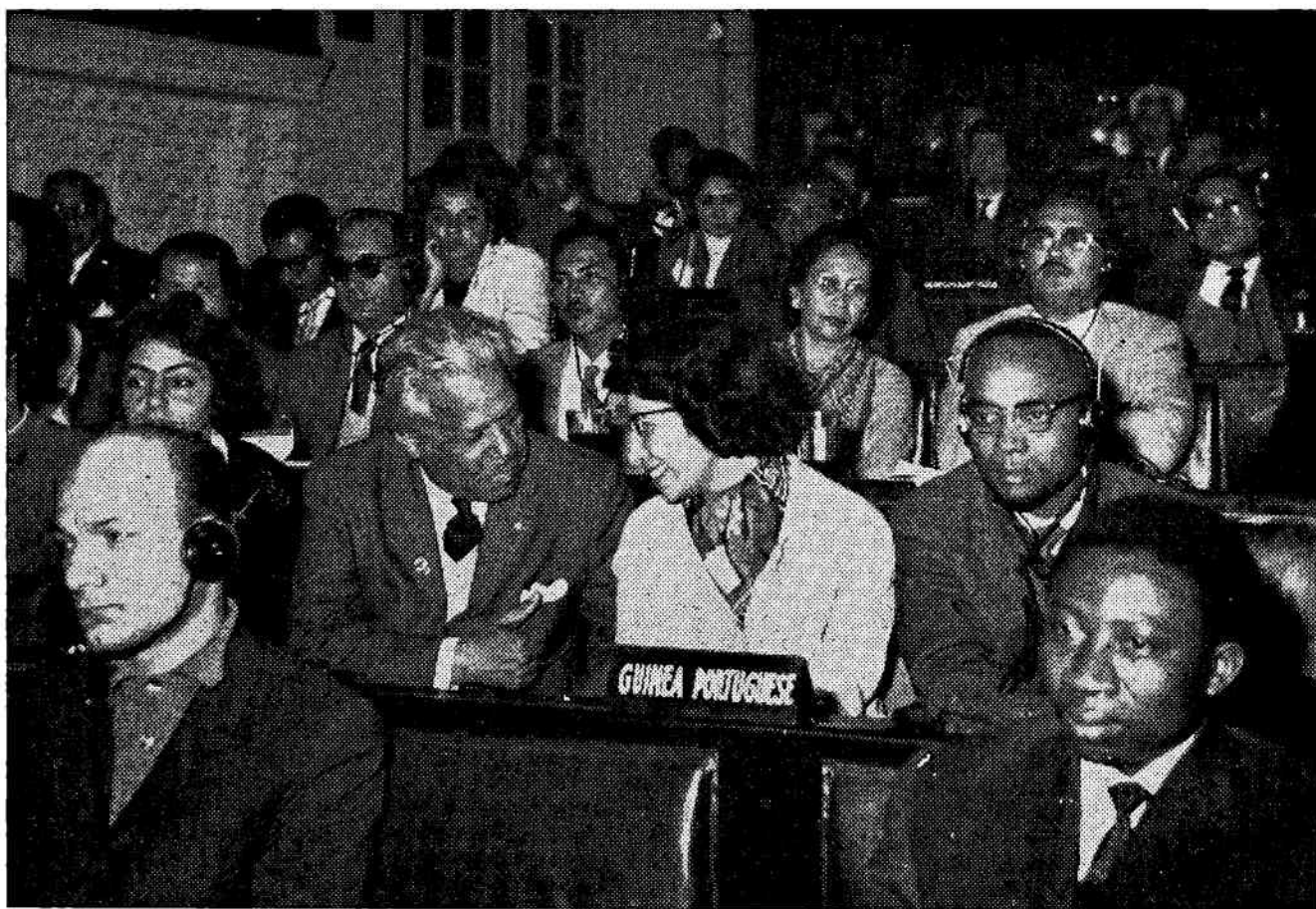
LA SEGUNDA CONFERENCIA

Como hemos dicho y es sabido, la Segunda Conferencia de Escritores Afroasiáticos comenzó en El Cairo el día 12 de febrero pasado y se prolongó hasta el 16 del mismo mes. Cuatro días de trabajo, divididos en sesiones matinales y vespertinas, plenarias y de comisiones. El local escogido fue el del antiguo palacio del Senado egipcio, y el gobierno del Presidente Nasser dio todo su apoyo al Congreso.

Asistieron representantes de los siguientes países de Asia y África: Argelia, Angola, Arabia del Sur, Basutolandia, Borneo, Burma, Ceylán, China, Congo, Gana, República de Guinea, Guinea portuguesa, India, Iraq, Indonesia, Japón, Jordania, Camerún, Kenya, Corea, Líbano, Mongolia, Marruecos, Mozambique, Nigeria, Níger, Omán, Palestina, Rodhesia (del Sur y del Norte), Sierra Leona, África del Sur, Unión Soviética (repúblicas del Asia Central), Sudán, Turquía, Túnez, Uganda, Vietnam, Zanzíbar, Filipinas, República Árabe Unida, Liga Árabe.

Además de los delegados en propiedad, hubo once observadores, entre ellos el único de Cuba, que fue también el único de América Latina.

(4) "Realité de la Nation Algerienne", Editions Sociales, París.



El delegado de Cuba, Nicolás Guillén conversa con una delegada de Guinea Portuguesa.

EL TEMARIO

Los dos puntos fundamentales del temario fueron:

- Papel de los escritores en la lucha de los pueblos de África y Asia contra el imperialismo y el colonialismo, por la independencia nacional y por la defensa de la paz en el mundo.
- Papel de las traducciones en el fortalecimiento del espíritu de solidaridad entre los pueblos afroasiáticos y la promoción de intercambios culturales.

Hubo además tres puntos para ser discutidos en comisiones, a saber:

- Desarrollo de la cultura nacional en los países afroasiáticos.
- Revalorización de la historia de los pueblos afroasiáticos y propagación de su cultura.
- Estudio de las condiciones de vida de los escritores en los países afroasiáticos y desarrollo de los medios de publicación.

En cuanto al primer punto, dos fueron los documentos aprobados. Uno, la Declaración General y otro, un llamamiento a los escritores de todo el mundo, dirigido a nombre de la Conferencia.

En la declaración se dice lo siguiente:

LA DECLARACION

"Los escritores reunidos, luego de conocer el informe general y las intervenciones de los diferentes delegados, tienen ya una visión objetiva y completa de la situación que existe en el mundo, y de manera especial en nuestros dos continentes.

"Esa situación se caracteriza por una creciente lucha de los pueblos de Asia, África y América Latina. En ciertos casos, tal lucha se manifiesta bajo la forma de guerras de liberación nacional y de movimientos revolucionarios. En otros, ha tomado la forma de la acción de masas contra gobernantes títeres; en otros, en fin, ella se ha traducido en transformaciones económicas y sociales.

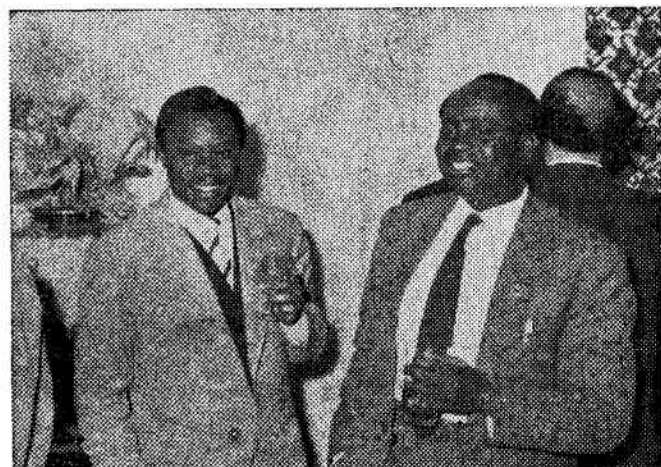
"El sistema imperialista está siendo sacudido hasta sus más profundos cimientos. Por reacción, los imperialistas utilizan todos los medios de que disponen para impedir su inevitable desaparición.

"La formación de una consciencia en los pueblos tanto como su vigilancia, han reforzado nuestra solidaridad. Los pueblos de dos continentes se reagrupan. El cambio cualitativo de los pueblos colonizados en países independientes, y la intensificación de los movimientos de liberación nacional; la extensión y refuerzo, en todos los planos, de los países del campo socialista, han transformado la correlación de fuerzas en favor de la lucha antimperialista.

AGRESION IMPERIALISTA

"Bajo la dirección de los Estados Unidos de América, el campo imperialista trata de mantenerse por medios como:

- Agresión directa a países como Argelia, Angola y Cuba.
- La agresión y la división en casos como los de Viet-Nam, Indonesia, Corea, Palestina.



M. Lanuka, Presidente del Partido Nacionalista de Uganda y M. Senyonga, Representante del P. N. V. en el Cairo.

—Complots dirigidos contra la unidad territorial y nacional de países como el Congo, Irán Occidental y Okinawa.

—Multiplicación de pactos y alianzas militares agresivas.

—La corrupción y mantenimiento de gobernantes fantoches.

"Estos son los medios utilizados por los imperialistas y sus aliados para seguir dominando y explotando los pueblos y frenando su emancipación.

"A pesar de las fuerzas diabólicas de que dispone, el imperialismo se apoya en nuestras divisiones, en la dispersión de energías anticolonialistas tanto como en falsos movimientos revolucionarios. La lucha contra el colonialismo y el neocolonialismo constituye en la situación actual, el contenido de la solidaridad afroasiática.

"Por otra parte, es evidente que si los imperialistas desataran otra guerra, una destrucción colosal suprimiría en forma nunca vista las realizaciones culturales de la Humanidad. En tal virtud, estamos contra todas las armas de destrucción en masa y contra las bases militares extranjeras.

"Como todos nuestros pueblos, los escritores nos sentimos preocupados por los problemas de la paz y unimos nuestros esfuerzos a los de esos pueblos para impedir el estallido de una nueva guerra mundial.

