



U. N. M. S. M.

BIBLIOTECA CENTRAL
HEMEROTECA
FONDO ANTIGUO

el Caballo rojo

Suplemento dominical
de El Diario de Marka

Lima, 14/8/83 No. 170 Año IV

Dirección : Antonio Cisneros
Edición : Luis Valera
Redacción : Rosalba Oxandabarat
Mito Tumi
Diagramación : Lorenzo Osores
Fotografía : Beatriz Suárez
Coordinación : Charo Cisneros
Impresión : EPENSA

Emily Dickinson, el jardín del poeta
Lima: ¿ciudad-jardín?
Pink Floyd: ¡Derribemos la pared!
Kafka y Conrad, dos marginales



Beatriz Suárez

Alberto Escobar:
La crítica literaria como necesidad

**EL DISPARO DE LA
ESCOPEA DE DOS CAÑONES**

Hemos leído en un diario (no el de Marka) que las autoridades de Educación, dado el comportamiento discoló de la muchachada actual, están pensando seriamente (sic) introducir en los colegios una versión actualizada del clásico manual de urbanidad de Carreño. Como una modesta contribución, publicamos un fragmento de 'Etiqueta', libro soviético para los estudiantes del curso avanzado de español, impreso en Moscú en el año de 1963.



Los bailes son las reuniones que permiten con mayor frecuencia los conocimientos ocasionales, los cuales permiten invitar a bailar a la dama con quien se conversa: ello es una concesión de la manera que exige haber sido presentado para poder efectuar esta invitación.

Además, es necesaria la autorización del caballero para invitar a la señorita que con él está de novia.

La conducta más lógica en toda reunión de ciertas proporciones, con respecto al hombre, consiste en que atiende más a las otras damas, casadas o solteras, que a su propia esposa, cuya atención queda librada a otro caballero, con lo cual todos colaboran recíprocamente a la mayor animación de la fiesta. En consecuencia, los esposos no deben bailar juntos con mucha frecuencia, pues tal comportamiento sería incorrecto, por infringir las leyes de la sociabilidad.

Por los demás, para evitar ese exclusivismo, la dama casada bailará con todos, al igual que las solteras, aunque eligiendo sus compañeros, salvo que poderosos motivos la decidieran a no acceder a la invitación de una persona determinada. Su mayor preocupación consistirá, por otra parte, en no exponerse demasiado a los comentarios alardeando de su belleza o de su coquetería.

Todo caballero se halla autorizado a dejar a su ocasional compañera de baile si ha de cumplir un compromiso con otra dama.

Una dama invitada a bailar por un caballero que no le ha sido presentado, si éste no le agrada como compañero, puede eludir el compromiso aduciendo fatiga, malestar u otra causa momentánea, pues negarse sin justificar tal actitud obligaría a abstenerse de danzar en el resto de la reunión para evitar que se sientan heridos los que sufrieron su negativa.

RESCATES

De los bailes



Además, al negarse a bailar una pieza, una dama no debe aceptar la invitación de otro caballero, aunque se haya escudado en el cansancio, lo que expresará sonriendo. En tales casos, el caballero no debe insistir para solicitar la siguiente; pero después de algunas piezas puede invitarla nuevamente y, si nuevamente le es adversa la respuesta, no volverá a hacerlo con esa dama.

Constituye un deber de todo invitado sacar a bailar, una vez cuando menos, a la dueña de casa o a una de sus hijas, si aquella estuviese imposibilitada por su edad.

La dama que, equivocada o distraídamente, concediese la misma pieza a dos caballeros, no debe bailar, pues su acción ofendería a ambos o a uno de ellos, pues verían lastimado su derecho. En una ocasión de tal naturaleza se pierde sencillamente la pieza, a menos que uno de los favorecidos ceda espontánea y galantemente al segundo la prioridad.

