BIBLIOTECA NACIONAL
Ejemplar 24 Págs. ★ $ 0.25
24 JUN. 1958
BIBLIOTECA NACIONAL
Ejemplar Asignado 1475
C

MARCHA

TODA LA SEMANA EN UN DIA

Franqueo a Pagar - Correos del Uruguay - Cuenta Nº. 9 - Rincón 542, Piso 3 - Teléf.: 9 31 94

Redactor Responsable: Julio Castro. — Administrador: Hugo R. Alfaro. — Precio: $ 0.25

Año XIX ★ Viernes 20 de Junio de 1958 ★ Nº 916

LAS PENAS Y LAS VAQUITAS

DOS preguntas nos hemos planteado: ¿Cuál es la producción de ganado vacuno en el país?

¿Qué capacidad de faena tienen los tres frigoríficos que aun mantienen abiertas sus puertas: Nacional, Anglo y Castro?

Para responder empezaremos por estudiar nuestras existencias de bovinos.

—o—

1. El censo agropecuario de 1956, cuyos resultados, en forma parcial, se han dado a conocer no hace mucho, nos atribuye 7:433.139 vacunos.

Este stock se descompone *en once categorías:* toros; toritos de 1 a 2 años; hembras enteradas; vacas de invernada; vaquillonas hasta 3 años no enteradas; novillos de 1 a 2 años; novillos de 2 a 3 *años; novillos de 3 años y más; terneros de menos* de 1 año; terneras de menos de 1 año; bueyes. Para facilitar la lectura —admitido que alguien lea— vamos a refundir las once categorías en siete:

Toros y toritos	137.928
Hembras enteradas	2.571.449
Vacas de invernada	448.523
Vaquillonas	932.969
Novillos	1.715.698
Terneros	1.491.557
Bueyes	135.024

(La suma de los parciales —pero la observación carece de importancia— no coincide exactamente con el total indicado por la Dirección de Agronomía).

2. Como tantas veces ha sido señalado, ese stock no ha tenido mayores variantes a través de los nueve censos realizados desde 1900. El censo de este año nos atribuía 8:827.428 vacunos. En 1908, dispusimos de 8:192.802 de cabezas. En 1951, de 8:134.109. Y el promedio de los ocho primeros censos alcanza a 7.706.174. En 1956, pues, con 7.433.139, estábamos por abajo del promedio.

Dos observaciones más, se desprenden de los cuadros de la Dirección de Agronomía:

a) La *composición del stock no ha sufrido ma*yores variantes. Es decir que la parte correspondiente a cada categoría se mantiene. Hay un equilibrio constante. Así por ejemplo las terneras y vaquillonas representan todos los años alrededor del 24% del total y las vacas de cría, el 35%. Cabe pensar que es éste un equilibrio natural, derivado *de las características de la misma producción.*

b) Mientras el stock se mantiene en cifras absolutas y en su composición interna, la población del país crece. Ya no hay cuatro vacas por habitante, como lo creía Juan de Lara, optimista e iluso, camino de América. En 1900 por cada habitante había 7.46 vacunos. En 1956, menos de 3. Apenas 2.82.

La invariabilidad del stock, con ligera tendencia a la disminución y el crecimiento de la población, ya veníamos como se comprenderá, una de las facetas del problema.

Por el aumento de la población aumenta el consumo interno de carne. Es posible además, que sobre este último influya el mejoramiento del nivel de vida general. De todas maneras, a falta de otros datos más precisos, *el hecho antes señalado es evi*dente: el consumo interno ha crecido.

3. ¿Cuál es la producción anual de vacunos? Nos ha sido siempre muy difícil estimarla. En nuestro dilatado trabajo sobre Población Activa y Renta *Nacional del Uruguay* (MARCHA año 1956 y Revista de Economía Nos. 42, 43 y 44) tomamos —utilizando métodos de recibo en otros países— como cifras de producción, las cifras de *ventas en los mercados de* consumo. Se produce para la venta. Una y otra se confunden. Llegamos así a estimar que la faena de vacunos, había alcanzado, por ejemplo en 1953, *último de los años que entonces estudiamos, a 1.410.000* cabezas.

Vamos a emplear ahora referido al 56, otro método. En lugar de recurrir a las cifras de ventas —algunas conocidas con precisión y otras estimadas— calcularemos teóricamente la producción, partiendo de los vientres registrados por el Censo. Son éstos, según antes vimos, 2.571.449. Si se estima que las parideras viables alcanzan al 80%, tenemos, como primera cifra, 2.050 animales.

Pero a esta cantidad hay que ajustarla y depurarla, porque debe distinguirse entre producción *total* y producción que va al consumo.

a) Los 2 millones y *medio de hembras* enteradas, incluyen las vacas lecheras.

En el censo del 51, la Dirección de Agronomía fijaba el número de éstas —secas y en ordeñe— en 511.547, de las cuales 355.682 en ordeñe.

En el censo del 56, el total de vacas lecheras se eleva a 655.684.

Pero tales cifras no coinciden con las de Conaprole. Hace ésta dos grandes grupos: el de la cuenca lechera que le sirve, por un lado y el resto del país —las demás cuencas lecheras— por otro.

A la primera le atigna 95.000 vacas en producción y 47.000 secas o sea en conjunto 142.000. A las segundas, 155.000 en producción y 77.000 secas, vale decir, 232.000.

Las dos cuencas tendrían pues 250.000 vacas en producción y 124.000 secas y en total 374.000.

Puede acaso explicarse la diferencia si se tiene presente que las cifras más altas de la Dirección de Agronomía, comprenden no solo a los animales de los establecimientos dedicados a lechería, sino también los utilizados para consumo de los propios establecimientos ganaderos.

Obligados a elegir entre uno y otro censo y pensando, por lo dicho, que las cifras se contradicen menos de lo que aparenta, nos quedamos con el de Conaprole. El día acerca más, ya se verá la razón, a los datos que buscamos. Conaprole estima que la producción de terneros llega al 98% de los vientres. Por tanto el que llamaremos el cuenca, es de 122.000 terneros, divididos por mitades entre machos y hembras. En las demás cuencas, la producción es de 200.000 también dividida por mitades. Pero lo que interesa destacar es este hecho: en la *cuenca de Conaprole, los terneros machos se sacri*fican. No así, en las demás regiones. Por consiguiente a la producción *teóricamente* calculada hay que hacerle una primera quita: los 60 mil terneros machos referidos. Lo demás entra a producción lechera y no a producción de carne; pero no es menos cierto que terminado el período útil de lactación las vacas viejas van, como todo hicho que camina, al matadero. Su destino normal es la conserva.

b) Cabe también descontar de la producción destinada a faena, los toros y toritos que según vimos redondean unos 138.000 animales.

c) Otra deducción corresponde a mortalidad. En nuestro citado trabajo llegamos a estimar, después

(Pasa a la Pág. 4)

Carta de Roma

Ocho Problemas de la Política Italiana

Por Juan Rodolfo Wilcock

☆ *Mientras se espera conocer cómo se compondrá el futuro gobierno italiano, es decir, sobre qué alianzas se apoyará la democracia cristiana para lograr una mayoría estable, resulta de interés considerar en su conjunto cuál ha sido la actitud de los diversos partidos que se presentaron a las elecciones, en lo que refiere a los más importantes problemas que dicho gobierno futuro deberá encarar.*



Según opinión generalizada ocho serían los puntos sobre los cuales más claramente tuvieron que definirse los partidos concurrentes en sus respectivos programas:

Primero: la mayor o menor intervención del Estado en la economía del país, o sea el problema del liberalismo económico.

Segundo: el Mercado Común Europeo.

Tercero: la Reforma Agraria.

Cuarto: la división del país en Regiones con cierta autonomía, sobre todo desde el punto de vista económico.

Quinto: la Defensa Laica, o sea defensa de la autonomía del Estado frente a la actitud siempre más absorbente del clero italiano.

Sexto: el problema de la Escuela Privada problema candente en todos los países preponderantemente católicos.

Séptimo: el Divorcio.

Octavo y último: el Pacto Atlántico.

El primero de estos puntos, es indudable que ha sido objeto de apasionados debates en los diarios y demás medios de información durante toda la campaña, reflejo del interés que presentaba para el electorado. Giovanni Malagodi, expresando la opinión del partido liberal de las finanzas, sostiene que el control público sobre los grupos indus- (Pasa a Pág. 3)

QUE EN PAZ DESCANSEN ★ Por ROBERTO



KRUSCHEV. — Si esto lo hubieran hecho los burgueses sería un crimen repugnante. Hecho por nosotros lo titularemos simplemente: "Nueva ofensiva de paz".

CARTAS DE LOS LECTORES DE "MARCHA"

NO ESTA DE ACUERDO

Soy un asiduo lector de MARCHA, cuya opinión ha sido *siempre (casi siempre)* un norte y una *guía para mí*. En sus claras y sensatas páginas he podido encontrar siempre la posición *más justa, más imparcial y a la vez más acorde* con la Razón y el Derecho...

Desapasionada, realista, capaz de dar la razón aun cuando quien la tiene, sustente toda una *ideología diferente* de la propia; en fin, una publicación cuyo principal afán consiste en ser una verdadera tribuna de la VERDAD... aun en perjuicio propio.

Esa era (y es) mi opinión; opinión que ha sido hecha tambalear no hace aún 10 minutos, mientras leía el extenso artículo titulado "Crónica de un crimen", del Sr. Ruben Cotelo.

Se presentan allí DOS versiones: la llamada "oficial" y el "otro testimonio", o sea la versión de "la otra parte". Se extiende luego el autor en una serie de comentarios y consideraciones, para terminar luego con una referencia a John Steinbeck y a la frase con que cierra la obra que sirve de título al último parágrafo del artículo. Todo el artículo refleja la opinión del autor, totalmente favorable a la víctima de ese hecho y a la parte por ésta representada.

Ahora bien: ¿No sería acaso más lógico considerar las TRES versiones, que en cualquier suceso donde figuran DOS partes, realmente existen? ¿No es cierto acaso que SIEMPRE hay una versión basada en el punto de vista de una parte, otra versión proveniente de la opinión de la segunda parte y una tercera versión, (que es la única verdadera e imparcial) que es la proveniente del estudio del hecho y sus antecedentes por una tercera parte imparcial? ¿Y si estudiamos el hecho y hacemos uso de nuestra razón, desapasionadamente; si consideramos los antecedentes, no sólo del (¿por qué no?) infortunado victimario, sino también los antecedentes personales y policiales de la víctima; si tratamos de contemplar con la imaginación (y basados en lo que la experiencia y aun la citada obra de Steinbeck enseñan, acerca de la psicología especial de un grupo de hombres embarcados en un conflicto de ese tipo), no es acaso cierto que nuestra opinión se va a ver inclinada a no endiosar tanto, al malogrado Urián Correa? y a no USARLO tanto (exactamente igual USADO en la realidad como en la obra que el autor, infaustamente o confiando en que no hubiera sido leída por los lectores de MARCHA, cita en su artículo), para conmover los sentimientos de la masa hacia una determinada causa?

No quiero, en este comentario, entrar a discutir la justicia o injusticia del procedimiento judicial. Ni el plazo de encarcelamiento de los estudiantes, ni la opinión del Plenario Sindical (parte interesada), ni la Asamblea del Paraninfo.

Quiero limitarme a señalar que es para mí desalentador ver a MARCHA utilizando los procedimientos de agitación de masas, descritos por el gran John Steinbeck. Y utilizar, (como ha sido hecho por muchos otros), un triste hecho que *nunca debía haber tomado* el carácter que se le dió, para inclinar la opinión popular hacia un determinado suceso, abandonando el desapasionamiento y la altitud de miras que DEBE SER SIEMPRE su característica.

Y este es el hecho y razón de esta carta. Lamentablemente creo que no ha sido expuesto con claridad necesaria para poder competir con el hermoso estilo literario que el Sr. Cotelo usa en su emocionante artículo; pero de todos modos creo que basta para su finalidad: sentar la opinión (no sé si valiosa o no) de un fiel lector de MARCHA.

Alberto Gómez y Artigas (h).

O. S. E.

ADMINISTRACION DE LAS OBRAS SANITARIAS DEL ESTADO

AVISO

A LOS USUARIOS MOROSOS

Se pone en conocimiento de los usuarios que tengan cuentas pendientes por consumo de agua, que a fin de facilitar el pago de las mismas y en el deseo de evitar el corte inmediato el Directorio del Instituto ha dispuesto el cobro domiciliario, a cuyo efecto serán visitados por última vez, por los funcionarios recaudadores del Organismo.

Los funcionarios recaudadores están munidos de las instrucciones necesarias a fin de recoger los motivos que en algunos casos pudieran haber ocasionado dilaciones en los pagos.

GERENCIA CONTABLE.

PITA Y PITA

Melo, junio de 1958.

Sr. Director de MARCHA

En nombre de los callados y resistentes que no fumamos, haré hoy una protesta que desearía hacerla pública para que puesta a consideración de los culpables, consideren y tengan un poco más de misericordia. Ya no se ven letreros por ninguna parte como antes, luciendo el "Prohibido Fumar". Quedó *eliminado por la costumbre pésima* de que en la actualidad el elemento femenino, no *el verdadero*, sino el Snob, ha dado en pitar más que los hombres.

En los ómnibus empezamos por aguantar al chofer y al guarda, después al compañero de banco que ya no sólo nos tapa de humo sino que nos va quemando en redondelitos el saco y muy fresco y suelto de cuerpo nos dice, que toda su ropa está así, que no nos afligamos. Pudimos comprobar en las clases de Verano (Estudios Superiores y Universidad) cómo todos *los profesores uruguayos* han tomado el pésimo hábito de hablar con el pucho en la boca, perjudicando el buen tono (tanto de voz como de presencia), muy por el contrario los profesores extranjeros, esperaron siempre a que terminase las clases. Se comenta ahora aquí en Melo, que por Fraile Muerto un señor Profesor expulsó a una alumna porque ella dijo que el humo le molestaba. A toda hora reclame y reclame para que todos fumemos, quién se anima a decir que el cigarro es perjudicial. Se cree que el 45 por ciento de los niños ingleses ya fuman y nosotros nos encaminamos al 100 por 100. ¿No nos convendrá hacer una rectificación y continuar con las anteriores prohibiciones en lugares públicos?

Un Observador.

Otro Discrepante

Sr. Director de "Marcha"

En "Marcha" Nº 915 se comenta la muerte del obrero cinematográfico en dos artículos: "Crónica de un Crimen" y "Una Decisión Controvertida". El primero, de R. Cotelo, está escrito con una parcialidad que se refleja ya en el título y que termina queriéndose justificar con la cita de J. Steinbeck. El segundo es simplemente una exposición jurídica sin trascendencia.

Creo que lo medular se quedó en el tintero. Sin ser todo, esto podría ser algo:

—Nadie tiene derecho a imponer procederes por la fuerza.

—Las decisiones gremiales no pueden menoscabar la libertad *individual*.

—Es evidente que integrantes de muchos gremios confunden gremialismo con patoterismo.

—Las contravenciones a las decisiones de un gremio por integrantes del mismo o por extraños, *como en este caso, son* repudiables desde todo punto, pero es por el razonamiento, la educación gremial y en último caso por el repudio moral, que se irán evitando.

—La violencia trae la violencia y el hombre *no* debe *ser* ni traidor, ni tirano, ni asesino del hombre.

Walco

INSPIRACION

Junio, 4 de 1958.

Sr. Director de MARCHA:

He leído el cuento de Hiber Conteris titulado El Procurador, en el ejemplar de MARCHA del 16 de mayo ppdo. En realidad lo encuentro demasiado inspirado en los capítulos 23, 24 y 25 de El Nazareno de Sholem Asch, para considerarlo merecedor del premio otorgado por MARCHA y la Asociación Cristiana de Jóvenes.

Lo saluda atte.

Una Lectora.

EL GRAN BONETE

Sr. Director de MARCHA

Me permito hacerle llegar estas líneas sin presunción de rectificar su artículo, ni sentar normas de ninguna especie. Me estoy refiriendo al artículo "El Gran Bonete".

Sólo hay en ello la puntualización de que las cifras que han llegado a esa redacción difieren en algunos puntos con las cifras reales y que los datos proporcionados no están completos; con sólo esto basta para desfigurar la situación real. Y con toda buena fe esa redacción llega a dudar de las cifras totales informadas con una diferencia de $ 5.000.000.00.

Quiero que en esto se vea nada más que una información complementaria de ese artículo que en sus lineamientos generales se ajusta en un todo a la realidad del problema que está viviendo el F. Nacional y el país. Si una vez leído no merece confianza junto al escritorio está la papelera.

Estas puntualizaciones convienen precisamente con los HECHOS relacionados.

Esto es que los datos y cifras que se manejan no son completamente exactos lo que da lugar a que el pueblo que se entera de esto no se entere bien. Si es cierto que para algu*nos organismos las cifras citadas son las reales*, para otros no lo son; ni mucho menos.

El numeral 3) refiere que la deuda anterior por ganado absorbió casi la totalidad del importe convertido. Este importe se obtuvo como préstamo sobre caución de títulos. Exacto. Y el Frig. Nacional empieza a pagar por ello intereses por miles de pesos.

Numeral 4) por dos meses de atraso en el pago de ganado, la deuda asciende a más de 9 millones. Bien. Mientras para estos acreedores (los de ganado) la pérdida de interés es de meses, el Frigorífico está perdiendo interés por capitales similares con fechas que se arrastran hasta el Ejerc. 1952, por *cuentas no cobradas*.

Y aquí lo concreto. El numeral 5) detalla importes de 13 Organismos Oficiales, siendo muchos más los deudores oficiales; se cita el importe de $ 24.197.87 con error; este importe corresponde a **CANTINAS MILITARES**; siendo el de SERVICIO DE INTENDENCIA DEL EJERCITO Y LA MARINA de $ 3.634.000.00.

Por error se menciona en este dato casi únicamente los Organismos que funcionan bajo el régimen de Retenciones por Cont. de la Nación, y 3 partidas del Concejo Departamental, omitiéndose otros organismos de cifras elevadas.

Numeral 6) las cifras contables no son de difícil comprobación, y responden a los $ 13.000.000.00 denunciados.

Pero en este análisis se barajan cifras, únicamente, por ventas del Frigorífico Nacional, existiendo deudas del Estado a este organismo por otros conceptos.

Y, además de las deudas oficiales existen los deudores de plaza, *deudores particulares. Con todos* sus peros...

M. A.

N. de la R. — Las cantidades y los deudores están tomados del memorándum de la Federación Rural. Dijimos, además, que no habíamos podido confirmar los datos. Por otra parte y como también dijimos, las cifras cuentan poco. Lo que importa es el hecho o sea el permanente desequilibrio.

EL LIBRO ARGENTINO

NOVEDADES

JVOSTOV. — *Historia contemporánea*	$	10.85
FRANCO. — Sarmiento y Martí	"	14 88
KLEIN. — Carácter femenino	"	6.20
ADLER. — Psicología del individuo	"	12.40
RIU. — Unidad motriz	"	14.73
CHARLES DICKENS. — El misterio de Edwin Drood	"	2.80
LUIGI PIRANDELLO. — La tinaja, La morsa, Losange 72	"	2.80
DEOLINDO AMORIN. — Africanismo y espiritismo	"	2.17
JACQUES MERAUD. — ¿Qué es un país sub-desarrollado?	"	2 17
REVISTA SUR Nº 252 (mayo y junio de 1958)	"	3.10
ALBERTO TRIANA. — Masonería, historia de los hermanos 3 puntos	"	4.65
MIKA WALTARI. — Paisaje lunar	"	8.37
ROGER GARAUDY. — La libertad	"	14.88
RANNEY y KENDALL. — La democracia y el sistema de los partidos políticos en los EE. UU.	"	13.95
ALBERT MALTZ. — Un largo día en una vida breve	"	10.85
FERREYRA CORTES. — El español será el idioma más difundido de Occidente	"	1 55
NUEVO PEQUEÑO DICCIONARIO LAROUSSE	"	21.70
JOSE M. PAZ. — Memorias póstumas (prólogo de O. R. AMADEO)	"	77.50
MAX DICKMANN. — *El dinero no cree en Dios*	"	5.43
REVISTA FICCION Nº 13	"	2.33
EDUARDO BARROS PRADO. — La atracción de la selva	"	9.30
HARRY E. RIESEBERG. — *Tesoros en el fondo del mar*	"	7.75

REPOSICIONES

GESSEL. — El adolescente de 10 a 16 años	$	24.80
LUIS JIMENEZ DE ASUA. — El criminalista, 2 tomos	"	18.60
SANCHEZ VIAMONTE. — El poder constituyente	"	27.20
WERNER KELLER. — Y la Biblia tenía razón	"	34.88
THEIMER. — Diccionario de la política mundial	"	54.36
TOYNBEE. — Estudio de la historia, 7 tomos c/u.	"	23.36
" — " " " " Compendio del I al IV	"	31.06
DUMAS. — Nuevo trabajo de psicología, 7 tomos	"	171.00
CARMICHAEL. — Manual de psicología infantil	"	106.15
DON WHITEHEAD. — Historia del F. B. I.	"	11.63
VEIT VALLENTIN. — Historia universal, 3 tomos	"	80.60
JOAN MERLI. — Picasso	"	62.00
MALRAUX. — Las voces del silencio	"	65.10
VICENTE DE SIERRA. — Historia de la Argentina, tomo 2º	"	69 86
SAINT - EXUPERY. — El principito	"	21.70
JOSE ENRIQUE RODO. — Obras completas	"	15.50
VILLAFAÑE. — El gallo pinto	"	1.55
ELSA LIRA GAIERO. — Cancionero del duende verde	"	3.86

ESTOS PRECIOS ESTAN SUJETOS A ALTERACIONES DE ACUERDO CON LAS MODIFICACIONES DEL CAMBIO.

SAN JOSE 1084 — Teléfono: 8 37 07

CREDITOS A SOLA FIRMA — ENVIOS CONTRA-REEMBOLSO

(Viene de la pág. 1ª)

Ocho Problemas de la Política Italiana

triales y financieros es excesivo, lo que provoca impedimentos a la iniciativa privada. A esta tesis prestaron su apoyo durante la campaña los fascistas y los dos partidos monárquicos.

En consecuencia, debe considerarse que el total de votos reunidos por dichos partidos expresaría el apoyo de una parte bastante reducida del electorado a la tesis del liberalismo económico: 3.880.417 votos. En cambio los *comunistas, los dos partidos* socialistas, los radical-republicanos y el grupo de Comunità con un total de 12.838.143 votos, apoyan una intervención mucho mayor del Estado en la economía del país.

La actitud de la democracia cristiana no es, por su parte, *fácil* de definir en este sentido. Si bien el programa electoral daría a entender que el *partido mayoritario se inclina* a favor de una intervención mayor del gobierno en la economía italiana, no se puede *negar que (como ocurre con* muchos otros problemas, en el seno de un partido tan amplio que abarca personalidades de puntos de vista tan diverso) las opiniones de los democristianos no son unánimes en este *sentido. Por un lado*, el grupo encabezado por Pella, Andreotti y Guglielmone, estaría de acuerdo con la tesis de los derechistas. En cambio Fanfani, Bo, y en general los democristianos de izquierda, peferirían apoyar la tesis socialista.

Respecto al Mercado Común Europeo, la situación es bastante más sencilla: todos los partidos, con la excepción únicamente de los comunistas, le son favorables, con el peso de los veintidós millones y medio de votos que los apoyan. Por lo tanto, este proyecto, no encontrará sin duda mayor oposición en el futuro Parlamento

La Reforma Agraria es uno de esos temas que no se pueden *atacar sin ofender* profundamente a la gran masa del electorado, a menos que el programa del partido incluya *entre sus puntos un completo* desprecio de las clases menos habientes. Por lo tanto, sólo *se han atrevido a oponer*se a dicho plan de Reforma los partidos de derecha: los liberales, los fascistas y los monárquicos. A su favor en cambio militarían todos los demás partidos, con un total abrumador de más de veinticinco millones de votos.

Pero no todos los grupos que apoyan la Reforma Agraria la encaran de igual modo: los democristianos manifiestan especial interés en la pequeña propiedad de campo, pero los dirigentes de izquierda preferirían la creación de granjas colectivas y establecimientos de campo de mayores dimensiones.

El problema de las regiones económicas no ha sido encarado con igual claridad. Si a primera vista los mismos grupos que defienden la Reforma Agraria parecen sostener la creación de Regiones, el punto de vista expresado por la democracia cristiana y los social - demócratas no es fácil de definir con precisión. En definitiva, se podría decir de estos dos partidos que no niegan la utilidad teórica de *la división en regiones*, pero que no piensan plantear este problema en el *curso de los* debates de la próxima legislatura, a menos que lo hagan instados por la presión de otros grupos parlamentarios.

Las cosas cambian cuando se pasa al problema del laicismo y de la *defensa del Estado* frente a la creciente ingerencia del clero. No se trata ya de una cuestión de derecha o de izquierda, pues los liberales se unen en este punto a todos los partidos de izquierda que *tratan de oponerse* al Vaticano, que un periodista llamó "la colina más fatal de todas las colinas de Roma". Entre todos reunirían un total de casi catorce millones de votos, contra los quince millones *y un tercio* de los democristianos y los tres partidos de extrema derecha, que no manifiestan mayores deseos de contener la ingerencia siempre creciente de la jerarquía vaticana.

Una leve *diferencia* se manifiesta en la actitud de los partidos frente a la escuela privada, caballo de batalla de los ultra-católicos, porque si bien se oponen a ella, como en todos los países del mundo, los grupos de *izquierda*, decididos a defender la escuela laica, los monárquicos y los fascistas no parecen muy decididos a seguir en este plano a los demócristianos; de modo que cabría considerarlos entre los indiferentes.

En cuanto al divorcio, que en tanto otros países no sólo protestantes sino también católicos ha sido favorecido siempre por todos los partidos del centro y de la izquierda, es tanta la fuerza de la tradición en Italia, y tantos los prejuicios en este sentido, que solamente pueden considerarse favorables a la institución del divorcio, los radical - republicanos y los socialistas. Los comunistas, obligados a respetar la opinión más generalizada entre las clases pobres, las únicas casi que en Italia alimentan sus filas, se muestran francamente indecisos y prefieren callar cuando de este tema se trata, así como los social - demócratas (y cabe *observar que no* todos los socialistas se muestran muy seguros en su defensa del divorcio).

En cambio se oponen a él, con decisión, todos los demás partidos italianos. Por lo tanto, considerando los votos del electorado, se podría decir que contra el divorcio militan 16.560.799 *votantes*; a favor 4.603.594; y que 8.052.841 se muestran indecisos.

Finalmente llegamos al manido problema de la NATO. *A ella sólo* se oponen francamente los comunistas; los socialistas mantienen a este respecto una posición indudablemente ambigua, y los demás partidos son favorables.

Resulta evidente que, cualquiera sea la mayoría estable que dicte sus directivas a la futura política italiana, *su ac*titud ante los diversos problemas fundamentales que acabamos de enumerar no podrá ser uniforme.

Sin embargo, *si la* democracia cristiana se decidiera (cosa improbable) a re-considerar sus relaciones con la jerarquía eclesiástica, y a sentar con claridad los principios de *su autonomía frente a la* Acción Católica y el Vaticano, podría echar las bases para una alianza en casi todos los puntos importantes enumerados, con los social - demócratas, los republicanos y los socialistas; o sea con un total de dieciocho millones y medio de votos.

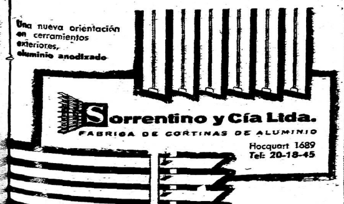
En cambio una alianza con los cuatro partidos de derecha *le daría el apoyo* de más de dieciséis millones de votos; no es imposible que sea ésta la mayoría destinada a gobernar a Italia durante los próximos cinco años.

Si Fanfani, como escribe Arrigo Benedetti, no puede aceptar abiertamente la colaboración de Nenni, con todas las garantías y compromisos necesarios para la formulación de un plan de gobierno, tendrá que recurrir a Lauro, a Covelli, a Michelini. Solamente uniéndose con Nenni la democracia *cristiana lograría* definirse políticamente, renunciando a la ambigüedad. De no ser así, podría transformarse en *régimen permanente*, con todos sus peligros, una vez asimilados los votos liberales, monárquicos y fascistas, y obtenida la mayoría absoluta.

Pero es de creer que la Iglesia no permitirá jamás un gobierno Fanfani - Nenni. Algunos consideran que esto equivale a reconocer la fatalidad de una dictadura católica en Italia.

Roma, 11/6/58





Las Asignaciones Familiares en Retroceso

(Viene de la pág. 5)

Gremiales, supervisadas todas por el Consejo Central y por la Inspección General de Hacienda.

El aporte es patronal, y se fijó en el año 1950 en el 4 por ciento mensual tomado de las remuneraciones de los trabajadores; también se podrán incluir "las contribuciones espontáneas de patronos, obreros o institutos públicos o privados, y las herencias, donaciones, usufructos o legados que percibiere". Allí mismo se creaba el Fondo Nacional de Compensación.

La asignación familiar tiene por cometido específico concurrir al mantenimiento, en un nivel decoroso, de la familia cuando el salario del titular no alcanza a cubrir un tope mínimo que es fijado por ley, en atención a diversos factores. Es, además, o quiso ser, un elemento de estabilización familiar.

La situación que referimos, y que presenta en franco retroceso el número de atributarios, muestra de paso que el sistema tiende a desviarse (pese a que las Cajas sólo pueden afectar a servicios complementarios o secundarios hasta el 30 por ciento del remanente del fondo recaudado para las asignaciones propiamente dichas) hacia otros cometidos: prestaciones sanitarias, prestaciones económicas. El caso más concreto —y no entramos a discutir su eficacia— lo constituye el Salario de Maternidad.

Lo evidente es que el régimen de Asignaciones Familiares aparece, en este aspecto que señala el Sindicato de Artes Gráficas, en evidente regresión. Y si en lo meramente económico —las asignaciones, ya lo hemos dicho, son demasiado exiguas— ello tal vez *no signifique un quebranto importante* para el obrero o empleado desplazado, importa en cambio cuando pensamos, por ejemplo, que con ello se pierde de vista una de las finalidades que perseguía la creación del sistema: un más efectivo contralor de la asistencia escolar y aún liceal de los atributarios. Los artículos 9º y 11º de la ley 11.618 prevén la posibilidad del nombramiento de un Curador de Asignaciones para el caso de que el o los administradores del beneficio no impongan a sus hijos el cumplimiento de la asistencia escolar: y también se establece que "los atributarios deberán justificar mediante el carnet del alumno que el beneficiario, en edad escolar, concurre a centros docentes".

Al disminuir el número de beneficiarios, no es difícil que también disminuya la instrucción primaria o liceal de esos posibles atributarios alejados del beneficio por una clara inadecuación de la ley a la realidad que estamos viviendo. Y aún cuando este es, insistimos, sólo un aspecto de la cuestión, no es por cierto el menos importante.

Ahora sí que los Tenemos...

(Viene de la pág. 5)

lincuencia juvenil (y esto es el ABC de la cosa), e ignora que esos condicionamientos mesológicos han llevado a prescindir del superado criterio de la naturaleza y gravedad del delito, así como del discernimiento. La entidad del delito, en el caso de los menores, tiene poco que ver con su posible aptitud futura de delincuentes; en un medio rural el menor incurre en delito de sangre, en un medio urbano roba. ¿Qué es más grave para nuestro legislador? En cuanto al discernimiento, lo mismo. Lo importante no es que el menor discierna, sino que tenga inhibiciones morales; el menor es un ser amoral y pre-social, decía Mariano Ruiz Funes, que sabía del tema algo más que nuestros diputados. Su discernimiento no está en juego: lo que importa son sus vicios de formación, de educación, todo lo que hace su amoralidad y su desamparo, todo lo que lo convierte en víctima en un orden menos visible, menos aparente pero no menos actuante que aquel otro orden, en el cual figura como victimario.

La tendencia de los congresos internacionales, de las legislaciones mejor pensadas, es exactamente la inversa de la que ahora se da a recorrer el legislador uruguayo. Toda ella propicia que el menor sea juzgado, con criterio jurisdiccional sí, bajo la égida de jueces sí, pero preferiblemente por tribunales colegiados, en los que haya médicos, pedagogos, personas avezadas en asistencia social, psicólogos. Toda ella propicia que el tratamiento tuitivo se extienda el mayor número de años posible.

En *nuestro país teníamos (y aún hoy tenemos)* la inimputabilidad hasta los 18 años. ¿Significa eso que por cumplirlos se despierta a la pesadilla de una responsabilidad que hasta el día antes no tenía asideros biológicos? Por supuesto que no; nadie pretendió nunca tal disparate. Los 18 años son un límite numérico aproximado, como cualquier otro, y preconizan que ese tratamiento es mejor que el de la discriminación casuística. Es una vieja discusión, que se remonta a Roma, a las disputas entre proculeyanos y sabinianos.

Nuestro legislador está por el casuismo, por el discernimiento, por el criterio de la gravedad del delito: por criterios rechazados por la mejor doctrina, por criterios dejados de lado en la evolución del problema.

¿Por qué lo está? Pura y exclusivamente, por el tic asegurativo. Piensa que la regimentación carcelaria segrega mejor, confina mejor, retiene tras muros más espesos. Pero no *tiene el coraje moral* de esa simpleza. Y se para a mitad de camino. Sueña entonces con un tercer tipo de establecimientos. ¿Para qué? Para que el menor esté preso y no lo esté.

Hemos escrito más de una vez que entre los autores de este proyecto, o por lo menos entre sus votantes, están muchos de los que alguna vez declamaron contra el Pabellón Asencio, y —con salvacionismo rosado— contra toda forma de aseguramiento razonable del menor peligroso. Hoy votan esta cárcel sui-géneris, y se quedan muy tranquilos, esperando que el Ejecutivo, *responsable del desastroso régimen carcelario* para adultos, ciego y sordo ante las necesidades y las miserias de nuestro desfondado sistema de reeducación de menores, hará el prodigio de crear esos establecimientos maravillosos.

