

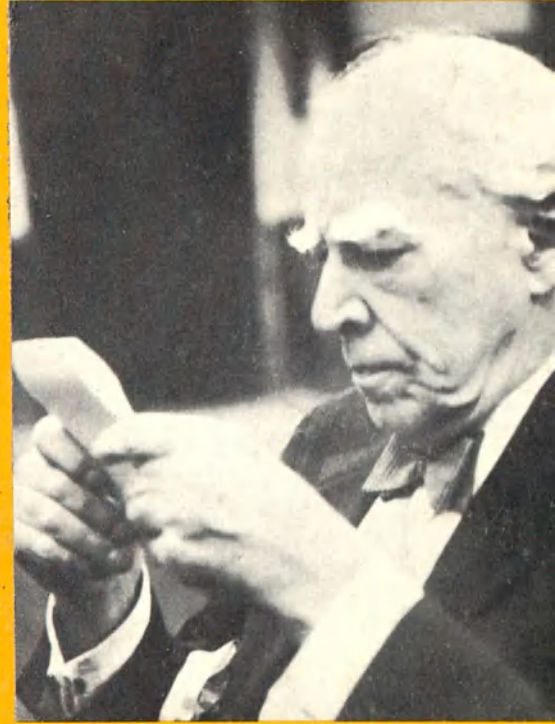
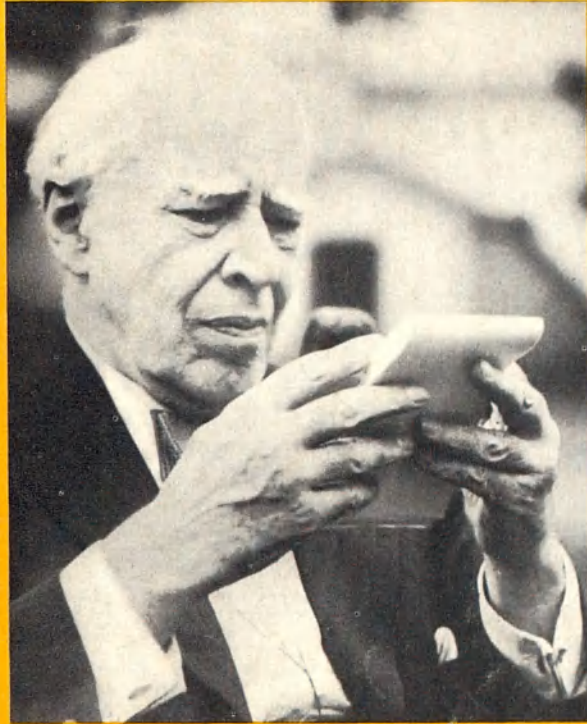


El

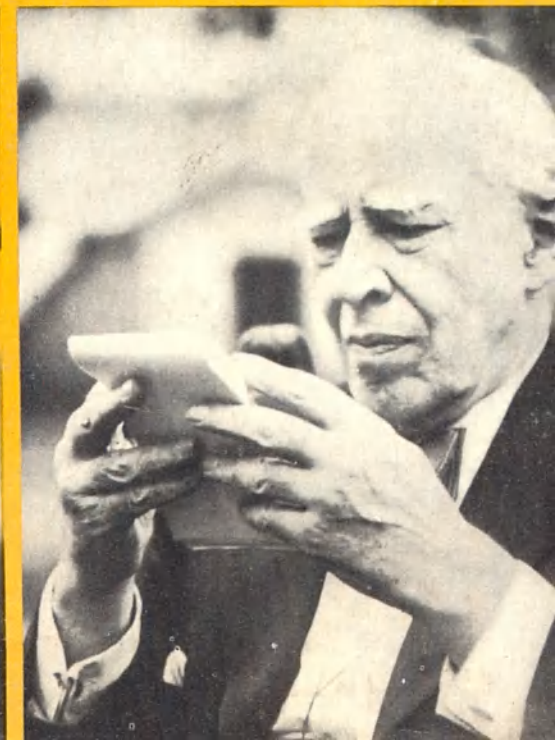
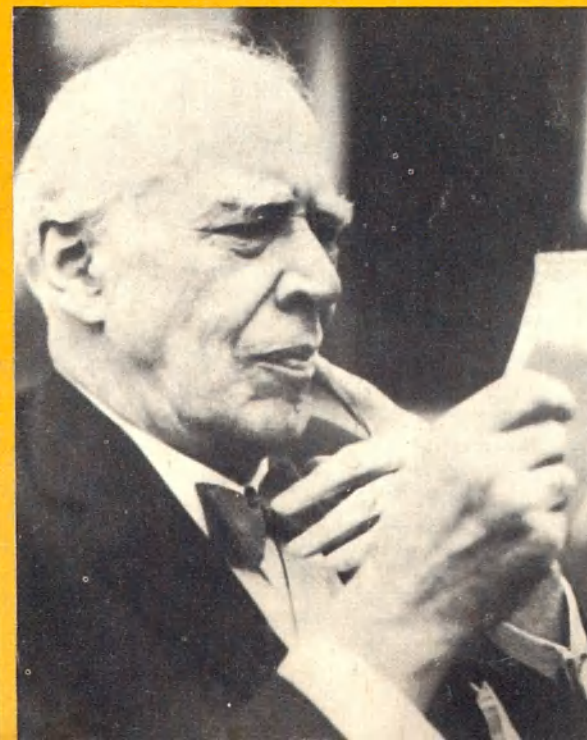
UNA VENTANA ABIERTA SOBRE EL MUNDO

Correo

NOVIEMBRE 1963 (Año XVI) - ESPAÑA : 9 pesetas - MEXICO : 1,80 pesos



Constantin Stanislavski MAESTRO DEL TEATRO MODERNO





© Unesco

FRESCOS EXTERIORES EN RUMANIA

Los muros exteriores de las iglesias de Moldavia, en el noreste de Rumanía, son, con las escenas pintadas en ellos, como las ilustraciones de algún libro gigantesco. El majestuoso fresco del siglo XVIII que aquí reproducimos y que pinta el Juicio Final cubre la fachada oeste de la iglesia-monasterio de Voronet. En Rumanía: "Iglesias pintadas de Moldavia", nuevo álbum de la serie Arte Mundial de la Unesco, aparecen varios ejemplos culminantes de este arte. El álbum, publicado por la New York Graphic Society por arreglo con la Unesco e impreso en Italia, tiene 32 ilustraciones en colores a página entera, y se vende a 18 dólares, o su equivalente en moneda local.

Sumario
AÑO XVI

Nº 11

PUBLICADO EN
NUEVE EDICIONES

Inglesa
Francesa
Española
Rusa
Alemana
Arabe
Norteamericana
Japonesa
Italiana



NUESTRA PORTADA

Este año se conmemora el centenario del nacimiento de Constantin Stanislavski, actor y director teatral ruso. Artista inspirado y escrupuloso, y trabajador infatigable, Stanislavski logró formas nuevas en el teatro, y veinticinco años después de su muerte, su influencia sigue ejerciéndose en el mundo entero. Aquí lo vemos en diferentes actitudes mientras estudia un texto. (Véase la pág. 12).

Fotos oficiales soviéticas

Páginas

- 4 LA UNESCO EN EL CONGO**
por Garry Fullerton
- 12 CONSTANTIN STANISLAVSKI**
Maestro del teatro moderno
por Grigori Kristi
- 15 LA BUSCA DE LA VERDAD**
Ultimas páginas de "Mi vida en el arte"
por Constantin Stanislavski
- 20 LAS NOTAS DE UN ARTISTA**
por Constantin Stanislavski
- 23 ¿UN SOLO IDIOMA PARA EL MUNDO?**
por Mario Pei
- 24 "ALO-HALLO"**
Una película de la Unesco sobre el arte de comunicarse
- 28 LAS TARJETAS DE AUGURIOS DEL UNICEF**
- 30 EL MISTERIO DE MARAJO**
Una civilización desaparecida
por Alfred Métraux
- 33 LOS LECTORES NOS ESCRIBEN**
- 34 LATITUDES Y LONGITUDES**

Publicación mensual
de la Organización de las Naciones Unidas para
la Educación, la Ciencia y la Cultura

Redacción y Administración
Unesco, Place de Fontenoy, Paris-7*

Director y Jefe de Redacción
Sandy Koffler

Subjefe de Redacción
René Caloz

Redactores

Español : Arturo Despouey

Francés : Jane Albert Hesse

Inglés : Ronald Fenton

Ruso : Veniamín Matchavariani (Moscú)

Alemán : Hans Rieben (Berna)

Arabe : Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)

Japonés : Shin-ichi Hasegawa (Tokio)

Italiano : Marla Remiddi (Roma)

Composición gráfica

Robert Jacquemin

*La correspondencia debe dirigirse
al Director de la revista.*

Venta y Distribución
Unesco, Place de Fontenoy, Paris-7*

★

Los artículos y fotografías de este número que llevan el signo © (copyright) no pueden ser reproducidos. Todos los demás textos e ilustraciones pueden reproducirse, siempre que se mencione su origen de la siguiente manera : "De EL CORREO DE LA UNESCO", y se agregue su fecha de publicación. Al reproducir los artículos deberá constar el nombre del autor. Por lo que respecta a las fotografías reproducibles, éstas serán facilitadas por la Redacción toda vez que se las solicite por escrito. Una vez utilizados estos materiales, deberán enviarse a la Redacción dos ejemplares del periódico o revista que los publique. Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no representan forzosamente el punto de vista de la Unesco o de los editores de la revista.

Tarifa de suscripción anual : 7 francos. Número suelto : 0,70 francos; España : 9 pesetas; México : 1,80 pesos.

MC 63.1.185 E

LA UNESCO EN EL CONGO

por Garry Fullerton

Al reanudarse los cursos en setiembre de 1960 nadie, ni en Leopoldville ni en ninguna otra parte del Congo, sabía si se abrirían los liceos del país, y de ser así, de cuántos profesores podría disponerse para recibir a sus alumnos.

Como todos los otros servicios públicos, la educación era víctima de la inestabilidad política y militar de que sufrió la nueva república en los primeros meses de su vida independiente. Del país se fueron miles de técnicos y profesionales europeos: maestros, médicos, abogados, funcionarios, periodistas, ingenieros, comerciantes; y pocos especialistas congolesees estaban preparados para reemplazarlos.

Respondiendo al llamado del gobierno del Congo, las Naciones Unidas y sus organismos especializados acudieron a tratar de llenar ese vacío. En los meses de julio y agosto de 1960 se empezó a llevar a cabo un vasto programa coordinado de asistencia civil, que comprendía toda clase de actividades y que se fue expandiendo hasta transformarse en uno de los esfuerzos internacionales más amplios que jamás se hubieran llevado a cabo en su género.

Dentro de la parte de ese programa correspondiente a la Unesco, los liceos de enseñanza secundaria presentaron, con mucho, el problema más urgente de todos. En primer lugar, no había virtualmente profesores congolesees, y el número de los que pudieran volver de Bélgica después de las vacaciones estivales estaba en el aire. En segundo lugar, aunque se necesitaba desesperadamente gente que hubiera hecho el bachillerato en todos los sectores del gobierno y de la industria, había pocos alumnos inscriptos, y sólo 152 congolesees lo habían completado en 1960.

El cuadro era igualmente sombrío por lo que respecta a la educación primaria, pero allí el problema era más bien de calidad y no de cantidad. Según las estadísticas oficiales, en 1960 habían ido a la escuela primaria 1.500.000 alumnos, el 71.5 % de todos los niños de 5 a 14 años del país; lo cual constituyó una de las proporciones más altas de matriculación en toda el África. Pero de las 16.000 escuelas existentes en el Congo sólo 3.500 daban clases a partir del tercer grado, y en ellas el 70 por ciento de los alumnos, aproximadamente, se retiraba antes de completar cuatro años, que es el mínimo necesario para mantener los conocimientos de lectura y escritura que se adquirieran. Sólo el nueve por ciento del alumnado en total hacía los seis años de estudios necesarios para pasar a secundaria.

En los terrenos de la ciencia y de la información, que

preocupan igualmente a la Unesco, se presentaban situaciones similares. Se habían ido del Congo muchos periodistas europeos, y los pocos congolesees que recibieran preparación en este terreno pasaron a ocupar posiciones importantes en el nuevo gobierno. En los diarios y la radio quedó, por esa razón un personal que carecía tanto de preparación especializada como de educación general.

Para resolver el problema de la enseñanza secundaria, la Unesco ayudó a las autoridades congoleseas a contratar maestros en otras partes y a crear al mismo tiempo un Instituto Nacional de Educación en que se prepara a los futuros profesores locales.

Aunque la contratación de profesores marchó lentamente en un principio, la Unesco pudo arreglárselas para enviar 66 de ellos al Congo durante el periodo de 1960-61, que en el hemisferio norte corresponde al invierno. Junto con cierto número de profesores belgas que se ofrecieron a permanecer en sus puestos dentro de un programa bilateral de asistencia técnica, los enviados por la Unesco hicieron posible reabrir o mantener abiertos un número de liceos que, de otra manera, habrían tenido que cerrar sus puertas o reducir el número de clases que daban.

Para el año escolar siguiente se había contratado con ayuda de la Unesco unos 556 profesores para los liceos del Congo, o sea casi la tercera parte del total. Estos profesores son empleados del gobierno del Congo, pero la Unesco les paga una tercera parte del sueldo básico en moneda extranjera, aparte de una compensación de 1.200 dólares anuales.

Entre las 25 nacionalidades representadas dentro de este cuerpo docente, la haitiana es la que tiene más especialistas, seguida de la belga, la francesa y la libanesa, por ese orden. Pero hay también profesores de España, de Italia, de la República Árabe Unida, de Siria, de Grecia, del Afganistán, de Polonia, del Canadá, de Honduras, del Vietnam, de los Estados Unidos, de Noruega, de Suiza, de los Países Bajos, de China, Luxemburgo, México, Rwanda, el Reino Unido, Colombia y Suecia. En varias facultades el cuerpo de profesores tiene miembros hasta de doce nacionalidades diferentes, y una, el ateneo de Goma, de quince.

Pese a las difíciles condiciones de vida (especialmente por lo que se refiere a la comida y al alojamiento) y también de enseñanza, la mayor parte de estos profesores se han desempeñado en una forma de la que pueden estar

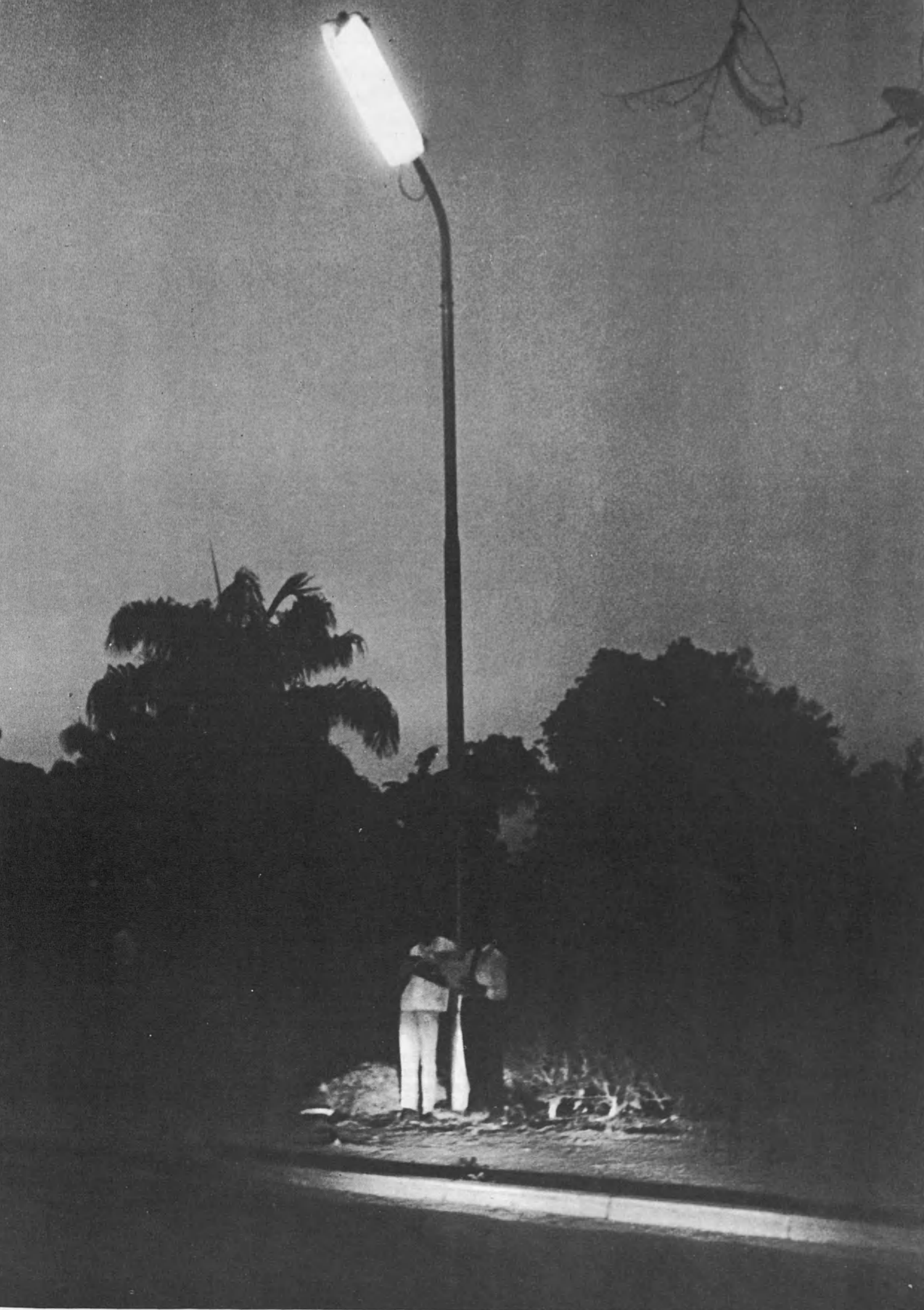
SIGUE EN LA PÁG. 6

Unations



ESTUDIANDO A LA LUZ DE UN FAROL.

La sed de educación es una fuerza fundamental en el Congo de hoy, y empuja a los jóvenes de ambos sexos a comprar libros con el dinero que necesitan para comer y a pasarse horas y horas de la noche estudiando a la luz de los faroles de Leopoldville (derecha). A la izquierda, dando clase de historia en un liceo de Luluabourg, uno de los centenares de profesores reclutados para el Congo con ayuda de la Unesco.





Fotos Unations

LOS PERIÓDICOS, según un informe de la Unesco, tienen más circulación en el Congo que en cualquier otro país de habla francesa del África. Los seis diarios que se publican allí tiran 34 000 ejemplares en vez de los 24 000 que vendían antes de la independencia, y fuera de ellos hay una docena de semanarios. En este último año los periodistas del Congo han venido asistiendo a una serie de cursos ofrecidos por expertos de la Unesco en que se combinaban las nociones de periodismo con otras de educación general. Abajo, el experto de la Unesco Antoine Des Roches explica cómo se arma una primera plana.



LA UNIVERSIDAD DE LOVANIAM (arriba) tuvo sus orígenes en la fundación médica y centro agrícola creados en 1925 por la Universidad belga de Lovaina en las afueras de Leopoldville. Lovanium, que obtuvo su carta como Universidad en 1956, tiene actualmente facultades de derecho, de medicina, de filosofía y artes, de teología, de ciencia, de ciencias políticas y sociales y de estudios politécnicos. Entre sus rasgos característicos figura el primer reactor nuclear con fines de estudio que se haya instalado en África. Tanto en Lovanium como en las otras siete instituciones de enseñanza superior del Congo había inscritos en 1961-62 1 100 estudiantes.

CONGO (cont.)

Por una descoloni

bien orgullosos. La conducta de unos cuantos ha sido realmente excepcional.

En mayo de este año Michel Colin, el actual Ministro de Educación del Congo, me dijo: «La ayuda de la Unesco nos ha sido particularmente preciosa en los años difíciles que siguieron a la independencia.» Otros autoridades nacionales reconocen también que sin los profesores extranjeros no habría habido educación secundaria en el Congo.