Los familiares de los dueños de casa bailan en todo momento con las damas que sean menos solicitadas. En cuanto a sus hijas, gozan de toda libertad para bailar cuanto apetezcan, aunque sin descuidar la atención que deben a sus amigas.

En los grandes bailes son los dueños de casa o sus hijos quienes los inician; si alguno de éstos estuviera de novio, lo ayudará la novia, durante la fiesta, a atender a los invitados.

Ninguna joven debe demostrarse demasiado audaz mirando fijamente a su compañero de baile, ni parecer tan tímida que sufran su cultura y su don de gentes.

En cambio, puede también acontecer que sea el caballero de una timidez excesiva; en tal caso tomará la joven la iniciativa de la conversación.

Toda demostración de inmoderada coquetería, de escepticismo o indiferencia, o una actitud demasiado arrogante que impida el cambio de palabras con el compañero, son poco correctas y dan margen a que, por el ansia de lucirse o de parecer más elevada, sea una joven juzgada adversamente.

En los bailes de grandes proporciones suelen las damas anotar las piezas que conceden. Negar entonces una pieza concedida o transferirla constituye un desaire tan grave como el que cometería el caballero que no se presentase a reclamar la pieza que le fuera acordada. Con todo, este último caso puede ser originado por las dificultades que, dado el gran número de parejas, logren impedir al caballero llegar hasta su ocasional compañera, aunque es un deber de él prevenir tan embarazosa situación. La joven, por su parte, esperará su llegada, pues si se apresurara a bailar con otro podría desairar al primero, que instantes después no la encontraría a su disposición. Tal conducta podría acreditarse de ligereza en la joven, en desmedro de su prestigio y de su buen nombre.

No es posible aprobar la costumbre de bailar aunque no se sepa, pues no se va a un baile a hacer el aprendizaje de la danza, lo que es a todos molesto y causa de vergüenza para el culpable, aunque el hecho de no saber bailar no sea en sí censurable.

Soltura, facilidad y sencillez son las cualidades que se deben reunir para desempeñarse airoso en esta clase de fiestas. Evítese, además, todo paso nuevo o cortado que desoriente a la compañera y quizá la ponga en ridículo.

Además se ha de procurar constantemente no pisarla ni molestarla con posturas inconvenientes.

Un caballero pasará por alto el pisotón que reciba de una dama, el que es en ella más perdonable; por lo demás, tal accidente le hará comprender el deplorable sentimiento que causaría si fuera él quien lo causase.

Poesía/Emily Dickinson

Morí por la belleza, mas apenas me había acomodado en la tumba cuando uno que había muerto por la verdad fue depositado en una tumba adyacente.

Me preguntó suavemente por qué había muerto.

"Por la belleza", le contesté.

"Y yo por la verdad; ambas son una misma; somos hermanos", dijo.

Y así, como parientes que se encuentran una noche, conversamos entre las tumbas hasta que el musgo llegó a nuestros labios y cubrió nuestros nombres.

Tras el gran dolor viene un sentimiento de la forma; los nervios se ponen ceremoniosos como tumbas; el corazón rígido pregunta si era El quien molestaba ¿Y ayer o hace siglos?

Los pies dan mecánicamente vueltas alrededor de un camino de madera, de tierra o aire del Debería Ser, surgido inadvertidamente; un contentamiento de cuarzo como una piedra. Está es la hora del plomo recordada, si es sobrevivida, como las personas que se congelan recuerdan la nieve:

primero frío, luego atontamiento, luego el dejarse ir.

Como yo no podía ir a buscar a la Muerte, ella vino a buscarme bondadosamente; el carruaje sólo nos lleva a nosotros y a la Inmortalidad.

Marchábamos lentamente, ella no tenía prisa, y yo había dejado a un lado mi trabajo y también mi ocio, respondiendo a su cortesía.

Pasamos junto a una escuela donde jugaban los niños, que apenas habían terminado sus lecciones; pasamos los campos de pastos, pasamos el sol poniente.