Todo tiene, sea ésa o no la intención de los autores, un sabor de formalismo y —perdónesenos la afirmación— de hipocresía. En este país de las reformas constitucionales, del progreso manuscrito, de las panaceas del papel impreso, tales son las soluciones. Allegarse al menor, ver la cara de su sufrimiento, indagar la causa de su temprana perversión, medir las responsabilidades de todos en su precoz crapulosidad, ¿para qué? Mejor es que el Ejecutivo organice otras cárceles, que no sean cárceles (¡eso sí!), y que todos nos consideremos justos, bondadosos, ecuánimes, eclécticos; y sobre todo que descansemos, sin que nos importunen los menores, así sean nuestros propios hijos.

LAS PENAS Y LAS VAQUITAS

(Viene de la Pág. 1ª)

de prolongadas consultas y compulsas, el índice *correspondiente* en 2.75 % del stock. Vale decir que si el stock se mantiene, como se mantiene, es necesario reemplazar, además de los que mueren con destino a producción, los que mueren por enfermedad. El 2.75 % es algo más de 200.000 animales.

d) **Está siempre al margen de lo que es específicamente** la faena *el llamado consumo* en estancias.

Lo estimamos, en su oportunidad, en 75.000 cabezas. **A cifras semejantes —75.393— llegaba por otras vías que las utilizadas por nosotros, el Censo del 51. En el 57, Agronomía calcula que solo alcanza a 41.120 animales. Quedémonos, no obstante, con la cifra primitiva. El error de la estimación no ejerce mayor influencia sobre los resultados** *definitivos*.

e) Resumamos las cuatro deducciones indicadas:

—Terneros machos cuenca Conaprole	60.000
—Toros y toritos (cifras redondeadas)	140.000
—Mortalidad	200.000
—Consumo de estancias	75.000
Total	475.000

Por tanto, estimada una producción bruta de 2:050, una vez hecha las bajas precedentes, nos quedaría una zafra anual de 1:575.000 cabezas.

Pero *esta cifra* debe ser superior a la real. Por lo siguiente: hemos supuesto que todos los animales —incluídos los de lechería una vez cumplido el ciclo de vida útil— pueden ser faenados: hemos supuesto también que todos los bueyes —135.000— tienen el mismo destino: el índice de mortalidad que hemos calculado corresponde a las muertes por enfermedad o accidente y no toma en cuenta las muertes por vejez pura y simple; es posible que el índice de parición —80%— considerado como promedio general, sea alto; por último, es también posible, que en las demás cuencas lecheras, buena parte de los terneros machos se sacrifiquen.

Habida cuenta de estos nuevos ajustes pensamos que la zafra de vacunos, sobre la base de los datos conocidos y de acuerdo con el *método ahora utilizado*, debe situarse alrededor de 1.400.000 cabezas. Las mismas cifras a que llegamos —considerando a las ventas como producción— en 1953 y que representan aproximadamente un 13 % del stock, porcentaje coincidente con el de la Argentina.

Otra demostración complementaria, puede hacerse. Según el censo los terneros y terneras de menos de un año, suman —ya lo vimos— 1:491.557 animales. **Puede considerarse ésta, la cifra real de producción bruta. De ella, ya han sido eliminados los terneros machos de la cuenca lechera. Deben deducirse los nuevos toritos —alrededor de 38.000— y el consumo en estancias, 75.000. Obtenemos entonces 1: 378.000, de los cuales habría que bajar aún, la mortalidad. En *definitiva*, la zafra disponible oscilaría entre 1:200 y 1:400 cabezas, o sea respectivamente, 16.1 o 18.8% del stock. No debe ser inferior a aquel número. No parece que pueda ser superior al otro. Cabe agregar que la Dirección de Agronomía, estima que el *total de la faena controlada* y no controlada, ascendió en 1956, a 1:223.000 cabezas.** Falta agregar a esta cifra, el incalculable contrabando y deducir el consumo en estancia y las importaciones de ganado de la Argentina —hasta 60.000 cabezas— autorizadas por el decreto de 28 de febrero de 1956.

4. Establecida la capacidad de producción con destino a la faena, corresponde ahora averiguar cual ha sido la declarada y conocida y cual, la capacidad de los Frigoríficos existentes.

a) En 1957, según datos que hemos obtenido en la Dirección de Agronomía y que mucho agradecemos, como los demás que nos fueron facilitados por el Ingeniero Plottier, la faena *conocida y controlada fue ésta:*

Mataderos del Interior	457.064
Frigorífico Anglo	45.460
Tablada	512.572
Total	1:015.096

Con ayuda de informaciones que tomamos indistintamente de la misma Dirección, del trabajo del Contador Bernhard y del Boletín de Censo y Estadística del Municipio de Montevideo, hemos estimado también la faena de 1956.

Mataderos del Interior	387.691
Frigorífico Anglo	21.998
Tablada	592.118
Total	1:001.807

En uno y otro año, pues, hay una diferencia de muchos miles entre la faena conocida y controlada y la faena calculada.

Esos miles de cabezas que faltan, han ido al mercado negro, no han sido declaradas en los mercados *controlados del interior, han nutrido* al contrabando.

b) Nos queda por ver la capacidad de faena de los actuales frigoríficos. Pero como el punto exige algunas puntualizaciones más, lo trataremos en el número próximo.

Una Solución Para la Isla de Chipre

(Viene de la pág. 5)

precisamente británicas. Entre su dominio absoluto y su desaparición, Londres encontraba una salida transaccional y dentro de los límites del plan de MacMillan para reducir los compromisos militares puramente nacionales en el exterior.

Y esta "organización" del problema de Chipre se reflejó al terreno político. Cobraron impulso los rumores de que Gran Bretaña se avendría a aflojar progresivamente sus lazos sobre la isla, admitiendo concederle un estatuto autónomo. A estas versiones siguieron, como no podía ser de otro modo, los repudios del nacionalismo de la EOKA y el anuncio de Atenas en el sentido de que no colaboraría en ningún proyecto relativo a Chipre que no contara con el asentimiento de la EOKA y del pueblo griego expresado en comicios libres. Pero estas negativas tenían todo el aspecto de movimientos desesperados de quienes se veían dañados por la internacionalización del problema. Grecia había confiado en que la prolongación de la cruda guerra chipro-británica obligara a los Estados Unidos a multiplicar sus presiones sobre Londres hasta lograr que éste abandonara su resistencia y concediera la independencia a la isla. Entonces ésta, en un plebiscito hubiera votado su incorporación al Reino de Grecia. Pero la habilidad británica al provocar el choque de los dos sectores de población isleños y al dejar hacer a la O.T.A.N. alteraba completamente las bases del problema.

Consiguientemente, los rumores provenientes de Londres se prolongaron, verificando la existencia de planes concretos en el Foreign Office. Y estos empezaron a circular hace ya cinco meses. La solución para Chipre se presentaba como una sucesión de etapas: primero se estatuiría un régimen de autonomía isleña dentro del Commonwealth, al cual seguiría la convocatoria de un plebiscito en el cual los chipriotas dispondrían si había de otorgárseles la independencia o si seguirían bajo el ala británica. En una tercera etapa, ya independizada Chipre, podría votar su incorporación a Grecia o su permanencia como país independiente.

En suma, se trata de contemplar a la vez los intereses nacionales de Gran Bretaña y los intereses militares conjuntos de la alianza occidental, de descomponer en etapas lo que el nacionalismo grecochipriota quería que se produjese en un solo día, de insinuar desde ya a la población de la isla que para poner fin a una polémica interna insoluble a menos que se exile a una de las dos comunidades lo más lógico es la independencia para siempre en Chipre, lo que conformaría a la postre tanto a Turquía como a Grecia. Porque las dudas de cualquiera de las dos las liquidarían con sus buenos consejos las grandes potencias a través de la O.T.A.N.

En suma, frente a tantos países dependientes que exigen la plena soberanía, Chipre señalaría el caso de un pueblo que la obtiene pese a su voluntad de retornar a la madre Grecia. Paradójico pero poco novedoso. No es la primera vez que las grandes potencias ponen la carta nacionalista a su exclusivo servicio.

Sueño Irrealizado

(Viene de la pág. 5)

motor hace suele ser simplemente esto: reunir aportes y deseos comunes, sin mayor viabilidad, sobre un terreno pelado. A este tipo de espejismos, en la dura verba penal se acostumbra a llamarle estafa.

Desde pintorescos regateos —el apartamento sin puertas, porque la memoria abaratando costos las omitió, la cocina con azulejos que sólo los tiene, achicando la acepción del término, sobre la mera hornalla— hasta el terreno que no se puebla porque no hay con qué, la historia de muchos proyectos de propiedad horizontal está creando legítima aprensión por un tipo de negocio que debería ser tan limpio, lícito y sencillo como cualquier otra venta de inmueble. Tal vez convendría que quienes legislan por todo y para todo, se acordaran de hacerlo, en algún rato perdido, para asegurar la seriedad de esta índole de empresas, y para preservar el crédulo sueño de quienes aspiran a unos pocos metros cuadrados donde caerse vivos. Pero, sin duda es mucho esperar. Electoralmente los estafados todavía representan poco.

MARCHA

Impreso en los Tall. Gráf. "33" S. A. - Piedras 522 - Tel.: 9 17 50

Año XIX — Viernes 20 de Junio de 1958 — Nº 916

Ahora sí que los Tenemos...

* Luego del consabido torneo oratorio, sobre un tema que —como la aceituna del cuento— ya está cansado, **la Cámara de Representantes aprobó su nuevo sistema de la imputabilidad penal. En la alternativa de cuidar al menor o cuidarse del menor, ha querido asumir, con un gracioso com*promiso de eclecticismo, los dos extremos*. Lo mueve la sensatez asegurativa, pequeñoburguesa, que se sintetiza en la frase de que "con estos menores de hoy ya *no se puede*". La culpa, como siempre, la tienen los Códigos. En plural, porque se trata del Código Penal y del Código del Niño. El primero, en su artículo 34, proclama que no es imputable el que ha cometido un hecho antes de haber cumplido los 18 años de edad. El segundo estructura, más en lo programático que en el detalle técnico, un régimen tuitivo, que *puede extenderse hasta los 23 años de edad*.**

En nombre del famoso sentido común, se ha postulado que los menores de hoy tienen una aptitud más precozmente evolucionada, un más temprano discernimiento de lo que hacen, y se ha concluido en que el sistema del Código Penal es anacrónico, no defiende suficientemente a la sociedad, y debe ser cambiado.

La ambición de asegurarse contra el menor, ha tomado la delantera sobre una consideración seria de la situación del menor en la sociedad. Con algún patetismo, podría decirse que la colectividad se ha desentendido de sus culpas, de sus omisiones, de sus desidias y hasta de sus incitaciones corruptoras, en el caso del menor, y una vez que lo ha malformado ha querido desprenderse de él, viendo hasta ahora detrás de él, y queriendo poner en lo sucesivo delante de él, las rejas de la cárcel.

***Pero, llegados ahí, los mandatarios de la colectividad*, que se supone que son los diputados, se han visto detenidos por un escrúpulo de conciencia: mal que bien, todos saben —o acatan haber oído— que nuestras cárceles son el espejo de todas las miserias, la escuela de toda posible canallería.**

La solución ha sido, una vez más, tomar por el camino del medio. El proyecto votado señala que la declaración de *imputabilidad, entre los 16 y los 18 años*, es facultativa para el Juez de Menores (o para "el que actúe como tal", pintoresca *expresión que define* a los jueces letrados de primera instancia en los otros dieciocho departamentos del país) y que él podrá llegar a formularla, "atendiendo a la naturaleza y gravedad del delito y cuando estime que el agente conoce el carácter de sus actos y que ha procedido en función de ese conocimiento".

Si lo declara imputable, lo enviará a una suerte de establecimiento especial, de *tipo pedagógico-correctivo*, "que designará y organizará el Poder Ejecutivo". Al mismo establecimiento serán enviados también los menores de 18 años que, a la fecha de la sanción de la ley (¿no sería más prudente decir que a la fecha de inauguración del establecimiento?) se hallen procesados o estén cumpliendo condenas. El proyecto concluye diciendo que los antecedentes registrados en esa minoridad móvil (16-18 años) no se tomarán en cuenta a los efectos de la reincidencia y de la habitualidad, pero sí a *los de determinar la peligrosidad*.

Como producto de la hibridez y del anti-tecnicismo legislativo, éste no tiene posible rival. En el camino de su laboriosa gestación, fue recogiendo algunas críticas. Nos sentimos parcialmente culpables de haberlo inspirado, en la medida en que fuimos señalando defectos a sus formulaciones anteriores. Predijimos, por ejemplo, las contiendas de competencia entre los jueces de *Instrucción* y los de Menores, rebotándose uno a otro tal presunto menor de 16-18 años, imputable o no. La redacción actual corta esa posibilidad, designando árbitro de esa competencia a un solo juez, el de menores. Predijimos los horrores de la cárcel para estos menores; el proyecto, con credulidad que es un portento de irrealismo, sueña con un tercer tipo de establecimientos especiales, que encarga al Ejecutivo, *acreditado patrono* de cárceles y sordo desmantelador de albergues. Predijimos, en tercer lugar, que se arrojaba el menor al empirismo atroz de un proceso penal despersonalizado, desposeyendo el tratamiento de su caso de las mínimas posibilidades de individuación psico-social que de algún modo daban los procedimientos de nuestra justicia de menores, con su equipo de asistentes sociales. El proyecto habla de tales estudios *psicológicos* y médicos (nada *dice de los de tipo* social y asistencial) y de establecimientos en que *eventualmente* se prosigan.

Pero por atender tantas posibles objeciones, el proyecto es sencillamente incongruente. Hay una especie de tercera jurisdicción, la del juez de menores actuando como juez penal, con posibles tecnicismos de tal, en la sede propia, con establecimientos especiales. ¿Para qué? *Aparentemente*, sólo para cumplir fines asegurativos que en definitiva quedan confiados a muros, rejas, portones y *guardias*. Porque se ha tratado de evitar lo que una vez definimos como política de adelantar *los relojes* de muchas carreras en la delincuencia, haciendo que las condenas de este curioso interludio no se cuenten para la habitualidad ni para la reincidencia. Sí para el aprecio de la peligrosidad, dice el *proyecto; pero*, ¿sabe el legislador que ese aprecio es una operación técnica prácticamente discrecional para el juez de lo correccional o lo criminal, una tarea que éste cumple —desprovisto de toda clase de auxiliares *científicos*— a ojo de buen cubero, pero por lo menos sin hallarse estaqueado por ningún sistema de previa mensuración rígida, al estilo del viejo régimen de los grados de la pena? Y si lo sabe, ¿para qué pide que estos antecedentes se tomen en cuenta para determinar la peligrosidad, más que el modo de mirar o de hablar del encausado?

El legislador, sencillamente, sabe poco de la materia en que ha querido entrar con sopesadas ideas propias. Ignora, al parecer, la importancia de los factores mesológicos en la de-

(Pasa a la pág. 4)

UNA SOLUCION PARA LA ISLA DE CHIPRE

★ *DESPUES DE ALGUNOS MESES*

durante los cuales predominara en la isla un clima de tensa expectativa, ha vuelto a desencadenarse en Chipre la violencia. En distintas localidades han librado verdaderas batallas campales la población de origen griego y la población de origen turco que comparten el territorio insular. Correspondió a las tropas británicas separar a los combatientes y reforzar las medidas de seguridad con vistas a prevenir nuevos desórdenes de este tipo.

A la verdad que esta misión que acaba de cumplir la tropa británica en la isla es mucho más grata y apacible que la que ha estado cumpliendo en el curso de los últimos años, consistente en reprimir sangrientamente las actividades armadas de la organización nacionalista "EOKA", representativa de la mayoría chipriota de origen griego, que exige la independencia y la inmediata incorporación al Reino de Grecia.

Y este cambio de actividad de las fuerzas británicas es todo un símbolo de la paulatina evolución de la situación interna en la isla de Chipre.

Según es notorio, desde que el movimiento nacionalista grecochipriota arraigó en la isla, la estrategia británica tendió a fortalecer a la minoría turcochipriota, creando de este modo un obstáculo lateral a la lucha por la independencia insular. Esta minoría turca empezó a invocar más y más enérgicamente la necesidad de que desde ya se le brindaran garantías políticas y sociales frente a una mayoría de la población dispuesta a incorporarse al Reino de Grecia sin contemplar los intereses de quienes — por razones raciales y tradicionales — repudiaban esa solución. Y estas garantías exigidas por la minoría turcochipriota a instancias de Londres, vinieron: por de pronto el Intelligence Service echó las bases de la organización armada "Volcán", rival de la EOKA, y por otro lado la República de Turquía entró a la liza internacional exigiendo el respeto de los turcochipriotas en cualquier proyecto sobre el futuro de Chipre.

Estando detrás del nacionalismo grecochipriota de la EOKA el Reino de Gercia, el respaldo de Turquía a la minoría turcochipriota vino a enfriar las relaciones de Atenas y Ankara. El Departamento de Estado, que mantiene buenas relaciones con Ankara y las ha conquistado aun mejores en Atenas empezó a temer la agravación de un conflicto regional peligroso para la seguridad y la continuidad geográfica de la cadena defensiva anticomunista.

Consiguientemente, Estados Unidos presionó para que el problema de Chipre se "otanizara", vale decir, para que en nombre de los supremos intereses estratégicos occidentales la O.T.A.N. exigiera una solución propia para la cuestión. El giro de los acontecimientos no podía en última instancia molestar mucho a Londres: mientras el conflicto opusiera solamente a Gran Bretaña con Grecia la solidaridad del Departamento de Estado con Atenas auguraba a Londres en caso de derrota una liquidación total de su presencia en Chipre. En cambio la mediación de la O.T.A.N. posibilitaba una solución que respetase una mediana participación británica en la isla. Incluso cabe preguntarse si la mediación de la O.T.A.N. no habrá sido pactada previamente entre Londres y Washington.

De inmediato empezó a vislumbrarse la razón de lo que acabamos de afirmar: en los círculos occidentales se comentó que "el colonialismo británico en Chipre debía terminar" pero que ello no exigía la desaparición de las bases militares ya existentes en la isla... que son (Pasa a la pág. 4)

Sueño Irrealizado

● Poco a poco, las maniobras de las financiadoras de propiedad horizontal van llegando a los estudios de los abogados. En muchos casos, los manejos de que dicen y prueban ser víctimas los particulares, darían mérito a la denuncia penal. Los letrados suelen no aconsejar esa vía, porque muy poco se saca con ella, allí donde lo que se quiere rescatar es una inversión, un adelanto, una primera cuota entregada.

Como en el caso ya pasado —pero, en su hora, famoso— de las sociedades de crédito recíproco, el dichoso sueño de la casa propia es el que llama a los crédulos, a los deseosos, a los bien pensados. Las propiedades horizontales a precio de costo, y otras variantes —como la propiedad horizontal por acciones— facilitan la entrada. Una vez que el candidato a propietario ha depositado la entrega *inicial, piensa* que para él comienza el asunto: para su contratista, para su vendedor de ilusiones, en realidad se termina. Porque lo que el tal pro-

(Pasa a la pág. 4)

De Casa

* *Con la reincorporación* de Juan Rodolfo Wil*cock*, cuyas primeras colaboraciones ya han podido conocer nuestros lectores, MARCHA continúa cumpliendo el propósito de organizar una cadena de corresponsales propios en el exterior.

Alvaro Fernández Suárez, escribe desde Madrid; en Londres nos representan Emir Rodríguez Monegal y Raúl Boero; Arturo Ardao y Marta Mosquera están en París; Carlos Mª *Gurméndez* en La Haya; César Fernández *Moreno* en Buenos Aires. — Ahora Wilcock, con Numen Vilariño informarán desde Italia. Otras plazas en el exterior, han de ser cubiertas en los próximos meses.

Con este número MARCHA, entra en su vigésimo año. A *todos*, muchas gracias.

Preguntas y Preguntas

* Las vísperas electorales *que día a día naturalmente* se acercan, están creando las más diversas conjeturas. Vamos a enumerar algunas, a manera de preguntas, preguntas a otras cabezas sin reposo.

Los primeros enigmas se refieren a la suerte electoral del herrerismo, dentro de los cuadros del Partido Nacional.

Aritméticamente, habría que creer que la Unión Blanca Democrática *(U.B.D.) ha de derrotarlo dentro* del lema, porque esa conjunción agrupa fuerzas (Movimiento Popular Nacionalista, Reconstrucción Blanca, Nacionalismo Independiente) que en las últimas elecciones llevaron, sumadas, unos treinta mil votos más que el herrerismo. Es sabido que en política la aritmética suele sufrir inesperados reveses. Pero, en cambio, también está el nuevo hecho de la formación de una fuerza de disidentes herreristas, *extremo que* aparentemente acentúa el desnivel, a favor de la U.B.D.

Es cierto que aquí también empiezan **las preguntas**. La primera: ¿qué van a hacer los disidentes? **Porque** tienen que votar una lista única, que incluya candidatos al Consejo de Gobierno. ¿Votarán para esos cargos candidatos herreristas, votarán a los de la UBD? No se sabe. ¿Están siquiera dispuestos a plantearse el *problema*, a *plantearlo a otros*? Tampoco se sabe.

Y en cuanto al herrerismo, ¿qué hace con la Reforma Constitucional, en favor de la cual ha desplegado tanta actividad? ¿Vota sin el lema y da esa chance a las fuerzas de la UBD y a los disidentes, o vota dentro del lema, y deja en la estacada a los colorados reformistas?

Todo esto *conduce a un callejón sin salida*. Porque quienes postulen la reforma deben sufragar, ateniéndose a su eventual consagración plebiscitaria, **por** candidatos presidenciales: ¿Quiénes serán, para sumar votos **blancos** y colorados?

En todo este intríngulis, todavía hay otra posibilidad, acaso la más palpable de todas. Parece evidente que la reforma no tendrá los votos necesarios para imponerse. Pero es muy *factible que cuente con un número* apreciable de sufragios en su favor, superando, acaso con holgura, los que tuvo (por sí) la actual carta constitucional. Si eso llega a suceder, sin que la reforma en definitiva se imponga, ¿cuál será la estabilidad, cuál el respaldo del régimen institucional que subsista con tal victoria a lo Pirro?

Nada de todo esto se ve claro, en los difíciles, en los escabrosos *juegos políticos* de 1958.

Las Asignaciones Familiares en Retroceso

* Hace pocos días, en un memorándum dirigido a los poderes públicos, el Sindicato de Artes Gráficas exponía algunas precisiones respecto al régimen de Asignaciones Familiares.

En *lo fundamental, señalaba* que el número de beneficiarios, en lugar de crecer, viene en progresiva disminución de un tiempo a esta parte; la razón fundamental es que mientras el sueldo tope fijado por la ley para tener derecho a percibir el salario familiar ha sido llevado de los **$ 200.00** primitivos **establecidos por la ley 10.449 del 12 de noviembre de *1943*, a los $ 500.00 de hoy, los salarios, empujados a su vez por el alza constante del costo de la vida, han superado en la práctica ese tope, desplazando así una gran cantidad de posibles beneficiarios.**

Este planteo renueva una vieja cuestión: la del verdadero alcance de este beneficio social. Como es sabido, el sistema de Asignaciones Familiares de nuestro país *difiere bastante* del de otros Estados, y sobre todo, del modelo original. Nuestras leyes en la materia han impuesto un sistema de afiliación obligatoria a Cajas que pueden ser de Compensación o Colectivas

(Pasa a la pág. 4)

EL UNICO BANCO QUE PAGA MAS DEL 6% ANUAL EN CAJA DE AHORROS

Solamente en el Banco Hipotecario el ahorrista puede ganar un interés superior al 6% anual. Así se explica el colosal desarrollo que alcanzó en poco tiempo la Caja de Ahorros Valores del mencionado Banco.

Además de pagar el más alto interés por el dinero del ahorrista, el Banco Hipotecario le ofrece otras ventajas exclusivas. En primer término: *no hay limitación para los depósitos.* Vale decir que se puede depositar cualquier suma de dinero, por más grande que sea, conservando siempre la máxima tasa de interés.

En segundo lugar, el ahorrista puede capitalizar o cobrar su renta cada tres meses o cada mes.

Por último, todos los depósitos, sin limitaciones, están exonerados del Impuesto a las Herencias.

Este conjunto de privilegios y ventajas ha provocado una afluencia de capitales a la Caja de Ahorros Valores del Banco Hipotecario alcanzando los depósitos en este momento la cifra de trescientos setenta y ocho millones de pesos.

En el corazón de

goes

GRAL. FLORES 2442

Entre Blandengues y Domingo Aramburú

una nueva agencia del Banco Hipotecario

Ahora, en Goes, usted puede ganar más del 6% anual por sus ahorros, depositando en la nueva Agencia Goes del Banco Hipotecario. Puede aprovechar todos los privilegios y ventajas de la Caja de Ahorros Valores del Banco Hipotecario, sin necesidad de trasladarse al Centro.

La nueva Agencia Goes también está habilitada para atender cualquiera de las operaciones que realiza el Banco Hipotecario, inclusive cobro de cuotas hipotecarias.

Usted puede pedir el traslado de su cuenta y pagar las cuotas en la Agencia Goes.



BANCO HIPOTECARIO DEL URUGUAY

CASA CENTRAL: SARANDI 570

AGENCIA GOES: AVDA. GRAL. FLORES 2442
AGENCIA PASO MOLINO: AVDA. AGRACIADA 4061
AGENCIA UNION: AVDA. 8 DE OCTUBRE 3874
AGENCIA AVENIDA GENERAL RIVERA: AVDA. GRAL. RIVERA 3475

Con 18 sucursales; una sucursal en la Capital de cada Departamento

POR ENCIMA DE LOS LENTES

una semana de política

por Carlos María Gutiérrez

MAS PAPELES PERO FIRMADOS

Finalizando el conflicto de papeleros y cartoneros, el domingo 15 se suscribió en el Ministerio de Industrias un convenio entre las partes. Un obrero gráfico y un representante de los impresores actuaron como mediadores. El convenio obliga a CICSSA a retomar todo su personal, con garantía de estabilidad hasta junio de 1959. Ambas partes renunciaron a los derechos emanados de la violentamente combatida ley del 12 de mayo ppdo.: los trabajadores comenzarán a reingresar entre el 19 y el 21 del corriente y la empresa podrá destinarlos a nuevas plantas a crearse en Montevideo.

También se prevee la creación de un Tribunal Tripartito para zanjar diferencias: será paritario, y presidido por el Director del Instituto de Trabajo. Cuando se firmó el convenio, el conflicto había durado 127 días, provocando tres paros generales e, indirectamente, la muerte de un cinematografista en huelga de adhesión.

Tormenta en Washington

A mediados de la semana pasada, el impulsivo Washington Bermúdez —uno de los jóvenes diplomáticos más fotografiados de Washington D. C., y representante uruguayo ante el Consejo Interamericano Económico y Social — pidió a ese Cuerpo una reunión para estudiar una conferencia continental de Ministros de Hacienda, "en sesión extraordinaria del CIES de acuerdo a lo que provee el artículo 19 del Estatuto del Consejo".

Pocos días antes, una nota del presidente brasileño Kubitschek a Eisenhower había sugerido una reunión bipartita para "restablecer la compostura de la unidad continental" e Ike pareció aceptarla en su respuesta, refiriéndola a una "consulta de los dos gobiernos". Este diálogo creó una especial alarma en los medios diplomáticos del Continente, con respecto a una presunta rectoría polarizada en Washington y Río de Janeiro: en cierto modo, la actitud de Bermúdez fué traducida como un intento — por parte de un país incluído en la nómina de alarmados — de restituir la discusión de la economía latinoamericana a los órganos preestablecidos. Otra suspicaz interpretación también era posible; la de un Uruguay en crisis y pagando las culpas de su desatención a las recomendaciones de organismos continentales (sobre multiplicidad cambiaria, p. ej.), que procuraba ahora, a través de la propuesta de Bermúdez, el ambiente favorable de una conferencia para sus intenciones de un empréstito tonificante.

Pero la verdad del asunto era otra. El sábado 14, nuestra Cancillería emitió un comunicado sobre la actitud de Bermúdez, señalando que el Gobierno no le había impartido ninguna instrucción en ese sentido, ni había encarado la posibilidad de tal iniciativa, y que se ordenaba a Bermúdez (a través del Embajador Lacarte Muró, subrayando su dependencia jerárquica) retirara su nota "que habría presentado sin la debida autorización ni consulta". Y el martes 17, el Consejo Nacional de Gobierno, drásticamente, resolvió: "Déjase sin efecto la designación del señor Washington Bermúdez como Representante de la República en el Consejo Interamericano Económico y Social".

La deliberación de los Consejeros acerca de WB y su inesperada proposición tuvo algunos ribetes pintorescos, no reproducidos en la versión oficial, por supuesto.

—¿Lo destituimos también como funcionario de Relaciones Exteriores? —sugirió un miembro de la mayoría. Otro, planteó la interrogante del sumario, en ese caso. ¿Sería imprescindible? Mientras los taquígrafos esperaban, con el lápiz suspendido, uno de los presentes algo más informado reveló lo desconcertante: Bermúdez no es funcionario de Relaciones Exteriores, sino un antiguo miembro de la Oficina de Compras de la ANCAP, agregado como Consejero Comercial a la Embajada, desde hace años. Y la ANCAP es un Ente autónomo, vale decir, sus empleados son intocables por el Ejecutivo. De manera que ahí se detuvo el proceso reivindicativo.

"El País" de junio 18 sugirió que Washington Bermúdez obró a instancias de algún personaje importante del país y el consejero Herrera, en la sesión del martes 17, expresó que "la única atenuación que tendrá dentro de su círculo es que, a lo mejor, le dan manivela de afuera". En todo caso, Bermúdez aprendió, a costa de su cargo, que no conviene ser más realista que el rey; también, que la terrible situación económica del país y su absoluta dependencia actual de un empréstito, no le permiten jugar a las rectorías ni enojarse con los vecinos más grandes. Que, para decirlo en una frase, somos sólo un paisito.

Encarrilando a la AFE

Cuatro firmas extranjeras (Coverdale & Colpitt de Estados Unidos, SOFRERAIL de Francia, Livesey & Henderson de Inglaterra y NEDECO de Holanda) se presentaron a la licitación recientemente abierta por la Administración de Ferrocarriles del Estado para el estudio del reacondicionamiento del sistema ferroviario nacional.

En anteriores conversaciones, el Directorio de AFE había convenido con el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento la contratación de una misión técnica que realizara el referido estudio, como paso previo a una mejora integral de los servicios. El plan contempla igualmente el envío al extranjero, a los efectos de su especialización, de funcionarios del Ente. El Banco, por el acuerdo referido, se hará cargo del 50% de los gastos que demande esta primera etapa de asesoramiento; al mismo tiempo, sugirió los nombres de las empresas llamadas ahora a licitación.

CON LOS LENTES PUESTOS

El presidente del Concejo Departamental de Flores, Ciro Ciompi, ha dirigido una carta de adhesión al doctor Herrera ("El Debate", junio 11) en la que procura desvirtuar una versión aparecida en esta página. Esa versión, recogida en fuentes insospechables del mismo departamento, contuvo tres puntos: calificó de "rebelde" a Ciompi, señaló que su situación política en Flores era "casi insostenible" e informó que Herrera no lo recibía en su casa. La carta de Ciompi proclama simplemente su adhesión a Herrera y a la Reforma (cosa que también hacen algunos "rebeldes", como Vidal Zaglio, Ubillos, etc.) pero no concreta si adhiere a la resolución de la Convención y el Directorio, no niega que, como se afirmó aquí, nutridos grupos herreristas (el del desaparecido caudillo Pancho López, por ejemplo) se opongan en Flores a su gestión ni precisa si ha visitado a Herrera. (No ahora, en que lo hizo para pedirle la publicación de la carta, sino en los últimos meses). Los puntos fundamentales de la información de MARCHA, en consecuencia, permanecen como veraces.

Cotizaciones del Día

El sector quincista del batllismo proclamará el 23 de junio a sus candidatos. Según ha trascendido, el orden será más o menos el siguiente:

Para el Consejo: *Manuel Rodríguez Correa, Ledo Arroyo Torres, Héctor A. Grauert, Amílcar Vasconcellos, Washington Fernández y V. Armand Ugón. (El nombre del profesor Enrique Rodríguez Fabregat, mencionado la semana pasada, parece haber sido desplazado por el de Fernández).*

Para el Senado: *Luis Batlle Berres, Fermín Sorhueta, Alberto Abdala, Arturo Lezama, Armando Barbieri, Raúl Cordones Alcoba y Francisca Sancho Barceló. Es significativa la ausencia de Duncan Batlle Berres y del controvertido Jaime Bayley.*

Para Representantes: *Zelmar Michelini, Gauco Segovia, Luis Hierro Bambardella, Jorge Vila, Manuel Flores Mora, Jorge Batlle Ibáñez, Elsa Fernández de Borges, F. Elichirigoyti, Carlos M. Fleitas, Francisco Forteza (h.), Hugo Batalla, Martín Cardozo, Luis Riñón Perret, Donato Cartolano y Armando Acosta y Lara.*

Para el Concejo montevideano: *Carlos Fischer, Edmundo Sisto, Luis Lorenzo y Deal y Hugo Batalla. (Una oportuna coalición en las elecciones internas de segundo grado, privó a Alba Roballo de ser mayoría; el hecho se refleja ahora en la desaparición oficial de su deseada candidatura al Concejo. Otras versiones, señalan a Luis Lorenzo y Deal, figura vinculada a las finanzas de "Acción", como el designado por Luis Batlle, aún contra Fischer, para optar a la Presidencia del Concejo).*

Los Movimientos en el Tablero

★ El decreto de junio 3 sobre compensaciones internas sigue levantando resistencias. La Cámara de Comercio ha encargado a los especialistas Peirano Facio y Lerena Acevedo redactar una impugnación. En el Parlamento, se ha empezado a hablar de una ley anulatoria.