"Sin embargo, sería ilusorio para un escritor defender la paz sin combatir la causa que la pone en peligro: el imperialismo, que es el único animador de las guerras.

PAZ E INDEPENDENCIA NACIONAL

"Para nosotros, escritores afroasiáticos, la lucha por la realización y salvaguardia de la independencia nacional, el apoyo a esta lucha tanto como el combate al imperialismo, constituyen la mejor contribución a la causa de la paz. La liberación de nuestros países africanos y asiáticos debilita al imperialismo americano, quitándole sus bases de agresión y su

arsenal económico-militar; hace retroceder las fuerzas de la guerra y establece las condiciones de una paz durable.

“Para merecer esa responsabilidad, para justificarla ante la historia, el escritor afroasiático debe ser la expresión auténtica de las aspiraciones de su pueblo por alcanzar su independencia y libertad. Nada debe separar la lucha del escritor de la batalla política, del afán revolucionario de su pueblo. Un escritor afroasiático debe estar comprometido lo mismo en el campo de la independencia nacional que en el de la liberación social y la rehabilitación de la cultura.

“Hay que decir, sin embargo, que a causa de su formación intelectual, el escritor afroasiático es mucho más vulnerable que su pueblo a la influencia de ciertas ideologías mistificadoras. De ahí la necesidad de ligarse cada vez más estrechamente a las masas. Los escritores afroasiáticos deben emplear todos los medios, poner en práctica todos los recursos para eliminar cualquier clase de literatura de inspiración colonial, extraña al espíritu de lucha de su pueblo.

“La supresión de todo dominio u opresión exterior o interior, como son el militarismo y el fascismo, así como la derrota del imperialismo cultural, nos permitirán limpiar de obstáculos el camino para llegar al auge pleno de las culturas nacionales afroasiáticas tanto como a su universalidad.

“Los escritores afroasiáticos deben apoyar con su actividad literaria y social todas las medidas tendientes a una mejor inteligencia y ayuda recíproca entre sus pueblos respectivos.

“Nos sentimos satisfechos de la creciente influencia de las naciones afroasiáticas en el seno de la comunidad internacional.

“Los escritores afroasiáticos consideran que la libertad de pensamiento y de expresión constituye una de las condiciones esenciales para el desarrollo de una cultura nacional. Sólo un humanismo viril, un humanismo revolucionario, un humanismo exento de toda demagogia dará al escritor el derecho de ser leído por aquellos que él ama y de quienes es también amado.

“La estimación se gana. Sólo existe un modo de actuar para el verdadero creador: estar atento a la cólera y a la sabiduría de su pueblo. Un pueblo así respetado y de tal modo servido, da siempre oportunidades al talento.

“¡Viva la solidaridad de los escritores afroasiáticos!
¡Viva el movimiento de independencia nacional!
¡Viva la paz del mundo!”

EL LLAMAMIENTO

“He aquí ahora, en extracto, lo que se dice en el llamamiento dirigido por la Segunda Conferencia de Escritores Afroasiáticos a los escritores del mundo:

“La Conferencia de Escritores Afroasiáticos, gracias a la solidaridad de sus miembros, ha reanimado las más nobles esperanzas en la erradicación del imperialismo y el colonialismo, en todas sus formas, y en la paz mundial.

“Escritores de todos los países: La sustancia de nuestras obras escritas es el hombre, y el objetivo de esas obras es ofrecerle la libertad, la cultura, la seguridad y el progreso. Nada de esto estará al alcance del hombre, mientras el imperialismo le impida ganarse el pan, le suprima la libertad y le arrebate la tierra. Por eso la lucha de los escritores contra el imperialismo cumple los fines de la literatura y el arte, que no puede concebirse sin libertad, sin cultura, sin progreso y sin paz.

“Escritores de todos los países del mundo: solidarizados con nosotros. Aquí, desde el Cairo, junto al Nilo inmortal, donde nació una de las más viejas civilizaciones de la Humanidad, os dirigimos nuestro llamado caluroso, para que unáis vuestras voces a las nuestras, y la bandera de la libertad flote en todas partes, y el cielo matinal se llene de pájaros radiantes de esperanzas y sonrisas...”

LAS TRADUCCIONES

El segundo punto del temario en la conferencia de El Cairo fue el relativo a las traducciones, es decir, acerca del papel que éstas pueden desempeñar en la consolidación de la solidaridad entre los pueblos afroasiáticos, y en la promoción de intercambios culturales.

Sobre este punto, el Congreso acordó la resolución siguiente:

“1.—La historia nos enseña que la traducción de las obras literarias, científicas y culturales, en los diversos países del mundo, ha desempeñado un papel importante en el desarrollo de la riqueza cultural y de la civilización humana.

“Vivimos en una era de tecnología y de ciencia, que acorta cada vez más las distancias, y sitúa las naciones de tal modo que resulta imposible su aislamiento. Asimismo, el papel de las traducciones de

obras literarias, científicas y culturales en general es muy importante para el contacto entre los pueblos.

“2.—Sin embargo, nuestra historia nos prueba que la traducción sirve al imperialismo, a sus intereses, su política y su cultura, es perjudicial en alto grado al desenvolvimiento de la cultura y la civilización humanas.

“La experiencia vivida por la cultura afro-asiática nos ha demostrado que los imperialistas traducen de acuerdo con sus propios intereses, incompatibles desde luego con los de la cultura y la civilización afroasiáticas.

“3.—A nosotros, y nada más que a nosotros, pueblos afroasiáticos, sólo a nosotros, escritores, nos corresponde hacer nosotros mismos el trabajo de traducción, asentándolo sobre la base del interés actual de los pueblos afroasiáticos y su brillante porvenir, enriqueciendo al mismo tiempo la literatura progresista del mundo”.

Por otra parte, el Congreso acordó una serie de instrucciones y medidas para llevar a cabo la traducción de obras de la literatura universal a las lenguas afroasiáticas. Por ejemplo:

—Las obras deberán ser escogidas entre aquéllas que reflejen las aspiraciones de los pueblos afroasiáticos hacia la liberación nacional, la total independencia y la paz.

—Las traducciones deben concentrarse en las obras relativas a problemas contemporáneos. Al mismo tiempo, no es posible olvidar las obras clásicas, porque muchas de éstas reflejan las tradiciones nacionales, tanto como la vida espiritual e intelectual de pueblos que se hallan estrechamente ligados a la lucha de los pueblos afroasiáticos.

—Las obras traducidas, o a traducir, deben abarcar los más diversos aspectos de la vida, tales como el literario, el político, el social, el económico, el histórico.

—Debe concederse la mayor atención a las obras que traten de problemas folklóricos y juveniles.

—A fin de movilizar las fuerzas de los pueblos afro-asiáticos en su lucha, se dará prioridad a las obras que sean accesibles a las masas populares. Las obras que no tengan este requisito, deberán ser simplificadas con tal fin, pero sin traicionar el texto original.

—Se dará una atención particular a las obras progresistas de América Latina.

Al mismo tiempo, el Congreso acordó la creación de un Centro de Traducciones. Dicho Centro se encargará de las siguientes tareas:

—Elaborar un inventario anual de obras originales o traducidas a las lenguas africanas y asiáticas, con una mención especial de los libros que traten de movimientos nacionales de lucha y la consolidación de la solidaridad afroasiática en tales países.

—Reunir las listas de obras publicadas en los países afroasiáticos, mencionando la lengua inicial de cada obra.

—Las obras traducidas deben ser de autores nacionales, ya escritas en la lengua local (preferentemente) o en cualquier lengua europea.

—El Centro de Traducciones deberá tratar de ponerse en contacto con las organizaciones de escritores y de traductores progresistas internacionales, que apoyen efectivamente la lucha de los pueblos afroasiáticos.

—El Centro deberá estudiar la posibilidad de que los traductores viajen a otros países, sobre la base de un intercambio cultural mutuo.

—Para estimular las traducciones y elevar su nivel, el Centro deberá instituir de uno a tres premios anuales para los traductores de literatura afroasiática, de acuerdo con la recomendación de la sociedad de escritores del país a cuya lengua haya sido hecha la traducción.

—Los autores traducidos deben ser consultados e informados. El Centro deberá ofrecer su mayor ayuda a escritores pertenecientes a jóvenes estados africanos, traduciendo y popularizando sus obras (siempre que ellas sean meritorias) porque las naciones africanas no tienen todavía relaciones internacionales bien ordenadas.

Puede decirse que la resolución relativa a las traducciones es de una importancia excepcional, representa un gran paso de avance en la lucha contra la agresión anticultural, antinacional del imperialismo, el cual, lejos de llevar a cabo intercambios culturales en el sentido ingenuo y elevado de esta palabra, penetra y deforma las culturas de los países débiles que se hallan bajo su yugo, con desprecio de sus valores esenciales.

APOYO A CUBA

Antes de pasar a otros aspectos de la Conferencia del Cairo, quisiera comunicar a ustedes una resolución que nos atañe directamente. Es la Resolución sobre Cuba, que la asamblea plenaria final acordó por unanimidad. Los delegados se ponen en pie, en medio de un aplauso atronador. Dice así:

“La Segunda Conferencia de Escritores Afroasiáticos, celebrada en el Cairo del 12 al 16 de febrero de 1962, expresa su profunda gratitud a la fraternal ayuda que le fue prestada por los escritores cubanos.

La victoria de la revolución cubana y la creciente solidaridad con el pueblo de Cuba, han demostrado que la liberación nacional es inevitable en Asia, África y América Latina, donde las condiciones atroces de opresión imperialista estimulan la formación de una conciencia política entre los pueblos, para luchar contra sus comunes opresores.

La victoria de la revolución cubana demuestra que sólo la creciente vigilancia, la obstinada lucha contra nuestro enemigo, y la movilización del pueblo con ese fin, nos conducirán hasta la victoria final.

La Conferencia decide:

PRIMERO: Condenar a los imperialistas norteamericanos, a fin de preparar una nueva agresión, como es evidente después de las reuniones de la Organización de Estados Americanos.