Nos detuvimos ante una casa que parecía un hinchazón en la tierra.

El tejado era apenas visible y por cortisa tenía un túmulo.

Desde entonces han transcurrido siglos; pero cada uno de ellos me parece más corto que el día en que barrunté por primera vez que los caballos se dirigían hacia la Eternidad.

Enumero, cuando los cuento, primero a los Poetas, luego al Sol, luego al Verano, luego al cielo de Dios, y luego termina la lista.

Pero si se reflexiona, los primeros parecen comprender de tal modo a todos que los otros parecen un espectáculo innecesario, por lo que escribo Poetas

Todo.

Su verano dura el año completo, pueden proporcionar un sol que el Oriente consideraría excesivo, y si el Cielo final fuese tan bello como el que muestran a quienes confían en ellos, es una gracia demasiado difícil para justificar el sueño.

Este polvo silencioso era Caballeros y Damas, y mozos y mozas; era risa y talento y suspiro, blusas y rizos. Este lugar inerte era la mansión viva del Verano, donde las flores y las abejas cumplían su Circuito Oriental, luego fenecido como aquéllos.

He tenido hambre todos los años; mi mediodía ha venido a comer; yo, temblando, he acercado la mesa y probado el vino curioso. Estaba en las mesas que he visto cuando, volviéndome, hambrienta, solitaria, he buscado a través de las ventanas la riqueza que no podía tener la esperanza de poseer. No conocía el pan abundante; se parecía muy poco a las migajas que los pájaros y yo hemos compartido muchas veces en el comedor de la Naturaleza. La abundancia me hacía daño, pues aquello era tan nuevo; me sentía mal y rara como el fruto de un arbusto de la montaña trasplantado a la carretera. No tenía hambre; y así descubrí que el hambre era un estado de las personas que están fuera de las ventanas y que desaparece al entrar.



Cómo se las arregla el Lechuzón para estar bien con Dios y con el diablo y por qué el gobierno y la oposición le permiten ese doble juego, son cuestiones que tienen que ver no sólo con la política criolla sino también con nuestra idiosincrasia nacional. ¿Qué peruano no ha utilizado con destreza alguna vez en su vida la popular escopeta de dos cañones sin haber recibido entrenamiento alguno? Decir sí para sugerir un no, abrazar para luego golpear, dar con una mano para quitar con la otra, prometer una cosa y hacer lo contrario, afirmar para negar, son inveteradas costumbres que expresan esa ancestral ambigüedad en la que nos movemos los peruanos y que constituyen una herencia colonial.

La utilización de la escopeta de dos cañones no es un mero recurso táctico para salir circunstancialmente de cualquier apuro sino que es también un modo de ser muy nuestro: así es nuestra psicología. Es cierto que ser político en el Perú significa aprender a la perfección todos los secretos en el manejo de esa arma peligrosa que dispara a veces por la culata, pero nuestros hombres públicos, a diferencia de sus colegas de otros países, tienen la ventaja de no partir de cero sino que, como peruanos, están hechos de esa levadura.