★ El general Homero Toscano, profesor de Escuelas Militares, graduado en cursos extranjeros de Estado Mayor, ex Director de la Escuela Militar, ex Inspector de Infantería y ex Jefe de regiones militares, fue designado representante uruguayo en la Junta Interamericana de Defensa.

★ Alberto Manini Ríos prestó el miércoles 18 su primera declaración ante la Justicia, en la demanda incoada por la Cámara de Representantes en alegación de desacato. Motivo: la imputación de "coimeros" a los diputados, por parte del acusado.

★ La Comisión de Asuntos Internacionales de Representantes, encargando el informe favorable de Alberto Abdala, aprobó un proyecto para importar los excedentes agrícolas estadounidenses. En la semana próxima el proyecto sería debatido por la Cámara, junto con un convenio comercial con la URSS.

★ La Cancillería argentina habría distribuído a sus correspondientes de Chile, Uruguay y Brasil, un informe secreto sobre el episodio del submarino extranjero localizado en las cercanías de Puerto Madryn. Esta semana, en la Comisión de Relaciones Exteriores del Consejo no se sabía nada, al respecto, todavía.

★ Con cierta coincidencia en las conversaciones acuerdistas donde predomina el sector de Lanza (presidente de la UTE), "Acción" cambió en pocos días sus críticas editoriales sobre el Ente (Larga Distancia desatendido, etc.) por un elogioso suelto (junio 15) donde se lamenta de que "La UTE" ha sido uno de los organismos públicos más duramente atacados por la prensa opositora, sin analizar serenamente las grandes dificultades que han debido superarse".

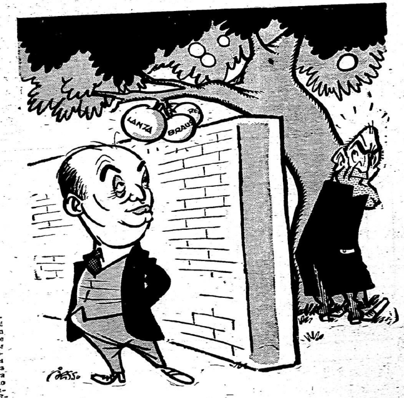
★ El Fiscal de Corte, Abadie Santos, ha producido una vista recomendando la anulación de la resolución de OSE que había adjudicado la instalación de la cuarta línea de bombeo a la firma Vianini, de Roma, en perjuicio de la oferta de la firma francesa SOCOMAN. En círculos oficiales, se habla de graves irregularidades imputables, con ese motivo, a algún director de OSE.

★ Surgiendo de la relativa oscuridad política en que se mantenía desde su espectacular renuncia a una banca de Diputados, el doctor Armando R. Malet (que no aparece hasta el momento en ninguna candidatura quincista) publicó en "El País" de junio 15 un artículo favorable a su vieja y heterodoxa inquietud del impuesto a la renta. Calificando el actual sistema impositivo, dice Malet: "No hay líneas directrices. No hay un rumbo seguro en nada. No existe ni jamás ha existido un plan. Todo es empírico, improvisado y fundamentalmente injusto".

★ Una Comisión Honoraria creada para contralorear en Montevideo el uso indebido de la locomoción oficial, ha elevado desde marzo de 1957 46 denuncias concretas y ha pedido a la contaduría de la Nación informes sobre las sumas destinadas a aquel rubro en la Administración y sobre las medidas de reducción del 30% de los vehículos, prescripta por ley. Todavía no ha habido contestación mientras la práctica observada, especialmente en los jerarcas policiales, alcanza niveles escandalosos.

LEY DE GRAVEDAD

Por JESS



El Espejo Empañado **Por GUT**

Folklore Culterano en el Uruguay (*)

Por Lauro Parampámpan

Capítulo XXI

MODIFICACION CRONOLOGICA DE UN TEMA ANONIMO

Tema: *"Uruguayos campeones, etc."*
Autor: *Anónimo.*
Epoca: *Entre el Grito de Asencio y Maracaná.*
Fichado: *Registro del autor, pliego G-134.05, Ind. Laurus 35, op. 7.*

Ya Bartolomé Hidalgo, en su "Cielito de los once gauchos orientales" intercaló en una desafiante estrofa final que no mencionan los antologistas de la época, una curiosa premonición que intrigó grandemente a los viajeros ingleses y a Magariños Cervantes. Según testimonio oral conservado en las cartas de Misia Mariquita Angostorena Simpson a su nieta, Benjaminita Obes y Sitié —qué vivió los peores años de la Defensa— la dama patricia la oyó cantar una noche en un fogón federal cerca de Barranca Yaco —donde la diligencia había hecho un alto para atender necesidades del mayoral— y ofrecía el siguiente texto:

Orientales campeones
Cielito y cielo,
tocále al unitario
la del degüello
La del degüello sí,
cielito y cielo
que Juan Manuel se viene
a Montevideo

Como casi todo el folklore, el arriesgado cielito recogido por el precursor Hidalgo fue cantado por el pueblo; guitarreros adyacentes a los muros de la Nueva Troya llegaron a escandirlo así:

O-rien-talescam-peo-nesdeAmé-
ricaydelmun-dooo,

subiendo una octava en el acento final y otorgando el clásico giro de media caña *con un* do *correspondiente al* cielito primitivo *en la frase acompañante del rasgueo inicial de la prima. (1) La estrofa superviniente, conservada tan sólo en la tradición oral de la campaña, fue grabada por mí en diciembre de 1936 en Barriga de Arerunguá (Lavalleja), de labios del trovador ciego Anasvindo Centurión, de 98 años. El registro fonoeléctrico puede consultarse por los investigadores interesados en la Discoteca del SODRE (2) y, si se presta atención al disco, podrá advertirse que Centurión, en la media letra que precede a la antiestrofa, sube la octava mencionada (algunos oyentes aluden también a una vibración glótica producida por la edad, pero sin pruebas) con lo que el ritmo se altera hasta convertirse en estilo milongueado, que suena aproximadamente de esta manera:*

La-ra-lará-lará-raaa
La-la-lalálalá-laaaaaa,

lo que otorga a la modulación una especial cadencia salivo-lingual.

Fuentes posteriores, especialmente las de filiación culterana, (3) han atribuído el tema a un poeta campesino (Omar Odriozola, de Paso de los Toros), a un comerciante (Francisco Canaro, en su opus para viola de gamba "La brisa") y a un venerable tradicionalista llamado Schubert Gambetta. quien en 1950 y en forma casual, mientras bebía champaña en los vestuarios de un estadio brasileño, habría improvisado con un peine y un papel de seda una nueva variación de la partitura.

Pero las investigaciones contemporáneas han restituído las cosas a su lugar. Someramente, puede decirse que existen tres versiones documentadas. No niego que haya más, pero nunca se repetirá suficientemente que el musicólogo nunca sabe dónde está y si, mañana, el descubrimiento de otro viejito guitarrero no le obligará a escribir otro libro. Paso a enumerar esas versiones.

1) Versión fronteriza: *Recogida en grabación fonoeléctrica por el Grupo de Estudio y Pic-nics del Instituto del Folklore, 1950. Lugar: Capilla del Fraile Mocho, Rivera. Cantor: Belisario Camejo (ciego de un ojo, 2.03 dioptrías en el otro). Camejo, acompañándose de un "violão" (especie de guitarra en forma de guitarra, con seis cuerdas, muy usado en el Sur brasileño) da la siguiente interpretación del tema estudiado:*

Castillôes campeoes,
malandragem do diavooooo... etc.,

en la que el la *corresponde al* do *del cielito de Hidalgo. Esta variante parece ser una corrupción de otra estrofa algo más severa, posiblemente originada en territorios más al Norte, de mayor riqueza expresiva.*
tinta magnética por el Grupo de Estudios,

2) Versión rural del Centro: *Recogida en cinta magnetofónica por el Grupo de Estudios, Asados con Cuero y Pirón de la Misión Sociopedagógica a Caraguatá del Perdido, 1951. Lugar: Arroyo Paleta Cáida, Durazno. Cantor: Anacleto Urrutia (ciego parcial, con prescripción de lentes de contacto). En esta variante se prescinde del instrumento musical y el cantor subrraya cada verso con un peculiar ruido labio-lingual (4), que produce una notoria impresión de desagrado en el auditorio. La letra dice:*

Uruguayos campeones,
sonaron los porteños, etc.

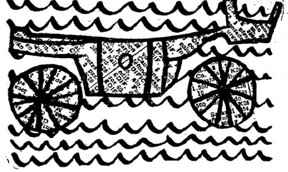
y el acompañamiento, aparte del citado ruido, consta de dos hemistiquios bucales, cuya transcripción literal sería, más o menos,

Tatachín, tatachín, tatachín,
Tatachín, tatachín, tatachín, **etc.**

3) Versión metropolitana **o de la metrópolis.** *Recogida en grabación fonoeléctrica por el Grupo de Estudio y Análisis del Instituto Nacional de Uvitología. Lugar: lo de Fun Fun. Cantores, los Frangella Boys (videntes todos, salvo Frangella, que usa un objetivo tratado 1:05:0003). Esta versión ha sido ampliamente transcripta en publicaciones especializada. A mayor abundamiento, puede ser escuchada todos los sábados a mediodía, si el investigador se para en cualquier punto situado tres cuadras a la redonda del Mercado Central.*

(*) **FOLKLORE CULTERANO EN EL URUGUAY,** Colección El Chiripá Ilustrado, Ediciones Riccordi, Milán, 746 pgs., con un prólogo de Aramis Arellano.
(1) Merceditas Orrego, prima de Hidalgo, que se cansó de ser rasgueada y huyó con un unitario en 1838.
(2) Decir a Michi García Capurro que van de parte del Comité Ejecutivo renovado.
(3) Cf. Solfas de Old y casi todo Futbol Actualidad.
(4) **Trompetilla,** lo llama Pereda Valdés, aunque estoy más de acuerdo con la denominación que le da el Ñato Pedreira.

LA MAR EN COCHE



La Dirección de MARCHA premiará con $ 25.00 (VEINTICINCO PESOS) a la mejor colaboración del mes para esta Sección. Es necesario que toda colaboración venga plenamente documentada. y no es necesario que venga redactada.

ILOTA. — Un vate compatriota, el señor Hilario Cano, resolvió honrar a un dirigente de su partido y, en la mejor tradición de poesía política, dedicó ("El Debate", junio 13) un **"modestísimo poema, al insigne jurisconsulto, senador nacional, y digno presidente del Honorable Directorio del Partido Nacional (reformista), respetuosamente ofrecido".**

Los formidables alejandrinos de la composición contienen alusiones notablemente actuales, pronosticando que

Se va a cerrar un ciclo y otro ciclo va a abrirse,
Y quedará en las almas como una pesadilla
El recuerdo del ciclo que puso de rodillas
Del pueblo, los sagrados mandatos, antes de irse.

Y, dada la proximidad de la partida, parece oportuno al señor Cano recomendar:

¡—Oh, paciencia pueblo, de blasones tan nobles,
Que aguanta los granizos como aguantan los robles

aunque, por supuesto,

No cual hacen los pueblos que nacieron esclavos
Ni cual hacen los bueyes que resisten los clavos.

Tampoco deberán preocuparse el Honorable Directorio ni el insigne jurisconsulto porque

Entretanto el jerarca, con toda su pandilla,
Atropella a la Patria, la aniquila y la humilla,

ya que cerca están las urnas de Noviembre,

Y entonces habrá Patria con ideal fraterno:
Mientras muerden el polvo de una justa derrota
Los que incautos quisieron hacernos pueblo ilota.
Lo del título y lapidados están, no faltaba más.

★ ★

ETERNIDAD, ¿ERES O TE HACES? — **Dedicando su volumen poético "Las alturas de Molalla" (Ed. del autor, Montevideo, 1958) con la frase "To eternity",** el señor Américo Ramón Irigaray confesó en el prólogo **"mi congoja, la inarmonía de mi ser en unidad. Y que con ser pasto de la angustia, disfruto asimismo de intensos y frecuentes espasmos de Esperanza.**

Y me es la vida pródiga,
Y siento aún así...
Delirio de eternidad."

Los espasmos del poeta se acentúan en unas páginas de prosa autobiográficas y preliminares, donde exclama que **"tampoco sé aún qué es lo que tengo que decir, ni cómo, ni por qué",** aunque **"creo que no solamente escribo para justificar la compra de esta nueva pluma fuente".** Más adelante, aclara algo, por suerte, musitando que **"escribo desde el Qué Hacer, dudando de avanzar más".** Por más que **"no es la indecisión entre ser lo que se es, y ser lo que quiere el medio ajeno, lo que me sitúa en el Qué Hacer".** La indecisión es alarmante, como se verá, ya que el poeta añade que **"por cierto, tiempo hace que no creo, que Yo sólo soy Yo a medias",** de manera que **"Yo soy, solamente, idéntico a mí mismo. Una cosa sólo puede ser idéntica a sí misma. Sólo lo idéntico es idéntico."**

Perdonáme, Américo Ramón, pero, ¡sos grande, hermano!



El combustible más barato: EL KEROSENE
La Cocina más económica: VOLCAN

EN CUOTAS DESDE $ 24

Prepare sus alimentos rápida y eficientemente con una Cocina "VOLCAN" a gas de kerosene

Es otro producto de *Calidad* FERROSMALT

Véalas funcionar en el comercio distribuidor de ciudad, Agentes del interior o en FERROSMALT S.A. Av. 18 de Julio esq. Cuareim.

INGLES
MATEMATICAS
Todos los Preparatorios y Fac. de C. Económicas
Prep. Exámenes
Instituto
"IDIOM"
Prof. F. Kolari
Agraciada 1640, p. 2, esc. 10

rosa de los vientos

STANLEY SPENCER, EL PINTOR EN SU CIRCUNSTANCIA IMAGINARIA

Por Emir Rodríguez Monegal

Un círculo de cuerda encierra al artista, al caballete con la tela aún inconclusa, y a un enorme paraguas negro que los protege de la segura lluvia de Junio, del hipotético sol de este verano inglés. El artista está cubierto por una gabardina azul negruzca y raída, no lleva sombrero y su cabello blanco resalta contra la tez rojiza de hombre que vive a la intemperie. Es pequeño y maneja sus pinceles (pequeños también y muy afilados) con infinita paciencia. Cada toque sutil en la paleta se corresponde con el toque no menos sutil sobre la tela que va creciendo, lentamente como una tapicería, ante nuestras miradas.



Lo que el ojo del artista ve, a través de lentes de enorme aumento, es el cementerio de la aldea. Un cementerio como el que cantó en 1750 el poeta Thomas Gray, poblado de lápidas que conmemoran —muy humildemente— a estos héroes sin historia: los antepasados campesinos. Lo que el ojo del espectador ve nacer sobre la tela es una cosa distinta: el mismo cementerio, con la iglesia de grises piedras al fondo, pero solidificado en pequeñísimos toques de color por el artista que trabaja (él mismo lo ha dicho) como una bordadora más que como un pintor. Lo que el ojo del espectador ve nacer sobre la tela es un color que no se corresponde con el de la realidad (apagado por la pálida radiación de un cielo tormentoso) sino que se origina en la visión interior del artista: un color desagradable y fúnebre hasta en sus rojos y verdes.

Al lado del hombre que pinta y contra un árbol hay un cartel cuidadosamente dibujado que corta todo intento de diálogo: "Como está muy ansioso por completar su cuadro del cementerio de la iglesia, el Sr. Stanley Spencer, *quedará muy agradecido si los visitantes tienen la amabilidad de evitar distraer su atención de la obra".*

Otro círculo, de gente que mira respetuosa, conteniendo la respiración y estática, se ha formado exteriormente al de cuerda. En medio del doble círculo mágico, Spencer pinta, o teje. Fija la vista en el cementerio, la posa sobre la paleta y luego la concentra en la tela. La mano pinta. De golpe, casi sin detener su trabajo y como si formara parte del ritual del día, el pintor se vuelve hacia el círculo de caras y sin dirigirse a nadie en particular pero dirigiéndose a todos, al público, Spencer dice:

—Conserven el programa. Allí está todo explicado. En mis doradas palabras está todo explicado.

Las mayúsculas del cartel que protege al artista, el estilo ceremonioso y burocrático de su texto, el mismo espectáculo de la cuerda y el caballete y el hombre que pinta ante la observación curiosa de sus semejantes, resultan súbitamente iluminados por estas palabras. Spencer ha devuelto al arte la misión original del que estetas y teóricos lo habían despojado (para investirlo de misiones más trascendentes); Spencer ha colocado el arte otra vez en su verdadero plano: el de espectáculo dominical para toda la familia, el de entretenimiento. Y ha reivindicado para el artista la vieja condición de juglar. Exhibiéndose a sí mismo, convertido en un personaje pintoresco (¿acaso no es el loco del pueblo?), abriendo de golpe la caja de sorpresas, mostrando el truco por dentro, Spencer pinta como el prestidigitador exhibe su destreza digital, como el juglar canta y mima.

Pero hace hace algo más que eso.

Tan inesperadamente como había roto el silencio, Spencer vuelve a sumergirse en el para continuar su tarea de trasladar a la tela, en pequeños y minuciosos toques, la visión interior que el cementerio de la aldea ha ido cavando hondamente en él.

Estamos en Cookham, Berks., en la iglesia parroquial sobre cuyas paredes (y en las del vecino vicariato) Spencer expone sus telas en una retrospectiva organizada con el propósito de obtener fondos para la iglesia. Pero el pueblo de Cookham ha encarado esta muestra como homenaje al artista que hace 67 años (desde su nacimiento en 1891) vive, trabaja y pinta entre ellos.

Spencer, que ha sido calificado por R. H. Wilenski com uno de los más creadores si no el más creador de los pintores ingleses vivos. es hijo de Cookham. Pero en un sentido mucho más profundo que el meramente topográfico. Porque no sólo el hombre ha nacido y vivido aquí desde siempre. Todo su arte hunde sus raíces en este tranquilo pueblo sobre el Támesis (no lejos de Maidenhead) que ostenta algunas de las posadas más antiguas de Inglaterra. que se enorgullece de su sencilla iglesia parroquial y de una cerámica propia.

La pintura de Spencer es pintura de circunstancias, como definía cierta vez Valéry a la poesía (su poesía). Es pintura fuertemente enraizada en la circunstancia de ese pueblo que se llama Cookham, pintura que registra la peripecia de la aldea a lo ancho del ciclo de estaciones o a lo largo de su casi inmóvil historia. Es una pintura del mundo real tal como se ofrece a los ojos de un artista que desde hace muchas generaciones vive en ese pueblo.

Y sin embargo, el espectador desprevenido que llega por vez primera a Cookham y descubre, simultáneamente, la naturaleza real y la helada versión que registra los ojos de Spencer en las telas del Vicariato, se resiste. Porque la luz del lluvioso verano inglés no tiene (para él) ese fulgor despiadado de los colores de Spencer o esa precisión maniaca del dibujo. Uno de sus críticos ha dicho que a las telas de Spencer les falta aire. Por eso tal vez él mismo se ha referido a su tarea como la de un bordador. Por eso, también ha debido confesar que su transcripción pictórica de la realidad de Cookham es inverificable.

—A veces, dice, he notado algunas cosas que me parecían muy de Cookham en una de esas pinturas imaginarias de Cookham y luego he debido reconocer que en ningún lado se encuentran esos lugares pintados por mí. Los he buscado sin cansarme pero sin éxito y he debido resignarme a aceptar que a veces conseguí superar a Cookham en la tarea de expresar su peculiar atmósfera.

Hay en estas arrogantes palabras algo más que la disimulada burla del artista que sabe que su tela es más real que la perecible realidad. Porque aunque Spencer pueda equivocarse en cuanto al mérito de sus paisajes (salvo excepciones muy contadas son insoportables). no se equivoca en cuanto a lo que es algo más que superficie en su pintura, y en la realidad. Como se verá.

El arte de Spencer sería mera fotografía en colores (malos colores) si la visión interior del artista no superpusiera a la transcripción de la realidad visible algo que no está en la realidad. Ese algo es lo que él mismo califica de sentimiento religioso. Es decir: un sentimiento de la presencia de lo religioso en la realidad de todos los días.

Para Spencer (se adivina) la religión no es algo que está encerrado en las admiradas tapas de un libro por sacrosanto que éste sea; un asunto del que nos ocupamos en la mañana del domingo o en la hora de nuestra muerte. Lo religioso es una presencia que impregna nuestras vidas y tiñe con su extraña y a veces hasta repugnante coloración nuestros actos más cotidianos. Por eso lo religioso en su pintura asume rasgos y caracteres inequívocamente actuales.

San Juan Bautista sumerge a Cristo en las aguas del Jordán pero los hebreos que esperan turno en las márgenes del río son habitantes de Cookham, enfundados en severos trajes de baño negros, y el río que lame mansamente la cara de Cristo es el Támesis.

Cristo viene a predicar a sus fieles a orillas de una corriente líquida que podría representar alguno de los ríos o lagos de la Tierra Santa, pero los ojos de Spencer y la mano de Spencer crean sobre una serie de telas una tarde de regatas en el Cookham de la época del rey Eduardo: las damas con su blancos vestidos languidecen en los botes; los caballeros de impecable barbita las atienden solícitos, o las acosan; niños corren o se aburren; muchachas dormitan o conversan entre sí, mientras Cristo difunde su mensaje que es escuchado (opina Spencer) con la misma atención con que se escucharía después de una verdadera regata la música de Bach o de Händel.

Y el sórdido negocio de la crucifixión es llevado a cabo contra un panorama de ladrillos de Cookham (el aficionado local puede reconocer los edificios de dos famosas posadas).

Para Spencer las historias de la Biblia siguen ocurriendo hoy. Cristo es vuelto a crucificar cada día, la mujer adúltera es perdonada por una mano que escribe lentamente algunas palabras sobre la arena, la existencia de los zorros y del escorpión es meditada otra vez en el desierto por el hijo del Hombre. Por eso las dos enormes resurrecciones que Spencer pintó en 1926 y 1930 (están ahora en la Tate Gallery) se concentran en el mismo cementerio de aldea en que ahora Spencer pinta su bien tejido paisaje. Y los hombres y mujeres y niños que emergen de las abiertas tumbas (unos semidormidos aún, otros más urgentes ayudando y cariñosos) son los vecinos de Cookham, con sus *tweeds* y sus embolsados vestidos, con su placidez campesina, con la estolidez de sus efectos familiares.

Como los primitivos flamencos que vestían a los personajes de sus nacimientos con la pesada ropa de los Países Bajos; como Giotto que no conocía la perspectiva y se concentraba en la espiritualidad radiante del tema; como William Blake que conseguía arrojar una mirada delirante y compasiva sobre la locura del hombre, Stanley Spencer extrae de la lectura y de la vivencia de la Biblia el ímpetu para crear su mundo alegórico, más verdadero y cálido que el de sus paisajes o retratos.

Pero no es de la Biblia de donde arranca el mundo visible que es la puerta para acceder al mundo interior de Spencer. Sino de Cookham, de la más estricta y personal circunstancia de ese delicioso pueblecito, tal como se ofrece a la mirada arrogante del pintor. Los ladrillos de Cookham, las flores de Cookham, las gentes de Cookham, son la sustancia de la que está hecha este arte tan singular de Spencer.

Aunque para llegar a la tela el ladrillo haya cambiado de color, las flores parezcan de cera y las gentes sean absolutamente irreconocibles. Entre la realidad y esa otra forma de realidad que es la obra de arte Spencer ha interpuesto su propia mirada, su alucinación y también (por qué no decirlo) sus fallas de composición. Porque el mundo de Spencer no sólo es un mundo destripa- pesar de nuestras resistencias. Recorremos la senda, cruzamos el estanque, contemplamos la nueva perspectiva de casas en construcción, y no es Cookham lo que vemos sino los aborrecido que muestra bajo la violación de las superficies el oscuro carozo del pecado original. Es también un mundo plásticamente caótico en que el artista, preocupado como un mi-

(Pasa a la pág. 16)

De Enrique Amorim

Sutilezas del Estilo

Resulta perjudicial para la salud de nuestra literatura los juicios caprichosos de autores de determinada categoría. Si no son claros hay que tratar de darles la transparencia necesaria y si están equivocados no permitir que crezcan como la maleza. Este es el caso de las declaraciones de Manuel Rojas en el número de MARCHA de la semana pasada. (Rosa de los Vientos). Quéjase el autor chileno de las cargazones del pintoresquismo, sobre todo cuando en la narración el autor deja que sus personajes se expresen en lenguaje vernáculo. Cita con evidente exageración páginas de autores chilenos que le resultan ilegibles porque requerirían al pie del texto, notas explicativas sobre el lenguaje usado. Y es, precisamente, en la medida que se utiliza tal recurso donde se distingue el buen escritor del malo, donde el novelista tiene que ejercer sus dotes artísticas para limpiar de ripios la realidad. Horacio Quiroga, como pocos, sabía dosificar sus fraseos de colorista. Abolirlos totalmente resultaría una aberración. Si las escenas de sus cuentos lindaban con el Brasil lo correcto era darles la entonación portuguesa en el lenguaje. Y si Manuel Rojas ignora el mínimo de postugues que lo aprenda. En cuanto a la parte estrictamente narrativa de los textos literarios, aquella zona que pertenece por entero al escritor, las sutilezas del lenguaje nacen fáciles en el estilo. No se narra un ambiente de Oxford con las mismas palabras que un idilio entre mineros de Gales. El escritor de París que describe les abbatoires no empleará la misma dimensión lingüística que el que trata a un héroe de Saint-Germain-des-Prés. Sin llegar al argot, un novelista de fuste pasará sobre las brasas del lenguaje popular como sumo sigilo. Podrá evitarlo pero no expresará una idea en términos de empobrecida lengua francesa al hacer hablar al estudiante de la Sorbona.

"Este es un punto de meditación para los escritores uruguayos" dice el cronista de MARCHA. (Me parece una exageración) "que cojean del mismo pie con sus lamentables (y generalmente incorrectas e inexactas) transcripciones fonéticas del habla cotidiano, se llamen nativistas, criollistas o gauchescos" Allá los que eligen el pintoresquismo fotográfico y no se revelan bien sus placas o han oído mal. Quiero hablar de algo que va más adentro de la narrativa, no de la simple periferia de las expresiones vernáculas. El tema lo merece.

Cuando empezamos a hacer libretos cinematográficos con Pondal Ríos, con Olivari, con Gómez Masía, con Petit de Murat debimos enfrentar un problema muy serio. Escribíamos para toda América porque el Cine Argentino andaba a grandes zancadas por arriba de los Andes. Nuestro lenguaje debía funcionar tanto en Chile como en México porque vastos públicos iban a ver a Libertad Lamarque y querían saber cómo se expresaba. Este problema que tan livianamente deja Manuel Roja sobre el tapete. no puede quedar sin explicaciones sin atentar contra la buena salud de la literatura de Hispano América. ¿En qué lengua está escrito el libro "Tirano Banderas"? En un lenguaje vivo, vivísimo que puede entender todo público de Hispano América. ¿A cuánta palabra como **guita** que creemos cosa nuestra le dió vigencia el gran español de "Tirano Banderas"?

Una novela en la que se recoge fonéticamente el lenguaje al expresar ideas. es tan mala como aquella en que su autor expresa el pensamiento que le domina. en el lenguaje de la Gran Vía. Para que sea creación artística ha menester las excelencias adecuadas del idioma, en giros y formas expresivos, a fin de llegar a los términos que se propone el autor. A veces lo logra mediante la intervención de un personaje, otras con su propio lenguaje. En la novela cinematográfica, una sola palabra oportuna define a un tipo y es obvio todo otro aporte para que el espectador lo identifique. Ese lenguaje deberá ser común al lector - espectador de México y de Chile. El acierto determina la calidad de la página o la eficacia de la secuencia cinematográfica. De manera que eludir el nativismo inteligente, es tan inoperante como hablar en el lenguaje de los que traducen libros ingleses en Madrid para públicos sudamericanos evitando "las perinas", "el chaval", los "atiza" y los "¡cáspita!" que molestan al lector corriente de estos climas.

No es lícito pasar fugazmente sobre temas tan serios o ya debatidos: enjudiosos o de mucho jugo, como el cronista le hace andar a Manuel Rojas, en una infeliz entrevista.

En todo momento...



Tome Coca-Cola
MARCA REGISTRADA

...todos prefieren lo mejor!

MONTEVIDEO REFRESCOS S. A. — embotelladora autorizada de Coca-Cola

35 GRADOS LATITUD SUR

EL LIBANO, PIEDRA DE TOQUE

● Las implicaciones internacionales del conflicto interior del Líbano han encontrado salida, una salida verbal, en el Consejo de las Naciones Unidas. Más vale así.

La revuelta fue, inicialmente, al menos en cuanto al planteamiento, de carácter interno. La oposición proclama sus motivos para sublevarse, apoyándose, sobre todo, en el proyecto del presidente Chamoun de mantenerse en el poder o hacerse reelegir después de la expiración de su mandato.

Pero ya se sabe que en El Líbano se cruzan otros intereses más graves que una simple querella de partidos. La República Arabe Unida (Nasser) quisiera cambiar el gobierno libanés para borrar del mapa esa pequeña "mancha" insuficientemente árabiga y un tanto proclive hacia Occidente. Moscú, como se sabe, apoya a Nasser por razones estratégicas y políticas bien conocidas.

Malik, el ministro de Relaciones Exteriores del Líbano, llegó a invocar la doctrina Eisenhower y, por lo tanto, la intervención americana. La VI Flota dió su acostumbrada vuelta por aquellos mares, pero sin otras consecuencias. Entre tanto, la Unión Soviética anunció que se opondría a toda intervención extranjera en El Líbano.

De este modo, el conflicto quedó localizado y congelado, por efecto de la neutralización mutua de las grandes potencias.

El desbloqueo de este atranco obtiene un campo retórico en las Naciones Unidas. Pero esto no resuelve nada y no resuelve, en particular, el conflicto interno de El Líbano que sólo brinda, en cuanto puede advertirse, una posibilidad: el compromiso entre los bandos rivales. Este compromiso consistiría en que Chamoun continuase en el poder hasta septiembre y, en esa fecha, le sucediese un gobierno presidido por el general Chehab y formado por personalidades de los diferentes partidos.

El pequeño asunto de El Líbano ha servido, en suma, para demostrar que el Medio Oriente es, en estos momentos, un terreno donde se encuentran y se anulan mutuamente las dos principales potencias del mundo.

La Doncella de Orleans

● Roosevelt, según dice Lipman, se reía de que el general De Gaulle, con sus dos metros de estatura y el quepis encima, se creyese la Doncella de Orleans, durante la campaña de Francia Libre.

Sabido es que los americanos, por aquel entonces, reconocían a Vichy y no tenían trato con De Gaulle. Esta política, dictada por la necesidad de neutralizar a Petain y ganarse amigos en Africa del Norte, causaba la natural irritación en De Gaulle que se llevó siempre muy mal con el presidente norteamericano.

Roosevelt, con un sofisma humorístico, explotaba el chiste de la Doncella para tratar de persuadir a los demás de que el General De Gaulle no debía ser tomado en serio.

EL 90 POR CIENTO

● Desde Moscú se hacen sondeos —diplomáticos— para obtener concesiones petrolíferas en los países árabes. Los rusos ofrecen a las naciones que poseen yacimientos y se avengan a conceder la explotación a compañías soviéticas una participación en los beneficios del 90 por ciento.

Desarman las Abejas

★ En Alemania tienen una raza de abejas que carecen de aguijón. Las abejas desarmadas son mejores productoras de miel que sus hermanas militaristas. Ahora falta saber quién se comerá la miel que produzcan estas dulces e inermes criaturas.

De todos modos, la cuestión del desarme ya estaba planteada en el mundo de las abejas desde hace algunos milenios. Era una cuestión muy parecida a nuestro propio problema del átomo. La abeja, como nosotros, puede usar su arma, pero si se la clava a un enemigo, muere ella misma.

GRIEGOS Y TURCOS

● El Gobierno de Ankara se había mostrado, hasta ahora, partidario de que la Isla de Chipre continuara en poder de los ingleses con tal de que no la poseyeran los griegos. Después del alzamiento que presté el Gobierno turco a las manifestaciones en pro de la partición de la Isla parece que Turquía aspira a entrar a la parte en Chipre.

Los británicos tienen, en los desórdenes producidos con este motivo, un argumento nada desdeñable en favor del mantenimiento de su soberanía sobre la Isla.

Entretanto, la enemistad greco-turca se acentúa y abre una brecha en el sistema occidental de defensa de esa zona de los Balcanes y del Mediterráneo.

EL DESVENTURADO CALDERON

● Hay en París un Calderón muy conocido y escritor. Se trata del Sr. Ventura García Calderón, peruano, hombre de letras y embajador de su país. También vuena otro Calderón, asimismo escritor, pero es mucho menos conocido, como podemos comprobar por este suelto, aparecido en el respetable diario "Le Figaro": Dice así:

"Con motivo de la Exposición de Arte peruano, Monsieur Ventura García Calderón, escritor francoperuano y actual embajador en la UNESCO, desea rendir homenaje a la amistad que liga al Perú con Francia. Pero como cree que no sabe hablar y admira el teatro, para el que tanto ha escrito el autor de "LA VIDA ES SUEÑO", pidió sencillamente a Madame Kórene que le prestara su voz, a fin de leer, en la Casa de América, una larga historia de su país..."

Para completar la erudición del periodista le añadiremos algunos otros títulos de Monsieur Calderón: "El alcalde de Zalamea", "El Gran Teatro del Mundo", "Los encantos de la culpa", "Eco y Narciso", "El mayor monstruo, los celos", etcétera. Para más detalles remitimos al colega al Pequeño Larousse Ilustrado.

PROPAGANDA "SHIKISTA"

★ El pandit Khalsa es un sabio hindú que ha llegado a Washington para predicar otra buena nueva. Procede de Lucknow, en la India, y se llama, para no omitir nada importante, Amar Singh Khalsa.

El pandit invita a los americanos a dejarse crecer el pelo y la barba. Sostiene que si el mundo marcha mal y el hombre degenera es por culpa de los peluqueros y de las máquinas de afeitar, ya sean eléctricas o de tracción a sangre. El apóstol da el ejemplo: el pelo lo lleva debajo de un gorro parecido al del también pandit Nehru, y la barba al aire y le llega hasta la cintura.

