

HEMEROTECA
RESERVA



LA

GACETA DE CUBA

2da. Quincena, Junio de 1962 / Precio: 10c

VEA FOTOS
de Leroy McLucas Pág. 15

MI PERRO Y YO



por NUEZ

Pág. 6

5

16 AÑOS
DE TEATRO
EN POLONIA

En el 18º aniversario
de la liberación polaca

TOGLIATTI

Sobre el XXII Congreso del Partido Comunista de la U.R.S.S.

LA NUEVA NOVELA

y la Negación de lo Real, de Claude Burgelin y Georges Perec

PORTOCARRERO

La Madurez es Todo, de Edmundo Desnoes • Pág. 8

GOYTISOLO habla de la novela con López Valdizón • Pág. 11

HEMINGWAY, recuerdos de Fernando G. Campoamor • Pág. 3



Concepción Teresa Alzola | *Mariquita la Linda y Mariquita la Fea* • Renée Poots | *Tandarica*
Rine Leal | *De la Nada al Infinito* • Notas | *La Critica hace Crisis* | Página 16

MARIQUITA LA LINDA Y MARIQUITA LA FEA

Uno de los cuentos más universalmente difundidos es sin dudas el que conocemos en Cuba como *Mariquita la linda y Mariquita la fea*. Su esquema, sintetizado, es como sigue: una niña mala, cuya maldad se refleja en fealdad física, y una niña buena, cuya bondad se refleja en belleza corporal, que ocupan en una estructura familiar posiciones distintas. La buena, o linda, una posición subordinada ya sea por no ser hija de uno de los cónyuges, o por no serlo de ninguno: una niña recogida. La mala, o fea, una posición privilegiada. En otros cuentos sobre el asunto "hijos", como por ejemplo, *Hansel y Gretel* (en Cuba *Rafaelito y Carmencita*) esta situación conflictiva está atenuada por la presencia de un padre cariñoso, aunque débil de carácter. En las distintas versiones de *Mariquita* que conocemos, no hay ninguna figura masculina de relieve.

En las versiones más orientales de Europa hay un trasunto de figura paterna en el mes de enero. Allí, digamos Checoslovaquia, el cuento se conoce como *Los doce meses*. La niña es enviada fuera de la casa, en pleno mes de enero, en busca de frutas fuera de estación. La madrastra y la hermana perversas esperan de esta manera deshacerse de ella. La niña, en medio del bosque, encuentra a los doce meses del año celebrando una asamblea, que en aquel momento preside enero. Pero enero, a fin de que la niña pueda encontrar las fresas, cede su cetro a marzo.

Ahora bien: el carácter femenino es tan predominante en esta narración que en un buen número de aquellas versiones —digamos, la rumana— la voz cantante entre los meses la lleva marzo, personificado en una anciana: la vieja Marcia. En nuestro folclore, hispánico, *Mariquita* se encuentra con la Virgen María, bajo la forma de una ancianita bonachona.

Algunas versiones rusas —todos hemos visto recientemente la película soviética *Cenicienta* sobre el ballet de Prokofiev— contaminan *Cenicienta* y *Mariquita* a través del elemento doce: los doce meses del año y las doce horas del reloj, al completarse las cuales se rompe el encanto.

Este tema, como se ve, tan ampliamente difundido, también ha penetrado, con algunos de sus elementos, las obras cultas, algunas tan eminentes como *La Montaña Mágica*, de Mann, donde Hans Castorp recuerda

una historia de su infancia "en el país de abajo" en la que el héroe —curiosamente en masculino— es castigado con *echar sapos y culebras por la boca* —expresión tan familiar—; o premiado, echando, también por la boca, rosas y perlas.

¿Cómo explicar la presencia de una misma historia con elementos tan parecidos en ámbitos culturales tan distintos? Los difusionistas dirán que por irradiación a partir del sitio donde por primera vez se originó la historia. ¿Cuál? Los poligenistas dirán que porque la historia contiene tantos valores de tipo humano-general que puede haber sido concebida más de una vez, dentro de un mismo complejo cultural, o de varios semejantes.

Sabemos hoy en día que la actitud correcta es emprender el estudio de ese o de cualquier otro cuento sin ideas pre-concebidas: sin pretender llegar a otras conclusiones que a las que vayan desprendiéndose del estudio de las variantes, reunidas en el mayor número posible — 500 a 1,000. Los elementos que permanecen constantes, en todas ellas, componen el cuento arquetípico. Los restantes elementos, que unas veces aparecen y otras no, van arrojando luz paulatinamente sobre el contenido colectivo de las comunidades donde han sido registrados.

En esta misma forma deberá proceder un escritor que aspire a utilizar elementos, historias o situaciones folklóricas: deberá conocer el mayor número posible de versiones a fin de poder determinar qué elementos son constantes, que son los que por ellos mismos constituyen el esquema arquetípico.

A continuación, no desdenará el auxilio de otras disciplinas, sino que las utilizará en la medida en que logren aclarar alguno, todos, o varios de los elementos que intervienen en la historia. Nos referiremos en concreto al trabajo de adaptación realizado sobre el cuento folklórico *Mariquita la linda y Mariquita la fea* para ofrecerla a los niños, en forma de teatro de muñecos. Algunos de sus elementos pueden ser explicados a través de una disciplina, sin embargo tan en quiebra, como la psicología ortodoxa.

La psicología ortodoxa dice que, como resultado del acercamiento y alejamiento del niño en sus primeros meses a su fuente natural de vida y placer que son los pechos maternos, va formándose en él una doble imagen de la madre: la que da y la que quita, a las cuales responde con los sentimientos respectivos de amor y de odio. La madre que da, es buena, y progresa y se desdobra en hadas y hadas *madrinas*. La madre que niega, mala, progresa y se desdobra en *madrastras* y en brujas. O sea, en cada madre coexisten una madre positiva y una negativa.

De la misma manera, en las niñas del cuento, se expone la ambivalencia de sentimientos de cualquier niña que siente en sí dos tendencias: una hacia la suavidad y la conducta edificante y otra hacia la reprobación y lo socialmente inadmisible.

La madre del cuento es dual también. Porque es madre de una y madrastra de la otra, o sea: aprueba una conducta y reprime la otra. El nivel de erotismo oral estaría dado por los premios y castigos por la boca. Por último, y como compensación necesaria



Títeres
Un arte, no una pedagogía

aparece la Virgen María, la Super-Madre, que restablece el equilibrio en el cuento, al hacer justicia.

Es teniendo en cuenta la probabilidad de esta explicación, que realizamos la adaptación de *Mariquita la linda y Mariquita la fea* para el Guiñol de Cuba.

Entre todas las versiones cubanas que poseíamos —unas siete— escogimos una en que el castigo no fuera tipo oral, para disminuir la ansiedad y el temor en los niños. Luego, para ayudar a las niñas a desprenderse de la figura de la madre, introdujimos, no un padre inoperante tipo *Hansel y Gretel*, sino al equivalente masculino de la Virgen María, San José, simpático, asexual, que las reconciliara con los valores masculinos. Este San José proviene del folclore próximo de Costa Rica, donde está perfectamente tipificado en su apariencia y lenguaje. El acierto de estas correcciones quedó demostrado en más de 400 representaciones sucesivas que alcanzó la adaptación.

Es de esta manera, creemos, que deben comenzar a utilizarse los hallazgos científicos en forma creadora. Tanto la actitud investigadora cuanto la creadora o utilizadora, son actitudes críticas: una hacia el material, que no debe aceptarse indiscriminadamente; otra hacia el público, infantil sobre todo, que vaya a recibir la obra, no a la manera espontánea del folclore puro, sino con el carácter normativo que le confiere la cultura. De una parte, debemos poseer un conocimiento tan profundo como sea posible de los materiales con que trabajamos. De la otra, tenemos el deber, traducido en propósito, de hacer una obra sana, positiva, de amor.

Lo que planteamos no tiene nada que ver con la gazmoñería. Los niños, al no ser maliciosos, tampoco son gazmoños. El *baby talk* sólo lo utilizan los adultos. El supuesto *lenguaje para niños* (¿aparece en *La Edad de Oro*?) tiene que dar paso a un lenguaje realista, sin afectación; que obre por el encanto mismo de las voces empleadas, la técnica, los recursos, el vuelo imaginativo, la intención. Porque abogamos por un arte dirigido, cuidado, consciente. Pero UN ARTE. No una pedagogía.

RENEE POTTS

TANDARICA

TANDARICA es el famoso teatro de títeres y marionetas que constituye uno de los espectáculos cotidianos de la ciudad de Bucarest, la hermosa capital de la República Popular de Rumanía. Su prestigio artístico ha traspasado la frontera balkánica y TANDARICA es conocido por todos los titiriteros del mundo.

TANDARICA se originó en 1945, cuando un grupo de titiriteros y artistas plásticos emprendieron la iniciativa de desarrollar un teatro de guiñol, alcanzando en sus actividades un lisonjero éxito. Y era de esperarse ya que esos artistas poseían amplios conocimientos y tenían experiencia del difícil arte del guiñol.

En 1949 TANDARICA pasó a ser teatro del Estado y hoy figura entre los 19 teatros estatales que funcionan en la República Popular de Rumanía.

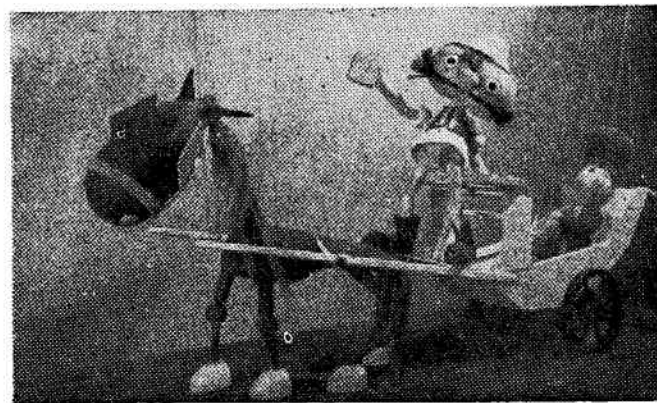
Con el apoyo oficial y conquistando el interés y el aprecio popular, el teatro TANDARICA presentó desde 1949 hasta el presente 48 espectáculos de estrenos, de los cuales 7 eran obras para adultos y jóvenes; presentó en sus salas 5,500 representaciones llevando este espectáculo además a los clubes de las empresas y de las unidades agrícolas socialistas, a la televisión, a las aldeas, a las escuelas de las distintas regiones del país.

La cifra de 180,000 espectadores que asisten anualmente a las representaciones del teatro TANDARICA, sin contar los miles de televidentes o los asistentes a las proyecciones de películas efectuadas a base de sus espectadores, dan idea de la gran popularidad que disfruta esta organización en la patria rumana.

Este éxito se ha repetido en las jiras emprendidas por Albania, Checoslovaquia, Egipto, R. D. Alemana, R. F. Alemana, la Unión Soviética y la R. P. Hungría; al igual que en los Festivales Mundiales de la Juventud y los Estudiantes de Varsovia (1955) y Moscú (1957).

Además el teatro TANDARICA ha tomado parte en dos encuentros internacionales muy importantes: el Festival y Concurso Internacional de Bucarest (1958) en el que su gran espectáculo "La mano de 5 dedos" conquistara el Gran Premio y la Medalla de Oro, y el "Festival de los Maestros del Teatro de Títeres" de Bochum en la R. F. Alemana, (1960).

En Varsovia conquistó elogios de la prensa y elogios del público con la presentación de su espectáculo de marionetas "Humor sobre la cuerda". La revista polaca "Teatri film" escribió en aquella ocasión: "sin lugar a dudas el teatro TANDARICA es uno de los mejores teatros de títeres del mundo".



Marionetas
Teatro de gran fantasía

Estos elogios se repiten en una gira emprendida por Checoslovaquia en cuya oportunidad escribe el diario "Lidova Demokracie": "Este teatro es realmente uno de los teatros de títeres vanguardistas de Europa". "Todos los espectáculos demostraron antes que nada, que los artistas rumanos manejan las marionetas magistralmente".

En la gira efectuada en abril del pasado año por la Unión Soviética el "Sovetskaia Kultura" calificó al teatro TANDARICA como a un teatro de gran fantasía: uno de los teatros de títeres más famosos del mundo; "cada espectáculo constituye una página nueva de valiosa conquista en el arte titiritero de los últimos años", expresó también "Leningradskai Pravda".

En la realización de los espectáculos del teatro TANDARICA interviene un colectivo de más de 50 artistas manejadores, pintores, escenógrafos, directores, escultores y técnicos. Las obras se dirigen a todas las categorías de público (pequeños, escolares, jóvenes y adultos) siendo los temas variados. Las representaciones se hacen correspondientemente a cada edad.

Los géneros son diversos, (sátira o cuento, parodia o fábula, relato lírico o filosófico) utilizando distintos tipos de marionetas y títeres para servir, mediante la virtuosidad en la interpretación y la expresividad plástica, un contenido de ideas rico y dar a sus espectáculos mayor sentidos artístico y educativo.

Es Directora del teatro TANDARICA, la señora Margareta Nicolescu laureada con el Premio del Estado. Margareta Nicolescu es una gran artista; dedicada al cultivo de este arte del guiñol es la feliz responsable de este gran espectáculo de la República Popular de Rumanía. Su mayor éxito lo ha obtenido, sin duda, dirigiendo esa maravillosa pantomima de títeres denominada "La mano de cinco dedos", sátira dirigida a la producción policial (películas, novelas, etc.) de mala calidad que inunda el "mercado cultural" del mundo capitalista.

DE LA NADA AL INFINITO

¿Es posible hacer teatro partiendo de la nada? Si bien es verdad que la Biblia afirma que Dios hizo ese milagro en seis días y creó un mundo bastante imperfecto pero capaz de soportar la vida humana, José Triana en su programa de "Prometeo" ("El Parque de la Fraternidad" y "La Casa Ardiendo") no consigue ese milagro repetido y partiendo de la nada pretende llegar al infinito para quedarse a mitad del camino. Dicen los que saben de estas cosas, que a la salida del estreno de "Esperando a Godot", un espectador admirado se acercó a Samuel Beckett y abrazándole exclamó: "has logrado dramatizar la nada". La historia la pongo en duda, pero en cambio me gusta la anécdota: sólo que la feliz frase no puede ser repetida al oído de Triana.

Este autor es joven y digno de interés. En octubre 17 de 1960 estrena en el tercer lunes cubano de "Arlequín" su pieza en un acto "El Mayor General hablará de Teogonía" y dos meses más tarde en "Prometeo", la admirable "Medea en el Espejo". Se habla, sobre todo a partir de la primera de estas obras, de un nuevo absurdista criollo, un continuador de Ionesco, un partidario del teatro deshumanizado. Luego con "Medea..." los juicios se amplían: José Triana busca las raíces de la escena vernácula, gusta de presentar personajes populares, de reproducir el diálogo callejero, de trascender su propio realismo. Poco importa que tras el primer acto de "Medea..." la historia se dificulte y cada vez más el autor busque una abstracción poética. Como ha dicho Victoria Ocampo, con el argumento de Medea nadie puede escribir una mala tragedia, y Triana aporta a la misma un innegable sentido (¿o era simple intuición?) dramático una oreja atenta a nuestras formas colo-

quiales. Personalmente no me gustaba de "Medea en el Espejo" la falta de coherencia entre las dos realidades que mostraba la heroína (su mundo poético y el solar en que vivía) y que al fin de cuentas no era más que un defecto de unidad dramática. Pero conozco a José Triana y sabía que este autor estaba buscando una conexión directa con nuestro pasado vernáculo y que en más de una ocasión me afirmara: "quiero hacer teatro popular poetizando nuestra realidad". Bien, me dije, después de "Medea en el Espejo" todo es cuestión de saber esperar.

La larga espera duró casi año y medio y nos arroja el decepcionante programa de "Prometeo". Nos encontramos con los personajes humildes de nuestro medio, con un intento de diálogo popular y la ambición de hacer poesía trascendental partiendo de la sordidez, pero Triana esta vez ha caído por completo en la trampa dorada del anti-teatro. En "El Parque de la Fraternidad" no pasa nada, nadie se entiende, cada quien vive en su mundo particular, el diálogo se sustituye por largos monólogos, se destierra la tradicional fórmula del interés progresivo a través del clímax y anticlímax, y cuando los personajes han dicho lo que tenían que decir al público, el telón cae y sabemos que la obra ha terminado porque las luces se encienden y la gente al lado de uno aplaude. Es decir, el autor ha manejado los elementos más conocidos del anti-teatro, especialmente la incomunicación de los personajes, pero partiendo de la nada ha vuelto a la misma. Y sin embargo, no ha sido por falta de ambición: hay un momento de la pieza en que el montaje de Morín (que creo en ese momento muy adecuado al subtexto de la pieza) nos reúne a las tres figuras, el Caballero de París, la Marquesa y un joven hambriento, en una especie de trilogía cristiana que el propio Caballero de París se encarga de remarcar cuando exclama antes de dormir: "madre, ¿por qué me has abandonado?" Es ahí, en ese momento, en que la pieza da su mayor salto y al mismo tiempo siente sus alas quemadas: del cero absoluto al infinito cristiano hay mucho espacio para recorrer y la realidad que el autor quiere trascender aplasta sus propias creaciones con la fría loza del sepulcro del aburrimiento.

"La Casa Ardiendo" muestra que para Triana la única solución a la soledad de sus personajes es el

sexo, unión transitoria pero por lo menos vital. Una mujer conversa largamente con su marido en un gran monólogo cuya respuesta viene dada por los sonidos que el hombre saca del parche que golpea. En un ambiente de encierro y exclusión (la pareja vive en un sótano de la calle San Lázaro) la realidad sólo penetra a través de los gritos insultantes de los vecinos y una puerta que se abre para mostrar que no hay nadie detrás de ella. Otra excelente idea para hacer teatro que el autor ha destruido por su carencia de unidad, su inhabilidad para contar una historia dramática y su intuición teatral aún no sometida a un rígido proceso de selección y depuración. La mujer habla y habla, se mueve por el cuarto, protesta de los vecinos, se queja de la policía y los políticos, pero al final no nos ha dicho nada de gran interés y tenemos la impresión de haber asistido a una escena marital que se repite con demasiada frecuencia sin ganar punto de apoyo a la atención e interés.

Hay un aspecto final en el teatro de este joven autor que me gustaría comentar y que se ejemplariza en este doble programa en un acto: su falta de coherente unidad dramática. Observando sus piezas hay momentos que nos convencen, que sentimos el contacto con el gran teatro, que nuestra emoción es estimulada, que nos inclinamos en la butaca esperando la continuación... pero un minuto después todo se viene al suelo, la obra toma otra dirección, avanza a saltos, a veces da marcha atrás, se desvía de su objetivo inicial y cae en un punto muerto, para ser sustituida por una poesía que no se integra casi nunca con la escena. Parece que Triana nos tiende enigmáticas trampas pero en este doble programa creo que no es precisamente el espectador quien es víctima de ellas.

Hablemos de Francisco Morín, quien hace cinco o seis años estaba a la vanguardia de nuestra escena. Su montaje es típicamente falso, retorcido, inútil, lastrado de movimientos sin sentido y la forma en que ha puesto a hablar a los actores es ridículamente chuchería, sin gracia ni cubanía verdadera. La nada metafísica del texto se llenó esta vez de chabacanería y mal gusto escénico.

Pero no seamos enteramente pesimistas. José Triana escribe mucho y tal vez la próxima espera no sea tan larga ni tan decepcionante...

FERNANDO G. CAMPOAMOR

PAPA: GOOD BYE!

Anoche, en Bucarest, algunos escritores rumanos me solicitaron les revelase el último capítulo de la biografía de Ernest Hemingway. (El tema es violento como un golpe de hacha). Esta noche siguiente me han traído lejos, al Castillo Pelisor, en Sinaia. No resisto escribir a solas, en la cámara real donde me hospedo, como un flagelado en su celda. Prefiero abordar el tema a ventana abierta, con la intemperie por testigo colosal, digno escenario del amigo, tan ausente como las siluetas del paisaje borrado. Por fin quedo tranquilo frente al aire helado, anestésico de la piel. Baja del pulmón de millones de pinos aromáticos que presiento me rodean dentro de los Montes Cárpatos.