El Ministerio de Educación ha calculado que la necesidad de profesores extranjeros seguirá creciendo hasta 1967 y que llegará en ese entonces a un máximo de 7.000, hasta que se nivelen las cosas cuando empiecen a actuar los elementos docentes que ahora se preparan para ello. Pero, trátase de asistencia técnica internacional o bilateral, caben dudas de que se pueda llegar a encontrar en el exterior un número tan elevado de profesores de secundaria, y es posible que falte personal en los liceos durante varios años.

Mientras tanto, en el Instituto Nacional de Educación empezarán a recibirse en 1964 unos 100 profesores por año. Este instituto, conocido por la sigla IPN, que responde a su nombre francés de Institut Pédagogique National, abrió sus puertas en 1961 y es un ejemplo fundamental de cooperación internacional. El director es congolés y en su personal hay expertos de 12 naciones enviados allí por la Unesco. En cuanto a su presupuesto, recibe ayuda finan-



LOS GRUPOS "VOLANTES" de la Unesco recorren actualmente el Congo para dar cursos de repaso a muchos de los 42 000 maestros de enseñanza primaria con que cuenta el país. Cada uno de estos grupos se compone de tres educadores de la Unesco y un experto en nutrición. Arriba, clase directa de cuidados a la infancia.

zación mental

ciera del gobierno del Congo, de las Naciones Unidas, del programa «AID» de los Estados Unidos de América y del Consejo Británico.

El cuerpo de estudiantes del IPN está formado por jóvenes de todas las provincias del Congo, elegidos sin tener cuenta su origen étnico o sus creencias religiosas. Además —y esto es una novedad en un país donde tradicionalmente las mujeres han recibido poca educación y la enseñanza ha sido en su mayor parte un monopolio masculino— las puertas del Instituto están abiertas a los dos sexos.

El programa de estudios del Instituto hace gran hincapié en las lenguas africanas, en la historia del país y del continente y en la antropología y sociología cultural. Subrayando lo que el Congo debe a su propio medio, el Instituto espera convertirse en lo que un ex-Ministro de Educación, Joseph Ngalula, llama «instrumento de descolonización mental».

Antonio Chiappano, el experto de la Unesco a cuyo cargo ha estado la preparación del programa de estudios del Instituto, tiene la sensación y la convicción de que en dicho programa deben combinarse la experiencia mejor de todas las naciones y el espíritu de adaptación concreta a las necesidades del Congo:

«Sabemos que la experiencia de un país no se puede transferir directamente a otro», dice Chiappano, «pero

todavía no sabemos lo que se puede guardar y lo que hay que descartar. Estamos en pleno proceso de revisión y autocorrección. El instituto es experimental por sobre todas las cosas. Lo que aprendemos aquí podrá aplicarse a otras instituciones de enseñanza normal que se vayan creando luego».

Esta misma filosofía pragmática ha guiado también la obra de la comisión de reforma creada por el gobierno congolés con ayuda de la Unesco para reformar y modernizar toda la estructura de la enseñanza secundaria en el Congo. La reforma comprende tanto la modernización del sistema —para aprovechar todo lo que de nuevo se haya producido en el terreno de la educación, esfuerzo que es similar al realizado por otras naciones— como la fuerza que se da en él a la idea de África, especialmente por lo que respecta a los cursos de historia y geografía.

La comisión de que hablamos, designada en Febrero de 1961, fue puesta bajo la presidencia de Henri Takizala, secretario general del Ministerio de Educación congolés. En ella figuraban representantes de la administración, de la Dirección de Enseñanza Católica, de la Dirección de Enseñanza Protestante, de la Universidad de Lovanium, de la educación primaria y de la educación secundaria, así como consejeros de la Unesco.

El grupo propuso que se dividiera la enseñanza secun- 7

La reforma y sus obstáculos

daría en dos ciclos; un primer ciclo de «orientación» que duraría dos años y en el que todos los estudiantes seguirían los mismos cursos, y un segundo que duraría cuatro y en el que habría secciones especiales de ciencia, de humanidades, de comercio y administración, de agricultura, de enseñanza y de técnica (mecánica, electricidad, construcción y química industrial).

La diferencia principal entre el sistema nuevo y el antiguo es que el primero trata de hacer que la mayor cantidad posible de estudiantes adelanten sin sacrificio de la calidad en vez de limitarse, por medio de una selección rígida, a la educación de una «élite» reducida. Mientras que el sistema viejo producía un gran número de fracasados académicos incapaces de adaptarse bien a cualquier tipo de ocupación, el nuevo está concebido en tal forma que los estudiantes pueden interrumpir sus estudios en un punto de los muchos fijados de exproceso y comenzar alguna carrera útil con la información que ya han adquirido.

El ciclo de orientación ha entrado ya en vigor en la mayor parte de los liceos del Congo, y este año comienza el primero de los cuatro de que consta el segundo ciclo. Pero entre el plan tal cual está redactado y su aplicación práctica se levantan formidables obstáculos, entre ellos la escasez de profesores y la de textos y recursos financieros. Un sistema ideal de educación —y este plan se acerca mucho al ideal— no es cosa que se pueda tener a poco costo, y quizá tengan que pasar muchos años antes de que se complete la transición necesaria.

Finalmente, aunque la reforma ha sido objeto de una aprobación arrolladora por parte de una mayoría de educadores congoleños, la minoría, que aunque es reducida no se calla la boca, se ha manifestado en contra de ella. En parte esta oposición surge del espíritu conservador, lógico en quienes creen en las tradiciones desde el punto de vista educativo; y en parte refleja la sospecha, por lo demás completamente infundada, de que la reforma sea un intento que se hace de simplificar en exceso el programa viejo para que los estudios le sean más fáciles al estudiante congolés.

Pero a pesar de los pesares, tales obstáculos psicológicos se van venciendo poco a poco, y si se puede llegar a resolver el difícil problema de la obtención de profesores, libros y dinero, la reforma ha de convertirse en una realidad. Si así ocurriera, no cabe duda de que ella habría de constituir la contribución más significativa que la Unesco haya podido hacer al adelanto del Congo.

Con ayuda de aquélla el gobierno de éste se ha aplicado a reformar simultáneamente todos los aspectos de la educación, sea cual sea su nivel. A principios de este año un experto de la Unesco recorrió más de 38.000 kilómetros en un período de cinco meses proyectando, como arquitecto especializado en edificación de escuelas, y vigilando luego, la construcción de salas de clase, laboratorios y residencias de estudiantes y de profesores, tanto para la enseñanza secundaria como para la superior.

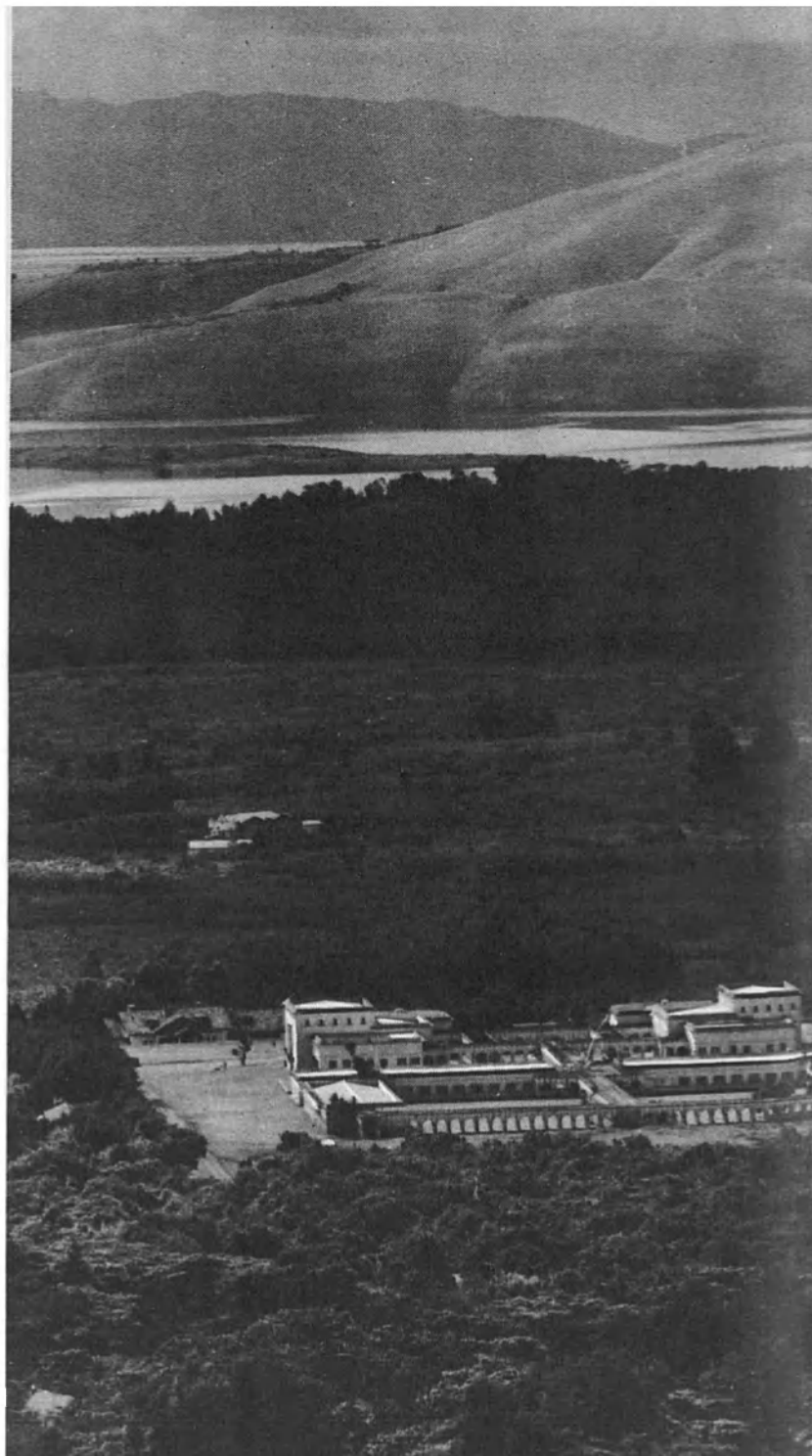
Otro experto actúa como agente de compra de todos los libros y útiles escolares necesarios al sistema en general y supervisa la venta de bonos de la Unesco destinados a este fin. Hasta ahora se ha hecho uso en el Congo de estos bonos por un valor superior a los siete millones de dólares. Hay otros expertos que, por su parte, ayudan al gobierno central y a los de cada provincia a reorganizar y fortalecer los servicios administrativos y financieros de sus ministerios de educación.

Pero gran parte del trabajo más interesante hecho en este sentido es el de los cuatro grupos «móviles» que recorren el Congo dando cursos de repaso a los maestros de escuela primaria. En contraste con los profesores de secundaria, estos últimos son casi exclusivamente congoleños, y el nivel de sus conocimientos y aptitudes profesionales, así como de su educación general es, a menudo, extraordinariamente bajo.

En el puerto de Kindu me encontré en abril pasado a uno de esos grupos volantes compuesto por dos franceses, una francesa y un haitiano que pocos días antes salieran

EL CENTRO alrededor del cual gira el movimiento científico en el Congo es el Instituto de Investigación del África central. Su sede principal en Lwiro, localidad del Lago Kivu (abajo) dispone de las mejores máquinas y aparatos de África para la medición sismológica y geomagnética, así como de amplísimos laboratorios de botánica y de zoología. La institución sirve asimismo de lugar de reunión para congresos científicos tanto nacionales como internacionales. Uno de ellos, el seminario de sismología y geofísica patrocinado por la Unesco en abril de 1963, completó sus trabajos con sendas visitas al volcán Niragongo y los campos de lava situados en Goma (derecha).

Fotos Unesco-Unations - Bazil Zarov





LA ESTACIÓN DE UVIRA, situada a orillas del Lago Tangañica, se dedica a los estudios hidrobiológicos. Los científicos que trabajan a bordo de su barco de estudios, el "Président Paul Ermens" (derecha) han identificado y clasificado más de 400 especies distintas de peces en las aguas del lago, hecho de gran importancia para el régimen alimenticio de congolese y tangañicos. Entre otras facilidades de que disponen los científicos en el Congo se cuenta una cadena de más de 100 estaciones de observación meteorológica unidas a la oficina central de Binza, cerca de Leopoldville, en que los estudiantes del pronóstico del tiempo (abajo) aprenden a hacer uso de los aparatos meteorológicos. La Organización Meteorológica Mundial es la encargada de preparar a los futuros especialistas congolese en esta materia.



A. Gille





Unesco-Unations-Basil Zarov

EMPORIO DE RECU

Con sus 15 millones de habitantes esparcidos en una zona que iguala en tamaño la Europa occidental, el Congo que tiene por capital a Leopoldville es uno de los países africanos más grandes y potencialmente más ricos. Tiene, en otras cosas, vastas fuentes de energía hidroeléctrica todavía no explotadas, y varios de los depósitos de minerales más grandes del mundo. Las minas de Katanga (derecha) suministran el siete por ciento del cobre del mundo, y dos tercios de su cobalto. En la frontera oriental del país, alrededor del Lago Kivu, por ejemplo (izquierda) u otros de la misma región, es posible crear una industria turística consi-



CONGO (cont.)

Un país tan grande como un cuarto de Europa

de Buvaku, a 700 kilómetros de allí, para cruzar las cordilleras paralelas que separan los lagos del Africa occidental de la cuenca del río Congo. El viaje les insumió tres días, ya que el «station wagon» tipo «jeep» en que viajaban, y que estaba enormemente cargado, no había podido ir a más de veinte kilómetros por hora por una serie de caminos que eran muy pocos mejores que un sendero abierto en la selva, atravesando resbaladizos puentes de pontones que sacudían aguas arremolinadas y pantanos en que el barro paralizaba los ejes mientras que el agua llegaba al piso del vehículo. Aunque los grupos volantes no se vean obligados a hacer viajes de esta clase todos los días, la excursión a que me refiero constituye un buen ejemplo de la clase de dificultades que han de afrontar estos pioneros de nuestros días.

Teóricamente el francés es ahora la lengua oficial en que debe impartirse instrucción en todas las escuelas del Congo. En la práctica, sin embargo, la mayor parte de las clases primarias se siguen dando en los cuatro idiomas africanos principales que el Congo habla todavía: lingala, kikongo, tshiluba y swahili. La razón de que así ocurra es que en 1960 sólo 15.000 de los 35.000 maestros de escuela primaria tenían alguna noción de francés, y de los que la tenían no había muchos en condiciones de enseñar en ese idioma.

10 Está también el problema de los útiles escolares. Hay escuelas en las ciudades grandes que están bien provistas de ellos, pero en el tipo de escuela que más abunda, que es la del interior y consiste de cuatro palos y un techo de paja quinchada, lo más común es que no haya pupitres, ni sillas, ni bancos, ni pizarrones, ni tiza, ni

cuadernos ni lápices ni elementos de enseñanza visual; tan sólo unos pocos libros de texto.

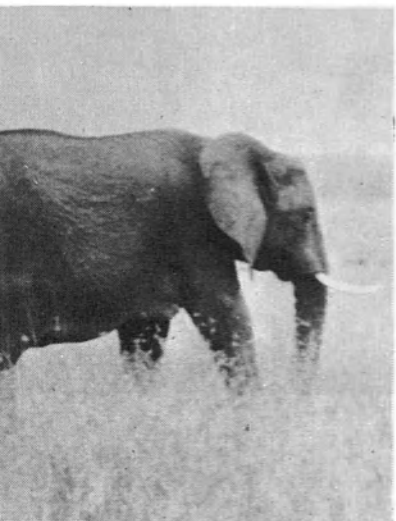
Dada esta situación, los cuatro grupos volantes de la Unesco (un quinto se encarga de proporcionarles materiales «audio-visuales») apenas si llegan al plano más elemental de acción, pero la obra que emprendieron sobre una base experimental en Octubre de 1962 ha demostrado ya que valía la pena de emprenderla.

En Kindu, por ejemplo, hablé con Benoit Kayombo, inspector de enseñanza primaria que me dijo en qué forma había podido llevar a la práctica una serie de ideas que recogiera en un curso de repaso llevado a cabo en Bukavu. Todos sus maestros enseñan ahora nociones de higiene (uno de los puntos en que los grupos de la Unesco hacen hincapié) y él ha empezado a hacer que los mejores maestros se dediquen a las clases de primero y segundo años, que es donde su labor puede ser más eficaz, en vez de reservarse para los grados superiores.

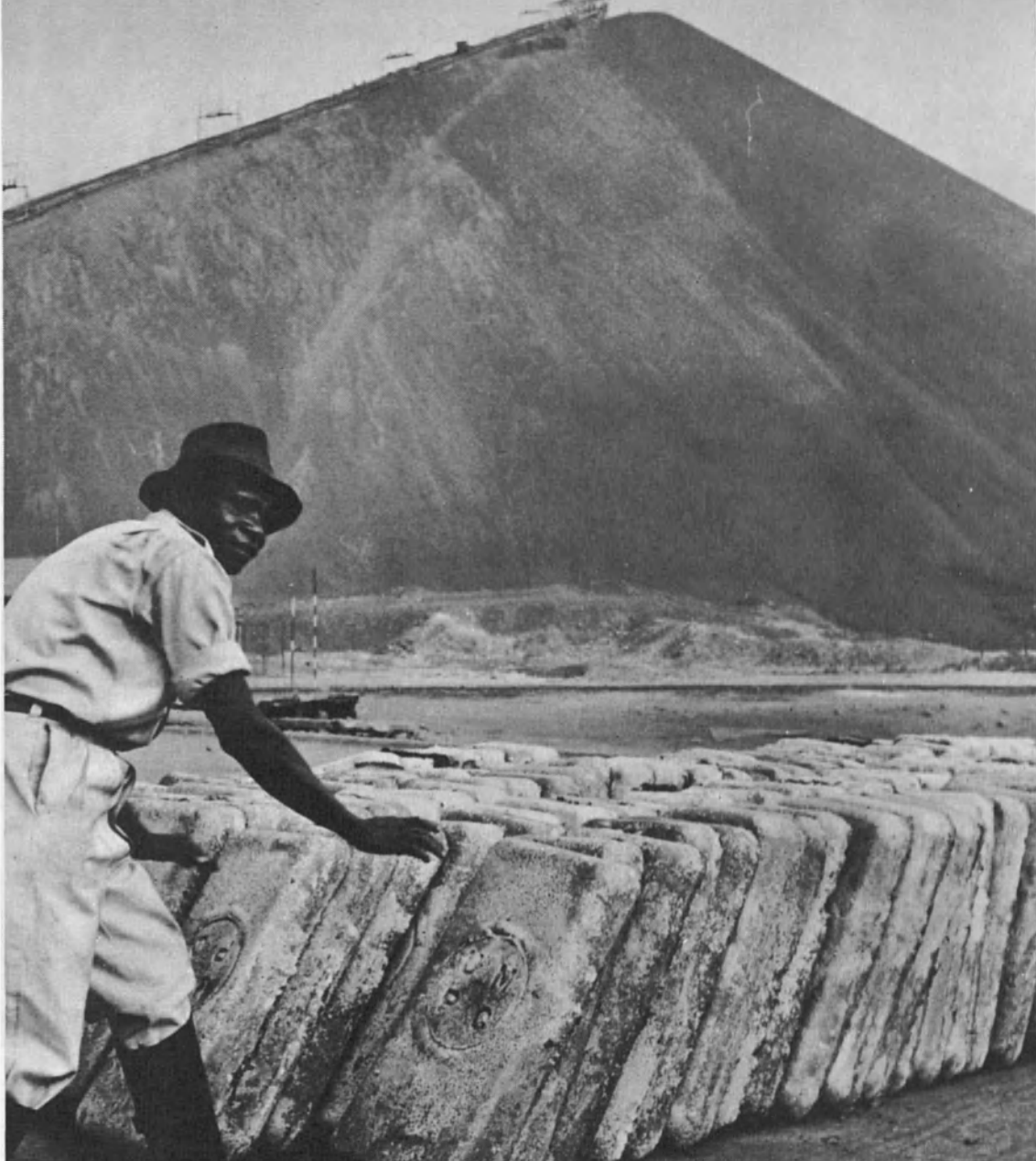
A partir del mes de abril de este año unos 1.702 maestros congolese habían participado de los cursos ofrecidos por los «grupos volantes» en 14 sitios diferentes, y hubo que convencer a otros tantos de que esperaran a próximas sesiones, ya que los encargados de las clases no daban abasto. Los planes actuales contemplan la creación eventual de otros grupos y la organización de un número mayor de cursos, que durarán un tiempo más largo y a los que asistirán menos participantes. Se espera también que los expertos del mismo Congo se unan a esos grupos para llegar a la larga a formar otros de carácter nacional y poder seguir con ellos dichas actividades.

