

SUPLEMENTO DOMINICAL

eldiario

U. N. M. S. M.
BIBLIOTÉCA CENTRAL
HEMEROTECA
FONDO ANTIGÜO

Lima 3/8/80 No. 12 Año 1

Dirección: Antonio Cisneros
Redacción: Marco Martos
Diseño: Claude Dieterich
Diagramación: Lorenzo Osorio
Artes: Emilio Huamán
Fotografía: Mariel Vidal
Corrección: Mito Tumi
Coordinación: Cecilia Seminario
Composición: RUNAMARKA
Impresión: Perú Helvética

Se solicitan colaboraciones. No
se mantiene correspondencia
sobre las no publicadas.



el Caballo rojo



Silvia Pinal en el filme de Luis Buñuel "La Vía Láctea" (1964).

Las mujeres de Luis Buñuel

FARSA Y LICENCIA DE LA DEMOCRACIA

Todo el tinglado de la vieja farsa ha estado aquí por unos días. Aquí han estado presidentes y primeras damas, señores del alto mundo de la política y de la diplomacia, altos magistrados, como dirían los cronistas sociales, que vinieron a dar el realce necesario al retorno a la llamada vida democrática. Viejos estirados y jóvenes con pretensiones arcaizantes llenaron en los últimos días dorados salones y cuidados jardines de palacios y residencias, mientras en la oscuridad de los pasillos las ambiciones palaciegas se concretaban en cargos, promesas y supuestas devoluciones. Para dar un cierto sentido populachero de verbena jaranera, cuando ya los espados se habían retirado a sus cuarteles, los nuevos ministros juramentaron frente a un público vociferante que reclamaba pan y circo. Algunos zangolotinos, engolosinados con las bandas ministeriales, levantaban los brazos y esbozaban sonrisas estudiadas ante el entusiasmo del respetable. No hubo, a pesar de todo, orejas que repartir ni aficionados que las pidieran.

Y así fue todo. Semana ésta de cambios y diversiones: apertura (ésta sí) de los viejos salones del palacio legislativo, en los que una mayoría de diputados y senadores de derecha decidieron conceder una amplia amnistía política por aquello de que la democracia no tiene por qué heredar los presos de la dictadura. Al fin y al cabo, los presos de la democracia tendrán que ser, como todo, ganados a pulso. La amnistía laboral, que cierta izquierda había imaginado que podría ser

completa, quedó casi en agua de borrajas, y don Fernando hizo de este modo una jugada maestra que a ciertos grupos de nuestra despistada izquierda puede terminar costándole bastante. Todo perfecto.

LA DEVOLUCION DE LOS DIARIOS

Como la devolución de los diarios. Recibidos con confetti, abrazos y hasta aplausos los viejos dinosaurios volvieron a sus guardias. En El Comercio, el sindicato, sin embargo, decidió plantear a los Miró Quesada su oposición a la medida gubernamental, y en Correo y Ojo, diarios en los que se suponía podría haberse creado una verdadera resistencia, a último momento, y ante la frustración de los trabajadores clasistas, el sindicato no hizo nada por evitar lo que a todas luces —y a toda justicia— resultaba justamente evitable. A los herederos del señor Bancho les han regalado, generosamente, casi tres millones de dólares (valor actual en el mercado norteamericano de la Harris que los trabajadores compraron) sin pedirles nada a cambio. Sin embargo, el señor Agois se permitió en televisión hacer declaraciones el pasado martes en el sentido de que él había encontrado la empresa en estado "lamentable". Interesante. Los trabajadores le regalan un patrimonio importante por el que han luchado y una empresa reconstruida a partir de las cenizas de un incendio y este señor aún se permite el lujo de quejarse. Parece que en la nueva arremetida de las fuerzas reaccionarias, la poca generosidad de la derecha no llega ni siquiera a dejar de mirar el diente al caballo regalado.

DE NUEVO Y A ACOMODARSE

Pero así se han sucedido las cosas. Las dirigencias sindicales no han estado en este caso a la altura de las circunstancias y han terminado por condenar a personas que generosamente han venido luchando en los últimos años por una causa que creyeron justa. Tal vez los altos intereses de cierta política obliguen a algo así, pero consideramos de cualquier modo que, consideraciones aparte, algunos compañeros deberían comenzar a hacerse la autocrítica. No sólo han condenado a personas: también han condenado alternativas de lucha importantes, que de este modo no dejan en su lugar sino frustraciones y fracasos, peligrosa receta que a lo único que

puede terminar conduciendo es a la desesperación.

Los amarillos, todos contentos. Para ellos el asunto es acomodarse con sus nuevos amos, hablar de la libertad de prensa que ahora "sí se goza" y escribir contra quienes, honestamente, han venido luchando con todas las dificultades del caso por un futuro mejor y más justo para todos. Cosas de la democracia. Cosas, en fin, de este tinglado, de esta farsa que comenzamos a vivir y que desconocemos por completo hacia dónde podrá dirigirse y dirigimos.

BOLIVIA Y PACTO ANDINO

Mientras que aquí los militares hacían su desfile patrio y rendían



hombres al nuevo presidente civil de la República, el gorila boliviano, García Meza, declaraba en La Paz que su país podría terminar retirándose del Pacto Andino. Sería así, uno menos. Ya antes Chile lo había hecho. En esta ocasión el Pacto Andino en pleno había condenado la política del gorilismo boliviano y su falta absoluta de respeto a los derechos humanos, lo que ha servido de disculpa a estos señores para anunciar su rompimiento. La razón

real, sin embargo, está en esa cláusula del Acuerdo de Cartagena conocida bajo el nombre de Decisión 24.

Esa es, a todas luces, la verdadera razón. Como lo ha sido también la razón del golpe. La Decisión 24 limita considerablemente —aunque en forma bastante tímida— las inversiones y ganancias de las transnacionales en los países del Pacto, situación que obligó al gobierno de Pinochet a la ruptura y que obliga ahora a García Meza a hacer lo mismo. Estos golpes fascistas, al fin y al cabo, se dan en nuestra América para entregar sin condiciones nuestras riquezas al imperialismo. Ese es el verdadero carácter del fascismo latinoamericano: su entrega a los intereses antinacionales y antipopulares.



Piero Gobetti, periodista

Piero Gobetti fue uno de esos periodistas que más elevaron su oficio, que lo rescataron del artículo falsamente "objetivo" e "imparcial", de la literatura efectista e intrascendente —tan común en nuestro medio— para otorgarle categoría de crítica y ensayo, de estilo y creación. Fue una tarea que realizó hasta el nivel de lo extraordinario.

Para la mayoría de los lectores peruanos no debe ser nada familiar esta figura y, sin embargo, él gravita en el capítulo más importante del proceso de las ideas del Perú contemporáneo, es una de las claves para la explicación del pensamiento marxista de José Carlos Mariátegui quien, en una parte de los 7 Ensayos, señaló a Gobetti como a "uno de los espíritus con quienes siento más amorosa asonancia".

Esta crónica no revisará la influencia gobettiana en el pensamiento del Amauta. Quiere sí repetir, a nuestra manera, el gesto que este último tuvo hacia el periodista italiano de subrayar su valor por "un sentimiento de justicia, una acendrada simpatía por el hombre y la obra, un leal propósito de contribuir al conocimiento de los más puros y altos valores de la cultura italiana". Y sobre todo del periodismo revolucionario, añadiríamos.

De Gobetti se ha dicho: "espíritu organizador y constructivo", "una figura, a la cual todas sus obras le son en cierto sentido inferiores...", "animador de ideas y de obras", etc. Todo ello lo fue en efecto.

Nació en Italia en 1897. Escritor precoz, fundó a los 17 años de edad el periódico *Energie Nuove*. Poco tiempo después vio vida en Turín a una de las más interesantes empresas editoriales de su patria al lanzar los cuadernos de la *Revolución Liberal*. En esa misma ciudad se aproxima a las células del Partido Comunista, ejerce la crítica literaria en *L'Ordine Nuovo*



Junto al pueblo italiano Piero Gobetti enfrentó al fascismo en los años que las camisas negras asolaron la península italiana.

y traba amistad con otro gran revolucionario peninsular, Antonio Gramsci.

Cuando las elecciones de 1924 aseguran el poder dictatorial a Mussolini, Gobetti emprende una intensa campaña periodística contra el fascismo. Su agitación lo coloca pronto en el punto de mira de los "camisas negras" y el mismo Duce ordena al Prefecto de Turín que haga la vida imposible en esa ciudad al joven periodista. Gobetti se traslada a París y ahí muere repentinamente, atacado de bronco-neumonía, mientras gestionaba el traslado de su

casa editorial a la capital francesa. No había cumplido aún los treinta años.

"Piero Gobetti —escribió José Carlos Mariátegui en 1929, casi tres años después de la muerte de aquél— era en filosofía, un crociano de izquierda y en política, el teórico de la "revolución liberal" y el militante de *L'Ordine Nuovo*. Su obra quedó casi íntegramente por hacer en artículos, apuntes, esquemas, que después de su muerte un grupo de editores e intelectuales amigos ha compilado, pero que Gobetti, combatiente esforzado, no tuvo tiempo de desarrollar en los libros

planeados mientras fundaba una revista, imponía una editorial, renovaba la crítica e infundía un potente aliento filosófico en el periodismo político".