Para los que hemos vivido en el corazón de "Papá" Hemingway, no hay mayor medida de la fuerza de la vida que su temperamento gloriosamente vital. La razón de su leyenda de aventurero, de hombre siempre en peligro, fue aquel sobrante de energías que invirtió casi deportivamente en copas de vino, en palabras crudas, en provocar la presencia de la muerte con el mismo arte que los "matadores" gobiernan los toros mediante un capote rojo. Tal vez hizo vicio de la temeridad. No siempre la suerte responde en los juegos homicidas.

Amó los toreros, porque eran jóvenes que ponían todo en riesgo mortal, para fiesta de los instintos. Cuando aún residía en París, en los años decadentes de la "generación perdida", cruzó con un grupo de locos la frontera de los Pirineos. Fue su primera confesión de fe taurina, describiendo las lidias de San Fermín, en Pamplona: páginas delirantes del libro "El sol siempre sale". Hay otro libro posterior que suma su sabiduría del asunto y será texto de consulta para los que vengan a conocer de pitones, banderillas, espadas, y ese gremio de suicidas que sale a la pla-

za en limpia alternativa de cara o cruz. Lo tituló "Muerte en la tarde".

Conservaba en su casa cubana (tenía otra en Sun Valley y otra más en Key West) una rica colección de obras de tauromaquia y carteles de "tardes de corridas", entre los que recuerdo siempre, por fatal, uno que anunciaba al gran Belmonte en la fecha que murió sobre la arena de San Sebastián. Por su intermedio conocí a Dominguín (sin olvido de Ava Gardner) y, luego, a Ordóñez. Todavía arde en la península española el escándalo que provocó "Papa" con sus crónicas "El verano sangriento", donde enfrentó el estilo de los dos toreros fraternales suyos y criticó imperdonablemente a Manolete. fue profanarles el orgullo a los fanáticos del patio.

La muerte, como alucinada, es protagonista en sus cuentos y novelas, desde niño, cuando caminaba sonámbulo por los húmedos bosques de su región nativa y salía con varas y anzuelos a pescar en los fríos ríos de Michigan. Inolvidables relatos donde los peces ingenuos sufren largos estremecimientos de agonía.

Pasó por las dos guerras mundiales como un audaz corresponsal. "Adiós a las armas" es una noble obra de amor y de muerte; otro ejemplo, más polémico, es "A través del río y entre los árboles". O sus plásticos documentales de la guerra en Turquía o el retablo dramático de su profunda España en guerra civil: "Por quién doblan las campanas". Para los que no sepan ver las cosas desde adentro, en el cuerpo usaba las cicatrices, los injertos de hueso, mechas de pólvora y metales.

Español por naturaleza, la muerte era su modelo literario, a veces sonriéndole con ironía, a veces dibujada en aguafuerte con trazos a lo Goya. Presente en las cacerías mayores por el Africa o en las pesquerías de fieras agujas por el canal de la Florida; en las "Nieves del Kilimanjaro" o en "El viejo y el mar". Patético diapasón, tener y no tener, tan radicalmente español como el caldo de la desesperada y gloriosa sangre de sus héroes contradictorios. Era la novia de siempre, que no le permitía disculpas de amor, pero tampoco le tentaba a dormir juntos, para huir de su miedo al misterio, la citaba a diario, cerca de su pecho, como los toreros citan su bestia endemoniada.

La muerte, sin embargo, andaba por dentro, mientras le perdonaba sus insolencias dionisiacas de "Dios

de bronce", sacándole, ileso de aviones, tigres, miuras, y hasta regalándole, como trofeos mundanos, cabezas de gacelas con ojos sensuales. La sangre, tan generosamente regada en el ring o en la trinchera, enfermó de anemia. Como boa invicta, le consumía los glóbulos rojos, el secreto de su pasión sanguínea. Los nervios hechos en el peligro momentáneo de sus aventuras cotidianas, no resistieron ante el otro peligro, intransferible y brutalmente personal. Ahora la cita era con él. Además, el tratamiento implacable del electro-shock empezaba a borrarle la memoria, privilegio de los narradores. Aquel retador impenitente, buscó el camino del regreso a su guarida de origen, como los elefantes heridos a fondo. Una tarde que lloramos lo que iba a sucedernos —sin mediar palabras— me quemó la cara con su barba mojada de sal y lágrimas. Se despedía de Cuba —sin mediar palabras— regresando a su vieja pista nativa en Ketchum, a la cordial cabaña lincolniana sobre la tierra de Idaho. Un día que su nombre volvió al cable como un relámpago final —sin mediar palabras— cargó su estupenda arma larga de dos cañones de plata. Miraría desde arriba, con estatura de gigante, las dos bocas de la escopeta, que se besaban en un punto tangente. Era un perfecto signo matemático del infinito. Una tarde, en La Habana, me dijo muy seguro: "Un disparo en la boca es infalible". (Le entendí como buen humor en quien había ridiculizado a un médico que se mató). Primera página de un diario: "Las campanas doblan por Hemingway"; primera página de otro diario: "Hemingway mató a su mejor personaje".

Mientras escribía en la noche, el viento salvaje desnudó los fagi en una danza nocturna de hojas de otoño, especie de ballet sin espectadores. Encima de mi cabeza, un alto techo muy distinto del cielo habitual de las islas Antillas; es otro mapa de las estrellas. Cuando aclaró en Sinaia, me sentía fuertemente fuertemente acompañado por la invencible clorofila de los pinos. Acabé de despertar con un monólogo: "Moriré sin creer que ha muerto. Es otra anécdota de su buen humor, porque se sabe inmortal. Voy a brindar por su salud con un trago de must rumano. Hasta pronto, en Cuba. "Papa": good-bye!" Sinaia, Rumanía: 19 de Octubre de 1961.

Reproducido de *Seculul XX*, órgano de la "Unión de Escritores de la R.P. Rumana"

LA NUEVA NOVELA Y LA NEGACION DE LO REAL*

La negación de lo real es, a nuestro juicio, la característica fundamental de la cultura francesa contemporánea. Esta negación ligada, evidentemente, a un movimiento ideológico más general, reviste especialísima significación en lo que se refiere a la pintura y a la literatura, a las que, en los casos más extremos, condiciona por completo. Trataremos de estudiar aquí el efecto que dicha negación ejerce sobre ese conjunto híbrido, pero, a fin de cuentas, más coherente de lo que se quiere admitir, que es la "nueva novela"; o sea, la manera como dicha negación se inserta, parcial o totalmente, en aquella, las modificaciones que implica, los valores que destruye o exalta, las vías que abre.

En primer lugar —y para evitar todo malentendido inútil— precisaremos que la preocupación que nos impulsa a hablar de la nueva novela no procede, en modo alguno, de una preferencia de ninguna clase por la novela de la sociedad, por esas grandes novelas "humanas", por esos "testimonios trastornadores", por esas obras "frescas y tiernas que llevan el sello de un talento original y excepcional", etc., etc., y que constituyen las nueve décimas partes de la producción literaria. De esas obras es fácil decirlo todo en pocas palabras: nos presentan del mundo una imagen falsificada, utilizan un lenguaje muerto, nos remiten a una realidad que ya quedó atrás.

Pero la "nueva novela" plantea problemas más complejos: protegida por ese sólido mito que se llama la vanguardia, se la reconoce, implícita o explícitamente, por toda la izquierda como "la buena literatura"; apenas se rechaza su principio como no sea para afirmar que ha dado origen a obras bellas y ricas; o bien, por el contrario, se denigra tal o cual obra para glorificar mejor a las demás. Solamente la extrema-derecha literaria es la que, a veces, se encarniza contra ella. En suma: ponerla en tela de juicio (y, más allá de la novela en sí, a toda la tendencia predominante en la estética contemporánea que aquélla representa, específicamente, en el terreno de la creación novelesca), exige un estudio muy a fondo de cuanto, como principios, concomitantes y finalidades, le atañe, y del cual no puede pretender el presente estudio ser, a lo sumo, más que un primer enfoque.

Breve historia de la "Nueva Novela"

La "nueva novela" surgió de una crisis cuyo origen, sin remontarnos ahora hasta Joyce y Virginia Woolf, parece que pueda situarse en la Liberación. Tras la Segunda Guerra Mundial, el derrumbe del humanismo occidental provocó una disgregación total de los valores sobre los cuales se sostenía — por lo demás, cada vez más frágilmente — la cultura europea. Ideológicamente, fue Sartre quizás el primero, en Francia, en sentir plenamente este conjunto de condiciones que hacían casi imposible una captación real del mundo, partiendo de los medios ideológicos clásicos; y Camus, a su vez, uno de los primeros en tratar de estructurar un lenguaje más apto para transcribir la nueva realidad, la nueva sensibilidad; más capaz de conciliar, como lo señalaba la colección que dirigió, la esperanza con el nihilismo.

Esa crisis se agudizó especialísimamente por el fracaso, casi inevitable, de lo que se había llamado la "literatura comprometida": salvo algunas raras excepciones, ninguna de las obras de este tipo consiguió superar las estructuras convencionales que las regían a todas: el compromiso se situaba a nivel de los buenos sentimientos, y, por su esquematismo arbitrario, no ejercía dominio alguno sobre lo concreto.

Kafka, Joyce, Woolf, o el propio Dos Passos, o hasta Italo Svevo, abrieron nuevos caminos. En Francia los primeros síntomas fueron más tardíos; sin duda porque la cultura francesa había vivido del surrealismo, que, rechazando de plano la novela, dirigía todos sus esfuerzos a la poesía y a la pintura. Blanchot, Henri Thomas, Sarraute, habían sido casi los únicos, antes y durante la guerra, en introducir en la novela esa nueva dimensión "anovelesca" o "an-

tinovelesca" de ambigüedad, esa problemática que señalaba, sin formularla todavía, la imposibilidad en que se sentía el escritor de utilizar el lenguaje tal como se le había empleado en épocas pasadas.

Luego el movimiento se aceleró: *El Hablador*, de Louis René Des Forêts, aparece en 1946; *El Fenómeno*, de Robert Mathy, (cuyo editor lo anuncia como "uno de los más brillantes continuadores de una experiencia que se sitúa, ahora, en la literatura ya no comprometida"), se publica en 1948 (Editions de Minuit) [Ediciones de Medianoche]; *El Trámposo*, de Claude Simon (una mezcla dostoievskofaulkneriana) es de 1947. No son todavía, en el sentido actual de la palabra, "nuevas novelas": carecen aún de lo que numerosos textos teóricos, y la moda, aportarán como más explícito y convencional. La corriente existía; pero aún carecía de dirección. Al fin, llegó Beckett. Y después, *El grado cero de la escritura*. Las gomas, Mahu o el matériau, (**). *Pasaje de Milán*. Un artículo de Roland Barthes, *Literatura objetiva*, publicado el año 1954 en *Critique*, fundó realmente la escuela. Y no acabaríamos nunca si fuéramos a citar a todos aquellos que hoy, de cerca o de lejos, se le agregan: de Aeply a Sollers, de Ollier a Thibaut, de Ricardou a Saporta, de Reverzy a Gadonne, de Faye a Lagrolet, etc.

La inserción de la "nueva novela" en la producción cultural formó parte, por lo tanto, de un triple movimiento: crítico el uno, que se proponía destruir un orden literario al que consideraba inadecuado; aparentemente positivo el otro, tendente a echar las bases de una nueva descripción de la realidad; y, por último, de orden sociológico el tercero, que asegu- raba a esta nueva tendencia el reconocimiento por



James Joyce
En los orígenes de la crisis

parte de un cierto público, tanto por la publicidad que se le daba (por ejemplo, la etiqueta "escuela de Minuit"), como porque, de hecho, respondió efectivamente a una necesidad precisa.

La "nueva novela" rechaza los medios que, dentro de la cultura clásica occidental, aseguraban a las obras, ya fuesen literarias o artísticas —y, por lo tanto, de una manera muy general— un marco de comprensión. Por ejemplo: en el siglo XVIII, toda creación implicaba un conjunto de convencionalismos que cada cual enriquecía, utilizaba, traspasaba según le pareciera, y que establecía una referencia inmediata —sin que fuese por ello simplista— a la realidad. Puede decirse que toda obra se desarrollaba a un triple nivel, de tema, de sentido, de contenido, pasando así de lo más convencional a lo más típico.

Toda literatura de saciedad se define hoy por una obediencia escrupulosa y cerrada a una realidad desprovista de todo contenido. Lo que fue exploración, descubrimiento, ahondamiento de lo real hubo de retrotraerse, poco a poco, hasta ser convencionalismo puro; y los novelistas que "trabajan" hoy el clasicismo, el naturalismo o el humanismo se limitan a lo convencional más estricto: la psicología, los ambientes, las relaciones sociales, los diálogos, el sentido de

(**) La palabra "matériau" no la he visto empleada jamás ni aparece en ningún diccionario. "Matériaux" es el plural de "matériel", que significa "material", como sustantivo y como adjetivo. (Nota del traductor).

la naturaleza, lo poético, lo insólito, tal como nos lo presentan hoy las novelas de los señores Clancier, Forton, Mégret, Gary (cuatro nombres tomados al azar entre algunos trescientos posibles) no nos remiten sino a viejas imágenes; a través de ellas, el mundo pierde toda realidad; no es ya nada más que un fósil.

Contra los convencionalismos

La "nueva novela" intenta combatir, muy justificadamente, ese triunfo del convencionalismo. Sensible a la nueva complejidad del mundo, se niega a que la literatura sea una expresión no-compleja de aquélla; y quiere rechazar todo cuanto le parece como otras tantas barreras a una descripción "realista" del hombre y del mundo.

Y así, puesto que la psicología se detuvo, de una vez para siempre, en los "caracteres" de Balzac, y ya no da más que una imagen falsificada del hombre, es preciso, pues, rechazarla, purgarla de los elementos estereotipados y anecdóticos, forjar un nuevo instrumento novelesco que responda de modo más preciso, más profundo, a la naturaleza de las relaciones entre los seres y a las conductas psicológicas.

Por lo tanto, ya que el tiempo lineal —o que como tal se considera— no remite sino a una realidad falsa, se pretende elaborar un orden temporal más complejo, que supere el convencionalismo cronológico.

Así, también, la distancia entre el escritor y sus personajes —"los ojos del confesor, del médico o de Dios, todas esas hipótesis significativas del novelista clásico" (R. Barthes)— es rechazada en bien de lo que se quiere que sea un enfoque más objetivo", mas desacratizado (***), "desafectado".



Virginia Woolf
Abrió nuevos caminos

En resumen, se trata, a fin de cuentas, de librar al universo novelesco, a los objetos, a los paisajes, a los seres, de los pequeños adjetivos complacientemente antropomórficos y sentimentales con que los han calificado indeleblemente cuatro siglos de literatura mala. Si la novela es descripción del mundo, que a esta descripción se le arranquen todas las máscaras con que la hemos disfrazado y que nos protegen porque nos impiden ver, ya que son otras tantas orejeras para nuestra lucidez.

Una ideología reaccionaria

¿Cómo, en tales condiciones, dar cuenta del mundo? Los convencionalismos que en otros tiempos desempeñaban ese papel, o, por lo menos, servían de apoyo a la exploración de la realidad, han caducado. La voluntad de hallar "otra cosa", de estudiar lo real, de afrontar lo concreto, parece ser unánime. Pero, nada ocurre. O quizás sí: la desaparición de los convencionalismos heredados de Stendhal y de Flaubert, de Hemingway y de Dickens no desemboca sino en la aparición de nuevos convencionalismos. Simplemente, en lugar de remitir a una realidad cristalizada, apuntan, fundamentalmente, a lo irracional.

He aquí, a título de ejemplo, cómo procede Robbe-Grillet. Primera afirmación: lo que se ofrece a nuestra mirada es pura apariencia y presunción. Las formas novelescas tradicionales son inadecuadas. Un

(***) Desacratizado: desanarquizado.

exceso de elementos ajenos obstruye nuestra visión del mundo. Vamos a hacer una revolución más total que aquéllas de las que antaño nacieron el romanticismo y el naturalismo" (NRF, No. 43).

Según esto, la tarea esencial y primera del novelista, si quiere ser honrado, es la de mostrar el mundo en lugar de empeñarse en darle un significado. Ahora bien: sucede que, del mundo, lo único que puede describirse son las cosas; porque ellas "están ahí", "duras, obstinadas, inmediatamente presentes" (notemos, de paso, este concepto de obstinación, calificación psicológica que bien pudo considerarse discutible en semejante manifiesto), "irreductibles". Y, aún de esas cosas, no puede describirse sino la superficie "neta, lisa, intacta... sin brillo turbio ni transparencia". El "corazón romántico de las cosas" es lo que hay que rechazar; y ante esta apariencia de ascetismo literario, la crítica ha hablado de un procedimiento "higiénico", "quirúrgico".

Esta desinfección de nuestra sensibilidad —que, como tal, sería admisible, en cuanto que un exceso de signos, de imágenes, desprovistos hoy de todo contenido, sigue obstruyendo nuestra visión del mundo— va unida, en Robbe-Grillet, a una prestidigitación que deja transparentar los verdaderos fundamentos de su tentativa: "Os derribo la superficie de las rocas —dice, en sustancia—, porque (o, por tanto) de las cosas no puede conocerse sino la superficie, y sólo la superficie. El mundo no es más que lo que de él se ve. No tiene profundidad. Es impenetrable. Yo lo despojo de las significaciones que se le han sobreadañado, porque, al fin y al cabo, no se le puede dar ninguna. Porque el mundo no significa nada. "Es, pura y sencillamente".

Este mundo impenetrable, indescifrable (porque no hay en él nada que descifrar) es, evidentemente, también imposible de cambiar, o de transformar. "Siendo las cosas lo que son", nada se puede sobre ellas. Este último paso teórico, que por largo tiempo permaneció implícito (porque la "nueva novela" tenía en mucho su reputación de revolucionaria), se franqueó en esos últimos años: después de diversas declaraciones de Sarraute, Janine Aeply, Beckett, Solers, una conferencia de Claude Simon dedicada a la literatura "compromética" puso en evidencia la ideología profundamente reaccionaria que subyace en las teorías estéticas de la "nueva novela" (*).

Por lo demás, el mismo Robbe-Grillet, haciendo suyos los mitos reaccionarios más tradicionales, pretende tener "los ojos libres": su "lucidez" consiste en encerrar entre paréntesis al mundo, y la realidad que nos da a contemplar es una realidad gratuita, amputada de todo lazo social, arrojada fuera de la historia, fuera, incluso, del tiempo. Nada de evolución: según estos novelistas, el mundo es estático; es, en suma, un mundo no-dialéctico, una concepción esquizofrénica de la realidad, basada sobre una dicotomía fundamental entre el hombre y las cosas, de modo que aquél no tiene ningún poder sobre éstas. Partiendo de semejante concepto, es comprensible cómo, luego de haber pura y simplemente engomado al mundo, se puede pretender ser lúcido, estar "desafectado". Robbe-Grillet se asemeja, con poca diferencia, a un avestruz; y esta comparación debería complacerle, ya que, prendado de animales exóticos, un día nos presentó, en *L'Express*, junto a una nota sobre el formalismo, una magnífica fotografía de una cebra!

Un proceso idéntico, pero partiendo de análisis de otro tipo, se observa en Nathalie Sarraute. Explicando que la psicología tradicional es puro convencionalismo, y que el novelista no tiene por qué desempeñar el papel de Dios, mostrándonos los pensamientos (Stendhal) o el comportamiento (Dos Pasos) de sus personajes, declara: "Un autor realista es un autor que se dedica ante todo a captar —esforzándose por trampear lo menos posible, y por no mondar ni alisar con objeto de resolver las contradicciones y complejidades— a escrutar, con toda la sinceridad de que es capaz, y tan lejos como se lo permita la agudeza de su mirada, aquello que le parece ser la realidad" (*La Era de la Sospecha*). La honradez, la sumisión a lo real exigen que a la psicología se la despoje de toda superchería y, luego, se haga lo mismo con el lenguaje.