Afirma el maestro que los americanos caen bajo el dominio de las mujeres y de los jóvenes porque se afeitan demasiado y rebajan su virilidad al segar los pelos de la cabeza y de la cara. Esto se comprende fácilmente, pero el pandit va más allá y asegura que el afeitado y el corte del pelo perjudican, también, la salud y la inteligencia (a juzgar por lo que se ve por ahí es muy posible).

No creemos que el mundo haya marchado decentemente ni con barbas ni sin ellas. Pero por tan poca cosa que no quede.

EL CLUB DE LOS CUATRO ATOMICOS

● Se cree que los Estados Unidos son hoy propicios a la suspensión de los experimentos nucleares (un indicio: el hecho de que Eisenhower haya aceptado la dimisión de Strauss, adversario resuelto de la medida). En las conversaciones de MacMillan con los dirigentes de Washington seguramente se ha abordado este importante asunto.

La hipótesis tiene una lógica evidente. A las potencias atómicas no les conviene que el número de los poseyentes de armas nucleares aumente. En esto pueden estar fácilmente de acuerdo los Estados Unidos, la Unión Soviética y el Reino Unido. Es preciso reconocer, por lo demás, que estas naciones privilegiadas pueden invocar, con razones muy convincentes, el argumento de que toda extensión de las armas atómicas extiende, también, el peligro general, lo que es muy cierto.

Hay, empero, naciones que aspiran a ingresar en el Club atómico, en particular Francia. Se supone que Francia no aceptará de buena gana el verse privada del prestigio que confiere el rango de potencia atómica y, por tanto, no se comprometerá a suspender, es decir, a no practicar, experimentos, cuando esté a punto para llevarlos a cabo. Tal es la causa de que se admita como probable que las otras potencias inicien a Francia y le ayuden a producir sus propias bombas nucleares y entonces el Club atómico estaría formado por cuatro socios y se cerraría la entrada a nuevos aspirantes. Queda una duda, y es que China ha anunciado, también, su propósito de adquirir la categoría de potencia atómica y acaso surjan dificultades por ese lado.

VISITEN la Unión Soviética

VIAJE "INTOURIST"

Sociedad Anónima Soviética para el Turismo Extranjero por la URSS

ORGANIZA

VIAJES DE TURISMO

VISITANDO:

- MOSCU
- LENINGRADO
- RIGA
- KIEV
- MINSK
- ODESA
- STALINGRADO
- TBILISI
- EREVAN
- SOCHI
- TASHKENT
- y tantas otras ciudades

MAS DE 30 ITINERARIOS

CONOCERAN

Vida y cultura de los pueblos de la URSS
Monumentos, Museos, Exposiciones, Teatros

CAMBIO PREFERENCIAL A LOS TURISTAS:
10 RUBLOS POR DOLAR

Próxima Excursión en el Vapor

BRETAGNE

12 DE JULIO

INFORMES, PASAJES, ETC.

VUELMAR

Bartolomé Mitre 1306 — Teléfono 8.80.66 — Montevideo

O DIRECTAMENTE:

"INTOURIST"

MOSCU, Calle GORKI, 1

Integración de Almas

● Robert Escarpit ("Le Monde") teme a las bellas y sugestivas frases. Teme especialmente a la bella frase que hizo el general De Gaulle en Argel cuando invitó a los Comités de Salvación Pública a dedicarse a la integración de las almas (cristianas y musulmanas), y escribe:

"Para los que conocen un poco la Historia, las tentativas de integración sistemática de las almas no faltan. La verdad me obliga a decir que han acabado siempre en la desintegración sistemática de los cuerpos."

AVISO

Caja de Jubilaciones Bancarias

PLAZO PARA DENUNCIA DE SERVICIOS ANTERIORES

Se pone en conocimiento de los afiliados activos de la Institución, que de acuerdo con la ley sancionada el 22 de mayo último y publicada en el Diario Oficial el 29 de dicho mes, disponen de un plazo de NOVENTA DIAS para denunciar servicios anteriores prestados al amparo de otras Cajas de Jubilaciones.

El plazo vence improrrogablemente el 5 DE SETIEMBRE DEL AÑO EN CURSO.

Las denuncias podrán hacerse en los formularios que al efecto se suministrarán en las oficinas de la Caja, o mediante nota simple; pero se previene que sólo tendrán validez las recibidas dentro de la indicada fecha de vencimiento —5 de setiembre de 1958—.

LA GERENCIA.

EL ASESINATO DE IMRE NAGY ★

Un relato de TIBOR MERAY, traducido especialmente para MARCHA, sobre los últimos días de la revolución húngara

(Viene de últ. pág.)

Moscú, y los acuerdos a que lleguen lo serán con el Kremlin.

Esa opinión —los sucesos van a demostrar si es verdadera o falsa— es la clave de la actitud de Nagy durante toda la revolución. Es la actitud de un hombre que ha pasado los años capitales de su existencia en Moscú, que conoce, o supone conocer, el funcionamiento de los engranajes del Kremlin, para quien la presencia y las palabras de dos emisarios del Politburó son de un peso decisivo. Luego de la llegada de ambos huéspedes extranjeros, la sala en que se desarrollarán las negociaciones en el Comité Central se convierte en el centro vital del edificio. Y si Nagy es prisionero, lo es mucho más por la presencia de Mikoyan y su compañero que por los tanques soviéticos que montan guardia bajo las ventanas.

Por añadidura, Nagy piensa que encontrará siempre más apoyo en Mikoyan que en los personajes equívocos del comunismo húngaro que lo rodean. Los dirigentes soviéticos le traen además, por así decirlo, la cabeza de Gerö. Se declaran dispuestos a ir aún más lejos y, detalle particularmente importante, juzgando de un vistazo la gravedad de la situación, ofrecen conseguir de Moscú una declaración de principio respecto de las nuevas bases para una relación húngaro-soviética y la retirada de las tropas soviéticas estacionadas en Hungría.

Mikoyan y Suslov tornan a Moscú, de donde vuelven pocos días más tarde con un regalo que supera todas las esperanzas de Nagy: es la declaración que reglamenta en el futuro las relaciones de los países socialistas.

Si las palabras tienen un sentido, se trata de un documento histórico. Sin él no son comprensibles ni la actitud ulterior de Nagy, ni el desarrollo de los acontecimientos. La declaración, que se publica el 30 de octubre, es la "autocrítica" del gobierno soviético, y reconoce que en el diferendo húngaro-soviético, es en el fondo Hungría que tiene razón. Contiene una promesa concreta: las tropas soviéticas serán retiradas de Budapest, y se entablarán negociaciones para que se retiren más allá de las fronteras.

Las tesis sobre las que se funda este documento son las que, diez meses antes, Nagy el excomulgado había formulado en su "Memoria" y que, en esa época, tenían aún un olorcillo de herejía. Es un homenaje a Imre Nagy teórico que deja las manos libres a Imre Nagy político. Una sola "condición": Nagy debe defender las conquistas socialistas de la Democracia Popular húngara. Mikoyan y Suslov prodigan declaraciones de amistad y animan a Nagy a mostrarse firme.

Y Nagy intentará crear nuevos cuadros políticos, nuevas estructuras para reemplazar las del Partido, que se han derrumbado como un castillo de naipes. Todo de acuerdo a las aspiraciones del pueblo y sin renunciar a las conquistas del socialismo.

Mikoyan y Suslov —esto generalmente se ignora— están presentes en la sede del Partido cuando se discute un proyecto que prevé un régimen que autoriza varios partidos. Con Nagy discuten sobre las negociaciones que comenzarán respecto al Pacto de Varsovia, del cual Hungría va a retirarse.

Mikoyan subraya que el gobierno soviético, y él mismo, tienen confianza en los dirigentes húngaros. Es culpa de Rákosi y Gerö que la situación se haya tornado catastrófica. No se enviarán a Hungría más tropas soviéticas. El gobierno de Moscú respetará sus compromisos del 30 de octubre. No se entrometerá en ningún detalle; "los camaradas húngaros obrarán para bien". Evidentemente, el régimen de los grandes capitalistas y terratenientes no deberá ser restaurado, y Hungría no podrá convertirse en una base antisoviética.

★ El Derrumbe

Imre Nagy, en ese momento, tiene verdaderamente la impresión de que los soviéticos confían en él. Antes había tenido esa impresión varias veces, y cada vez se había equivocado. Pero en esta oportunidad, no es cierto, puede mostrarse optimista. Los *acontecimientos justificaron sus previsiones*, y el Kremlin tuvo que comprender que sus mejores amigos no son los adulones, sino los que se atreven a decirle la verdad. Si toma en serio la igualdad entre los pueblos, Nagy también toma en serio la amistad húngaro-soviética.

Ese hombre enfermo, cansado, se siente repentinamente curado y rejuvenecido. Se pone a trabajar con una energía multiplicada por diez. Lo esperan tareas aplastantes: hay que acallar el ejército, sacarle el freno a la producción, mostrarse firme frente a los fenómenos anárquicos y contrarrevolucionarios. Hasta ese momento, podía acusársele de atraso en las medidas, quizá no sin motivos, pero no por eso menos molesto. Se atrasó la noche de la insurrección, cuando la multitud quiso que hablara. Se atrasó en el control de Gerö. Se atrasó en la formación del gabinete. Se atrasó en declarar a las masas que *no era responsable de la intervención* soviética. Alguien dio esta fórmula cautivante: "Es la revolución de las 48 horas perdidas". En adelante el atraso llegaría al colmo. No había ninguna razón para no anunciar en seguida lo convenido con Mikoyan y Suslov: la instauración de un régimen de partidos y la negociación sobre el Pacto de Varsovia.

Apenas medio día después de la partida de Mikoyan, Nagy *recibió noticias alarmantes*. Refuerzos de tropas soviéticas llegan a Hungría. Al principio, piensa que se trata simplemente de un relevo: ¿acaso Hungría no se ha convertido en una vía de paso para los rusos? Pero desde el jueves de mañana, el teléfono, que ya no es controlado como antes, suena sin cesar. Voces desesperadas anuncian, de la frontera noroeste, que están pasando las tropas soviéticas por centenares, en tanques y camiones. Nagy se pregunta si esos informes no serán exagerados.

Poco después, recibe informaciones militares detalladas sobre el avance de las columnas motorizadas que franquean el Tisza, atraviesan los pueblos de la Gran Llanura húngara y ocupan todas las estaciones y puntos estratégicos. Alrededor de Budapest los rusos se atrincheran y los aeródromos son rodeados, como en todo el país. Ya no hay dudas posibles.

Pero ¿puede extraerse una conclusión política definitiva de esos movimientos de tropas? En períodos críticos, las órdenes y contraórdenes se suceden en todos los puntos. Es posible que el movimiento de las tropas haya sido ordenado antes de la vuelta de Mikoyan a Moscú, y que se trate de un simple error. Y Nagy manda buscar al embajador soviético, Andropov.

A ese hombre Nagy nunca le tuvo confianza. Es un *limitado, un sectario*, un partidario de Rákosi. Cuando Nagy, por cortesía, envió un ejemplar de su "Memoria" a la embajada soviética en Budapest, el embajador le mandó inmediatamente una copia a Rákosi y a Gerö. Pero en ese momento no se trataba de sentimientos. No se trata tampoco del pasado. Y Nagy exige explicaciones.

Andropov, sin pestañar, declara que el movimiento de las tropas es *"absolutamente normal"*. Conviene proteger la retirada de los efectivos estacionados en Hungría. Nada más.

Nagy se pregunta si lo están tomando por un débil. No es muy posible. La cosa es mucho más grave: no le están diciendo la verdad. En Moscú, cuando vivía allí, aprendió lo que eso significaba. Lo que significa la actitud de los soviéticos cuando no se preocupan más de convencer al interlocutor, cuando ya no cuidan ni las apariencias.

La confianza de que ha gozado no existe más. Sin embargo no más tarde que el día *antes*, estaba *convencido* de haber conquistado por fin a los rusos. Llamado al teléfono, Mikoyan no contesta. Las tropas soviéticas continúan llegando.

En ese momento trágico —toda resistencia militar era vana en adelante—, en que lo único que podía hacer aún era lanzar un grito de alarma, Nagy tomó la resolución de denunciar el Pacto de Varsovia y proclamar *la neutralidad de Hungría. Es cierto* que no podía contar con ninguna ayuda militar, pero quizás quedaba en el mundo bastante fuerza moral como para defender a una infortunada nación pequeña.

Sin embargo, sigue esperando. Por dos veces suspende la sesión del Consejo de ministros. Cita urgentemente a Andropov al Parlamento. Quizá éste ha recibido nuevas instrucciones de Moscú.

La entrevista se desarrolla en una atmósfera tensa y angustiada. Andropov intenta ahogar al pez. Le quita importancia a la amenaza militar.

Nagy le [illegible] con una voz nerviosa y solemne a la [illegible]xige la inmediata retirada de las tropa[illegible] han invadido el país. Hungría está di[illegible]a a denunciar el Pacto de Varsovia y [illegible]ararse neutral. Si es *necesario* recurr[illegible] la O.N.U. y a los Cuatro Grandes.

Uno tras [illegible] los principales miembros del gabinete [illegible]an al "viejo". El más violento de to[illegible] su futuro sucesor, Janos Kádár. Poco [illegible]ta lo que le ocurra —dice, casi estallan[illegible] pero está dispuesto, como húngaro, a [illegible] si hace falta. "Si sus tanques entran [illegible]apest" —le grita al embajador soviéti[illegible] bajaré a la calle y los pelearé a man[illegible]ia".

Andropov [illegible]cha las protestas, toma nota de la de[illegible]ación del *gobierno* y promete reclam[illegible] Moscú una respuesta inmediata.

"¿Qué ha [illegible]sado en Moscú?" se pregunta Nagy. [illegible]é habrá pasado en Moscú?" es una [illegible]nta que todavía hoy sigue en pie.

Todas las [illegible]caciones que no toman en cuenta MAS [illegible] UN SOLO FACTOR son indudableme[illegible]rróneas. Se *trata* muy seguramente d[illegible] una serie de circunstancias: la actitu[illegible] los generales, el contraataque del grup[illegible] *Molotov*, los lamentos desesperados de [illegible]tros gobiernos saélites que temen las re[illegible]siones norteamericanas. La historia mod[illegible]conoce pocos momentos en que tantos [illegible]s materiales obren en el mismo senti[illegible] tan pocas consideraciones morales en s[illegible] opuesto.

En el mom[illegible] en que el avión de Mikoyan aterriza [illegible]oscú, la suerte está echada. Ese armenio [illegible]spíritu vivo e inteligencia penetrante [illegible]ede hacer otra cosa que aprobar "ent[illegible]amente" la decisión tomada. Y hasta [illegible] subrayar su necesidad invocando cier[illegible]nformaciones que trae de Budapest sob[illegible]s "atrocidades fascistas". ¿Ha hecho o[illegible]romesas a Imre Nagy? Sin duda. Pero ¿qué peso tiene Imre Nagy cuando se trata de política mundial y de los intereses de una gran potencia?

Y además, ¿qué pueden valer las promesas *hechas a un "traidor"?*

★ Un Izquierdista Auténtico

En Budapest, hoy se acusa a Nagy de haber orientado progresivamente su gobierno hacia la derecha, y se citan al respecto ciertos artículos de la prensa occidental.

Claro que si se considera a los stalinistas como gente "de izquierda" y los ministros limitados, sin ideas personales, sin columna vertebral, varios incluso ciudadanos soviéticos, de los gobiernos Rákosi y Hegedüs como representantes de la izquierda, entonces es evidente que por comparación, el gobierno de Imre Nagy "se deslizó hacia la derecha". Pero era un gobierno de coalición en el cual estaban representadas varias tendencias. Pero el hecho es que ningún miembro de ese gobierno hizo la menor declaración que arrojara duda sobre las conquistas socialistas; la reforma agraria y la *nacionalización de las grandes empresas industriales.*

Además de los comunistas, tres partidos estaban representados en el gobierno Nagy: el líder del partido de los Pequeños Propietarios, Béla Kovacs, declaró: "El mundo de los condes, de los banqueros y capitalistas está definitivamente superado".

Anna Kéthly, líder de los social-demócratas, dijo: "Hay que vigilar para que las conquistas de la *revolución actual no sean* escamoteadas como lo fueron las de 1919".

Ferenc Farkas, secretario general del Partido Petöfi, (campesino) anunció por radio, el 3 de noviembre: "El gobierno conservará de las conquistas socialistas y de los resultados obtenidos hasta ahora todo lo que puede y debe ser mantenido en un estado libre, democrático y socialistas, respetando la voluntad del pueblo en ese dominio".

Esos eran los compinches "derechistas" de Imre Nagy, y esas eran sus opiniones. Algunos corresponsales *extranjeros han contado* que cuando se preguntó a Pal Maleter, ministro de Defensa Nacional, lo que ocurriría en caso de que hubiera tentativa de restauración horthista o fascista, aquél, por toda respuesta, se golpeó la canana.

El *hecho* es que Hungría no tuvo gobierno más izquierdista que el de Nagy —calificado de derechista—, desde el gobierno de Karolyi en 1918.

Pero ¿la novia no era demasiado linda? Las turbas que se habían abandonado a linchamientos en plena calle, que se habían lanzado al asalto de los edificios del Partido, y los activistas de aquellos partidos que no *entraban en la coalición ¿no* estaban llevando a Hungría a un nuevo terror blanco? El que niegue ese peligro está ciego, o formula una contra-verdad. El fascismo tiene seguramente "tradiciones" en Hungría. Durante la revolución, hubo ahorcamientos en las calles, salieron maleantes de las cárceles, y la turba que saqueó las librerías soviéticas quemó obras de Tolstoi y Gorki junto a obras de *propaganda*. Desde su primer minuto la revolución había desbordado el programa de Imre Nagy, a quien sin embargo proclamaba su jefe. Hubo un momento —las tropas soviéticas acababan de evacuar Budapest— en que la nación entera parecía ser víctima de un error de óptica: creía haber vencido al ejército soviético **en el plano militar.**

Pero precisamente, durante las últimas cuarenta y ocho horas de la revolución, parecía que las masas, que habían ido tanto más lejos que Nagy, **volvían a él. No es que hubieran vuelto a su ortodoxia, a sus fórmulas** *marxistas-leninistas*, **sino más bien a sus concepciones socialistas, vivas, progresistas y profundamente enraizadas en la realidad húngara. Volvían a él no porque Nagy había "cedido a la presión popular", sino porque el pueblo húngaro no quería verdaderamente borrar lo que podía ser mantenido en su provecho de la experiencia de los años pasados.**

★ El Condenado por Confiado

El drama de Nagy es haber creído. Lo engañaron muchas veces, y siempre creía. En lenguaje político, semejante actitud es calificada de ingenua, o de tonta. Pero Imre Nagy era sólo un hombre de bien, y presumía que otros podían serlo.

Intentaba lo imposible. Podrían aplicársele estas palabras de un gran poeta húngaro: QUERIA SEGUIR SIENDO HOMBRE EN LA INHUMANIDAD; quería seguir siendo húngaro, en la hora de la gran persecución de su pueblo.

Seguía creyendo luego de que los tanques aplastaron la revolución. En la embajada yugoslava le dieron garantía escrita de que podría volver a su domicilio sin ser molestado. Lo cree, y deja la embajada. Luego de eso no se tiene de él sino noticias difícilmente verificables.

Nagy ocupó el poder sólo unos días, y luego fue apresado. Midiéndolo según la política cotidiana, perdió la partida.

Sin embargo, es un vencedor.

TIBOR MERAY.



Documentos y Opiniones Sobre la Revolución

(Viene de [illegible] pág.)

virtieron en [illegible]tes de la voluntad de la reacción."

★ Evolució[illegible]e los Juicios de Kadar [illegible]e la Insurrección

"LA INS[illegible]ECCION HEROICA DE NUESTRO P[illegible]LO HA LIBERADO AL PUEBLO Y [illegible]S DEL REGIMEN RAKOSI, HA TRAI[illegible]A LIBERTAD AL PUEBLO Y LA INDE[illegible]ENCIA AL PAIS, SIN LO CUAL NO P[illegible]A HABER SOCIALISMO.

"Podemos [illegible]ar que los iniciadores ideológicos y los [illegible]izadores de esta insurrección salieron [illegible]uestras filas. Los escritores, los perio[illegible] comunistas húngaros, los estudiantes, [illegible]venes del Círculo Petöfi, miles de obre[illegible] campesinos, antiguos militantes arresta[illegible] sobre la base de acusaciones falsas, luch[illegible] en primera fila contra la tiranía y la po[illegible] aventurera de Rákosi. Nos enorgullece d[illegible]ue habéis tenido una buena actitud du[illegible] la insurrección armada y que, EN ESA [illegible]RRECCION, HABEIS HECHO PRUEBA [illegible] VERDADERO PATRIOTISMO Y F[illegible]DAD AL SOCIALISMO". (Discurso pro[illegible]ado por Janos Kádár el 2 de noviemb[illegible] 1956).

"Hay que [illegible] de acuerdo en un punto, a saber que la [illegible]sa esencial del movimiento popular que [illegible]enzó el 23 de octubre debe buscarse en [illegible] graves errores, en las faltas cometidas [illegible]la "clique" de Rákosi, que ejerció influen[illegible] decisiva sobre la dirección del Estado y el [illegible]tido. Debemos saber igualmente que la [illegible]ción de las masas, rebeladas contra pr[illegible]mientos y métodos censurables, estaba [illegible]ectamente justificada. Las masas que par[illegible]eron en la insurrección no tenían por obj[illegible] derribar el poder popular de la Repúb[illegible]opular Húngara, sino por el contrario [illegible]la interviniendo, precisamente, contra [illegible]rores cometidos." (Discurso pronuncia[illegible] Janos Kádár, el 11 de noviembre de [illegible])

"...El 23 [illegible]ubre estalló una insurrección armada. [illegible]SIDERO A LOS PARTICIPANTES [illegible] INSURRECCION, DEBO DECIR QUE [illegible]NO TENIA POR FIN DERRIBAR EL S[illegible]MA DE LA REPUBLICA POPULAR SI[illegible]ECTIFICAR LOS ERRORES COMETI[illegible] POR LA DIRECCION" (Discurso de [illegible] Kádár, el 25 de noviembre de 1956.)

"...Despu[illegible] 1948, la "clique" Rákosi-Gerö abando[illegible] principios fundamentales del marxism[illegible]ismo en el *Partido* y el Estado, y lue[illegible] lo que respecta a la economía, impl[illegible]a política sectaria y dogmática y un [illegible] burocrático de dirección, dando órden[illegible] tolerar oposición... COPIANDO MECANICAMENTE EL EJEMPLO SOVIETICO, INTERPRETANDO DE MANERA FALSA LA AMISTAD SOVIETICO-HUNGARA, RELEGANDO A UN SEGUNDO PLANO LOS INTERESES NACIONALES, SUBESTIMANDO Y DESDEÑANDO NUESTRAS TRADICIONES PROGRESISTAS Y NUESTROS VALORES NACIONALES, OFENDIO GRAVEMENTE LOS SENTIMIENTOS PATRIOTICOS Y NACIONALES DEL PUEBLO HUNGARO". (Resolución del Comité Central provisorio, con fecha 8 de diciembre de 1956.)

PERO EN FEBRERO DE 1957: "...Así como el 2 de agosto de 1919, la contrarrevolución estalló en Hungría el 23 de octubre de 1956" (Discurso pronunciado por J. Kádár, el 5 de febrero de 1957).

★ Hablando de Imre Nagy

"Puedo declarar, por mi parte que ESTOY ENTERAMENTE DE ACUERDO CON LO QUE SE HA DICHO ANTES, CON LO QUE HAN DICHO IMRE NAGY, ZOLTAN TILDY, FERENC ERDEI..." (Discurso de J. Kádár, el 30 de octubre de 1956).

"Yo que he sido ministro del gobierno Imre Nagy, debo decir *francamente que* en mi opinión NI IMRE NAGY NI SU GRUPO POLITICO QUISIERON CONSCIENTEMENTE AYUDAR AL SISTEMA CONTRARREVOLUCIONARIO". (Discurso de Kádár, el 11 de noviembre de 1956).

"Janos Kádár declaró que NO CONSIDERABA A IMRE NAGY COMO UN HOMBRE QUE HUBIERA AYUDADO CONSCIENTEMENTE A LA CONTRARREVOLUCION, sino que los acontecimientos lo habían arrastrado". (De la declaración hecha por Janos Kádár el 14 de noviembre de 1956 al diario NEPSZABADSAG).

"Por su incapacidad y por su inactividad frente a la contrarrevolución, IMRE NAGY PRIMERO ENMASCARO Y LUEGO SOSTUVO EL TERROR BLANCO DE LA CONTRAREVOLUCION SEDIENTA DE SANGRE. Como comunista Imre Nagy desempeñó un papel que no puede serle perdonado. Si era incapaz, debía presentar renuncia..." (Discurso de J. Kádár, el 27 de noviembre de 1956).

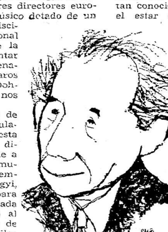
Por último, Janos Kádár, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Pekín a comienzos de octubre de 1957, precisó a propósito de los supuestos delitos de Nagy: "Cuando gente que representa al capitalismo imperialista, como Dulles, Mindszenty, conocido portavoz de la reacción húngara, e individuos como Imre Nagy forman frente unido, eso no significa que Dulles y Mindszenty se hayan vuelto revolucionarios sino más bien que Nagy se volvió traidor a su pueblo"



Somogyi y Serkin

DOS MANERAS DE SER MEMORABLE

Los dos conciertos de la OSSODRE que dirigió Laszlo Somogyi en Montevideo participan de una común sorpresa: ninguno de los dos incluía obras de interés excepcional por su novedad o por su aliento, y sin embargo el saldo persistente es el de que Somogyi es seguramente uno de los mejores directores europeos de la actualidad, un músico dotado de un rigurosísimo sentido de la disciplina y con mucho de personal para expresar a través de la orquesta. Sólo es de lamentar que se vaya sin haber estrenado algunos títulos húngaros esenciales —de Bártók, de Dohnányi— que buena falta nos hacen.



Se entiende que el regalo de las primeras audiciones regulares (una costumbre impuesta por *Castro en su época de director estable*) no es exigible a una orquesta que pasa por muchas batutas en una sola temporada; y el propio Somogyi, con su absoluto escrúpulo para ensayar exhaustivamente cada partitura, midió su trabajo al no imponer la carga extra de leer obras nuevas y difíciles (con excepción del **Hàry Janos** de la otra semana, que no ofrece mayores dificultades de lectura). Así un programa Beethoven parecía lo más indicado para medir todo el fuste de un director, la prueba de fuego que reunía a una obra bastante ejecutada (la obertura **Coriolano**), un ejercicio de disciplina (el acompañamiento orquestal del **Concierto nº 4** para piano) y la obra quizá más transitada de todo el repertorio sinfónico, con numerosas versiones en el recuerdo montevideano (la **Quinta Sinfonía**). De toda la prueba el director salió airoso, y aún consiguió esos raros momentos que son la pauta de una interpretación renovadora y original: compases que luego de años se escuchan por primera vez tal vez como son, sutilezas de orquestación recién descubiertas.

En **Coriolano** logró quizá la más perfecta redondez interpretativa del concierto; luego de algunos *titubeos en las frases pianísimo* de las cuerdas (que se repitieron exactamente en la Sinfonía: a esos arcos les falta gimnasia) la versión hizo gala de una impecable uniformidad de ataque en los acordes. La obertura, dotada de una coda romántica y recorrida por un espíritu que es ya el de los héroes de Mendelssohn o Schumann, salió con un ímpetu y un ajuste que luego fueron ingredientes de un virtuosismo más amplio para la Sinfonía. La eficiencia de Somogyi no es nunca impersonal: si hay directores cuyo estilo de personalidad se da en versiones que los retratan íntimamente (como Malko y su Brahms), en el caso de Somogyi se trata más bien de un acto de trasmisión que seguramente hay que ver para captar plenamente. Es el director que no sólo maneja a una orquesta, sino que la convierte en su propio instrumento, que la toca como podría estar tocando un órgano, y que nunca se beneficia de esa tiranía para ser arbitrario, sino que está buscando siempre un equilibrio y una fidelidad de estilo.

Por eso la Quinta Sinfonía que dirigió Somogyi se coloca por fuera de las discusiones sobre cómo hacer a Beethoven. Es cierto que por su sensibilidad está más cerca de Toscanini que de los directores alemanes, pero también es cierto que no son imaginables los reproches de estilo que a veces puede merecer Toscanini. En el momento de la ejecución la orquesta era Somogyi y Somogyi era Beethoven ejerciendo el milagro continuo de transformar *sus secretos anímicos en música. Es muy difícil* sentir que se los está escuchando por primera vez en este caso, pero si una partitura tan conocida casi no ofrece novedad, la ofrece el estar escuchando a una OSSODRE tan empastada y obediente. Fuera del desajuste ya apuntado en algunos momentos de las cuerdas, y de la inevitable pifia del corno en su primera entrada, todos los sectores de la orquesta tuvieron un impecable ajuste rítmico y dinámico, con momentos de hermoso sonido en la intervención del oboe, y hasta la minucia de un piccolo que se hizo escuchar claramente *y sin estridencia* al final.

En esta sesión de disciplina *y equilibrio*, la versión que dio Rudolph Serkin del Concierto nº 4 para piano pudo representar un tumulto de impresiones coregidas. Era la primera presentación sudamericana de Serkin, y la fama y los discos lo han preparado como a un grande del piano. Se dice que nunca da dos versiones iguales de la misma obra; y efectivamente, el primer movimiento del Concierto no se parecía a ninguna versión conocida, ni siquiera la que él grabara. Fue al principio la introducción a un Beethoven sentido como sereno y apacible; pero también el ejercicio de una técnica despreocupada, de una mezcla de digitación borrosa y excesivo pedal que produce escalas indistintas y muy poco de esa crocante limpidez clásica que mantiene del primer Beethoven este opus 58. A pesar de que también se dice que Serkin es nervioso, el primer movimiento terminó con la heterodoxa sensación de que un ídolo se estaba cayendo.

En cambio el segundo (seguramente el más desgarrado, el más confesional que se haya escrito) puso de manifiesto las otras cualidades que *autorizan a Serkin a no ser un virtuoso* cuando no quiere: infinitas graduaciones entre **pp y pppp**, perfecta coherencia dentro de la libertad rítmica, un recogimiento que por momentos daba la impresión de estar destinado a la orquesta y no al público, un adentramiento en la esencia previamente definida y aceptada de un Beethoven discursivo y tranquilo. Ese maravilloso diálogo entre la orquesta y el piano estuvo a punto de materializarse en sensaciones concretas de que los contendores entablaban conversación por primera vez, y ponían en ello todo el tranquilo calor de la falta de ensayo y la *inteligencia — un sentido de virginidad* y asombro ante la partitura, por parte de Serkin, que faltó notoriamente en los primeros minutos. Pero todo el concierto, incluso el alegre movimiento final (y salvo la fea cadenza del primer movimiento, que seguramente no es de Beethoven) estuvo traspasado de familiaridad con el espíritu beethoveniano y de seguridad magistral sobre los medios de expresarlo. Es una de las variantes de la tradición, pero no la menos aceptable ni la menos legítima. Serkin sigue siendo un gran pianista, a pesar de lo que puedan decir los profesores de piano: más hondamente músico que virtuoso, su muy personal lectura de la obra se impuso en una forma de la que el estruendoso y largo aplauso posterior no dejó dudas. — **M. T.**

Mañana en el Sodre

Un Estreno Importante

★ **LEOPOLD LUDWIG** estrenará mañana en Montevideo Agon, "ballet para doce bailarines dedicado a Balanchine", de Stravinsky. La versión que se ofrecerá será en forma de concierto.

El 11 de octubre pasado, el autor viajó especialmente a París para estrenarlo en Europa, dentro de los "Concerts du Domaine Musical", organizados por el pontífice de los dodecafonistas franceses Pierre Boulez. El neoclásico visita así el antro de los iconoclastas. Y no precisamente para rebatir sus *puntos de vista, sino* para mostrar claramente su conversión a los principios seriales.

En realidad, Stravinsky ha manifestado en muchas ocasiones últimamente su admiración por Schonberg. Con motivo de la *reciente edición de las obras inacabadas* de éste, declaró a Saturday Review: "Las posibilidades del conocimiento se amplían ahora, naturalmente; pero creo que en realidad su posición permanece siendo la misma. Sin embargo toda obra revelada de un maestro provoca un nuevo planteamiento en algún aspecto. Del mismo modo que Elliot dice que toda obra menor de Dante tiene interés simplemente porque es de Dante, una composición temprana de Schonberg, como su Cuarteto de 1897, o su arreglo para dos pianos de *El Barbero de Sevilla (1900)*, es de interés porque es de Schonberg". Luego lo trata bien y mal; pero siempre con estima: "La obra de Schonberg tiene demasiados altibajos *como para ser considerada en conjunto*. Por ejemplo, casi todos sus textos son terriblemente malos; tanto como para abandonar la idea de interpretarlos. Sus orquestaciones de Bach, Handel y Brahms se diferencian de las comerciales sólo en la superioridad del oficio. Sus intenciones no son mejores por cierto. Parece evidente, a juzgar por el arreglo de Handel, que no llegaba a apreciar la música de registro armónico "limitado". Por otra parte, me han dicho que consideraba a los virginalistas ingleses, al igual que a toda música que no contuviera desarrollos armónicos, — como primitiva. Su expresionismo es de los *más ingenuos, como surge* de las anotaciones a la partitura de "Glückliche Hand". Sus últimas obras tonales son tan vulgares como las de Reger, a las cuales se parecen por lo demás". Pero más adelante agrega: "Debemos recordar sólo las obras perfectas como las "Cinco Piezas para Orquesta", el "Herzgewaechse", el "Pierrot Lunaire", la "Serenata", las "Variaciones para Orquesta". Gracias a esas composiciones, Schonberg se halla entre los grandes compositores. De ellas los creadores del futuro sacarán *orientaciones por mucho tiempo*. Constituyen, — junto con unas pocas obras de pocos otros —, la verdadera tradición".