SEGUNDO: Apoyar firmemente al heroico pueblo cubano que conduce la lucha de los pueblos latinoamericanos contra el imperialismo yanqui.

TERCERO: Apoyar firmemente la Segunda Declaración de La Habana, que alienta a los pueblos de nuestros tres continentes a luchar por su completa independencia.

CUARTO: Felicitar a los pueblos latinoamericanos que han tomado la iniciativa de apoyar a Cuba.

QUINTO: Saludar la iniciativa de los escritores cubanos, de convocar una Conferencia de Escritores y Artistas Latinoamericanos, a la cual deseamos el más completo éxito.

SEXTO: Llamar a todos los pueblos afro asiáticos y latinoamericanos para apoyar a Cuba.



En el Teatro Payret de La Habana el público escucha el informe sobre el Congreso.

POEMAS

RONDA DE LA PAJARA PINTA

(Con una niña dentro o fuera o con una niña dentro y otra fuera de la ronda)

*Estaba la pájara pinta
sentada en su verde limón,
con el pico recoge la rama
con la rama recoge la flor.*

*Estaba la pájara vieja
derribada en el viejo rincón,
con su pata remueve las plumas
agitadas de un duro temblor.*

*Estaba la pájara sorda
entonando una sorda canción.*

*Estaba la pájara ciega
empapando de sangre su flor.*

*Estaba la pájara muerta
agitando unas alas de horror.*

*Sobre la alta cumbre volaba
su osamenta desnuda de ardor.*

*Y en el álamo seco y añoso,
más veleta que pájaro, amor,
estaba la pájara pinta,
estaba la pájara vieja,
estaba la pájara sorda,
estaba la pájara ciega,
estaba la pájara muerta.*

(De Rondas y Poemas para los niños desconsolados de Occidente).

Queridos amigos: La Conferencia del Cairo fue una enérgica afirmación patriótica, nacional, antimperialista, y universal de los escritores de Asia y África, en uno de los períodos más complejos y difíciles de cuantos ha atravesado la Humanidad. Esos escritores han comprendido muy bien que la cultura —no sólo la cultura propia de cada país, sino en sus valores permanentes y generales— se halla en grave peligro, y que el deber de quienes han dedicado la vida a su ejercicio es defenderla, juntando su esfuerzo al del pueblo, que es un creador de cultura por excelencia.

CUESTIONES...

Por otra parte, esta Conferencia nos plantea algunas cuestiones a las cuales quisiéramos contestar en alta voz:

Primera: ¿Fue una conferencia política más que una reunión literaria?

A nuestro juicio (y hablamos a título personal) tuvo ambas características, lo cual quiere decir que correspondió al sentido de nuestra época. Fue literaria no sólo porque en ella participaron hombres y mujeres de letras, sino porque esa participación se hizo con carácter profesional, contemplando la solución de problemas intelectuales y culturales que atañen sólo a esa capa social, la de los escritores. Pero fue al mismo tiempo política, porque los representantes de pueblos que se hallan en lucha contra el imperialismo, en África y en Asia, no iban a reunirse en una coyuntura como la que el mundo vive, para intercambiar opiniones sobre la creación "pura".

Segunda: ¿Fue una conferencia racial, o racista, de los pueblos llamados de color, para tomar medidas contra los blancos?

Contestamos que no. Es cierto que la Conferencia estuvo presidida por un espíritu de solidaridad afroasiática, de defensa de la cultura de pueblos amarillos y negros, frente al colonialismo y al imperialismo, sistemas segregadores de las gentes que no tengan blanca la piel. Pero precisamente por eso, porque fue una reunión contra el racismo, no podía ser racista; y si agrupó hombres y mujeres de color fue porque éstos componen la mayoría de los explotados, nacieron en dos continentes donde las fuerzas más reaccionarias han ejercido y ejercen todavía su bárbaro poder.

La Conferencia del Cairo tiene su antecedente en la de Tachkent, capital de la república de Uzbekistán, en el Asia Central, en 1958; y ésta en la de Delhi, en la India, en 1956. Sólo que la de la India, convocada por iniciativa del novelista indio Mulk Raj Anand, agrupó exclusivamente a escritores asiáticos. De ella surgió la idea de convocar la de Tachkent, a la que también fueron llamados por primera vez los escritores africanos.

Tercera: ¿Era menester una filiación política determinada, específica, para tomar parte, o ser invitado a la Conferencia del Cairo?

No. Se reunieron en El Cairo hombres y mujeres de las convicciones más diversas, "agrupados por la idea —como ha dicho un eminente escritor uzbeko refiriéndose a Tachkent— de que la literatura debe servir a la causa de la paz y no a la de la guerra; a la causa de la libertad y no a la de la esclavitud; que debe favorecer el acercamiento de los pueblos de nuestro planeta y no su desunión..."

Pero aunque no era preciso un sello político partidario, hay que decir que la conferencia fue posible porque millones de seres humanos, escritores o no, pertenecientes a las capas y a las clases más explotadas de la tierra, han despertado, y están en pie, al estruendo que produjo en el mundo el desplome del capitalismo en la Rusia de los zares bajo la primera revolución socialista de la historia, la revolución de octubre, la revolución soviética, encabezada por Lenin.

HACIA UNA MAS AMPLIA UNION

Compañeras y compañeros:

Cuba está viviendo días de trabajo y de combate. Sobre los escombros del pasado, la Revolución erige su triunfo, pero sabe que el enemigo acecha. Hace apenas una hora nos enteró la prensa de otra provocación norteamericana, ahora desde nuestro territorio nacional, la base de Caimanera.

Sin embargo, el hecho no nos produce sorpresa ni temor. Con nosotros está no sólo la justicia, sino la historia; tenemos de nuestra parte al pueblo cubano y también a los pueblos de la tierra.

Nosotros, los escritores y artistas de Cuba, agradecemos a los escritores que se reunieron en El Cairo su voz de aliento, la misma que ustedes han oído aquí esta noche. Al rendirles homenaje por lo que tiene de alto, de puro, pero también de doloroso y dramático su lucha, dejamos escrito en una piedra memorial nuestro deseo de reunirnos con ellos, alguna vez próxima, en un lugar amigo donde podamos mirarnos los rostros y estrecharnos las manos gentes de América, de África y de Asia; gentes en quienes, como en nuestro Martí, "duerme mal el espíritu despierto, pues el sueño es culpa cuando falta algo por hacer..."



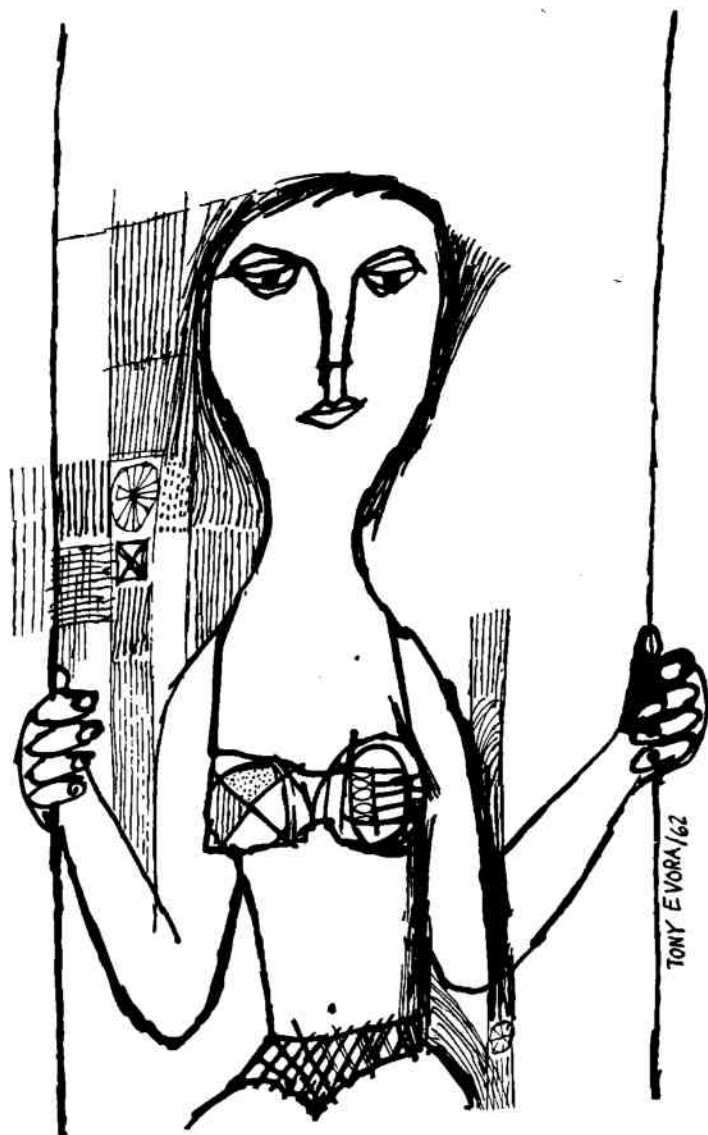
RENATA

Una noche de agosto,
en un circo de Italia,
bajo la carpa pobre y rota,
vi a Renata.
Le decían "La Reina de los Saltos Mortales".

La malla le ajustaba
el sexo magro,
el flanco débil de muchacha.
Bajo las luces,
su cara pálida era una cara
de extranjera.

El payaso
palmeaba desde adentro,
daba la orden
para entrar en escena.
Sonaron
allá abajo los tambores
y Renata saltó.

Ahora, sabedlo:
nunca falló su mano
asiendo la otra mano;
su pierna asiendo la otra pierna.
El músculo
siempre respondía.
Hombres,
hablad de ella.
Le decían "La Reina
de los Saltos Mortales".



EN LA TUMBA DE DYLAN THOMAS

Un sitio
donde tumbarse y nada más: el tiempo
ahora lo pudre.

No hay el áspero aroma
en los vientos de los bosques de Gales
y a la hora de escuchar su canción
es el sollozo lo que se oye a través
de la casa nevada.

Un sitio solamente
para tumbarse y nada más: el tiempo
eterno que lo pudra.