También aquí es aceptable el punto de partida. Pero la teoría que de él se desprende, (y que, de hecho, le era anterior), lo es muy poco: las relaciones humanas se reducen al estado de "tropismos", o sea, de movimientos imperceptibles a inexpresables; a un mundo de atracciones y contracciones instintivas, a la vida orgánica y corpuscular de los abismos. El papel de novelista consiste, pues, en describir esta vida no formulada; el lenguaje deviene entonces la reproducción seudoinmediata de mendrugos carentes de sentido, cargados (sic) de materias psicológicas. Ni personajes ni anécdotas, sino criaturas iniden-

(*) No son las posiciones políticas recientes (Manifiesto de los 121) de la mayoría de estos novelistas lo que nos hará cambiar de opinión. En este caso, no son sino coartadas que no alteran aquella sólida desesperación que es en ellos el único punto de referencia. (Nota de los Autores).

tificables ("se", "uno", "le", "lo") que intercambian lugares comunes sobre lugares comunes, bajo los cuales se esconden, al parecer, muchas sutilezas. En suma, la negación total, definitiva, de la conciencia, de la voluntad, de la libertad. He aquí al hombre rebajado al rango de vegetal, la comunicación se hace imposible; el dominio del mundo, el dominio de sí, inconcebibles.

Poco a poco se llega hasta la disolución del hombre mismo. Marc Saporta, epígono de esta escuela, llevó el reto hasta escribir un relato en el que no aparece ni un solo personaje: un taburete que caía al suelo indicaba que había ocurrido un suicidio (*El Hurón*). pero esta hazaña (sic) es menos significativa, a fin de cuentas, que la lenta degeneración que corroe poco a poco a esos "hombres lanzados al estar-ahí". León Delmont o Jacques Revel —aunque nombrados y situados— se dejan devorar por el tiempo o por el paisaje, sin poder reaccionar. Martheau o los "se" o "uno" de Nathalie Sarraute son individuos carentes de conciencia, de saber, de proyecto. Robbe-Grillet coloca al hombre en el mismo plano que a las cosas: es sólo una pura presencia, un puro objeto, del cual sólo puede describirse su incomprensible apariencia.

En el extremo límite, Samuel Beckett, Mahood, Malone, Lamuel, el innombrable. Un ciego, un paralítico, un hombre que se arrastra en el fango, barreras y desperdicios. No les queda más que la palabra. Se habla, pero nada se dice. Se habla porque se existe. Se está ahí. Se espera. Se mueven los labios: "Que diga yo esto o aquello, u otro cosa, poco importa, en verdad. Decir es inventar. Falso, como tiene que ser. Nada se inventa; cree uno inventar, escaparse; pero no hace más que balbucear la lección, los fragmentos de una tarea escolar por castigo aprendida y ya olvidada..." Hablar para no decir nada, es lo que la crítica llama "lograr la literatura de lo imposible"; y Maurice Blanchot profetiza el advenimiento de lo que sería su final inaccesible: la literatura del silencio.

La complacencia en la angustia

Detrás de estos procesos y de estas búsquedas aparece, como primera evidencia, una visión angustiada del mundo. Muy concretamente, la "nueva novela" sufre, después de Kafka y de Joyce, las contradicciones inherentes a la sociedad capitalista occidental. Pero experimentar las contradicciones es una cosa, y justificarlas es otra, que precisamente no podemos admitir. La angustia no es aquí una contradicción que superar; es un dato metafísico: "al revés de lo que pretenden los teóricos de la vanguardia, lo que es ideológicamente primero en la imagen del mundo es, de toda evidencia, la angustia misma, no el caos... por ser esta angustia, en primer lugar, el producto de una evolución, el efecto de la situación reservada, por el capitalismo de la era imperialista, a cierta capa de intelectuales burqueses" (Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*). Es más fácil decretar que el mundo carece de significación que enfrentarse con las contradicciones que ese mundo implica y superarlas. Rechazando toda perspectiva —y, en primer lugar, la de un mundo socialista— la "nueva novela" se complace en la angustia y el caos, caracteres eternos de un mundo inmóvil. Nuestra condición, según ella, es el absurdo metafísico, el envilecimiento patológico, la vida vegetativa, la idiotez congénita: "Estamos sumergidos en una eternidad de la nada; somos burbujas que estallamos unas tras otras sobre la superficie de una charca fangosa, con un ruido flojo que llamamos existencia". (Así dice Maurice Deau definiendo la filosofía de la existencia de Samuel Beckett).

La crítica de izquierda, para justificar la aprobación que otorgara a la "nueva novela", ha dicho que los rechazos y las negaciones que constituían la razón de ser de esta nueva escuela no pasaban de ser sino una propedéutica necesaria; se trataba de una primera etapa: la "positividad" vendría después. Hoy ya se sabe que esto era una impostura: desde hace cinco años, si no más, la ideología de la "nueva novela" domina la producción novelesca, sin que se nos haya ofrecido ninguna nueva perspectiva. Por el contrario, el masoquismo de la angustia y el formalismo se han convertido en un sistema coherente, exhaustivamente justificado, y casi unánimemente aceptado.

Porque esta literatura ha encontrado un público. No porque fuera, o más bien quisiera ser, pretendiendo ser, "una literatura del descondicionamiento" (Roland Barthes); no porque esos hombres "de izquierda" pretendieran, despojándolo de toda superchería, hacer tabla rasa del pasado y preparar así el advenimiento de una literatura nueva, alcanzar una realidad esencial e irreductible que no mancharan veinte siglos de burguesía culpable. Porque todo esto, claro está que no lo han hecho. Sino porque, como lo explica muy bien Bernard Dort en un artículo donde lo mejor se entremezcla con lo peor (*Esprit*, julio de 1958), "...ese público que lee, ese público culto de burgués en ruptura de relaciones formales, si no de

intereses, con la burguesía... ha reconocido como suya esta literatura asignificativa. Y aún le ha vuelto a dar una significación: no la del descubrimiento de un nuevo realismo, sino la de la edificación de un mundo parcial, arrancado de la totalidad histórica de un universo de vacaciones sobre el cual no ejercen ya dominio ni el tiempo ni el movimiento de la historia".

La "nueva novela" es la escuela de los nuevos perros de guardianes. Realiza, en verdad, demasiado bien lo que la burguesía espera de ella: inmovilizar el mundo, encerrarlo entre paréntesis, "congelarlo en su atemporalidad", quitarle todo empuje, toda posibilidad, todo dinamismo. La burguesía actual le tiene miedo al tiempo. Quiere cegarse, vivir en un presente "aseptizado". Ese mundo cerrado, fuera del tiempo, de la historia, donde no hay más lazo con las cosas que la mirada, es precisamente el que ella exige, el que la tranquiliza. Ella se alimenta de absurdo, se estremece de angustia, y pide otra dosis de la droga tranquilizadora...

La crítica literaria —con *Critique* y *France-Observateur* a la cabeza— asume muy gustosamente el delicado papel de hacernos comulgar con ruedas de molino. Basta con llamar realismo a este irrealismo fundamental, literatura a esta "aliteratura" (Claude Mauriac *dixit*), y hacer de esta descripción distanciadora de un mundo distanciado el prolegómeno necesario a toda revolución futura: ahí tiene, de veras, la "izquierda" críticos a su imagen y semejanza. Los "trucos" de la nueva novela

De paso, señalemos simplemente, —puesto que la crítica "interna" de la "nueva novela" exige sin duda un análisis más detallado—, que en el interior



Nathalie Sarraute
La nueva dimensión anti-novela

mismo de su sistema, que les brinda, sin embargo, todas las facilidades, los valedores de la "nueva novela" no han ido nunca muy lejos. Incluso, de hecho, se valen con la mayor frecuencia, de artificios: así, la supresión de la coma, que Claude Simon descubre unos cuarenta y cinco años después que Joyce, es la sustitución de un convencionalismo racional debido a la complejidad de mundo, a la voluntad empeñada en ser lúcido, por otro convencionalismo destinado a acentuar precisamente la incoherencia de la realidad (pero que no afecta más que a su apariencia tipográfica); asimismo — y siempre para desarticular la frase, para hacerla ilegible y pretender así "dar" la superabundancia de la vida—, se abren interminables paréntesis (que no se cierran); artificio que, en este caso, va acompañado de una evidente hipocresía, ya que este procedimiento sólo aparece en la página impresa, pues el manuscrito ha sido trabajado (sic) con lápices de diferentes colores (véase una entrevista de Claude Simon en *L'Express*, a principios del año 1960); y así también el empleo de iniciales para designar un personaje (para "anonimizarlo") pretende provenir de Kafka, pero tal pretensión nada significa, ya que en él las iniciales no aparecen como tales (según lo ha señalado Marthe Robert) más que en los borradores, y que, por el contrario, este autor consagró un esmero muy especial a la elección de los nombres y los apellidos de sus personajes en todas las obras que terminó o que entregó a la imprenta (Samsa, Grossmann, etc.). Por último, queda la impresión de que el conjunto de las obras que componen la "nueva novela" no están hechas más que de

"trucos", de artificios que poco a poco la crítica y la publicidad han vulgarizado y que todo el mundo, más o menos, se ha puesto a emplear: en efecto, por todas partes ahora, y hasta en Jean Cau, se repiten los mismos temas, los mismos adjetivos, las mismas estructuras, sobre todo en la composición de las obras, en la trabazón entre capítulos, entre párrafos.

Hacia la totalidad

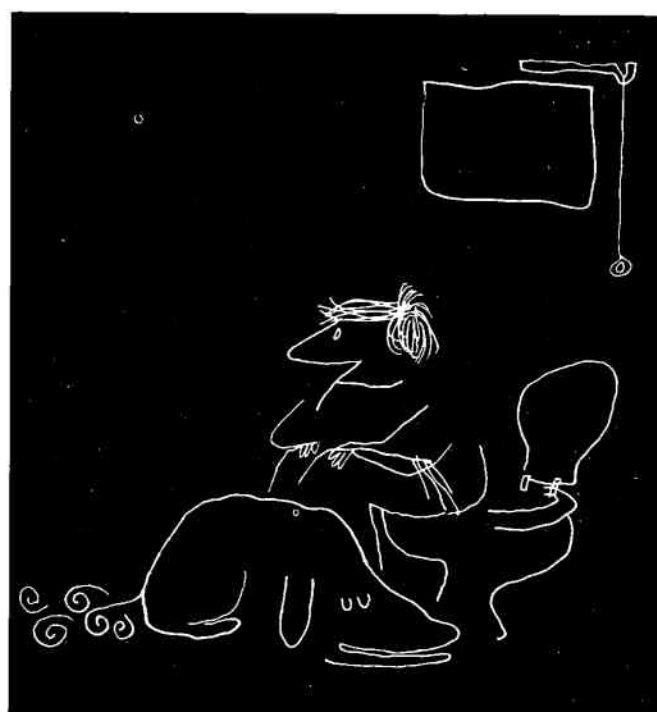
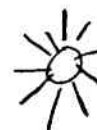
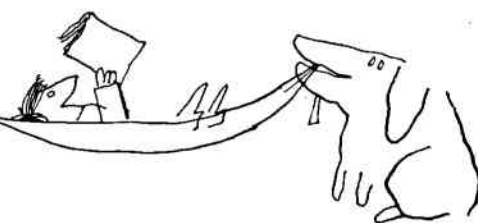
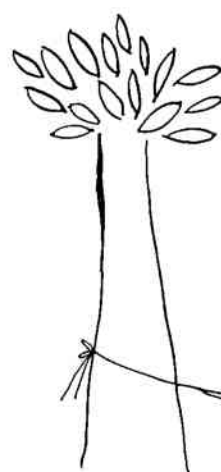
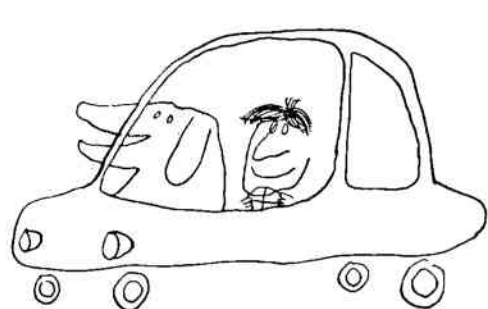
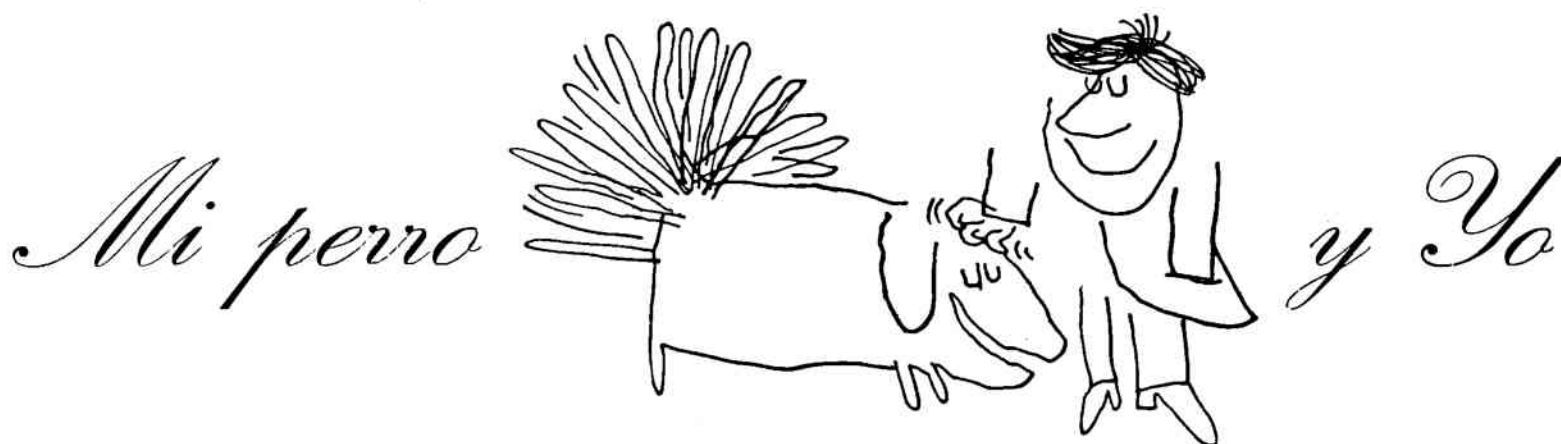
Es preciso, pues, recomenzar de nuevo, y por completo. Ni la literatura en general —refiriéndonos a la

de la saciedad—, ni la "nueva novela" han conseguido, ni conseguirán nunca, describir el mundo real, ceñir, definir, explotar esta realidad a que toda obra verdadera viene obligada a responder. Decir que el único compromiso posible es un compromiso con el arte es el reflejo de una actitud falseada y, a su vez, a engañosa. La literatura, la cultura no pueden estar sino comprometidas, es decir, insertadas en el mundo, prendidas de la realidad.

Pero la literatura comprometida no es, por supuesto, la descripción de los buenos sentimientos de un

militante modelo o de un intelectual que corre y se sofoca en el esfuerzo por alcanzar a la locomotora de la historia. El compromiso, hoy, es el respeto total de comprender y de explicar. Esas contradicciones difíciles de captar y de superar, es necesario enraizarlas en el proceso histórico. Entonces toman ellas todo su sentido; entonces el mundo se despliega en su movimiento, en su devenir; entonces, en fin, la literatura vuelve a ser lo que siempre ha sido cuando ha sido creación: el signo decisivo del hombre a la conquista del mundo.

NUEZ



16 AÑOS DE TEATRO EN POLONIA

El teatro polaco cuenta con viejas y ricas tradiciones. Ya en el siglo XV, en las plazas y mercados de la antigua Cracovia divertían a la plebe los graciosos y "vagantes", mientras menestrales ambulantes y trovadores de todo género cantaban sus canciones en los castillos. En el siglo XVI, Mikolaj Rej y Jan Konchanowski escriben las primeras obras polacas de teatro con notables valores literarios y artísticos. Funciones teatrales dan brillantez a las fiestas del Estado y familiares. Llegan a Polonia desde Francia, Italia, Alemania e Inglaterra compañías teatrales. En el siglo XVI actores ingleses representan a Shakespeare en Gdansk. Ya hace 200 años que existe el teatro profesional polaco. 200 años de actividad artística ininterrumpida y en condiciones muy difíciles, en una época en que el pueblo polaco se vio por espacio de 150 años sin Estado propio y ocupado por potencias extranjeras que miraban con malos ojos el desarrollo del arte y la cultura en Polonia, en una época en que casi cada nueva generación tomaba parte en sublevaciones y en que el país sufría crueles guerras que devastaban su territorio.

Sin embargo, el teatro polaco sobrevivió y hoy se desarrolla mejor y con mayor vivacidad que nunca. Ningún período en su dura lucha fue tan difícil como en los años de la última guerra. El ocupante hitleriano cerró todos los teatros polacos y sólo algunos teatros de propaganda en Varsovia y Cracovia obtuvieron permiso de los alemanes para actuar en su tiempo, siendo boyceoteados por la población polaca. Fueron clausuradas las escuelas de arte dramático y detenidos eminentes actores y directores de teatro. León Sciller, uno de los más grandes directores de teatro, y Stefan Jaracz, quizá el más grande de los actores polacos, fueron llevados a Caushwitz. Pero el teatro polaco resultó ser, sin embargo, más fuerte que sus perseguidores. En Varsovia y Cracovia se dieron representaciones clandestinas en viviendas particulares, funcionaba una escuela también clandestina de arte dramático, y una parte de los actores y directores logró refugiarse en la Unión Soviética, donde en los años 1939-1941 actuaron compañías teatrales polacas en Lwów, Bialystok y Vilna, y desde el año 1943 el Teatro del Ejército Polaco que se desplazaba, junto con el Ejército Soviético y el Ejército Polaco hacia las fronteras del país y que entró como una de las primeras unidades del ejército polaco en Chelm y Lublin.

Comenzó entonces un trabajo sumamente difícil. Había que poner en marcha inmediatamente los teatros cerrados hasta ese momento. Además, el nuevo espectador, a quien la revolución había abierto el camino hacia la cultura, llegó en tan gran masa al teatro que el número de teatros de antes de la guerra resultó ser insuficiente. Por ejemplo, mientras en Cracovia existía antes de la guerra sólo un teatro, hubo que organizar en seguida 5 teatros nuevos y actualmente hay 9, pero éstas no eran las únicas dificultades. Había que organizar teatros también en las Tierras Occidentales reincorporadas a la patria tras siglos de esclavitud alemana. El teatro podía desempeñar en las ciudades recuperadas un papel importante en cuanto al fortalecimiento de la razón que asiste a Polonia en poseer esas tierras, demostrando también que Polonia puede dominarlas culturalmente, lo que muchos en el occidente dudaban en aquel entonces.

Estas tareas fueron realizadas de manera digna de admiración. Ya en 1945 comenzaron a funcionar teatros no sólo en Cracovia, Varsovia, Łódź, Lublin y Katowice, sino también en Wrocław, en Jelenia Góra y en muchas otras ciudades. A veces se lograba organizar un teatro polaco en lugares donde antes de la guerra no hubo siquiera un teatro alemán /como por ejemplo, en Koszalin/.