Gobetti era políticamente un liberal, es cierto, pero llegó a la comprensión del socialismo científico debido "no a una hermética educación marxista, sino a una autónoma y libérrima maduración de su pensamiento". Por lo demás, su "nuevo liberalismo" partía de la tesis de que sólo la clase obrera, como caudillo del pueblo, daría vida a una auténtica revolución. "La Revolución

Rusa —apuntó por esto—, en su dialéctica íntima, al promover la constitución de una democracia campesina, al derrocar a la autocracia y al crear un Estado en el que el pueblo tiene fe porque lo siente como su obra propia, es esencialmente una afirmación de liberalismo".

Durante su exilio italiano, Mariátegui conoció a Gobetti y siguió con pasión su actividad. La sugestión e influencia que recibió de éste fue impactante. Todos los estudiosos serios del autor de los 7 Ensayos destacan la importancia de tal "asonancia", la misma que se extiende hasta el proceso mismo de sus existencias. Al igual que Gobetti, Mariátegui desarrollará en el Perú una sagaz revolución ideológica literaria a través de la prensa, principalmente. También renovará la crítica estética y enriquecerá con alta filosofía al periodismo político. Fundará una revista de ideas, un periódico informativo y una editorial. Y, como Gobetti, morirá en la plenitud de su juventud, dejando una obra que se constituyó de la compilación de sus artículos y apuntes.


Tal es, en breves líneas, la apasionada historia del periodista italiano a quien "no se podría juzgar en toda su singular significación por uno de sus volúmenes ni por un determinado grupo de estudios, porque su genio no logró una expresión acabada ni sus ideas una exposición sistemática en ninguno y hay que buscar la viva y profunda modernidad de una y otras en el sugestivo conjunto de sus actitudes".

Recordémoslo. (Juan Carlos Lázaro).



«Correo es de sus trabajadores»

Rafael Merino Bartet, político y periodista, ha sido director de *Correo y Ojo*. Dentro del sector parametrado *Correo* mantuvo un particular, y sorprendente, tono progresista. En esta conversación se dilucidan una serie de problemas políticos, gremiales, periodísticos. Desde hace cinco días los diarios, antes controlados por el gobierno, son controlados por la burguesía. En ninguno de los casos por sus trabajadores.

 — Doctór Merino, ¿a quién pertenece realmente el diario CORREO?

— En el caso de los diarios CORREO y OJO la respuesta es un tanto complicada. Usted sabe bien que hay de por medio una expropiación legalmente no perfeccionada que, al no haber cumplido con abonar el justiprecio, deja a sus propietarios

en capacidad legal para recuperar el bien, más las indemnizaciones por lucro cesante que consideren pertinente solicitar. Sin embargo, hay otro elemento de juicio que conviene precisar y que para mí es el más importante: el 5 de febrero de 1975, prácticamente todas las instalaciones de la Empresa Periodística Nacional, EPENSA, fueron destruidas por el incendio que todos conocemos, y lo que desde esa fecha hasta la actualidad existe, se ha logrado a base del aporte y trabajo del personal de la empresa; sin apoyo económico del Estado ni, mucho menos, de los antiguos propietarios. En este sentido, necesariamente debemos reconocer que los trabajadores son propietarios de lo que han conseguido con su propio esfuerzo, y éste es un derecho que nadie puede desconocer.

Una cosa es, pues, el reclamo que los anteriores propietarios tienen pendiente

con el Estado, por una expropiación que no culminó; y, otra cosa, es la propiedad de lo que los trabajadores han logrado merced a su esfuerzo y sacrificio.

— ¿Usted cree que los trabajadores de la prensa en general, están en capacidad de gestionar sus propias empresas y, lo que es más importante, garantizar efectivamente la libertad de prensa?

— La pregunta comprende dos aspectos no necesariamente coincidentes. Con relación al primero no sólo creo sino que estoy convencido que los trabajadores están perfectamente capacitados para asumir la gestión de las empresas periodísticas; y CORREO es un buen ejemplo pues sus trabajadores, sin ningún apoyo, están sacando adelante su diario.

Con relación al segundo aspecto, el que los diarios sean propiedad de sus trabajadores no es condición suficiente para que la libertad de prensa esté garantizada. El hombre de prensa no es

un ciudadano neutro; hay periodistas plenamente identificados con las reivindicaciones populares y las aspiraciones de las mayorías, pero, es sensible reconocerlo, hay también otros periodistas completamente alineados con los intereses de los pequeños grupos interesados en mantener sus privilegios. En este sentido, en la medida que los diarios estén bajo el control de periodistas del campo popular o de periodistas pro-patronales, se dará la mayor o menor latitud de la libertad de prensa, entendida ésta como la capacidad de las mayorías para expresarse libremente y para actuar, a través de este medio, como fiscalizadoras de la actuación del Estado, dentro de una sociedad de clases.

— ¿No le ha incomodado ser Director de un diario parametrado?

— En las dos oportunidades que acepté la dirección, fui consciente de las limitaciones del espacio po-

lítico dentro del que podía desenvolver mi trabajo. Esto para mí fue un reto, y lo asumí con la intención, nunca ocultada, de utilizar al máximo ese espacio limitado para definir una línea periodística claramente identificada con las reivindicaciones de la clase trabajadora. No niego que esta orientación ha podido concretarse superando algunas presiones o, quizás mejor, insinuaciones...

— Concretamente de parte de la OCI...

— Quiero dejar en claro que la OCI jamás intervino, por lo menos durante mi gestión, ni yo lo hubiera aceptado, con el fin de que modificase la línea del diario. Los ataques a mi gestión vinieron de órganos periodísticos reaccionarios y pro-patronales hartos conocidos por el pueblo.

— A propósito de su gestión ¿cómo la evaluaría?

— Creo sinceramente que no me corresponde a mí realizarla, ella deben hacerla

los lectores del campo popular a quienes estaba dirigido el diario. Y, en todo caso, si de esta evaluación resultara algún mérito, éste le corresponde fundamentalmente a los trabajadores de CORREO que jamás me regatearon su apoyo y con los que me siento claramente identificado.

— *¿Se muestran satisfechos con el futuro de la prensa en el país?*

— Libertad es un concepto que cuando no se relaciona con situaciones concretas, sólo pasa a ser una palabra con carga ideológica y nada más. En una sociedad de clases hay una abismal diferencia en cómo entiende la libertad el trabajador, el desposeído o el marginado, y cómo la entiende el propietario, el burgués o el burócrata a su servicio. La libertad de prensa, en este sentido, forma parte del aparato ideológico, o superestructural, del Estado y si bien en el aspecto declarativo de la legislación puede ser muy amplia, cuando se producen situaciones que ponen en peligro la "estabilidad", no debe caer la menor duda que inmediatamente habrá de ser restringida, recortada o anulada. Ante esta evidencia, de la que tenemos muchos

(factor subjetivo), capaz de liderar a las masas. Así por ejemplo, si se comparan los resultados de las elecciones para la Asamblea Constituyente, con los del reciente proceso, muchos podrían pensar que la izquierda está en reflujo o ha perdido su fuerza; mas, si se evalúa el comportamiento de los factores económicos y sociales ante este período, necesariamente tendría que reconocerse que las condiciones objetivas han madurado significativamente. Sin embargo, la experiencia histórica ha demostrado que no existe una relación directa ni causal entre descontento popular y captura del poder; el vehículo para lograrlo supone una serie de factores, como ascenso en la conciencia de clase de las masas, organización, un programa coherente y capacidad de las dirigencias para liderar el movimiento...

— *Que son precisamente carencias de la izquierda...*

— Creo que es preciso reconocer que las distintas organizaciones de izquierda, a pesar de sus intenciones declaradas, no han logrado unclearse en torno a un programa común, ni se avizora en el futuro inmediato una opción clara, capaz de liderar a las masas hacia el lo-



ejemplos históricos, no cabe pues formular buenos deseos.

— *¿Y la izquierda? ¿Usted cree que pueda plantearse como una alternativa de poder en el corto o mediano plazo?*

— Corto, mediano o largo plazo son expresiones que carecen de sentido en la lucha política, pues una "situación revolucionaria" no se da en términos de tiempo sino de acumulación de fuerzas, condiciones objetivas y la presencia de una "vanguardia esclarecida"

gro de sus aspiraciones. No obstante, esto, que podría parecer negativo, es superable en la práctica; la lucha en el campo popular irá decantando posiciones y hará que se consoliden los auténticos líderes de la izquierda o que surjan nuevos, capaces de lograr el salto histórico de un definitivo cambio de sistema en el Perú. Obviamente, este sistema no puede ser otro, y de eso estoy absolutamente convencido, que el socialismo. (Raúl González).

Poesía polaca

El 22 de julio Polonia celebró su liberación nacional. Nosotros la celebramos, también, con esta breve muestra de poesía.

POR QUE LOS CLASICOS

Esparcido entre las largas arengas de los jefes en las batallas los asedios las pestes hundido en la densa red de las intrigas en los trámites diplomáticos este episodio parece una aguja perdida en el pajar

una colonia ateniense Anfípolis cayó en las manos de Brasidas debido a que Tucídides tardó con su auxilio luego pagó la deuda a su ciudad natal con el exilio de toda la vida

los émulos de todas las épocas saben que pagó caro.