HAMBURGO

Aquí los barcos entran lentos,
cuidando no escorar; son contemplados
por el ávido puerto.
La niebla inunda el apacible canal.
Y otros barcos de Suecia, de Holanda,
de Noruega, también entraron lentos
al puerto de Hamburgo
hace cuarenta días.

Para esos barcos vive el puerto,
para esos cruces convenidos y ágiles.
Y tú esperas, muchacha de Hamburgo,
ajena a la ciudad, pero golpeada y viva
como cualquiera de sus cosas.
Cuando llegue otro barco
y descendan los hombres a las calles
de invierno, te echarás sobre alguno;
harás un lánguido ejercicio
frente a sus ojos nórdicos
(esa noche cenarás como nunca)
y desnuda en un cuarto de Saint Pauli
serás toda la furia, toda la fuerza
de la vida
empeñada en lograr
la rápida alegría de un extraño.

Heberto Padilla.

EL LIBRO Y SU AUTOR

● EL LIBRO / EL REGRESO

En los cuentos de *El Regreso* el autor ha dejado constancia de profundas realidades cubanas. Se trata de otra Cuba, de una Cuba vista desde un ángulo poco familiar: el desarraigo, las esquinas de San Isidro, el viejo barrio habanero, el culto a la muerte, la intuición del pasado.

Obra de evocación y redescubrimiento, los cuentos que forman este volumen fueron escritos durante los años de residencia del autor en Nueva York y a su regreso a Cuba. Surgen de la realidad que se precipita en torno al que observa y que va a darle conciencia del país en que ha nacido y con el que soñara cuando se aleje de él.

Por las páginas de "El Regreso", cuento que da el título al volumen, deambula el hombre que ha perdido sus raíces atrapado en la gran ciudad del Norte, que le tiende sus trampas cada día. Es un personaje hecho de decenas de personajes, más dramáticos aún, observados por el autor. Pudiera ser uno más entre los centenares de miles de hispanoamericanos desarraigados que buscan inútilmente en ella una identificación, quizás perdida para siempre, de espaldas a sus países.

Pero la preocupación por el destino del hombre en medio de la era atómica está también presente aquí, con otros temas. En la minuciosa descripción de los delicados quehaceres del hombre, de sus pequeños y maravillosos momentos de amor y placer, de sus preocupaciones, está la angustia que obsesiona al autor por el porvenir del ser humano ante los descubrimientos que amenazan con borrarlos del planeta.

Y en un sentido más amplio, la negativa del joven héroe de "El Paseo" a servir de instrumento en un ritual, reafirma, con una deliciosa nota de humorismo, la esperanza en la dignidad humana.

● EL AUTOR / CALVERT CASEY

Nació en Baltimore, Estados Unidos, en 1924, de madre cubana.

Hizo en la Habana estudios de primera enseñanza, bachillerato y universitarios, que no concluyó. Residió en Cuba hasta 1946. De esta fecha hasta 1957 trabajó en Ginebra, París y Nueva York en organizaciones internacionales.

Ha publicado cuentos, ensayos y artículos en la revista "Ciclón" en el magazine "Lunes de Revolución", en la "Revista de la Casa de las Américas" y en "Cuba en la UNESCO". Publicó un cuento en la revista "New Mexico Quarterly".

Es redactor del periódico "Revolución" y crítico de teatro de "La Tarde".

LOS CUENTOS DE CALVERT CASEY

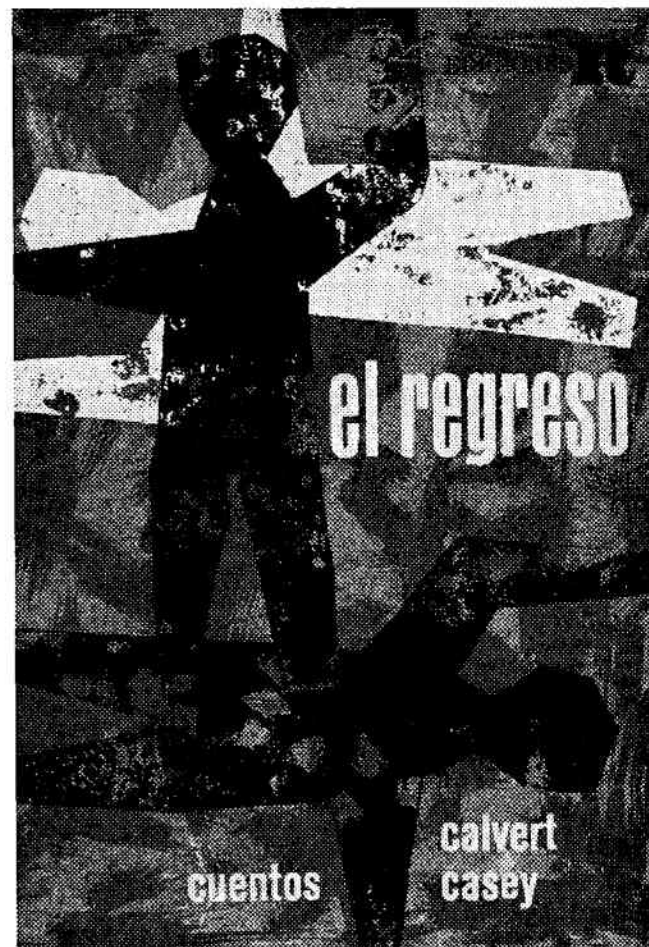
Cuando terminamos la lectura de los siete cuentos que componen el primer libro de cuentos de Calvert Casey, nos sentimos un poco desconcertados. El libro se titula "El Regreso"¹ y casi tenemos la sensación de que el mismo Casey quiere decirnos que está de regreso de muchas cosas. Una de las más importantes para él y para sus lectores es que está de "regreso" en Cuba, pues del libro se desprende esa afanosa búsqueda de nuestro pasado que parece hoy día una de las notas más características de la nueva generación. Quizá, en parte, esto se debe a una feliz y revolucionaria toma de conciencia de todos los problemas nacionales. Algunos se preocupan por las cosas económicas; otros por las culturales, etc. Casey parece atormentado por reconstruir nuestro pasado así como los años que perdió de vivir en Cuba. Desde la lejanía, desde los Estados Unidos, seguramente conjuraba a la imaginación para que le devolviera hechos, escenas, figuras que estaban fuera del alcance de su propia experiencia.

Por otra parte, tenemos la sensación que este libro también quiere arrojarnos en cara que el autor está de "regreso" de todos los estilos literarios. Esto es probablemente lo que nos causa cierta perplejidad cuando nos proponemos examinar el contenido de los cuentos. Muchas veces, el estilo no se adapta a la forma. Por ejemplo, en el cuento "El regreso", se describe a un personaje raro que vive encerrado en su imaginación, apartado del mundo y las realidades sociales. El lo confiesa así: "Su imaginación alcanzaba proporciones no vistas. Y era, se decía a sí mismo con dolorosa lucidez, su única, su auténtica, su verdadera vida". Este personaje que vivía en Nueva York alejado de todo lo real, y que sólo gobernaba imaginando cómo podía ser la vida o cómo le gustaría a él que fuese, regresa un día a su patria. Cuando regresa a la Cuba prerrevolucionaria, siente por primera vez la alegría de vivir. Aquí él pensó que encontraría ese amor que era lo único "que él pedía, el mismo amor que en el fondo toda la pobre humanidad deseaba!" Pero esa Cuba era algo muy distinto a lo que él había imaginado. Pronto el hijo pródigo (como el personaje quiere imaginar a los que regresan a su patria) se enfrenta a la terrible realidad del batistato. Una noche, un auto lo aborda en un camino y se lo llevan preso. Los esbirros lo torturan y finalmente lo arrojan a la orilla del mar donde los cangrejos terminan de devorar su cuerpo. He resumido brevemente la historia de este extraño personaje, porque aquí vemos cómo el estilo de Casey choca violentamente con la realidad que nos presenta. Todo lo que se nos dice del personaje es que tiene unos cuarenta años, pero aquí el estilo tiene una intención determinada por el ambiente en que se mueve —casi siempre un poco fantasmagóricamente— el personaje. Ahora bien, cuando Calvert empieza a contar los episodios que transcurren en Cuba, este estilo sufre un desgarramiento que nos

imposibilita seguir creyendo en la autenticidad del personaje. Si antes nos dejamos llevar por cierta vaguedad de la forma y por una rebuscada intención romántica, cuando Casey empieza a relatar el secuestro y la cruel tortura a que es sometido el personaje de su cuento, tenemos la misma impresión de irrealidad ante los hechos. Además, Casey se empecina en la abstracción. Así cuando está frente a los policías, el personaje sólo puede pensar en "que estaba rodeado de los hombres que lo habían traído y de otros más, todos de aspecto muy similar, con bigotes, y que fumaban enormes puros". Pensó que la similitud quizá obedecía a que todos vestían de azul. No creo que nadie en un momento tan decisivo de su vida, cuando lo están torturando, pueda fijarse en detalles tan simples. No sé por qué me vino a la mente entonces que Casey estaba viendo nuestra realidad a través de los lentes de una cámara hollywoodesca. Creo que en ese momento, en que el personaje sólo cree ver a unos feroces policías "con bigotes y que fumaban enormes puros", todo el andamiaje estilístico del cuento se viene abajo. Es decir, el cuento no nos convence. Como tampoco podemos creer que nadie a punto de morir, por muy refinado y literario que sea el personaje inventado, va a recordar los detalles que este raro personaje recuerda al final de su vida: "Antes de perder la razón, recordó detalles aislados e insignificantes de su existencia: el monograma con orla de un pañuelo, la forma de sus uñas, los exabruptos del porteño que más le había vejado, las palmas finas y húmedas de las manos de Alejandro". A fin de cuentas, el lector se preguntará si vale la pena ocuparse de una vida tan aislada e insignificante.