¿Qué se podía representar? No había nuevas obras y el contacto con la literatura mundial contemporánea era muy débil. Quedaban los clásicos. Ellos fueron los que dominaron en los primeros años en los escenarios polacos. Se representaba muchísimo a Shakespeare y a Molière, pero también a los clásicos polacos: Slowacki, Fredo, Wyspianski, Zapoiska, Rittner, Boguslawski, Zablocki y otros. El punto culminante de este período fue el Festival de Shakespeare, durante el cual se dieron muy bellas representaciones. Empezaron a aparecer las primeras obras de escritores polacos contemporáneos, como

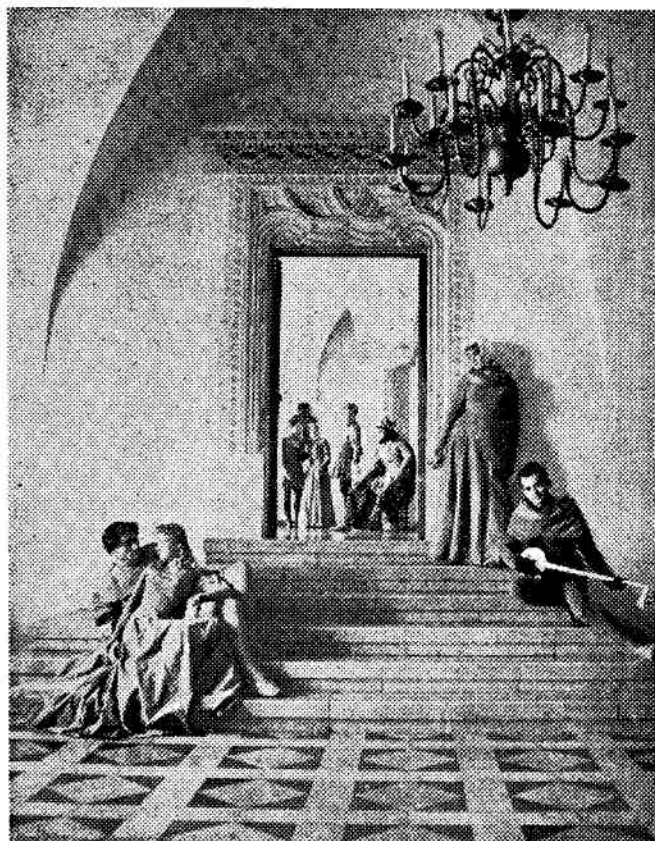
"Revanchas" de Leon Kruczkowski, "La casa cerca de Oswiecim" de Tadeusz Holuj, "Dos teatros" de Jerzy Szaniawski, "El papagayo" de Kezimierz Kozcelli, "Pascuas" de Stefan Otwinowski y otras. De la literatura extranjera se tradujo y representó "A puertas cerradas" y "La ramera respetuosa" de Sartre, "El pasajero sin equipaje" de Anouilh, "El difunto señor Pique" y "Judita" de Chappuis Payret, "La casa de fieras de vidrio" de Tennessee Williams, "Los hijos" de Arthur Miller, "El Cadete de Winslow" de Rattigan y también algunas obras de escritores soviéticos como "Los rusos" y "Harry Smith descubre América" de Simonov, "El león en la plaza" de Ehrenburg, dramas de Gorki, Leonov y Pogodin.

A finales de 1948 y principios de 1949 comenzó el segundo período de desarrollo del teatro polaco. Resuena con más fuerza cada vez la demanda de temas contemporáneos. En los primeros años después de la guerra, los espectadores, sin la posibilidad de escuchar obras de teatro en polaco durante algunos años, deseaban ver muchas obras clásicas. Llegaron entonces al teatro jóvenes que no habían visto hasta entonces a Shakespeare ni a Slowacki en la escena, llegaron nuevos espectadores de las fábricas y oficinas para quienes todo era una novedad. Pero al cabo de unos años, el hombre de lo clásico fue saciado y todos empezaron a pedir algo más moderno. Deseaban verse a sí mismo en el teatro, deseaban ver su propios problemas. La primera obra contemporánea que obtuvo gran éxito en el país fue "Los alemanes" de Leon Kruczkowski. El propio tema de la pieza, el problema de la actitud de los alemanes durante la guerra y de su responsabilidad por los crímenes nazis, interesó mucho al público. Ha sido muy logrado el personaje principal de esta obra de Kruczkowski, el profesor Sonnenbruch, eminente sabio alemán, hombre honrado y liberal, pero incapaz de luchar activamente contra el fascismo y sus crímenes. Es excelente también la forma de la obra, sus altos valores literarios y escénicos. Tras este éxito de una obra de arte moderno siguieron otras. Se representaron con éxito "Simple proceso" de Adam Tarn, obras de Jerzy Lutowski, Krzysztof Gruszczyński, Jerzy Jurandot y Kazimierz Korcelli. Se representaron obras de autores soviéticos, checos, húngaros. En todas se abordaban problemas de la actualidad. Esto no quiere decir que las obras clásicas hubieran desaparecido completamente de los repertorios en ese período, pero predominaron las obras contemporáneas, a las que fueron dedicados los festivales de obras polacas y soviéticas organizados en los años 1949 y 1951.

En 1953, después de la gira del teatro "Belliber Ensemble" de Brecht, se desencadenó en Polonia una discusión muy animada y fructífera sobre el teatro que pronto tuvo su reflejo en la vida teatral. Aparecieron en los teatros polacos las obras de Brecht, se renunció al monopolio del estilo naturalista, se comenzó a prestar más atención a los dramas poéticos, de nuevo se comenzó a representar la poesía romántica y Shakespeare. En 1955 el Teatro Polaco de Varsovia representó la obra maestra de la poesía romántica polaca "Los antepasados" de Adam Mickiewicz y que no había sido representada en ningún teatro polaco después de la guerra. El Teatro Nacional de Varsovia representó "Kordian" de Slowacki. En Varsovia y Cracovia se podía ver "La boda" y "La liberación" de Wyspianski. Comenzaron a representarse las mejores obras de los escritores occidentales, de Sartre, Anouilh, Camus, Durrenmatt, Frisch, Osborne, Sean, O'Casey, Tennessee Williams,



"Los Alemanes" en el Teatro Nacional
Los actores Kreczmar y Zembrzaska



Teatro Rapsódico de Cracovia
El público se había vuelto más exigente

O'Neill, Arthur Miller, Ugo Betti y también a los maestros de la vanguardia parisienne: Beckett, Ionesco, Adamow, Audiberti. Siempre tuvieron y siguen teniendo éxito muy grande las obras de Brecht.

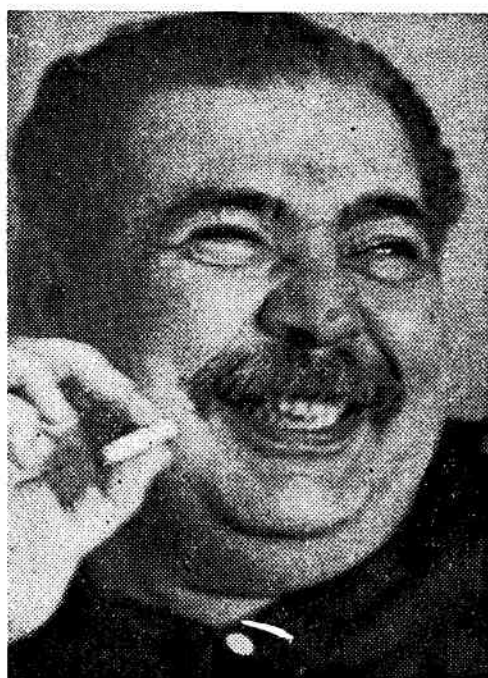
No se abandonaron las obras contemporáneas polacas. Pero el público se había vuelto más exigente. De nuevo gozan de gran éxito las obras de Kruczkowski escritas en los últimos años: "El primer día de libertad" y "La muerte del gobernador". Aparecieron nuevos autores dramáticos, habiendo conquistado mayor fama: Slawomir Mrozek, autor de excelentes grotescos teatrales un poco al estilo de Ionesco, y Jerzy Broszkiewicz, cuyas obras recuerdan las de Durrenmatt. Escriben y representan nuevas obras los escritores de la generación vieja: Ludwik Hieronim Morstin, Jerzy Szaniawski, Jaroslaw Iwaszkiewicz, Roman Brandstaetter, Anatol Stern. Debutan los más jóvenes: Andrzej Jarecki, Jaroslaw Abramow y Krzysztof Choinski. Prueban su pluma en el drama los poetas como Tadeusz Rózewicz, cuya obra "Cartoteca" se ha conquistado ya fama mundial gracias a los éxitos obtenidos en Berlín /Schillertheater/ y en Essen.

También las obras dramáticas soviéticas constituyen un elemento importante del repertorio de las compañías de teatro polacas. Estas obras son las que dan fuerza ideológica a este repertorio y solamente gracias a ellas el cuadro puede ser completo. Los teatros polacos buscan las mejores y más interesantes obras de los escritores soviéticos. Un interés particular despiertan las obras de Nicolás Pogodin, Leonid Leonov, Arbuzov. Se representa como siempre a Gorki y Mayakowski. Un gran descubrimiento del teatro polaco en este sentido se consideran las obras de Eugenio Szwarz, cuya obra "La sombra" tuvo gran éxito. En el año 1961 el Teatro Popular de Nowa Huta estrenó por vez primera la obra de ese autor "El dragón". S.R. piensa actualmente presentar, en su teatro, su obra "El rey desnudo". El estilo de cuento poético, lleno de metáforas y alusiones, característico de la obra de Szwarz conviene al teatro polaco y gusta a los espectadores polacos. Asimismo se ha convertido en un gran acontecimiento la escenificación de la excelente novela satírica de Ehrenburg "La vida tempestuosa de Lejzorek Rojtszwanz" en el Teatro Popular de Nowa Huta.

El teatro polaco ha dado en los últimos años un gran paso hacia adelante. Hoy en día es un teatro vivo, de repertorio variado e interesante, y de perfil artístico muy diferenciado. Además de los teatros de tipo académico, el estilo de "La Comédie Française" (como el Teatro Polaco de Varsovia o el Teatro Slowacki de Cracovia), tenemos teatros de cámara de grandes ambiciones literarias (el teatro contemporáneo de Varsovia dirigido por Axer), teatro de vanguardia (Teatro Popular de Nowa Huta, Teatro Dramático de Varsovia, Teatro Nuevo de Lodz); teatros satíricos, estudiantiles, en sótanos, experimentales, teatros de Proposiciones, teatros del diálogo, etc.

En Polonia se publican tres revistas teatrales: "Teatro", "Diálogo" y "Diario Teatral", se editan numerosos libros sobre el teatro. Además de los teatros dramáticos hay numerosos teatros de ópera, opereta, de marionetas, para niños, para jóvenes, etc.

Nunca se había desarrollado la vida teatral en Polonia con tanto ímpetu como ahora, ni el teatro tenía tantos aficionados y partidarios entusiastas, nunca fue una diversión tan universalmente accesible.



EDMUNDO DESNOES

LA MADUREZ ES TODO

Santa Bárbara (16 x 20 pulgs.)



La Habana atraviesa de parte a parte la obra de René Portocarrero. Los hombres y la ciudad lo inundan vertiginosamente hasta que los cuadros se desbordan ante nuestros ojos. Ahí están los treinta años que lleva embarrando telas y papeles con la sabiduría infantil de todo pintor auténtico.

No todos estamos sintonizados con la realidad que habla incesantemente a nuestros sentidos. Es saludable desconfiar de nuestra visión del mundo porque muchas veces teñimos la realidad con nuestros prejuicios o sólo la vemos parcialmente. Hay pintores que lo ven todo sucio, como Rembrandt y Rouault, o todo luminoso, como Fra Angélico. Soutine, por ejemplo, lo ve todo sanguinolento y deshuesado. Otros reflejan el mundo que los rodea: Giotto, Goya antes de su etapa delirante en la Quinta del Sordo, Picasso, Willen de Kooning.

En Cuba, predomina la pintura sintonizada con nuestra realidad. Desde los grabadores del siglo XIX hasta Lam, Amelia, Carlos Enríquez, Mariano y Portocarrero, nuestros pintores han tratado de fijar en su pintura aspectos de la realidad insular. El pintor más impresionante surgido después de 1950, Raúl Milián, sin embargo, es un artista que satura todos sus cuadros con la visión de un mundo desgarrado en que el hombre trata de afinar su espíritu.

Aunque no lo pueda demostrar científicamente: la pintura de Portocarrero refleja verazmente la vida habanera.

No digo cubana porque, contra lo que muchos opinan, hay sutiles y constantes diferencias entre, por ejemplo, la visión de un habanero y la de un santiaguero. Ahora, yo quiero enormemente a La Habana y sé que Portocarrero la ha visto con ojos justos.

El mimetismo ambiental de Portocarrero es creador, no se limita a las formas aparentes, sino que penetra hasta las esencias de ritmo y carácter. Portocarrero trabaja tanto con la elegancia como con la crueldad del habanero.

A finales del año pasado Portocarrero empezó pacientemente un cuadro de 50 por 55 pulgadas: *La ciudad*. Todas las tardes se pasaba horas empastando casas y edificios con los colores de sus hombres y mujeres. Un hueco en el cuadro, una ventana, podía ocultar toda la tragedia de una vida anónima. A la izquierda del lienzo hay una ventana roja y amarilla que parece abrazar a sus moradores. Una ventana azulosa, un techo sinuoso o un balcón rosado de gráciles balaústres pueden encerrar años de melancolía o de algarabía. Lo que ocurre tejas abajos se filtra por las paredes, se asoma por ventanas y balcones,

rompe los techos y da a *La ciudad* el color de sus hombres.

Lejos de la levitación de las catedrales góticas o de locura ascendente de los rascacielos neoyorquinos, Portocarrero ha pintado una ciudad de La Habana contenta en la tierra. En lugar de fugarse hacia el cielo, la ciudad se adentra en sí misma, está satisfecha de su algarabía y de su paso de fruta madura. Por eso el cielo arriba es crepuscular: está gris y nublado: tiene olor a lluvia.

El conjunto es sencillo; Portocarrero se ha enfrentado desarmado ante la tela en blanco: el tema le fue proponiendo sus batallas de color y forma. El cuadro empezó de una manera y terminó de otra. Al principio eran trazos rotos y manchas de colores que sugerían una fusión del hombre con su arquitectura urbana. Luego el cuadro se fue apuntalando con capas y capas de azul, rojo, amarillo, rosado, negro: un contrapunto estallante.

Portocarrero ha sintetizado con inteligencia el impresionismo, el expresionismo y el tachismo para lanzarnos a los ojos la ciudad de La Habana. *La ciudad* es impresionista porque ha utilizado el color como vibración de la luz, dando en pinceladas breves los colores puros de nuestro paisaje urbano. Es expresionista porque los edificios están llenos de las emociones de sus habitantes. Si cortamos el cuadro en fragmentos pequeños descubrimos el tachismo: trazos vigorosos y manchas de color resueltos plásticamente, independiente de su contenido figurado. *La ciudad* está hábilmente construida con ángulos rectos y semicírculos. Las ventanas son la unidad más pequeña de este equilibrio: abajo la ventana es angular y arriba forma arco o mediopunto. En el conjunto de la ciudad los edificios son masas verticales coronadas por cúpulas como la del Capitolio Nacional, el teatro García Lorca o la antigua Lonja del Comercio rematadas por un mercurio de pies alados o un ángel.

Toda obra de arte siempre ofrece más de una cara al observador. Hay muchas maneras de penetrar la pintura: de acuerdo con los cortes o los enfoques que proyectamos sobre el cuadro. Por eso en *La ciudad* lo mismo se puede ver la anécdota que la composición, el detalle que el conjunto.

La suma de todo esto es una ciudad de La Habana con duende. "Todas las artes, y aun los países —nos sugiere García Lorca—, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa, y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos tiempos movida por el

duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte". Cuba también tiene duende y duende propio: duende en el baile, en el amor al cuerpo y la burla a la muerte, en la pequeñez de la isla y la inmensidad del espíritu que le sembró Martí en Dos Ríos, en la mezcla de España y África en América. En *La ciudad*, Portocarrero ha ido más allá de la apariencia, ha dado vida orgánica a las paredes. "Hemos dicho que el duende ama el borde —insiste Lorca—, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles".

"Anhelo superior a sus expresiones visibles": ahí está una de las claves de la obra de Portocarrero. Este pintor no se detiene en el juego de los materiales, en el gusto de una pincelada voluptuosa o en la alegría de un color acertado; aspira a más: a una visión de nuestra realidad. Es el dueño de un mundo de ciudades reverberantes, máscaras, mujeres bellas o trágicas, dioses o diablitos. Portocarrero descuella sobre muchos de sus contemporáneos porque ha puesto orden en el caos de la vida habanera.

Portocarrero no se conformó con pintar la capital de la Isla. Dedicó varios meses a pintar un cuadro para después pintar muchos cuadros en un mes. En *La ciudad* habitan seres familiares: *Los habaneros*. Sin que surgiera de un plan preconcebido, después de los edificios, Portocarrero sintió la necesidad de llenar su ciudad de hombres y mujeres. Entonces comenzó a trabajar frenéticamente en una serie de personajes. Todos los días terminaba un cuadro o dos.

Si en el siglo pasado Landaluze popularizó tipos cubanos (Liborio, los negros curros, el calesero, la negra doméstica), Portocarrero ha creado ahora una interminable tipología del hombre nuestro. Desde el cielo de Santa Bárbara hasta la tierra de los desfiles de Carnaval. Desde las bailarinas espontáneas hasta el diablito ñáñigo. Muchachas llenas de ilusión y mujeres desengañadas, enmascarados y mujeres con sombrillas, blancos y negros.

Podemos encontrar a Santa Bárbara al doblar cualquier esquina y asomarnos al interior de una casa humilde: puede ser un altar improvisado en un ángulo de la sala o una estampa religiosa. Portocarrero ha pintado a Santa Bárbara en varios cuadros. En uno de ellos aparece con la cara negra y un sol detrás de la cabeza. Aquí se funde Santa Bárbara católica con Changó africano. Los colores de esta deidad de la guerra son el rojo y el blanco y con ellos siempre dominando la ha pintado Portocarrero. Los atributos de Santa Bárbara —la espada, el castillo



La Ciudad (50 x 55 pulgs.)

y la copa— cambian de posición y tamaño de acuerdo con la composición y el espíritu del cuadro. El castillo es una corona con almenas; la espada se alarga o encoge, se apoya en el suelo o levanta en el aire. Hay misterio y ferocidad en Santa Bárbara.

“Nací un 24 de febrero y mi cumpleaños siempre se celebra con fiestas que coinciden con el Carnaval, en que abundan las máscaras y los disfraces”, afirma Portocarrero, y de ahí la importancia reiterada del ornamento en sus personajes. *La Figura de Carnaval* (16 x 20) es un hombre triste con un sombrero recargado de colores en diferentes planos y un traje holgado cubierto de una caligrafía de rayas y líneas sinuosas. En contraste con el rostro realista, la indumentaria de la figura está resuelta con un diseño plano y geométrico. El habanero siempre ha disfrutado de las combinaciones llamativas en el vestuario, de las “rarezas”. Es una forma de convertirse él mismo en cuadro.

La bailarina (16 x 20) es otra de las figuras de la tipología habanera. Mujer sensual, de amplias caderas, irrumpe en el cuadro con la seguridad de su extravagante belleza. La cabellera copiosa está elaborada como una forma voraz que se desborda por toda la parte superior del cuadro: es una cabellera anaranjada y artificial. Asombra en este cuadro ver cómo el pintor pasa de la anécdota a los valores puramente plásticos. Los brazos de la mujer, como en un delicioso gesto de mambo, se convierten en formas sinuosas que entran y salen del cuadro, cubriendo y aplanando la figura escultórica. Gracias al trazo vigoroso que separa los senos del talle, y de las franjas horizontales que llegan hasta las caderas, la figura se une al fondo plano del cuadro.

El diablito (16 x 20), pintado a golpes de espátula y trazos enérgicos, es una síntesis de abstracción y figuración. El cuerpo del danzante ha roto sus articulaciones e inunda la superficie del cuadro. Los colores son sombríos: tierras, rojo y blanco hueso. Las formas son agresivas. El cuerpo está hecho a base de cuadros y ángulos rectos, la cabeza es un triángulo, y los únicos círculos son el sombrero lunar de la figura y los ojos redondos del miedo primitivo. Así Portocarrero recrea el terror popular ante estas figuras encapuchadas de los abakuás.

La belleza clásica del Mediterráneo ilumina muchas cabezas de mujer en esta serie de cuadros. *Cabeza florecida* (16 x 20) es un perfil de mujer con ojos melancólicos y cuello largo, el elegante cuello egipcio de la reina Nefretete. Es un rostro ingenuo con una nariz inquieta y los labios sensuales. La cabellera es un casco florecido, un ornamento vegetal

de hojas y frutas tropicales. La cabellera, uno de los atributos más provocativos de la mujer, es aquí una enredadera vegetal. Este cuadro, que quizás depende demasiado del elemento decorativo, nos sugiere una Minerva antillana.