Parece evidente que Stravinsky pretendió hacer con su Agon (como antes con su *Cantata a San Marcos*) una obra tan perfecta formalmente como las pocas de Schonberg que citó. De tal manera quiso no menos claramente expresarse en un lenguaje que está por verse *si se impondrá o no*; pero cuya vigencia como hecho musical de esta época nadie puede razonablemente discutir. Y puesto que cree ser el portaestandarte de su tiempo, justo es que, como Bach, Haydn o Beethoven en los suyos, buscara abarcar todas las formas de expresión dominantes entre sus contemporáneos. La idea no *es exclusivamente suya. Villa-Lobos, Ravel, Casella y hasta* Puccini en su Turandot han mostrado que conocían el atonalismo y aun los procedimientos de ordenación en serie, componiendo de acuerdo a ellos aunque sólo fuera para no pasar por anticuados.

Pero otro problema queda por resolver en cuanto a las obras dodecafónicas de Stravinsky. El de saber si se puede expresar por ese medio un espíritu alejado de la concepción schonbergiana de la música. Porque forma y contenido se hallan en esta tan ligados, que parece casi imposible una separación. La forma está en cierto modo determinada por la calidad de las ideas. Y es evidente que hay entre los dos músicos un profundo desacuerdo sensible.

Es cierto que la sistematización del dodecafonismo llevaba a cabo por Webern y las posibilidades infinitas que luego mostró en sus trabajos teóricos Georges Perle (cuatro millones de posibles combinaciones de los doce tonos) permiten sin duda la expresión personal hasta un punto muy profundo. Así Dallapiccola, usando series muy concordantes llega a dar la impresión de la tonalidad. Pero en el caso de Stravinsky parece tarde ya para empezar.

El resultado se verá en parte mañana. Y se dice en parte porque de seguro nadie pretenderá sacar ideas claras de una única audición del Agon. Entretanto, y aun a riesgo de prejuzgar peligrosamente, o por lo menos de predisponer, he aquí lo que dijo: "Arts" de París (oct. 16/57) en ocasión del estreno europeo al que se alude más arriba: "Hay que reconocer que el nuevo ballet hizo pobre figura junto a las Piezas para Orquesta de Webern y de las de Schonberg. Es una obra seca, didáctica y bastante penosamente articulada. Se trata en realidad de una suite de danzas tomadas del modelo de las danzas cortesanas francesas del s.XVII. Pero, privadas de la búsqueda estilística habitual en Stravinsky, no sostiene el interés y, —cosa extraña—, parece ya vieja al lado de las Piezas para Gran Orquesta de Webern, escritas en 1910".

P. M. G.

LA ORQUESTA DE AUDEM

Con la dirección de Bernardo **Freire López** se presentó el martes de noche en el Sodre la **Orquesta de Cámara de Audem en un programa que abarcaba de Corelli a Haydn. Hugo Martínez Trobo asumió la difícil y a menudo antipática tarea de presentar las obras dando el plan estructural de cada una y situándola en su espacio y su tiempo. Logró ser interesante y ameno sin sacrificar por eso la dosis de información imprescindible.**

En el *Concerto Grosso* **Nº 12 del Op. 6 de Corelli se volvió a destacar especialmente el violinista Soukry por su** sonido rico y la sensibilidad con que matiza. Los restantes miembros del concertino (Cracium y Amadei) merecen igualmente elogios.

La clavecinista Eva Vicens hizo la parte solista del Concierto para clave y orquesta de **C. F. A. Bach**, con la rigurosidad estilística que se le conoce y un gran sentido de la concertación. Sin embargo el aspecto galante de la obra, concebida dentro de un espíritu rococó mozartiano, escapó a Freire López que se conformó con una lectura atenta, tal vez por escasez de preparación de la Orquesta. De tal modo se resintió el logro completo en la versión.

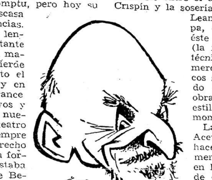
La última parte del programa incluyó el Concierto para trompeta y orquesta de Haydn con Walter Pinto como solista, quien no sólo logró el festivo clima adecuado a los alegros extremos, sino que comunicó al Segundo Movimiento la serenidad y la tenue melancolía meditativa que lo caracterizan. Su mérito principal en este aspecto radica en que no es nada fácil hacer eso con un instrumento tan brillante como la trompeta.

P. M. G.

JOSE TUNEU & Cía.
Corchos — Tapas Coronas
LA MEJOR CALIDAD
Dr. MARTIN C. MARTINEZ 1636 Teléfono: 4 40 66

Una Deslucida Reiteración

Un nuevo error de programación en el repertorio de la Comedia Nacional fue dar *Los intereses creados* de Jacinto Benavente (*). Para hacer teatro de época era mucho más indicado un clásico de verdad, español o no; el refrito benaventino pudo ser para 1907 un notable y filosófico impromptu, pero hoy su letra muerta supera la escasa actualidad de sus sentencias. Lo que se mantiene es un lenguaje por momentos bastante sabroso, a pesar de que la mayor parte del diálogo pierde tiempo en imitar sin éxito el estilo del Siglo de Oro y en hacer filosofía a todo trance.



Los personajes reflexivos y sentenciosos no son nada nuevo ni inaceptable en el teatro español, pero casi siempre han hablado con el derecho de toda una cultura y una forma de vida que los estaba apoyando. El capricho de Benavente se sostiene en el aire, sin ninguna clase de verdaderas convicciones; el amor, la justicia y la honradez no están sentidos en lo que son, sino en lo que toda una tradición ha hecho de ellos. Porque *Los intereses creados* es más sobre el teatro que sobre otra cosa: sobre un teatro español e italiano que ha inventado personajes-tipos y situaciones-tipo en los que se define cualquier argumento. Y no es sólo la existencia de Polichinelas, Arlequines y Colombinas (una buena idea de trasplante, sobre todo cuando hablan con la efusiva cordura que nunca tuvieron en la Commedia dell'Arte): el mismo argumento de la pieza supone al teatro dentro del teatro. Esa era, por otra parte, la esencia de los personajes italianos que se fingían siempre otra cosa de lo que eran; su juego se desplaza ahora a los de alcurnia española — dos pícaros, uno noble y el otro cínico —, y ellos pasan a ser los testigos de la farsa o sus víctimas. Toda la superposición de juegos es muy barroca, pero tiene demasiados préstamos como para llegar a ser completamente teatral.

Tomarla literalmente, por eso, es dar la obra que Benavente no escribió: aquélla en que los personajes existen fuera de la fantasía. El único que intuyó exactamente la verdadera calidad de este mundo escénico es el escenógrafo Adolfo Halty: los trastos son muy barrocos y *seicentescos*, pero completamente blancos. Como a la materia de Benavente, les falta el color de la realidad y parecen el osario de alguna colonia submarina, muerta pero reluciente, una esponja calcárea de bellas formas y ningún aliento. El mismo contraste entre el desvergonzado realismo de Crispín y la sosería romántica e idealista de Leandro está dado en su ropa, completamente blanca en éste y más visible en aquél (la idea no excluye un error técnico, quizá de realización, merced al cual todos los blancos se confunden). El decorado es exactamente como la obra: conoce y reproduce un estilo sin meterse en ningún momento dentro de él.

Las indecisiones de Emilio Acevedo Solano como director hacen poco por confirmar al menos una creencia suya en la obra, una idea personal de cómo actualizarla y aprovecharla. No hay mal gusto ni vulgaridad en ningún momento de la puesta en escena; hay una persistente falta de originalidad e imaginación, de rigor en la vigilancia del elenco, de esfuerzo para inventar un movimiento adecuado. La poca extensión del espacio utilizado puede explicarse teóricamente diciendo que del Solís la obra pasa a Sala Verdi, donde no hay mucho lugar: aún allí los desplazamientos parecerán apretados y tímidos, con un abandono injusto del primer plano y las diferencias de altura en practicable. Los hermosos bocetos de Halty daban para algo mucho más dinámico y convencido, más unitario de intención; el espectáculo no ofende ni convence.

El extenso reparto está en la anarquía y exhibe todos sus pequeños vicios. Horacio Preve (Crispín) respira cuando quiere y corta para ello sus parlamentos, dichos a toda velocidad; el "hueso" que es el papel de Leandro se complica con una actriz (Estela Castro) obligada a desempeñarse en un sexo para ella desacostumbrado. La única verdadera creación es la de Wagner Mautone (El Doctor), que aprovecha la única escena graciosa de la obra (o la vuelve graciosa) para componer a un juez crapuloso en la mejor tradición farsesca. Los demás salvan a base de oficio una obra que pide novedad a gritos, si no un piadoso entierro. — *M. T.*

(*) Estrenada en el Solís el sábado 14.

PELLEJO SIN CARNE

LA piel de los otros de Juan Carlos Legido (*) es una obra que pone más sinceridad que imaginación en su tentativa de *reconstruir* algunos problemas de conciencia. No dice nada nuevo para quien conozca su **Dos en el tejado**, que hay que reconocer como de peor calidad teatral, pero que *contenía no sólo* los temas sino los hechos y los trucos escénicos de que está hecha la segunda obra. La clara filiación de ambas es una lectura de Sartre, que impone como esencial dilema la elección entre el quietismo y la actividad comprometida, entre la comodidad irresponsable y los deberes de conducta. En ese plano ético — que Legido indica en el *texto, y que suministra a la obra* su única coherencia — las coordenadas temporales de la acción no afectan su voluntad de vigencia actual: es el año 1937, la dictadura persigue a los obreros y estudiantes, pero variando un poco las condiciones los personajes podrían estar actuando hoy. La obra no es intemporal sólo en la generalidad de los problemas que plantea, sino en la incapacidad — o despreocupación — del autor por imaginar una conversación y un ambiente que sean realmente los de 1937. Los personajes se despachan a su gusto con un vocabulario irrefrenable y salaz, normal en ciertas condiciones, pero inconcebible entre un muchacho de 20 años y su padre, inconcebible en un obrero que habla frente a una señorita (¡y hace veinte años!); la dirección del espectáculo, por otra parte, contribuye a la desubicación permitiendo un vestuario que abarca más o menos entre 1927 y 1947.

Por eso habría que ver si efectivamente la obra tiene la vigencia que quiere para el momento actual, porque ésa es su razón de ser; Legido pretende servirse de ella como instrumento para remover conciencias, o por lo menos para objetivar sus propias conmociones morales como estudiante que se recuerda. Pero una obra de expresión tan dura, de realidad tan seca, de mundo ideológico tan breve *no puede* conmover a nadie. La atribución a ciertos personajes de parlamentos imposibles puede ser simplemente ingenua; es algo más que ingenuo imaginar una realidad con tan poca existencia propia, a cuya definición el autor tiene que estar contribuyendo a cada momento por boca de sus creaturas. Los personajes de Legido son exteriormente un obrero, una madre rezongona, un caudillo político; puestos a moverse en escena no crecen en ningún momento (salvo, quizá, esa madre terca e ignorante) *hasta la estatura humana, no pueden estar enamorados* más que de una fórmula ética, son capaces de cenar en cuatro minutos, no hablan el desprolijo tibio lenguaje de todos los días sino una prosa de editorial (a veces incorrecta). Si Legido les permitiera un respiro a su trabajosa actividad filosófica, si los dejara hablar como los montevideanos que quieren ser, transmitirían seguramente con menos sobresalto los dos o tres problemas que lo preocupan. En este sentido, con todo, **La piel de los otros** insinúa una *mejora* con respecto a la irrefragable aridez de **Dos en el tejado**, aunque repite puntualmente sus defectos y carencias.

Salvo imperfecciones de detalle (las ya apuntadas en el vestuario, un vino Chianti de evidente estirpe ceylanesa) la directora Jebele Sand se extremó en dotar al ambiente de toda esa palpable realidad que le escatima Legido: es un mérito también del escenógrafo Eduardo Prous, que dentro de una planta equivocada (forma y tamaño imposibles para un apartamento de obrero portuario) armonizó bien los colores y la utilería. Los jóvenes del reparto dan en casi todo momento lo mejor de su naturalidad, especialmente Alfredo Zitarrosa (el judío Maxi Rosenthal); González Santurio, que sobrelleva un personaje casi protagónico, le ha entendido las entrelíneas sentimentales e inauténticas hasta vibrar en ellas sinceramente. No es una interpretación natural, porque el personaje no lo permite. Problemas de otra índole parecen acuciar a Esteban Mandía (el padre): cómo pensar al mismo tiempo en la naturalidad, en la eficacia dramática y en el acento cocoliche. Alguna de las tres virtudes faltaba inevitablemente.

De las mujeres sale airosa Norma Lakatos, torpe de movimiento pero luminosa y sincera. Otros personajes secundarios — los obreros, los compadres italianos — entran sin lógica y a destiempo en la pieza. Como Legido entra a destiempo en una realidad que todavía espera ser formulada no sólo con sinceridad, sino con vividez, con inspiración.

M. T.

(*) Estrenada por Teatro Libre en su sala propia, el viernes 13.

TRES HORAS DE TEATRO REIDERO

EL grupo independiente La Farsa *se inició el año pasado con un* Así es, si así os parece *de Pirandello que más vale no recordar. Ahora ha pasado a ocupar una sala bastante grande como es el teatro Zhitlovsky, y las dimensiones y pretensiones de su nuevo espectáculo (*) parecen indicar que quiere adoptar una norma de tarbajo más seria, más dedicada. Todo en él, desde la elección de los títulos hasta los agregados musicales y el armado de la secuencia, proviene de una idea personal de Héctor Gandós: hacer una especie de museo parlante del moderno teatro cómico francés, desde sus orígenes en la opereta* (Frisette *de Labiche) hasta su aniquilación por el absurdo en la obra de Ionesco* (La cantante calva), *pasando por esa cumbre de picardía y eventual obscenidad que puede ser una obra de Feydeau* (Purguemos al nene).

1850, 1900 y 1950 son tres fechas alejadas en estilo de vida y teatro, y las tres piezas están unidas sólo por la risa; la de Feydeau es la que se acerca más a la idea moderna de lo cómico, la que depende menos de que comediantes soberbios la digan para causar gracia. Frisette *es un livianísimo ejercicio de simetría, ambientado en el París de los pequeños artesanos, y conserva una música encantadora de Offenbach; en manos de aficionados se transforma en un compromiso (a pesar de la simpatía de María Luisa Paz cuando hace la protagonista) y deja traslucir demasiado sus absurdos e inconsecuencias. La puesta en escena tampoco la aprovecha como documento de época, a pesar de que hay varias indicaciones en el texto que habrían permitido reconstruir el fenecido aroma de un sexto piso en el París suburbino del siglo pasado; la escenografía es ocurrente pero muy parca, y el vestuario sumamente desprolijo.*

Menos frágil es Purguemos al nene, *una muestra de las cualidades que hicieron al teatro francés producto de importación clandestina en una época menos tolerante. Puede ser disfrutable con actores-cronómetros, tal como los quiso Feydeau, que den a la obra su verdadero sentido: más que el argumento (una sucesión de triviales intimidades domésticas) importa una absurda situación matrimonial en que cualquier palabra puede ser pretexto de una feroz escena, y la sinrazón del diálogo es llevada a sus consecuencias más regocijantes. El reparto, en general, no soportó la prueba de mantener activo el chisporroteo sin que se notara su básica inmotivación: Imilce Viñas y José M. Dell'Arno estuvieron bien, pero hacía falta más roce profesional para dar un tono exacto de vaudeville sin respiro. Gandós recargó el tono escatológico de ciertas escenas, y algunos accesorios higiénicos tuvieron una presencia demasiada material.*

La cantante calva *es el gran error del espectáculo. Como pieza es un enigma antes de verla representada; se trata de una sátira desaforada al teatro y las costumbres burguesas, pero observa un diálogo tan ajeno a la lógica, o mejor dicho tan creador de otra lógica distinta, que uno se pregunta cómo hay que decir ese texto para que los espectadores no se resientan de la agresión. Gandós no resolvió el problema con lo que hizo: suponer que el texto no era ni significativo ni gracioso, permitir que los actores exageraran los tonos y se permitieran un continuo subrayado, colmar la representación de una agotadora gimnasia que termina hasta con la respiración de los intérpretes y los supone capaces de divertir mediante corridas por todo el escenario y la platea sin mayor excusa. Y complicar inútilmente la iluminación con un equipo que todavía no da para trucos.*

En varios momentos de estos 100 años se nota clara la intención de Gandós y hasta su validez cómica (de la que participan las tres obras separadamente); también hay aciertos en la desenfadada Imilce Viñas y en algunas intervenciones musicales. Pero nada de ello se ha asimilado en una totalidad reidera, en algo que supere el mero y tenaz esfuerzo de pensar un espectáculo.

M. T.

(*) 100 años de teatro reidero (del vaudeville a la antipieza). *Estrenada el viernes 5. Esta nota debió aparecer la semana pasada pero fue necesario postergarla.*



CINE ★ ESTRENOS - REPOSICIONES - GUIA

REVISTA DE ESTRENOS

EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI

(The Bridge on the River Kwai. Inglaterra, 1957. **Plaza lunes 16)** Los temas se entrecruzan (y combaten) a lo largo de este largo film de David Lean: la apología del heroísmo, simbolizada en el indomable espíritu del coronel Nicholson (Alec Guinness) que no cede a la brutalidad del coronel japonés Saito (Sessue Hayahawa) y con*sigue obligarlo a aceptar que* los oficiales prisioneros no deben realizar trabajos manuales; y la denuncia del sinsentido de una *mística disciplina que* impulsa al mismo Nicholson a extraer el máximo de sus subordinados (prisioneros, como él) *para dirigir y realizar con* la mayor eficacia la construcción de un puente sobre el río Kwai que permitirá al victorioso ejército *japonés la invasión de la* India. Es esta segunda parte de la psicología del coronel Nicholson la que necesita más dilatada elucidación.



Porque cualquiera comprende la obstinación, suicida, con que Nicholson aguanta palizas y el asfixiante encierro en una caja expuesta a los rayos del sol tropical; cualquiera puede sentir admiración por esa fidelidad a las reglas que le permite invocar, frente a un enemigo bestial, las convenciones militares de La Haya. Ya resulta más difícil comprender el otro móvil de la conducta del coronel Nicholson, su generosa colaboración con el enemigo. Nicholson ama el trabajo bien hecho, siente un orgullo ilimitado por pertenecer al Occidente, a esa civilización de técnicos y especialistas, desprecia desde lo alto de su mentalidad colonialista a las razas inferiores que sólo son capaces de conquistar la corteza, no la savia, de la cultura occidental. Enfrentado al puente que los japoneses tratan vanamente de levantar en medio del sabotaje y la indisciplina de los prisioneros, el coronel Nicholson comprende que debe actuar.

Debe devolver a ese ejército de fantasmas un sentido de la disciplina y el orgullo de estar realizando algo perdurable. Decide colaborar *con los japoneses y hasta impone términos* para esa colaboración: él y sus técnicos ingleses construirán el puente; él extraerá de sus escuálidas tropas la fuerza necesaria para llevar a cabo la tarea; él querrá preservar, en un último enloquecido intento, la integridad de ese puente en que ve el símbolo de la supremacía de Occidente y que es, en realidad, un símbolo de la locura de la guerra.

Porque la historia del coronel Nicholson es sólo una de las historias que cuenta este film singular. Otros hombres ven el problema desde otros ángulos. Para Shears (William Holden), el campo de prisioneros y la guerra entera no son sino carnicería de la que conviene desentenderse cuanto antes, así sea al precio de sobornar a los carceleros o de enfrentar la casi segura muerte en la selva por medio de una fuga; para Clipton (James Donald) la conducta *del coronel Nicholson es incomprensible:* locura su resistencia suicida frente al coronel Saito, locura su colaboración en la empresa de levantar el puente; para Warden (Jack Hawkins), *cuya misión es destruir el puente*, la acción del coronel Nicholson sólo merece la más completa oposición; para Joyce (Geoffrey Horne) todo el problema se reduce a si será capaz de degollar al enemigo en un combate cuerpo a cuerpo, y de acuerdo con las precisas instrucciones recibidas en el campo de entrenamiento. (Su error, que el film no aclara aunque la novela de Pierre Boulle lo deletrea, es no reconocer en el coronel Nicholson al enemigo).

Las cuatro o cinco perspectivas (habría que considerar también al coronel Saito, con su no menos fanático código de honor que ve en un soldado que se ha rendido a un cobarde) se cruzan con la del coronel Nicholson para componer una de las más complejas historias de guerra que el cine se haya atrevido jamás a filmar. Porque si bien el libreto, del mismo Pierre Boulle, no descuida la cuota de aventura e incluso agrega elementos laterales de interés (el personaje de William Holden ha sido reescrito totalmente para justificar su condición de norteamericano y para introducir más peripecias; *hay algunos escarceos* eróticos), y la dirección de David Lean se esmera en manejar con toda habilidad los resortes del suspenso, *lo central en el* film no es la aventura sino los distintos planos en que cabe juzgar la conducta humana.

Por eso, cuando el film cambia de centro y se dedica a historiar (con más toques de humor que de heroísmo) los planes de Warden y Shears para la destrucción del puente, el espectador está escasamente preparado para esa inversión tan brusca de los valores y, sobre todo, para comprender el sentido de la inversión. Porque lo que Pierre Boulle quiere demostrar no es que Nicholson estaba equivocado y que en vez de construir el puente había que destruirlo, sino que tanto la empresa de construir el puente como la de destruirlo son locura. Y en un plano más general (y alegórico) que la empresa entera de la guerra es locura. O, si se prefiere, que la vida misma es locura.

Todo esto no es tan claro en el film. Y el defecto se puede achacar no sólo al libreto (muy preocupado de enfatizar, y con éxito, el lado aventurero), sino también a la direción y a la producción. David Lean no era el hombre más adecuado para esta tarea. Aunque revela una finísima concepción del relato cinematográfico y maneja magistralmente a un elenco de primer orden (Guinness está sencillamente genial), David Lean no parece comprometido con las entrelíneas más profundas de la historia. No se juega a fondo, como supo hacerlo en **Lo que no fue** (Brief Encounter), y en sus versiones de Dickens (en particular, **Oliver Twist**).

Tal vez el hombre para dar todo lo que la novela quiere decir (y muchas veces dice) hubiera sido John Huston, colaborador de Spiegel en **La reina africana**, 1951. Este era un tema para él: un tema que unía la aventura y la alegoría, el esfuerzo sobrehumano de consrucción y el absurdo de ese mismo esfuerzo, la filosofía derrotista y algunos ideales que aun *sobrenadan en el caos. Huston hubiera podido* escribir, mejor que Boulle, y filmar, mejor que David Lean, esta compleja historia de cegueras y lealtades. Tal como ha sido realizada, la película no pasa de ser estimulante como aventura, pero completamente insatisfactoria como retrato de la locura del **homo insapiens**.

CALVERO (MARCHA Nº 905)

★ **MENCIONES**

Película: ***EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI***

Director: ***DAVID LEAN***
("El puente sobre el Río Kwai")

Actor: ***ALEC GUINNESS***
("El puente sobre el Río Kwai")

Elenco: el de
EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI

Fotografía: ***JACK HILDYARD***
("El puente sobre el Río Kwai")

Mañana el Fallo

TERMINA EL FESTIVAL

Con la función del domingo de mañana en el Censa termina el III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Sodre, largo título para un Festival larguísimo. El fallo se leerá en la función nocturna de mañana sábado, y aunque no se advierten síntomas de gran impaciencia en los países participantes — prácticamente el mundo entero —, hay una razonable expectativa alrededor del asunto. Nuestro cronista, que vió convertirse la esquina de Andes y Mercedes en el eje de su vida durante seis semanas, dice que también le gustaron las do speliculas cuya reseña se publica a continuación.

LA ESTRELLA DE LA MAÑANA (De Morgenster, Países Bajos, 1957), realización de Charles Vanderlinden, muestra las andanzas matinales de una recolectadora de residuos por la ciudad de Amsterdam, y presenta su personaje, entre patético y grotesco, a través de sus reacciones ante el hallazgo de diversos objetos. La idea es en sí misma, muy plausible, pero aparece en este caso disminuída por la grandilocuencia y pretensión literaria con que el realizador ha querido levantar el film más allá del tono menor en que debió mantenerse. La factura formal de éste es, sin embargo, muy estimable, y merece especial elogio la fotografía de Pim Heytman (con exclusión de un breve trozo en colores).

TU Y TUS CAMARADAS (Du und mancher Kamerad, República Democrática Alemana, 1957) toma sus materiales de más de 600 noticiarios franceses, alemanes, ingleses, rusos, holandeses y belgas y los combina hábil*mente para componer una his*toria de las dos últimas guerras europeas y de sus causas. Se podrá objetar el maniqueís*mo de corte estrictamente mar*xista que subyace en este análisis, en el cual ambas guerras resultan ser obra exclusiva de los grandes capitalistas y de los consorcios internacionales.

Se podrá objetar también la infidelidad histórica que implica desconocer o menospreciar el aporte fundamental de los aliados occidentales en la lucha contra Alemania, desconocimiento que llega hasta el punto de que ni Churchill ni Roosevelt son aludidos en momento alguno por el film. Se podrá objetar la segunda intención política de sus realizadores, al poner las causas de la pasada guerra en los grandes capita*les radicados hoy en Alemania* Occidental. Sin embargo, a pesar de sus interesadas deformaciones de la verdad histórica, a pesar de su torcida intención política, el film es un espectáculo apasionante por el riquísimo material documental que incorpora y por la habilidad con que éste ha sido compaginado y ordenado. Es más, como alegato anti-bélico, el film es de una arrolladora fuerza de convicción. Prescindiendo de las intenciones políticas aviesas que pue*dan haber tenido sus* realizadores, el mensaje del film en este aspecto es universalmente compartible, y es presentado con una elocuencia y un brillo que levantan a esta obra discutible por encima de sus flaquezas ideológicas. **J. L. M.**

STANLEY SPENCER, EL...

(Viene de la pág. 9)

niaturista en el centímetro de cada tela, ha olvidado que un *cuadro es, ante todo y sobre* todo, una estructura coherente. Y sin embargo.

Cuando volvemos a recorrer la aldea después de haber visitado la exposición y después de haber oído la palabra del pintor (la voz es serena y aguda, dogmática aunque sin estridencias), es otro mundo el que nuestros ojos descubren. Ha empezado a llover una lluvia menuda y persistente que habrá de convertirse en torrencial. Lavado por el agua el paisaje ya no parece el mismo: los rojos se vuelven más sórdidos, los verdes resaltan *con amenaza. El pueblo* entero empieza a asumir las formas de Spencer y los colores de Spencer. A pesar de la calma bucólica de una tarde de sábado esperamos de un momento a otro ver aparecer a los centuriones romanos —vestidos tal vez de paracaidistas argelinos— apartando a la invisible gente para abrir paso al esquelético judío que carga con su cruz.

Spencer ha extraído de Cookham su arte, ha hundido sus raíces en el pueblo y ha conseguido crear así un mundo de pintura que es absolutamente personal y visionario, sin dejar de ser de todos. Después de verlo ya no somos los mismos. Nos hemos incorporado a él, aun sin quererlo, a pesar de nuestras resistencias. Recorremos la senda, cruzamos el estanque, contemplamos la nueva perspectiva de casas en construcción, y no es Cookham lo que vemos sino los aborrecibles paisajes de Spencer. Una vez más el arte ha modificado (¿y enriquecido?) nuestra realidad.

El tren fatalmente nos devuelve a otro caos: Londres.

IMPORTANTE

Es de conocimiento público que el costo de los artículos en cuya construcción se emplean materiales importados, continúan aumentando.

La dirección de la Especial de Muebles, Avda. Agraciada 2312, al lado de Casa Soler, decidió:

Ofrecer toda su existencia de muebles finos, en estilo clásico y moderno, sin modificación de precios hasta la total liquidación del presente stock.

No pierda esta oportunidad, el beneficio es suyo.

NOTA: En respuesta a la numerosa correspondencia recibida, reintegraremos el importe del pasaje, ida y vuelta, a nuestros clientes del Interior.

Arriba el Telón

Por **CALVERO**

EL CINE HUNGARO TAMBIEN SE RENUEVA

EL PUENTE

QUISIERAMOS tender un puente entre el Oeste y el Este, usar el estilo contemporáneo tan nítido de los mejores films norteamericanos y de otras naciones de occidente, pero sin abandonar los temas y problemas tratados por el cine soviético durante su período más glorioso. No deseamos de ningún modo un cine no-comprometido a la manera de Hollywood. Y al mismo tiempo, rechazamos el extremismo y la simplificación que tanto pesan sobre la producción de la U.R.S.S. y de las democracias populares en estos últimos años. Quisiéramos entretener a la gente y educarla a la vez." Estas palabras se las dijo a Louis Marcorelles el señor Banyas en 1956. El lugar era Hungría y entonces el señor Banyas estaba encargado de la administración de los estudios cinematográficos del estado. Sus palabras definen con toda nitidez una tendencia importante del cine húngaro que le permitió aprovechar notablemente los cambios producidos en el mundo socialista a partir de la muerte de Stalin. Antes que en Rusia, antes que en Polonia (cuya renovación cinematográfica fue objeto de un artículo en este mismo periódico, abril 18, 1958), antes que en C[illegible] el cine húngaro indicó la nueva ruta que por algunos años seguirían los cineastas de las naciones tras la cortina de hierro.



"El Sr. Aníbal",
de ZOLTAN FABRI

Esa precedencia del cine húngaro sobre el de las demás naciones vecinas se debe a la peculiar situación política, y también geográfica, que ocupa Hungría en el mundo socialista. Aunque existía el antecedente de la *revolución comunista* de Bela Kun en 1919, Hungría se incorpora al bloque soviético (o es incorporada) después de muchos años de organización fascista bajo la tutela del regente Horthy. La imposición de la doctrina y la estructura social y política del comunismo a partir de 1945, con una etapa realmente severa entre 1949 (cuando los comunistas fiscalizan completamente la producción fílmica) y la muerte de Stalin en 1953, altera superficialmente el carácter del cine húngaro de preguerra pero no consigue borrar ciertos elementos básicos: las raíces de gran parte de la creación poética y musical están en la vida rural (el jinete húngaro tiene semejanzas con nuestro gaucho), la civilización ciudadana tiene caracteres de sofisticación y elegancia que la vinculan directamente a la Viena imperial, a cuyo destino estuvo ligada Hungría antes de la guerra de 1914 su propia situación marginal entre la cultura de occidente y las remotas naciones eslavas ha dado a la creación en Hungría una capacidad de ambivalencia e ironía que se muestra sobre todo en la abundancia de escritores satíricos.

La organización rígida del cine político a la manera rusa (cuyo esquema puede verse en el anterior artículo sobre el cine polaco) no funcionó tan perfectamente en Hungría. La improvisación y el desorden, una mayor flexibilidad en la censura, fueron minando esos principios del sistema de corte y pronto el cine húngaro empezó a mostrar las huellas de una independencia y una personalidad que todavía parecía inexplicable en el mundo soviético. El comunismo era respetado pero faltaba en el cine húngaro esa concentración fanática en *el tema de la liberación nacional* que ya se ha señalado en el cine polaco. El comunismo llegó desde fuera y no nació, como en Varsovia, de la lucha a *muerte con el ocupante* nazi.

De ahí que a la muerte de Stalin, el cine húngaro se encontrara más dispuesto que el de los países vecinos, a *decir su propia historia* y en sus propios términos. De ahí que la idea de servir de puente entre el cine de los países socialistas y el de occidente pareciera la más adecuada para caracterizar este momento de verdadera creación y entusiasmo que posee al cine húngaro entre 1953 y 1956. Por lo menos ésa es la impresión dominante que recoge Marcorelles en su excelente nota de **Sight and Sound (The Fight for Freedom,** invierno 1956-57) y ésa es la impresión que se desprende de los ocho films exhibidos en el **National Film Theatre** de Londres en este ciclo dedicado al cine del otro lado de la cortina de hierro



UN VASO DE CERVEZA

Para entender el cambio producido a la *muerte de Stalin*, y como consecuencia de lo que Ehrenburg llamó **El deshielo** en su novela del mismo nombre, hay que recordar algunos *hechos que Marcorelles cuenta* o que se divulgan en los excelentes programas con que el **British Film Institute** ilustra el ciclo. Cada película *en preparación debe ser aprobada* por un consejo de doce integrado por directores, artistas y por el consejero político del estudio, cuya opinión en materia *ideológica es* decisiva. Ningún film que ataque o descuide la doctrina comunista puede ser aceptado. Pero no es ésta la única traba. Aprobado el film *y realizado*, es sometido al mismo consejo que comprueba si se ha seguido o no fielmente el proyecto original y propone las modificaciones que considere necesarias. En caso de no ser aceptadas, o no ser posible realizarlas, el film es archivado. Puede darse una tercera instancia de censura: un film aprobado y exhibido es puesto fuera de circulación porque su contenido anticomunista no resultó evidente hasta entonces.

Un ejemplo extremo del clima de aquellos años del poder stalinista lo puede dar la exhibición de **Ladrones de bicicletas** con un final made in Hungary. La última toma, como se recordará, muestra al obrero y a su *hijo perdiéndose* entre la multitud que sale del campo de football y se dispersa por la ciudad. Lo que de Sica y Zavattini querían simbolizar *con esa toma* era el anonimato de esa figura, un hombre entre tantos, cuyo sufrimiento y cuya tragedia había compartido el espectador, pero *al que volvía a perder*, en la masa, al término del film. Desde el punto de vista emotivo ese final tan sobrio permitía preservar mejor la emoción de la última *secuencia* en que el desesperado obrero trata de robar una bicicleta, es aprehendido y sólo consigue ser perdonado por la presencia de su hijo. *Las dos figuras* tomadas de la mano perdiéndose en la masa permitían que la terrible conmoción se fuera apaciguando hasta disolverse en un punzante *anticlimax*.