RSOS NATURALES

derable: entre los atractivos del sitio se cuentan un clima agradable y relativamente fresco, los lagos, rodeados de volcanes, y el inmenso Parque Nacional Albert (abajo). Objeto de un estudio largo, minucioso y completo por parte de una serie de especialistas de 15 países diferentes —estudio como no se ha dedicado otro a parte alguna del mundo tropical— el Congo sigue siendo objeto de investigaciones múltiples, según dice la Unesco en su reciente "Revista de los recursos naturales del continente africano", y pasarán décadas antes de que se pueda estudiar debidamente todo el material recogido al respecto.



A. Gile



Unations

Además de mejorar la educación primaria y expandir la secundaria, la Unesco ha ayudado al Congo a crear dos nuevos institutos de preparación técnica al nivel de la enseñanza post-secundaria: el Instituto de Construcción y de Obras Públicas en el barrio de Ozone, situado en los suburbios de Leopoldville, y un Instituto de Minas que se encuentra en el otro extremo del Congo, en Bukavu. Con personal formado íntegramente de expertos de la Unesco, ambos ofrecen una preparación intensiva, tanto teórica como práctica, a un limitado número de estudiantes que habrán de convertirse en técnicos de ingeniería o capacitados y jefes de trabajos en las industrias de minería o de construcción. Algunos pueden pasar luego a la universidad y recibirse de arquitectos o ingenieros. Muchos de ellos, por lo menos durante los próximos años, tendrán que prestar servicios de carácter administrativo.

Desde sus comienzos a fines de 1960, que fueron relativamente modestos, la obra de la Unesco en el Congo ha ido creciendo hasta abarcar todos los problemas posibles en el terreno de la educación. Pero muchas de estas actividades tendrían resultados poco duraderos si no se hicieran esfuerzos por preparar a una serie de expertos locales para que asuman las tareas a cargo de los especialistas extranjeros en los ministerios de educación, tanto central como provinciales. Estos esfuerzos se han canalizado de dos maneras: preparando a esos expertos congolese mientras prestan servicios, o enviándolos al exterior para que realicen allí estudios especiales. Dos grupos de funcionarios importantes en el terreno de la educación, por ejemplo, se han trasladado a Ginebra, donde tendrán nueve meses de entrenamiento intensivo en un programa auspiciado conjuntamente por la Unesco y por la Oficina Internacional de Educación.

La ayuda de la Unesco al Congo en el terreno de la educación ha estado acompañada de la asistencia que le

prestara también en los terrenos de la información y de la ciencia. En el curso de este año cuatro expertos de prensa y radio han ayudado al gobierno congolés a reorganizar su Ministerio de Información, han redactado los estatutos que deben regir el funcionamiento de la radio y de las agencias noticiosas del Congo, dado a los periodistas, directores y redactores de boletines radiofónicos de noticias una preparación especializada mientras desempeñaban sus funciones, y mejorado el alcance y la eficacia de los programas educativos que se transmiten por radio.

Dentro del terreno científico el esfuerzo principal se ha dedicado a preservar las instituciones principales de investigación científica con que ya contaba el Congo. Una de ellas, particularmente —el Instituto de Investigación Científica del Africa Central— se enorgullece de contar con uno de los mejores grupos de aparatos en toda el Africa para el estudio de las ciencias de la tierra. Otro, el Instituto de Parques Nacionales del Congo, tiene una importancia enorme para la conservación de la fauna africana. La Unesco se ha preocupado de garantizar la financiación provisoria de ambas instituciones, acudiendo para ello a los gobiernos congolés y belga y a las fundaciones privadas. Al mismo tiempo, uno de sus expertos ha ayudado a redactar un proyecto de carta de coordinación de toda la investigación científica que se haga en el Congo, y otro en que se especifican las medidas a tomarse para la transformación de ambos institutos, de organizaciones belgas como eran hasta la fecha, en organizaciones congoleseas.

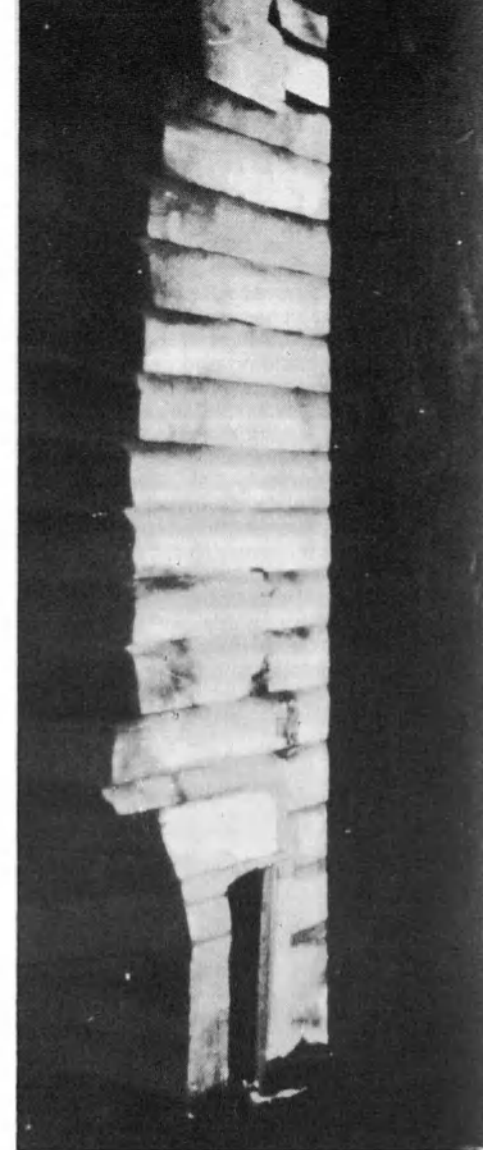
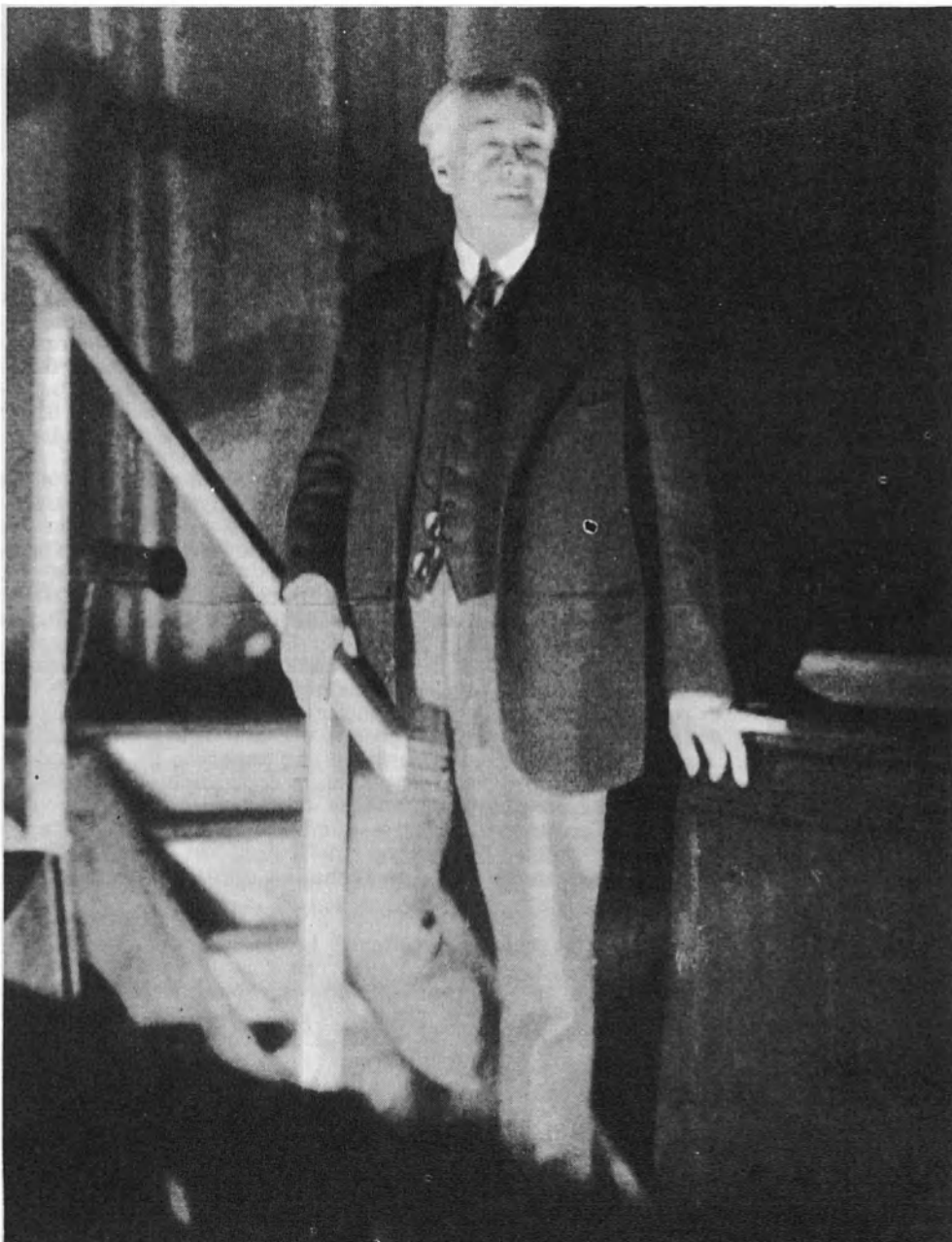
Ya no es visionario prever la llegada del día en que gracias a los esfuerzos de la familia de Naciones Unidas y sus estados miembros, como también a la resolución del gobierno y el pueblo congolese, el país pueda prescindir de la ayuda exterior y dirigir su desarrollo de futuro.

STANISLAVSKI, MAESTRO DEL TEATRO MODERNO

por Grigori Kristi

Este año se cumple el centenario del nacimiento de Constantin Stanislavski, actor, director y empresario teatral ruso, cuyas ideas sobre enseñanza del arte de actuar han ejercido una influencia enorme sobre el desarrollo del mismo en todas partes del mundo. En las páginas que siguen "El Correo de la Unesco" presenta varios aspectos de la vida y obra del gran hombre de teatro.

Foto oficial soviética



LA BUSQUEDA de un sistema para ayudar a los actores a ser plenamente dueños de su arte llevó a Stanislavski (izquierda) a crear un sistema cuya influencia ha rebasado la esfera del teatro, llegando al cine. Una de sus innovaciones fué la creación del "studio" o taller de actores, donde tanto los que iban a hacer sus primeras armas como los profesionales podían experimentar, improvisar y resolver juntos los problemas de su oficio. Los Estados Unidos acogieron el sistema con calor, y de sus "studios" de teatro ha surgido toda una tradición moderna que el mundo teatral norteamericano llama "the method". El famoso "Actor's Studio" de Nueva York, puesto bajo la égida de Lee Strassberg, ha visto pasar por sus puertas muchos actores famosos, entre ellos Geraldine Page, Paul Newman, Maureen Stapleton, Joanne Woodward y Marlon Brando, que en la foto de arriba aparece en el film "On the Waterfront" dirigido por uno de los responsables directos del estilo allí creado: Elia Kazan. Hace casi cincuenta años ya, dijo Stanislavski: "Los actores del cine actual enseñarán a los actores cómo vivir sus papeles. Todo queda al descubierto en el cine, y todo lo que sea estereotipo queda registrado allí para siempre. En el cine puede verse más claramente la diferencia entre el arte viejo y el nuevo."



Columbia Pictures

EN enero pasado el mundo internacional del teatro celebró el centenario del nacimiento de Stanislavski. En los discursos pronunciados con este motivo las personalidades de muchos países subrayaron unánimemente el papel importantísimo que cupiera a este hombre en el desarrollo del arte teatral de nuestro siglo. Es que la influencia fertilizadora de sus ideas se sale del marco del teatro moderno y actúa sobre las formas artísticas anejas al teatro, al mismo tiempo que su forma de pensar atrae la atención de los filósofos y los hombres públicos.

La vida de Stanislavski se extendió por un período de 75 años en el que abundan los grandes acontecimientos históricos; guerras devastadoras, incalculables trastornos de orden social. Nacido en Moscú en 1863, poco después de la abolición de la esclavitud en Rusia, murió en 1938, cuando los resplandores de una nueva conflagración mundial se anunciaban ya en el cielo de Europa; período rico en cambios y en la forma en que moldeó el destino futuro del hombre. Respondiendo a las exigencias de una época tan singular, el arte de Stanislavski hubo de encontrarse en constante evolución, y el realizador seguir el camino de la búsqueda minuciosa e incansable de empresas y realizaciones siempre nuevas.

Constantin Alexeyev, que tomó más tarde el seudónimo de Stanislavski, provino de esa burguesía moscovita que desde la segunda mitad del siglo pasado venía tomando una parte cada vez mayor en la vida social y cultural del país. Los hombres que rodeaban a la familia de Stanislavski —Pavel Tretiakov, fundador de la galería nacional de arte; Savva Mamontov, célebre mecenas, fundador de un teatro lírico privado; el editor Sabanichkov; el gran industrial Savva Morozov, «amateur» que prestó una enorme ayuda material en el momento de construirse el teatro de Moscú— pertenecían todos a ese medio.

Desde su infancia Constantin Stanislavski se apasionó por el teatro, y a los catorce años ya hacía representaciones de aficionado en su casa. Deliberadamente autodidacta, Stanislavski no fue a ninguna escuela superior, ya que su inteligencia y su espíritu de observación le bastaron para aprender lo que necesitaba en la escuela de la vida,

enriqueciéndose su mente con la impresión que le producía el contacto con obras de arte.

En 1888 encontramos a Stanislavski entre los fundadores y directores de una compañía organizada por la Sociedad de Amigos de las Artes y las Letras de Moscú. En esa compañía interpretó multitud de papeles, yendo de la farsa cómica a Shakespeare y Schiller. Pronto recibió propuestas de contratos de las mejores compañías del país.

En esta época, también, comienza su trabajo de director, distinguido de entrada por el mundo artístico de Moscú. En 1891 ponía en escena por primera vez la comedia de León Tolstói «Los frutos de la Instrucción» y el gran novelista juzgaba muy favorablemente su trabajo. Los espectáculos montados por Stanislavski sorprendían por el verismo y la atrevida originalidad que informaba la solución escénica de las obras, ya que supo innovar tan bien en el terreno de la decoración como en el estilo interpretativo de los actores, creando así un conjunto escénico armonioso.

Al lanzarse por el camino de la innovación arriesgada Stanislavski, de entrada, declaró la guerra a las falsas convenciones teatrales y a las reglas caducas de «lo bello». «Créame», dijo en una carta al crítico Benard, que le reprochó el haber violado la tradición en su puesta en escena de «Otelo», «la obra de nuestra generación consiste en liberar al arte de la tradición caduca, de la rutina, y dar campo a la imaginación y a la creación. Sólo así podremos salvarlo».

En 1898, Stanislavski y Vladimir Nemirovitch-Danchenko, distinguido crítico de arte, amén de dramaturgo y pedagogo, fundaban el Teatro de Arte de Moscú, destinado a desempeñar un papel de primer orden en el desarrollo del arte escénico, tanto ruso como mundial. Los dirigentes de este nuevo teatro perseguían objetivos no solamente artísticos, sino también sociales.

Para Stanislavski servir al arte era un modo de servir al pueblo, concepto de la misión del artista que forma la base de su moral profesional.

La inauguración del Teatro de Arte debía señalar el

estreno absoluto de «El zar Fedor Johannovitch», tragedia histórica de Alexis Tolstói que constituye una evocación de la antigua Rusia asombrosa de verdad y de penetración psicológica. Pero el verdadero nacimiento del nuevo teatro se produjo con el estreno de «La Gaviota» de Chéjov. En este y, más tarde, en Máximo Gorki, el teatro de Stanislavski encontró los autores cuya obra planteaba los problemas cardinales de la época.

Esa obra favoreció el desarrollo impetuoso del Teatro de Arte y determinó por largo tiempo las vías de la evolución que había de seguir éste. No es casualidad el que la gaviota se haya constituido en el símbolo del teatro al que se dió más adelante el nombre de Máximo Gorki. La nueva dramaturgia de Chéjov exigía una técnica interpretativa también nueva y más precisa, así como una nueva manera de dirigir y montar sus piezas, subordinándose todos los elementos del espectáculo a un fin de creación único.

También seguía y reflejaba el Teatro de Arte en sus programas las tendencias de los dramaturgos extranjeros más famosos —Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck— cuyas obras llevaba a escena con éxito. Junto a los personajes de Chéjov y Gorki, el Dr. Stokmann de Ibsen se convirtió en una de las creaciones más celebradas de Stanislavski.

La obra de éste —tanto la de actor como la de director— fué variadísima tanto en la forma como en los géneros que abordó. Casi todas sus interpretaciones tenían el valor de un verdadero descubrimiento artístico; nunca repitió sus hallazgos. En su juventud buscó la verdad dentro de la ilusión escénica y de los límites del naturalismo; pero con los años progresó enormemente en su concepto del arte. Ni los convencionalismos escénicos ni la exageración deliberada estuvieron totalmente ausentes de lo que hacía; pero con el tiempo se vió, tanto en sus búsquedas perseverantes como en los errores naturales en todos los grandes artistas como él, que aspiraba a una forma sencilla y expresiva de reflejar en escena la compleja «vida del espíritu humano», no concibiendo otro fin que ése para el arte.

Luego del advenimiento del régimen soviético, Stanislavski prosiguió su lucha en favor del realismo, rechazando resueltamente las pseudo-innovaciones de los artistas pretendidamente revolucionarios que querían destronar las hermosas tradiciones del pasado para afirmar en la escena soviética el culto de las convenciones externas. El nuevo espectador popular al que la revolución abrió las puertas del teatro «experimenta una avidez espiritual —afirmaba Stanislavski— y quiere algo sencillo y satisfactorio que la nutra. Ni en el arte ni en la mesa está acostumbrado a los platos demasiado condimentados o a los refinamientos gastronómicos destinados a estimular el apetito».

Espectáculos sobre la victoria de la revolución en Rusia, como «Las turbinas» y «El tren blindado 14-69», montados por Stanislavski en el escenario del Teatro de Arte, eran grandes acontecimientos en la vida cultural del país. Pero como es lógico, el director no se limitó a las obras modernas; artista inteligente y maduro, se volvió también hacia las obras más grandes de los clásicos rusos y del mundo entero, poniendo en escena obras de Ostrovski, Gogol y Puchkin tanto como de Shakespeare, Molière y Beaumarchais.

La reforma escénica llevada a cabo por Stanislavski no se limitó al arte dramático; sus efectos llegaron también a la ópera. En 1922, en su apartamento de la calle Leontiev en Moscú —hoy calle Stanislavski— mostró bajo una luz totalmente nueva la ópera de Tchaikovsky «Eugene Onegin», modificando todas las ideas tradicionales sobre este género. Desde entonces hasta el momento de su muerte, Stanislavski repartió su tiempo entre la ópera y el drama.