Desnudo romántico (16 x 20), con abanico y sombrero de plumas, es una figura graciosa y frívola. Con el brazo apoyado sobre un pedestal de formas redondas como las de su cuerpo, este desnudo parece una tanagra. El cuerpo desnudo de senos pequeños está dibujado con sencillez sobre un fondo rosado. El cuadro deja de ser decorativo en la cabeza de la mujer: un rostro blanco, enmarcado por una cabellera muy negra, se insinúa debajo de un sombrero de ala amplia, cubierto de plumas y flores.

La desilusión y el tiempo se reflejan en el rostro de la *Figura dramática* (16 x 20). Este cuadro tiene unidad trágica a través del empleo de los colores sombríos del rostro de la mujer, el pelo chorreando como si hubiera pasado un diluvio íntimo y el vestido decorado como un sobrio tablero geométrico. La única nota humorística del cuadro es el círculo blanco en la barbilla de la figura. Este cuadro de intensidad expresionista, fija ese momento de tragedia que nos desenmascara. La alegría es un esfuerzo constante en el habanero. La tristeza, sin embargo, pasa con mucha rapidez por su rostro; pero pasa y deja huellas.

Ya todos sabemos que persona en griego es también máscara; y la personalidad es la fachada que todos los días presentamos a nuestros semejantes. De ahí la multitud de figuras enmascaradas que aparecen siempre en la pintura de Portocarrero. Una máscara siempre nos parece ocultar un rostro triste. *Claro clarín* (16 x 20) fluctúa entre lo ridículo y lo patético. La figura toca una trompeta con gesto desgastado; los ojos, un intenso orbe negro, parecen asustados. El cuerpo está cubierto de parches de color. El equilibrio del cuadro está logrado con el gesto circular que forma el brazo desde el hombro hasta la corneta.

¿Quién no ha visto por las calles de La Habana, un día de sol intenso, a una mujer, humilde o elegante, andando con una sombrilla? *La Sandunguera* (16 x 20) nos recuerda todas estas mujeres que les temen a los rayos del sol, muchas probablemente por prejuicios raciales, para no oscurecerse la piel. Podemos mirar el gesto de las manos agitadas al aire lo mismo como una expresión de alegría que como un elemento plástico formado por el ángulo recto de los brazos en contraste con las curvas del cuerpo femenino. La mujer tiene piel canela y la sombrilla es

más un objeto decorativo que protección contra el sol. La línea que divide los muslos forma una planta que parece florecer bajo el vientre oscuro. Una bata transparente descende de los brazos en línea recta, sin ocultar la figura.

Hasta la forma desenfadada y espontánea en que está pintada esta tipología habanera podría considerarse un estilo característico del hacer cubano. El cubano es explosivo y esquemático. En el trabajo prefiere la improvisación a la persistencia. Su mente es más ágil que sistemática. El embullo muchas veces substituye a la pasión. Por eso Portocarrero no sólo ha captado las formas cubanas, sino que las ha pintado con su propio ritmo. Este ritmo se encuentra hasta en la forma de hablar del habanero, que pasa volando por encima de las palabras. En lugar de hablar dentro de las palabras, como los castellanos, habla por encima de las palabras, apenas apoyándose en las vocales.

Muchos maestros también han pintado con este espíritu, Leonardo de Vinci casi nunca terminaba sus cuadros —firmó muy pocos—, porque se aburría después de resolver las dificultades del cuadro. Cuando veía que el final era cosa fácil, dejaba de pintar. Velázquez hizo un estilo de la sugerencia y de la economía de los medios expresivos. Sus cuadros salen de manchas y veladuras. En el caso de Portocarrero, la simplicidad parece obedecer al propósito de transmitir por encima de todo una imagen: una vez lograda la expresión deja los pinceles y la espátula.

Como un Velázquez en la economía de los trazos y como un Goya en la fuerza expresiva, está resuelto *La niña y la nana* (16 x 20). El vestido de la muchacha recuerda el impresionismo empleado por Velázquez para el vestido de la infanta Margarita. La fuerza emocional de los rostros tiene la desnudez expresiva de Goya. En estos personajes habaneros de Portocarrero hay algo de la simplicidad y la elegancia de Velázquez, y de la cruda veracidad de Goya.

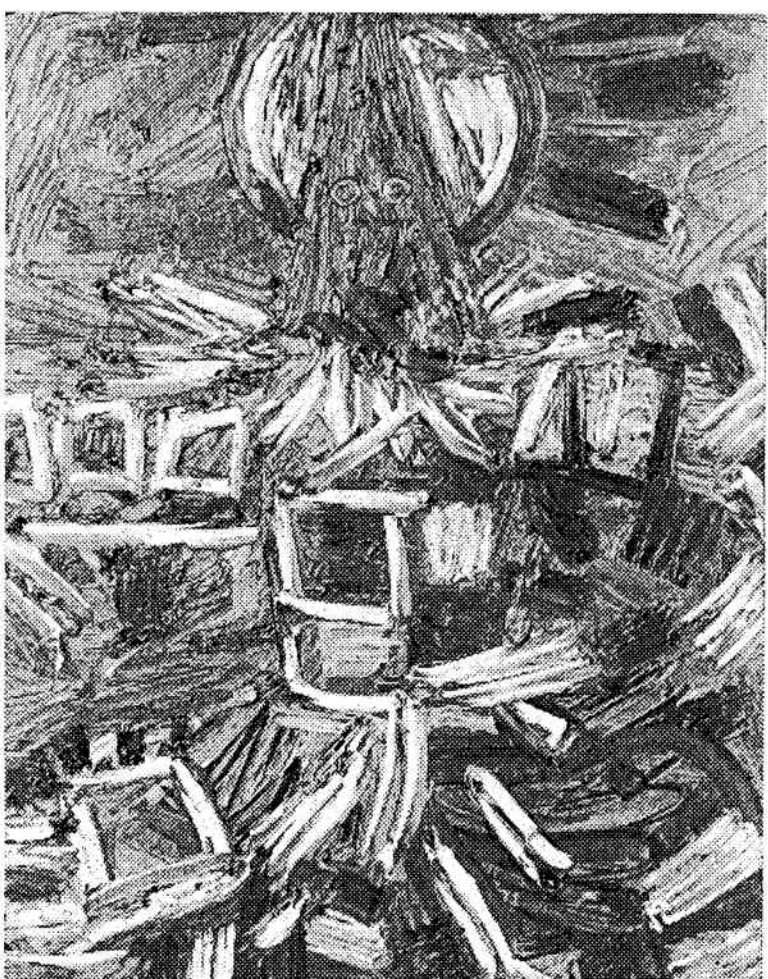
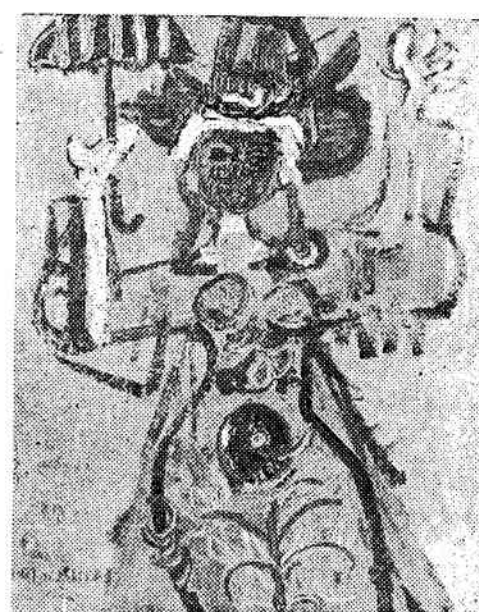
Portocarrero tiene hoy la soltura que sólo se logra con un dominio del material, cuando la técnica se adapta a la visión del pintor. En estos cuadros no sobra nada: cada pincelada es expresión de un mundo: el mundo habanero de René Portocarrero. El material, que siempre ofrece resistencia a los pintores jóvenes, responde con ductilidad a las intenciones del artista. Portocarrero cumple medio siglo este año; “ripeness is all”, afirma Shakespeare, y en *La ciudad* y *Los habaneros* habla la madurez de su fuerza creadora. Portocarreo ha llegado a la espléndida madurez de enseñarnos a ver intensamente el mundo que nos rodea.

PORTOCARRERO
61



Figura Dramática (16 x 20 pulgs.)

La Sandunguera (16 x 20 pulgs.)

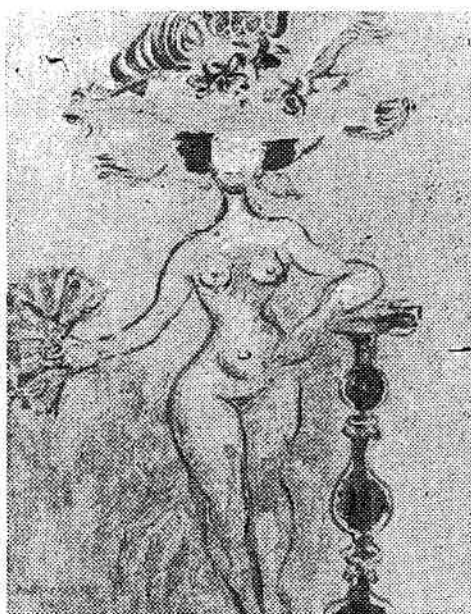


El Diablito (16 x 20 pulgs.)

Claro Clarín (16 x 20 pulgs.)



Desnudo Romántico (16 x 20 pulgs.)



La Bailarina (16 x 20 pulgs.)

DIALOGO CON JUAN GOYTISOLO

En México,* donde el pan nuestro de la cultura no ofende a nadie, como no sea a sus detractores, hemos tenido oportunidad de valorar, entre los nuevos escritores españoles, y en primerísimo orden, a Juan Goytisolo. Su obra nos ha llegado, aún fresca la tinta sobre el papel, o la sangre, porque este joven novelista de 30 años, nos presenta con vivo realismo una sociedad en desgarradora violencia, cuando la peste de una guerra despiadada la destroza, o cuando la opresión mina su espíritu y socava el ánimo del pueblo, o cuando las clases dominantes se hunden en la mullida abulia y la morbosa corrupción. Su pluma certera narra al natural las exorbitancias de esa sociedad caduca (sociedad "estancada" y "adormecida", como él la calificó alguna vez), desde el ángulo audaz de quien ve de cerca las intimidades del horror y posee la valentía y la honestidad de proclamarlo, sin reticencias.

A esto, a su prolijidad, y a su abundante obra, debe Juan Goytisolo el haber sido calificado como "el de más fecunda imaginación, de más consciente compromiso con su sociedad, entre los que novelan en y sobre España". *Juegos de manos*, su primera novela, fue editada en Barcelona (Editorial Destino, 1953). *Duelo en el Paraíso*, *El Circo*, *La Resaca*, *Para vivir aquí*, son los títulos posteriores y, *La Isla*, que la Editorial Seix-Barral acaba de publicar en México, es su última novela. Ha escrito también un ensayo (*Problemas de la novela*) y una crónica (*Campos de Níjar*).

Este año tocó a turno el Tercer Concurso Literario Hispanoamericano de la Casa de las Américas de la Habana, y Juan Goytisolo fue invitado a figurar en el jurado que adjudicó el premio a la mejor novela del año. Es así cómo, el entusiasmo que nos inspiró su obra nos lleva espontáneamente a entrevistarle. Cuando fuimos presentados le manifesté este deseo, y él accedió cordialmente. Pocos días después me presenté en su casa para dicho fin:

El propio novelista abre la puerta y nos conduce a la sala, la mañana invita al diálogo. Organizo las ideas. Hay tanto que decir, porque el escritor de hoy, por sus propias inquietudes, no puede quedar al margen de la conmocionada época que vivimos. Mas necesito una introducción y hablamos de Madrid. Le participo que he visitado sus calles, sus parques, sus paseos... y estamos de acuerdo: Madrid es una ciudad originalmente bella. Sin más rodeos, le pregunto:

—¿Algo acerca de su vida, de su origen social...?

—Nací en Barcelona, en 1931; mi familia pertenece a la alta burguesía española; mi padre era gerente de una industria, y mi madre murió víctima de un bombardeo en 1938... España era atacada... en el corazón. En 1936 nos trasladamos con mi familia a un pueblecito llamado Viladrau, al norte de Cataluña. Pueblo este rodeado de montañas... Yo era un chiquillo de cinco años... En Viladrau estuvimos durante la guerra civil...

—¿Después, retornaron a Barcelona?

—Regresamos y yo estuve en distintos colegios religiosos, de donde me expulsaban... Me hice bachiller y cursé la carrera de leyes, en Barcelona y Madrid, hasta 1952. No quise graduarme.

—¿Para quién escribe?

—Creo, como Larra, que no se escribe en abstracto para la humanidad, sino que se escribe para una sociedad determinada, en un tiempo determinado.

—Específicamente. El problema.

—El problema del escritor es el público, y saber dónde se encuentra este público para quien escribe.

—¿Por qué el público?

—Hay un acuerdo temático entre el público y el escritor. Usted sabe. El público tiene necesidades espirituales y culturales que satisfacer. Y para el escritor que está en contacto con él... que de este contacto mutuo surge el tema de su obra.

—¿Considera ésta la función del escritor en nuestro tiempo?

—Pero no basta con la realización del tema, su ejecución es el trabajo del artista. Es decir, no basta con ejecutar el encargo de la sociedad, sino hay que ejecutarlo bien. Para decirlo en términos taurinos: no basta con matar al toro, el torero debe hacerlo con arte para que haya belleza. Estar decidido y tener

arte sea auténtico, en su ejecución debe contarse con medios artísticos y la mayor eficacia expresiva.

—Si se trata de penetrar en este razonamiento, me parece que debe singularizarse un concepto en torno a las finalidades predominantes en la literatura de nuestra época.

—En primer lugar creo que el dilema del "arte por el arte" que se ha planteado siempre, es sólo aparente. Cervantes se hubiera reído de semejante concepción, si alguien se la hubiese presentado, lo cual no aconteció, porque en su época no se había roto la relación directa entre el director y el público. Hasta el siglo XIX el arte respondía a las necesidades de la sociedad. Fue con la aparición del capitalismo que este contacto del artista con la sociedad desaparece. Es decir, entre el público y el artista hay ya un intermediario. Por ello es justo que el artista, para salvaguardarse de este mercantilismo comenzara a hablar de un "arte libre". Pero este como otros términos similares constituyen una protesta abstracta, pero al fin protesta del artista contra el mercantilismo.

—¿Qué sucede entonces con el arte en los países capitalistas?

—Lo impone a su antojo. En los países llamados occidentales, la industria impone las modas literarias, como impone las marcas de zapatos y de perfumes. Así, al transformarse en una mercancía, el escritor está obligado a diferenciarse de las otras mercancías, de los otros escritores. De ahí que las búsquedas fueran sólo formales. La búsqueda obsesiva de originalidad, con la que el "artista libre" quiere distinguirse responden, no obstante, y sin que él se de cuenta, a las leyes del mercado.

—¿Por consiguiente considera usted que el arte que llaman "libre" es una protesta?

—Personalmente creo que la protesta del arte "libre" es una protesta inútil. El problema para el escritor no estriba en volverle la espalda a la realidad sino en encararla. Quiero decir que no está en liberarse de la sociedad que le rodea, sino en obedecer la problemática de esa sociedad.

—¿Hace esto el artista revolucionario?

—Naturalmente, porque los fines del artista revolucionario son paralelos con los del político revolucionario. Lo que no me parece admisible es que el político quisiera imponer en forma rígida un arte al servicio de la política, pues lo único que haría es empobrecer, esquematizar este arte, esta literatura revolucionaria, que objetivamente enriquece la política revolucionaria.

—¿Cree entonces que es la realidad la que dicta el asunto de la obra literaria?

—La sociedad nos dicta el tema y el escritor lo ejecuta de acuerdo con la realidad. No pueden separarse fondo y forma. Es el método que se adapta mejor...

—¿Cumple así el artista con su pueblo?

—Si el artista es honesto, su obra de arte se orienta hacia las necesidades del pueblo, al restablecerse la relación de éste con el público.

—¿En cuanto a la novela, qué papel considera usted que está llamada a desempeñar en nuestro tiempo?

—La novela, como el teatro, como el cine, tiene una importancia social evidente, la cual se va acentuando hoy, pese a las especulaciones que han hecho algunos críticos, que antes hablaban de crisis.

—¿Y la novela española actual?

—En ésta hay una evolución de lo explicativo a lo presentativo, esto es, en la novela de contenido social, que debe mucho a la novelística objetiva americana de los años 20 y 30. Los novelistas españoles de la nueva generación seguimos esta corriente, porque se adapta mejor a la temática que se desea desenvolver.

—¿Cuál es entonces la novela en crisis?

—La que rehuye la objetividad social. La novelística psicológica clásica, que es la novela de la burguesía, por una razón muy sencilla: el burgués ha intentado distinguir siempre la diferencia entre la realidad y la apariencia, entre su conducta y su conciencia.

—Comprendo que esta inclinación de la burguesía la pone en relieve la novela psicológica.

—Claro, porque si al burgués se le juzga por lo que hace, por su comportamiento externo, se le condena. Esta es la razón de que él prefiera una novela que refleje su inconfesable intimidad, lo que no tiene la novela objetiva, que juzga al hombre por su comportamiento, porque el hombre es lo que hace. El comportamiento es lo que refleja mejor al hombre. Parodiando un viejo refrán esta sería la sentencia: dime qué haces y te diré...

Por eso nuestra novelística actual ha eliminado la introspección para reflejar el comportamiento. Los novelistas que creen que deben profundizar en la introspección se equivocan, porque el amor, el odio, la envidia, no son realidades internas. Creer lo contrario equivale a sustentar algo totalmente falso, pues si analizamos con un método introspectivo qué son estos sentimientos (los celos, la envidia, la codicia), sacamos en conclusión muy poca cosa. Lo que yo



Juan Goytisolo
Ejecutar el encargo de la sociedad

creo es que estas pasiones se manifiestan, no subjetivamente, sino en relación con la sociedad; se manifiestan en el comportamiento.

—Llama nuestra atención un fenómeno... Obras notables de los escritores españoles que viven en España están siendo editadas en Francia, como en América.

—Es que en España actual, cuando un escritor realiza su obra, la censura es quien dice si debe o no ser publicada. Por esta razón numerosas obras literarias han tenido que ser editadas en el extranjero.

—Esto quiere decir que los escritores en España la están pasando muy mal.

—Yo, por ejemplo, me trasladé a París, donde residí desde 1957.

—¿Pero acaso en España viven los escritores aislados?

—De ninguna manera, el escritor es un profesional...

—Debe ser...

—Bueno, debe ser, y en la misma forma que otros profesionales se ligan para defender sus derechos, el escritor tiene también ese derecho, que si se lo niegan debe tomarlo.

—¿Por su especial vocación debe mantener estrechas relaciones con todos los escritores, hasta formar un frente en pro o en defensa de la cultura, de su pueblo, como de sus propios derechos?

—En lo que respecta a la defensa de la cultura, es lógico que los escritores se unan para defender, no solamente la cultura pasada, sino para defender más bien la posibilidad de cultura. Porque, cuando defendemos la cultura, no se trata de defender un cadáver, sino algo vivo.

—¿También debe haber un rescate de la cultura traicionada?

—Yo hablaría por luchar por la extensión de la cultura, a todas las clases, a todos los pueblos, a todos los países del mundo. Sólo así puede hablarse de una cultura auténtica. A propósito, nuestro gran Antonio Machado dijo: Sólo se pierde lo que se gana, sólo se gana lo que se da.

—¿Y en España, existe hoy un movimiento literario?

—¡Un movimiento formidable! El movimiento literario que actualmente es vigoroso. En este caso soy muy optimista. Su común denominador es el realismo, como ya le expuse. Me parece que en los próximos años se desenvolverá aún más este movimiento innovador.

—¿Nombres?

—Blas de Otero, Gabriel Celaya, Eugenio de Nora, son poetas de porvenir.