(Zbigniew Herbert)

LAS FORMAS

Las formas de antaño muy bien ordenadas y dóciles, siempre dispuestas a soportar el cargo de la materia muerta del poema, asustadas por el fuego y el olor de la sangre rompieron filas y corrieron al azar

y ahora invaden a su creador lo desgarran lo arrastran por largas calles que ni siquiera recuerdan los desfiles de todas las orquestas escuelas procesiones

hinchada de sangre carne que todavía respira les sirve de alimento a aquellas formas perfectas aprietan tan fuerte que ni siquiera se salva el silencio

(Tadeusz Rózewicz)

ENFERMO

Me alisaron los cabellos erizados todavía por el miedo para adormecer en mi fondo ese latido de angustia

Me dieron una camisa blanca porque ya no pude reconocermé en las tinieblas

Me mandaron una silla de inválido La uso cuando mis piernas tiemblan de cansancio

Soy un enfermo grave se me metió un gusano en el reloj

Duermo con el cerebro abierto bajo un cielo pintado

(Tymoteusz Kerpowicz)

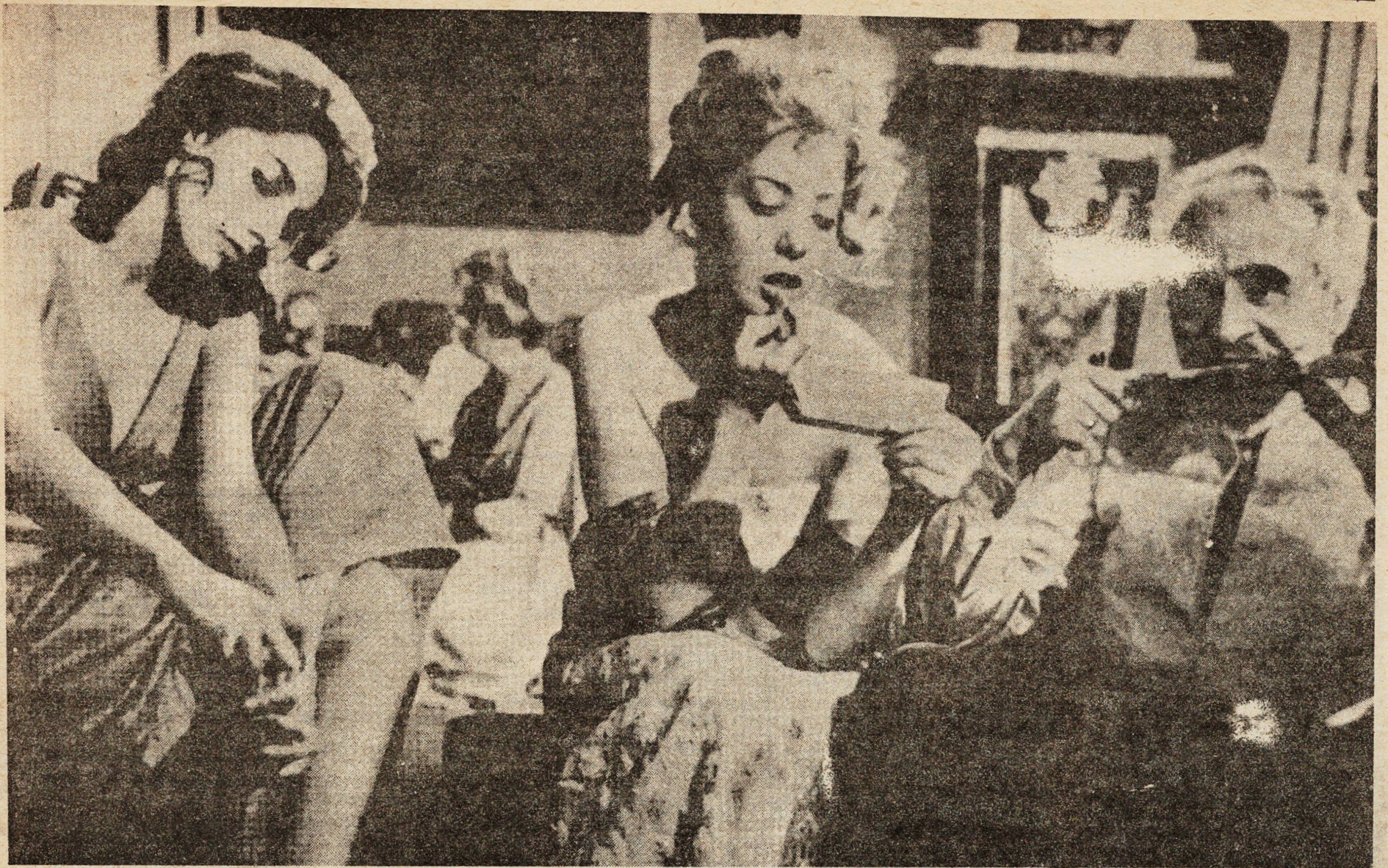


SHAKESPEARE LA FIERECILLA DOMADA

Un actor del Renacimiento —látigo en la mano— persigue a una mujer que se ha rebelado contra el destino de la mujer

Los hombres del siglo XX aplauden la escena.

(Anna Swirszczynska)



Silvia Pinal en "El ángel exterminador" (1962)



Pensé inicialmente intitular la presente nota "El toque mágico de Buñuel", pero casi simultáneamente se me vino a la memoria el título del libro de Herman G. Weinberg El toque Lubitsch (1) (el descubridor de la bellísima y legendaria Pola Negri, con quien el gran V.I. Lenin sostuvo, según infundiosos e inefables gacetilleros, una dulce y fulminante relación amorosa y el brillante director alemán de tantos filmes que ninguna cinemateca de categoría deja de guardar en sus depósitos o archivos). ¿No parecería que le estaba copiando a Weinberg? Por tanto cambié el nombre original de mi crónica por el actual, más escueto y expresivo y, sobre todo, sin vestigio de imitación ni calco.

Dando por descontado que el hijo de Calanda, tan similar en su textura física o estructura corporal asimétrica a sus compatriotas Picasso, Ortega y Gasset y Joan Miró, es un genio incontestable y que, en su campo específico, es decir el cine, solamente es paragonable a Griffith, Eisenstein, Pabst, Dreyer, Murnau o Fritz Lang, ¿a qué le llamo su "virtud mági-

ca"? Pues, a esa suerte de condición de rey Midas que convierte en oro todo lo que toca. ¡Cuán grande no será su genio que no hace mucho se realizó en Francia un festival dedicado a exhibir un ciclo de sus filmes mediocres (?), los que dirigió, en buena cuenta, durante su estancia madrileña y su primera larga estada en México, país al que ha vuelto en repetidas ocasiones para plasmar algunas obras maestras inolvidables (Nazarín (1958), Viridiana (1961), El ángel exterminador (1962) y Simón del desierto (1965), entre otras)! Pero, más estrictamente llamo su "virtud mágica" al poder que posee de evitarles un olvido irremediable a actrices que, con raras excepciones, sin su salvavidas de caucho plateado, hoy nadie mencionaría ni siquiera en una plática de sobremesa. En cierta forma, Buñuel les ha permitido acceder a la inmortalidad —tal vez engañosa— de las praderas del sueño y de las brumas. Recordémoslas.

LAS "SALVADAS" POR BUNUEL

¿Quién no se acuerda o, al menos, no ha oído hablar

La virtud mágica

de la espléndida oleada de "rumberas" o "bataclanas" (términos hasta ahora no aceptados por la Docta Corporación, pese a su innegable y extendido uso en América) de la década del 40? María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Mary Esquivel (las tres sucesivamente esposas del director Juan Orol), Amalia Aguilar, Tongolele, Ninón Sevilla y Meche Barba. Esta última es la que Buñuel escoge para Gran Casino (ex En el viejo Tampico) (1947) ¡y la morena y movediza Meche se salva de caer en el limbo ignominioso del olvido!

Todos habríamos echado en el desván de lo omisible a Charito Granados, la bonita y apetecible "güerita" que en 1945 filmó, junto a Emilio Tuero, uno de los más abominables bodrios o birrias del cine mexicano: Tú eres la luz, pero ahí estaba el monstruo de Aragón para darle una manito: la contrata para El gran calavera (1949) y, a renglón



Catherine Deneuve en "Bellé de jour".



Lilia Prado, otra de las actrices mexicanas de los filmes de Luis Buñuel.

bias Thilda Thamar se lleva la palma!), ocurre algo muy diferente. Rosita es, en primer lugar, una gran actriz. Estoy en total desacuerdo con las opiniones vertidas por José Luis Guarner Alonso en el 2o tomo de la Enciclopedia Ilustrada del Cine (p. 100) de la Editorial Labor, 1969. No creo que solamente "logró una estimable actuación dramática en Susana, carne y demonio (1950) de Luis Buñuel". Creo, más bien, con Ado Kyrou: "Una "mujer de mala vida" siembra la perturbación en una hacienda de una familia burguesa. La pérdida es demasiado pérdida, los burgueses demasiado burgueses y Buñuel se divierte, pero después de todo ¿no es acaso Susana el personaje más simpático del filme?" ¡Y ello pese a que los concesionarios franceses le han agregado maliciosamente al nombre de la protagonista el duro y exagerado calificativo de "perversa"! Nada vale contra la belleza arrolladora y la magistral actuación de Rosita. A su paso por Lima, en 1966, le pregunté: "—¿Qué recuerdo guarda de Buñuel?" A lo que la guapa, fascinante, otoñal y elegantísima actriz

Con el demonio en la sangre (1962). Jamás estuvo más seductora. Las tomas, secuencias y planos finales de su desnudo, al culminar el episodio que protagoniza, compiten con el más refinado arte europeo. Rosita luce con tan soberbia y lujurante belleza, que me atrevo a compararla con la Louise Brooks de Die Büchse der Pandora (1929) (la celeberrima Lulú de Pabst). Con Sacrificio de una madre (1963) (aunque el título que llevó en la Argentina y España fue Octavo infierno) obtuvo el Premio a la mejor interpretación en el Festival de San Sebastián de 1964. Derrotó nada menos que a Aurora Bautista. Su película (de Rosita) El hambre nuestra de cada día (1969) se convirtió en un éxito resonante en la URSS. Disiento nuevamente con Guarner que, despectivamente, la tilda de "melodrama de intención social". Es preciso hacer notar que la Enciclopedia se publicó durante la represiva y nefasta etapa franquista.