Partiendo tanto de su experiencia personal como la de otros artistas, contemporáneos y antecesores suyos, Stanislavski quiso penetrar los misterios del arte del actor y conocer las leyes que lo regían. Muchos años de esfuerzos y de búsquedas lo condujeron al perfeccionamiento de su método de formación del actor, método en que la técnica y las bases de la teoría del realismo escénico están sutilmente conjugadas. Un arte así, que sale del espíritu y el corazón del artista, permite actuar con el máximo de eficacia en el espíritu y el corazón del espectador, enriqueciéndole el alma y formando su inteligencia. Pero estos resultados no se logran fácilmente. En el camino se interponen, en primer lugar, el *dilettantismo*, y en segundo lugar, la rutina, cosas que Stanislavski combatió sin cesar.

14 Su método apunta igualmente contra el naturalismo sin razón y el formalismo sin espíritu que producen un arte



Fotos oficiales soviéticas

indigente, rebajando el papel educativo y social que ese arte debía tener. Basado en ese método y fundando periódicamente «studios» o escuelas de interpretación Stanislavski formó más de una generación de actores, contándose entre sus discípulos directores tan conocidos como Meyerhold, Vajtangov, Soulerjitski y Dikii.

Entre sus alumnos —o los alumnos de sus alumnos— se cuenta una multitud de artistas soviéticos, tanto dramáticos como líricos. Varios de sus discípulos, como Michel Chéjov, Sanine y Boleslavski, se han convertido en propagandistas de su doctrina tanto en Europa como en los Estados Unidos. También mantuvo amistad con muchos hombres de teatro occidentales que iban a Rusia o que conocía en las «tournée» del Teatro de Arte en el extranjero. Entre esas personalidades teatrales hay que citar a Gordon Craig, a Max Reinhardt, a Antoine, a Jacques Copeau, que lo proclamaron maestro suyo entre los muchos que sufrieron su poderosa influencia artística.

Esa influencia sigue ejerciéndose hoy en día profundamente, y la extensión que ha alcanzado en todo el mundo se hace cada vez mayor. Hombres como Jean Vilar en Francia y Eduardo de Filippo en Italia lo reconocen así, junto con otros colegas de Gran Bretaña y de Estados Unidos, del Japón y la China, de Checoslovaquia y de Polonia y de las naciones jóvenes de diversos continentes que siguen desde hace poco la vía de la evolución independiente. En el mundo entero, el nombre de Stanislavski se ha convertido así en bandera de la lucha por un arte realista.

GRIGORI VLADIMIROVITCH KRISTI, *director de escena soviético, es profesor del «studio» del Teatro de Arte de Moscú. Esta misma función lo retuvo varios años en el «studio» creado en 1935 por su amigo Stanislavski, con el que colaboró largamente.*

LA BUSCA DE LA VERDAD

Ultimas páginas de "Mi vida en el arte" de Stanislavski

Ya no soy joven, y se aproxima el último acto de mi vida artística. Ha llegado la hora de hacer un balance y de fijar el plan de mis últimos trabajos. Como director y actor, he trabajado, por una parte, en el terreno del montaje escénico, y por la otra en el de la creación espiritual del actor.

Para ello he tomado todos los caminos y ensayado todos los medios posibles, rindiendo tributo a todos los estilos de dirección: realista, histórico, simbolista, ideológico; he estudiado las corrientes y principios más diversos; realismo, naturalismo, futurismo, arquitectura, estatuaria, estilización por medio de cortinajes, biombos, tules, efectos de luz. He llegado a la convicción de que ninguno de esos medios crea para el actor el fondo que reclama su arte. Luego de haber estudiado el decorado, para llegar a constatar por fin la extrema pobreza de sus posibilidades, no puedo hacer otra cosa que repetir que esas posibilidades están agotadas.

El único señor de la escena es el actor de talento. Pero, en fin de cuentas, no he logrado encontrar para él un fondo escénico que facilite su trabajo en vez de obstaculizarlo. Ese fondo debe ser sencillo, y su sencillez provenir de una invención no pobre, sino abundante. Y no sé como ingenármelas para que esta rica sencillez no sea tan insultante como el lujo, ya que el ojo habituado al ambiente teatral se impresiona más con aquella que con éste. Quizá nazca un día el gran pintor que resuelva ese problema, el más difícil de todos los problemas escénicos.

Un emocionante testamento espiritual

Por lo que respecta a la obra espiritual del actor, todo está dejado al talento, a la intuición, al diletantismo desbocado de cada cual. Las leyes profundas de la creación dramática no son conocidas de los actores, muchos de los cuales estiman que estudiarlas es inútil, cuando no perjudicial.

Para unos, el actor sólo necesita tener talento e inspiración; para otros, la técnica es lo primordial, y si además de técnica se tiene talento, ¡tanto mejor! Si esos últimos temen en tal forma la vida del espíritu, ¿no es porque ellos mismos no saben ni sentir ni vivir en escena?

Ya que nueve décimas partes del trabajo del actor consisten en sentir su papel y vivirlo y que, una vez hecho esto, la tarea está casi terminada, es absurdo dejar esas nueve décimas partes libradas al azar. Las leyes no están hechas para los talentos excepcionales; más bien son ellos los que las dictan. ¿Pero cómo puede ser que ninguno de estos me haya dicho nunca que toda técnica era inútil, declarándome, por el contrario, que a ella le corresponde el primer lugar? Cuanto más grande es un actor, más le interesa la técnica de su arte.

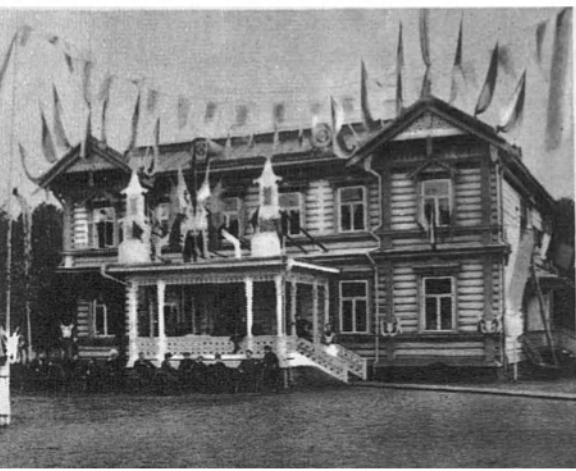
No hay arte sin virtuosidad. ¿No decía Degas: «Si tienes cien mil francos de maestría, compra todavía cinco francos más de ella?»

Esta necesidad se hace particularmente evidente en nuestro arte. Mientras que las tradiciones de las demás artes se conservan en museos, en libros y en partituras, la tradición teatral no vive sino por el actor. La antorcha no puede transmitirse mas que de mano de mano; y no cuando se está en escena, sino con ayuda de la enseñanza, de revelación y constantes indicaciones, por una parte, y de labor tenaz e inspirada por la otra.

El arte del actor difiere del resto en que en el resto el creador puede esperar a la inspiración. El actor debe saber conjurarla y hacerla surgir en un día y hora fijos. Contra esto la técnica exterior más perfecta y los dones más felices son ineficaces. Pero desgraciadamente, el secreto de tal proeza se ve celosamente defendido. Con rarísimas excepciones, los grandes señores de la escena no sólo no tratan de transmitirla a sus jóvenes émulo sino que la disimulan bajo espesos velos, con lo cual perdemos la tradición. Falto de ella, nuestro arte está librado al diletantismo. Incapaces de trazarse conscientemente el camino de la creación inconsciente, los actores viran hacia el funesto prejuicio que rechaza la técnica interior, espiritual, y se inmovilizan en el punto muerto del oficio, tomando por inspiración cualquier emoción que sientan.

Pensamientos aislados de los grandes legisladores de nuestro arte se han conservado, sí; los que formularan Shakespeare, Molière, Riccoboni (padre e hijo), Lessing, el gran Schroeder, Goethe, Talma, Coquelin, Irving, Salvini y muchos otros. Pero como esas reflexiones y consejos preciosos no constituyen un sistema ni son susceptibles de ponerse bajo un común denominador, nuestro arte sigue careciendo en la mayor parte de los casos de principios sólidos capaces de gular la enseñanza. Todo lo que se ha escrito sobre teatro es filosofía —a veces muy interesante, que pone bien de relieve los resultados que son de desear— o examen crítico razonado de la utilidad de los resultados obtenidos.

TRADICION FAMILIAR. Stanislavski salió por primera vez a escena a los tres años de edad, en el teatro en miniatura que su familia tenía en la casa de Liubimovka, cerca de Moscú (abajo). A los 14 actuaba regularmente en las obras y "divertissements" producidos por su familia, cuyo interés por el teatro era tan profundo como tradicional. La abuela de Stanislavski fué la actriz francesa Marie Varley, y sus dos hermanas y hermanos se dedicaron también al teatro como actores o directores. En 1881, a los 18 años de edad (arriba) Stanislavski apareció en "El secreto de una mujer", y al año siguiente dirigió su primera obra.



"Soy un característico" decía Stanislavski de sí mismo. En escena, su metamorfosis física rayaba en lo prodigioso, en parte porque estaba provocada por la comprensión exacta de un personaje y en parte porque bajo la máscara de sus afeites Stanislavski podía expresar, sin violencia alguna, los sentimientos del personaje que encarnara, feo o hermoso, bueno o malo, ridículo o sublime. Estas seis fotos de Stanislavski en diversos papeles permiten hacerse una idea del asombroso registro del actor, Abajo, Argan, el "enfermo imaginario" de Molière.

Fotos oficiales soviéticas

EL HOMBRE DE LAS CIEN CARAS

"Un mes en el campo" de Turgueniev.

"El cadáver viviente" de Tolstoi.

"Tío Vania" de Chéjov.

"La desgracia de ser ingenioso" de Griboyedov.



"Lili", opereta de Hervé.



Y así tales trabajos, preciosos e indispensables como son, no aportan, práctica e inmediatamente, nada, ya que dejan sin respuesta el «¿cómo?» ¿Cómo lograr lo que se persigue? ¿Por dónde empezar? Y luego ¿cómo ir más lejos, en el curso de la enseñanza que se da tanto al debutante como al actor experimentado y hasta mimado? ¿Qué ejercicios proponerles que se parezcan a los de solfeo? ¿Qué arpeggios, qué gamas podrán desarrollar el sentimiento creador y el sentimiento vital? No hay un solo libro de teatro que hable de ellos. Ni un solo método práctico; ensayos solamente, de los que es inútil o prematuro hablar.

En el terreno de la enseñanza práctica, no tenemos sino algunas tradiciones verbales que vienen de Schepkin y sus sucesores, gente que procedía por intuición, sin verificación científica ni voluntad de fijar sus descubrimientos en un sistema definido y concreto. ¿Hay necesidad de decir que no puede haber un sistema que cree la inspiración, como tampoco puede haber un sistema de ser violinista genial o cantar como Chaliapine? Uno y otro poseen lo esencial; el don de los dioses. Pero por poco que sea, hay algo igualmente indispensable tanto a Chaliapine como al último corista, ya que uno y otro poseen pulmones, un sistema respiratorio, nervios y todo un organismo físico —más perfecto en un caso y menos en otro— que, para emitir sonidos, siguen las mismas leyes humanas.

El consejo de un buscador de oro

Y lo mismo ocurre con la vida síquica. Todos los actores, sin excepción, absorben el alimento espiritual según leyes naturales preestablecidas, y conservan sus percepciones en la memoria intelectual, afectiva o muscular. Con ayuda de su imaginación de artistas transforman esos materiales, y conciben una imagen —con toda la vida que ésta implica; imagen que encarnan siguiendo leyes inescapables y conocidas de todos.

Esas leyes de la creación, accesibles a nuestra conciencia, no son muy numerosas y tampoco tienen un papel honorario, sino funciones bien concretas. Todo actor debe estudiarlas. Por ellas solamente sabrá que se puede poner en funcionamiento el superconsciente, cuya esencia, a lo que parece, seguirá siendo siempre milagrosa para todos nosotros. Cuanto más grande es el genio, más grande y misterioso es su secreto, y menos puede prescindir de los procedimientos técnicos accesibles a la conciencia; por ellos penetra en los refugios secretos donde descansa la inspiración.

De esas leyes sicofísicas y psicológicas elementales, mal estudiadas todavía, no se ha sacado las deducciones aplicables a nuestro arte, que queda siempre sometido a un azar a veces bien inspirado y en otras ocasiones nos empuja a faenas ordinarias o precederes sin fundamento. Lo que debemos hacer ahora es, sin duda, aferrarnos más que nunca a la técnica espiritual del actor y tratar de comprender las perspectivas y el objetivo final que atraen a la nueva generación. Es extraordinariamente interesante vivir para observar lo que pasa dentro de esos corazones y esas mentes jóvenes.

Sin embargo, en esta situación nueva, querría evitar dos actitudes: la del vejecón que se maquilla y hace la corte a los jóvenes esperando pasar por contemporáneo suyo, y la del viejo demasiado cargado de experiencia, que todo lo comprende y que sin embargo es intolerante, descontentadizo, colérico, que no admite novedad alguna, olvidando las búsquedas y los errores de su propia juventud. En los últimos años de mi vida, querría ser lo que soy en realidad, lo que debo ser siguiendo las leyes de la naturaleza, según las cuales he trabajado y vivido. ¿Pero quién soy? ¿Qué represento en esta nueva vida teatral que nace? ¿Puedo, como hiciera en otras épocas, comprender hasta en sus últimos matices todo lo que pasa a mi alrededor y que apasiona a la juventud? Orgánicamente, no siempre. Hay que tener el valor de confesarlo. El que me haya leído sabe cómo fuimos educados. Comparen Vds. nuestra vida de entonces con la vida que ha sufrido la generación nueva, precipitada a las pruebas y peligros de la revolución.

Además, sabemos por experiencia —y no solamente en teoría— lo que son el arte eterno y la vía que le traza la naturaleza, y lo que son la moda y sus cortos senderos. Hemos podido convencernos de que a veces es bueno para un joven apartarse del camino grande y errar algún tiempo por los senderos de la moda. Pero es peligroso perder completamente el camino principal, el que el arte recorre desde épocas inmemoriales.

¿Cómo comunicar a las generaciones jóvenes los resultados de mi saber y advertirlas de los errores engendrados por la inexperiencia? Cuando echo una mirada retrospectiva a mi vida de artista, a mi vida en el arte, me vienen ganas de compararme con un buscador de oro que ha debido andar largo tiempo por campos agrestes para descubrir un filón y lavar luego centenares de kilos de arena y piedras para extraer de ellas unas pepitas del precioso metal. Como el buscador de oro, puedo transmitir, no mi labor, no mis búsquedas y privaciones, mis decepciones y alegrías, sino lo que de metal noble he obtenido en mi empresa.



Fotos oficiales soviéticas

"Todas las creaciones de los actores rusos del Teatro de Arte de Moscú son admirables" declaró en 1908 el célebre director inglés Gordon Craig. "Se trate de un trozo de la vida o la pasión contemporánea o, por el contrario, de un cuento de hadas, la ejecución es siempre segura, delicada, magistral: nada hay que quede en borrador." Arriba, una lectura de "La gaviota" de Chéjov, a cargo del autor, que tiene a la izquierda a Stanislavski y a la derecha a la actriz Lilina, su mujer. De pie en el extremo de la izquierda, Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, autor que fundara con Stanislavski el Teatro de Arte. Sentado, en el extremo derecha, Vsevolod Meyerhold, el famoso director, que fue discípulo de Stanislavski. Derecha, una página de los "carnets" de Stanislavski con un dibujo del decorado y notas sobre la dirección de "La gaviota".

BLASONES DEL DIRECTOR ESCENICO

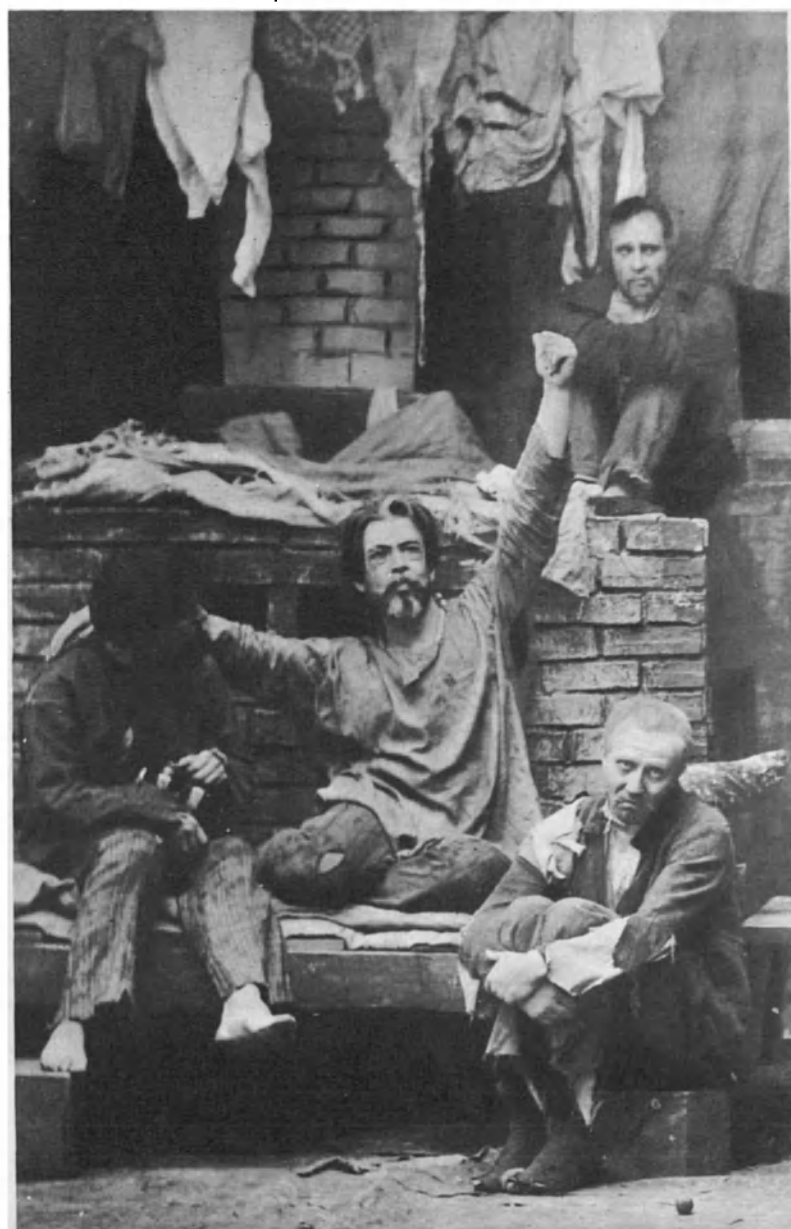




Fotos oficiales soviéticas



Stanislavski no llegó a la perfección de la puesta en escena y la interpretación sino después de muchos tanteos, al precio de una rigurosa reflexión y de un trabajo incesante, sin descuidar nunca un detalle. "No hay pequeños papeles" solía decir, "sino pequeños actores." Arriba el "Tartufo" de Molière, cuya puesta en escena hizo poco antes de su muerte (el 7 de agosto de 1938) aunque la obra no se representó sino al año siguiente. A la derecha, "Los bajos fondos" de Máximo Gorki (1902), en cuyo montaje colaboraron estrechamente autor y director. La extraordinaria evocación del asilo nocturno hecha en esa obra sacudió de raíz el concepto del realismo en el teatro, primero en Rusia y luego en toda Europa. En el centro de la escena, Stanislavski en el papel de un vagabundo. A la izquierda, una escena de "El revisor" de Gogol (1908).



LAS NOTAS DE UN ARTISTA

Toda su vida apuntó Stanislavski en cuadernos de notas las observaciones y reflexiones que le inspiraban los acontecimientos cotidianos de su vida profesional. En el Museo del Teatro de Arte de Moscú se conserva un centenar de esos "carnets". Las notas de las que ofrecemos aquí una pequeña selección fueron la base de los libros en los que nos ha legado los frutos de su experiencia y sus enseñanzas.

1899-1911

Cuando se hace de hombre malvado, hay que fijarse en las cosas buenas que pueda tener el personaje.

La intuición no es la guía ideal para cada actor. Por ejemplo, cuando pierdo el control de mí mismo actúo mal: hablo demasiado, hago gestos que no quieren decir nada, la voz me chilla, hago muecas y arruino mi papel.