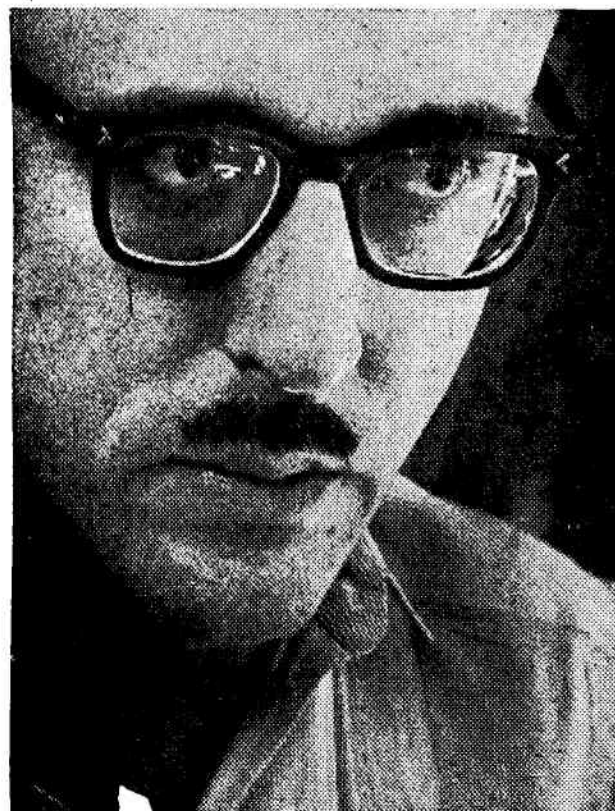
No queremos que nadie se lleve la impresión que todo está podrido en Dinamarca. Quizá Casey podría justificarse diciéndonos que en "El regreso" quiso pintar un ambiente y un personaje de una sociedad pasada y bastante decadente. Hay otros cuentos, sin embargo, que revelan la misma preocupación por temas similares. "Los visitantes" es una brillante exposición del mundo del espiritismo donde en una atmósfera de suspenso e irrealidad los personajes entran y salen como sombras del más allá. Quizá aquí es donde Casey ha logrado mejor esa ambigüedad de la realidad que nos recuerda *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. Un espíritu maligno parece cernirse sobre ese niño inocente que aparece a menudo en sus narraciones y que nos trae a la memoria a los inocentes del cuento de James. Algo similar está en el fondo del cuento "El paseo" donde el niño Ciro presiente las fuerzas del mal ocultas tras el trajín cotidiano de sus mayores. Cuando Zenón, el tío de Ciro, lo lleva a casa de una de sus amigas, no sabemos si es un prostíbulo o no a donde han ido de visita. Todo está visto a través de los ojos del niño Ciro que acaba de estrenar sus primeros pantalones largos. Pero Calvert ha captado aquí uno de los temas más profundos de la vida en Cuba: la iniciación sexual del joven cubano que en el pasado siempre estuvo ligada estrechamente a la casa de prostitución. Este cuento está bien logrado porque el estilo concuerda perfectamente con la situación descrita.

He hablado del estilo de Casey. En realidad, en este libro él ha intentado una serie de ejercicios estilísticos. En el cuento "En el Potosí" prima lo coloquial, como si alguien estuviese contando algo en alta voz: "Y este año encontré otra lápida porque en vez de ir a la bóveda por donde siempre voy, como la capilla estaba abierta y ese día dicen misa y yo



fui, cuando terminé salí por la derecha y encontré otra lápida que me gustó muchísimo porque la inscripción es de lo más rara..." Este estilo dista mucho del que emplea en el cuento "El sol" donde encontramos esta larga y rebuscada descripción: "Aquel otro episodio, que tratara paciente e inútilmente de olvidar, se había convertido en un incidente deleitoso, que ella rememoraba tratando de reconstruir detalles perdidos que escapaban a su memoria, y creando en su defecto nuevos detalles imaginarios que enriquecieran la lejana y terrible escena cuyos contornos más precisos el paso del tiempo había diluido con mortificante inoportunidad". En esta cita están muchos de los temas que aparecen en las narraciones de Casey: la imaginación, la memoria (una obsesión muy interesante en casi todos los cuentos), el tiempo. La misma construcción del párrafo anterior descubre las afinidades de estos cuentos con la obra de James, Virginia Woolf y Proust. Quizá son sedimentos que han permanecido en el subconsciente del autor, pero indudablemente sitúan su ficción más cerca de los novelistas que hemos citado que de ningún otro. También habría que señalar en Casey una preocupación con la muerte y la destrucción de las cosas. Esto se perfila claramente en "El Sol", que describe maravillosamente los momentos finales en la existencia de varios individuos que ignoran que la bomba atómica va a estallar a las cuatro y quince de la tarde.

En estas narraciones saltan a la vista los magníficos dotes narrativos de Calvert así como una gran habilidad para describir situaciones y personajes en los estilos más variados. Pero, en última instancia, nos parece más bien un libro de ensayo. Anticipo feliz de un genuino narrador cubano.



Calvert Casey

FOTO McLUCAS

¡LIBERTAD PARA SIQUEIROS!



Del Lunes 16 al Sábado 28 de Abril
Exposición de pintores cubanos
en homenaje al gran pintor mexicano,
condenado a ocho años de cárcel
contra la voluntad de su pueblo

UNION DE ESCRITORES Y ARTISTAS DE CUBA

Lugar: Galería de Arte del Consejo
Provincial de Cultura en Galiano y Concordia

MUSICA NUEVA

Erased una vez un hombre llamado Bartolomeo Cristóforo a quien su inquietud por la experimentación sonora lo llevó a inventar un instrumento de teclado que, entre otras muchas, aportaba la innovación de que en él se hacía posible ejecutar fácilmente tanto música de intensidad fuerte como débil, por lo que se le denominó "pianoforte" o "fortepiano" y que por aquí hemos dado en llamar "piano", simplemente.

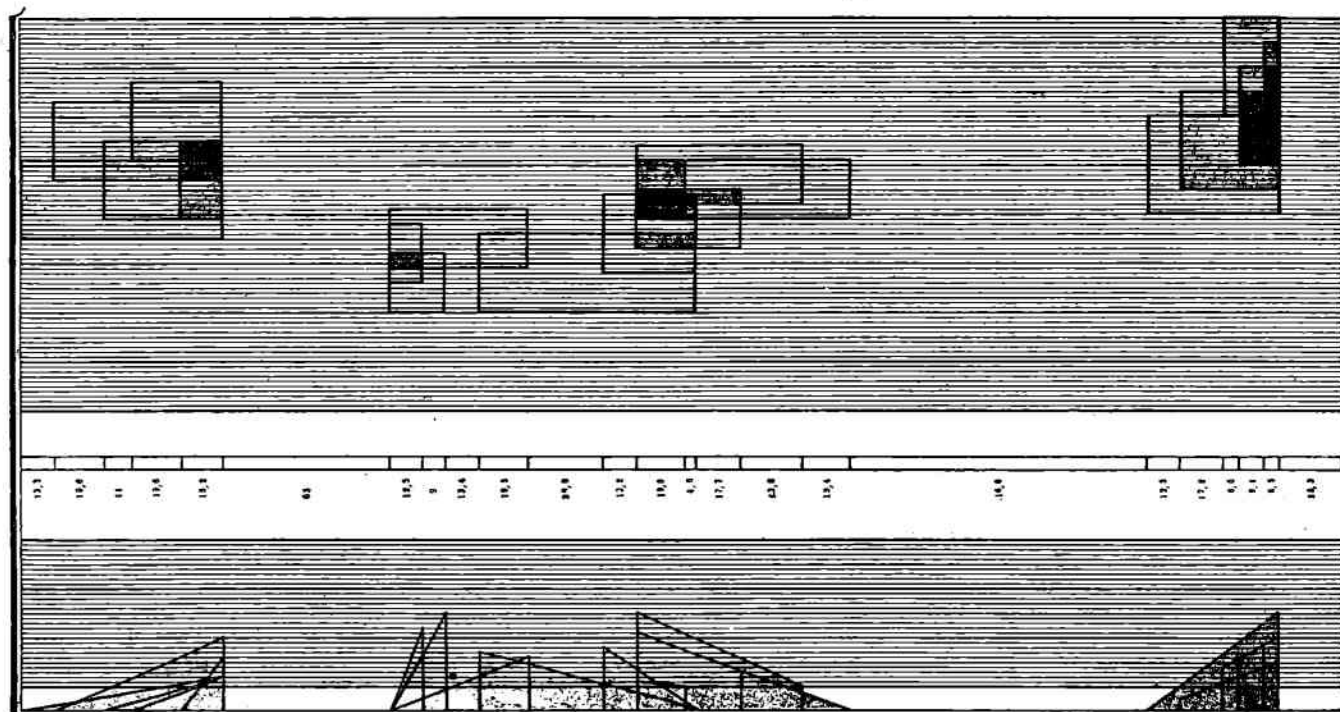
A partir de 1711 en que se dio a conocer este revolucionario invento ¿qué hicieron los músicos más inteligentes? Pues parece que se preocuparon grandemente por aprovechar las posibilidades que ofrecía el nuevo instrumento y, poco a poco, comenzó a aparecer música especialmente escrita para él, en la que, como una conquista más del progreso, se superaban las limitaciones que imponían las reducidas posibilidades de los instrumentos de teclado que le precedieron, como el clavicordio y el clavicémbalo. Así, andando el tiempo, hemos visto que, en virtud de este invento, la técnica musical evolucionó considerablemente hasta arribar a las grandes obras pianísticas contemporáneas. ¿Que hubo muchos que, aduciendo toda clase de argumentos, se opusieron sistemáticamente a las innovaciones introducidas y preferían quedarse detenidos en las técnicas anteriores? ¡Quién lo duda!

Podríamos decir lo mismo si nos remontáramos hacia los orígenes pasando por las innovaciones introducidas en el siglo X por Guido de Arezzo en cuanto a la fijación de las alturas musicales por medio de líneas horizontales que después pasaron a formar nuestro actual pentagrama. Seguramente hubo quien, frente a la solución progresista, prefirió seguir practicando la notación por medio de "neumas". Y ¿qué decir de los que prefirieron detenerse en el aulos, la cítara o la lira griega? ¿Qué de los que en el arpa egipcia? ¿Qué de los que en el ravanastrón* del rey de Ceylán?