¡LILIA PRADO!

Con la menuda, elástica y maciza michoacana de las piernas de oro Buñuel rodó

enamorado a los pies de una mujer, una coqueta pone sobre una mesa de juego su zapato, los burgueses miran de reojo los pies de la "mujer de mala vida" (Susana), etc. En Viridiana el pie se torna más obsesivo que en El Don Jaime toca el órgano y sus pies que vemos en primer plano son monstruosos, porque son sus propios pies los que intenta introducir en zapatos de mujer". Esta proclividad morbosa, cuasi perversa, no ha disminuido en Buñuel; antes por el contrario se ha acrecentado, se ha acentuado firme y peligrosamente, ni más ni menos que su goyesca sordera (El diario de una camarera, Ese oscuro objeto del deseo, Belle de jour, Tristana, El fantasma de la libertad, El discreto encanto de la burguesía, La muchacha de las botas rojas, La Vía Láctea). Ha transferido su admiración por las gloriosas piernas de Lilia a los largos pies inexpressivos de Catherine, casi torcidos garfios de carnicería. ¿No hay algo de surrealista en esta triste y errada preferencia? En todo caso, Kyrou cree que Subida al cielo es un filme surrealista. Y advierte que no intenta convencer a nadie. Yo creo que de eso se ha encargado hace bastante tiempo el sombrío y arbitrario hijo de Calanda. ¿Qué dirá la encantadora y pimpante Lilia? Creo que con toda razón ha de pensar que fueron sus piernas incomparables las decisivas en el platillo de la balanza de Buñuel, no sus pies, algún tanto gordezuelos. ¡Si bien la elección es siempre tan personal!

OTRAS Y SILVIA PINAL

Además de las mencionadas, otras artistas mexicanas (Rosita Quintana es nacionalizada) han trabajado para Buñuel: Estela Inda en Los olvidados (1950); la extraordinaria Katy Jurado y la graciosa y fugaz Rosita Arenas en El bruto (1952); la tierna indita Columba Domínguez, ex esposa del turbulento "Indio" Fernández, en El río y la muerte (1954); Rita Macedo (que se casó con el novelista Carlos Fuentes) y Ariadne Welter (hermana de la reina del jet-set romano de la década del 50, Linda Christian) en Ensayo de un crimen (1955); Marga López y nuevamente Rita Macedo en Nazarín (1958), excelso filme basado en la novela homónima de D. Benito Pérez Galdós y que conquistó

un Premio especial del jurado del Festival de Cannes de 1959. Podría mencionar, por último, a la sensual e imponente Jacqueline Andere, gran temperamento dramático desperdiciado que en El ángel exterminador (1962) desempeñó el papel de la señora Roc (Alicia), en época en que todavía no había sometido a la cirugía estética su apéndice nasal, si bien ya desde entonces era una de las más talentosas y provocativas estrellas de la pantalla azteca. No menciono a Irasema Dilian, que era ítalo-polaca, ni a Miroslava, de origen yugoslavo, y a quien las drogas arrastraron al suicidio.

Silvia Pinal, como Rosita Quintana y Lilia Prado, es un caso aparte. Trabajó en dos películas de Buñuel: Viridiana (1961) y El ángel exterminador (1962), dos filmes que son incuestionablemente dos obras maestras y que cubrieron de gloria a Buñuel (Premios en Cannes, Premio del Humor Negro para el cine, Premio del Festival de Acapulco y Gran Premio del Festival de Sestri Levante). Yo creo que ni siquiera en la Deneuve encontró Buñuel una colaboración más amplia, una comprensión más adentrada e intuitiva, honda y raigal, que en la dúctil y siempre recordada "Chompitas" Pinal, a quien tuve la suerte de conocer en Santiago de Chile, varios años antes de realizar los filmes que la inmortalizarían para siempre. ¿Entiende el paciente lector ahora por qué hablo de "la virtud mágica de Buñuel"? El sabe extraer lo más precioso de la capacidad interpretativa de una actriz tal como un químico podría hacerlo con las toneladas de oro que atesora en sus entrañas el mar. No en vano el Goya del lienzo de plata ha cumplido 80 años. Y a esa edad o se padece de arterioesclerosis o se es un mago. Que genio ya lo era desde Un perro andaluz (1928), La edad de oro (1930), Las Hurdes (1932) y La España leal en armas (1937); documental filmado durante el segundo año de contienda de la sangrienta Guerra Civil Española (1936-1939). ¡Salve a Luis Buñuel, que el 22 de febrero de este año cumplió su octava década de vida! Su genio atormentado ha superado y vencido la sevicia de la existencia. (Francisco Bendejú).

(1) Barcelona, Ed. Lumen; col. Palabra en el tiempo; 1973.

de Buñuel



Luis Buñuel, el monstruo de Calanda, habla de caracoles de Borgoña y de vinos de Heredia con Jeanne Moreau.

seguido, por aquello de una es ninguna, para Una mujer sin amor (1951). ¡Y la linda Charito, cuya rivalidad con Emilia Guiú era famosa por aquellos años, traspuso limpiamente el umbral de la relegación! Buñuel había sido su ángel salvador.

Con Rosita Quintana, la morena más hermosa y de más fulgurante personalidad que nos ha brindado en el ámbito del cine la Argentina (¡tal como entre las ru-

me respondió: "—¿Qué puedo decir de nuevo sobre el gran español? Es un genio. Y lo quiero mucho como ser humano". Como le hiciese notar que Catherine Deneuve había rebajado, para trabajar con Buñuel, su estipendio habitual por filme, la lindísima argentina me interrumpió instantáneamente:

"—¡Yo trabajaría gratuitamente!"

Pero en donde Rosita alcanzó alturas vertiginosas es

tres filmes: Subida al cielo (1951), escenario del gran poeta Manuel Altolaguirre y auténtica obra maestra con la que ganó en 1952 el Premio al mejor filme de vanguardia en el Festival de Cannes; Cumbres borrascosas (o Abismos de pasión) (1953) y La ilusión viaja en tranvía (1953), cinta que hasta hoy podríamos ver sin aburrirnos.

Lo interesante del asunto es: ¿por qué tres filmes con Lilia Prado, la mayor cuota concedida a actriz mejicana alguna? ¿El palmito de Lilia? ¿Las piernas de Lilia? ¿Los pies de Lilia? ¿La fotogenia de Lilia? O más simplemente ¿las dotes histriónicas de Lilia? Arduo y espinoso problema. De ninguna manera podemos prescindir del juicio de Ado Kyrou, especialista máximo en erotismo cinematográfico: "Las piernas, los pies de las mujeres y por extensión sus zapatos son una curiosa constante en los filmes de Buñuel. El héroe de El cae

¿KORCHNOI O POLUGAIEVSKY?

El match que vienen disputando en Buenos Aires Víctor Korchnoi y Lev Polugaievsky, tal como lo habían pronosticado los expertos, viene evidenciando la paridad de los contendores. De acuerdo a resultados anteriores, el vencedor debería ser Korchnoi, que tiene "score" frente a su adversario, pero Polugaievsky ha mostrado en sus actuaciones recientes (frente a Tal por ejemplo) que ha adquirido una versatilidad que antes no tenía. Veamos las dos primeras partidas.

Korchnoi - Polugaievsky.
Apertura Inglesa. Buenos Aires 1980 (1ra. del match).

1) P4AD, P4AD 2) C3AR, C3AD 3) C3A, C3A 4) P4D, P4P 5) CxP, P3R 6) A4A!
(Tiene el valor de la sorpresa, lo usual es C4-5C) 6... A5C 7) C4-5C, 0-0 8) A7A, D2R 9) A6D, AxA 10) DxA, DID! (Buena jugada en posición inferior) 11) P3CR, P3TD 12) C3T, D3C 13) T1C, D5C (Ahora sí conviene el cambio pues se prepara P4D) 14) DxD, CxD 15) A2C, P4D 16) P4P P4P 17) T1D, A3R 18) 0-0, TR1D, 19) P3R, TD1C (=) 20) P3C, C5R! 21) CxC, PxC 22) TxT, TxT 23) AxP, CxP 24) AxP, P4TD 25) C2A, T1C 26) A6A, AxP 27) T1T, A5A 28) C3T, A3R 29) C5C, P3A 30) P4R C5C 31) C4D, A6T 32) A5C, T1D 33) A3Aj., R1A 34) A6R, TxC 35) AxA, TxP 36) TxP, T8Rj., 37) C3A, C3A 38) T6T, C4R 39) T8T+, R2A 40) T7Tj, R3C 41) A6R, T7R. *Tablas.*

Polugaievsky - Korchnoi.
Defensa India de la Dama. Buenos Aires 1980. (2da. del match.)