La gente va al teatro para distraerse, pero lo deja o bien enriquecida con nuevas ideas, o con una solución a sus problemas o formulándose *in mente* preguntas a las que cada cual tratará de responder a su manera, o con los ojos abiertos ante algo que ocurre todos los días pero que sólo percibe el hombre de genio ("El inspector general").

Mientras el actor luche por alcanzar un ideal, será un artista; pero cuando lo logre, se transformará en un artesano.

Para expresar el silencio se necesita que haya algo de ruido. Para expresar la idea de una calle desierta es necesario que se vea andar por ella varios comparsas. Para expresar alegría hay que mostrar antes aburrimiento y chatura. Todos estos modos

dependen de la relación que tengan con otros modos opuestos.

Si al director de un espectáculo le faltan la sensibilidad e imaginación necesarias para agregar aun mismo un detalle insignificante que el autor no muestra o que haya omitido en su obra — detalle que siga las mismas líneas que sigue el autor — no es digno del nombre de tal. Aun al poner en escena una obra del gran Shakespeare el director debe inventar detalles para interpretar la idea del autor y plasmarla de una manera cabal, o para ayudar (con el ambiente escénico y el público) al actor que pueda no tener todos los dones necesarios para comunicar el pensamiento del autor, ya que éste no puede prever todos los elementos fortuitos que surgen en la complicada vida del teatro.

Los críticos y público de opiniones estrechas que no lleguen a comprender la amplitud y grandeza de una obra de arte se asustan por las novedades, de cualquier indole que sean, y temen confundirse. Son ellos los que rodean al arte de una maraña de reglas y convencionalismos sin los cuales ni unos ni otro podrían existir.

Se me reprocha el no apreciar lo sufi-

ciente la importancia del actor y subrayar demasiado el papel del autor. Idea errónea. Por el contrario, yo destaco la importancia del actor, haciendo de él un colaborador con el dramaturgo; papel mucho más honroso que el que los actores eligen por sí mismos, o sea el de hacer uso de la creación de otros para exhibirse. Porque es mucho más honroso, por ejemplo, colaborar con Shakespeare que explotarlo.

El actor, como el artesano, debe conocer la estructura de la obra en que trabaja y ser capaz de adivinar inmediatamente los centros principales y motivaciones del organismo literario de esa obra en las que se anuden todos los nervios de la creación poética del autor.

1912-1918

16 de Diciembre de 1912. Agotado luego de la función de la noche, en que tan pocas ganas tenía de actuar en "Tío Vanía". Pero el público escuchó con tal atención que me obligó a actuar de verdad, y al promediar el primer acto me vi bajo la influencia de la atmósfera excelente que reinaba en la sala y actué con gusto, como si lo estuviera haciendo en un papel nuevo y que yo dominara completamente. ¡Hay que reconocer que el público es el tercer creador en una representación!

Los teóricos se dan con la cabeza contra la teoría, sin ver nada del otro lado de esa pared.

El academismo no tiene fallas, sólo virtudes; por eso está seco y muerto.



El sentimentalismo resulta soportable siempre que despierte al sentir para la obra creadora y le caliente a uno el corazón; pero en el momento en que desaloje este sentir, reemplazando el verdadero transporte de amor con un lirismo noño, es malo.

■

Hay que soportar cierta característica humana por la cual, cuando estoy sentado en un patio de butacas lo comprendo todo: no sólo lo que tengo que hacer, sino cómo deba hacerlo. Pero si subo a escena, me vuelvo inmediatamente un idiota que no comprende los aspectos más sencillos del sentimiento y las relaciones de los seres humanos. Comprender, recordar y sentir son categorías diferentes.

■

No hay que analizar una entonación, sino la emoción que la produjo.

■

Actuar es cumplir con una serie de tareas creadoras que corresponden al cumplimiento de las intenciones del autor, tareas por medio de las cuales se llega a vivir de verdad el papel.

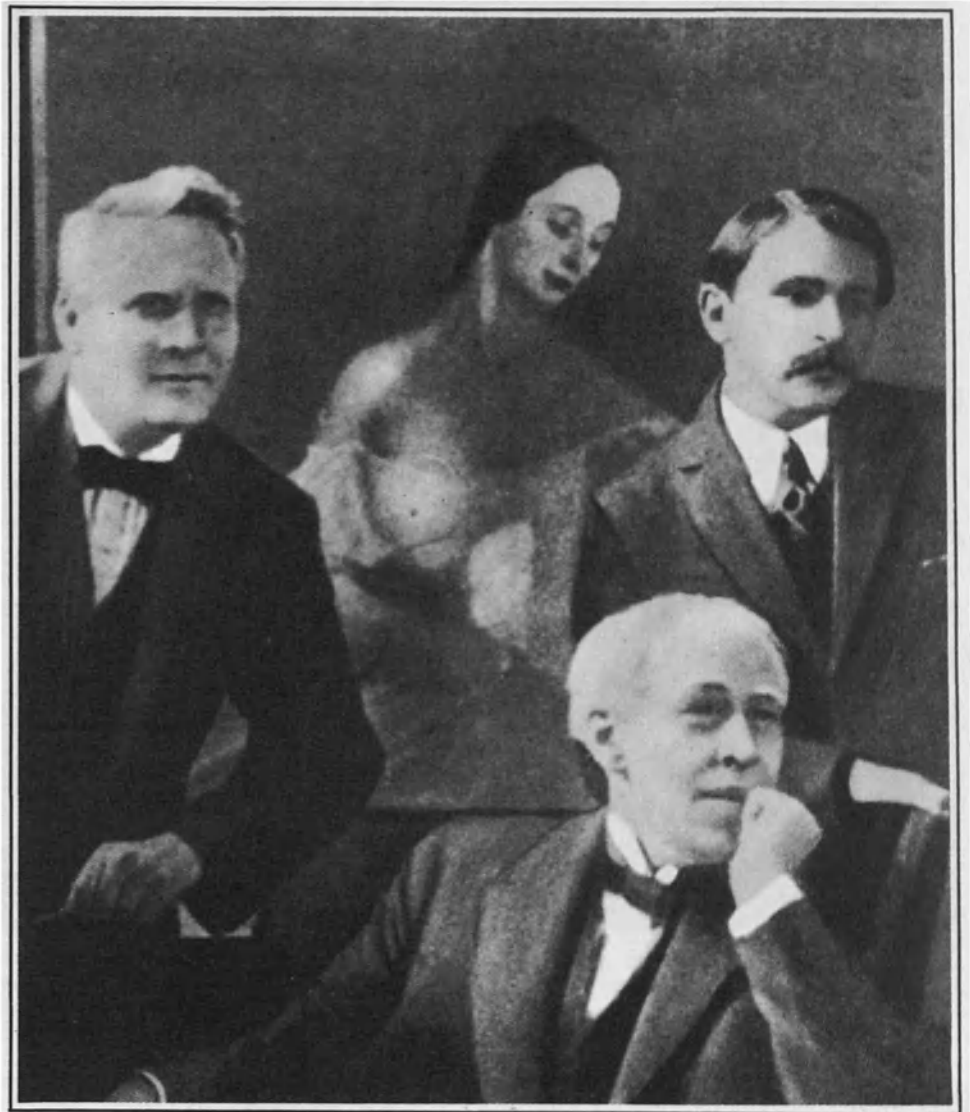
■

Búsquense metas que alcanzar, pero no por medio del razonamiento sino de la práctica de la actuación.

■

Está claro ya que ha empezado, y que es inevitable, la crisis del teatro de representación y distracción, el teatro de espectáculo. En el sentido del efecto externo, en un sentido puramente profesional, la cinematografía ha derrotado al teatro. La decoración, en cuanto se refiere a lo natural (y también lo estilizado); la iluminación de las multitudes, las procesiones,

SIGUE A LA VUELTA



Después de la revolución, en 1918, se confió a Stanislavski la dirección dramática del "studio de ópera" del Gran Teatro de Moscú, donde se aplicó a librar al teatro lírico de sus convencionalismos. Arriba, ante un retrato de la gran Anna Pavlova, Stanislavski (sentado) y el inolvidable Chaliapine (izquierda).

En el curso de sus viajes por Europa y los Estados Unidos Stanislavski fué recibido y festejado en todas partes como el gran reformador del arte escénico. Helo aquí en 1924 (a la derecha) en los studios de la Paramount en Nueva York, donde se rodaba, con Rodolfo Valentino como figura principal, "Monsieur Beaucaire": sentadas a la derecha, las actrices Bebe Daniels y Lois Wilson. Las fotos de la izquierda muestran a Stanislavski en compañía de la soprano Marian Anderson y a la mesa con George Bernard Shaw, en 1931.

Fotos oficiales soviéticas





Foto Agnès Varda

UNA INFLUENCIA UNIVERSAL. En vida pudo ver ya Stanislavski la forma en que su influencia se ejercía sobre la gente de teatro de otros países. "Y no ha terminado la cosa" dice a este respecto el famoso director y actor francés Jean Vilar. "Los miles de espectadores que van al teatro todas las noches tanto en Nueva York como en Moscú, en Roma como en París y en Berlín como en Londres, ignoran que lo que admiran aquí o allá en escena, desde la interpretación del actor a la composición de los grupos, procede a menudo de la lección de Stanislavski. Arriba: Jean Vilar en la pieza de Balzac "Le Faiseur" puesta en escena por el Teatro Nacional Popular en París.

Las notas de un artista (cont.)

las escenas de la vida cotidiana, las tormentas, el viento, todo ello es incomparable en el cine. Dentro de pocos años habrá también cine sonoro. Además, en el cine se repiten incesantemente esas emociones que el actor siente en una etapa inicial, cuando el papel está fresco en él y sus sentimientos no se han hecho estereotipados y rancios. Los actores pueden verse constantemente, ver lo que hacen, lo cual les da oportunidad de perfeccionarse... No hay que olvidar que el público se acostumbra con una velocidad pasmosa a recibir en el teatro, dentro de los límites del escenario, la verdad, la naturalidad, la belleza innata, y aprender a valorar esas cosas solamente, o sea a hacer distinguos y discernir.

Shakespeare es tan infinito que cada una de sus obras exige una forma especial de montaje.

La Tempestad debe montarse como un misterio (dios, seres humanos, simiescos antecesores del hombre). En primer plano, un coro (la orquesta es innecesaria; coro de voces que emitan sonidos con la boca cerrada, sin palabras).

Julio César y **Coriolano** hay que decirlos como discursos parlamentarios.

El mercader de Venecia. Darle la forma de un cuento de hadas, contra un fondo de oro y una pared sucia.

El rey Lear: con un cortinado negro de fondo cuando los sufrimientos del protagonista son terribles; con ricos tapices cuando vive en la plenitud de su gloria; un cortinado blanco cuando Cordelia es pura, y uno rojo cuando las hijas malvadas expresan sus verdaderos sentimientos.

Se puede pensar, imaginarse, o verse y oírse uno mismo en su propia mente, cómo uno o un ser imaginario actuaría o hablaría en un momento dado al estudiar determinado papel. Estas imágenes, vistas dentro de uno mismo, dan lugar en el actor a una copia de lo imaginado; en otras palabras, lo llevan a una imitación, a la interpretación de un papel. Pero se puede concebir un papel de muchas maneras diferentes, poniéndose inmediatamente en el lugar y la situación del personaje. Se puede sentir el espíritu vivo del actor o actriz que le da uno la réplica en una escena; se puede trazar una meta para influir, en una medida u otra, sobre el alma viva de ese objeto. Y empezar a cumplir una labor así, esto es, empezar a **actuar** instintivamente, de acuerdo con la experiencia de la vida que uno tenga. Ese trámite llevar a vivir el papel que uno hace, a actuar creadoramente.

A los actores les preocupa siempre el "cómo" actuar y no el "qué".

Los directores cometen un grave error al forzar a un actor de seguir sus sentimientos y su concepto de un papel. Con ello les hacen violencia. La función de un director debe ser otra; por encima de todo, comprender las inclinaciones y sentimientos del actor, del escenógrafo y de todos cuantos toman parte en la representación. Sólo después de impregnarse del material creador, vivo en el espíritu de todos ellos, podrá darse cuenta de lo que se debe hacer con ese material, y sabrá cómo hacerlo. Si impone su propia manera de sentir no obtendrá el material palpitante y vivo de los que creen la obra; y de una cosa muerta surgirá un trabajo muerto.

El crítico de talento puede ser amigo del actor y ayudarlo tanto en su trabajo como en el papel de intermediario que explica al público lo que hay de bueno en ese actor. Si el crítico carece de talento hará siempre un daño grave, aun cuando elogie al actor.

Nada se repite en la vida. No hay dos personas, ni dos pensamientos o sentimientos iguales. Lo que el actor siente hoy en escena no podrá repetirlo mañana. Por eso no puede quedar fija una emoción determinada; siempre tendrá que volver a surgir como la primera vez.

¿UN SOLO IDIOMA PARA EL MUNDO?

por Mario Pei

LA idea de universalidad formaba parte integrante del mundo antiguo de los romanos y del mundo medieval que lo siguiera. La lengua de Roma, que sirvió al universal Imperio Romano y a la no menos universal Iglesia Cristiana, siguió siendo el idioma común de los eruditos de Occidente hasta los albores del Renacimiento.

Pero el progreso, la invención de la imprenta y la instrucción de las clases altas y medias, que hasta entonces fueran en su mayor parte analfabetas, junto con los comienzos de los modernos estados nacionales, hicieron que el habla vernácula utilizada por el pueblo pasara a primer término. El siglo XV fue testigo de la victoria final de los idiomas nacionales sobre el latín, que había predominado en los mil años siguientes a la caída del Imperio Romano; Europa adquirió entonces su actual fisonomía lingüística, con un despliegue de idiomas nacionales tanto literarios como oficiales.

carácter completamente distinto. Contestando a una carta del R.P. Marsenne, que le había enviado un folleto anónimo en latín sobre la conveniencia de un idioma internacional, el gran filósofo expresó su punto de vista al respecto.

Atacaba para empezar las dificultades de toda gramática nacional, que impide captar el significado de un pasaje con la sola ayuda de un diccionario: pasaba luego a declararse partidario de un idioma cuya gramática fuera tan sencilla que todo el mundo, en razón de su perfecta regularidad lógica, pudiera aprenderla sin esfuerzo; y al mismo tiempo proponía un sistema de «acuñar» o crear palabras, mediante el cual se estableciera entre las ideas de la mente humana un orden de ideas análogo al que prevalece entre los números en la aritmética, de modo que hubiera entre esas palabras una progresión lógica de lo conocido a lo desconocido. En tal caso, decía Descartes, los campesinos podrían llegar a la verdad más fácilmente que los filósofos.

LEBTOREONFO PEETOFOSENSEN

PIFTOFOSENSEN

(Honrarás padre y madre)

No ha de sorprender pues, que muchas mentes se dedicaran entonces a examinar el problema de un idioma único que facilitara los nuevos y crecientes intercambios culturales. El latín dejó de ser suficiente. En el siglo XIII el viajero erudito sólo se dignaba conversar con personas de su misma condición, y todas ellas sabían latín. En el siglo XVII aspiraba a conversar con toda suerte de individuos, mercaderes y marineros, soldados y nobles, y tal vez también con los campesinos, ninguno de los cuales sabía latín. Además de ser demasiados, los idiomas vernáculos estaban subdivididos en infinidad de dialectos locales.

Entonces Comenius, un pedagogo del siglo XVII que había estudiado en varios países, hizo la sorprendente propuesta de que se recurriera en el trato internacional a los idiomas principales de la Europa Oriental y Occidental, es decir, el ruso para la primera y el francés y el inglés para la segunda. En una u otra forma, estas propuestas vienen repitiéndose desde entonces hasta nuestros días.

El movimiento *Monde Bilingue*, los idiomas que sirvieran a toda una región propuestos por la Unión Soviética y la propuesta del inglés corriente, la del «básico», o la de que se escribiera con ortografía revisada como lengua universal no son más que tres entre muchas sugerencias formuladas para que se adopte con propósitos internacionales algún idioma nacional en su forma actual, solo o combinado con otros, puro o modificado.

La propuesta hecha en 1629 por Descartes tuvo un

El filósofo francés propugnaba, aunque sin poner ejemplos, la creación de un idioma del género *a priori* o filosófico, cuya gramática se diferenciaría de las conocidas en que sería regular y no tendría excepciones, y cuyo vocabulario no se formaría a la ventura, sino siguiendo una relación lógica. Un idioma tal, inspirado en la analogía con las operaciones matemáticas, es perfectamente posible, aunque no coincida con las estructuras de ninguna de las lenguas que se conocen.

Pero aunque Descartes no proporcionara un ejemplo de su idioma internacional ideal, varios de sus contemporáneos, como Dalgarno, Urquhart, Wilkins y Leibniz, se apresuraron a hacerlo. Cave Beck ofreció en 1657 un ingenioso sistema basado en una combinación de letras y números que podía servir para escribir: en el idioma oral los números se sustituían por sonidos. «Honra a tu padre y a tu madre» resultaría, con el sistema propuesto por Beck, «leb2314 p2477 pf2477», lo que se leería: «lebtoreonfo peetofosensen piftofosensen» (correspondiendo a cada número una sílaba hablada). El motivo del poco éxito de este sistema debe ser evidente a cualquiera: dominarlo requiere un extraordinario esfuerzo de memoria.

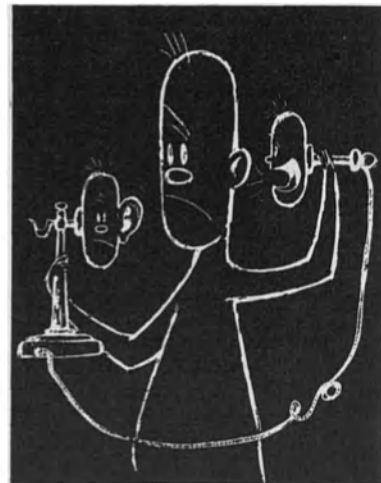
Desde la época de Descartes, Leibniz y Beck, se calcula que se han hecho no menos de 600 propuestas diferentes para resolver los problemas lingüísticos del mundo. El

23

SIGUE EN LA PÁG. 26

“ALO! HALLO!” o el arte de

Los dibujos que publicamos fueron hechos especialmente para “El Correo de la Unesco” por Ion Popesco-Gopo, autor y productor rumano de películas de dibujos animados que ofrece en ellos una síntesis de su film “Allo! - Hallo!, Communications in a Nutshell”, o sea, la historia, en un comprimido, del desarrollo de los medios de información. El personaje que se ve en estos dibujos, *Homo sapiens*, va, ayudado a veces por algún accidente pero haciendo siempre uso de su cerebro, de las señales hechas con humo, las inscripciones en las tumbas y los jeroglíficos a los teléfonos, la radio y la televisión internacional retransmitida desde un sateloide. Gopo termina su historia sintética con un vistazo a la comunicación interplanetaria del mañana. “Allo-Hallo!” ha sido llevado a cabo por los Bucarest Studios para la Unesco, con la colaboración de la Comisión Nacional Rumana dedicada a las actividades de ésta.