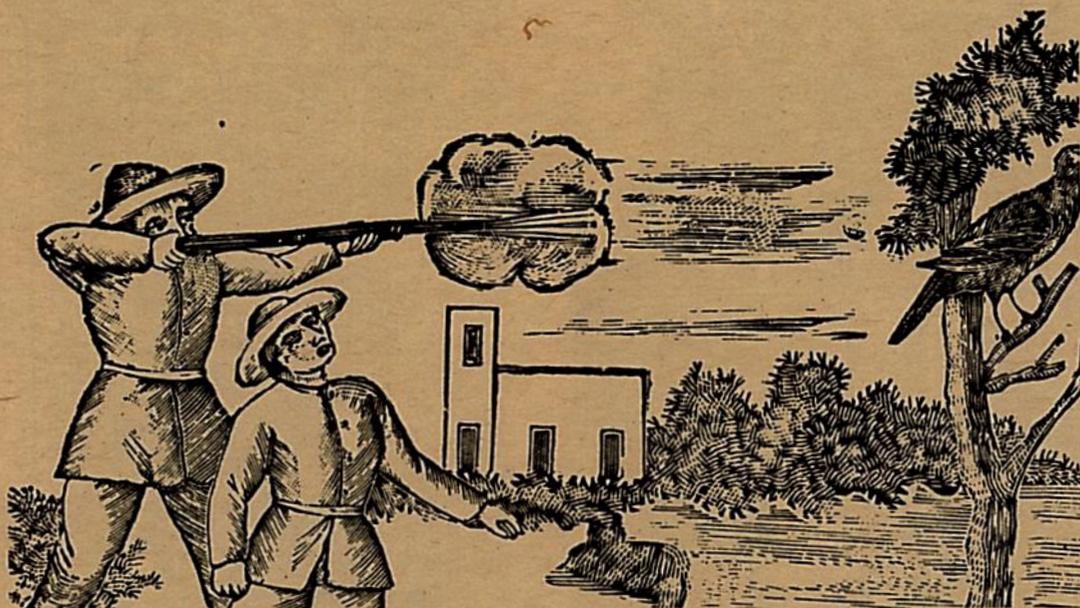
DOBLE JUEGO

El doble juego del senador Alva, quien busca de ese modo "ganarse algo", como dice el popular slogan publicitario, no es, sin embargo, de su exclusividad, pero en él es más notorio, no porque maneje esa arma criolla a las mil maravillas sino porque ocupa una posición muy destacada en la cúspide del poder. No es tampoco el primero que, desde las alturas del poder —el recuerdo del vicepresidente Edgardo Seoane está fresco aún en la memoria de los peruanos— dispara contra su propio gobierno: pero sí es el primer político que, sin tener alternativa alguna que ofrecer al país, dispara irresponsablemente a tontas y a locas. Por esa razón, sus ocasionales adversarios, Ulloa y Rodríguez Pastor, sabiendo que ese es el talón de Aquiles del Lechuzón, lo han desafiado cada uno en su turno para que presente una alternativa coherente a su

EL DISPARO DE LA ESCOPETA DE DOS CAÑONES

Sinesio López

Por sus funciones —segundo vicepresidente de la República, expresidente de la Cámara de Senadores y secretario general de Acción Popular—, el señor Javier Alva Orlandini es, sin duda, uno de los personajes más importantes del gobierno, pero, por sus frecuentes críticas a los sucesivos ministros de Economía y Finanzas que ha tenido el régimen belaudista, parece más bien uno de los líderes de la oposición.



política económica, sin que el secretario general de AP lo haya logrado, a pesar de sus esfuerzos y de sus asesores. Es que el problema no es sólo una cuestión técnica sino fundamentalmente política. Ante esa notoria incapacidad, el senador Alva ha debido reconocer que sus críticas son sólo observaciones parciales a los planteamientos generales del gobierno que él comparte.

MATERIAL INFLAMABLE

Una de esas discrepancias con el ministro Rodríguez Pastor ha girado en torno al precio de los combustibles que el Ejecutivo, por expresa autorización del Parlamento, hace depender del precio de la divisa norteamericana y que, a juicio del senador cajamarquino, debiera congelarse. La verdad monda y lironda es, sin embargo, que el mismo Congreso, del que forma parte el honorable Alva, estableció el tope de \$ 1.10 como mecanismo regulador del precio del galón de gasolina, luego de haber quitado generosamente el 170/o del impuesto a las transnacionales petroleras.