Pero la experimentación no se detuvo y las investigaciones de muchos hombres encaminadas a lograr la conservación y transmisión del sonido culminaron en el descubrimiento de medios mecánicos idóneos a ese fin —el fonógrafo— y, más tarde, a los actuales sistemas y aparatos electrónicos como micrófonos, circuitos de audio, grabadoras de cinta magnética, etc. Muy pronto —hace apenas unos años— el hombre comienza a descubrir que el avance de la técnica electroacústica posibilita la obtención de complejos sonoros totalmente nuevos y de una riqueza expresiva insospechada. Inmediatamente se da a la tarea de experimentar en este campo con propósitos de reestructuración o renovación del lenguaje musical y así surgen dos vertientes —música concreta y música electrónica— que, partiendo en la práctica de distintas fuentes sonoras, utilizan los mismos procedimientos electroacústicos de elaboración y presentan coincidencias en cuanto a los fines perseguidos: "De la misma manera que en lo científico ya no es posible ceñirse a la concepción newtoniana del universo o al antiguo concepto de materia, también el músico reconoce que no basta ampliar viejos conceptos: éstos deben ser sometidos a una revisión básica para que puedan hallarse soluciones que respondan al ensanchado campo de experiencia sonora. La imaginación creadora se encamina inevitablemente en una dirección nueva. La capacidad perceptiva del compositor penetra zonas más amplias del fenómeno sonoro, dominando así áreas formales más extensas". Ha dicho algún electrónista.

Por su parte, Pierre Schaeffer, primer experimentador en música concreta, expresa: "Tanto en su aspecto concreto como en su aspecto abstracto la evolución de la música contemporánea se ve obstaculizada inclusive por los medios de "hacer música" y de "escribir música". En este punto se ubica con exactitud el aporte del movimiento concreto. Exhorto a que se procure renovar la tradición musical, sin pretensiones de coser fragmentos demasiado nuevos con otros demasiado gastados; es decir: a que se trate de evolucionar sin negar, de romper sin destruir, de sugerir algo indubitavelmente nuevo si por ello impedir que se oiga el lenguaje que, a justo título, consideremos como el de los hombres civilizados".

* Instrumento de arco y cuerda inventado por el Rey Ravana, de Ceylán, que se cree vivió cerca del año 5,000 A. de C.



Fragmento de una partitura de música electrónica.

En este breve trabajo no pretenderemos, por cierto, hacer un análisis de tan ambiciosos como sugerentes propósitos —quede para sucesivas colaboraciones— pero sí vamos a referirnos a algunas de las muchas posibilidades que la moderna técnica electroacústica pone en manos de los compositores, sean cuales fueren sus credos estético-musicales.

Mediante la utilización de la técnica engendrada a través de los experimentos realizados, por ejemplo, en música concreta, es posible obtener timbres nunca antes escuchados, progresiones y desplazamientos ultracromáticos de toda índole, posibilidades infinitas en la variación, esquemas rítmicos inejecutables por medios tradicionales, extensiones ilimitadas de cada línea sonora, más riqueza contrapuntística, absoluta liberación de lo tonal y de las limitaciones impuestas por los instrumentos tradicionales, etc. Las unidades sonoras a desarrollar pueden ser obtenidas de instrumentos musicales de afinación exacta (nota pura), de cualquier otro sonido, conjunto de sonidos o vibraciones sonoras cotidianas (nota compleja). En este último grupo cabe cualquier complejo sonoro ya sea producido por el mar, el aire, motores, maquinarias, voces, muchedumbres, un objeto que cae, etc., etc. Al fusionarse en una cinta magnética los materiales escogidos resultan obras que, en razón directa de la capacidad artística del creador, pueden llegar a reunir características formales y expresivas de gran mérito.

Ahora bien, ante este inusitado arsenal que la técnica actual ofrece al compositor aparecerá siempre quien impugne sus posibilidades bienhechoras. Se esgrimirán toda clase de argumentos: que carece de principio creador, que es ir a lo nuevo por la novedad, que no puede ser considerada música, habrá hasta quien diga que son procedimientos desarrollados en países capitalistas que sólo sirven a la ideo-

logía burguesa. Pero todos incurrirán en un mismo error: confunden la técnica con el método y quieren convertirla en dogma. No piensan ni por un momento que ella es dócil a la voluntad creadora que la domina.

Por ejemplo, los procedimientos de composición propios del período post-romántico que tanto complace a los detractores de la experimentación musical son ideales para crear lo mismo un oratorio en honor de Adolfo Hitler que una cantata por la libertad y la paz. Sólo depende de que los utilice un compositor corrompido por la ideología nazi o un creador honesto.

El snob siempre buscará lo nuevo por la novedad no importa la técnica que emplee.

Los procedimientos que se utilizan en la creación de las músicas concreta y electrónica constituyen una genuina técnica en desarrollo que, como tal, no tiene partido ni patria, ni es una escuela definida por una tendencia estética determinada. Es, en definitiva, una conquista más de la humanidad que puede ser aprovechada por los compositores honestos para enriquecer, ampliar y liberar aún más los medios expresivos musicales. Creemos que es deber de los artistas de nuestra Patria, empeñada en la construcción del socialismo, aprovechar todo el nuevo caudal técnico universal, venga de donde venga, para lograr un trabajo cada vez mejor, más amplio, más progresista, más eficaz en el logro de la belleza y en el servicio a la causa de la humanidad.

En cuanto a aquellos que, a pesar de todo, persisten en abjurar de las técnicas de su tiempo, no es necesario que emprendamos aquí la tarea de amonestarles severamente o dictar contra ellos sentencias condenatorias. Sólo habremos de sugerirles gran cuidado para que en esta actitud no les acerque demasiado al ravanastrón del Rey de Ceylán.

JULIO MATAS

CLAVE PARA STANISLAVSKY

"Yo me concentro tanto —me decía hace poco un estudiante de actuación— que logro desprenderme de mí mismo y adopto las formas más diversas; a veces me paso horas en este ejercicio y hay que ver los resultados que alcanzo".

Me lo decía con tanto fervor, que no tuve la fuerza necesaria para interrogarlo y aclarar conceptos, pero el deseo de hacerlo originó estas notas, que quizás puedan servir a muchos.

Muchos estudiantes identifican los ejercicios recomendados por Stanislavski para desarrollar la imaginación y el poder de observación de los actores (Capítulo IV de *Un actor se prepara*) con una especie de actitud mística, a la que llaman concentración. Los he visto inertes en escena, desasidos de todo lo que los rodea, farfullando una lengua ininteligible y constestar cuando se les critica: "Pero si yo estaba abso-

lutamente concentrado". No saben que la concentración (Capítulo V, *Concentración de la atención*) recomendada por el gran artista ruso, se refiere única y exclusivamente a la capacidad del actor para relacionarse con el ambiente que lo rodea en escena, se trata de la concentración en los objetos que rodean al actor y las acciones que éste deberá realizar.

Stanislavski quiso proveer a los actores con un método de trabajo para actuar bien, no con una doctrina sólo comprensible a iniciados de una extraña secta. Pero la profusión de sus escritos sobre diversos aspectos del arte del actor, las dificultades que entraña poner en lengua clara y científica lo referente a un arte tan inasible como el del actor, la imprecisión de las traducciones, han contribuido a crear cierta confusión en la interpretación de los textos stanislavskianos.

Yo diría que la clave para seguir el hilo del llamado "método Stanislavski" es: *acto físico*. En *Un actor se prepara*, a todo lo largo del libro se manifiesta el interés de Stanislavski por destacar la importancia de los elementos físicos en la actuación. Veamos algunos ejemplos:

"En la escena se debe estar siempre haciendo algo, ejecutando algo. Acción, movimiento, son las bases del arte que sigue el actor".

"Cuando ustedes escojan un fragmento de acción, dejen solos los sentimientos y el contenido espiritual. Nunca busquen estar celosos, sufrir, hacer el amor, nada más porque sí. Todos estos sentimientos son el resultado de algo que les ha antecedido. Sobre este precedente ustedes pueden pensar tanto como quieran; en cuanto al resultado, se producirá por sí mismo". (Capítulo III, *Acción*).

"Hagan partir sus acciones de las bases físicas más sencillas que sea posible".

"En el momento en que me hallé convencido de la verdad de mis acciones físicas, me sentí completamente tranquilo en escena".

Recuérdelo: ¡Sólo acciones físicas, verdades físicas, y una creencia física en ellas! ¡Nada más que eso!"

"Usamos la técnica consciente de crear el cuerpo físico de un papel, y con su ayuda lograr la creación de la vida subconsciente del espíritu del mismo rol". (Capítulo VIII, *Fe y sentido de la verdad*).

"Otra importante fuente de estímulo de la emoción es la verdadera acción física y su creencia en ella". (Capítulo IX, *Memoria de las emociones*).

El "método" parte, pues, de la creación física del personaje y la acción, siempre que éstos respondan a la verdad, que sean creíbles, para, a través de lo

físico, aprehender lo psíquico, llegar a la emoción y al sentimiento. Varias veces se nos repite que todo acto físico entraña uno psicológico y todo psicológico, uno físico, pero que lo más fácil es comenzar por lo físico, ya que es lo que tenemos más a nuestro alcance. Así dice Stanislavski que Lady Macbeth, en el clímax de su tragedia, se concentra en la acción física de limpiar una mancha de sus manos, y ya se sabe todo lo patético de la situación reflejada en ese simple acto físico.

En las notas para la puesta en escena de *Otelo*, Stanislavski precisa muy nítidamente su pensamiento al respecto:

"Que el actor me diga con toda sinceridad qué hará físicamente, es decir, cómo va a actuar (y no a sentir) en las circunstancias creadas por el poeta, el director, el escenógrafo, el actor mismo en su imaginación, el luminotécnico, etc.