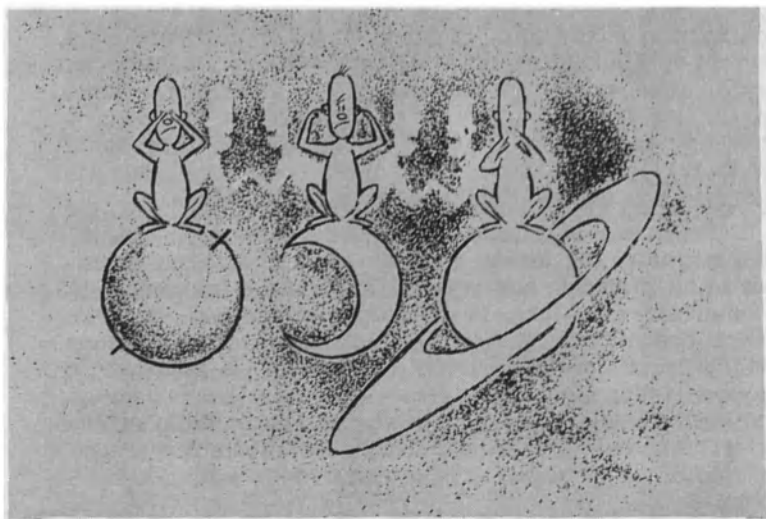
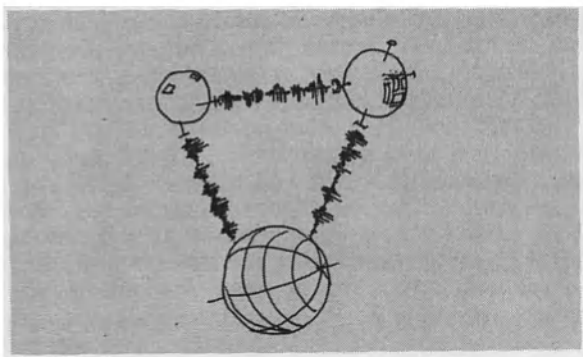
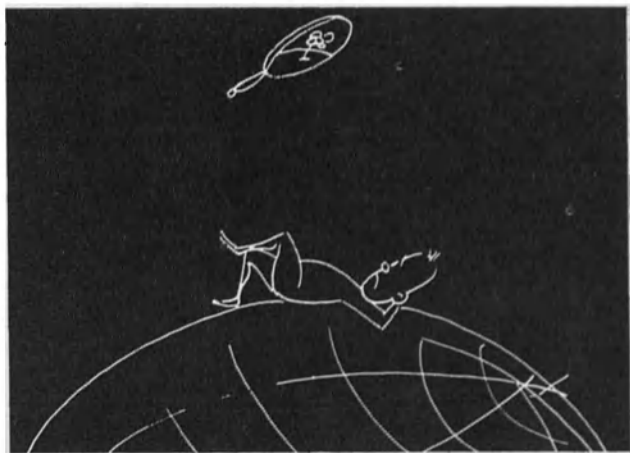
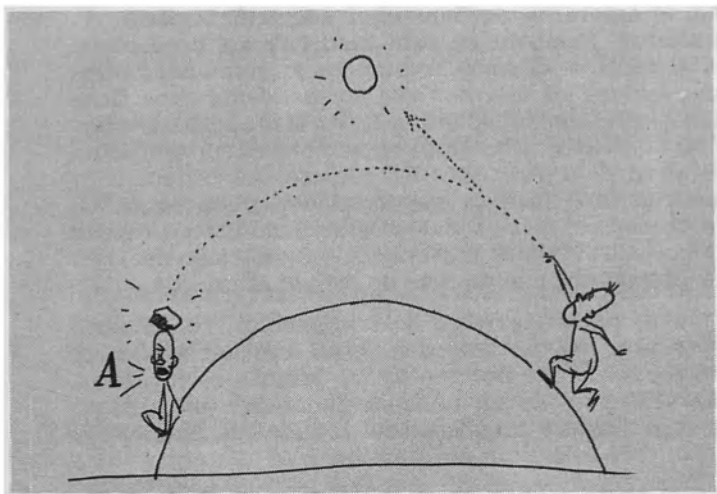
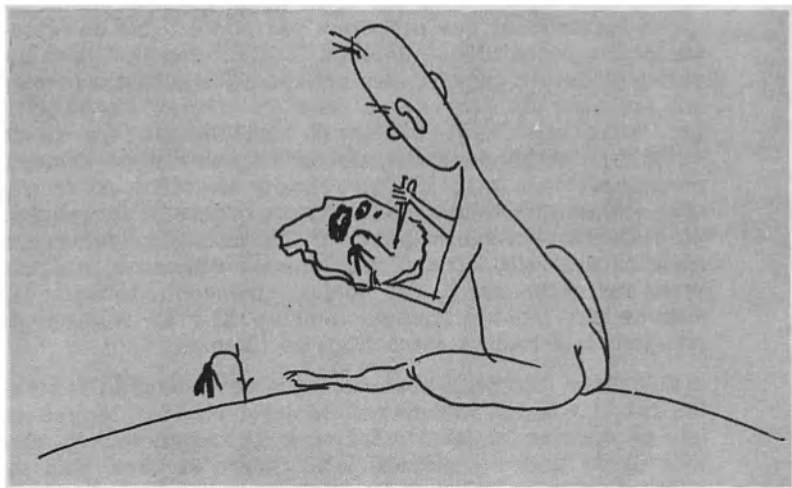


Fotos Unesco



ION POPESCO-GOPO, que vemos aquí trabajando en la película en los estudios de Buftea, situados en los alrededores de Bucarest, fué autor de muchos dibujos cómicos para los periódicos antes de descubrir que su vocación estaba en el cine. En los últimos 13 años sus películas han ganado diversos premios en los festivales de Edinburgo, Cannes, Tours, Karlovy-Vary y San Francisco. El año pasado decidió dedicarse a hacer una película de dibujos animados de largo metraje sobre el tema de la energía atómica dedicada a usos pacíficos. Actualmente trabaja en otra de largo metraje titulada “Pasos en la luna”.

comunicarse



¿Un solo idioma para el mundo ?

(Continuación de la página 23)

orden cronológico de las mismas no deja de tener cierto interés. Transcurrido el siglo XVII, parece disminuir el interés popular por la iniciativa. Entre 1800 y 1850 sólo aparecen cuatro proyectos importantes, aunque uno de ellos es el famoso solresol de Sudre, que se basa en las notas de la escala.

Este sistema llamó muchísimo la atención y fue defendido por personas como Victor Hugo, Lamartine, Humboldt y Napoleón III, llegando en un momento a ser muchos los que lo hablaban y habiendo quienes se mantuvieron fieles a él hasta 1900. Desde el punto de vista estadístico, la combinación de las sílabas do, re, mi, fa, sol, la, si, da por resultado 7 palabras de una sílaba, 49 de dos, 336 de tres, 2.268 de cuatro y 9.072 de cinco.

Trasladando el acento de una sílaba a otra se puede cambiar la función de la palabra de sustantivo a verbo, adjetivo o adverbio. Este idioma podía cantarse, tocarse, o tararearse en vez de hablarse; podía escribirse como si fuera música; para las comunicaciones distantes las sílabas podían sustituirse por golpes y hasta por colores; una frase como «yo no amo», por ejemplo, era *dorre do milasi*.

Que no ha desaparecido totalmente la idea de un idioma *a priori* de esta índole, sin relación alguna con los existentes en la actualidad, es cosa que demuestran dos ejemplos interesantes del siglo XX, ambos de origen norteamericano. Uno de ellos es el «ro» dado a conocer por Foster en 1912, en el que la primera parte del Padrenuestro se dice: «Abze radap av el in suda, ace rokab eco sugem; ace rajda ec kep: ace va eco uz in suda asi in bubas». En el segundo, (el «suma» ideado por Russell en 1957) se lee así el comienzo del primer libro del Génesis: «talo moti sima baki boto e beto e beto te peka e ena gide e ena doba».

Los idiomas *a posteriori*, basados en uno o más de los idiomas naturales existentes, son mucho más numerosos y variados. Aquí es preciso distinguir entre las modificaciones de algún idioma existente y las combinaciones idiomáticas de diversa índole.

El inglés básico constituye un ejemplo típico de un idio-

Las combinaciones de idiomas van desde las modificaciones mal disimuladas del latín y las lenguas romances hasta los sistemas que proponen dar una especie de representación proporcional a todas las grandes familias lingüísticas del mundo. La idea original, que surgió a mediados del siglo XVIII y vino a sustituir esfuerzos anteriores por introducir una «lógica» en los idiomas, era la de «máxima facilidad para el mayor número». Pero como al enunciarse este principio «el mayor número» se refería sólo a quienes hablaban los idiomas occidentales, muchas de esas combinaciones, hasta el día de hoy, se reducen a mezclas del latín, griego, las lenguas romances, algunas veces las germanas y, con menos frecuencia todavía, las eslavas, sin prestar apenas atención al gran número de personas que hablan otros tipos de idiomas.

El primer idioma *a posteriori* que tuvo acogida favorable fue el volapuk ideado por Schleyer en 1885, lengua en que se mezclan el latín y las lenguas romances, con elementos de inglés y alemán. «No quiero el libro, sino un libro», se dice en volapuk *No vilob eli buki, sod uni buki*.

Al llegar a 1890, el volapuk había pasado de moda y, en cambio, el esperanto de Zamenhof adquirió importancia internacional. También en este caso hay un predominio de los elementos clásicos, romances y germanos; otros idiomas, incluso los eslavos (cosa sorprendente si se tiene en cuenta que Zamenhof era polaco) (1), apenas si aparecen en él. El esperanto sigue siendo popular y se calcula que de un modo u otro, 8.000.000 de personas lo hablan en el mundo entero. Pero la popularidad del esperanto, en vez de desanimar, parece haber estimulado otros intentos de confeccionar idiomas universales, y en el curso del siglo se han ofrecido al mundo más de 400 de éstos.

La mayor parte sigue, en lo fundamental, el modelo del esperanto, con una gramática más o menos arbitraria y un vocabulario que procede de las lenguas occidentales, incluso en el caso de los idiomas elaborados por algunos de los más grandes lingüistas del mundo (de Saussure y Jespersen, por sólo citar dos nombres).

Por otra parte, se han propuesto diversos métodos ingeniosísimos para dar cierta representación en un idioma universal a otros grupos lingüísticos importantes. El nepo

NO VILOB ELI BUKI,

SOD UNI BUKI

(No quiero el libro, sino un libro)

ma natural modificado, ya que es el inglés corriente, pero con un vocabulario reducido de tal modo que «participar», por ejemplo, se dice «tomar parte» y el adjetivo «egoísta» se expresa por la paráfrasis «sin pensar en los demás». Pretende este inglés «básico» (pretensión no totalmente fundada) abarcar todas las necesidades del lenguaje humano con las 850 palabras inglesas adoptadas.

El inglés básico no modifica ni los sonidos ni la gramática normales del inglés; pero en otros idiomas modificados se ha preferido conservar el vocabulario tal como está y modificar en cambio la estructura gramatical. En 1903, Peano presentó un sistema llamado Latino Sine Flexione («El latín sin declinaciones») en el que se suprimen o unifican todas las terminaciones: «Studio theoricus proba que es necessario nullo regula de grammatica, nullo suffixo de derivatione» («Un estudio teórico demuestra que no son necesarios ni las reglas gramaticales ni los sufijos derivativos»).

de Cheshikhin, en 1910, por ejemplo, agrega elementos eslavos a la combinación latino-romance-germánica («Vatero nia, kotoryja estas in la njeboo, heiliga estu nomo vla», es como comienza el Padrenuestro en nepo). El interglossa de Hogben tiene un vocabulario grecolatino pero recurre a una ordenación china de las palabras («Na parenta in Urani; Na dicte volo; tu Nomino gene revero»).

El pasalingua de Steiner, dado a conocer en 1885, prevé la creación de sinónimos del latín romance y del alemán. Por ejemplo «bueno» puede decirse *bono* o bien *guto*; «Dios» es *Deo* y también *Gotto*; «a menudo» puede ser *saepe* o bien *oftis*. El anti-volapuk de Fred Mills, que data de 1893, llega más lejos todavía, combinando palabras internacionales, tomadas principalmente del latín y las

(1) Véase en « El Correo de la Unesco » de diciembre de 1959 el artículo sobre Zamenhof, padre del esperanto.

lenguas romances, que se unen a los nombres y verbos del idioma del que habla, dando por sentado, sin duda, que cada cual ha de aprender suficientes nombres y verbos del idioma del otro para poder comprenderlo. Por ejemplo, la frase «Creo que él está en la calle» resultaría así en inglés, francés, italiano, español y ruso, sucesivamente:

«Io think ke le es in le street.»

«Io croire ke le es in le rue.»

«Io creder ke le es in le strada.»

«Io creer ke le es in le calle.»

«Io dumat ke le es in le ulitsa.»

La más amplia de las fórmulas en que se trata de representar los principales grupos lingüísticos es la de Leinden-frost, según el cual una comisión de lingüistas debería preparar una gramática y vocabulario universales sobre la base de una combinación de diez idiomas representativos:

Idiomas «fabricados» tienen la desventaja de carecer, por no ser productos de una evolución natural, de valores culturales. Pero este inconveniente puede resultar ventajoso cuando se trata de un idioma destinado a servir, en un principio, de vehículo material de comunicación y no de instrumento de imperialismo cultural. La historia nos enseña que las diversas culturas han ido creciendo en torno a idiomas que en un principio eran instrumentos de comunicación sencillos, cuando no burdos.

Lo ideal sería que, de manera semejante, en torno a un idioma mundial floreciera una cultura también mundial. En todo caso, el esperanto, que cuenta ya con numerosas obras originales en prosa y en verso, demuestra que el idioma confeccionado, una vez que comienza a utilizarse, es perfectamente capaz de crear sus propios valores culturales.

WO-TI NAMA MATA-HARI;

WO MIRU PER NI-TI FENESTRA

(Me llamo sol; miro por tu ventana)

el árabe iraquí, el chino mandarín, el inglés, el indostano, el húngaro, el indonesio, el kpele de Liberia, el ruso, el español y el swahili. Así y todo, quedan todavía fuera del cuadro dos importantísimos grupos lingüísticos, el japonés-coreano y el dravídico de la India meridional, hablados cada uno por más de 100 millones de personas.

El Dr. Gode, refiriéndose a la interlingua (idioma elaborado por un grupo de lingüistas, siguiendo el método acostumbrado de combinar las lenguas occidentales) señala los inconvenientes que presentan las combinaciones de elementos excesivamente heterogéneos. Cita el siguiente párrafo, que en interlingua diría: «Le sol dice: 'Io me appella sol. 'Io es multo brillante. Io me leva al est, e quan do io me leva, el es die. Io reguarda per tu fenestra con mi oculo brillante como le auro, e io te dice quando il es tempore a levar te'»

A continuación nos ofrece la versión intercontinental de ese mismo párrafo, en la que figuran el chino, el japonés, el indonesio y otras lenguas orientales: «Mata-hari yo: 'Wo-ti nama mata-hari. Wo talhen brillante. Wolleva wo a est, dan toki wo leva wo, ada hari. Wo miru per ni-ti fenestra sama wo-ti mata brillante como kin, dan wo yu ni toli ada tempo a levar ni.» El Dr. Gode llega a la conclusión de que ningún occidental podrá comprender la segunda versión sin haber hecho estudios muy especializados y (lo que tal vez sea más importante) que el indonesio, que reconocerá como propio la palabra *mata-hari*, no comprenderá en cambio *wo-ti*, *ni* y *yu*, que son chinas, o *tahien* que es japonesa.

Cabe decir, para terminar, pocas palabras sobre las ventajas e inconvenientes de un idioma «fabricado» en relación con las ventajas e inconvenientes de la adopción de una lengua nacional para uso internacional. Los partidarios de los idiomas confeccionados arguyen que una de sus principales ventajas es precisamente, su carácter internacional o neutral; ningún país puede oponerse a su empleo alegando que son portadores o vehículos de culturas extrañas.

Esto es cierto, efectivamente en el caso de los idiomas *a priori*, que no se basan en ninguna lengua conocida. Pero está lejos de ser cierto en la mayor parte de los idiomas elaborados *a posteriori*, con su evidente preponderancia de las lenguas europeas y su eliminación de otros grupos lingüísticos que en el mundo moderno adquieren cada vez mayor importancia.

En cambio, como lo señalan muchísimos lingüistas, los

Dos observaciones, de carácter eminentemente práctico, se imponen. Es poco frecuente que los idiomas nacionales, sea cual fuere su importancia, dispongan de un sistema perfecto de notación fonética. Esto es particularmente cierto en los que corresponden a civilizaciones seculares, como el francés y el inglés, en los cuales el retraso con que se transforma la ortografía con respecto a la evolución normal del idioma hablado ha contribuido a profundizar la diferencia entre este y el idioma escrito.

Por otra parte, los idiomas «fabricados» no encierran anomalías fonéticas, ya que a cada símbolo corresponde exactamente un sonido (buen ejemplo de ello es el esperanto). Esto quiere decir que, si se eligiera para uso internacional un idioma nacional, sería preciso someter su ortografía a una reforma antes de ponerlo en circulación internacional. El idioma fabricado, en cambio, podría entrar en servicio inmediatamente, sin necesidad de otros estudios o cambios.

También hay que tener muy en cuenta que los idiomas nacionales suelen estar profundamente divididos en dialectos, con frecuente incertidumbre sobre una forma «standard». Esto es muy cierto del inglés y el español, y algo menos del francés y el ruso, en los que existe una forma «standard», la empleen o no todos los que hablan el idioma. Pero el idioma fabricado tiene habitualmente una norma o «standard» único, y el único problema reside en conseguir que ese «standard» se conserve una vez que emiece a utilizarse.

Estas dos características de los idiomas fabricados: exactitud fonética y «standardización», tienen tal vez mayor importancia que una «neutralidad» rara vez presente y que, en el mejor de los casos, no puede llegar a ser completa. En opinión del autor, ambas son lo bastante importantes como para justificar que se piense seriamente en la posibilidad de adoptar un idioma fabricado para uso internacional al mismo tiempo que se consideran los muchos idiomas nacionales, antiguos y modernos, que se han presentado como candidatos a ese honor.

MARIO FEI, filólogo norteamericano nacido en Italia, es profesor de la Universidad de Columbia en Nueva York y autor de «The Story of English», publicado recientemente por la Fawcett World Library. En este artículo se resumen las ideas contenidas en varios capítulos de otro libro del autor, «One Language for the World», publicado por Devin-Adair Co, Nueva York.



"Los deberes" de Jean Commère, francés, presenta a los niños en casa entregados a sus deberes escolares y a sus juegos.

LAS TARJETAS DE AUGURIOS DEL UNICEF



"Luz de estrellas" por Adolf Oehlen, alemán de la República Federal, está impresa en papel de avión.

"La familia", pintura de Henry Moore, el famoso escultor británico, es la elegida por Naciones Unidas como su tarjeta especial y está impresa en un formato extra-grande.

Para obtener más datos y hacer pedidos, etc., dirigirse a: UNICEF G. C. F, 13 Heddon St., Londres W. 1., Gran Bretaña; o al National UNICEF Committee, 280 Bloor St. West, Toronto 5, Ontario, Canadá (Attention Mrs. G. Richards); o al U.S. Committee for UNICEF, P. O. Box 22, Church Street Station, New York 8, N.Y. (Att. Miss Olga Gechas) o al UNICEF, Fonds des Cartes de Vœux, 24, rue Borghèse, Neuilly-sur-Seine, Francia.

El año pasado, el Fondo de Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) vendió 26 millones de tarjetas de saludos de fin de año. El producto de la venta se destinó a costear la leche, las vacunas y las demás medidas de prevención de enfermedades de los niños que se toman en los lugares donde sin ellas éstos serían víctimas de su falta de recursos. Este año el UNICEF espera aumentar sus ventas de tarjetas de saludo a 30 millones. Cada caja de tarjetas que se venda significa que 45 niños pueden tomar un vaso de leche durante una semana o que se cuenta con vacuna suficiente para proteger a 60 niños de la tuberculosis. Todos los años artistas de diferentes nacionalidades, como se sabe, donan sus dibujos y pinturas al Fondo para ayudarlo en su campaña. Las 18 tarjetas puestas en venta este año, varias de las cuales reproducimos aquí, son obra de 11 artistas plásticos. Otras se deben a Gordon Mc. Coun, aficionado norteamericano que vive en el Perú; de Otto Nielsen, danés, y de Jeanne Wong, norteamericana de ascendencia china. Las tarjetas del UNICEF vienen en cajas de diez, al precio de un dólar veinticinco centavos, y si se desea un folleto en colores en que se dan amplios detalles sobre las mismas se puede escribir a las direcciones que damos más abajo.





"El mercado" es uno de los dibujos en que la suiza Lena Stöckli ha fijado sus impresiones del Perú.



"Fantasía con renos" es original de Ruben Freidwall, que nació en la región septentrional de Suecia donde abundan aquéllos.



"La alfombra mágica" es uno de cinco dibujos del artista británico Edward Ardizzone sobre el tema de los sueños infantiles en todas partes del mundo.