—Además de usted, se menciona al novelista Camilo José Cela...

—Claro que sí, Cela es considerado por la crítica como el puente entre la generación literaria de la República y la nueva generación de hoy.

—Su hermano Luis Goytisolo también es novelista conocido por nosotros.

—Luis figura con Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano y otros.

—¿Prepara una nueva novela?

—La *Chenca* es el título de mi última obra. Trata sobre la ciudad de Almería y pronto la editarán...

Juan Goytisolo —como buen escritor de nuestro tiempo—, está en lo justo cuando habla de alguna vinculación directa entre el escritor y la sociedad en que vivimos.

*Goytisolo estuvo en México después de una estancia de tres meses en Cuba. (N. de la R.)
valor no es sino un punto de partida. Para que el

SOBRE EL XXII CONGRESO DEL P.C.U.S.

En la situación actual del mundo, el XXIIº Congreso se destaca como acontecimiento de excepcional alcance. Es conocida de todos la confusión que hoy existe en el campo de los Estados capitalistas. Los mayores de éstos se hallan en contradicción entre ellos, y son incapaces de elaborar una línea de política internacional que no sea la vieja línea de la guerra fría y de la exasperada carrera de armamentos. Acumulan y empuñan las armas, sabiendo, a la vez, que si intentan utilizarlas para atacar al mundo socialista, serían aplastados. De aquí dimanan su enorme incertidumbre, su carencia de perspectiva, su incapacidad para proponer a los pueblos medidas capaces de garantizar la coexistencia pacífica y la paz. La lucha entre los que quisieran, por tímidamente que fuese, seguir esta última vía y los grupos ultrarreaccionarios estalla de manera cada vez más evidente. Sin embargo, y hasta el momento actual, en la acción práctica son estos últimos los que han impuesto su voluntad, obligando a un rearme acelerado, e impidiendo el inicio de las negociaciones indispensables para resolver los problemas —hoy especialmente agudos— del tratado de paz con Alemania, de la admisión de China en la ONU, del desarme general, y, por consiguiente, del cese de las pruebas atómicas.

Incluso se tornan cada día más difíciles las relaciones entre los países capitalistas, los nuevos Estados libres y los pueblos que sufren todavía el yugo colonial. En efecto: los Estados Unidos manifiestan siempre su intención de recurrir a la guerra para defender sus posiciones propias en cualquier parte del mundo de que se trate, y lo hacen de un modo cada vez más claro y cada vez más evidente. Frente a tales intenciones; frente a las guerras coloniales, que continúan; frente a las despiadadas matanzas de poblaciones africanas enteras, muy poco valor tienen las promesas de ayuda económica, subordinadas además, de hecho, a la pérdida de la independencia. Pero lo que más impresiona hoy, tanto en los nuevos Estados libres como en los más viejos países capitalistas, es el desconcierto que reina en el seno de las masas populares. De un lado, estas masas temen que la acumulación incesante de armas de exterminio desemboque, de un modo u otro, en su utilización, es decir, en la catástrofe atómica. Por otro, estas mismas masas carecen de toda perspectiva real de progreso social que lleve a la creación de una sociedad más libre y más justa que la sociedad actual.

El XXIIº Congreso se ha dado cuenta de esta situación, y ha hecho que a ella respondan sus propias decisiones, para posibilitar un relajamiento de la tensión entre los Estados Unidos, presentando al mundo entero su propia perspectiva: una perspectiva nueva de empeño total por edificar una sociedad de hombres libres e iguales, una sociedad comunista...

...Lo que especialmente nos interesa es el campo de la vida civil, de las relaciones entre los ciudadanos y de éstos con el Estado.

En los países capitalistas, asistimos a una regresión manifiesta y continua, que afecta tanto a las libertades democráticas tradicionales como a las libertades sindicales y a la vida cotidiana. Es un hecho evidente que allí donde existe, en esos países, un nivel más elevado de existencia material, la vida de los seres humanos sufre un proceso de empobrecimiento y casi de degradación, que se refleja hasta en la producción artística. El hombre tiende a aislarse de sus semejantes, abrumado por la maquinaria de la producción, agotado por el esfuerzo productivo, aguijoneado artificialmente, durante sus ratos de ocio, hacia diversiones que acaban por engendrar la santidad y el hastío. No se le ofrece, por lo demás, posibilidad alguna de adquirir importancia y valía decisivas en la organización de la vida colectiva. Una sociedad comunista habrá de moverse en dirección diametralmente opuesta; para hacer menos opresiva y más rica la vida de los hombres; más rica, sobre todo, en cuanto a su participación activa en la solución de los problemas económicos y sociales; más rica en iniciativas, y en aquella verdadera libertad que consiste en sentirse autor de un mejoramiento

continuo y de un progreso de todo el organismo social.

Sobre esta base se alza una moral nueva, que liquida el egoísmo, no con sermones inútiles, sino haciendo del ser humano el centro de múltiples relaciones colectivas fundadas sobre la igualdad y la fraternidad.

Tal es la significación profunda de las medidas previstas por el XXIIº Congreso para disminuir progresivamente las funciones del Estado, trasladándolas a asociaciones libres de ciudadanos; para vivificar todas las actuales organizaciones de masas, desde los soviets hasta los consejos de fábrica, desde los sindicatos hasta las organizaciones asistenciales, a las organizaciones de jóvenes, de mujeres (en vías de reconstitución), etc. En conjunto, estas medidas modifican sin duda la fisonomía de la política tradicional de la sociedad soviética, hasta el punto de que la definición de "dictadura del proletariado" no se adapta, ya, desde ahora a esa sociedad. En efecto: está realizándose la transformación del Estado de dictadura del proletariado en Estado de todo el pueblo.

Se ha formulado ya una observación y una crítica: a la vez que se prevé la desaparición gradual del Estado, se le mantienen al Partido sus funciones de organismo de dirección de la vida económica. Debemos contestar, ante todo y sobre todo, que una sociedad comunista no es, no puede ser, una sociedad anárquica. Por el contrario, debe ser una sociedad muy organizada, sobre una sólida base de técnica productiva. Sin embargo, tal organización no puede ya obtenerse mediante presiones económicas o políticas: deberá ser resultado de una adhesión voluntaria. Ahora bien: la distinción entre el Estado y el Partido reside precisamente en el hecho de que el primero es esencialmente un instrumento de presión, de sujeción, en tanto que el segundo se basa sobre la adhesión voluntaria: lo mismo que se basan sobre la adhesión voluntaria las demás organizaciones que habrán de desempeñar las tareas que hoy incumben al Estado. Además, no hay que olvidar que el Partido ha sido siempre, y es actualmente, y continuará siendo, en la Unión Soviética, el verdadero dirigente de las actividades económicas, en lo que atañe a sus orientaciones generales y a la movilización de las masas.

Es ésta una particularidad de la situación soviética que difícilmente podrá desaparecer en breve tiempo. En otros países donde no existe un régimen de partido único, donde han sido distintas las condiciones del desarrollo político, donde las asambleas representativas de tipo parlamentario han conservado una función de primer plano en la construcción de la sociedad comunista las cosas podrán presentar una configuración distinta de la que prevé el programa actual del Partido Comunista de la Unión Soviética.

Ciertamente, el Partido mismo habrá de sufrir una profunda transformación interna, desarrollar sus iniciativas, su vida democrática, su contacto con las masas. Deberá convertirse, en sí y en sus relaciones con los trabajadores, en un modelo de las nuevas relaciones de libertad, de colaboración recíproca, de fraternidad, sobre las cuales se apoyó la sociedad comunista.

La desaparición del Estado es un proceso tal, que las formas de su aplicación no pueden ser previstas desde ahora sino en sus grandes líneas, dejando amplio margen a la creación y a las iniciativas que deberán partir de las bases mismas de la nueva sociedad...

De las decisiones del XXº Congreso dimanan en línea recta directamente ciertas posiciones tomadas por el XXIIº Congreso y ciertas decisiones que conciernen directamente al movimiento obrero y comunista internacional, lo mismo que atañen a la vida interna del Partido Comunista Soviético. Tales son, particularmente, las nuevas y graves denuncias de actos arbitrarios, de ilegalidades y de crímenes cometidos por Stalin y bajo su dirección, las consecuencias que han sido extraídas de dichas denuncias, la crítica de los dirigentes del Partido Albanés del Trabajo, crítica que engendró, como saben ustedes, una divergencia con los camaradas chinos.

A nosotros no nos asombra que los especialistas habituales de la agitación anticomunista se hayan lanzado, con todo su ímpetu, sobre esta parte del debate y de las decisiones del Congreso. Pero nosotros sí debemos, por el contrario, preocuparnos de debatir estos problemas, como lo hicimos en 1956, para comprender mejor la situación, para armar mejor al Partido contra todos sus enemigos, descubiertos o encubiertos, y para asegurarnos mejor en nuestra posición.

Se ha planteado la cuestión de si era en verdad necesario abrir de nuevo el capítulo de las denuncias y concentrar el fuego sobre un grupo de viejos colaboradores de Stalin excluidos del Comité Central en 1956. No es fácil dar respuesta satisfactoria a esta cuestión, dado que no conocemos toda la vida interna del Partido Comunista Soviético y de sus órganos de dirección. Si es cierto que el duro ataque



V. I. Lenin

Los propios éxitos pueden ser causa de burocratización

dirigido por el Congreso contra ese grupo nos permite comprender mejor varias cosas que no estábamos en condiciones de captar completamente cuando se efectuó el XXº Congreso. Se ha hecho visible, en efecto, que el viraje dedidido entonces en las orientaciones políticas y el trabajo del Partido fue preciso efectuarlo sosteniendo una lucha continua contra un grupo de dirigentes que no aceptaba dicho viraje, que obstaculizaba toda medida renovadora, que permanecía ligado a las cosas viejas y a los viejos métodos, aún cuando la experiencia demostrase que se hacía imprescindible liberarse de tales métodos. Los sucesos de Polonia y de Hungría fueron probablemente explotados por ese grupo para desarrollar su acción dilatoria y su oposición, hasta que en junio-julio de 1957 se llegó hasta una tentativa de golpe de Estado para cambiar la dirección del Partido y enterrar para siempre las decisiones del XXº Congreso. El XXIIº Congreso no podía dejar de reaccionar tal como lo hizo. El peligro había sido muy grave. Una información más completa sobre aquella tentativa, divulgada inmediatamente o muy poco después, quizás habría ayudado al movimiento comunista internacional. La claridad, en estos asuntos, no perjudica jamás. Mientras más se esclarecen los hechos, más rápidamente se avanza, y con paso más seguro. De todos modos, la sustancia política de los ataques contra el "grupo anti-Partido" queda para nosotros completamente clara, y la aprobamos sin vacilación alguna, tanto más cuanto que, durante los años transcurridos, también nosotros hemos tenido que situarnos positivamente contra el dogmatismo y contra el temor a lo nuevo.

El Partido Comunista de la Unión Soviética, al plantear la tarea del paso a la sociedad comunista, no puede dejar de plantear al mismo tiempo tareas y objetivos de una índole tal, que exigen una renovación completa de toda su actividad. En la edificación de la sociedad comunista no es solamente la infraestructura la que sufre una transformación. También tienen que cambiar las superestructuras, y, por consiguiente, los métodos de trabajo del Partido, sus lazos con las masas, la manera de ejercer su función directriz, en una fase que debe ser de expansión de la vida democrática y de iniciativa creadora de los trabajadores. En semejante situación, el dogmatismo y el sectarismo, el apego al pasado y el odio a lo nuevo se convierten en el obstáculo principal. Aquí reside, seguramente, el verdadero lazo entre las decisiones fundamentales del XXIIº Congreso y la renovación de la lucha contra el "grupo anti-Partido".

En cuanto a las nuevas denuncias, no agregan gran cosa a lo que puede leerse en el famoso "informe secreto". Se trata de episodios nuevos, surgidos a la luz probablemente en virtud de las investigaciones practicadas por los comisionados expresamente nombrados por el XXº Congreso para esclarecer totalmente el asunto, y, en parte, de hechos ya conocidos. Puede que, para nosotros, estas denuncias últimas no hayan sido necesarias; puede que susciten, aquí y allá, emoción y perplejidad. Sin embargo, debemos hacer un esfuerzo por darnos cuenta de la situación existente en la Unión Soviética. Las violaciones de la legalidad y los crímenes cometidos en la cumbre del Partido, de las Fuerzas Armadas y del Estado, bajo la responsabilidad de Stalin, constituyen una tragedia terrible que todavía hoy pesa sobre el es-

* El texto íntegro de este informe presentado por Togliatti al Comité Central del Partido Comunista Italiano, del que publicamos aquí extensos extractos, apareció en *Unità* del 11 de noviembre de 1961 bajo el título de "Es preciso proseguir la acción de renovación ideológica y política".



José Stalin
La violación de la legalidad socialista

El espíritu, tanto de las generaciones viejas como de las nuevas, de las que aún el país no se ha librado. Es muy probable que la base pida aclaración sobre todos los hechos; y los comunistas no pueden comportarse como ciertos historiadores católicos que en la galería de los grandes papas colocan también a Alejandro VI, omitiendo decir lo que éste en realidad fue. La denuncia, además, es indispensable cuando se trata de erigir una barrera infranqueable contra el retorno de un pasado que debe ser enterrado para siempre, si no olvidado.

El traslado del cuerpo de Stalin, del mausoleo de Lenin al lugar donde se hallan los despojos mortales de otros dirigentes comunistas de gran valía era, en sustancia, una medida que se imponía ya desde la celebración del XXº Congreso, y no se demoró, a mi juicio, sino porque el aquel momento la opinión pública no la habría comprendido. En cambio, personalmente, me encuentro más bien perplejo ante la decisión de desbautizar la ciudad de Stalingrado, no por consideración a Stalin, sino porque con ese nombre millones y millones de hombres han designado, designan y continuarán designando a la famosa batalla que cambió el curso de la Segunda Guerra Mundial. Los camaradas soviéticos deben darse cuenta de las condiciones reales y de la sensibilidad popular en los países capitalistas, y no exigir cosas que no son absolutamente necesarias.

El problema de Stalin es un problema grave, profundo, que va más allá de las denuncias particulares de actos inhumanos, y que atañe a cuestiones de fondo del movimiento obrero y comunista, a cuyo examen es imposible sustraerse. Por eso, estimamos la actitud de los comunistas albaneses, apoyada en parte también por los camaradas chinos, como errónea y no educativa. A las denuncias de los camaradas soviéticos, los albaneses oponen una simple exaltación superficial, verbal y desprovista de todo sentido crítico. Semejante actitud debe ser rechazada sin vacilación. Los méritos de Stalin, nadie los discute; lo mismo que sería absurdo negar la grandeza de las realizaciones de la clase obrera y de los pueblos de la Unión Soviética durante el período en que Stalin ejerció la dirección del Partido y del Estado. Pero, a partir de un cierto momento, ¿no fue su actitud personal un obstáculo y un elemento negativo de toda la situación? Esta es una de las conclusiones a que es preciso llegar, aun en lo que se refiere a su obra teórica.

Si, por ejemplo, se relee hoy su último escrito consagrado a los problemas de la economía socialista, se halla en él la expresión de un conservatismo que tenía que ser barrido para poder avanzar. Piénsese hasta qué punto tuvo esto que ser perjudicial, ya que en la cumbre del Partido él había llegado a ser el único que podía expresar una opinión, a la cual, después, todos tenían que conformarse. Es éste un grave peligro de que hay que guardarse y que es preciso evitar siempre. Un partido político inspirado en el marxismo y que haya de dirigir una amplia acción entre las masas, no puede reducirse a ser un organismo monócefalo. Tiene que estimular en sus filas, y asimismo en sus órganos de dirección, el debate, la formación de diferentes personalidades dirigentes, el intercambio continuo de opiniones, sin que cada divergencia engendre rupturas y sanciones. Esto es tanto más necesario en la hora actual, cuanto que

nuestro desarrollo ha sido rápido, que la situación con que nos enfrentamos es complicada, que surgen continuamente nuevos problemas y que la invención política tiene que ser constante. La unidad y la cohesión deben ser completas en la acción; pero solamente el debate abierto y sincero es lo que puede crearlas y mantenerlas.

En el último Congreso del Partido Albanés del Trabajo lo que especialmente nos chocó y desagradó fue la ausencia total de este método, la exaltación constante y cansona de los méritos de una sola persona, que constituía lo esencial de las asambleas de ese partido, al mismo tiempo que el desprecio de toda norma de democracia interna. No es ése el modelo marxista y leninista según el cual debe organizarse y desarrollarse todo partido comunista. En tales condiciones, toda investigación teórica y, por consiguiente, todo progreso teórico, se hacen imposibles. Quiquiera que dice algo nuevo o algo diferente es considerado como hereje, lo que significa, en definitiva, que se acaba por no admitir y apreciar sino exclusivamente la repetición de las cosas ya dichas y redichas. ¿Cómo será posible ganar nuevas fuerzas al marxismo, entre los obreros, los intelectuales, los jóvenes, si así se transforma el partido en una secta de talmudistas salmódicos? Un partido que está en el poder, como el Partido Albanés, y que sufre semejante transformación, llega fatalmente a considerar los problemas mismos del poder en términos de pura fuerza material, lo que constituye un grave error político, y que fue uno de los errores en que cayó el propio Stalin.

Dos magnas interrogaciones nacen, además, de las denuncias de lo que se realizó a lo largo de varios años bajo la responsabilidad de Stalin, con violación brutal de la Constitución misma y de las leyes que el Estado Soviético solemnemente se había dado: ¿Cómo pudieron realizarse hechos tan graves, y cómo es posible garantizar que no se repetirán?

Sigo sin hallar completamente satisfactoria la respuesta a la primera interrogación; respuesta que consiste en atribuirlo todo a las características personales y negativas del carácter de Stalin, que, por lo demás, habían sido descubiertas y denunciadas en su oportunidad por Lenin. Hoy se sabe que, en torno de Stalin, había también otros dirigentes que colaboraron con él en la violación de las leyes; y, por otra parte, ¿cómo explicar que el Partido no quisiera tener en cuenta la grave advertencia de Lenin, de la que tuvo conocimiento en uno de sus congresos? Hay que ahondar más: es preciso llegar al análisis de las condiciones objetivas del desarrollo de la sociedad soviética, no para justificar lo que actualmente se denuncia, afirmando —lo que es falso y debe ser rechazado— “que no podía hacerse otra cosa”; sino para comprender mejor las cosas y para extraer de ellas una enseñanza útil para todos. En 1956, de acuerdo con los camaradas de la dirección del partido, pero bajo mi propia responsabilidad, intenté —en mi bien conocida entrevista en *Nuovi argomenti* situarme en este terreno, y sigo pensando que las conclusiones parciales a que entonces había llegado son todavía plenamente válidas. Por lo menos, hasta ahora no han sido refutadas por argumentos suficientes. Las nuevas revelaciones del XXIIº Congreso no contradicen estas conclusiones, sino que, por el contrario, las confirman. Se hace necesario, pues, proseguir las investigaciones, profundizar los análisis; y los camaradas soviéticos debieran prestar su gran ayuda a esta investigación, puesto que también en su propio país la necesitan, para responder a las preguntas que sin duda se plantean las nuevas generaciones.