1) C3AR, C3AR 2) P4AD, P3CD 3) P3CR, A2C 4) A2C, P3R 5) 0-0, A2R 6) P4D, 0-0 7) C3A, C5R 8) D2A, CxC 9) DxC, P4AR 10) P3CD, A3A 11) A2C, P3D 12) TD1D, P4TD 13) C1R, AxA 14) CxA, C3A 15) D3A, AxP 16) C4A, AxP 17) AxA, CxA 18) TxC, P4R 19) T5D, PxC 20) DxC, TD1R 21) D3A, T5R 22) T1-1D, P3C 23) T1-4D, T1-1R 24) P3R. *Tablas. (M.M.)*



En Los mares del Sur, uno de sus más conocidos poemas, Cesare Pavese describe el reencuentro con un primo suyo que regresa a Italia después de haber estado durante muchos años en países lejanos:

Caminamos una tarde por la falda de una colina, en silencio. En la sombra del tardío crepúsculo mi primo es un gigante vestido de blanco que se mueve calmoso, el rostro bronceado, taciturno. Callar es nuestra virtud.

Algún antepasado nuestro debe haber estado muy solo —un gran hombre entre idiotas o un pobre loco— para enseñar a los suyos tanto silencio.

Casose con una muchacha del pueblo delgada y rubia como las extranjeras que ciertamente había encontrado en sus andanzas por estos mundos. Pero siguió saliendo solo.

Vestido de blanco, con las manos atrás y la cara bronceada por la mañana recorría las ferias y con aire de sorna trataba de caballos. Luego me explicó, cuando fracasó el proyecto, que su plan consistía en hacer desaparecer a todos los animales del valle y obligar a la gente a comprar motores.

“Pero el animal —decía— más grande de todos soy yo, por haber tenido esta idea. Debía saber que aquí bueyes y personas son de la misma raza”.

En pocos escritores contemporáneos se da como en Pavese aquello que podríamos llamar ‘alma lírica’, esa tendencia vívida que los lleva a proyectar en el mundo su propia subjetividad. Casi todos los personajes que pueblan los relatos de las novelas y la misma poesía tan narrativa de Pavese, son pequeños o grandes sosías de su propia intimidad. Ese gigante que se mueve calmoso con el rostro bronceado y taciturno es imagen del mismo Pavese, un gran hombre entre idiotas y también un pobre loco en la Italia fascista de Mussolini, dedicado una y otra vez a traducir relatos de escritores norteamericanos o a escribir los propios, más allá de toda metáfora, en medio de una rabiosa soledad anhelosa de



Pocos escritores como Cesare Pavese prepararon tan cuidadosamente su muerte, dándole un lugar exacto, un hueco rigurosamente prefijado en cuantas páginas escribió.

A 30 años de su muerte

Memoria de Pavese

comunicación.

Así como el primo protagonista, a pesar de las muchas amigas que tuvo a lo largo de su tensa existencia, y a pesar de la mucha ternura que supo imprimir a sus relaciones, Pavese paseó su ánimo, su cuerpo magro y sus ojos cansados durante los 42 años que duró su vida (1908-1950), como un eremita desconcertado en el tránsito de las ciudades que teniendo para sí como máxima virtud el silencio, se ve obligado a recurrir a la palabra escrita como única manera de sentirse vivo. El oficio de vivir, verdadera radiografía de los últimos quince años de su existencia, presenta a su autor como una encarnación de lo que en el Perú llamamos ‘el sufrido’, alguien para quien el simple hecho de estar vivo es muy doloroso, un ser susceptible a quien los demás hieren voluntaria e involuntariamente, una persona que en el acto de escribir está ejerciendo ya un oficio ingrato, por-

que la vida se venga de esos hipersensibles pues cada experiencia vertida al papel deja vacío a quien la relata. Pero escribir era para Pavese, la única manera de alejar la idea de suicidio.

El 15 de mayo de 1935, estando en Turín, Pavese, que naturalmente no compartía ninguna de las ideas de Mussolini, fue detenido junto con nutrido grupo de intelectuales antifascistas. Como más tarde escribiría a su hermana, era cierto que nunca se había ocupado directamente de la política, pero la política (es decir el fascismo) empezaba a ocuparse de él. Tras varios meses de cárcel en Turín y Roma, se le confina a un pueblito de Calabria, junto al mar donde habrá de permanecer hasta la primavera del año siguiente. Involuntariamente, los confinamientos mussolinianos estimularon muchas obras literarias, pero lo que en otros escritores fue una rica experiencia humana, en el ca-

so de Pavese fue un empujón hacia su propia soledad. De entre las muchas cartas que corresponden a este período escogemos una, remitida a su hermano en febrero de 1936, por ser una pieza literaria de rara intensidad:

“De alma estoy muy mal. Mi estado lo podría describir así. Uno que tenga una gran postilla, medio arrancada, sujeta a la carne por filamentos. La herida hace muchísimo daño, cada movimiento (incluso la respiración) sacude los filamentos que sujetan la postilla a la carne y hace llorar de dolor. La solución, es, sin duda, arrancar decididamente la postilla y eso es lo que hago todos los días. Pero la postilla se regenera y sigue doliendo y colgando a los filamentos y hay que arrancarla de nuevo. Vuelve a regenerarse y otra vez fuera. Es un juego que dura ya nueve meses. Todo lo que me ocurre a mí y lo que me imagino ocurre en Turín

EL VALOR DE LAS ESTAMPILLAS (III)

Resumiendo el artículo anterior: el precio de una estampilla depende de la oferta y la demanda y en esta última intervienen varios factores, entre los cuales citamos el país, el tema y la época de emisión. Así tenemos que una estampilla de tirada reducida, emitida por un país filatélicamente popular, con un tema igualmente solicitado —como fauna o pintura— y de una época en la que se inician muchas colecciones, es una estampilla con futuro asegurado.

En el Perú el intercambio y el comercio filatélicos son bastante restringidos, lo que resta posibilidades tanto al que desea invertir o incrementar su colección como a aquel que piensa deshacerse de sus estampillas. Si no ha tomado las precauciones necesarias, al momento de vender sus álbumes el coleccionista puede llevarse una gran desilusión: por lo que pensaba que valía un pequeño capital recibe una suma que a veces es menor que la que gastó.

Aunque en filatelia uno se inicia simplemente por divertirse y aprender, sin importarle el valor de la colección, lo ideal sería que el coleccionista, si algún día decide no seguir siéndolo, por lo menos no pierda el dinero invertido. Sobre esto quisiéramos recordar dos axiomas muy útiles: el primero, que el aumento en cantidad no asegura el paso a la calidad; el segundo, que diez estampillas que cuestan 100 c/u. valen menos que una que cuesta 1.000.

Un filatelista prefiere coleccionar sellos de su propio país y secundariamente de un país extranjero. En el Perú, pues, las estampillas peruanas tienen demanda, lo que no sucede en el extranjero. Entre las peruanas hay algunas que, por reunir los factores mencionados previamente, están en constante alza: las clásicas (período 1857-1973), la de la Cripta de 1938, la Santa Rosa de 1936, etc. Son las llaves de una colección peruana y a las que deben apuntar todos los que coleccionan Perú. Sería un error empezar por acumular las estampillas comunes para luego pasar a las piezas claves porque mientras éstas son cada día más escasas y caras, las comunes prácticamente no suben de precio.

(Carlos Garayar).

ahonda la llaga. Si pienso en el pasado para consolarme, también en él sólo encuentro una dolorida postilla. Y truncan el mal con el antiguo sistema, no puedo hacerlo, porque uno piensa que, aun después de muerto, la postilla subsiste. Si me estoy quieto me hace daño, y si me muevo también".

Cierto es que cualquier confinamiento exacerba a las almas sensibles, y más todavía si es inesperado y también terriblemente injusto, pero otros, Carlo Levi por ejemplo, fueron detenidos también y dieron sus mejores frutos literarios en la prisión. Una depresión tan fuerte como la de Pavese tenía ciertamente causas más antiguas. Escarbando en la más remota infancia de Cesare Pavese, los psicoanalistas seguramente podrían descubrir la ausencia de la figura paterna y el sometimiento a figuras femeninas que presidieron el ámbito familiar del escritor. Pero eso no basta; Freud mismo ha enseñado que eso es insuficiente y que cualquiera de las situaciones-tipo que la siquiatria estudia son susceptibles de ser modificadas por acción del propio sujeto protagonista. El hecho real es que Pavese no fue capaz de romper su ais-

lamiento. En La playa, uno de sus libros más hermosos, —como uno de esos siameses que pueblan los relatos de su autor— aparece un profesor, que por unos días ha sido capaz de abandonar su soledad para irse al mar acompañando a unos amigos; después de haber vagado por entre las sombrillas de la playa, las mujeres hermosas, esposas o amigas de los amigos, y habiéndose ya marchado todos, no era capaz de sentirse más soló, porque en realidad tampoco en compañía había roto el círculo férreo de su propia soledad. Las personas eran para Pavese desconocidas, y a su vez él era desconocido para todos.