"Los actores de intuición construyen a base del sentimiento. Una vez en escena, es la inspiración y la intuición lo que buscan, como si fueran guías fieles, cuando son las compañeras más caprichosas y menos seguras... Pero que el actor sepa que la inspiración no se manifiesta más que los días de fiesta. Hace falta, pues, otra vía, accesible, fácil, en poder del actor y no, al contrario, una vía que tenga al actor en su poder, como la hace la del sentimiento. Esa es justamente la línea de los actos físicos: el actor en su poder, como lo hace la del sentimiento. ... "El sentimiento vendrá por reflejo, en la proporción que le sea otorgada ese día".

Todo esfuerzo del actor por mejorar su nivel de trabajo siguiendo los consejos de Stanislavski, debe tener por guía y base este criterio aclarador, esencial al trabajo con el "método".

FERNANDO CAMPOAMOR

MIHAIL SADOVEANU

Llegando a Bucarest, en la noche del 8 de octubre último, pedí hablar con Mihail Sadoveanu, titán de las letras nacionales. Su escasa salud reclamaba una pausa a la cita, y para el 19 me situaron lejos, bloqueado por los Montes Cárpatos entre el aire aromático de los pinos de Sinaia. Ese día murió sobre una silla, golpeado en el corazón, el maestro de la lengua rumana que debutó con el siglo y dejó por herencia 120 volúmenes en fila cronológica.

Hijo de la Moldavia, su obra de escritor empotró su firma en el retablo de los inmortales, por el noble ensamble del prosista y del ciudadano. Sus datos no están en el *Who's who* inglés, ni el *Larousse* francés, ni el *Webster's* norteamericano, porque estos diccionarios vacían su información en tópicos al uso de la cultura occidental.

Pascani, la pequeña localidad que le nació el 5 de noviembre de 1880, también impuso sello a su destino: personas sencillas que después evocó en relatos con su propia lengua viva. Caminante incansable, campos, aldeas y ciudades nutrieron los libros de juventud que integran la crónica de más fuerte aliento, abonada por la simpatía a las clases campesinas en lucha con los terratenientes. Hombres y paisajes se fijan en estampas indelebiles. Su cuento "Los halcones", luego reescrito bajo otro título, es uno entre tantos testimonios de solidaridad con el recio pueblo. No es posible copiar la proliferación de su bibliografía, pero tampoco tiene perdón no recordar ahora "Los hermanos Ideri", "El lugar donde no sucedió nada", "Isla de las flores" o "El signo de Cáncer". Algunos ganaron el odio bárbaro del fuego fascista. Y sobre todos, "Mitrea Cocor", que toma su nombre del paisano agrario, ya militante, primer personaje de la literatura que trajo el realismo socialista, y traducido a una docena de idiomas.

Su pueblo, invariable protagonista en las narraciones de Sadoveanu, cumplió con este creador —creador de la novela histórica, creador de un moderno estilo— entregándole todas las órdenes y todos los homenajes: Diputado a la Gran Asamblea Nacional, Presidente del Comité Nacional para la Defensa de la Paz, Vicepresidente del Presidium de la Academia de la República Popular Rumana, Presidente de la Unión de Escritores, le fueron responsables funciones en el régimen de democracia popular, declarándole Héroe del Trabajo Socialista. Ade-



Mihail Sadoveanu

más, la Orden Estrella de la R.P.R., la Orden 23 de Agosto, y el Premio del Estado de la R.P.R. Primero fué condecorado con la Medalla de Oro del Consejo Mundial de la Paz, y en 1961 elegido junto a Fidel Castro, Sekou Touré y otros líderes mundiales para recibir el Premio Internacional Lenin "Por el fortalecimiento de la paz entre los pueblos".

Velado por los bucarestinos, ante su cuerpo definitivamente sereno se inclinó en duelo la bandera patricia. Aquella cabeza montada sobre cuello firme, plástica por la fuerza de sus ángulos y los mechones de mármol blanco, descansaba el pensamiento que consagró a la revolución popular.

El viejo humanista que noveló y cantó como nadie ambientes y gentes del solar rumano, es un poderoso retrato que resiste la directa luz solar. Vuelve uno a leer la frase "Era un clásico vivo", y se pregunta si los clásicos mueren alguna vez.

Casi toqué a la puerta de Mihail Sadoveanu, con la ansiedad de ofrecerle dos manos respetuosas. Pero se escapó entre mis palmas abiertas, latiendo como una paloma. Cuando le tuve más cercano, una gracia inteligente que asiste a los grandes le devolvió a la distancia donde ya no le alcanzo en definitiva. También gané la buena suerte de no despedirle.

MARTA VALDES

PLANIFICACION Y MUSICA POPULAR

El Plan de Actividades de Música Popular elaborado y puesto ya en funcionamiento por la Comisión Nacional de Música para el presente año, es un paso firme, realmente constructivo; un verdadero estímulo en la tarea de revalorización de nuestras manifestaciones más genuinas, de la recuperación de nuestro patrimonio nacional, y de la búsqueda de una concepción nueva, de una actitud nueva ante la creación e interpretación de nuestra música popular.

Numerosos conjuntos e intérpretes vocales representativos de las diversas manifestaciones, han sido contratados como "grupos pilotos" que recorren la isla poniendo al pueblo en contacto con lo mejor de la obra de nuestros creadores populares de todas las épocas. La presentación de estos grupos irá acompañada a veces, de charlas; en cada ocasión, los asistentes recibirán notas impresas alusivas al material del programa, hechas con un enfoque didáctico, encaminadas a esclarecer aspectos del proceso de nuestra música popular y del papel que en él ha jugado el conjunto en cuestión o los autores de que se trate.

El Plan aludido tiene vastas aspiraciones en cuanto a grabaciones antológicas que ofrezcan a las diversas organizaciones de masas la posibilidad de estudiar a conciencia ese proceso. Abarca también ediciones antológicas de la obra de nuestros autores representativos. Se propone asimismo organizar cursos de Musicografía para todos aquellos que experimenten interés por la actividad de investigación.

Existe también en proyecto la publicación de Monografías sobre temas musicográficos y la convocatoria de concursos que estimulen el tratamiento de diversas cuestiones relacionadas con la creación, interpretación y proceso histórico de la Música Popular cubana.

Muchos de los aspectos de este Plan, serán ofrecidos al pueblo a través de la radio y la televisión, lo cual, unido a la posibilidad de contar con material impreso y grabaciones, contribuirá al mejor estudio de los elementos con que se ha enriquecido el caudal de nuestra música popular.

Es necesario continuar la tradición del Teatro Bufo con un teatro cubano en el que la música popular se integre como un elemento importante dentro de la realización dramática.

"O la Revolución es quehacer limitado y parcial, o la Revolución engendra un arte a su nivel" —ha dicho Juan Marinello—. Las condiciones para que esto se produzca, en lo que a Música Popular se refiere, vienen siendo creadas por el Gobierno Revolucionario. Su preocupación por la superación técnica y cultural de los autores e intérpretes, la creación de la Unión de Escritores y Artistas, que brinda estímulo ilimitado al trabajo de creación y a la discusión amplia de los problemas de creación e interpretación, y ahora la política del Consejo Nacional de Cultura en lo que se refiere a Música popular, establecen amplias posibilidades en cuanto al surgimiento de una música popular cubana que sea producto de esas condiciones.

Si Sotia nu apar, desdel muncatu vechi, depe o intimples nupcias: putre
e satel Olmilor. [Ara, vate muncatu, adupa o fancei car le mull ne ma
con t'viri. [Ara, vate muncatu, adupa o fancei car le mull ne ma
si muncatu nu e nupcias: putre
De vechi mai a oara nupcial p care il fidei nupcial al nupcial
nupcial Valeriu Olmilor. [Ara, vate muncatu, adupa o fancei car le mull ne ma
Udica muncatu cultural nupcial nupcial al nupcial al nupcial
nupcial nupcial nupcial nupcial nupcial nupcial nupcial nupcial nupcial nupcial

Página manuscrita de Sadoveanu.

NOTAS

Cinematecas: cinefactas o cinéticas

Hace tiempo, tiempo cercano postrevolución, cuando alguien quería ir al cine atravesaba una larga lista de películas insulsas en las carteleras: viejas películas americanas, no de las mejores, dramones mexicanos o españoles, y alguna película de los países socialistas, no de las mejores.

Pero he aquí ¡oh milagro! que de un tiempo a esta parte proliferan las cinematecas y cine-clubs. Ahora sucede todo lo contrario. Tomamos un periódico y leemos:

El Cine y la Literatura, en el Payret.

Cinemateca de Cuba, dos ciclos paralelos, en el cine ICAIC.

Escuelas de Cine, Cine por Países, Grandes Directores, en el Palacio de Bellas Artes.

Sección de Cinematografía de la Comisión de Extensión en la Universidad de La Habana, Anfiteatro Varona.

¿Qué sucede? Queremos ir al cine y en una misma noche exhiben: Ivan el Terrible de Eisenstein, Los Olvidados de Buñuel, La Diligencia de John Ford y el film polaco Eroica. ¿Qué hacer? Sólo hay dos ojos y son indivisibles. Desesperación. Mañana los cuatro cine-clubs habrán cambiado sus programas. ¡Esta noche o nunca! Sucede en Cuba en 1962, AÑO DE LA PLANIFICACION.

Index Translationum

Las letras cubanas que durante tantos años se redujeron al ámbito isleño, salvo contadas excepciones, ahora disfrutan de una nueva amplitud. La revolución ha contribuido, en gran medida a ponernos en el mapa literario. La Gaceta de Cuba se propone dar a conocer periódicamente las traducciones de autores cubanos en el extranjero.

La última noticia recibida: BERTILLON 166 de José Soler Puig ha sido traducida al húngaro y aparecerá a fines de Mayo publicada por la Editorial Europa. Con esto recordamos que BERTILLON ha alcanzado ya la cifra de 670,000 ejemplares en la Unión Soviética y traducciones en Alemania.

TIERRA INERME de Dora Alonso será traducida y publicada por la Editorial Pentru de Rumania.