De lo que se ha dicho en el XXIIº Congreso resulta que el punto de partida y el viraje hacia las sucesi-



Palmiro Togliatti
Edificar una sociedad de hombres libres

vas deformaciones fue el tenebroso crimen de que fue objeto Kirov. Estamos, pues, en 1934, cuando, a pesar de una cierta tensión económica, la Unión Soviética puede jactarse, ante el mundo entero, del éxito del Primer plan Quinquenal y de la colectivización agrícola. ¿Cómo pudo surgir, precisamente a partir de ese momento, la contradicción estridente de una acción que partía de la cumbre del Partido para violar, negar, destruir la legalidad socialista? Hay que reconocer que precisamente en ese mismo momento fue cuando surgieron, sobre la propia base de los éxitos logrados, ciertas contradicciones objetivas y dificultades de nuevo tipo, que la dirección staliniana no alcanzó a comprender y que creyó poder resolver instaurando el régimen de la sospecha y de la represión injusta. Hay que admitir que Lenin tenía razón cuando decía que los propios éxitos podían ser una de las causas de la burocratización. Es preciso, también, tener en cuenta lo sucedido anteriormente, los largos años de la guerra civil, de la intervención extranjera y del terror, que habían creado hábitos y métodos de trabajo particulares, y que nos explican cómo una parte del grupo dirigente pudo transformarse, alrededor de Stalin, en un simple grupo de poder, para el que toda cuestión se reducía a un choque de fuerzas materiales. Naturalmente, todas estas no son más que observaciones generales, que deberían ser comprobadas a base de hechos, para dar a cada crítica y a cada denuncia su justa proporción, colocando frente a ellas toda la inmensa obra positiva de edificación económica realizada por las masas trabajadoras bajo la dirección del Partido y del Gobierno Soviético, la fundación y la construcción de una sociedad nueva, y, al mismo tiempo, una política internacional de paz que halló eco de inmensa resonancia en el espíritu de los pueblos.

Nos empeñamos, en 1956, en llevar adelante esta investigación; y algo se ha hecho, con ayuda de los contactos con los camaradas dirigentes del Partido Soviético, del envío de delegaciones de estudio, de amplios servicios de prensa, de encuestas y de libros que seguramente conocen ustedes. Hay que hacer más, y debemos comprometernos a hacer más, pidiendo nueva ayuda a los camaradas soviéticos y a otros partidos. Lo peor, para nuestro movimiento, sería contentarse con oponer la exaltación a la denuncia, sin preocuparnos de nada más. También debe ser mejor definido, mediante la investigación, el estudio y el debate, el contraste que existe en este asunto con los camaradas chinos.

En cambio, la cuestión de las garantías, con vistas a evitar la repetición de lo que se produjo en época de Stalin, ha sido tratada por el Congreso de modo amplio y convincente. Todas las medidas propuestas y adoptadas para desarrollar la democracia en todos los peldaños de la organización social; las modificaciones importantes del Estatuto del Partido, la solicitud de una actividad más intensa de los soviets, de los sindicatos, etc... la crítica de doctrinas erróneas de derecho penal con las cuales se habían cubierto verdaderas violaciones de la legalidad, y, por último, la proposición de preparar una elaboración más precisa de las normas jurídicas para defender la libertad personal: todo esto tiende a ese fin. La afirmación, solemnemente repetida por todos, de que no se volverá atrás, ha sido, pues, afianzada por medidas concretas y precisas en materia de política, de derecho, de organización.

No es posible, en cambio, aceptar la posición del camarada Nenni, que plantea la imprescindibilidad de modificaciones institucionales, como única garantía, según él, de impedir la repetición de lo que se produjo bajo la responsabilidad de Stalin y por su culpa. Las instituciones soviéticas son resultado de un largo proceso histórico que es imposible rehacer en sentido inverso. Su legitimidad queda probada —si fuera necesario— por la existencia misma y por el incesante progreso económico y político de la sociedad soviética, por su victoria en el último conflicto mundial, por su política actual de paz, por su marcha hacia el comunismo.

Es absurdo oponer en abstracto las instituciones del Estado democrático burgués a las instituciones soviéticas, y creer que se deba y se pueda retornar a aquéllas. Y, además, esas famosas instituciones del Estado democrático “occidental”, ¿qué es lo que garantizan en realidad? ¿Han dado acaso al pueblo francés una garantía suficiente contra el advenimiento de un régimen de tiranía personal, contra la malvada guerra de Argelia, contra la aventura de Suez, contra la actual matanza de argelinos? ¿Ofrecen acaso garantías al pueblo americano contra las locuras de los generales del Pentágono? La verdadera garantía de la libertad no reside tanto en las normas institucionales como en la voluntad democrática de las masas populares y en su capacidad de movimiento y de defensa contra los ataques reaccionarios. Así se comprobó también entre nosotros, en junio de 1960. En un Estado donde la clase obrera y su partido detentan el poder, la verdadera garantía reside en el desarrollo de un espíritu democrático y de una vida democrática en todas las organizaciones existentes. Reside en el progreso de la economía, de la instruc-



Nikita S. Jruschov

Sólo el debate abierto puede crear la unidad

ción, de la cultura, de las actividades políticas y sociales de todos los ciudadanos. La Unión Soviética es ya muy diferente de como era al principio, cuando todo había que conquistarlo y defenderlo combatiendo. Es, también, muy diferente de la que era en época de Stalin. Y seguirá cambiando, con el acceso de las nuevas generaciones, con el perfeccionamiento de la sociedad socialista y el paso a la sociedad comunista. Pero sobre la base y dentro del cuadro de las instituciones soviéticas es como se producirá todo esto, porque dichas instituciones son las que han permitido y permiten ese cambio cualitativo de las relaciones económicas y sociales que constituyen el paso al comunismo.

Para nosotros los que trabajamos y combatimos por abrir a la clase obrera y al pueblo italiano nuestra vía hacia el socialismo, el problema de las garantías contra las desviaciones de la línea democrática es el núcleo de nuestra elaboración política y ha constituido el centro de las decisiones de nuestros Congresos VIII^o y IX^o. Precisamente para darnos y para tener esta garantía es por lo que afirmamos la necesidad y la posibilidad de marchar hacia el socialismo siguiendo una vía democrática, correspondiendo a las condiciones de nuestro país y a las conquistas ya obtenidas por la clase obrera y por el pueblo en la lucha contra el fascismo. Para dar y para tener esa garantía es por lo que hemos cuidado, sobre todo, de mantener y desarrollar el carácter democrático de nuestro partido, abriendo continuamente en su seno discusiones donde se intercambian puntos de vista, y aceptando, al mismo tiempo, la discusión y la comparación con todos los adversarios, sean quienes fueren. Estamos convencidos, en efecto, de que no es encerrándonos en una torre de marfil como nos haremos fuertes, sino afrontando sin prejuicios todas las cuestiones nuevas que hoy se presentan, sin haberles tenido nunca miedo a las novedades y sin tener miedo a afrontar la realidad tal cual es. Si hay errores que corregir o que denunciar, de esta forma de contacto con la realidad es de donde deben venir la corrección y la denuncia. Esta línea de conducta la seguimos, por ejemplo, después del XX^o Congreso, después de los sucesos de Polonia y después de los de Hungría, lo que nos permitió infligir una amarga decepción a todos cuantos afirmaban que estas sacudidas habrían de llevarnos a una crisis fatal. Y lo mismo sucedería ahora: de ello estoy convencido.

Ciertamente, no podemos negar que nuestra manera de actuar ha dado a nuestro partido una fisonomía original y particular dentro del campo, hoy tan amplio, del movimiento comunista mundial. Esto, sin embargo, no nos preocupa ni lo más mínimo: por el contrario. Nada hemos encontrado en Marx, en Lenin, en Gramsci, que contradiga o condene nuestra manera de actuar. Hemos sostenido siempre con firmeza, aún en época ya bastante lejana, la idea de que la lucha de la clase obrera y del partido de vanguardia de la clase obrera debían tener su carácter propio, correspondiente a las condiciones y las tradiciones del país, y una línea de acción política, a su vez, correspondiente a éstas. Por este motivo es también por lo que otorgamos tan vasta importancia a las decisiones del XX^o Congreso y, en particular, a la afirmación de la autonomía política y organizativa de cada partido comunista. Fuimos de los pri-

meros, fuera de los camaradas soviéticos, en sostener que no puede haber hoy ni Estado guía ni partido guía; y esta afirmación ya la aceptan todos. La extensión misma del movimiento comunista en los países más lejanos, la diversidad de las condiciones objetivas y las inevitables diversidades de la acción política y de los métodos de trabajo imponen esta multiplicidad de centros de dirección. De aquí pueden también dimanar posiciones divergentes sobre cuestiones particulares; y este hecho impone un intercambio continuo de opiniones, impone discusiones. La Reunión de los Partidos Comunistas y Obreros que



Los Bolcheviques

La fundación y construcción de una sociedad nueva

se efectuó en Moscú en 1957, y luego la gran conferencia de los 81 partidos en 1960, han aportado una contribución decisiva para fijar los elementos comunes de nuestra política en el mundo entero, dando una base inmovible a la unidad ideológica y política de todo nuestro movimiento.

Por lo demás, nuestras posiciones y nuestros actos no contradicen en modo alguno los principios del internacionalismo proletario y de la solidaridad internacional de todos los partidos comunistas y obreros. Por el contrario: mientras mejor se sabe comprender las condiciones del país propio, más pueden obtenerse éxitos en la lucha por la democracia, por el socialismo, por la paz, y tanto mayor es la contribución que puede aportarse a la causa común. Consideramos que ningún partido ha tratado más que el nuestro, durante estos últimos años, de establecer contactos con los demás partidos comunistas, con vistas a un mejor conocimiento recíproco, para discutir, para liquidar las incomprensiones recíprocas y disipar los malentendidos. La reunión que organizamos en Roma, el año 1958, con los camaradas franceses fue un gran éxito en este sentido, y la plataforma establecida entonces conserva todo su valor. Deseamos tener otros contactos, especialmente con los camaradas franceses, porque sabemos también cuál es la tarea que incumbe a nuestros dos partidos para una acertada orientación de todo el movimiento comunista, en el momento en que está absolutamente excluida la posibilidad de que pueda renacer (a lo que nos opondríamos absolutamente) una organización internacional centralizada. También se han organizado numerosos encuentros para estudio de cuestiones de doctrina y de interpretación de la realidad; y deberán continuarse. Nada hay de escandaloso, a nuestro ver, en el hecho de que se desarrolle una discusión entre los partidos comunistas, en tono sereno y objetivo. Nuestro movimiento ha llegado hoy a ser tan grande y ocupa tanto espacio en el mundo, sus posiciones son tan numerosas y tan diferentes, que no puede perjudicarle la confrontación entre afirmaciones que no coinciden siempre y en todos los puntos, mientras se respeten los principios fundamentales de nuestra doctrina y del internacionalismo proletario.

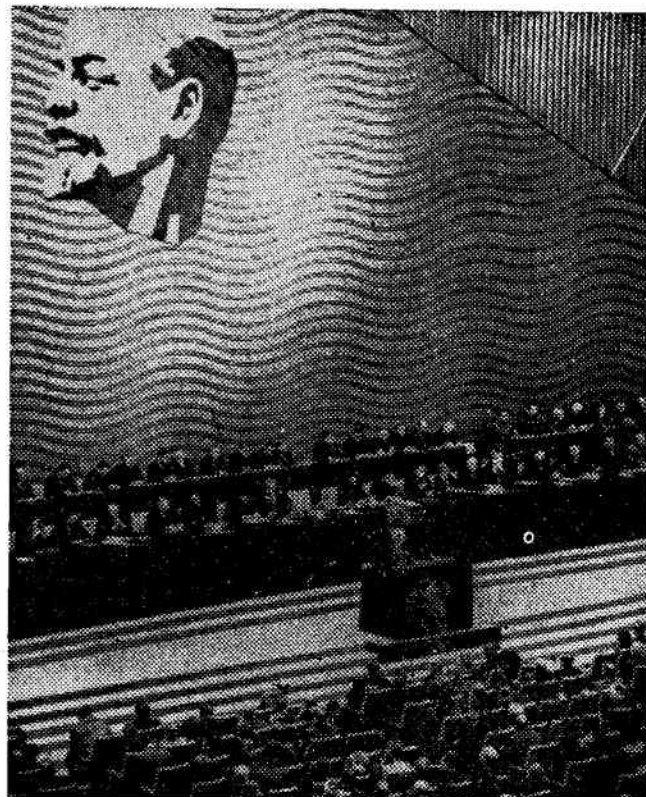
...También hemos tenido contactos con los comunistas yugoslavos, y mantenemos con ellos recíprocas relaciones amistosas. Esto no es solamente una necesidad de carácter geográfico: es algo más. Hemos criticado (y mantenemos estas críticas) el programa aprobado por el último Congreso de la Liga Comunista Yugoslava. Pero no podemos dejar de interrogarnos sobre la índole del régimen que hoy existe en Yugoslavia. No es cosa análoga a lo que existe en la Unión Soviética o en las democracias populares. Pero no es tampoco, ni un régimen feudal ni un régimen capitalista, ni, a nuestro juicio, un régimen que, después de haber avanzado hacia el socialismo, dé ahora marcha atrás y regrese a formas ya superadas. De aquí nace la necesidad del conocimiento, del estudio, de la reflexión. Y de aquí también dimana el error de tratar a Yugoslavia y a su régimen como se trata a los enemigos. Es preciso que los comunistas yugoslavos sientan que podemos estar en desacuerdo con ellos, pero sin ninguna hostilidad preconcebida. Sería verdaderamente extraño, de nuestra parte, rechazar los contactos con los comunistas yugoslavos en tanto que los buscamos con

el movimiento social democrático. Tal fue, por lo demás, nuestra posición en la reunión de los 81 partidos obreros celebrada el año pasado.

Diremos, para concluir, que el XXII^o Congreso ha sido un hecho excepcional, de una importancia decisiva para el Partido Comunista de la Unión Soviética, para nuestro propio partido, para el movimiento obrero y comunista mundial, para toda la humanidad trabajadora.

Atravesamos actualmente un período de grave tensión internacional; nos hallamos al comienzo de una nueva etapa de nuestro movimiento. Sabemos que es tal la fuerza del mundo socialista, que puede impedir el desate de un conflicto mundial, hasta el punto de que toda la humanidad pueda entregarse, en la paz, a resolver las tareas que se plantean para asegurar a todos los pueblos la igualdad, la libertad, el bienestar. Para la Unión Soviética, la etapa que se presenta es la del paso a una fase más avanzada de construcción socialista: el comunismo. Esto significa una construcción económica nueva y rápida, la transformación de las relaciones sociales, una nueva configuración de las relaciones entre los hombres y, en consecuencia, una renovación cualitativa de las actividades del Partido, que le permita adaptarse a las tareas y situaciones nuevas. Para los demás partidos obreros y comunistas, la nueva etapa deberá ser la de una renovación y un revigorizamiento tales, que permitan a todo el movimiento estar a la altura de los nuevos fines a que la Unión Soviética se propone llegar y a que llegará. Entre las masas trabajadoras, entre los seres humanos en general, la atracción del nuevo mundo comunista que se está construyendo será cada vez más fuerte; y los comunistas, lo mismo si están en el poder que en la oposición, deben saber cómo captar este impulso objetivo y transformarlo en adhesión consciente. Para eso, es preciso desembarazarse de todos los vestigios nocivos del pasado, ver claramente nuestros objetivos y estar seguros de nosotros mismos. Nos es preciso, también, dominar totalmente nuestra doctrina y saber aplicarla, en todas las situaciones y en cada situación determinada, de modo de estar siempre a la vanguardia, de estar siempre en actividad, pero entre las masas, liquidando toda traba oportunista, dogmática y sectaria, ligando siempre estrechamente la propaganda y el desarrollo de la doctrina a la acción política y a la lucha de las masas.

Para nuestro propio partido, la nueva etapa deberá significar una profundización ulterior de nuestra política en su aplicación a través de las luchas cotidianas. Tal es el mejor aporte con que podemos contribuir a la elaboración internacional de la política comunista. Así pues, tenemos que trabajar más y mejor; tenemos que estudiar de una manera más atenta y más constante nuestra doctrina, nuestra experiencia, y la experiencia de todo nuestro movimiento. La nueva etapa verá acrecentarse, sin duda alguna, la autoridad del comunismo en el mundo, y las discusiones que se desarrollen en nuestro partido no harán otra cosa que aumentar nuestro prestigio: allí donde se discute, se marcha adelante, se enriquecen los conocimientos teóricos y la acción práctica. Hoy marchamos hacia el descubrimiento y la conquista de un nuevo mundo. Las decisiones del XXII^o congreso nos ayudarán, nos iluminarán. Pero a nosotros mismos es a quienes incumbe la tarea de aportar una contribución efectiva a fin de que la causa del comunismo y de la paz pueda triunfar, en nuestro país, y en el mundo entero.