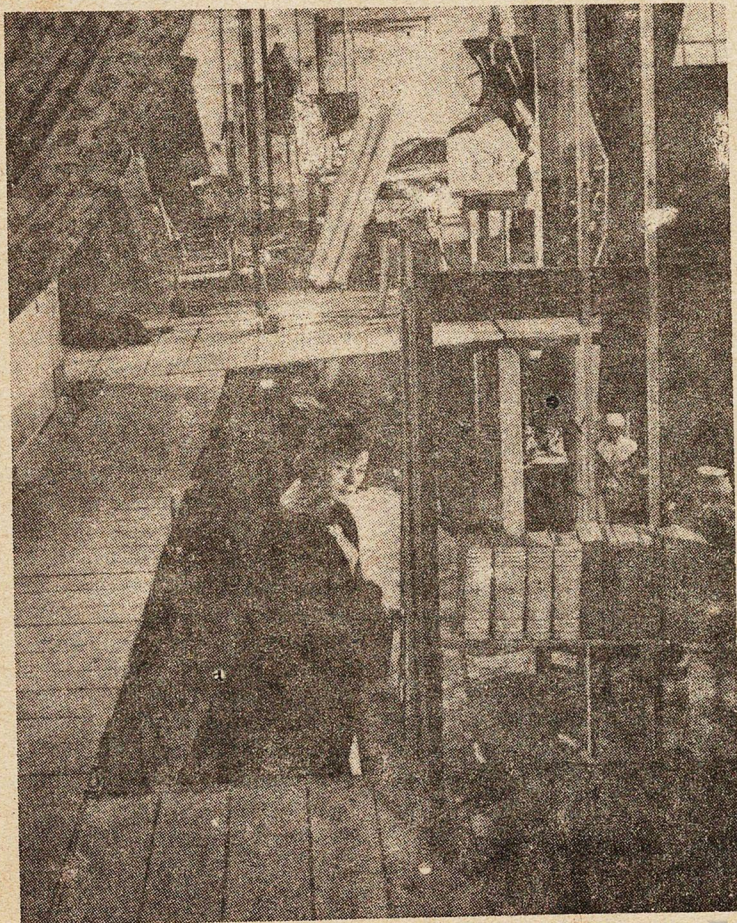
En 1927, en una carta a su amigo Mario Sturani, muestra ya un claro destello de su deseo de autodestrucción. En este caso, la causa inmediata de su estado de ánimo era el suicidio de un amigo común; dice entonces: "Así pues, has de saber que no volveré a escribir. No volveré a escribir, estoy casi seguro. No tengo ya fuerzas y, además, no tengo nada que decir. Una vez llegado a los versos del revólver sólo queda dejar la pluma y proceder a los hechos". Pero no se trataba solamente de la muerte de un amigo queri-

do; Pavese se sentía enamorado de una muchacha y como en tantas otras veces en su vida, al mismo tiempo se figuraba incapaz, tímido, perezoso, inseguro, débil, medio loco. Como uno de los dos protagonistas de Ciau Masino (parecidos entre sí a su vez) Cesare Pavese adolece de una falta de voluntad en la conquista de la hembra, porque en el fondo del corazón piensa que la empresa no vale la pena. En el relato aludido Pavese escribe: "... aquella mañana Masino estaba convencido de que no estaba hecho para vivir con una mujer. Y no nos referimos a una esposa y unos hijos; ni siquiera a una enamorada para pasear con ella por las tardes charlando y besuqueándose para matar el tiempo. Masino sabía qué hacer al respecto, y tal vez el motivo que le molestaba era éste: que se imaginaba a la mujer como una cosa para matar el tiempo, mientras que la única mujer que cuenta es la que nos ata de pies y manos; pero entonces hay otro inconveniente, la esclavitud".

Alejado de la mujer, aunque no sin mujeres, Pavese imaginó muchas veces su vida como la de un muerto que sobrevive, un verdadero extranjero, más personal di-

remos y menos aparatoso que el de Camus, en medio de mujeres, donde entre todas distingue a la elegida y tiene la voluntad de iniciar escarceos que le dan inicialmente la esperanza de una aceptación. Pero la mujer está divinizada, es una hembra de otra especie y el solo soñar con ella es un pecado que convierte al soñador en un impotente. Así como César Vallejo en Los heraldos negros promete a la amada dormirse "en la tumba como dos hermanitos", del

En 1955, cinco años después de la muerte de Pavese, Antonioni llevaría al cine su novela "Las amigas". Se trataba de una aproximación más al universo femenino que tan profundamente observase el autor de "La playa".





Los más serios estudiosos de Brecht coincidieron en señalar que la publicación de su mentado pero inédito diario constituiría un hecho de importancia para la cultura progresista contemporánea.

El extraordinario talento de Brecht, por un lado, y por otro su rechazo a las confesiones de tipo personal, abonaban las expectativas, que se incrementaron aún más cuando la revista alemana Sinn und Form dio a conocer un impactante fragmento del diario. Pero el texto en su conjunto no aparecía nunca, y algunos ya hasta nos habíamos olvidado de su existencia cuando encontramos en las librerías el Diario de trabajo de Bertolt Brecht.

El diario abarca 18 de los 19 últimos años de la vida de Brecht. Empezó a anotar a mediados de 1938, en la inminencia de la segunda guerra mundial, y hallándose en el exilio a que lo forzó la persecución nazi; lo suspendió en 1955, un año antes de su muerte. Brecht lo apuntó, pues, de los 41 hasta los 57 años, en la plenitud de su madurez.

Es significativo que Brecht comience a llevar un diario cuando la guerra es ya un hecho evidente, inevitable. El había luchado con todas sus energías de artista contra el fascismo, y ahora veía al nazismo en trance de lanzarse a someter al mundo mediante la guerra. En ese instante crucial para su existencia (¡y para la de la humanidad!) Brecht acude a ese procedimiento íntimo de descifrar hechos, esclarecer ideas y emociones. Pero no se trata de un "diario íntimo". Aun en esta instancia Brecht desdeña la intimidad, la confesión, consecuente con su desdén hacia la blandenguería pequeño-burguesa. Se trata, en efecto, de un diario de trabajo. De un diario de combate.

La realidad tangible y dramática de la guerra mundial desencadenada por el fascismo lo lleva a cuestionar más profundamente el capitalismo y a afianzar su fe en el proletariado. El diario es por eso un testimonio del apasionado combate de Brecht por hacer del suyo un arte al servicio de la liberación de los trabajadores.

Da por sentado que la guerra no desembocará en la victoria total de ninguna de las dos grandes fuerzas en conflicto (capitalismo y socialismo, a fin de cuentas), y que la estructura política mundial sólo sufrirá una modificación cuantitativa.

(No deja de sorprender su ecuanimidad de juicio cuando en mayo de 1941 apunta —mientras las bombas demolían Europa— que para acabar con el capitalismo "tiene que acercarse una nueva figth"). Sobre este lúcido supuesto, se entrega a reflexionar intensamente respecto a dos problemas que atañen al arte revolucionario: la decadencia, por un lado, y la eficacia política por otro.

Su comprensión de la decadencia es profunda: el capitalismo se encuentra, en todos sus aspectos y manifestaciones, en pleno deterioro, y el artista revolucionario, inmerso como está en la sociedad burguesa, tiene que realizar un excepcional esfuerzo por superar, consciente y artísticamente, esa influencia que le entra por todos los poros. ¿Cuál es la respuesta, el antídoto de la omnipotente decadencia? El realismo. Pero el realismo no como lo entienden "los Lukács" y "los Sholójov", que "han logrado degradarlo (al realismo) en la misma medida que los nazis degradaron al socialismo" (julio de 1938). Porque para Brecht el realismo burgués —que Lukács adoraba— no era más que formalismo.

le lleva a criticar, en el diario, de manera tan violenta a Lukács, a quien consideraba un formalista rematado, un mixtificador, un confusionista. Pues el auténtico realismo tiene, según Brecht, que ser dialéctico. En otras palabras, el verdadero, el único realismo, es el realismo proletario. Para Lukács, en cambio, la burguesía también había logrado hacer un arte realista. ¡Lo que la burguesía hace es formalismo y no realismo! dice Brecht. Bertolt Brecht coincide con otro gran revolucionario: nuestro José Carlos Mariátegui, quien reiteradamente apuntó que la burguesía como clase está incapacitada para reflejar la realidad. Esa capacidad es exclusivo patrimonio del proletariado.

Fue el afán de Brecht de dotar a su obra de la mayor eficacia política posible lo que lo llevó a formular su célebre teoría del "distanciamiento", según la cual el teatro debe no sólo distraer, proporcionar a la gente un goce estético, sino fundamentalmente, hacerla pensar y, más aún, enfrentarla a la realidad, ayudarla a descubrir la esencia del mundo brutal y complejo que reaparece cuando el telón cae. El diario es testimonio de

malista. En una página de oro (3.8.38) expresa su opinión sobre su propia obra. Transcribimos sólo estas líneas: "Como soy nuevo en mi territorio, siempre hay alguien que me acusa de formalista. No encuentran las viejas formas en mis trabajos; peor aún, encuentran formas nuevas. Y por eso creen que lo que más me interesa es la forma, pero yo he llegado a la conclusión de que lo formal me interesa poco. He estudiado las viejas formas de la lírica, de la narrativa, de la dramática y del teatro en las diferentes épocas y sólo he renunciado a ellas cuando representaban un escollo para lo que yo pretendía decir". Esto lo subraya Brecht cien veces: lo importante es lo que el artista dice. De lo que se deriva su posición ante la crítica formalista (3.8.41): "La crítica formalista sólo podrá ser suprimida en la medida en que se elaboren criterios, más o menos inteligentes y de fácil aplicación, para justificar el efecto social de la obra de arte".