ASI EN LA PAZ COMO EN LA GUERRA de Guillermo Cabrera Infante saldrá el próximo otoño publicada por la Editorial Gallimard, de París, en una edición de 4,000 ejemplares. Además la Editorial Arnoldo Mondadori de Milán ha enviado a su autor un contrato para una próxima edición. Dilia, la agencia literaria checoslovaca se ha interesado por los derechos de la traducción al checo. Y la edición cubana ya va por la cuarta edición que suma, en total, 8,000 ejemplares.

CUBA: Z.D.A. de Lisandro Otero salió publicado bajo el título de Rebellion im Paradies (Rebelión en el Paraíso) en la Verlag der Nation de Berlín: una edición de bolsillo de la colección Roman Fur Alle de 40,000 ejemplares. Se agotó en tres semanas. Ahora la misma editorial prepara una segunda tirada del libro que saldrá en la primavera. Edición de lujo. Carátula forrada en tela, sobrecubierta en cuatricomía, sesenta páginas de fotos en blanco y negro y doce páginas de ilustraciones a color

Muerte de Wright Mills

"Si yo fuera cubano, indudablemente estaría trabajando con todas mis fuerzas para el éxito de mi revolución. Pero no soy cubano. Soy yanqui. Para mí, esto no significa que esté menos en favor de su revolución... Como la mayoría de los cubanos yo también creo que esta revolución es un momento de veracidad..."

El autor de estas palabras, C. Wright Mills, uno de los más brillantes sociólogos de nuestra época ha muerto en estos días. Gran amigo de Cuba, defensor de nuestra revolución, escribió un alegato resumiendo todas nuestras razones de ser al que tituló: Escucha, Yanqui. Sus numerosas ediciones en Estados Unidos y en América Latina dan una idea de su resonancia. Puso su gran prestigio al lado de nuestra isla y por ello fue asediado y perseguido en Estados Unidos por los herederos de McCarthy: los cazadores de brujas, los savonarolas de a níquel, los perseguidores de intelectuales y profesores de izquierda. Wright Mills, amenazado por anónimos y llamadas telefónicas, atacado por la prensa, la radio y la televisión, se vio forzado a emigrar después de sufrir un ataque cardíaco. Regresó para morir de la dolencia que le provocaron sus enemigos, por defender a Cuba.

Mills queda como uno de los más lúcidos analistas de la etapa actual del capitalismo norteamericano. A pesar de algunas limitaciones de método desenmas-



C. Wright Mills CARICATURA DE DAVID

caró la estructura oligárquica de la sociedad norteamericana y de la clase media encadenada a los grandes intereses, en sus libros: La Elite del Poder y Cuello Blanco.

La muerte de Mills priva a Cuba de un defensor y al mundo de un intelectual honesto.

Visita de Boris Polevoi

Como miembro de la comisión que vino a entregar el Premio Lenin de la Paz a Fidel Castro, visitó Cuba en las últimas semanas el notable novelista soviético Boris Polevoi.

Durante su estancia visitó nuestra Unión de Escritores y Artistas y conversó con los escritores cubanos.

Boris Polevoi nació el 17 de Marzo de 1908 en Moscú y se crió en la ciudad de Tver, hoy Kalinin.

Su padre, hombre de profunda cultura clásica, murió en 1916 dejándole por herencia una excelente biblioteca. Su madre era médico y trabajó, desde entonces, en una fábrica textil.

Sus primeras lecturas fueron Gógol, Chéjov, Nekrássov y Pomialovski. En la década del veinte comenzó a colaborar en un pequeño periódico local: "Tverskaia Pravda", (La Verdad de Tver). Viajó por la Unión Soviética haciendo reportajes para el periódico. Ha confesado que en ese período de su vida estaba profundamente influido por la personalidad y la obra de Máximo Gorki.

En 1927 publicó su primer libro de reportajes. Sus compañeros enviaron el libro a Gorki que respondió con una carta de seis páginas analizando la obra.

Después de terminar sus estudios en la escuela de peritaje decidió abandonar la fábrica en que trabajaba y entrar en la redacción de "Smena", periódico provincial del Komsomol o Juventud Comunista.

En 1930 ingresó en el Komsomol y en 1940 en el Partido Comunista de la U.R.S.S. En esa década del treinta comenzó sus trabajos literarios, publicando sus primeros cuentos.

Al ser invadida la U.R.S.S. Polevoi pasó a ser corresponsal de guerra del periódico Pravda.

De sus experiencias en la guerra salieron dos libros que le han otorgado fama mundial. Uno, "Un Hombre de Verdad", relata las aventuras del aviador soviético Alexei Marésiev que, derribado su avión por los fascistas, caminó durante 18 días con los pies destrozados, helado, venciendo atroces dolores hasta llegar a sus líneas. Otro, "Somos Hombres Soviéticos", es una recopilación de 24 relatos que narran las hazañas del pueblo soviético en la defensa de su territorio invadido.

De su obra y sistema de trabajo Boris Polevoi ha dicho: "El trabajo en el periódico me enfrenta continuamente con las personas más interesantes de nuestra época, me ayuda a observar su lucha y su actividad. El periodismo permite aguzar la vista y afinar el oído. Los hechos que sugiere la vida completan, en mi caso personal, la falta de imaginación artística".

Boris Polevoi recibió los Premios Stalin en 1946 y 1948.

Ultimamente ha escrito varias novelas.

El Patrimonio Nacional

Cuando la Guardia Roja tomó por asalto el Palacio de Invierno en Petrogrado, nos cuenta John Reed,

LA GACETA DE CUBA
Periódico quincenal de arte y literatura

Publicado por la
UNIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS
DE CUBA

Nicolás Guillén/Director
Lisandro Otero/Redactor en Jefe

Redacción y Administración: 17 y H, Vedado,
La Habana — Teléfono: 32-4551

15 de Abril de 1962 — Año 1 — Número 1

una de las primeras órdenes circuladas fue la de respetar y cuidar las obras de arte que desde aquel momento eran propiedad del pueblo.

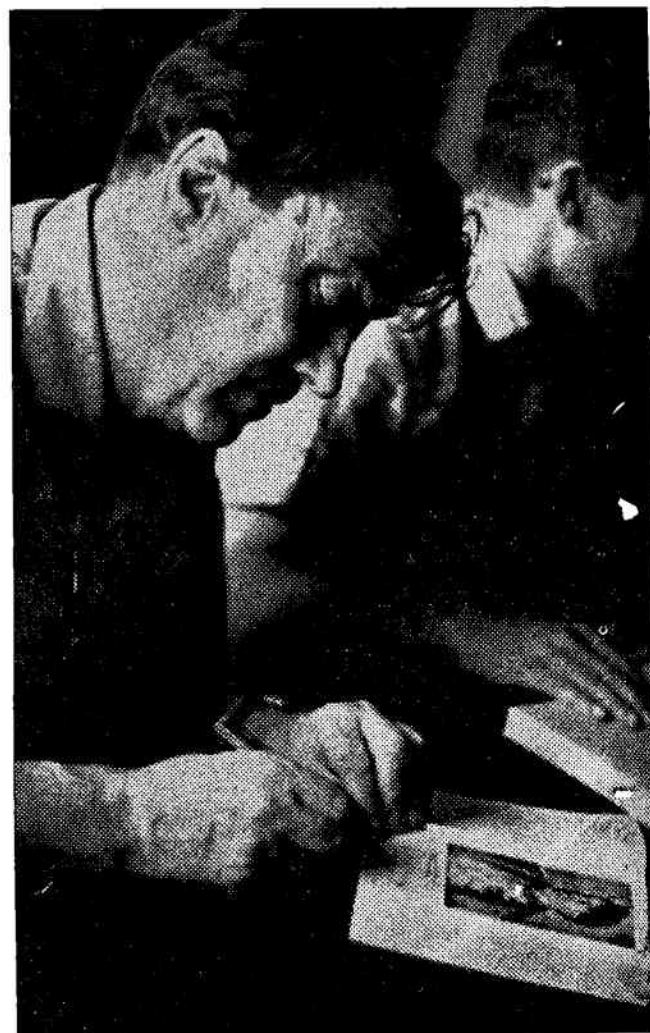
En Cuba, desde los primeros días revolucionarios, ha sabido respetarse esta norma de protección al patrimonio nacional. Ha habido, sin embargo, tristes excepciones.

Leímos el otro día en la columna Siquitrilla del Periódico La Tarde que en no se dónde pintaron de plata un busto de Martí cuidando de que el bigote y el pelo estuvieran en verde.

Y ahora nos llega la noticia de que en el antiguo edificio del Instituto Cubano del Petróleo, en O y 23, Vedado, un empleado de un consolidado cubrió con una gruesa capa de lechada un valioso mural del artista Jorge Rigol porque no le gustaba. Sobre el mural pretendía hacer otro de su creación, con lemas revolucionarios.

Desdichadamente el caso del mural de Rigol no es único. Hemos sabido que valiosas residencias del Cerro han sido destruidas. El Castillo de La Fuerza ostenta en su fachada algunas persianas estilo Miami muy siglo dieciséis. Trinidad sufre una plaga irrespetuosa de destructores de nuestro tesoro artístico. Y así por el estilo. La lista podría ampliarse.

Creemos necesaria una campaña para estimular el respeto a las obras de arte similar a la que Gorki emprendió en los primeros días de la Revolución de Octubre. Cada nación posee un conjunto de valores de arte que forman parte de su riqueza tanto como sus industrias, sus inmuebles, sus campos cultivados. Si alguien osara hoy prender fuego a un campo de caña sería considerado destructor de un valor nacional, por tanto colaborador de la obra de la contrarrevolución. ¿No debe suceder igual con el que mutile o destruya una obra de arte? Es urgente la creación o la reorganización de una Dirección del Patrimonio Nacional: ella cuidaría de la conservación de edificios, esculturas, murales, cuadros, antigüedades, fortalezas, herrajes, vitrales, etc., que por no estar bajo la protección de un museo y expuestos al capricho irresponsable de cualquier vándalo pueden ser destruidos. ¿A quién corresponde?



Boris Polevoi

FOTO FELITO