Pero en la Hungría stalinista ese final era la aceptación de una derrota, una solución burguesa y romántica, ideológicamente equivocada. De ahí que se agregara a la última toma del film original una en que las masas de desocupados se organizan para marchar contra los responsables de la desocupación. No quiero decir que el film de De Sica-Zavattini excluyera esa solución. Pero es evidente que prescindía de ella para lograr una completa expresión del conflicto humano. Al fin y al cabo lo *importante* para ellos era mostrar el crecimiento de la relación profunda entre el padre y el hijo. La libertad que el gobierno húngaro se tomó con Ladrones de bicicletas permite conjeturar las que se tomaría con el producto nacional, fiscalizado desde su etapa originaria.

No debe extrañar, pues, que en esa etapa muchos films fueron prohibidos (aunque su realización hubiera sido aprobada por el consejo) y que, por ejemplo, **Pioneers** de **Károly Makk** fuera suspendido dos días antes de concluir su rodaje al advertir el consejo que las juventudes comunistas que el film mostraba eran menos interesantes y vitales que las juventudes no afiliadas y recalcitrantes que en el film aparecían como contraste. O que **The Songs in the Open Fields** de Ivan Szöts y Bela Balazs (el más importante teórico del *cine húngaro*) fuera prohibido por el censor por sus tendencias reaccionarias. Más notable aún es el caso de **A GLASS OF BEER (Egy Pikkoló Vilagós,** *Un vaso de cerveza*, 1955).

Escrito por Judith Máriássy y dirigido por su esposo Félix, el film *trata de mostrar a los jóvenes de* hoy en Budapest. Algunos son trabajadores modelos (stajanovistas) que cumplen con alegría su faena y aceptan el *servicio militar obligatorio* como un honroso deber. Pero otros están cansados de tanta virtud por decreto, se aburren en la fábrica y sólo viven *para esas horas nocturnas* en que recorren las cantinas, bailan una música lejanamente vinculada al jazz y tienen amoríos rápidos. En el proyecto del film, una *pareja servía* para ilustrar las dos tendencias en conflicto. El joven, después de una relación muy íntima con una muchacha de la misma casa de inquilinatos, se va a cumplir su servicio militar. Cuando vuelve, en uso de la licencia, la encuentra atada a una pandilla de bailarines que tratan al sexo como una diversión más. El vaso de cerveza del título simboliza el precio de la castidad de la muchacha, aunque lo que la ha decidido a seguir el ejemplo de sus compañeros es el miedo a parecer gazmoña. En la solución del film triunfan las virtudes morales y el amor al trabajo y la vida decente.

Pero si no hay una diferencia básica entre el proyecto original y la película tal como debieron filmarla los Máriássy, hay sí una diferencia de verdad humana. La censura suprimió toda relación sexual entre los protagonistas antes de que el muchacho se fuera a hacer el servicio militar. De ese modo, su carácter aparece más puro y firme y se destaca más la corrupción de la muchacha por obra exclusiva del grupito de bailarines farristas. La división de los personajes en blancos y negros se acentúa. Mientras el muchacho y su familia parecen arrancados de un cartel de propaganda política, los amigotes de la muchacha son una parodia, con su lado humorístico, de esos rebeldes sin causa que pululan por el *cine desde* **Rendezvous de Juillet** (Eterna ilusión) de Jacques Becker hasta la película homónima de James Dean. El conflicto se falsea de este modo.

Felizmente, la habilidad del director Máriássy para enmarcar brillantemente la acción en una Budapest viva y presente siempre, su dirección muy segura de los adolescentes y la calidad del libreto original de su esposa, permiten que muchas escenas falseadas por la ideología sean emocionantes y trasmitan la verdad esencial del conflicto: la diferencia entre un amorío casual y una completa relación humana entre dos seres.

(La segunda parte de esta nota se publicará en el número próximo).

NOVEDADES DE FRANCIA

Revistas: "La nouvelle critique"
"Europe"
"La Pensée"

"RECHERCHES INTERNATIONALES à la lumière du marxisme":

Nº 4 — *PHYSIQUE*
Nº 5 — ASPECTS DU CAPITALISME CONTEMPORAIN
Nº 6 — EGLISES ET RELIGIONS (I- Le Christianisme)

VALEUR ET CAPITALISME par Henri Denis.
HUMANISME MARXISTE (Cinq essais polémiques) par Roger Garaudy
PRINCIPES ELEMENTAIRES DE PHILOSOPHIE par Georges Politzer
REFLEXIONS SUR LA METHODE DE ROGER MARTIN DU GARD par Pierre Daix.
LA SIDERURGIE FRANÇAISE par Roger Biard.
L'ENJEU DE L'AUTOMATISATION par Cl. Vincent & W. Grossin.
LES GREVES DE 1870 ET LA COMMUNE DE 1871 AU CREUSOT par Pierre Ponsot.
LA REVOLTE DES CANUTS par Maurice Moissonnier.
PROCES DU COLONIALISME par Jacques Arnault.
ROBESPIERRE (TEXTES CHOISIS) Tome troisième (1793-1794).
ETUDES SUR ROBESPIERRE par Albert Mathiez.
DIX JOURS QUI EBRANLERENT LE MONDE par John Reed.
INESSA ARMAND (Une grande figure de la Révolution russe) par Jean Fréville.
ŒUVRES DE MAURICE THOREZ - Tome Dix-huitième (Avril-Août 1939).
VIEILLE SICILE (nouvelles) par Luigi Pirandello.
LES OMBRES DU YALI (roman) par Suat Derwish.
LES PREMIERS FEUX DU JOUR (roman) par René Jouglet.
LES AMOURS DU POTIER (nouvelles) par Pierre Gamarra.
VIE DE CHARLOT par Georges Sadoul.
C'EST UN DUR METIER QUE L'EXIL (poèmes) par Nazim Hikmet.
LE PAMPHLET DU PAUVRE (1834-1851) introduction y notes par Pierre Brochon.

EN LIBRERIA "EPU"

Tacuarembó 1500 esq. Colonia. — Teléfono: 4 20 94
Envíos contra reembolso

MONTEVIDEO en las Carteleras

FUNCIONES ESPECIALES

Viernes y sábado. (Estudio Auditorio, *21 y 30) y domingo* (cine Censa, 10 hs.), últimas funciones del III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental organizado por el Sodre.

Viernes 20. — 17.15, 19.10, 20.50 y 22.35 hs.: LES VACANCES DE M. HULOT (Las vacaciones del Sr. Hulot, 1952), realización francesa de Jacques Tati. Funciones de **Cine Club** (sede).

Viernes 20. — 18 y 20.15 hs.: Historia del cine mudo. Films de Charles Chaplin entre 1914 y 1921. Funciones de Cine Universitario (sede).

Martes 24. — 18, 19.30 y 21.45 hs.: EUROPE, HUMAINE AVENTURE (Europa, aventura humana, 1956), realización francesa de Philippe Brunet. Funciones de Cine Club (sede).

Martes 24. — 17.30, 19.45 y 22 hs.: LOS TALLOS AMARGOS (Argentina, 1956), realización de Fernando Ayala. Funciones de Cine Universitario (sede).

Jueves 26. — 16.45, 18.45, 20.45 y 22.45 hs.: DEDEE D'ANVERS (Esclavas del amor, *1948*), realización francesa de Ives Allégret. Funciones de **Cine Club** (sede).

Interior

Viernes 20 y sábado 21. — 20.30 y 22.30 hs.: CONQUEST (Maria Walewska, 1937), realización norteamericana de Clarence Brown, con Greta Garbo y Charles Boyer. Funciones de **Cine Club Paysandú** (sede).

Lunes 23. — 21.30 hs.: TOUCHEZ PAS AU GRISBI (Grisbi, 1954), realización francesa de Jacques Becker; GENEVIEVE (Nube de verano, 1954), realización inglesa de Henry Cornelius. Función de **Carmelo Cine Club** (cine Patria).

Lunes 23. — 21.30 hs.: I BELIEVE IN YOU (Confío en ti, 1951), realización inglesa de *Michael Relph y Basil Dearden*. Función de la Biblioteca **"José Pedro Varela"** de Rosario (sección Cine), en el cine Rosario.

Martes 24. — *19 y 21.30 hs.:* **LA PASSION DE JEANNE D'ARC** (El martirio de Juana de Arco, 1928), realización francesa de Carl-Theodor Dreyer. Funciones de **Cine Club de Rocha** (Club Social Rocha).

Martes 24. — 21.15 hs.: **BEAT THE DEVIL** (La burla del diablo, 1952), realización angloitaliana de John Huston; **PATTERNS** (El precio del triunfo, 1956), realización norteamericana de Fielder Cook. **Función de Cine Club Paysandú** (Ambassador).

Jueves 26 y viernes 27. — 18.40 y 21.30 hs.: **FROKEN JULIE** (La señorita Julia, 1949), realización sueca de Alf Sjöberg. Funciones de **Cine Club de Rocha** (cine 1º de Agosto).

CONCIERTOS

HOY

En el ODEON, presentación de Clara Estévez, soprano argentina, dentro del ciclo organizado por ese teatro. A las 19.15 horas.

En Sala VERDI, presentado por la Asociación de Estudiantes de Música, actúa el pianista Elías Grappa. Obras de Bach, Schumann Chopin, Debussy y Ravel. Socios gratis.

MAÑANA. — **En la Peña del Jazz del Club Náutico de Carrasco y Punta Gorda, a las 18 y 30: 1º) Grandes Orquestas negras. Disertación a cargo del Dr. Alfredo Silvera Lima, seguida de debate público. 2º) Jam-session con intervención de músicos locales.**

En el SODRE, primer concierto dirigido por Leopold Ludwig. Agon de Strawinsky; Concierto para piano y orquesta de Menotti (solista Fanny Ingold, que hace dos meses hizo un programa variado, con extraordinaria solvencia); Don Juan de Strauss; Preludio y Muerte de Isolda de Wagner.



GUIA TEATRAL

★ **TEATRO SOLIS** (Martes a domingo a las 22 hs. Vermouth jueves, sábado y domingo a *las 18.15*). La Comedia Nacional presenta LOS INTERESES CREADOS (1907), de Jacinto Benavente. Desenterrar esta fantasía sobre el teatro no podría tener otro objeto que ponerla a la luz de una concepción moderna, o por lo menos demostrar cabalmente que la obra tiene alguna importancia y algún significado para quien la elige. Emilio Acevedo Solano cumplió tímidamente con esas exigencias, no atreviéndose a ninguna libertad con el texto ni el movimiento, provocando un espectáculo poco interesante (excepto los hermosos bocetos de Adolfo Halty), permitiendo al elenco el poco rigor de composición y el desgano, con alguna salvedad individual.

★ **TEATRO LIBRE** (Miércoles a lunes a las 22 hs. Vermouth *domingo a las 18.15)* presenta en su sala propia LA PIEL DE LOS OTROS, del escritor nacional Juan Carlos Legido. El autor se ha preocupado demasiado por exponer ciertos problemas político - existenciales como para que sus creaturas alcancen una vida propia, provocando así una realidad descarnada e increíble que no alude al presente ni a ninguna época. La directora Jebele Sand *y el joven reparto* la hacen bastante más palpable (con descuidos de detalle), sin rescatarla de su fragilidad ni su *inconvicción*.

★ **TEATRO VICTORIA.** — (Domingo vermouth y *noche*). Teatro del Pueblo en **WOZZECK**, de George K. Büchner. Para su política de montar espectáculos complementarios y experimentales, la elección de T. del Pueblo fue muy acertada, por la densidad de la obra como mensaje social y simbología filosófica. La puesta en escena de Rubén Yáñez es altamente imaginativa, y se ve complementada por una eficaz concepción escenográfica *de Teresa Vila y* Carlos Carvalho, y por un trabajo de iluminación, del propio Yáñez, tan sensible como inteligente. Dentro de un reparto irregular, las mejores interpretaciones corresponden a algunos papeles secundarios.

★ **TEATRO ZHITLOVSKY.** — La Farsa presenta **100 años de teatro reidero francés** (del **vaudeville a la antipieza**), un *espectáculo integrado por* FRISETTE de Labiche, PURGUEMOS AL NENE (Purgeons bébé) de Feydeau y LA CANTANTE CALVA (La cantatrice chauve) de Ionesco. Dos farsas de relativo interés y una pieza que podría ser un glorioso disparate bien interpretada, son integradas por el director Héctor Gandós García en una ensalada de recursos dispares, falta mayormente de condimento y sólo *digerible merced* a algún intérprete y al interés que mantiene Ionesco luego de las piruetas implacables *con que lo abruma Gandós.*

★ **TEATRO ODEON** (Martes a domingo a las 22 hs. Vermouth sábado y domingo a las 18 hs.) **Club de Teatro** en EL HUEVO (L'œuf) de Félicien Marceau. Sin contar de principio con el actor para el caso, Club de Teatro emprendió una tarea demasiado escabrosa para el resultado final de hacer reír, que logra *parcialmente. Claudio* Solari lucha con un personaje que pide otra versatilidad cómica que la que él puede darle, y menos cordura de la que él le atribuye. El resto de Club de Teatro, con un elenco heterogéneo para la ocasión, mantiene una excesiva compostura de comedia para el descocado texto de Marceau, y rehuye (con la excepción de Isabel Giffoni, bien como *Rosa)* una vulgaridad que es obviamente necesaria.

La adaptación está, como tal, a medio hacer y la *dirección* (Roberto Fontana) resolvió correctamente los problemas de articulación que planteaba la obra, a pesar de que los elementos escenográficos, casi expresionistas, de López de León, poco tenían que ver con **El huevo**. Club de Teatro no pasará a la historia por este espectáculo.

★ **EL GALPON** (Viernes a lunes a las 21.15. Vermouth *sábado* a las 17.30). *Elenco estable* en MAS ALLA DEL HORIZONTE (**Beyond the Horizon**), de Eugene O'Neill. La enjundia y el vigor elemental del primer drama de O'Neill son servidos limpiamente por el director Alberto Candeau y el elenco de El Galpón. El primero se encuentra bien en la nota dramática intensa, y el conjunto de El Galpón siempre da más aquí (2º y 3er. actos) que *en el tono inicial de comedia* (1er acto). Demasiado lenta en la noche de su estreno, la versión de **Más allá del horizonte** nos entrega tres horas de teatro sin evasiones, con un escenario interior mejor que los restantes, todos de Néstor de Arzadum, una buena iluminación de Ugo Ulive y trabajos de Braidot, Tenuta, Salzano (en un papel difícil) y Beatriz Massons (labor despareja).

★ **TEATRO CIRCULAR** (jueves a domingo a las 22 hs.; vermouth sábado y domingo a *las 18.30 hs.*). Elenco estable en 1900... Y PICO, espectáculo compuesto por **Canillita** de Florencio Sánchez, **La ribera** de Carlos Mauricio Pacheco y números de circo. El intento de evocación de un estilo está parcialmente logrado por el director Hugo Mazza, con refinamientos y un despliegue de imaginación que equilibran al espectáculo entre el interés actual y la fidelidad a una época. *No son importantes las dos* obras, y el elenco falla considerablemente con alguna excepción (Martínez Pazos, Lourido, Villanueva); pero en lo plástico el espectáculo es un acierto.

☆ **CLUB DE TEATRO** (Viern. a domingo a las 22 hs. Vermouth domingo a las 18 hs). Elenco estable en **AMORIO (Liebelei**, 1895), de Arthur Schnitzler. — Una *comedia* que crece cautamente hasta el drama, sin recargar su escritura, sirve a Antonio Larreta para otra prolija y afinada puesta en escena. Pero **Amorio** tiene dificultades tan sutiles como sus efectos, y en ellas suele naufragar parcialmente el elenco. De todos modos, hay que rescatar de la impresión predominante de que el conjunto titubea (Giorgi, J. Martínez) o *simplemente se anima* (H. Trayles) una labor valiosa y promisora de Graciela Gelós, flamante adquisición de Club de Teatro y joven actriz de buenas posibilidades dramáticas.

★ **LA MASCARA** (Sábados y domingos a las 18.30 y 22 hs.). *Elenco estable en* **TE Y SIMPATIA (Tea and Sympathy)**, de Robert Anderson. La obra, a pesar de su **aparente** audacia al *encarar el tema de* la homosexualidad adolescente, es solamente tierna y constructiva. La versión de dos temporadas ha variado sólo algún nombre del reparto: Nelly Weissel ha revisado la puesta en escena de Manuel Blanco.

★ ***TALLER DE TEATRO*** estrena mañana con su elenco estable **El oso** y **Camino real** de Chéjov, bajo la dirección de *Pablo Béjar.*

EXPOSICIONES

★ **JUAN MARTIN. — Escuela Nacional de Bellas Artes:** Se inauguró el miércoles 4 con un conjunto de *dibujos* y esculturas.

★ **JULIO VERDIE y EDGARDO RIBEIRO. — Galería Montevideo:** Desde el pasado viernes 6 exponen una muestra de *sus óleos* más recientes.

★ **JEAN ANIPAM. — Galería Moretti:** Desde el jueves 29 exhibe su serie de paisajes de París en la que demuestra que su entender pictórico se emparenta con la ilustración; a pesar de que sus cuadros están tratados espontáneamente, sus *figuraciones* son agradables, su trazo es ligero, su color brillante. Pero el total de la obra no pasa de ser un conjunto con cierta gracia sentimental y buen gusto, que no son por cierto atributos que basen una categoría estética y limitados a sí mismos, sustentan tan sólo cierta trivialidad.

★ **MARCEL PAUL COMBELLAS. — Galería Arte Bella:** El acercamiento a Vlaminck queda sólo *en lo exterior, en* el uso de determinada paleta. Falta la sólida construcción material, la imperativa presencia de una parte henchida y organizada. Esas *mismas* limitaciones le apartan de los expresionistas con quienes quiere ubicársele. No sólo le falta todo lo que en lo formal tuvieron los artistas de esa corriente: tampoco presiente su actitud combativa evidenciando una notoria conformidad. El factor que lo lleva a *las síntesis* se afinca más en una inhibición que en una voluntad de forma.

★ **WASHINGTON BARCALA, ESPINOSA GOMEZ, ADOLFO HALTY, VICENTE MARTIN y GARCIA REINO. - Club de Teatro:** Desde el último viernes se exhibe este conjunto de pintura uruguaya que reúne una serie de conocidos pintores.



ULTIMOS DISCOS

JAZZ Y AFINES

Albert Ammons & Pete Johnson: Eight to the Bar: "Cutting the Boogie", "Boogie Woogie Man" "Sixth Avenue Express", etc. (RCA T. 21026).

Louis Armstrong & His Orchestra: Satchmo—A Musical Autobiography of Louis Armstrong. 4 vol. (Album Decca DXM-155).

Sidney Bechet & His New Orleans Feetwarmers: "Sweetie Dear", "The Mooche", "Rose Room", etc. (RCA T. 21008).

A Buck Clayton Jam Session: How High the Hi-Fi: "How Hi the Fi", "Blue Moon", "Sentimental Journey", etc. (Columbia CL. 567)

Eddie Condon & His Orchestra: Bixieland: "At the Jazz Band Ball", "Ol'Man River", "I'll Be a Friend With Pleasure", etc. (Columbia 3107).

Ida Cox Singe the Mean and Moanin' Blues: "Coffin Blues" "Rambling Blues", "Mean Papa" etc. (London AL-3517).

Tommy Dorsey & His Orchestra: "Beale Street Blues", "Swanee River", "Stop, Look and Listen" etc. (RCA T. 21058).

Johnny Hodges & His Orchestra: The Blues: "Rosanne", "Hodge-Podge", "Jappa", etc. (Norgran MGN-1061).

Conrad Janis: Dixieland Jam Session: "When the Saint Go Marching In", "See See Rider", "High Society", etc. (Riverside RLP. 12-215).

Blind Lemon Jefferson: Penitentiary Blues: "Baker Shop", "Long Distance Moan", "Bad Luck Blues", etc. (London AL-3546).

James P. Johnson: Early Harlem Piano: "Charleston", "I've Got My Habita On", "Harlem Strut", etc. (London AL-3511).

Pete Johnson: "Jumpin' With Pete Johnson: "Let 'Em Jump" "Climbin' and Screamin'", "Pete's Blues", etc. (London AL-3549).

Oscar Peterson: This Is Oscar Peterson: "Sweet Georgia Brown" "China Boy", "Humoresque", etc. (RCA T. 21046).

Thomas "Fats" Waller: The *Amazing Mr. Waller: Fats At Waller:* Fats At the Organ: "Hallelujah, I'm a Bum", "She'll Be Comin' Round the Mountain" "Frankie and Johnny", etc. (London AL-3521).

Thomas "Fats" Waller: The Amazing Mr. Waller: Jivin' With Fats: "Oh, Susanna", "Loch Lomond", "Faust Waltz", etc. (London AL-3522).

Thomas "Fats" Waller: The *Amazing Mr. Weller: Piano, Organ* and Voice: "When You and I Were Young, Maggie", "Swing Low, Sweet Chariot", "Deep River", etc. (Riveside RLP. 12-109).

Josh White: Josh At Midnight: "St. James Infirmary", "Raise a Rukus", "Scandalize My Name" etc. (Elektra EKL-102).

Johs White: The Story of John Henry, etc. (Elektra EKL-123).

Giants of Boogie-Woogie: Albert Ammons, Jete Johnson, Meade Lux Lewis: "St. Louis Blues", "Mecca Flat Blues", "Bass Goin Crazy", etc. (Riverside RLP 12-106).

MATEMATICAS

Preparación de exámenes

LICEO

y

PREPARATORIOS

de 8 a 12 hs. — Tel.: 8 34 48

TIPICA

ALFREDO DE ANGELIS
Odeón Urug. 583, 78 rpm.
"Soñemos" y "Cantando", tangos
Voc.: C. Dante y O. Larroca.

RODOLFO BIAGGI
Columbia Arg. 7030. 45 rpm.
"Soñemos", "Solamente Dios y yo" "Espérame en *el cielo*", "Mi vida en tus manos", tangos.

CARLOS DI SARLI
RCA Víctor Urug. 1A-1491, 78 rpm (Reposición).
"Juan Porteño" y "Corazón" tangos.

FRANCISCO CANARO
Odeón Urug. 229, 78 rpm.
"Noche deseada", vals y "Cuando el amor", tango.

MARIO COLUCCI
Sondor 5906, 78 rpm.
"Yo tengo un pecado nuevo" y "Preludio", tangos.

FULVIO SALAMANCA
Odeón Urug. 1248, 78 rpm.
"Adiós, corazón" y "Nueve puntos", tangos.

HECTOR VARELA
Columbia Arg. 7022, 45 rpm.
"Fueron tres años", "Pa que te oigan", bandoneón", "Fumando espero", tangos; "Silueta porteña", milonga.

ARGENTINO LEDESMA
Odeón Urug. 1247, 78 rpm.
"Zapatitos de raso", milonga y "Que seas feliz", vals.

JUAN D'ARIENZO
RCA Victor Urug. 1A-1498, 78 rpm
"Repique de tango" y "El puaso" tangos.

GUIA CINEMATOGRAFICA

La Guía incluye todas las películas presentadas en los cines de estreno y las películas importantes programadas para el fin de semana en los demás cines. Un asterisco (*) indica que la película tiene algún mérito particular — ya sea de tema o dirección, por los técnicos y los actores—; dos o más asteriscos distinguen a las películas de mayor valor.

CINES DE ESTRENO

AL LLEGAR LA PRIMAVERA (Come Next Spring, Estados Unidos, 1955) Plantea con cierta frescura y naturalidad una anécdota situada en una granja de Arkansas, 1927: padre que retorna, luego de haber abandonado a su familia, para reconquistar el cariño de sus hijos, y de su resentida mujer. El libretista Montgomery Pitmann laboraba con un tema pequeño y accesible; le faltaba, es cierto, poesía o realismo, ausencias que el director R. G. Springsteen subrayó por carecer de inspiración. Lo poco que restaba fue achatado por una chata fotografía (cámara de Jack Marta) en rojizo Trucolor. Con Steve Cochran (el padre), Ann Sheridan (la madre), Sherry Jackson (muy expresiva *como* la hija muda (y Walter Brennan (bien en su composición de aparcero).
—AMBASSADOR (J. Herrera y Obes 1325). **A las** 12.45, 14.20, 16, 17.40, 19.20, 21 y 22.40 hs.

BESO DEL ADIOS, EL (Kiss Them For Me, Estados Unidos, 1957). Desafortunada incursión del director Stanley Donen —excelente siempre en sus films musicales— por el campo de la comedia. El resultado es absurdo y caótico, pese a Cary Grant. La debutante Suzy Parker —una modelo famosa— pierde la prueba de suficiencia y la exuberante Jayne Mansfield da un pasito más en su carrera.
—RADIO CITY (*Ibicuy 1269*). — **A** las 12.30, 15.40, 18.45 y 21.45 hs.

DESAFIO A LA MUERTE (Tip on a Dead Jockey, EE. UU., 1957), pasea al acartonado Robert Taylor —un as de la guerra con miedo a volar— por una absurda aventura sobre contrabando de libras esterlinas desde Egipto que empieza en Madrid y se prolonga por el Mediterráneo. La historia es increíble, pero además *está desmayadamente relatada por el director* Richard Thorpe, un desganado que contagia a Dorothy Malone, Gia Scala, Marcel Dalio.
—METRO (San José y Cuareim). **A las 12, 14, 16,** *18, 20* y 22 hs.

DIA EN LA COMISARIA, UN (Accade al Commissariato, Italia, 1954) Contiene el más amplio despliegue de gesticulaciones y manos y brazos volantes que se han visto en el cine italiano, napolitanos incluidos. Todo este movimiento de las extremidades superiores tiende a excitar un grueso sainete que toma asiento en una comisaría, por donde desfila la gente más delirante de Roma encabezada por un Alberto Sordi en franca demencia. El *conjunto termina* agobiando; gritones y gesticulantes fueron dirigidos por Giorgio Simonelli.
—CENTRAL (Rondeau 1383). — **A** las 13.10, **15, 17,** 19, 21 y 22.45 hs.

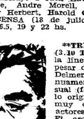
ESTAMBUL (**Istanbul**, Estados Unidos, 1956) **Historia de contrabando de diamantes y amores desencontrados** en "la puerta de oriente", la ciudad "de las 444 iglesias". Como film policial, el único enigma para el espectador es averiguar en qué lugar del ventilador ocultó Errol Flynn las piedras; en el rubro romántico, Joseph Pevney (director) subraya con abundante cursilería el innegable encanto de *los ojos celestes* de Cornell Borchers, a quien los libretistas inventaron la desgracia de perder la memoria. Incendios, palizas, policías y maridos comprensivos colaboran para que todo se arregle según las normas establecidas para las primeras secciones. Lo más pasable es un blue que canta Nat King Cole con voz melosa.
—TROCADERO (18 de Julio y Yaguarón). A las 12.40, 14.10, 15.50, 17.30, 19.10, 21 y 22.50 hs.

FUE ELLA QUIEN LO QUISO (Era lei che lo voleva Italia, 1953). — Walter Chiari llega a su culminación como gracioso compulsivo: una película que le permite representar casi todos los papeles imaginables (a pretexto de las alucinaciones que sufre Lucía Bosé), hacer toda clase de imitaciones, morisquetas y payasadas. A veces hace gracia y otras muchas no; habría rendido más en una película menos primitiva, dirigida con más chispa (por otros que no fueran Marino Girolami y Giorgio Simonelli). Con Carlo Campanini, Jane Morino, Giuseppe Parelli.
—ARIEL (18 de Julio 1215). **A las 12.45, 14.20, 15.55, 17.30, 19.15, 21 y 22.45.**

MALDICION DE FRANKENSTEIN, LA (The Curse of Frnkenstein, Inglaterra, 1956) Retorna mediocremente a la historia siniestra de aquel *científico loco* que creó, juntando piezas anatómicas aisladas, como en un rompecabezas, un ser humano. Abundan, faltaba más, las consideraciones profundas sobre la ética de la ciencia, expuestas para estricto consumo de matinées alborotadas que no les prestarán mayor atención. La realización de Terence Fisher incurre en ingenuidades que desarman toda pretensión crítica. Peter Cushing, Hazel Court, Robert Urquhart y Cristopher Lee integran un elenco particularmente inepto para ejercer el horror.
—IGUAZU (18 de Julio 1365) **A las 13.45, 15.15, 16.45, 18.15, 19.45, 21.15 y 22 45 hs.**

PANDORA (**Pandora and the Flying Dutchman**. EE. UU., 1951). La leyenda del Holandés Errante (siglo XVII, increíble) agigantada a términos de folletín delirante por las manías de grandeza de MGM y el productor-argumentista-director Albert Lewin. **Con James** Mason, Ava Gardner, un elenco mediocre **y el radio**-teatro inspirándolo todo.
—EL POLVORIN (*18 de Julio 1085*). **A las 13.45,** 15.35, 18.5, 20.15 y 22.25 hs.

***** PUENTE SOBRE EL RIO KWAI, EL (The Bridge On The River Kwai.** — Inglaterra, 1957). Un tema de guerra, *no muy afín a su temperamento*, da ocasión a David Lean para dirigir lo que resulta una extensa y hermosa alegoría sobre la mentalidad militar y la locura de los hombres. El libreto (de Pierre Boulle, sobre su novela homónima) enfrenta al coronel Nicholson (Alec Guinness), un militar inglés empeñado en demostrar la superioridad occidental, **el** coronel Saito (Sessue Hayakawa), que utiliza **a sus** prisioneros británicos para construir un puente en Birmania, y personajes secundarios que atestiguan en una forma u otra la empresa; paralelamente la película cumple con el rubro aventuras (y epicureísmo de William Holden para consumo norteamericano) narrando una expedición que volará el puente. Dramática y visualmente el espectáculo es uno de los más complejos y cautivantes que se hayan filmado, a pesar de las numerosas concesiones del libreto, y gracias a la maestría del *fotógrafo* Jack Hildyard, la sabiduría impar de David Lean y la excelencia de un elenco que incluye a Jack Hawkins, James Donald, Geoffrey Horne, Andre Morell, Peter Williams, John Boxer, Percy Herbert, Harold Goodwin.
—CENSA (18 de Julio esq. Magallanes). **A las 13,** 16.5, 19 y 22 hs.



****TREN DE LAS 3.10 A YUMA, EL** (**3.10 To Yuma.** EE. UU., 1957). — En la línea del western psicológico, y a pesar de un libreto no muy riguroso, Delmer Daves dirige un film continuamente realizado por su calidad visual (fotografía: Charles Lawton), **por** lo original de su exposición **y por la** muy creíble caracterización de los actores (especialmente Van Heflin). El argumento refiere, *sin excesiva* originalidad, cómo un hombre de buena fe consigue poner a un bandido en manos de la ley; los personajes en juego respetan un rigor dramático que escapa a la simple norma de los films del Oeste. Con Felicia Farr, Leora Dana, Richard Jaeckel, Henry Jones, Robert Emhardt.
—PLAZA (*Plaza Libertad 1129*) **A las** 13.30, 15.20, 17.15, 19, 20.50 y 22.50 hs.

***VUELAN LAS GRULLAS** (**Rusia**, 1957) **pero el cine ruso** sigue insistiendo en acudir a los lugares **comunes**, *para beneficiar un mensaje de mecánico optimismo* y perjudicar la exposición adulta del tema amoroso. En este caso se trata de Tatiana Samoilova, hermosa muchacha, que traiciona en un rapto de flaqueza a su amado ausente (A. Batalov). El idilio y la separación están llenos de toques emotivos, pero luego el argumento y la exposición se espesan y el director M. Kalatózov se olvida de su capacidad para ser natural y pensar buenas escenas colectivas. El mérito reside principalmente en el fotógrafo Serguei Urusevski, técnico notable que asimila bien algunos trucos norteamericanos y se convierte en un servicial instrumento poético. Con Vassili Merkuriev, A. Shvorin, S. Jaritónova, K. Nikitin, A. Bogdanova.
—CALIFORNIA (Colonia 1329) — **A las 13, 14.50,** 16.45, 18.35, 20.30 y 22.25 hs.