"Caramelos de algodón" es uno de los coloridos dibujos de Aida Marini, del Líbano.



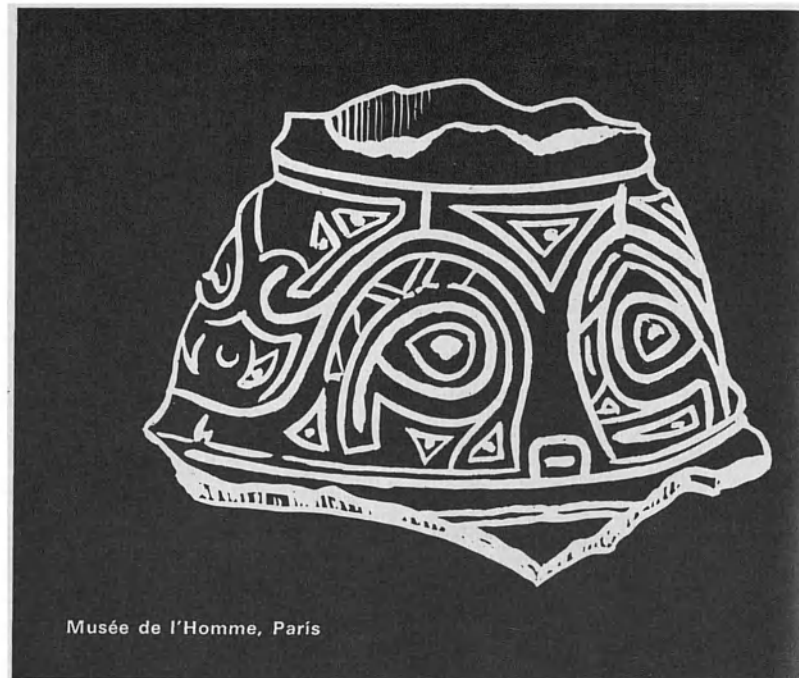
"Payaso", una de las dos pinturas donadas por Karel Slovinsky, checoeslovaco.

ENTRE las numerosas civilizaciones cuyos restos jalonan el Nuevo Mundo, pocas han intrigado tanto a los arqueólogos como la que floreciera en la Isla de Marajo, situada en la desembocadura del Amazonas. Sus forjadores nos son desconocidos y, sin duda, su desaparición es anterior al desembarco de los europeos en las costas de Brasil.

La existencia de este foco de civilización en una región tan insólita había provocado ya en el siglo XIX las especulaciones más atrevidas. ¡Qué no se habrá dicho sobre este tema! Empezando porque se evocó a los egipcios, los fenicios y hasta los vikingos para explicar el contraste entre los vestigios de un pueblo que alcanzó un nivel de civilización relativamente alto y la pobreza del ambiente físico y humano en que esa civilización hubo de desarrollarse.

Había algo paradójico en el hecho de que un arte original y al mismo tiempo refinado como la cerámica encontrada en la isla se hubiera desarrollado en una parte del continente que, según opinión generalizada, había sido siempre territorio ocupado por tribus bárbaras. Además, nada parecía destinar a aquella tierra de aluvión, situada en las inmediaciones meridionales del Ecuador, a convertirse en centro artístico. Según las distintas estaciones del año, esta gran isla se transforma alternativamente en una serie de lagos o terrenos pantanosos o en llanuras polvorientas. En la época de las crecidas, emergen de entre las aguas montículos, naturales unos y artificiales otros, que sirven de refugio a hombres y a bestias. Semejante marco no es el más apropiado para la vida de grupos primitivos que practicaban una agricultura rudimentaria, a la que venían a añadirse los productos de la pesca o de la caza; tal fue, en efecto, el género de vida de las tribus que allí encontraron los portugueses en el siglo XVII, y que se apresuraron a exterminar.

Sin embargo, parte de la isla se vió ocupada en otros tiempos por un pueblo sedentario que acertó admirablemente a sacar el mejor partido del territorio que le había cabido en suerte. Sus poblaciones se elevaban sobre cerros donde todavía abundan restos de piezas de alfarería. Sus cementerios son tan ricos en éstas como en objetos de arcilla, y unos y otros han permitido reconstruir, por lo menos en parte, la cultura de un pueblo del que desconocemos hasta el nombre.



Estos «marajoaras» —así llamados para evitar perífrasis— tuvieron sin duda alguna una organización social y política relativamente complejas. En efecto, los trabajos que llevaron a cabo nos permiten entrever una sociedad disciplinada, gobernada por jefes o por una aristocracia. Mal se explicaría, sin una voluntad y una dirección de conjunto, la construcción de colinas artificiales de 8 metros de alto, 120 de largo y 40 de ancho, esfuerzo que no habrían podido realizar comunidades aisladas del tipo de los indios modernos. El carácter jerárquico de la antigua comunidad de Marajo puede colegirse por el lujo de ciertas tumbas que los arqueólogos han descubierto en necrópolis donde aparecen junto a sepulturas más modestas.

La Isla de Marajo contiene pocas rocas. La cerámica



Isla que tiene las mismas proporciones que Dinamarca, por ejemplo, la de Marajo está situada entre el Amazonas y el río Pará, tocando casi el Ecuador. Es una de las zonas más importantes de cría de ganado dentro del norte del Brasil, y en ella pastan más de 600.000 cabezas. Los rancheros que la habitan son jinetes consumados que montan a caballo y también en buey (izquierda) más seguro que aquél en las épocas de grandes lluvias, que transforman los llanos en una serie de lagos y pantanos. El vaquero de Marajo monta descalzo y sólo pone en el estribo el dedo gordo del pie, lo cual le permite desmontar con tanta rapidez como agilidad.

© Marcel Gautherot, Rio de Janeiro.

EL MISTERIO DE MARAJÓ

por Alfred Métraux

constituye el único vestigio que subsiste del enigmático pueblo que la habitara. Al igual de los sumerios y los babilonios, ese pueblo se complació en forjar en arcilla numerosos objetos cuyos prototipos están hechos de otras materias. Así, por ejemplo, parece que para adorno de lablos y orejas utilizaba cilindros hechos de tierra cocida. Se han encontrado sillas hechas con ésta y que presentan una forma idéntica la de las que los indios fabrican con vigas de madera. En fin, las excavaciones nos han dado en abundancia placas triangulares, ligeramente bombeadas y perforadas en sus extremidades. Tanto la forma de estos objetos como el desgaste que presentan y el hecho de encontrarse junto a esqueletos femeninos les han valido el nombre de *tanga*, o sea cubre-sexo. No dejan de evocar así esas piezas triangulares las hechas de corteza de árbol, que vienen a ser el único vestido de la mujer en algunas tribus amazónicas.

De las creencias religiosas de los hombres de Marajo sólo conocemos los ritos funerarios. Se sabe que incineraban a sus muertos o recogían sus huesos en urnas; y es posible que las estatuas pequeñas halladas en las tumbas —estatuas que representan a mujeres en cuclillas— encierren una significación ritual. El estilo de la cerámica de Marajo, estilo esencialmente geométrico, se caracteriza además por el empleo de distintas técnicas de decoración: modelado, tallado y pintura. Algunas vasijas están adornadas con relieves que representan una teoría de hombres y animales. Sobre ciertas urnas funerarias, una serie de pinturas y relieves evocan la imagen vaga de un ser humano. Los ojos de estas figuras aparecen muchas veces cortados por un trazo oblicuo que confiere al rostro una expresión triste, como si el artista hubiera querido

sugerir de esta manera el duelo y la aflicción. Por lo que toca a la riqueza de los motivos y a sus combinaciones, sólo las ilustraciones pueden dar una idea adecuada de los mismos.

¿Qué se sabe de los orígenes de esta civilización? Inútilmente han consultado los eruditos viejas crónicas y documentos sobre la exploración y conquista del Amazonas con la esperanza de encontrar en ellos una alusión relativa a tan misterioso pueblo. Los eruditos no nos dicen absolutamente nada, y el enigma habría seguido siendo total de no mediar los esfuerzos desplegados por dos etnógrafos americanos, el Sr. Clifford Evans y la Sra. Betty Meggers. Pese a los obstáculos de todo género que las matas y los terrenos pantanosos oponían a sus esfuerzos y empeños, ambos investigadores realizaron en la isla de Marajo una serie de excavaciones gracias a las cuales pudieron establecer que la civilización de los «marajoaras» se vió precedida de otras tres fases arqueológicas mucho más primitivas, la primera de las cuales correspondió a un pueblo de cazadores y pescadores.

Entre esas culturas arcaicas, que en muchos sentidos diferían poco de las de los indios amazónicos contemporáneos, y la fase más brillante, que es la de los marajoaras, no existe ninguna continuidad o enlace. En una fecha que los dos arqueólogos creen poder situar en el siglo XII de nuestra era, surge en la desembocadura del Amazonas un pueblo misterioso, que aporta una tradición artística ya formada; invasores que luego de poner pie en las llanuras de la gran isla se establecen en numerosas aldeas construidas en la cima de colinas artificiales. Pero lejos de prosperar en su nuevo «habitat», esos invasores van declinando poco a poco.

En los lugares de excavación más recientes, los objetos de barro cocido están menos prolijamente hechos y no son tan hermosos como en los yacimientos más antiguos. Otro detalle que desconcierta algún tanto es que el mobiliario funerario se empobrece y se hace uniforme; y este fenómeno parecería indicar que, bajo los efectos de la decadencia general, las clases sociales tienden a nivelarse.

Por último, en una época que sin duda alguna precede en poco al descubrimiento de América, la civilización de Marajo se extingue como si los que la crearon se hubieran vuelto incapaces de sostenerla, sucumbiendo a la acción de fuerzas misteriosas, pues las excavaciones llevadas a cabo no han aportado ningún indicio de guerras o invasiones.

La civilización de Marajo es, pues, tardía. Ya formada, 31 la introdujeron emigrantes que, aislados de su base, no acertaron a desarrollarla ni a conservarla. Una vez cono-



EL MISTERIO DE MARAJO (cont.)

cidos estos hechos, faltaba volver a encontrar la cuna del pueblo desconocido que se estableciera en las orillas del Atlántico. Basándose en comparaciones que no cabe discutir en este momento, Evan y Meggers se convencieron de que las investigaciones debían orientarse hacia la región andina, especialmente en Colombia.

Los hallazgos esporádicos que hicieron a lo largo del Amazonas parecían jalonar la ruta seguida por los «marajoaras». Y recientemente, con el afán de descubrir nuevas trazas de esta migración, emprendieron ambos investigadores una serie de excavaciones en las orillas del río Napo, uno de los afluentes del Amazonas, que en todo tiempo ha constituido una vía de acceso de los Andes a la región amazónica.

Los once lugares arqueológicos que exploraron vinieron a confirmar enteramente la hipótesis que los guiara. Los antepasados de las «gentes de Marajo» habían descendido siguiendo la corriente del Napo, deteniéndose aquí y allá. Las alfarerías que fueron creando resultaron frecuentemente idénticas a las de Marajo. El Napo, por consiguiente, había constituido una de las etapas de la migración que, partiendo de Colombia, debía llegar a la desembocadura del Amazonas, a unos 5.000 kilómetros de distancia.

La tribu desconocida que se había desplazado a través del continente hizo su recorrido en un tiempo relativamente corto, pues los yacimientos arqueológicos del Napo son poco espesos y corresponden a una ocupación relativamente breve del territorio. Es probable que los portadores de esta nueva civilización se hubieran detenido en su ruta en mitad del Amazonas, pues también en la zona de Manaos se han descubierto alfarerías que, por su forma y su ornamentación, presentan semejanzas con la cerámica del Napo y con la de Marajo.

Sin embargo, no ha sido posible descubrir todavía la cuna misma de la civilización de Marajo, que debe situarse en alguna parte del territorio de Colombia. Se han señalado, sí, numerosas analogías entre diversas culturas colombianas y las de la región del Amazonas pero, hasta ahora, los arqueólogos no han podido identificar la zona donde deben haberse constituido los elementos típicos de la civilización de Marajo. Verdad es que, desde el punto de vista arqueológico, todavía se conoce poco a Colombia.

Los arqueólogos Evans y Meggers opinan que la decadencia y, por último, la desaparición de la civilización de Marajo han de haberse debido exclusivamente a causas de

Las cerámicas —por ejemplo, estas vasijas de las fotos de arriba y abajo— son casi las únicas reliquias dejadas por el misterioso pueblo que habitó en una época la isla de Marajo. Las piezas halladas allí tienen dibujos geométricos y están decoradas con modelados en relieve, esmalte y pintura.

Fotos Musée de l'Homme, París



orden económico. El cultivo que se va desplazando sobre tierras quemadas, forma de agricultura practicada por los marajoaras como por todas las tribus tropicales, ha agotado el suelo en pocos siglos.

Llegó sin duda un momento en que las gentes de Marajo no pudieron extraer del territorio en que vivían los recursos necesarios a una población de cierta densidad. Habiendo disminuido por ello la población, no pudo mantenerse la artesanía especializada que había favorecido el desarrollo de la cerámica y de otras industrias. De ahí resultó el hundimiento progresivo de toda una civilización.

No deja de recordarnos el destino de Marajo el que cupo al antiguo imperio de los mayas, también bruscamente detenido en plena expansión. La explicación económica de la muerte de las civilizaciones tropicales es una teoría actualmente refutada por muchos; la cuestión, en consecuencia, no está resuelta ni mucho menos y nos vemos obligados a reconocer que, a falta de solución, el misterio sigue totalmente en pie.

Este es uno de los últimos artículos que el Dr. Alfred Métraux, colaborador regular de "El Correo de la Unesco" desde su fundación en 1948, enviara a la revista antes de su muerte, que tuvo lugar en abril de este año. El Dr. Métraux, escritor y antropólogo, conquistó una reputación internacional tanto por sus expediciones a la Isla de Pascua y a diversos lugares de Sud-América donde estudió la vida de los indios como por su obra en favor de la igualdad racial. Entre sus libros más divulgados se cuentan tres: "La isla de Pascua" (1941); "Vudú haitiano" (1959) y "Los incas" (1962). La serie de libros sobre cuestiones raciales editada por la Unesco en los últimos doce años se preparó bajo su guía.



Los lectores nos escriben

HABLEN DE PERSONAS...

Encuentro poco interesante «El Correo de la Unesco». A mí me interesa el mundo vivo de hoy, no una serie de historias largas y detalladas sobre instrumentos musicales, arenas del desierto, pingüinos del Artico, etc. A mi parecer tienen Vds. buena organización, pero ¿por qué no llenan la revista de gente, de problemas, de comprensión de las naciones que son miembros de Naciones Unidas tal como viven en la actualidad? No traten de ser ni geográficos ni científicos; hablen de personas.

M. J. MacDonald,
Montreal,
Canadá.

LA LLAVE DEL CORAZON

En el número de esa revista de Noviembre 1962 el señor E. D. Allen, de Dunedin, Nueva Zelanda, indica la conveniencia de que se adopte el esperanto como segundo idioma en el mundo entero en estos tiempos en que el transporte moderno ha acercado tanto a las naciones.

El hecho mismo de que éstas se hayan convertido en vecinas cercanas unas de otras pone al alcance de todos facilidades para adquirir conocimientos de culturas extranjeras reservadas en otros tiempos a los privilegiados o a los especialistas. La llave de estos conocimientos está en los idiomas, ya que es en ellos donde las ideas y valores culturales de una nación encuentran su expresión más vívida.

El seminario sobre enseñanza de idiomas modernas, organizado por la Unesco en Ceilán en 1953, demostró, fuera de toda duda, que el que estudia idiomas extranjeros ha tomado el camino más certero y más directo —quizá el único— de conocer y comprender a otros pueblos y otras culturas. No hay mejor método de tener un atisbo hondo del espíritu de una cultura distinta a la nuestra.

En una época en que empiezan a presentarse oportunidades de intercambio cultural sin precedentes en la historia ¿es lógico limitarlas al limitarnos nosotros mismos al estudio de un idioma artificial que vendría a hacer las funciones de auxiliar del nuestro?

Reconociendo que no se debe permitir que las consideraciones de utilidad técnica hagan más estrecho y limitado el horizonte espiritual de la humanidad, la Federación Internacional de Mujeres Universitarias, en la última de sus conferencias, que tuvo lugar en la capital de México en julio de 1962, adoptó la siguiente resolución con respecto al estudio de idiomas extranjeros: «La Federación Internacional de Mujeres Universita-

rias afirma la importancia que tiene el estudio de los idiomas y culturas de los pueblos de todas partes del mundo como uno de los medios más esenciales para fomentar la comprensión y la amistad entre naciones e insta a las federaciones y asociaciones nacionales a estimular el estudio de un idioma y cultura extranjeros, por lo menos, bajo la dirección de maestros y profesores calificados, no sólo en los liceos y universidades sino también en las escuelas primarias y en los programas de educación de adultos.»

Estoy convencida de que esta constituiría una contribución utilísima a la solución de muchos problemas actuales.

Magda Staddinger,
Freiburg-im-Breisgau
República Federal de Alemania.

PHILEAS Y LOS VIAJES EN GLOBO

Desearía señalar un error en el pie de la foto que ilustra la carátula posterior del número de «El Correo de la Unesco» correspondiente a setiembre pasado (...una ceremonia con la que se conmemoró la publicación de «La vuelta al mundo en 80 días» de Julio Verne, ya que Phileas Fogg, el héroe de la novela, cumple en globo una de las primeras etapas de su viaje). Phileas Fogg nunca montó en globo. ¿No habrá una confusión con «Cinco semanas en globo» o con el comienzo de «La isla misteriosa», ambas del mismo autor? Hay una secuencia en la versión cinematográfica de «La vuelta al mundo» que tiene lugar en globo, pero no la hay en la novela.

Aldo Dami
Ginebra

N. DE LA R. *Nuestro lector tiene razón. El globo que se mostraba en nuestra foto se utilizó como golpe de publicidad al lanzarse en París la versión cinematográfica de «La vuelta al mundo en 80 días», en la que se añadieron varios episodios al argumento de Julio Verne.*

FIEBRE AMARILLA Y NO PALUDISMO

Lector asiduo de «El Correo de la Unesco» desde hace años, me ha sorprendido ver en la edición de marzo de este año que al referirse a Finlay lo señale como el científico que descubriera la forma de transmisión del paludismo.

Carlos J. Finlay descubrió el agente transmisor de la fiebre amarilla y Ronald Ross el del paludismo.

Como esta revista es leída por millones de personas ajenas a la medicina, he creído oportuno hacer esta rectificación sobre una cosa que podía haber pasado desapercibida.

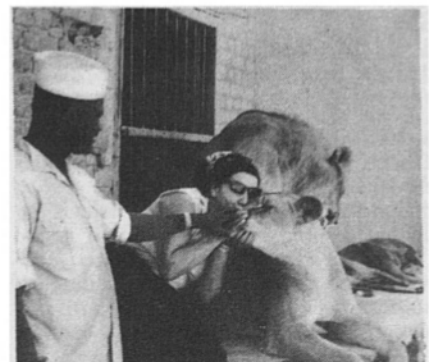
Fernando López Fernández
Ex-Profesor de Clínica Médica de la
Universidad de La Habana, Cuba

LOS LEONES SOCIABLES DE JOHANNA

Hace veinte años que vivo sola en el Africa central, con animales salvajes por compañía, y, conjuntamente con otros defensores de la fauna africana, lucho por frenar, si no por poner coto, a la masacre de aquéllos, que se ha hecho general pese a las llamadas medidas para acabar con ella, a las buenas intenciones y a las parodias de protección de los animales. En el Tchad, particularmente, nuestro trabajo quedará sin efecto mientras no se frene la entrada en masa de armas para cazarlos y no se cuente con personal concienzudo en número suficiente como para hacer respetar los reglamentos de caza, que prácticamente no se respetan nunca. Por otra parte, los servicios veterinarios están autorizados a destruir a todos los carnívoros envenenándolos.