Ante la avalancha alvista que, en este caso, coincide

por casualidad con el clamor popular, el hombre del Wells Fargo ha dicho fría y secamente que la modificación del precio de los combustibles procede si y sólo si los representantes que la proponen encuentran una fuente alternativa de ingresos fiscales que llenen el forado que abriría tal medida. Los alvistas se devanaron varios días los sesos para encontrar los impuestos alternativos, pero a ninguno de ellos se le ocurrió algo o si se le ocurrió no tuvo el valor de plantearlo, eliminar la desgravación y los subsidios a las empresas petroleras. El respeto escrupuloso de los intereses extranjeros parece ser unió de los puntos de encuentro entre los hombres de Alva y los Ulloa.

CONCERTACION

Los dimes y diretes entre Alva y Rodríguez Pastor fueron subiendo de tono y era necesario ponerles coño. Esa tarea difícil se propuso nada menos que el académico y austero presidente del Banco Central de Reserva, Richard Webb, quien, utilizando los buenos oficios de los senadores cusqueños Monteagudo y Acurio, hizo firmar las paces al Lechuzón y al hom-

bre del Wells Fargo. La cosa estuvo arreglada hacia fines de la semana pasada. El arreglo consistía en soltar por última vez el huayco mensual de precios de la gasolina para entrar luego a establecer moderados aumentos que debían seguir siempre el ritmo de la devaluación del dólar, cuyas disparadas Richard Webb se comprometía firmemente a evitar. Hasta la fecha del lunes 8 todo iba a pedir de boca: el galón de la gasolina de 84 octanos subió a dos mil soles y el precio del dólar se dio la disparada del año: 100 soles en sólo tres días. Simultáneamente, Rodríguez Pastor se aprestaba a cumplir la parte de su compromiso con el cajamarquino. El técnico severo quedó atrás para dar lugar al político generoso y sensible: habría dos aumentos de sueldo para los empleados públicos, el ritmo de la devaluación disminuiría y sería establecido con tres meses de anticipación y la economía paralizada sería impulsada con una bolsa especial de créditos. No habló del precio de la gasolina, tema que dejó a su interlocutor, Javier Alva, quien, además de elogiar públicamente a Rodríguez Pastor, ofreció a su turno presentar al día si-

guiente —el martes— un proyecto para congelar el precio de la gasolina e invitó al Partido Aprista, a través de su sobrino Alva Castro, a respaldarlo.

EL DISPARO

Alva, fue, sin embargo, más allá de los acuerdos establecidos con Rodríguez Pastor y, en lugar de proponer una morigeración en el alza, planteó el congelamiento de precios de la gasolina. El proyecto fue aprobado sin mayor debate por el Senado, cuya mayoría estaba enterada del acuerdo Rodríguez-Alva y de la bendición que el presidente había impartido sobre ellos. El zafarrancho se armó cuando el ministro de Economía se enteró por diarios que el proyecto alvista no es sólo distinto a lo acordado sino opuesto a su filosofía liberal. Alva no había respetado los acuerdos y hacía volver a fojas cero el inflamable conflicto de los combustibles. Vino entonces el caos y se produjo una minicrisis ministerial que el presidente Belaunde rápidamente conjuró reiterando su confianza al renunciante ministro de Economía, al mismo tiempo que una llamada telefónica al presidente de la Cámara de Diputados cortaba en seco el debate.

UN TIRO POR LA CULATA

La situación es ciertamente difícil. Si la Cámara joven aprueba el proyecto alvista, los problemas internos de AP se agravarían y se desataría un conflicto de poderes de imprevisibles consecuencias. Si, por el contrario, no lo aprueba, ella quedaría como palo de gallinero al aceptar sumisamente las órdenes de Palacio.

En estos momentos los principales líderes del gobierno están seguramente apelando a los mejores recursos de su imaginación para encontrar una salida honrosa para ambos bandos en conflicto. Ese acuerdo no podrá restañar, sin embargo, las heridas abiertas en Acción Popular por el cruce de espadas entre Rodríguez Pastor y Alva Orlandini ni podrá reconquistar el perdido favor popular. A la escopeta alvista de dos cañones le ha salido el tiro por la culata.