El diario abarca más de 1,200 páginas de notas, y todas ellas están signadas

EL MERCADO DE LA MUSICA

Generalmente cuando los intérpretes nacionales graban un disco las empresas disqueras tratan de hacerle sentir que le están haciendo un favor, y no que están haciendo un negocio. El cuento de la "promoción" o de los favores tiene detrás un gran sistema de explotación, sobre todo con los artistas que tienen el bondadoso propósito de difundir música nacional por medios masivos. Inclusive con los artistas "pop" criollos, que muchas veces reciben un sol por 45 rpm. vendido, y por grabarlo una irrisoria suma de algunos miles de soles. Hasta hace un año, un segunda guitarra cobraba alrededor de 1,200 soles por 45. Un conjunto entero una suma aproximada a sus integrantes e instrumentos.

Para las grandes disqueras, que son prácticamente sucursales de tres grandes empresas imperialistas, una línea de venta masiva es la música tipo travolta. Pero no la única. Este tipo de disco se vende en Lima, Arequipa, Trujillo.

La música chicha tuvo buena acogida en Bolivia y se vende regularmente en todo el Perú. El circuito de la música criolla es conocido. La música más vendida y de la que se nutren varios productores es la música folklórica. La tirada es grande y se vende casi sola, sin invertir en ella. Hay un gran truco con respecto a la cantidad de discos que se declaran vendidos. Las empresas declaran cierta tirada, pero la tirada real es mucho mayor, con lo que se engaña a los compositores y a los intérpretes. Ultimamente han surgido varios pequeños productores que se desligan de la gran industria del disco y forman pequeñas empresas. Esto les favorece, porque si bien la música folklórica es la más vendida, su público es muy regionalizado. Para cada región no se requieren tiradas largas. No hay en este sentido una producción nacional de música folklórica.

Cuando un intérprete grabe un disco debe saber que no le están haciendo ningún favor ni a él ni a su pueblo. Debe saber que están haciendo un negocio con él y con su pueblo. (Juan Luis Dammert).

Bertolt Brecht

El diario de trabajo

"La opinión corriente —anota el 4.8.40— es que una obra de arte es tanto más realista cuanto más fácil sea reconocer en ella la realidad (...) Un artista es realista si discierne la realidad a través de todos los velos y engaños, y si interviene en la acción real del público".

Esta idea de realismo —esto es, de captación exacta de lo real— guarda una notable coincidencia con la de Marx: "Toda ciencia estaría demás si la forma de manifestarse de las cosas y la esencia de éstas coincidirían directamente", reza en El Capital (Das Kapital, Band III, pág. 542. Berlín 1964). Y el diario mismo está saturado de referencias a Marx. Brecht —sin declararse nunca, como es sabido, comunista— se inspiraba estrechamente en Marx para forjar su concepción ideológica y salir adelante en su proyecto de hacer un arte eminentemente político. Precisamente su adhesión a la dialéctica es lo que

cuánto trabajo, cuánta reflexión le costó a Brecht obtener este logro que constituye, sin duda, su mayor aporte al arte revolucionario.

Ese rigor ideológico que presenta toda la obra del período de madurez de Brecht es —lo demuestra el diario— fruto de una intención precisa, deliberada. Le repugna a Brecht la vaguedad ideológica de la obra de arte. Rechaza a la inspiración y las "fuerzas del inconsciente" (los tan de moda "demonios interiores") como "fuerzas de derecho autónomo" en el contenido de toda creación. El 22.7.38, se reprocha haber dado a un poema suyo ("Los nivelados") cierto matiz ideológico equivocado, y plantea con precisión cuáles deben ser los términos exactos de su contenido. Esa vigilancia crítica hacia el espíritu de su obra es permanente, atraviesa todo el diario. Pero se preciaba, eso sí, Brecht, de no ser un for-

por las reflexiones de Brecht sobre los problemas que, en su criterio, constituían los obstáculos más serios que debería encarar y superar el arte revolucionario. ¿Logró él resolverlos? No del todo, indudablemente. En principio, porque son problemas de alcance histórico, cuya solución atraviesa por sucesivas etapas. Y también porque a Brecht le faltó ese elemento indispensable para que un autor puede acceder a un auténtico realismo: la práctica política revolucionaria. Quizá este aspecto —entre otros— del marxismo, faltó comprender a Brecht: que el conocimiento es práctica "sufriente" (Geduld), como gustaba decir Marx (que "para conocer una pera, tienes que transformarla comiéndola", en la imagen de Mao) y que un realismo verdadero tiene que surgir del conocimiento vivo del proletariado, de su fuerza, de sus batallas, de su drama. (Julio Nelson)

Retomando el galope

El corcel negro, producida por Francis Ford Coppola, retoma un tema caro tanto a la literatura como al cine para niños: la amistad entre un caballo y un chico. La impresión que produce esta película dirigida por Carol Ballard es la de una exploración de las posibilidades visuales de un tema casi clásico, y generalmente tributario de la puerilidad y del sentimentalismo obligatorios a casi toda proyección destinada a un público infantil. Así, toda la primera parte está casi desprovista de diálogos; introducidos a la leyenda de Bucéfalo, el caballo de Alejandro Magno, niño y corcel, únicos habitantes de una isla desierta, compondrán largas secuencias de marcado acento poético, conjugados con un escenario apropiado para revivir la leyenda. La fotografía de Caleb Deschanel juega un papel primordial en esta parte, —la más interesante de la película—, potenciando la hosti-

lidad o la belleza del paisaje, tomando el punto de vista del niño solitario para transmitir su miedo o sus progresivas relaciones con el animal, o componiendo cuadros de gran belleza para

exaltar la libertad y los juegos de la aislada dupla.

Infortunadamente, las posibilidades del guión se agotan en toda la segunda parte, cayendo inevitablemente en la tan manida apuesta del



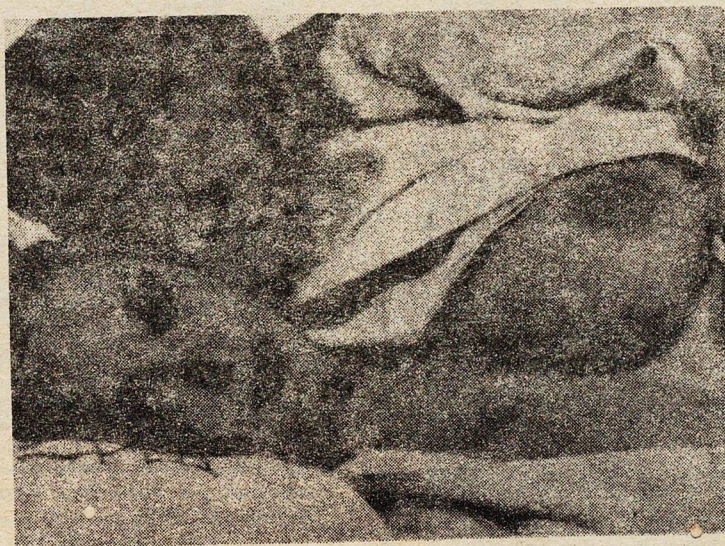
"El corcel negro", un film producido por Francis Ford Coppola.

El último traspie del inspector Clouzot

Ha muerto Peter Sellers, y los comentarios dan fiel cuenta de que sufría del corazón y que su negativa a llevar una vida más arreglada a las necesidades del marcapasos, aceleró su fin. Tenía una esposa muy joven, y una considerable fortuna. Y así, el socarrón inspector Clouzot, que siempre descubría las cosas pesadas a sí mismo y su inveterada torpeza, escapó al destino de la vejez y la decadencia que, paradójicamente, marcó a muchos de sus más famosos antecesores. (Imposible olvidarlo: Buster Keaton haciendo papeles anodinos, Oliver Hardy en la casi pobreza, Stan Laurel en silla de ruedas, Harry Langdon animando reuniones provincianas y mucho antes, Max Linder, maestro de los viejos grandes cómicos, suicidándose con su mujer en un hotel de París). En verdad, Sellers no murió como ellos ni fue como ellos; tuvo cuatro actuaciones memora-

bles que permitieron calibrar sus dotes, y una serie de repeticiones a las que lo condenó el agotamiento, no del género, sino de guionistas y directores rápidamente deglutidos en la vía del fácil éxito comercial. El mismo que enriqueció a quien pudo ser un grande pero no llegó a cumplir la definición de Edgard Morin,

según la cual "los que saben hacernos reír hasta las lágrimas, son quienes mejor nos hacen llorar". A Peter Sellers le faltaron las lágrimas. O quizás, no le gustaban. Pero pudo, eso sí, llegar, al menos en "El doctor Insólito", a inquietarnos. Y en cine, no es mérito despreciable.



"sí puedes", común a toneladas de edificante celuloide americano, y las exquisitas fotografías se convierten entonces en veleidades plásticas que sólo contribuyen a volver confuso un asunto architransitado y de obvio desenlace.

Resulta encomiable, eso sí, el intento de realizar un cine atractivo a los niños buscando o rescatando una temática alejada de la reiterada y gratuita violencia, y ensayando un lenguaje que tenga en cuenta su capacidad receptiva.

Las vacaciones ponen en el tapete este asunto en el que, desgraciadamente, somos meros espectadores y receptores —ni el cine ni la televisión nacional parecen estar en condiciones o tener ganas de encarar el cómo satisfacer al público infantil—. La producción de películas para niños que recibimos luce cada vez más escasa, relegada a las repetidas inocuidades de la casa Disney o algún nuevo hallazgo televisivo trasladado a la pantalla en virtud de su éxito en la chica. El increíble Hulk, El hombre araña y ahora también Star Trek, verdadero reto a la paciencia, plagado de lucecitas intermitentes, espacios gélidos y rebuscadas expresionesseudocientíficas— forman parte de estos saltos, sin algún interés educativo, creativo o humorístico.