OTROS CINES

****ATAQUE (Attack,** Estados Unidos, 1956). — Aunque Robert Aldrich falla en su declarado intento de hacer un alegato *contra* la guerra, acierta en mostrar la corrupción política del ejército norteamericano (uno de los ídolos de Hollywood) y en mostrar el rostro exasperado, agónico, de los hombres en guerra. La realización (libreto de James Poe sobre pieza teatral de N. Brooks; *fotografía de* Joseph Biroc) es casi siempre buena y en algunos momentos de gran intensidad. El elenco (Eddie Albert, William Smithers, Lee Marvin) está exigido al máximo, en particular el protagonista (Jack Palance, en otra composición magistral).
—RADAR)Uruguay 1167). **A las *18.50 y 22.20* hs.**

***CARMEN DE FUEGO (Carmen Jones. EE. UU., 1954).** — La ópera de Bizet trasladada al Sur de los Estados Unidos y ambientada en la segunda guerra mundial por Oscar Hammerstein II recibe un brioso tratamiento musical por parte del director Otto Preminger (que resolvió respetar la partitura original con una fidelidad no imaginable, y comulgar anacrónicamente la española con el melodrama negro), aunque incurre en todas las tonterías imaginables en el libreto. Pero la fuerza plástica de las imágenes es a veces sorprendente, y se destaca también un elenco totalmente de color con la sensual Dorothy Dandridge, y Harry Belafonte, y las voces de Marilyn Horne, LeVern Hutcheson y Pearl Bailey (que también actúa).
—URUGUAYO (Agraciada 2315). **Tarde y Noche.**
—OCEAN (San Martín 2779). **Noche.**

****EL QUE DEBE MORIR (Celui qui doit mourir.** Francia, 1957). — Jules Dassin pone a prueba sus convicciones religiosas y humanitarias al adaptar una novela de Nikos Kazantzakis cuyo argumento es que Cristo sería crucificado nuevamente si volviera a la Tierra. En los hinchados diálogos de André Obey y la grandiosa formulación plástica (en un notable Cinemascope blanco y negro fotografiado por Jacques Natteau) se pierde gran parte de la inmediatez de ese mensaje. Pero el empeño moral y el talento de Dassin *son indiscutibles,* salvo en la actuación de un desparejo elenco que incluye a Jean Servais, Carl Monner, Grégoire Aslan, Gert Froebe, René Lefevre, Lucien Raimbour, Melina Mercouri, Pierre Vaneck, Nicole Berger, Maurice Ronet, Fernand Ledoux, Teddy Bilis, Dimos Starenios, Roger Hanin.
—CORDON (18 de Julio 2077). **A las 14.20, 17, 19.45 y 22.30.**

*****GRAN TENTACION, LA (Friendly Persuasion.** Estados Unidos, 1956). — **El dilema de** ceder o no a la violencia **que se plantea a una** familia de cuáqueros **en la bucólica Indiana de** 1862 es objeto de una magistral **realización de** William Wyler (sobre **libreto de Michael Wilson**) que *no* deja de tener *sus implicaciones* **actuales** y que sólo es censurable **en un último conformismo** final. Pero el maestro demuestra **una vez** más su arte, seguro, pleno, humano. **La labor de** los técnicos (fotografía: Ellsworth Fredericks; decorados: Edwards Haworth) y del excelente elenco (Gary Cooper, Dorothy McGuire, Anthony Perkins, Phyllis Love, Richard Eyer, Marjoire Main, Samantha) demuestra asimismo la mano vigilante del realizador.
—CAPURRO PALACE (Capurro 858). **Noche.**

****MENTIRA MALDITA, LA (Sweet Smell of Success. EE. UU.,** 1957). — Empieza como una denuncia de ciertos métodos de difamación periodística y termina concentrándose en un estudio personal de **la falta de escrúpulos y la manía de éxito. Clifford Odets y Ernest** Lehman escribieron (sobre una nouvelle de este último) un libreto tensísimo, virtuoso y lleno de sutilezas (a veces excesivas), que dirigió Alexander Mackendrick en la mejor comprensión del nuevo estilo norteamericano. Hay una excelente fotografía de **James** Wong Howe, y una revelación para **Tony Curtis** como actor dramático, junto a Burt Lancaster, **Susan Harrison**, Marty Milner, Sam Levene, **Barbara Nichols, Jeff** Donnell.
—ATENEO (Garibaldi 2035). **A las 13.30, 18.10 y 22.30**

****NIDO DE RATAS (On the Waterfront EE. UU.,** 1954). — Basada en hechos reales **que el libreto de** Budd Schulberg disminuye hasta que los políticos **no** puedan ofenderse demasiado, **esta realización se cuenta entre lo más vigoroso de Elia Kazan, que consiguió** algunos acentos de energía y realismo al transcribir las vicisitudes de Marlon Brando en **su lucha contra la** *prepotencia de los sindicatos portuarios.* **Fotografía** brillantemente esta *contienda entre buenos y malos* Boris Kaufman, y la interpretan **Eva Marie Saint,** Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, **Pat Henning, Leif** Erickson.
—SAVOY PALACE (**Rivera 2566**). **Noche.**

*****PATRULLA DE LA MUERTE, LA (Kanal. Polonia,** 1956). — El director Andrzej Wajda revela **ser el mejor** mensajero para el nuevo cine polaco, **con restos** de esquematización en el libreto, **una técnica** *notable* de fotografía y sonido, y un **hermoso impudor** que le permite dar su secuencia de huída por las cloacas con la patencia de un sueño horrible, pleno de símbolos y dotado de un vigor para expresar la pesadilla como se da pocas veces en el cine. **Importa** menos el tema de fondo: una Varsovia **destruída e** infernal, **en la cual se agitan y van muriendo uno a uno** todos los integrantes de un grupo heroico y disgregado. Pero no sólo como testimonio de una temática al parecer nacional, sino como revelación de un director joven y brillante, vale este film en que también se luce el fotógrafo Jerzy Wojcik. Con Tadeusz Janczar, Teresa Izewka, Tadeusz **Gwiazdowski,** Wienczyslav Glinski, Stanislaw Mikulski.
—TRAFALGAR (Centenario y 8 de Octubre). **A las** 15.0, 18.50 y 22.35 hs.

****DESPEDIDA DE SOLTERO (The Bachelor Party,** Estados Unidos, 1957). — **El equipo de Marty (Hecht** y Lancaster, productores; Delbert Mann, director; Paddy Chayefsky, libretista; Joseph La Shelle, fotógrafo) con algunos agregados y distinto elenco, cuenta otra historia de cuño neorrealista a propósito de una cena (y sus etcéteras) de homenaje que cuatro oficinistas brindan a un compañero en trance de abandonar la soltería. El libreto del talentoso Paddy Chayefsky se desperdiga en algunas anécdotas marginales, en las que los personajes se toman a la tremenda conflictos de poca monta, pero en general el itinerario de estos desalentados y estadounidenses vitelloni tiene momentos de gran eficacia e incluso de conmovedora tensión. Sólo la inexpresiva Patricia Smith desentona en un elenco, de excelente nivel, en que figuran Don Murray, E. G. Marshall, Jack Warden, Phil Abbott y la excelente *Carolyn Jones*, que tiene a su cargo una divertida viñeta.
—CARRASCO (P. de Santiago 15.24). **Noche.**



E. STUDER, EN EL SUBTE MUNICIPAL

DESPUES de una anterior exposición en la Facultad de Arquitectura tiempo atrás, es **ésta la** segunda exposición individual que **de este pintor** recordamos.

En esta muestra de la Salita Chica del Subte **Municipal**, Studer expone junto a una serie **de** cuadros (óleos, acuarelas, tintas, etc.) algunos proyectos de decoración mural.

Al lado de su pintura de corte figurativo propone entonces un conjunto de una impronta geométrica bastante acusada. Dentro de sus figuraciones, retratos, paisajes y composiciones con figuras, demuestra detentar más una adhesión sensible a la **línea que al** color o al claroscuro. **Cuando sus volúmenes adquieren corporeidad, la obtiene en base al envolvente empleo de gradaciones del matiz, antes que del tono. Sus paisajes** (óleos) —lo mejor del **conjunto figurativo—, se construyen** mediante **un trazo nervioso y de escritura** rápida y sensible. **Los retratos no parecen adentrar** enteramente **en la imagen total de sus modelos**, quedándose **así en lo meramente descriptivo**, en los caracteres formales físicos. De sus dibujos recordamos algunas tintas coloreadas de rápida realización y por lo tanto, también de trazo nervioso y desajustado. En todo ese conjunto figurativo demuestra con todo, ser más dibujante que pintor. Su color es pobre, frío, no quizá, por *inhibición* sino por *determinación*, abundando en la gama de grises y neutros, tierras y ocres.

No es el pintor colorista en todo caso, sino un pintor de color claro, acerado, calculado siempre, aún cuando usa rojos, o verdes o azules. Lo demuestra en sus figuraciones como en su pintura no figurativa.

Esa misma mentalidad no penetrante sino superficialmente definidora de los esquemas generales del mundo concreto, hace que el pintor *acuda a sus planteos no figurativos* que en definitiva parecen constituirse actualmente en la parte más importante de sus realizaciones.

A su serie de formas completamente geometrizantes que presenta en esta exposición, se agregan otras en que la relación con figuras humanas o animales se vuelve evidente. El proceso en Studer no resulta ser el de la mayoría de los pintores abstractos ya que no parece obtener sus estructuras o síntesis formales por un proceso lógico y racional de abandono de los elementos y caracteres accesorios de los objetos del mundo exterior, ni parece tampoco que trabaje con la pura mentalidad abstracta. Quien siga el proceso de repetición de un mismo motivo, como se puede seguir en la observación de varios dibujos, que no son sino variaciones sobre un mismo tema, podrá advertir que el artista no está en la búsqueda de un arquetipo formal, sino que entra en la recreación de una idea única que repite con escasas variaciones, las suficientes que le dicta su estado anímico, como para diferenciar una composición de otra. La misma observación del trozo de mural en mosaico cuya composición alude a un conjunto de figuras, nos muestra ese proceso inverso al de la abstracción corriente.

El pintor recompone geométricamente una serie de figuras enlazadas por líneas de composición, superposiciones, etc., apoyándose siempre en elementos *geométricos*. Sobrepone a la idea una estructura geométrica en lugar de partir del modelo natural, despojándolo de sus aditamentos circunstanciales y llegando por fin a la idea última.

Toda esta actitud general de Studer nos lleva a considerar su obra —que presenta una serie de altibajos— emparentada cercanamente a toda una serie de pintores que no sintiendo necesidad de la experiencia inmediata (como son los figurativos) ni tampoco la necesidad de condensar esas formas en arquetipos absolutos (abstractos), recorren a una serie de formas dinámicas que no son sino una caligrafía sensible, índice de sus emociones a pesar de engastarse la mayoría de las veces en estructuras geométricas; demostrando una actitud tan romántica o sentimental como el más figurativo, pero que en lugar de apoyarse entonces en los objetos del mundo sensible, lo hace en los atributos de la línea o del color, a los que cargan con variaciones de trazo, espesor, calidad, etc., en el caso de la *primera*, y de las *infinitas* variaciones del tono o del matiz en el del segundo. Variaciones todas que son índice de un temperamento, más que de un austero poder de abstracción.

De ahí que sus composiciones carezcan de profundidad y se resuelvan más bien en composiciones de tramas geométricas más o menos dinámicas, que a veces enlazan una figura humana o animal o simplemente geométrica: un triángulo, un cuadrado, o un punto.

H. N.

DISCOS ★

POR MANUEL LUIS ALVARADO

Misa de Requiem en Re de Mozart

Mucho se ha escrito sobre esta famosa Misa de Requiem en Re menor K. 626 de Mozart que fuera encargada al músico en circunstancias extrañas. Es una de sus últimas grandes obras dejada incompleta al *sorprenderlo la muerte*. El Requiem fue concluído por su discípulo Süssmayr, que según precisó, son enteramente suyos el final de Lacrimosa, el Sanctus, el Benedictus y el Agnus Dei, siguiendo las indicaciones y los apuntes de su maestro. En conjunto, se trata de una de las composiciones más personales, bellas y conmovedoras de Mozart, de un dulce y tierno misticismo.

La versión que se comenta cuenta, antes que todo, con solistas de grande y legítimo prestigio, especialmente las voces femeninas de Irmgaard Seefried y Jennie Tourel. Sus partes no dan para un gran lucimiento, pero son cantadas sensiblemente, con la calidad vocal que era dable esperar. Igualmente tienen destacada participación el tenor Leopold Simoneau y el bajo William Warfield, principalmente en los solos de Tuba mirum, conjuntamente con la soprano I. Seefried y la mezzo-soprano Jennie Tourel.

Ha sido bien preparado el coro Westminster por su director John Finley Williamson, destacando una notable soltura, estilo y calidad, bien notoria por ejemplo en la difícil fuga del Kyrie.

Excelente también la Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York dirigida por Bruno Walter; es lamentable que la grabación no tenga mayor relieve técnico como registro, ya que quedan todas sus partes muy diluídas, indiferenciadas, sin suficiente realce las voces solistas, ni el coro, ni la orquesta en los momentos en que deben pasar a primer plano.

Por otra parte, es una proeza dar cabida a esta extensa obra en un solo disco. Pese a sus defectos, es un disco que puede recomendarse. (1 d. 30 cms. 33 r. Columbia LP 4204).

POR JUAN RAFAEL GREZZI

"What is Jazz", por Leonard Bernstein

Compositor, director de orquestas, pianista y profesor de música, Leonard Bernstein goza de una reputación tan amplia como sólida en los Estados Unidos. Prototipo de músico inteligente, como lo demostró en sus conferencias de prensa rioplatenses, no podía dejar de interesarse en la música y en el "jazz". En 1955 dedicó a este tema una de sus presentaciones en TV, ha compuesto "Preludio, Fuga y Riffs" para Woody Herman, y ha compartido con los "All Stars" de Louis Armstrong la interpretación de "St. Louis Blues", según lo muestra la película comentada por el firmante en un número anterior de MARCHA. ¡Qué lejos estamos de los tiempos en que un compositor italiano, de cuyo nombre no quiero acordarme —aunque sé que se llamaba Pietro Mascagni—, decía que, cada vez que escuchaba "jazz", experimentaba deseos de matar a alguien por la espalda!

Una versión revisada de dicha conferencia ha sido llevada al disco, por Bernstein, bajo el título: "What Is Jazz?" (¿Qué es el Jazz?). El disertante cuenta en él con la colaboración de los archivos fonográficos de "Columbia" (partes de su discurso son ilustradas con fragmentos de grabaciones de Louis Armstrong, Duke Ellington, Pete Johnson, Leadbelly, Machito, Turk Murphy, los "Rampart Street Paraders", Bessie Smith, etc.) y, también, de un conjunto instrumental encabezado por el trompetista Buck Clayton, en el que figuran Freddie Greene (guit.), Eddie Jones (bajo), Gus Johnson (bat.), Buster Bailey (cl.), Coleman Hawkins (sax. ten.) y Lawrence Brown (tbn.) y del quinteto del trompetista Miles Davis.

La conferencia es juiciosa y cordial, nada ostentosa y hasta suavemente humorística, y abarca bastante para ilustrar, en cuarenta minutos, a un neófito "jazzístico". Bernstein opina con claridad y vigor; diserta sobre los elementos musicales básicos del "jazz" con una maravillosa claridad de expresión y un conocimiento obviamente penetrante del tema. Y nos lleva desde los más tempranos "blues" y el "boogie woogie", a través de los estilos Dixieland y Chicago, hasta el "swing" y el "bop" y aun la (para él, inevitable) fusión del "jazz" *y la música "straight". Suministra atractivas ilustraciones a propósito de las sincopas*, el acento, el "vibrato" y las "blue notes"; habla cuerdamente sobre el color en el "jazz", y hasta brama —más que canta— una canción africana Swahili para demostrar los cuartos de tono. En el piano ejecuta varios ejemplos, desde trozos de Mozart *hasta un acompañamiento expresamente desprovisto de síncopas* al canto por Sherry Ostrus de "Empty Bed Blues" en una forma enteramente "straight", y hasta comparte una ejecución por el grupo de Clayton. La primera parte del disco concierne mayormente al "Blues" y la segunda, a la canción popular, siendo "Sweet Sue-Just You" la *utilizada para presentar el tema cuyas variaciones ilustran los* puntos tratados.

Todo esto está muy bien, pero algunos de sus asertos son discutibles. Su afirmación de que "Africa es la cuna del "jazz"" extraviará, seguramente, a los principiantes. Incluye a los ritmos de baile cubanos en su temario "jazzístico", porque le gustan. Hay una observación dudosa sobre el "boogie woogie" y el "bop". Es demasiado esquemática su explicación en torno de las (según él, sólo) tres maneras según las cuales puede modificarse la escala del "jazz". Es discutible su afirmación de que el choque en el piano de lo que son en realidad semitonos adyacentes es el resultado de la busca de modulaciones o inflexiones de cuarto de tono "jazzísticas" en un instrumento que carece de tales notas. Una cantidad de música intermedia, del estilo Dixieland al "jazz" moderno, ha quedado fuera del temario de la disertación, y los ejemplos de "bop" no son muy entusiasmantes.

Pero estas críticas son mezquinas, porque el disco de Bernstein configura una hazaña de comprensión, aparte de demostrar un conocimiento asombroso del "jazz" y capacidad para analizarlo. Ataca el tema de frente: sugiere que en el nuevo "jazz" puede estar el verdadero comienzo de la música estadounidense seria y reconoce que "la separación entre la música seria y el "jazz" se hace cada día menos precisa".

No sólo el oyente ignaro aprenderá mucho y rápidamente mediante este interesantísimo disco: también el aficionado al "jazz" de larga data descubrirá en él unas cuantas cosas de las que tal vez no se había percatado. (Columbia CL. 919).

Deliotti y Otero en el Taller Torres - García

Con esta muestra de W. Deliotti y M. Otero el Taller Torres García prosigue su plan de dar a conocer la obra de sus integrantes más destacados en su 111ª exposición colectiva.

Tanto uno como otro pintor participan *lógicamente* de los principales rasgos del lenguaje plástico cuya enseñanza ese taller imparte, presentando la serie de obras expuestas la unidad estilística que ha distinguido siempre a las exposiciones que aquél organiza.

Otero y Deliotti presentan una obra que demuestra la existencia de dos personalidades bastante definidas.

Así, ubicándose dentro de la modalidad del Taller, sus obras se destacan diferenciándose entre sí y de los demás integrantes porque mantienen una serie de notas propias que las definen unitariamente; condición que se manifiesta más fuertemente en Otero que en Deliotti.

Porque mientras éste aparece más asiduo a los dictámenes de una pintura tonal, aún cuando hace planismo o pintura constructiva, configurando una serie de obras bien equilibradas de tono y estructura; Otero propone una definición más propia y original de sus signos plásticos.

Deliotti siente el color más sobriamente, a pesar de que presenta algunas inversiones en los colores puros y claros, a la vez que Otero hace una pintura menos tonal y de color más matizado; a lo que se une la toma de dos partidos diferentes frente a los mismos géneros pictóricos en que trabajan.

En el Nº 5 "Puerto de Santos" Otero, *aun mostrando su* asimilación de ciertos ejemplos de la pintura del Taller, persigue la recomposición pictórica de su tema, mediante una estructuración de las formas y una armonización del color que aparecen como hallazgos propios. Estas condiciones se hacen sentir también en el Nº 10 "Constructivo" que emparentándose con el anterior, aun a costa de partir de premisas distintas (ya que una es una pintura especial y la otra una estructura estable, un constructivo) se advierte cierta agilidad en el implante de sus signos y en su relación con la estructura general, renovando en ese sentido los conceptos en que ella misma se basa y de ahí gran parte de su mérito. Esa misma facilidad para inventar sus signos y su interrelación, aparece en el bajorrelieve en madera "Constructivo" Nº 17, configurado de manera distinta ya que define una serie de signos muy simples en sí mismos pero con una relación causal que hace que cierta gracia irónica fluya del conjunto. Es ésta también característica principal que encontramos en el cuadro Nº 5 "Formas", en que con una atrayente disposición y configuración de sus signos vuelve a replantear esas condiciones.

Del mismo Otero es la decoración en chapa de bronce para una mesa, que es uno de los mejores ejemplos conocidos de la aplicación decorativa del arte constructivo.

Decíamos de Deliotti, que *a través de su condición* tonal, de su paleta baja, de estructuras estéticas y aún en los equilibrios de fondo y figura de sus naturalezas muertas, muy a la manera de toda una secuencia de la pintura de Torres García, su pintura trasunta una actitud menos original y más reposada. Pero a la vez expone una serie de pinturas en las que se presiente un entender más suyo, como lo demuestran en algunas naturalezas muertas como la Nº 20 "Perspectiva" y la Nº 26 (fuera de catálogo), en las que realiza dos composiciones estableciendo relaciones de espacio y de color que definen un extraño equilibrio de raíz metafísica.

H. N.

LAS
REPRODUCCIONES
DE
Pintores famosos que la
U. N. E. S. C. O.
recomienda como fieles, están en venta en
"ATELIER"
GALERIA DE ARTE
Vázquez 1557

EXPONE TRANQUILLO MARANGONI, magnífico xilógrafo

Según hemos adelantado en nuestras informaciones, preparamos en estos momentos la exposición de **Tranquillo Marangoni**, que será inaugurada el día miércoles **25 de Junio** a *las 19 hs. invitando también para este acto* dada la excepcionalidad del mismo **al Instituto Italiano de Cultura**. Será la exposición de Marangoni una estupenda demostración del arte de la xilografía presentada en un gusto en el que conviven el respeto a la imagen objetiva con soluciones compositivas y elementos decorativos actuales. Marangoni acaba de exponer en la Bienal de San Pablo, integrando el envío italiano; ha ganado nuevos premios en concursos nacionales e internacionales y su obra está representada en el Victoria Albert Museum de Londres, de Arte Moderno de Stockolmo, Galería Moderna Lubiana, Baltimore, Los Angeles, etc., etc.

Invitamos a los lectores de MARCHA, *muy especialmente* a conocer esta importante exposición que reunirá las mejores obras de este artista en un conjunto numeroso. — Esta es la información semanal de la **Galería Montevideo de Artes Plásticas. — Colonia 995. — Tel. 9 71 19.**

NUEVOS POEMAS DE JUAN CUNHA

Estos poemas pertenecen a **Sermones sobre el terreno**, nueva obra de Juan Cunha, próxima a aparecer.

DE LA AZOTEA

Estoy mondando una nube para hacerme un traje nuevo
Los ángulos del lucero me servirán de solapas
El pañuelo de la bruma me viene bien para el cuello
Si con el viento invencible de siete leguas zapatos

He estado de largo a largo con mi corazón en vilo
Y quiero mudar de estrella como se muda de barrio
No quiero más los vecinos que se levantan soñando
Y todos a iguales horas bajan a comer dormidos

Tengo el sigilo del ave al escoger la materia
Y toco mi vida antigua al cortarme el nuevo estreno
Me tomo bien las medidas a réplica y contraseña
Más exacta la cabeza si la luna es el sombrero

Lo tiene escrito la lluvia lo sabe el aire de enfrente
No quise que se me engañe ni nunca troqué la liebre
Si lúcido por los techos el insomnio iba de caza
Cuando me elegí este poncho —permiso— la vía láctea

DE ENTRE DOS LATIDOS

Ahora casi recuerdo contactos de herrumbres o mohos intactos
De la mar cierta franja agreste tal vez su lengua anterior al sonido
Las gotas de sal y espuma la aleta futuro pie emergiendo rampante
Arañando el increíble musgo al dejar las aguas tan sólo verdes

Ahora la arena a solas las huellas húmedas dejadas la víspera
El primer encuentro con el aire bebido a furioso rosa de las todavía o
[recién trocadas branquias
El lento difícil repto hacia aquel árbol milagroso hallazgo
En la noche que siguió al día y cuando el primer miedo ante los puros
[astros

Ahora que retomo el hilo de acaso pasos interceptados
La hebra cosida a tanta circunstancia de entresemana
El vaivén de la sombra a sombra y este al final aplicarse
A zurcir trapos de pena en jirones de azul irremediablemente triste

Y ahora cuando no hay siquiera indicios a que acogerse
Y qué decir que menos coyunturas donde zafarse
Si todo es cuestión de un punto y cuerda hacia esotro punto
Venir desde un punto equis a otro equis punto cierto

Por cierto de un equis punto a un punto equis muerto

DE ABAJO DE LA TIERRA

Apresúrate en ese rumbo que las aves nunca frecuentan
Horizontes que no se avistan ni al paso lentísimo de las lunas
Sólo arcillas que se ahondan a zancadas verticales
Donde los inmóviles ígneos ríos de los minerales aguardan

Auscultarás ese pecho al que no asisten dulces los aires
Donde las venas no necesitan tal implemento de superficies
Si solamente ese tacto profundo del poro a oscuras
La oscilación que percibe fielmente la columna ósea

Donde ni siquiera peces bajo una mole si verde
Para enfrentar el abismo a diminuta linterna
O más abajo y al fondo más abajo el monstruo ciego
Orientándose en lo oscuro con sigilosas escamas

Apúrate en esa veta hasta integrar la red pétrea
Incorporado a la fila que va tanteando los muros
Para no perder las señas hasta dar con cierto nudo
Sin prescindir, de ser eslabón a eslabón y eslabón soldado

DE LA HORA TARDE

Su argumento eran los pájaros que deshojan la tarde
Cuando se acerca a pausas de lentitud vertiginosa
Poniendo en evidencia su designio de recortar mariposas a la orilla
[del cielo

Y con su acostumbrado afán de acrecer ajorcas para cuando finalmente se decide
A concretar sus líneas nítidas de desmedida ausencia
Y por cierto que muy a su manera dispuesta a
Sobrellevar ciertas dudas que las nubes no solamente no descifran

Sinembargo venía cada vez su cisne de turno o esa hora en que la
[luz juega su carta clave
Tenía un largo ademán de silencio hacia los ángulos que muestran esa
[decidida vocación de penumbra
Desenrollaba cables y cables para el amarre lento de lo invisible
Detalles aducía y conjuraba escalas para el cálculo de lo imprevisto

En su mano desembocaron en veces los ríos que la sed crea en el
[arduo desierto
Tal vez no supe dilucidar con mucha certidumbre su bello nombre de
[ausente
O acaso no logré deslindar su sombra de otras tantas subyacencias que
[pudo venir enunciando la invasora nostalgia
Ahora creo que sólo fue ese papel en blanco urgente de tinta o sangre
[furtiva

Cuando volví la hoja ya no estaba

Albert Camus y un Malentendido



He aquí un libro (*) y un autor destinados ambos al olvido, que por obra de un malentendido —la fama— han alcanzado una difusión que, *si* atendemos a sus valores intrínsecos, parece increíble. ¿Cuáles son los méritos de este escritor, más comentado que *leído, más célebre* que conocido? Ellos existen: pero tienen poco que ver con la leyenda. Desde el punto de vista de su contenido "filosófico", Camus cultiva un nihilismo educado y de buen tono, nunca estridente, atemperado por una "fe en el hombre" que sus bases teóricas no justifican. En otras palabras, una media tinta convencional, sin riesgos, sin aventura, suficientemente coloreada con los matices "de avanzada" que son hoy, en ciertos ambientes, el alfa y la omega del "éxito". Así considerado, en tanto que tibio —y según la promesa de Jesucristo— Camus será vomitado. *Cuando intenta* algo que debió ser comprometedor, que debió estremecer su frase, como el cuento que se titula "El renegado", nuestro autor se adorna con un "satanismo" —la palabra ya hace reír— tan mellado, tan embotado, que sólo añade aburrimiento a un texto de *por sí* penoso.

Los méritos de Camus han de buscarse en el orden formal, retórico: escaso botín, si se tienen en cuenta las pretensiones trascendentes de este escritor. Arma sus frases correctamente, se adivina una prosa de ritmo sostenido, aunque poco amplio. Sus cuentos, *en cambio*, no están bien armados: carece del sentido de los contrastes —de nuevo su preferencia por el medio tono—; su *trazo* es *sin relieve*; las situaciones parecen elegidas al azar del psiqueo, y no tienen brío. De vez en cuando parece recordar que la literatura es creación: inspirado, emprende un vuelo lírico gallináceo; a ras de tierra. Queda dicho con esto que, desde el punto de vista del arte narrativo, Camus tiene bastante que aprender, no ya de la vilipendiada Françoise Sagan —o de Minou Drouet— sino hasta de modestos hacedores de **thrillers**, como, pongamos por caso, Erle Stanley Gardner o Anthony Gilbert.

Naturalmente, ningún filósofo puede tomar en serio a Camus. Ningún narrador le prestará atención. Pero tal vez el filósofo suspenda su análisis al encontrar una materia extraña —literatura— y el poeta se detenga, reverente, ante "filosofía". En esta postura ambigua, nadando entre dos aguas, Camus ha afirmado su prestigio. Ha condimentado filosofía con literatura y literatura con filosofía, mezclándolas tan íntimamente, que se llega a pensar si no habrá creado una especie de híbrido de las letras —estéril, por *supuesto*— para consumo exclusivo de un público semiculto, demasiado frívolo para la filosofía y demasiado "intelectual *superior*" —*highbrow*— para la literatura pura, que no ha leído **Bouvard y Pécuchet** pero sí **La peste**; que ignora a Larbaud y Colette, pero lee a Simone de Beauvoir; ese público que juega la baraja completa de títulos y nombres modernos, que abandonará mañana por un mazo más nuevo; en otras palabras, para todos los **Monsieur Celui - qui - ne - comprend - pas** que en el mundo son. Y si bien es cierto que siempre ha existido la literatura para filisteos, eminentemente gastronómica, ¡cuán pocas veces ha sido tan pretenciosa, tan indigesta!

Algunos detalles merecen señalarse especialmente. Por ejemplo, **el retrato del artista**, o sea **el cuento "Jonas o el artista en el trabajo"**. Resulta evidente que, para Camus, el artista es un hombre vulgar, una especie de idiota genial, incapaz de entender nada que no sea su arte, y éste de una manera muy confusa: lo hace pero no lo entiende. Error típico de racionalista, que no puede concebir al arte sino a

(Pasa a la pág. siguiente)

LIBRERIA SUREÑA

JOSE LUIS CANO	— **Antología de la Nueva Poesía Española**
PEDRO LAIN ENTRALGO	— **Mis Páginas Preferidas**
JOSE LUIS VARELA	— **Poesía y Restauración Cultural de Galicia en en el Siglo XIX.**
EUGENIO ASENSIO	— **Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media**
ANGEL GONZALEZ ALVAREZ	— **Manual de Historia de la Filosofía**
WILHELM CAPELLE	— **Historia de la Filosofía Griega**
JOSEPH MARECHAL, S. J.	— **El Punto de Partida de la Metafísica**
FERNAND VAN STEENBERGHEN	— **Ontología**
REICHARDT, M.	— **Psiquiatría General y Especial (Para Estudiantes y Médicos**

LIBROS DE ARTE — LITERATURA — TEATRO
CLASICOS — CRITICA LITERARIA — NOVEDADES
— CUADROS MODERNOS —

S. A. Productora Artística Sureña

PALACIO SALVO — Subsuelo **Teléfono 9 05 27**

Revista de Revistas

CALIDAD Y AISLAMIENTO

LAS Entregas de **La Licorne** son un fenómeno insólito en la vida literaria uruguaya. En sus páginas aparecen algunos notables textos europeos en primera impresión, y siempre algún poema, algún ensayo y algún cuento (uruguayos o no) de primera calidad. A esas condiciones se unen su estabilidad y regularidad, atributos esquivos para todas las revistas literarias nacionales. Pero **La Licorne** no representa ninguna escuela viva de creación, ninguna comunidad de pensamiento, ninguna conciencia crítica de la realidad nacional en la literatura (y en la política, renglón que interesa a las revistas más prestigiosas del mundo occidental). Sólo el azar económico ha garantido a **La Licorne** una supervivencia frente a **Asir** y **Número**, más comprometidas en la creación literaria de sus integrantes como grupo: **La Licorne** es una *bella ficción, un generoso espejo vuelto hacia* grandes poetas europeos y dudosas glorias domésticas, una publicación que consigue para sus lectores el mejor material ajeno que podría ofrecer una revista sudamericana. Leer atentamente cada número de **La Licorne** resulta casi siempre una experiencia muy estimulante, pero en sus cinco años de vida la revista no podrá ufanarse de haber cambiado la opinión de nadie ni de haber informado sistemáticamente sobre nada.

Al siglo XIV, por ejemplo, los editores han ido a buscar **The Cloud of Unknowing** (La nube de la ignorancia), un hermoso texto anónimo que contiene quizá las indicaciones más claras y prácticas sobre el fenómeno místico (1). El autor defiende un quietismo total que lleva al conocimiento de *Dios a través de la ignorancia* y el olvido; la vida activa debe ser desechada (de acuerdo con una polémica que enfureció a la época), aún en lo que respecta a las obras cristianas y a la reflexión sobre los atributos de la divinidad. Esta heterodoxia es la base de una férrea construcción en que parecen imposibles las dudas sobre la validez de esta actitud contemplativa, en que uno se deleita con el manejo de los símbolos (Dios, la Nube, el amor, el ingenio) aunque no los sienta como realidad íntima. Esta experiencia destructora, incomunicable, que se perpetúa en la doctrina budista, sigue imponiéndose en sus pequeñas gemas de precisión verbal: **"Dios es un amante celoso... No te pide ayuda: te pide a ti, solamente".** Y esta admirable declaración antirracionalista, intransigente con todo lo que no sea la *experiencia* pura del amor divino: **"Y si con su gran sabiduría (algún pensamiento) te propone explicarte esa palabra (amor) y sus condiciones, dile que la deseas toda entera, y no rota y deshecha".**

Hay dos cuentos en esta entrega. Uno es **El regalo** (posible fragmento de una novela), de **Juan Carlos Onetti**, representativo de la vena más liviana e irónica de su autor, en que la angustia de sus personajes indecisos se reduce a la caricatura de un malestar. El otro cuento, **Fuego de brasa** de André Pieyre de Mandiargues, empieza como el relato fiel de un sueño y termina, a la manera de Borges, con la brutal transformación del sueño en realidad; si su huidiza carnalidad poética nacía sobre todo del uso del idioma (que se adivina florido, preciso), los descuidos del traductor no han respetado esa condición esencial. Hay otro capítulo de las **Memorias** de Boris Pasternak, precioso documento de principio de siglo que se ha repartido en demasiados números.

El venerable Martín Buber aporta la primera parte de un ensayo (**"Es menester seguir lo común al hombre"**) que no es lícito juzgar en su forma incompleta. Trata densamente de la dualidad individuo - universo tal como se da en el sueño y la vigilia, y de los *derechos* y los *deberes* que impone el ser hombre despierto con los demás. Junto a Buber palidecen un prematuro diálogo de Vaz Ferreira sobre las artes (flaco homenaje póstumo), y un poema filosofoide de Emilio Oribe titulado **Las serpientes eternas**, de métrica e ideología bastante sinuosas.

Aparte de las notas dispersas de la sección crítica, el segundo núcleo de interés de la revista (el primero es su material filosófico) se da en los poemas. **Volver** de José Bergamín (**"Volver no es volver atrás. / Lo que yo quiero de España, / no es su recuerdo lejano: / yo no siento su nostalgia."**) ya fue publicado en **Indice**, pero vale la pena reproducirlo porque es uno de los testimonios realmente sinceros del exilio español. **Cercle Gelé** de Bernard Collin está escrito en verso invocatorio y rítmico, y participa con los poemas ingleses que lo acompañan de un formidable dominio renovador del lenguaje: **Holy Spring** de Dylan Thomas y **Sports Without Blood** de Thomas Merton en versión bilingüe y traducidos por Wilcock. En cambio la sección de crítica literaria incluye aportes menos interesantes y constructivos, porque no comenta los últimos *libros de verdadera importancia*, porque las notas en sí no son profundas. No hace falta señalar lo paralizante de la omisión en una revista de este carácter.

Si es cierto que tantos textos extranjeros de importancia (porque los nacionales son como siempre desparejos) son de publicación exclusiva, la revista debería aclararlo; también debería informar sobre todos los autores publicados, y no dar por supuesto un desinterés del lector al respecto. Sobre todo para no empañar la impresión de calidad.