*Mi país no es Grecia,
Y yo (23) no se si deba admirar
Un pasado glorioso
Que tampoco es pasado.*
Luis Hernández



El reciente sorteo de las Torres de San Borja y la difusión de la imagen de una Lima Ciudad-Jardín denotan, como el conjunto de la obra gubernamental, de un lado, una faz monopólica y, de otro, reminiscencias señoriales. Ambos aspectos, antinacionales y fuertemente reaccionarios, se resumen en el actual mandatario. El es una mixtura de lo virreynal, lo británico, Freedman y lo andino. Y es que en nuestra clase gobernante quedan sedimentos de todas las épocas anteriores, unas más fuertes que otras. De allí que Belaúnde con afanes de lord británico nos hable de Pachacútec y del Perú milenario mientras con Freedman bajo el brazo vende el país a los monopolios extranjeros.

Esta mixtura política actualiza hoy el trasnochado mito de Lima Ciudad-Jardín, regresionando al pasado para evitar el presente. Aristócrata, no puede asumir responsablemente a la actual Lima con su casi mitad de pobladores viviendo en barriadas y con los problemas propios de toda metrópoli. De allí que su obra urbana privilegie a sectores de la pequeña burguesía mientras, de otro lado, se engolosina en vendernos la ilusión de la Ciudad-Jardín: enloseta el jirón de la Unión para que recupere su señorío de antaño, enreja los parques y plazuelas, programa hacer de La Colmena un boulevard parisino y propagandiza el cuidado de balcones coloniales. El pasado se ha hecho así fijación, casi un mito, casi realidad; ha tenido suficiente fuerza para perdurar cruzando la barrera del tiempo e impactar la superestructura de nuestra clase dominante.

EL MITO ENGAÑOSO DE UNA LIMA CIUDAD-JARDIN

La historia forja los hábitos, aficiones e imágenes que pueblan el arsenal mental de la clase gobernante.

Nuestra burguesía nació con el boom guanero (1840-1860) articulándose como socio menor del capital británico, vasallaje que le hizo perder todo carácter nacional. El idioma inglés, el casimir, la etiqueta británica se entrecruzaron con la poltronería criolla emergiendo un bastardo que, además de cholo, blanco y mandingo sería británico mentalmente. Su presencia como clase no significó que el capitalismo fuera el modo de producción predominante en el país, primando los arquetipos feudales, el vasallaje servil en el campo y el carácter de gran señor del patrón.

Lima, aún amurallada, tuvo en Balta a un modernizador. Las murallas fueron derribadas entre 1868 y 1870, elaborándose el Primer Plano Regulador Oficial de la Ciudad de Lima



Plaza de Acho, siglo XIX

Lima : ¿ciudad jardín?

Eduardo Arroyo

La actual clase gobernante pretende retrotraer Lima a la imagen de una supuesta Ciudad-Jardín existente a fines del siglo XIX e inicios del XX. Pero la Lima de los 80 es eminentemente barrial. En esta Lima andinizada, las barriadas son sus sectores más dinámicos. La perspectiva de una Ciudad-Jardín es, pues, ilusoria.

(1). Balta autorizó la construcción del barrio de La Victoria, de los subterráneos para los desagües de la ciudad y del Palacio de la Exposición Nacional. La ciudad, ya sin murallas, creció en varias direcciones. Hacia el este (Barrios Altos) se constituyeron los barrios de artesanos. Las clases empobrecidas estuvieron localizadas en áreas inmediatas al viejo "Centro" mientras la burguesía mercantil-exportadora y su periferia acomodada buscaron alejarse del Centro yéndose al sur y poblando nuevas áreas (Barranco, Cho-

rrillos, Miraflores). Se instalaron las primeras fábricas, los primeros teléfonos, se remozaron paseos y parques. Lima buscaba progresar, igualarse a otras capitales, tener la sofisticación urbana de toda gran ciudad.