A tantos años de la invención del cine, en un momento en que la sofisticación técnica y los requerimientos de dosis altas de sexo y violencia en el cine en general crean una brecha creciente entre el "apta para todos" y el "mayores de dieciocho" —las más— el espectáculo factible de ser degustado y aprovechado por los niños queda cada día más en una tierra de nadie, que al fin y al cabo viene a ser, por grado o fuerza, tierra de televisión. Se acabó el tiempo de las funciones para toda la familia, alimentado de westerns, policiales moralizantes y sabrosas comedias; ahora "llevar al niño al cine" es una fatigosa excursión para padres esforzados de domingo y Fiestas Patrias. El cine perdió así su carácter de fiesta colectiva y familiar, contribuyendo aun sin que-

rerlo a abrir una brecha generacional más, reforzando intereses opuestos y relegando a los más jóvenes a producciones de tercera o cuarta categoría (el "apta para todos" en verdad, quiere decir, las más de las veces, inocuo, es decir, mediocre, y no refleja ninguna cualidad artística o pedagógica). Desde el punto de vista del cine en general, resulta paradójico que, habiendo éste evolucionado hacia una creciente madurez en temática y lenguaje, deje de lado a un sector del público en esta evolución, congelando lo que se supone apto e interesante para éste en clichés ya agotados hace veinte años. Si los niños en el cine han ocupado desde siempre un lugar si no preponderante al menos importante para explorar problemas que incumben al mundo adulto —desde Chaplin hasta Saura pasando por Truffaut hay una reducida pero brillante constelación de realizadores, donde no falta un latinoamericano como Leonardo Favio, que con variados enfoques se han preocupado por los problemas de la infancia— casi siempre se prohíbe vía calificación que los niños especten visiones dramáticas de sus congéneres, y el cine para niños se sigue considerando como inevitablemente escapista o pueril. Y desde el punto de vista de la formación infantil en general, es doblemente paradójico que los tan cautelados infantes estén expuestos un número indeterminado de horas a la televisión, donde además de ver cualquier cosa, aprenden que la vida puede ser maravillosa fumando tal cigarrillo, que la libertad nace con aquella gaseosa y que la imaginación requiere de cual licor. Edificante. Todo se reduce a esperar para vencer la barrera de los catorce o dieciocho, y así ingresar al cine que vale la pena. Mientras tanto, dos magias únicas e insustituibles, la del cine y la de la infancia, siguen inevitablemente separadas. (Rosalba Oxandabarrat).

Agricultura y capitalismo

Acaba de aparecer un importante libro sobre acumulación de capital en la agricultura peruana, que, sin lugar a dudas, constituye un gran esfuerzo de síntesis de lo acontecido con el desarrollo del capitalismo en este sector, durante las dos últimas décadas.

Mucho se especuló, en años pasados, sobre el carácter modernizador del capitalismo que tuvo la reforma agraria emprendida en 1969. Sin embargo, fue poco lo que se dijo —con evidencia empírica a la mano— sobre la intensidad y la amplitud de la acumulación de capital en el agro comprendiendo por ello el doble proceso de incremento del uso de maquinaria, fertilizantes, etc., combinado con un aumento paralelo del proletariado en el campo.

Y lo que es más, era necesario comparar los años previos a la reforma agraria, a fin de explicar el verdadero contenido de la transformación de la agricultura en los últimos diez años.

Este libro tiene el mérito de introducirnos en las complejidades y dificultades de acumular y desarrollar el capitalismo en un país como el Perú, con una agricultura que parece no apta para aceptar las reglas de funcionamiento del modo

de producción capitalista. Pero, no se queda en un análisis introductorio, al contrario, trata de llevarnos a desmenuzar los componentes de: una mayor acumulación en algunas zonas del país, de la acumulación previa en otras, y finalmente, cómo en algunas otras zonas (sierra centro y sur) a pesar de no haber acumulación in situ, partes del campesinado se proletarianizan parcialmente.

El libro está organizado en doce capítulos, cuyo contenido se divide en tres partes: una primera parte teórica, donde se explica el proceso de acumulación de capital; una segunda parte, donde se sintetiza el patrón histórico de la acumulación agraria en el Perú; y finalmente una tercera parte, la más extensa, en la cual se analizan puntualmente las formas materiales de la acumulación o sea: la difusión de fertilizantes, los cultivos permanentes, el crédito agrario y su evolución, tractores y maquinaria agrícola, capital variable y empleo de mano de obra e infraestructura de riego.

Un profuso análisis de los principales censos, un esfuerzo de síntesis de estudios parciales y de estudios de casos, ha dado lugar a una reconstrucción del proceso de acumulación, y ha permitido a los



llegar a importantes conclusiones, como por ejemplo: "que las escalas medianas de producción son por el momento las más rentables para una gran parte de productos (es en las medianas unidades de producción donde se acumula más) o aquella en la cual se afirma que a pesar de que sectores políticos de derecha tratan permanentemente de captar a los agricultores como clientela, la implantación de una economía de mercado conduciría irremisiblemente a la ruina de esos productores, pequeños y medianos propietarios.

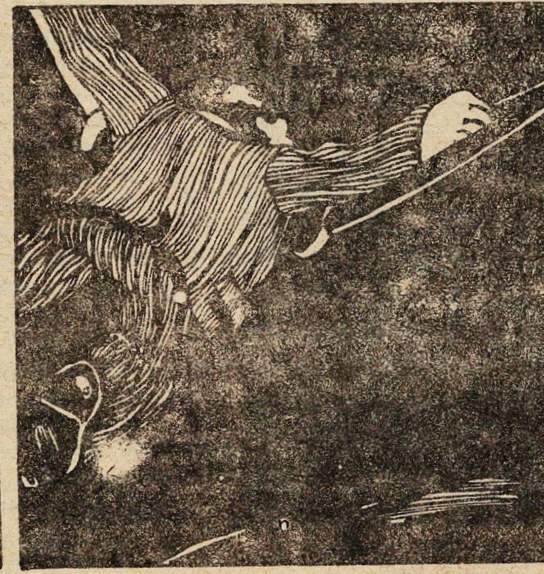
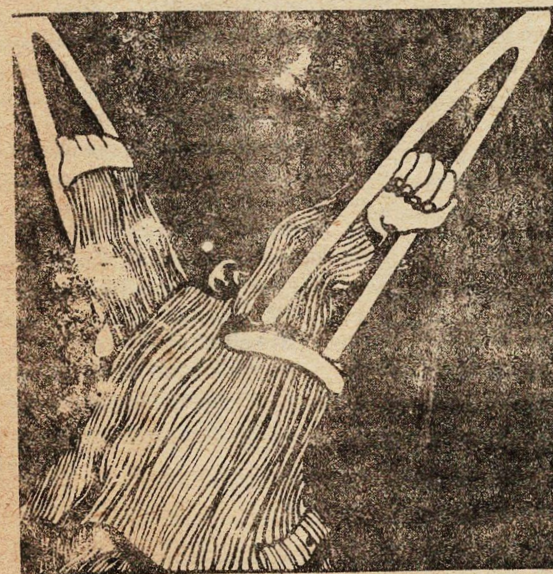
El contenido de las conclusiones invita a nuevas reflexiones y a replanteos importantes de algunas percepciones, demagogias fáciles o ideológicas, que se tenía sobre la tendencia de

la agricultura peruana.

A pesar de la calidad del análisis presentado, creemos que el libro asigna bastante énfasis a la lógica capitalista, como rectora y ordenadora del proceso de acumulación pre-capitalista. A nuestro entender, el debate, que estamos seguros se establecerá, ha de girar sobre este punto.

Recomendamos su lectura a interesados y especialistas o no, pues, es un libro desmistificador y desafiante. (Efraín Gonzales de Olarte).

Héctor Maletta y Jesús Foronda. La acumulación de capital en la agricultura peruana. Lima, Universidad del Pacífico.



Skarvs Andrejmelezky.

APARECIO LA SEGUNDA EDICION DE



El niño y nosotros de EMILIO BARRANTES. Carátula de Jesús Ruíz Durand. Plástica. Precio S/. 980.00.

Otras publicaciones recientes de EDICIONES RIKCHAY PERU:

- Historia del Perú y del mundo siglo XX de F. LECAROS (9a. ed., prólogo de JORGE BASADRE) y su libro complementario, Historia del Perú y del mundo siglo XIX (2a. ed.).
- Visión de las ciencias sociales de F. LECAROS (3a. ed.)
- Aprismo y sindicalismo en el Perú de PIEDAD PAREJA (y su libro anterior Anarquismo y sindicalismo en el Perú, prólogo de César Lévano).
- Apogeo y crisis de la República Aristocrática de MANUEL BURGA y ALBERTO FLORES GALINDO.
- La guerra con Chile en sus documentos (2a. ed.) de F. LECAROS.

Distribución y venta en: Studium, Triunfaremos, Horizonte, La Familia, Lau Chun, Navarrete, Publicaciones Cultural, Amauta, Castro Soto, El Virrey, Epoca, Internacional, La Universidad, Librería del INC, Librería de la UNMSM, Mejía Baca, Minerva, Sagitario, San Pablo y RIKCHAY PERU, Ap. 30, Lima 18. Telf. 47-5725.