M. TRAJTENBERG

(1) **Entregas de La Licorne.** Nº 11. Montevideo, abril de 1958.

ESA BOCA

Su entusiasmo por el circo se venía arrastrando desde tiempo atrás. Dos meses quizás. Pero cuando siete años son toda la vida y aún se ve el mundo de los mayores como una muchedumbre a través de un vidrio esmerilado, entonces dos meses representan un largo, insondable proceso. Sus hermanos mayores habían ido dos o tres veces e imitaban minuciosamente las graciosas desgracias de los payasos y las contorsiones y equilibrios de los forzudos. También los compañeros de la escuela lo habían visto y se reían con grandes aspavientos al recordar este golpe o aquella pirueta. Sólo que Carlos no sabía que eran exageraciones destinadas a él, a él que no iba al circo porque el padre entendía que era muy impresionable y podía conmoverse demasiado ante el riesgo inútil que corrían los trapecistas. Sin embargo, Carlos sentía algo parecido a un dolor en el pecho siempre que pensaba en los payasos. Cada día le iba siendo más difícil soportar su curiosidad.

Entonces preparó la frase y en el momento oportuno se la dijo al padre: "¿No habría forma de que yo pudiese ir alguna vez al circo?". A los siete años, toda frase larga resulta simpática y el padre se vio obligado primero a sonreir, luego a explicarse: "No quiero que veas a los trapecistas". En cuanto oyó esto, Carlos se sintió verdaderamente a salvo, porque él no tenía interés en los trapecistas. "¿Y si me fuera cuando empieza ese número?" "Bueno", contestó el padre, "así, sí".

La madre compró dos entradas y lo llevó el sábado de noche. Apareció una mujer de malla roja que hacía equilibrio sobre un caballo blanco. El esperaba a los payasos. Aplaudieron. Después salieron unos monos que andaban en bicicleta, pero él esperaba a los payasos. Otra vez aplaudieron y apareció un malabarista. Carlos miraba con los ojos muy abiertos, pero de pronto se encontró bostezando. Aplaudieron de nuevo y salieron —ahora sí— los payasos.

Su interés llegó a la máxima tensión. Eran cuatro, dos de ellos enanos. Uno de los grandes hizo una cabriola, de aquellas que imitaba su hermano mayor. Un enano se le metió entre las piernas y el payaso grande le pegó sonoramente en el trasero. Casi todos los espectadores se reían y algunos muchachitos empezaban a festejar el chiste mímico antes aun de que el payaso emprendiera su gesto. Los dos enanos se trenzaron en la milésima versión de una pelea absurda, mientras el menos cómico de los otros dos los alentaba para que se pegasen. Entonces el segundo payaso grande, que era sin lugar a dudas el más cómico, se acercó a la baranda que limitaba la pista, y Carlos lo vio junto a él, tan cerca que pudo distinguir la boca cansada del hombre bajo la risa pintada y fija del payaso. Por un instante el pobre diablo vio aquella carita asombrada y le sonrió, de modo imperceptible, con sus labios verdaderos. Pero los otros tres habían concluido y el payaso más cómico se unió a los demás en los porrazos y saltos finales, y todos aplaudieron, aun la madre de Carlos.

Y como después venían los trapecistas, de acuerdo a lo convenido la madre lo tomó de un brazo y salieron a la calle. Ahora sí había visto el circo, como sus hermanos y los compañeros de colegio. Sentía el pecho vacío y no le importaba qué iba a decir mañana. Serían las once de la noche, pero la madre sospechaba algo y lo introdujo en la zona de luz de una vidriera. Le pasó despacito, como si no lo creyera, una mano por los ojos, y después le preguntó si estaba llorando. El no dijo nada. "¿Es por los trapecistas? ¿Tenían ganas de verlos?".

Ya era demasiado. A él no le interesaban los trapecistas. Sólo para destruir el malentendido, explicó que lloraba porque los payasos no lo hacían reir.

MARIO BENEDETTI.

(Viene de la pág. anterior)

partir de la razón, que lo concibe como el mundo de la razón vuelto del revés, o sea, el desorden, el caos, la incoherencia; incapaz de ver en él una realidad autónoma, un continente nuevo, sin simetría con la inteligencia, no ordenada pero sí organizada, no regular pero sí proporcionada, sin límites precisos pero con forma, inaccesible a la razón, pero en escala con el alma. Jonas es visto desde fuera,

Albert Camus y un Malentendido

friamente; sus luchas y triunfos no nos emocionan, su caída no nos apena, su soledad final nos es indiferente. Todo lo demás, nos resulta ridículo, y un poco tonto. ¡Si todos los artistas fueran como el héroe de Camus, el arte sería algo sumamente deleznable! El lector extrae la vaga idea de que es una especie de urticaria o erupción benigna, que le acontece a algunas personas, vaya a saberse por qué, y que como vino se va, tan independiente del sujeto como la coriza o el sarampión. Se puede recordar con nostalgia, al leer estas lamentables páginas de Camus, otro retrato de pintor, el retrato de Elstir... pero, claro está, Proust no ha "denunciado" la situación de Argelia, ni escribió contra la pena de muerte; está, irremisiblemente, descalificado.

El estilo no se detiene ante lugares comunes seudo poéticos, como "oír el silencio" (p. 43) ni ante lo superfluo. ¿Se trata de decir que Louise, la esposa de Jonas, era quien administraba? Detalla Camus: **"Pero los tesoros de dedicación que le prodigaba Louise resplandecían con sus luces más bellas en la vida cotidiana de Jonas. Aquel angel bueno le evitaba las compras de calzado, de trajes y de ropa blanca, que abrevian, para todo hombre normal, los días de una vida ya muy corta. Ella se hacía cargo resueltamente de las mil invenciones de la máquina de matar el tiempo, desde los impresos oscuros de la seguridad social hasta las disposiciones sin cesar renovadas del fisco** (p. 104). Tal vez para el *mismo Camus todo* esto suena demasiado a hueco, a verbosería; y como compensación, se esfuerza por alcanzar lo pintoresco. Los trofeos de este cazador son de este orden: **"Habló con el ingeniero, haciéndole compatir un plato de carne y arroz capaz de hacer mover a un pacífico".** ¿A qué seguir?

Un estilo insípido y desabrido, un mundo pálido, romo e inodoro, sin pasión, agitado por el viento frío de una retórica sin contenido... ¿Cómo no pensar en Gide? Sí, Gide; pero hagamos justicia: Camus es a Gide como Moratín a Borges, como Farrere a Loti. Epígonos, que parecen encargados de evidenciar y exaltar tan sólo los errores y *manchas del maestro*.

Cierra uno el libro y se va a buscar ingenuidades, pero jugosas, como **Que ma joie demeure**: a irritarse con Montherlant, donde la grandeza se nos da entre tonterías, a exaltarse con las páginas épicas de Saint John Perse, a leer a Reverdy, Supervielle, Aragon, Malraux, Michaux, Jouhandeau, etc.; a todos los que, pospuestos en la fama, estarán, tal vez, primeros en la gloria.

Jorge Arias.

(*) ALBERT CAMUS. — El exilio y el reino. — Editorial Losada, Buenos Aires, 1957.

NOTICIERO

★ **FAJAS PARA ESCRITORES.** — La AUDE (sigla que significa Asociación Uruguaya de Escritores) ha solicitado a aquellos de sus asociados que hayan publicado libros durante el año 1957, se sirvan enviar 5 ejemplares de los mismos a la Secretaría de la Asociación (Bartolomé Mitre 1260) **entre las 19 a 21 horas** (sic), a fin de procederse a entregar al Jurado respectivo que entenderá en el otorgamiento de las **Fajas de Honor** correspondiente al año ppdo., según lo estableciera recientemente la Directiva. En el comunicado se hace presente, además, **"que la recepción de las obras lo será** (sic) **hasta el 31 de julio próximo".**

★ **URUGUAYO CON PREMIO.** — La "Maison de Poesie", de la fundación Emile Blémont, acaba de otorgar el premio **Edgar Poe** al escritor uruguayo Gastón Figueira, por su libro: **Pour ton clavecin.** La mencionada institución celebrará el próximo 27 una ceremonia, en el curso de la cual serán dadas a conocer varias páginas de la obra premiada.

Instituto Cultural Uruguayo - Soviético

18 de Julio 1443

Se pone en conocimiento de las personas interesadas que está abierto el registro de aspirantes para la integración del coro del I.C.U.S.

Informes en Secretaría de 17 a 21 horas.

¿Qué es Ahora la Poesía?

Por César Fernández Moreno

— I —

No ha cesado todavía el desconcierto que suscitó la poesía de vanguardia, díscola hija nacida a la cultura occidental en este siglo de la doble incógnita o dos equis o XX. Esta desazón que nace del misterio, abarca al público, los críticos y teóricos de la poesía, y, desde luego, a los propios poetas. La revolución producida ha debido provocar un cambio que afecte hasta el concepto mismo de lo que *es la poesía.* **Cambio en el concepto o concepción, no en la poesía, que es una:** no es que el vanguardismo haya modificado la sustancia de ésta, sino que su acción ha clarificado ahora lo que ella es en esencia, eliminando o poniendo en su lugar requisitos accesorios que la tradición consideraba fundamentales. Es verdad, como decía Borges, que "ni vos ni yo ni Jorge Federico Guillermo Hegel sabemos definir la poesía". Pero es lícito intentar definirla. La poesía es una cosa que el hombre hace y, como tal, bastante cognoscible. Sólo quienes tengan interés en sacar alguna ventaja *de la ignorancia* (aunque sea la comodidad), pueden adoptar ante ella esa actitud de religioso y pasivo respeto que no se justifica sino ante el misterio del cosmos.

— II —

La diversidad de conceptos que se barajan en torno a la poesía obedece a dos equívocos. El primero, consiste en tomar por el todo una sola de las tres técnicas que históricamente la constituyen: la épica, la lírica y la dramática; de las tres, el consenso ha terminado por asignar a la lírica el carácter de poesía por antonomasia. El segundo sofisma radica en tomar por el todo una sola de las etapas temporales de la poesía, y es el que concentra la pasión y el exclusivismo de las sucesivas generaciones de poetas, propensos a creer que esa etapa en que se afirman es, ella sola, la totalidad de la poesía.

La existencia de estas etapas temporales se justifica por ser la poesía un proceso realizador de valores. Como tal, sigue la trayectoria que describe Hartmann: "En la vida, la realización de valores recorre estas etapas (cuando no sobrevienen casualmente): conciencia del valor, sentimiento, voluntad y acción. Lo que significa que los valores se realizan merced a que seres personales que han percibido un valor y han sido afectados por él, se aplican a su realización".

La poesía, es pues, comunicación de hombre a hombre, movimiento y no quietud, devenir y no ser. Arranca de un espíritu que intenta suplir su mortalidad proyectando sus sentimientos hacia el infinito histórico, mediante el lenguaje: lenguaje que será precisamente el que corresponde al compartimiento espiritual de donde partió: lenguaje de lo sentimental; "tutti li miei penser parlan d'Amore", decía Dante.

— III —

Las sucesivas etapas temporales de la poesía presentan cuatro protagonistas principales: *el objeto*, el sujeto creador, la obra, los sujetos receptores. Los describimos a continuación, mostrando de paso las correlativas concepciones exclusivistas de la poesía, patentizadas en las opiniones de diversos poetas.

a) **El objeto.** — En primer término, la realidad: el conjunto de lo que es, según nuestra capacidad humana de discernir el ser. Aparece así el primer exclusivismo, que concibe a la poesía como algo inmanente en la realidad. Es éste el sentido más amplio de la palabra poesía, donde ésta se confunde casi con aquélla: la poesía del amor, la poesía de tus ojos, la poesía de una vida en el sentido byroniano. La poesía sin su ayudante (el poeta), dice Jacques Audiberti, "sería, en suma, la vida, la religión, la memoria, la noche, las mujeres, la dulzura, toda cosa en el momento de llegar a ser". A su vez, esta didascálica rima de Bécquer puede servirnos para explicar la poesía cuando creemos que está en las cosas, considerando la prosopopeya becqueriana dirigida a cualquiera de los objetivos que nos rodean, y no sólo a una mujer:

—¿Qué es la poesía?, me dices.
(mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
—¿Qué es la poesía? ¿Y tú me
(lo preguntas?
Poesía eres tú.

b) **El sujeto creador.** — Dentro de la realidad, y ante ella, el hombre: dentro porque la integra, ante porque la presencia, inclusive a sí mismo, en virtud de su facultad de introspección. El hombre acusa dos planos psíquicos; uno, afectivo, que se comunica con la realidad mediante los sentimientos, y otro, intelectivo-*práctico*, que se *comunica con ella* mediante la voluntad y la razón. Llamamos poeta a un afinado perceptor *sentimental*, quien, además, domina sus modos de expresión de tal manera que puede representar en palabras más o menos aproximadas aquello que percibe.

Subrayando este término de la poesía, el segundo exclusivismo la concibe como un estado espiritual o fenómeno psicológico: lo que pasa en el alma del poeta cuando percibe sentimentalmente la realidad, eso es la poesía. Esta posición parte de un idealismo: las cosas no son así, sino en cuanto son *percibidas* por el *sujeto* humano, pues el ser que le asignamos sólo surge cuando cobran realidad por esa *percepción*. El hombre aprehende las cosas con su sensibilidad, y como cada sensibilidad es distinta, las cosas son distintas en cada hombre. El poeta, por definición, es una sensibilidad superior: por eso aprehende más cosas y con más detalles. Cuanto mayor es su sensibilidad, más complicados, exquisitos y tenues son los matices que las cosas adquieren en su interior.

En la encuesta que realiza Marcel Béalu para su antología de la última *poesía francesa*, varios poetas se pronuncian por distintos matices de esta posición: la poesía es "ante todo una manera de ser" (Jean Rousselot); es sólo "este gran impulso que nos transporta hacia las cosas usuales — usuales como el cielo que nos desborda" (René-Guy Cadou). Otros destacan la cabida que halla así la realidad en el espíritu creador: "La poesía es sorpresa incesante y descubrimiento en el infinito" (Robert Ganzo); "es el horizonte **en el alma de lo** que se veía aspirar sólo a la muerte" (Joe Bousquet).

c) **La obra.** — Del sentimiento del poeta, y mediante el lenguaje, surge el poema. El lenguaje, por su naturaleza *lógica*, es desde luego instrumento falaz e inapropiado para expresar sentimientos y, sin embargo, único imprescindible si queremos que la poesía sea algo más que un fenómeno psíquico incomunicable. Otros elementos secundarios puede emplear el poeta hábil: su uso o desuso estará justificado, en cada caso, según la mayor o menor aproximación a lo *sentido* que estos medios hayan podido proporcionar. Escrito el poema, diremos que ha entrado a la realidad, si es que creemos realísticamente que realidad es lo de afuera; o que ha salido de ella, si pensamos idealísticamente que es lo de adentro. En el primer caso habrá nacido, de padre humano, un nuevo estímulo destinado a sensibilidades — lectores —, para cada una de las cuales será algo diferente. En el segundo, el poema volverá a ser cada vez que lo sienta otro hombre, o *su mismo creador*, y cada vez será algo distinto.

De esta etapa nacen dos concepciones exclusivistas de la poesía, que corresponden sucesivamente al actor mismo y al resultado de la creación poética: 1. — **La poesía como traslación al lenguaje de un estado espiritual:** la poesía se produce en el momento en que el poeta expresa lo que *siente*; se la *identifica* con la creación poética. Malcom de Chazal pone el acento sobre esta etapa temporal de la poesía que va desde la psique del creador a las palabras: "La poesía es el arte de transmitir la vida en palabras"; y René Ménard la explica con mayor precisión: "se trata de hacer explícito cierto movimiento del alma y de darle la expresión transmisible más justa por el sólo uso de las palabras". 2. — **La poesía como un ser autónomo, expresado en palabras:** Se *considera poesía* a lo que ha quedado después de la creación: el papel escrito, el ser abstracto que serían en sí esas palabras adunadas. Volvemos a un empirismo absoluto: la poesía creada se incorpora al mundo, al conjunto de estímulos preexistentes. Esta concepción de la poesía viene a identificarla con la literatura: alude al resultado objetivo de todo el proceso *lírico*: el *poema*, los poemas históricamente dados como cosas culturales, el lenguaje de que éstos se construyen. A ella se refiere André Verdet cuando afirma que "la poesía es el mismísimo lenguaje primitivo", individualizado y aislado a fuerza de buscar la realidad del hombre, y Jean Rousselot, en su propia antología, cuando dice que la poesía es "un lenguaje, un lenguaje que se arreglaría sin las palabras, si pudiera". En su sentido más estricto, este *exclusivismo designa* a cada poema en particular (una poesía).

d) ***El sujeto receptor.*** — Llegamos por fin al destinatario de la poesía: pues todo poema es una sombra, un espejo, una ilusión cambiante y siempre movible; una materialidad gráfica o sonora, un símbolo, representación, intermediario, puente, lazo, mano tendida, señal, voz para que el estado de espíritu que *su autor* significó en él pueda alcanzar eco preciso en el oyente o lector. Es sólo *clave a descifrar*; arca cerrada que espera ser abierta, y de manera diferente por cada curioso: cada hombre que lo toque lo modificará a su manera, lo recreará, le dará aliento, lo vivificará, extendiendo o amortiguando tales o cuales de sus aspectos, para sí en la lectura recoleta, para los demás en la conferencia o el ensayo, o aún en el nuevo poema que engancha *su intención con el* anterior. La emoción primera del autor no se reproducirá tal vez, jamás, porque cada hombre y cada circunstancia son distintos. Pero el estado de espíritu de que partió la cadena poética, mediante la técnica simple y suficiente de la escritura, tendrá posibilidades de vivir nuevamente cada vez que una nueva atención humana se inserte en él y reaccione ante él.

El exclusivismo que emerge de esta etapa postula **que poesía sólo es la posibilidad, creada por el hombre, de producir efectos en un tercero. La poesía se producirá cada vez por primera vez, pues será distinta cada vez que un nuevo receptor humano tome ese estímulo creado por el artista y le haga vibrar en su espíritu, acomodándolo a sus particulares facetas y aristas.** Si el lector ha experimentado en su interior aunque sea aproximadamente lo que experimentó el poeta, hallará en el poema una formulación verbal de sus estados de espíritu, que él es incapaz de realizar por falta de habilidad técnica. Si no existía en el lector la experiencia previa, el poema se la crea. En ambos casos, habría existido en forma análoga a la que experimentó el poeta. Este fenómeno explica el hecho del lector que siente haber pensado antes lo que dijo el poeta. Esta posición lleva al corolario de que el poema sólo puede ser cabalmente comprendido por su creador, ya que sólo él puede saber lo que quedó en su interior, sin materializarse por imposibilidad de expresión, dado que las palabras siempre le quedan grandes o chicas al pensamiento, y los lectores son seres distintos al creador. Pero también es sostenible que el lector pueda llevar la profundidad y riqueza de su experiencia más allá del propio poema, si su sensibilidad fuera superior a la del poeta. Por ejemplo: un lector-artista, como el traductor, está generalmente destinado al fracaso, pues al problema de sensibilidad se le agrega el problema de la técnica, sin embargo, se dan casos en que la traducción supera al original (así se ha opinado por ejemplo, de las traducciones de Rudyard Kipling al francés).

— IV —

Induciendo los más vastos conceptos literarios que emergen de estos cuatro momentos de lo poético, obtenemos las correlativas tendencias que responden básicamente al predominio de cada uno de esos términos de la creación artística (el objeto, el sujeto creador, la obra y el sujeto receptor: el realismo, el romanticismo y los que podríamos llamar poesía poética y poesía social; más una que entendemos que ejemplifica el equilibrio de los cuatro factores: el clasicismo.

1º) Por realismo se entiende el *preferencial enfoque de la atención* artística sobre la realidad.

2º) El predominio, durante la creación, de los elementos sentimentales, da por resultado el romanticismo. Es una tendencia natural en la poesía, dado que ésta se funda, por definición, en lo sentimental.

3º) Considero poesía poética aquella forma de creación que atiende *principalmente al resultado artístico*, interesándose en la obra y su forma más que en el factor subjetivo u objetivo.

4º) Es poesía social aquella, que potenciando al extremo la importancia asignada a los sujetos receptores, subordina todo su proceso a la obtención de ciertos efectos — didácticos, morales o políticos — en los sujetos receptores.

5º) Se entiende por clasicismo la pareja atención del creador sobre todos los elementos que intervienen en la creación poética (Amado Alonso). *Por extensión, se denomina también* clásica toda obra de arte recomendada por el tiempo (lo que presupone en ellas, injustificadamente, esa promediada excelencia).

— V —

No puede olvidarse que esas partes y esas etapas, si no son la *poesía, son poesía:* **y muy en particular,** la universal consagración de la palabra poeta a favor del lírico que, en su individualidad incomunicable, simboliza mejor que el novelista o el dramaturgo lo que tiene la poesía de subjetivo y sentimental.

Pero, en lo que a nosotros se refiere, pensamos que no es poesía ni una de sus partes, ni una de sus etapas, *sino todas ellas en su conjunto.* **Un poeta, Francis Ponge, declara en concreto este proceso, y recomienda a los creadores "recoger el desafío de las cosas al lenguaje. Por ejemplo — prosigue —, estos claveles desafían al lenguaje. Yo no estaré en paz hasta haber reunido algunas palabras a cuya lectura o audición deba exclamarse necesariamente: es algo como el clavel. ¿Es esto la poesía? No sé nada, y poco importa. Para mí es una necesidad, un compromiso, una cólera, un asunto de amor propio, y he ahí todo".**

Conferencia del escritor

Alfredo D. Gravina

en la que presentará su novela

"EL UNICO CAMINO"

(primera parte de la trilogía:

"Las puertas de la primavera")

Lunes 23 de Junio — Hora 19

EN LIBRERIA "EPU"

Tacuarembó 1500 esq. Colonia — Teléf.: 4.20.94

En este acto cultural el autor procederá a firmar sus libros a los asistentes.

El Asesinato de Imre Nagy

● *Desde el punto de vista de la moral y la justicia, la ejecución de Imre Nagy es un asesinato. Desde el punto de vista de una política cínica y realista es, para recordar la frase célebre, un error, tremendo y estúpido. Nos basta para repudiarlo y condenarlo, lo primero. Otros, antes que nadie los inspiradores y autores del crimen, no tardarán en lamentarse de lo segundo.*

Damos a continuación, traducido especialmente para MARCHA, un relato inédito en español, del gran escritor húngaro Tibor Meray, escrito a fines de 1957, sobre la conducta de Nagy en los días de la insurrección (Octubre de 1956). También damos una síntesis de opiniones oficiales respecto a la revolución. Entre ellas merecen destacarse las de Janos Kádár, el Jefe hoy, aparente o real, del Comunismo húngaro. Los textos que transcribimos y traducimos aparecieron originalmente, en la revista del Comunismo Yugoslavo "Questions actuelles du Socialisme" (Nº 41 - Marzo-Abril 1957).

★ 23 de Octubre de 1956

Gerö, Kádár y los otros dirigentes del Partido vuelven esta mañana de Yugoeslavia. Si no fuera Imre Nagy un hombre de bien totalmente consagrado al Partido, si fuera un intrigante a lo Rákosi, habría aprovechado los quince días de ausencia de Gerö para organizar su resistencia. Dos años antes, cuando todavía era presidente del Consejo, Gerö había utilizado las vacaciones que pasó Nagy en Crimea para montar contra él una contraofensiva. El, en ausencia de Gerö, no encuentra nada mejor que retirarse al campo. Las primeras reivindicaciones, los catorce puntos formulados por la juventud universitaria, la corta información radial que anunciaba que en la asamblea general estudiantil de la Universidad de Economía Política los concurrentes habían reclamado la reintegración del "camarada Imre Nagy a la dirección del Estado y del Partido", toda esa efervescencia lo encuentra en provincias. Está cerca del lago Balaton y participa de la vendimia en los famosos viñedos de Badacsony.

Vuelve a Budapest cerca de mediodía y entra a su casa de la calle Orso. El camino de Balaton pasa por entre las colinas encarnadas de Buda, y en esos barrios residenciales, el viajero no puede notar ningún signo de la agitación que ya se desencadena en el centro, en Pest. La casa de Imre Nagy, que fue durante un año y medio el punto neurálgico del país, se ha visto alejada, en pocas horas, un año luz de lo que geográficamente está sucediendo a cuatro o cinco kilómetros apenas.

Si un joven estudiante hubiera tenido la idea de clavar, en la casa de Nagy, uno de los panfletos mimeografiados que ya cubrían los troncos de los castaños de Budapest, su satisfacción se habría visto mitigada ante las reacciones del propietario. Es seguro que el "viejo" habría despegado el papel, y habría explicado al joven exaltado, con la paciencia de un hombre de gabinete, lo que convenía retener y rechazar de esas reivindicaciones. Porque el programa que lo reclamaba a la cabeza del gobierno no era de él. Era un programa que iba más allá de lo que él mismo preconizaba.

Ya los jóvenes marchan por las calles de Budapest en filas cerradas, claman su nombre y exigen que vuelva al poder. Inventan consignas rimadas como ésta: **"No nos quedemos siempre atrás / Nagy al gobierno, y sin demora"**, o ésta: **"Viva Imre Nagy / Rákosi a la horca"**. Mientras tanto, Nagy permanece en su casa. No participa en la manifestación. No es que tema por su vida. Pero si Gerö y sus acólitos consiguen recuperar el dominio de la situación —bien porque los manifestantes vuelvan a sus casas, o porque la policía los disperse— no dejarán de abrumarlo de responsabilidades, de acusarlo de complot, y los sectarios consolidarán sus posiciones. Desfilar a la cabeza de los manifestantes, bandera en mano, aunque sea para reivindicaciones que también defiende: ni siquiera se le ocurrió. Ni su



temperamento de hombre de ciencia, ni su pasado de militante en Moscú ni sus concepciones lo llevarían a pensarlo.

Y de noche, los amigos que han venido a su casa consiguen llevarlo a grandes penas al Parlamento, para decir unas palabras a la multitud que lo reclama. Se dice que, mirando por la ventanilla del auto que lo llevaba, exclamó estupefacto:

"Miren eso... Miren esa bandera."

Era una bandera tricolor en cuyo centro los manifestantes ya habían recortado el emblema adoptado por Rákosi y que se parecía como una gota a otra al emblema soviético.

"¡Qué! ¡Le hicieron eso a todas las banderas! ¿Pero qué pasa?", exclamó Nagy un poco más adelante.

Cuando, cediendo a las apremiantes solicitudes, salió al balcón del Parlamento, la multitud, enorme, lo aclamó largamente. Pero a la primera palabra que dijo, aquí y allá se elevaron protestas. Algunos silbaban. Había comenzado por: "Camaradas..." "No somos camaradas", gritaban miles de voces. Todos los que tenían ojos y oídos debían comprender que no era sólo con Stalin y Rákosi que quería terminar el pueblo, sino que la dictadura del Partido también se había vuelto odiosa.

Un año antes, Imre Nagy formulaba una advertencia casi profética en su Memoria sometida al Comité Central. "Es de temer que sólo al borde del precipicio, si no al fondo, comprenderemos las nuevas faltas que hemos cometido y que pueden ser fatales para el país".

Todavía pensaba que arrojándose, como un puente, de lado a lado del precipicio, podía evitar lo irreparable.

★ ¿Libre o Controlado?

Su papel durante la revolución ha sido interpretado en la forma más contradictoria. La prensa de Kádár agregó a su nombre el epíteto homérico de "traidor", al que a veces se le agrega el de "cómplice de los imperialistas" o "aliado de los fascistas". En Occidente tanto se elogia su heroísmo como se deplora su debilidad. Algunos lo toman por un "político del mal", y para otros fue "una hoja arrastrada por el viento". Pocos se plantean la pregunta de si lo "malo" era su política, o la situación a la cual se esforzó en aplicar esa política. Aún más escasos son los que se preguntan: "Por encima de los errores que Nagy pudo cometer, ¿cuáles eran las RAZONES que inspiraban sus actos, qué CONCEPCION se hacía del presente y el futuro de Hungría y el mundo?".

El informe del Comité Especial de la O.N.U. se pregunta largamente: ¿Nagy era prisionero al comienzo de la revolución, o dueño de sus actos? Permítaseme, a este respecto, citar dos recuerdos personales.

El 23 de octubre a la noche, fecha que marca el principio de la Revolución, Nagy se allega a la sede del Comité Central. Hacia la madrugada se le comunica que es Presidente del Consejo.

El viernes 26 de octubre, de día, su hija me llama por teléfono. Me pregunta si tengo noticias de su padre, ya que ni ella ni su madre saben más nada de él. No sólo no vuelve más a su casa, sino que ni siquiera llama por teléfono. Los que lo conocen bien y saben cuántas atenciones tenía para con su familia no pueden dar más que una explicación de esa actitud: en ese momento, no es dueño de sus actos.

El lunes 29 de octubre acompaño a Nagy de la sede del Comité Central al Parlamento, con algunos amigos escritores. La calzada está llena de astillas de vidrio que crujen bajo nuestras pisadas. El edificio del que salimos, y aquél al que nos dirigimos, están vigilados por tanques soviéticos.

Mientras avanzamos, los transeúntes reconocen al "viejo" y pronto lo rodea un pequeño grupo.

"¿Qué será de nosotros, tío Imre?" "¿Van a dejar de disparar?" "¿Los rusos se van de Budapest?"

Llueven las preguntas. Es evidente que a pesar de los manejos de Gerö, Nagy no ha perdido su popularidad. Escucha las preguntas sonriente.

Una mujer sencillamente vestida murmura, con los ojos velados de lágrimas:

—Qué placer de verlo, camarada Nagy... Decían que estaba preso.

Con tono apaciguador, Nagy contesta:

—Ya ve que no estoy preso.

Los dos incidentes parecen contradictorios. Y no pienso que los tres días que pasaron entre el primero y el segundo alcancen para explicar esa contradicción.

Cuando Nagy miraba por las ventanas del *Comité Central*, veía a la estrecha calle Akademia cerrada por tanques soviéticos. Los corredores del edificio estaban repletos de milicianos. Pretendían estar "protegiendo", y cada vez que pasaba le rendían honores. Pero era evidente que, EN CASO DE APURO, ya no sería el dueño de la casa. Sus comunicaciones telefónicas eran seleccionadas; nada de libre contacto con el mundo exterior. Un prisionero, pues.

Pero no sólo prisionero de los tanques y las ametralladoras, de la central telefónica y del aparato stalinista del Partido. Lo era también de sus propias concepciones, lo que impide considerarlo prisionero, aun desde el punto de vista estrictamente material. Al principio no lograba entender que las masas ya habían ido mucho más lejos que su famoso programa de junio de 1953, que seguía siendo la base de su acción. Y bien, diez meses antes, en la soledad de su despacho, en su casa de la calle Orso, al redactar su "Memoria", escribía lo siguiente: "Es dudoso que mañana baste volver al programa de junio de 1953... Es de temer que las masas se desvíen del camino de junio de 1953 y también del partido, y que haya que retroceder mucho más, si queremos seguir siendo dueños de la situación". El mañana de que hablaba se convirtió en hoy, pero él se quedó en su ayer.

Y aquella de sus cualidades que lo vuelve superior a todos los demás jerarcas del Partido se trueca en defecto. Pronuncia discurso tras discurso sin denunciar una sola vez con vigor los crímenes y los criminales del pasado. De ese pasado que lo vio humillado y sumido en el lodo. Rákosi, en su lugar, no dejaría de atacar a Imre Nagy ni de achacarle las peores responsabilidades. No es a la rebelión que hay que llamar, se dice, sino al apaciguamiento. Y no ve que las palabras apaciguadoras puedan rebelar. No es "elegante", es cierto, pisotear la estatua derribada de un dictador, ni abrumar a un dictador depuesto. Pero ahora, todo un pueblo exige que se le rindan cuentas. Callarse, mostrarse "elegante", significa ahora separarse de las masas revolucionarias.

★ Los Visitantes

Menos de veinticuatro horas después de desatada la revolución, dos visitantes de importancia llegaron a la sede del Comité Central, en Budapest. Un armenio bajo de espalda abombada y nariz prominente, y un ruso flaco, una verdadera percha: Mikoyan y Suslov.

Nagy los conoce a ambos. Sabe perfectamente que el primero es partidario de la "nueva línea", y que el segundo representa, por el momento, al grupo Molotov. En sus personas se encarna la unidad del Presidium. Sus palabras son las de

(Pasa a págs. Centrales.)

DOCUMENTOS Y OPINIONES SOBRE LA REVOLUCION

★ Análisis Seudomarxista de la Insurrección

La declaración común firmada en Moscú por los gobiernos de la URSS y la República Popular de Hungría precisaba el carácter de los sucesos de Hungría y los explicaba así:

"Ambos gobiernos están de acuerdo en comprobar que las fuerzas contrarrevolucionarias húngaras, con apoyo de los medios gubernamentales de los estados imperialistas, se han servido para sus tenebrosos designios de las aspiraciones obreras de reparar, lo antes posible, los errores cometidos por la dirección precedente en Hungría.

"Los hechos irrefutables y los documentos de que dispone el gobierno húngaro demuestran que la acción armada de las fuerzas contrarrevolucionarias en Hungría, en octubre y noviembre de 1956, había sido preparada bajo la dirección inmediata y con participación de los agresores de los medios occidentales".

En el comunicado sobre las conversaciones entre las delegaciones del Partido Comunista de la Unión Soviética y del Partido Socialista Obrero Húngaro, puede leerse especialmente en lo que se refiere a Nagy:

"El grupo traidor Nagy-Losonczy obraba, mucho antes de los acontecimientos de octubre, de acuerdo con la clandestinidad contrarrevolucionaria, y mientras tanto se disimulaba mentirosamente tras declaraciones de fidelidad al socialismo. Imre Nagy y sus colaboradores seguían la vía habitual de los revisionistas. Abandonando los principios del marxismo-leninismo, pasaron rápidamente a la ayuda abierta a las fuerzas contrarrevolucionarias, y se con-

(Pasa a las págs. centr.)