El XXII^o Congreso del P.C.U.S.
Evitar la repetición de lo que se produjo

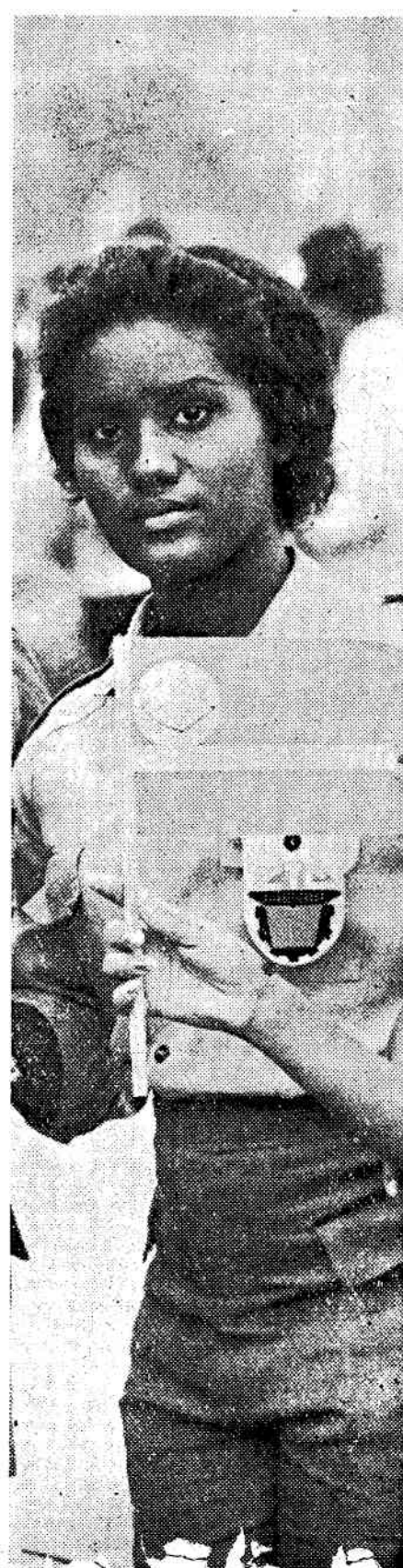
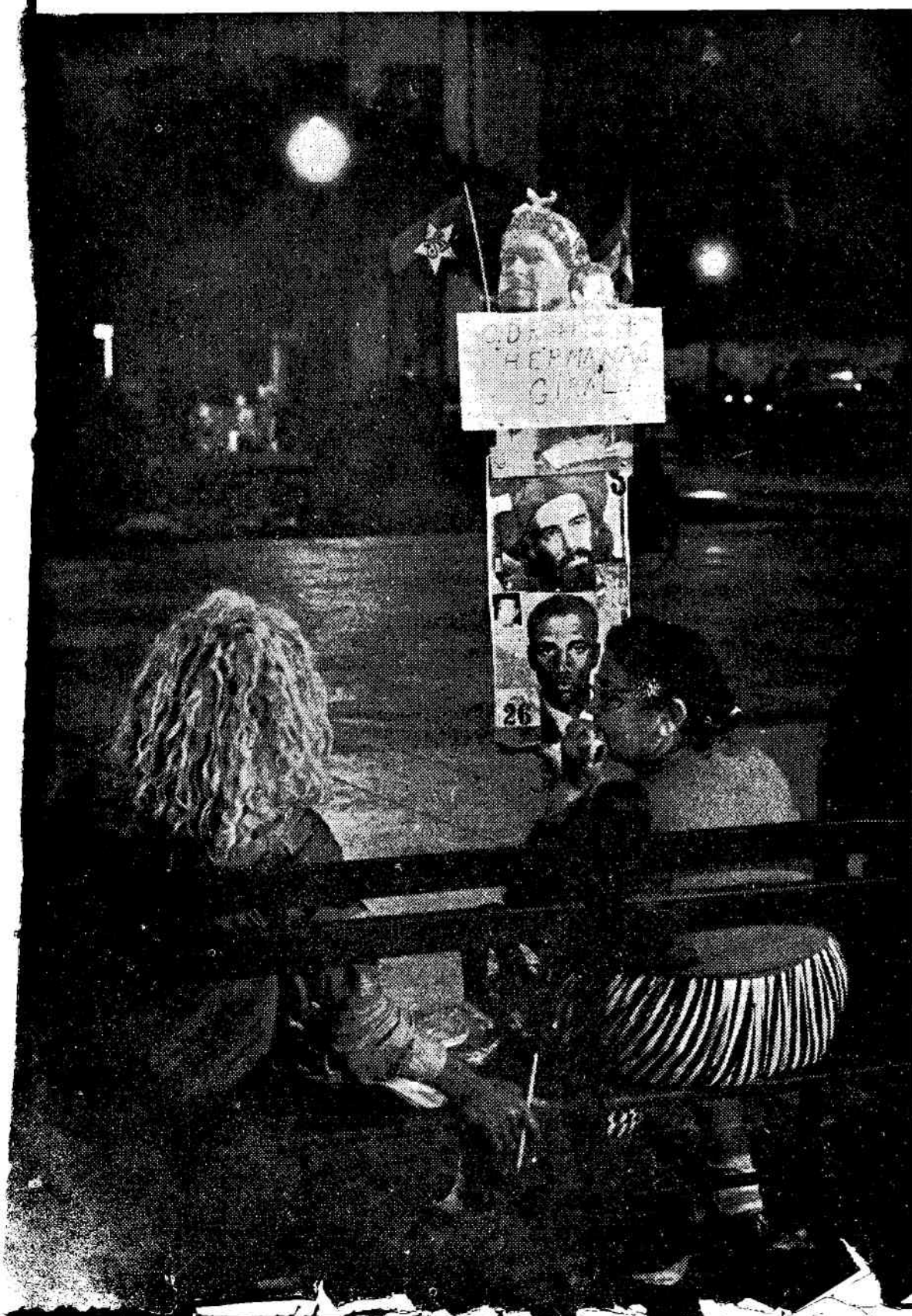
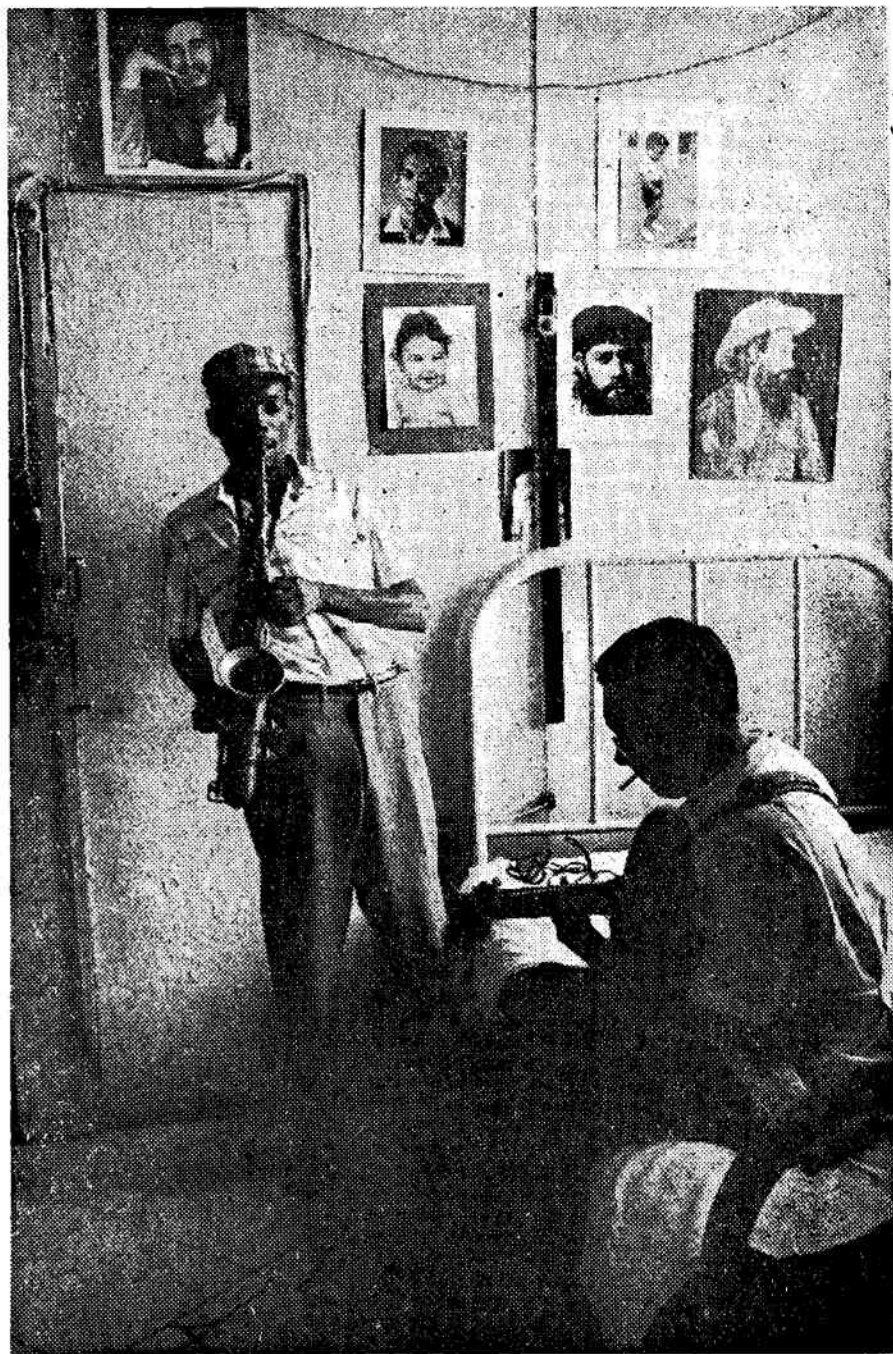
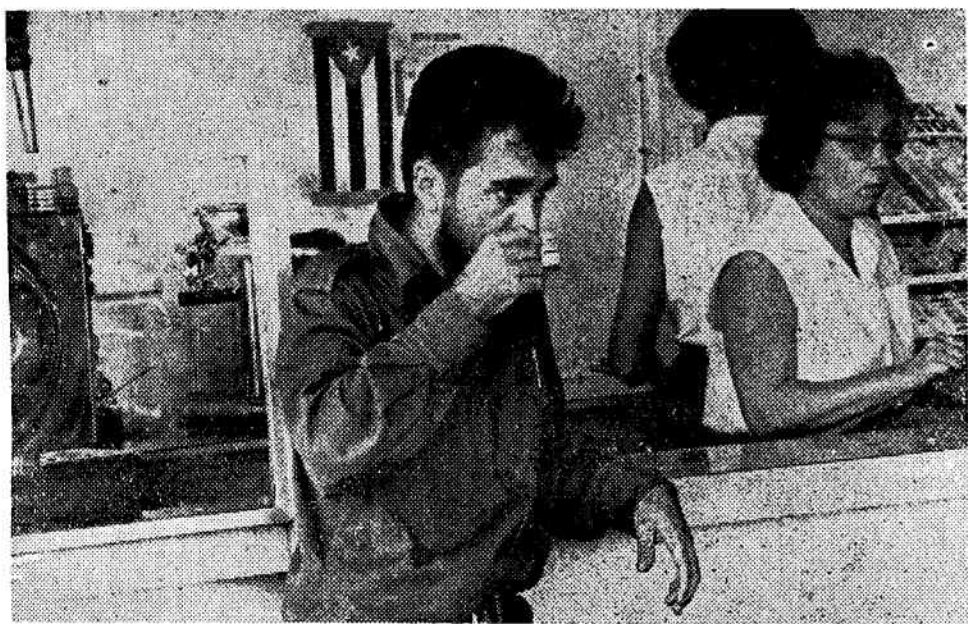


Leroy McClucas

Leroy McClucas es un joven fotógrafo norteamericano que vino a Cuba, por unas semanas, con el encargo de la editora neoyorquina Simon & Schuster de hacer un álbum de imágenes de Cuba. McClucas, además de oprimir el obturador, es poeta y colabora en algunas de las publicaciones "beatniks". Su sensibilidad determinó la permanencia y enamoramiento de la isla, ha residido entre nosotros.

Ver a Cuba es para McClucas un café de tres kilos, una bella alfabetizadora, unos músicos ensayando en un solar o un parque donde lo pintoresco se mezcla a lo heroico.

VER A CUBA



NOTAS

Dos actitudes

Mister Leonard Bernstein, New York.

Señor: El Conjunto Nacional de Entretenimiento del Conjunto Dramático Nacional está sumamente interesado en representar su comedia musical *West Side Story*. Nos interesaría conocer cuáles son los requisitos que usted demanda para enviar el libreto y la partitura musical. Su decisión afirmativa contribuirá a crear condiciones para la comprensión entre pueblos a través del intercambio musical. Agradeciéndole su atención a estas líneas, Nicolás Guillén, presidente. Roberto Fernández Retamar, secretario coordinador.

Señor Nicolás Guillén, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Estimados señores: El señor Bernstein y los otros autores de la comedia musical *West Side Story* han dado a nuestra organización todos los derechos de representación extranjera. Lamentamos que la situación política entre nuestros países no nos permite considerar su petición. Muy atento de ustedes, Marjory Gans. Music Theater International.

Ediciones El Puente

Proximamente Ediciones El Puente pondrá a la venta tres libros de poemas de jóvenes autores cubanos: *Acta de Reinaldo Felipe*, *El Orden Presentido* de Manolo Granados y *Meditaciones* de Nancy Morejón.

De nuevo Con las Milicias

El primer libro de ediciones Unión, *Con las Milicias* de César Leante, agotó su primera edición de cinco mil ejemplares a las pocas semanas de publicado. La segunda edición, de veinte mil ejemplares, ya se encuentra en circulación. Esto sitúa a César Leante en los primeros rangos entre los autores cubanos cuyos libros han alcanzado grandes tirajes.

Ediciones Unión

En la librería "Lalo Carrasco" del Hotel Habana Libre tuvo lugar el lanzamiento de tres nuevos libros de Ediciones Unión: *El Justo Tiempo Humano* de Heberto Padilla, *Los Caminos* de Manuel Díaz Martínez y *El Parque de la Fraternidad* de José Triana. De poesía los dos primeros, de teatro el último. Igual que los otros dos actos de este tipo, anteriormente organizados por la UNEAC, este contó con la presencia de numerosos escritores y artistas.

Ahora Ediciones Unión anuncia la aparición próxima de: *La Guerra y los Basiliscos* (cuentos) de Rogelio Llopiz, *Cuentos Completos* de Félix Pita Rodríguez, *El Descanso* (novela) de Abelardo Piñero, *Mariano: Arte y Naturaleza* (monografía de arte) de José Rodríguez Feo, *Homenaje a Portocarrero* (monografía de arte) de José Lezama Lima.

Se encuentran en preparación libros de poemas de Manuel Navarro Luna, Roberto Fernández Retamar, Nivaria Tejera y Eraclio Zepeda, así como los reportajes de Antonio Núñez Jiménez *Hombres y Paisajes de Cuba*, y las *Crónicas de la Guerra* del Comandante Ernesto Guevara.

En los días que corren fue lanzado *Para el 26 de Julio*, otro libro de Ediciones Unión, en que se recogen los principales poemas revolucionarios de los últimos tres años.

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 Jefe
Tony Evora/Director Artístico

Redacción y Administración: 17 y H, Vedado,
La Habana — Teléfono: 32-4551
Editado en los talleres de Seoane & Fernández.
2ª Quincena, Junio 1962 — Año 1 — Número 5

La crítica hace crisis

"Ejercicio del criterio" llamó Martí a la crítica. Lo cual significa que no hay una crítica que sea ejercicio del sentimiento, a pesar de algunos párrafos conmovedores. Y mucho menos una que lo sea del resentimiento. Por eso sorprende tanto como molesta el leer (o escuchar) algunos intentos de crítica que últimamente han estado rodando por ahí. Vale la pena detenerse un poco en este punto, y la hospitalidad de *La Gaceta de Cuba* es buena ocasión para ello.

Que nos perdone Perogrullo, pero para ejercitar el criterio lo primero que hay que tener es eso: criterio. Lo que supone no sólo inteligencia alerta, sino también sería formación, una tabla de valores a la cual remitirse, y una concepción del mundo dentro de la cual situar esa tabla. Es simplemente inaceptable que quien carezca de tales virtudes se arroge el derecho de enjuiciar a los demás. No pueden ser los deficientes los llamados a enjuiciar. A nadie puede sorprender, por ejemplo, el que sean las épocas de más fuerza creadora las que hayan producido las mejores tareas críticas. Grandes críticos conocieron Grecia (nos lo recordó mucho Alfonso Reyes), el Renacimiento o el Romanticismo. Entre nosotros mismos, no es un azar el que hayamos tenido un crítico de primer orden en nuestro mayor hombre de letras, en José Martí.

Ahora bien: aunque la familia es vieja, últimamente hemos visto reverdecirse aquí y allá el caso estrictamente contrario: el de quien, sin oficio ni beneficio, con un barniz bien frágil por encima de la ignorancia y algunas lecturas dominicales, se dedique nada menos que a criticar a los demás. Y a criticarlos con un rigor, una altanería y a veces una insolencia que lindarían con lo insoportable de no hacerlo con lo ridículo. Son por lo general gentes que, habiendo visto pasar los años sin fruto, después de fracasar en casi todo deciden proponer a los demás que fracasen también. Y cada negativa a esa gentil invitación la sienten como un golpe en la cara. ¿Qué le vamos a hacer? En Cuba hay en todos los órdenes, muy pocos deseos de fracasar, y, en cambio, magníficas oportunidades para alcanzar obras serias y dignas, notables tanto en cantidad como en calidad. No es de extrañar sin embargo, que con tantas lastimaduras dentro y con tan poco bagaje, se les escape a estos pseudocríticos lo que hay de positivo (y es mucho) en la actual creación cubana.

No se entienda tampoco, desde luego, que sugerimos una crítica todo reverencia y consentimiento. No: la gama de la crítica es riquísima y no hay por qué mutilarla. Habrá siempre el que, como Martí, hable para elogiar y haga de su silencio censura; y el que cargue la letra en lo negativo, con ánimo didáctico o polémico, y el que prefiera simplemente llevar de la mano al lector, sin sobresaltos, como quería Sainte Beuve. Y habrá también una crítica iluminadora, que parezca descubrir en el autor zonas oscuras, antes de emitir juicio alguno. En fin: rica es la crítica y rica debe quedar. Pero ante todo, debe ser crítica. En Cuba misma ha habido no pocos críticos de calidad, al menos a partir de Delmonte. La literatura ha andado en esto más favorecida, pero de vez en cuando las otras artes han conocido un observador penetrante. Es innecesario enumerarlos. Baste decir que hoy mismo contamos con figuras, tanto mayores como jóvenes, cuyo enjuiciamiento es digno de ser tomado en consideración. De más está decir que no pensamos en ellos al lamentar las anticríticas o pseudocríticas que hemos mencionado. Pero sí es cierto que el número de aquellos críticos estimables es bastante menor del que requerimos, y debe aumentarse, a expensas de estos asaltantes de la labor crítica. ¿Alguien dejaría, por ejemplo, la responsabilidad de enseñar, en manos de semiletrados resentidos, enemigos velados o confesos de la ortografía y la aritmética? ¿O la medicina, al cuidado de quienes saben de anatomía lo que un mudo del do de pecho? ¿Por qué entonces tolerar que la responsable tarea de criticar quede para los que nada saben de crear ni de comprender? Es una pregunta que, con toda responsabilidad, debemos dirigir a nuestros colegas de la prensa. La Unión de Escritores y Artistas de Cuba se propone organizar un fórum sobre la crítica, e invitará a hablar en ese fórum a personas interesadas seriamente en esta cuestión. Es idea encomiable. Pero para hacerla más fructífera, debe ser seguida por la decisión de que esas personas, y las muchas que pueden acompañarlas en la tarea, se dediquen, desde nuestras publicaciones responsables, a acometer la tarea nada desdeñable de criticar.

B. O. R.

Correo

Hemos recibido esta interesante carta de la que publicamos dos fragmentos:

El pasado domingo 27 de mayo hubimos de visitar el cementerio Tomás Acea en Cienfuegos, donde pudimos presenciar con profunda pena como han sido talados los cedros y robles que se encontraban a lo largo de las avenidas que circundan el interior del mismo, así como que se están agrietando las paredes del edificio. Como es sabido la construcción de esta obra está inspirada en el Partenón Griego, encontrándose entre las grandes riquezas de arte con que cuenta la nación; innumerables son los textos sobre arquitectura donde se cita esta obra como ejemplo de edificación antigua, siendo los árboles lo que la hace más interesante y más atrayente a la curiosidad de los visitantes...

...Tomemos la historia del pueblo soviético y veremos como en la batalla que se efectuó dentro y fuera del Palacio de Invierno contra la opresión feudal, los obreros prefirieron alargar el tiempo del combate, aún a costa de sus propias vidas, para que no se destruyeran por la acción de las armas aquellas riquezas de arte y escultura que es hoy su orgullo nacional, y para los "economistas" recordémosle también que aún se encuentra intacta la Cúpula de la Iglesia de San Pablo, tallada en oro y que a pesar de la necesidad de divisa de aquel pueblo hambriento no fue tocada, porque se pensó más en su valor histórico, en su valor espiritual y cultural, que en su "valor de cambio".

Raúl Dorticós Jiménez
Jefe de la Secc. Inst. Def. A A.

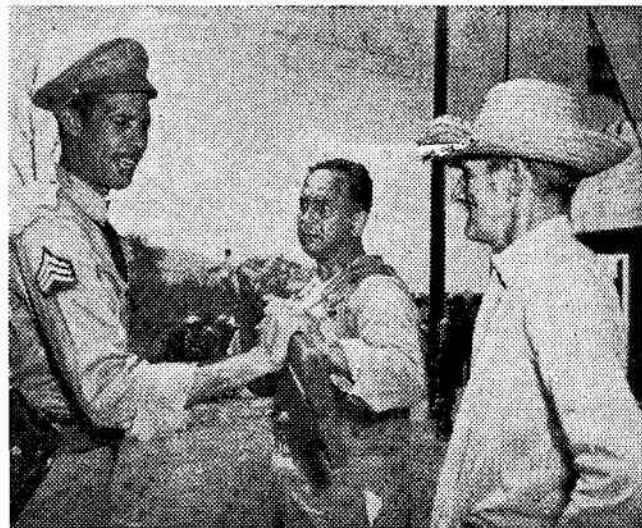
Cine cubano en el mundo

La nueva cinematografía cubana acaba de obtener un nuevo premio, fresco aún el éxito logrado en Italia en el festival de Sestri Levante. El documental "Colina Lenin", del director Alberto Roldán y el camarógrafo Rodolfo López, con texto de Amaro Gómez, narrado por José Antonio Rodríguez, obtuvo el III Premio del Symposium en este importante evento del Festival de Karlovy Vary. "Colina Lenin" había logrado ya, en Sestri Levante, el Primer Premio del Cortometraje. Este nuevo reconocimiento de

sus valores en el Festival de Karlovy Vary tiene particular significación dados los objetivos del Symposium, plataforma permanente de las nuevas cinematografías surgidas en los países liberados recientemente del yugo colonial. En Karlovy Vary se analizó este año el valor del cine como expresión artística en el contexto de las culturas nacionales, surgido en el clima del renacimiento artístico que se viene produciendo en Asia, Africa y América Latina, desde el Viet nam hasta Argelia, y desde la Guayana hasta Cuba. Los principales Premios del Symposium fueron los siguientes:

Primer Premio: Dos Soldados (Viet nam)
Segundo Premio: Jamina (Argelia)
Tercer Premio: Colina Lenin (Cuba)

Al mismo tiempo el Festival de Melbourne ha otorgado un Premio Especial al tercero de los cuentos del film cubano "Historias de la Revolución", "La Batalla de Santa Clara", dado "su realismo documental en un film de ficción". "Historias de la Revolución" obtuvo también en Sestri Levante una Mención Especial y Medalla de Oro del Jurado.



El Joven Rebelde
Premio de Dirección en Karlovy Vary