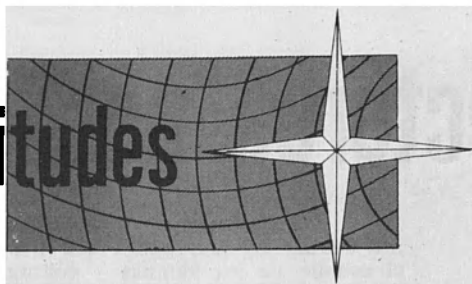
Sin ayuda alguna del gobierno, mantengo aun mi «Refugio de Leones», que me ayuda enormemente en mi trabajo de propaganda tanto ante los africanos como ante los europeos. Mis leones adultos —eminentemente sociables— se conocen tanto en Europa como en América. Exhibirlos es quizá la forma más convincente de disuadir a los cazadores de que sigan con sus masacres. Nuestro lema es: «No los maten: fotografíenlos. Reemplacen el fusil por la cámara.» Pero toda esa labor es bien difícil porque mis animales me cuestan mucho y no cuento como medio de subsistencia con otra cosa que mi sueldo de secretaria en la Cámara de Comercio de Abéché.

Johanna Luciani,
Abéché,
Tchad.



La Sra Luciani muestra su leona Tanit a un visitante africano.

Latitudes y Longitudes



EL COSMONAUTA YURI GAGARINE, que realizara el 12 de abril de 1961 el primer vuelo alrededor de la tierra, dirigió una alocución al XIVº. Congreso internacional de Astronáutica realizado en la sede de la Unesco del 25 de setiembre al 1º. de

octubre último. Con ese motivo Gagarine fue recibido por el Consejo Ejecutivo de la Unesco cuyo presidente, C.E. Beeby, lo saludó como al «símbolo vivo de las posibilidades del espíritu humano capaz de trascender el medio físico en que se halla».



Foto Unesco — Dominique Roger

El coronel Gagarin en la Unesco rodeado (de izquierda a derecha) por Alexei P. Pavlov, delegado permanente de la Unión Soviética cerca de la Unesco; Serge Vinogradov, Embajador de la Unión Soviética en Francia; Georges Fleury, presidente de la Sociedad Francesa de Astronáutica y Edmond Brun, presidente de la Federación Internacional de Astronáutica.

INSTITUTO METEOROLOGICO EN POONA: En colaboración con la Organización Meteorológica Mundial, las Naciones Unidas ayudan actualmente a la India a instalar en Poona un Instituto de Meteorología Tropical. Entre los estudios e investigaciones a que se dedique figuran el pronóstico de los monzones, el alerta cuando se producen ciclones tropicales, la predicción del tiempo dentro de un radio relativamente cercano para servir a los agricultores y, por último, la predicción de crecientes e inundaciones.

TEATRO NACIONAL SENEGALES: El Dr. Ibra Wane, Ministro de Educación del Senegal, colocó recientemente la piedra fundamental del futuro Teatro Nacional Senegalés, cuya construcción quedará terminada en 1965. La maquinaria y el escenario serán ultramodernos, permitiendo toda clase de espectáculos, y para la inauguración de la sala se realizará en la capital de la república el Primer Festival Mundial de Arte Negro.

LA ESCUELA EN LA PANTALLA: Ghana, que espera ofrecer programas de televisión para todo el país en 1965, ha inaugurado una escuela de televisión en que ha de prepararse el personal necesario tanto a las tres transmisoras que proyecta como al centro administrativo y de producción que ha de controlar sus actividades. En la Rhodesia del Sur los estudios de televisión del Ministerio de Educación han inaugurado en Salisbury su primera serie de programas docentes. Ya son 140 las escuelas que disponen para recibirlos de los aparatos de televisión correspondientes.

ELECTRICIDAD CONTRA TIBURONES: Por espacio de varios centenares de metros y a una profundidad de nueve las autoridades de Israel están colocando a poca distancia de la playa de Eilath, a orillas del Mar Rojo, una red electrificada cuya corriente ha de ser lo suficientemente fuerte como para espantar a los tiburones que se acerquen a los bañistas.

FESTEJANDO LA ADMISION: El contribuyente que más dinero «per capita» ha destinado a la obra de la Oficina de Rehabilitación y Socorro de Naciones Unidas ha sido Kowait, que para festejar

su admisión a la Organización Internacional en carácter de estado independiente ha donado 200.000 dólares. Esta cantidad equivale a 68 centavos por habitante, y la mitad de ella se ha de dedicar a crear becas para 200 jóvenes refugiados en centros de preparación de maestros creados en Jordania y en Siria.

SENTANDO UN PRECEDENTE: En Liverpool una niña de doce años, hija del Cónsul de España, ha terminado el año escolar a la cabeza de su clase, pese a ser ciega. Luego de un aprendizaje previo en la escuela de ciegos, ingresó al liceo en cuanto supo que podía disponer de libros de estudio traducidos al sistema de Braille, labor de la que se encargaron voluntariamente siete presos de una de las cárceles de la ciudad.

La niña española ha sentado un precedente, y son varios los liceos y escuelas de Inglaterra que se han declarado dispuestos a recibir alumnos ciegos después de ver la brillantez con que ella ha sabido superar su desventaja.

En comprimidos

■ La inscripción para el nuevo año académico en la Universidad de Moscú es el doble de lo habitual, con 6.240 estudiantes de primer curso, la mayor parte de los cuales han hecho dos o más años en la agricultura o en la industria.

■ Somalia lleva a 44 el número de países que se han adherido al tratado de la Unesco por el que se exonera de derechos de aduana a los materiales de carácter educativo, cultural o científico.

■ Pequeños «paquetes» de energía nuclear figuran entre los recursos ideados para generar electricidad en los satélites o en las naves espaciales. Las aplicaciones de estos paquetes en tierra son potencialmente muchas, y ya se los usa en las estaciones meteorológicas «robot» y en los aparatos de navegación marítima.

■ Dos cifras revelan el papel creciente que el Africa toma en la obra de la Unesco; los estados miembros de ese continente son 32, contra 8 que eran antes de 1960, y más del 27 % del presupuesto total de la Organización, incluidos los recursos extraordinarios, se dedica a programas para el Africa.

HONRANDO A LA ASAMBLEA GENERAL DE N.U.

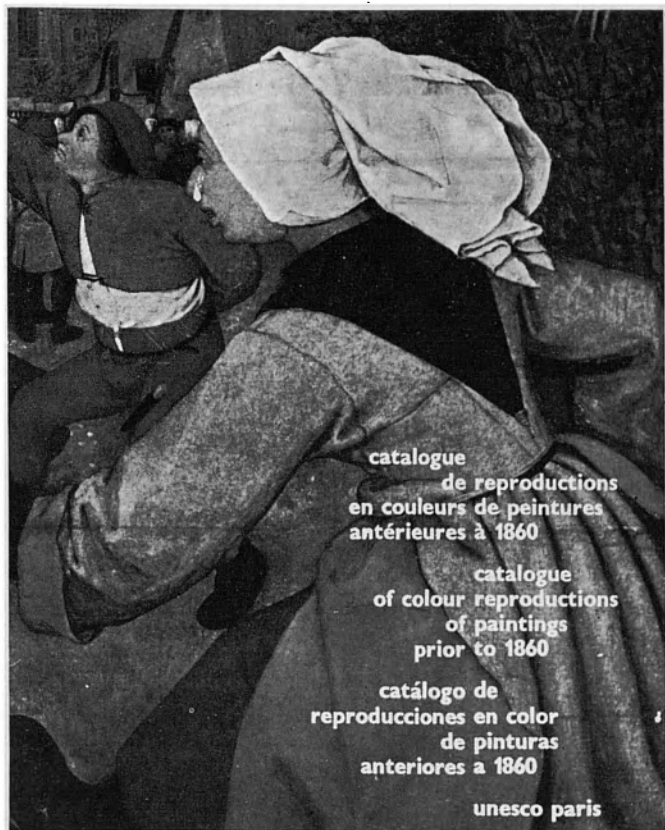


El cuarto sello conmemorativo de Naciones Unidas en este año se dedica a homenajear a la Asamblea General de la Organización, cuya sede en Nueva York reproduce, y sale a la venta este mes en denominaciones de 5 y 11 centavos de dólar. Como agente en Francia de la Administración Postal de Naciones Unidas, el Servicio Filatélico de la Unesco tiene a la venta todos los sellos de aquellas y los emitidos para conmemorar fechas importantes en su historia, así como carátulas de sobres con mata sellos del primer día de venta de los mismos. Por precios y detalles, escribase al Servicio Filatélico de la Unesco, Place Fontenoy, Paris (7º).

CATALOGO UNESCO DE REPRODUCCIONES DE PINTURAS EN COLOR

Lista, debidamente puesta al día, de reproducciones en colores de cuadros célebres hecha en base a la colección seleccionada para la Unesco por un grupo de expertos de fama internacional teniendo en cuenta la fidelidad de las reproducciones y la importancia tanto del artista como de la obra.

Cada cuadro está representado por un "cliché" en blanco y negro acompañado de indicaciones detalladas sobre la obra original y del precio y nombre del editor.

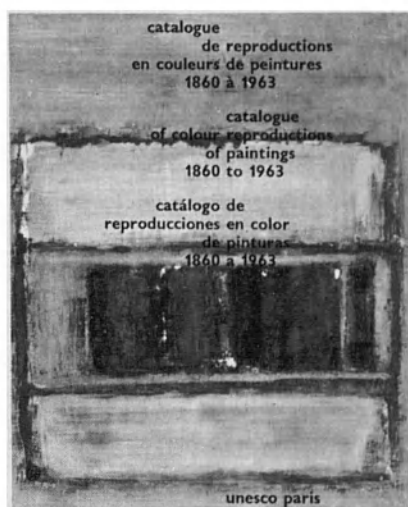


catalogue
de reproductions
en couleurs de peintures
antérieures à 1860
catalogue
of colour reproductions
of paintings
prior to 1860
catálogo de
reproducciones en color
de pinturas
anteriores a 1860
unesco paris

Volumen I: Pinturas anteriores a 1860

Se mencionan en él casi 900 cuadros, con amplia selección de pinturas del Asia, Africa, Australia y la Europa central. 323 páginas.
Precio: 21 F. (1 F : U\$S 0.21)

En la República Federal de Alemania, así como en Suiza y en Austria, puede encontrarse una edición especial publicada conjuntamente por la Unesco y la Oldenbourg-Verlag, de Munich, con texto en alemán.



catalogue
de reproductions
en couleurs de peintures
1860 à 1963
catalogue
of colour reproductions
of paintings
1860 to 1963
catálogo de
reproducciones en color
de pinturas
1860 a 1963
unesco paris

NUEVA EDICIÓN

Volumen II: Pinturas de 1860 a 1963

Las 519 páginas de esta nueva edición contienen descripciones e ilustraciones de las 1.440 reproducciones de cuadros de que se dispone, comprendiendo 28 artistas que se ven representados por la primera vez.

Precio:
21 F. (1 F : U\$S 0.21)

Agentes de venta de las publicaciones de la Unesco

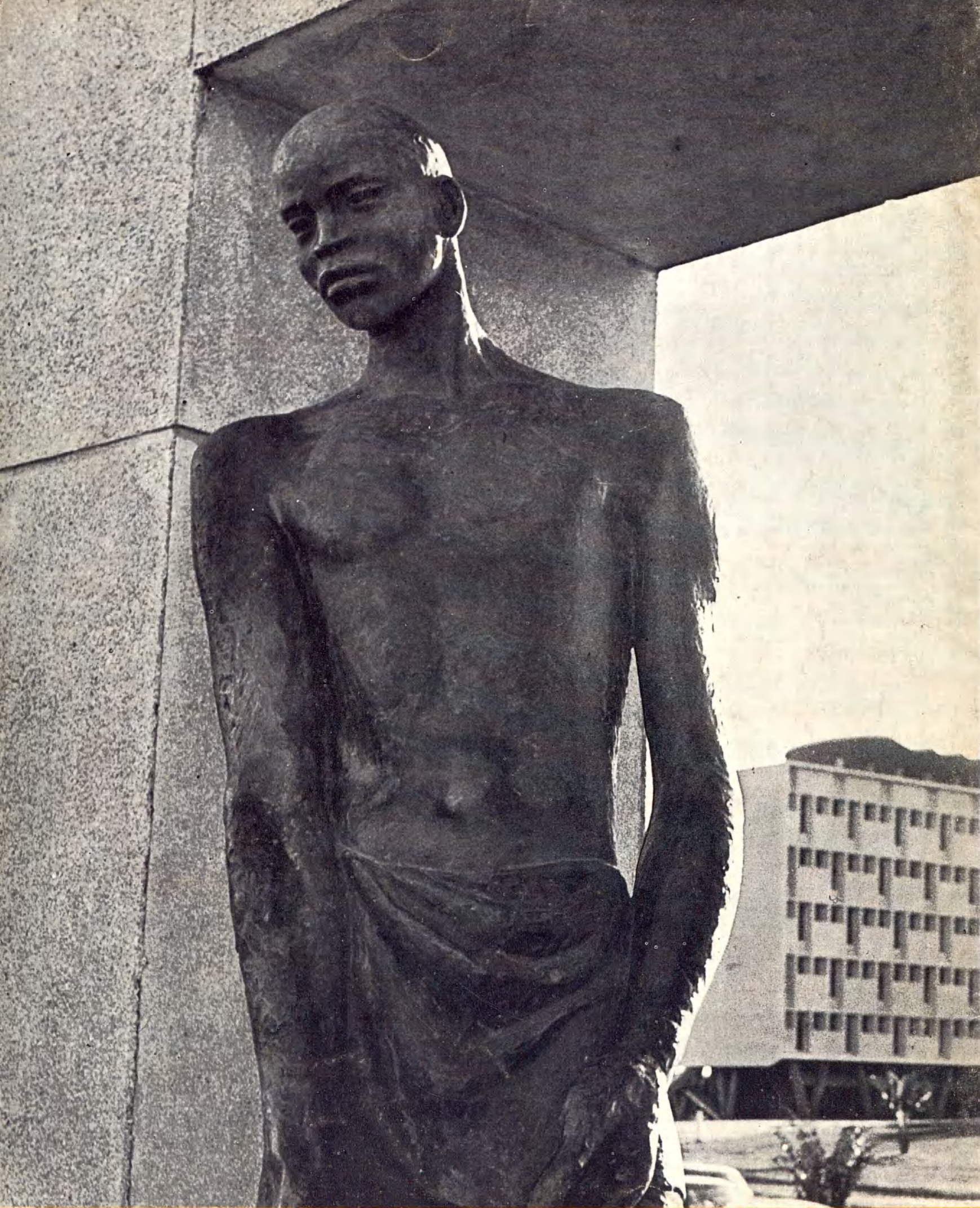
Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en todas las librerías o directamente al agente general de ésta. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país.



ANTILLAS NEERLANDESAS. C.G.T. van Dorp & Co. (Ned. Ant.) N.V. Willemstad, Curaçao. — **ARGENTINA.** Editorial Sudamericana, S.A., Alsina 500, Buenos Aires. — **ALEMANIA.** R. Oldenbourg Verlag, Rosenheimerstr. 145, Munich. Para «UNESCO KURIER (edición alemana)» únicamente: Vertrieb, Bahrenfelder-Chaussee 160, Hamburg - Bahrenfeld, C.C.P. 276650. (DM 8) — **BOLIVIA.** Librería Universitaria, Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca, Apartado 212, Sucre. Librería Banet, Loayza 118, Casilla 1057, La Paz. — **BRASIL.** Livraria de la Fundação Getulio Vargas. 186, Praia de Botafogo, Río de Janeiro. GB ZC-02. — **COLOMBIA.** J. Germán Rodríguez N., Oficina 201, Edificio Banco de Bogotá, Apartado Nacional 83, Girardot. - Librería Buchholz Galería, Avenida Jiménez de Quesada 8-40, Bogotá Pío Alfonso García, Carrera 40 N° 21-11, Car-

tagena. Librería Caldas Ltda, Carrera 22, n° 26-44 Manizales (Caldas). — **COSTA RICA.** Imprenta y Librería Trejos, S.A., Apartado 1313, San José. Carlos Valerio Sáenz y Co. Ltda., « El Palacio de las Revistas », Apartado 1924, San José. — **CUBA.** Cubartimpex, Apartado postal 6540 La Habana. — **CHILE.** Editorial Universitaria, S.A., Avenida B. O'Higgins 1058, Casilla 10.220, Santiago. « El Correo » únicamente: Comisión de la Unesco, Av. O' Higgins 1611 - 3er. piso. — Santiago de Chile. — **ECUADOR.** Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Calles Pedro Moncayo y 9 de Octubre, Guayaquil. — **EL SALVADOR.** Librería Cultural Salvadoreña, San Salvador. — **ESPAÑA.** « El Correo » únicamente: Ediciones Iberoamericanas, S.A., Calle de Oñate, 15, Madrid. Sub-agente « El Correo »: Ediciones Liber, Aptdo. 17, Ondárroa (Vizcaya). Todas las publicaciones: Librería Científica Medinaceli, Duque de Medinaceli 4, Madrid 14. — **ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA.** Unesco Publications Center, 317 East 34th. St., Nueva York 16, N.Y. (5 dólares), y, con excepción de las publicaciones periódicas: Columbia University Press, 2960 Broadway, Nueva York 27, N.Y. — **FILIPINAS.** The Modern Book. Co., 508 Rizal Ave., P. O. Box 632, Manila. — **FRANCIA.** Librairie de l'Unesco, Place de Fontenoy, Paris, 7°. C.C.P. Paris 12. 598-48.(7). — **GUATEMALA.** Comisión Nacional de la Unesco, 6a Calle 9.2, Zona 1, Guatemala. — **HONDURAS.** Librería Cultura, Apartado postal 568, Tegucigalpa, D.C. — **JAMAICA.** Sangster's-Book Room, 91,

Harbour Str., Kingston. Knox Educational Service, Spaldings. (10/-). — **MARRUECOS.** Centre de diffusion documentaire du B.E.P.I., 8, rue Michaux-Bellaire, Boîte postale 211 Rabat (DH. 7,17). — **MÉXICO.** Editorial Hermes, Ignacio Mariscal 41, México D.F. — **NICARAGUA.** Señor Adrián Cuadra (H.). Librería Cultural Nicaragüense Calle 15 de Setiembre y Avenida Bolívar, Apartado N° 807, Managua. — **PANAMA.** Cultural Panameña, Avenida 7a, n° TI-49, Apartado de Correos 2018, Panamá. — **PARAGUAY.** Agencia de Librerías de Salvador Nizza, Yegros entre 25 de mayo y Mcal. Estigarribia, Asunción. Albo Industrial Comercial Sección Librería, Gral Díaz 327, Asunción. — **PERU.** Distribuidora de revistas Inca S.A. Apartado 3115, Lima. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Lda., Livraria Portugal, Rua do Carmo 70, Lisboa. — **PUERTO RICO.** Spanish-English Publications, Apartado 1912, Hato Rey. — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres, S.E.I. (10/-). — **REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Dominicana, Mercedes 49, Apartado de Correos 656, Santo Domingo. — **URUGUAY.** Representación de Editoriales, Plaza Cagancha 1342, 1° piso, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería Politécnica Calle Villafior, local A, al lado de General Electric, Sabana Grande, Caracas; Librería Cruz del Sur, Centro Comercial del Este, Local 11, Apartado 10223, Sabana Grande, Caracas; Oficina publicaciones de la Unesco Gobernador a Candilica N° 37 Apartado postal N° 8092 Caracas, Librería Fundavac C.A. Apartado del Este 5843, Caracas y Librería Selecta, Avenida 3, N° 23-23, Mérida.



© Paul Almasy, Paris

AÑOS DE CAMBIOS EN EL CONGO

Desde 1960, año en que accedió a su independencia como nación, la República del Congo que tiene por capital a Leopoldville se ha dedicado a reorganizar y ampliar su sistema educativo en todas las etapas de la enseñanza. (Véase el artículo de la pág. 4). En estos tres años se ha doblado el número de habitantes de la capital, que es ahora de más de un millón. La estatua de la foto es una de las figuras en el monumento a Henry M. Stanley, el famoso pionero de la exploración de Africa; y el monumento se levanta en la ladera de un cerro frente al ancho Río Congo, en las afueras de Leopoldville.