La derrota del Pacífico cortó su crecimiento, sucediéndose posteriormente largos y difíciles años de reconstrucción. Entre 1895 y 1919 el apogeo de la oligarquía civilista (la denominada República Aristocrática) retrotrajo la concepción virreynal que dicotomizaba el Perú en una República de españoles y una

República de indios bajo la nueva oposición de blancos-cholos. El Oncenio de Leguía, durante la segunda década del presente siglo, enfrentó a la aristocracia civilista despojándola del poder pero mantuvo intactas sus bases económicas de poder, entregando éste a un nuevo grupo que iba surgiendo y ampliándose a medida que avanzaba el proceso leguista.

En Leguía, modernizar la ciudad era sinónimo de belleza y plástica a la usanza europea. Así, el mito de Lima Ciudad-Jardín, bosquejado por las cla-

ses dominantes a fines de la Colonia y asumido por la República Aristocrática, se consolidó durante el Oncenio. Leguía unió a Lima con sus polos a través de sendas avenidas y construyó importantes edificios públicos: Palacio de Gobierno, Palacio Legislativo, Palacio Arzobispal. En la Plaza Dos de Mayo se construyeron una serie de casas de claro afrancesamiento arquitectónico. La construcción del Hipódromo de Santa Beatriz, el Country Club, el Golf Club reflejan el ascendiente inglés sobre la clase dominante peruana pese a la ya evidente hegemonía norteamericana a nivel internacional. Una vez más la costumbre reiterativa de la clase dominante de imitar a lo europeo se hizo presente en la nueva plutocracia forjada durante el régimen leguista.

La urbanización, no planificada, empezó a invadir los espacios rurales destinados al abastecimiento alimenticio de la capital. Ya hacia 1920 el valle del Rímac, con un área total de 32,233 hectáreas, tenía un área urbana de 3,166 hectáreas. Se iniciaba además la especulación en gran escala de terrenos urbanos enriqueciéndose los Brestia, los Prado, los Moreyra. Pero no todo fue parques, paseos, avenidas, alamedas y luces de neón. Desde 1903 existía la primera barriada (San Francisco de la Tablada de Lurín) y entre 1920 y 1923 se instalaron cinco nuevas barriadas (Matute, Leticia). Ello revela que estos barrios no son tan jóvenes, que denominarlos pueblos jóvenes no es ninguna gracia y que cambios nominales no alteran lo real: que estas barriadas son reductos del hambre y la miseria. A las barriadas hemos de añadir el fenómeno extendido de tugurización. Con una densidad de 357 habitantes por hectárea, las edificaciones del contorno de la Plaza Italia y la Avenida Abancay así como el Barrio Chino eran expresión de un total hacinamiento.

Lima era por entonces el Centro, asentamiento de la administración, actividades comerciales y de servicios así como localización espacial de algunos barrios populares; cerca al Centro se daban zonas populosas: el Paseo Colón era el asentamiento de la capa media comercial mientras al sur se organizaban los barrios ricos. La Lima de los 20 tenía, pues, sus avenidas, jirones, parques, alamedas, paseos, plazas, mansiones, barriadas, tugurios y fundos en los alrededores. Conforme crecía, se iba transformando en una ciudad populosa y agitada.

EL DESTINO DE LIMA ACTUAL SE JUEGA EN SUS BARRIADAS

La Lima de hoy es centralmente una Lima barrial. Ciudad inmensa, con unos 6 millones de habitantes de los que casi la mitad vive en barriadas, dista mucho de ser una Ciudad-Jardín. De hecho, sólo lo fue para la encopetada clase domi-

nante de hombres de frac y escarpines y damas de fino corpiño y garbo al caminar que paseaban por el jirón de la Unión y La Colmena soñando estar en Les Champs Elysées y en los boulevards parisinos mientras su vida transcurría en el Palais Concert, en el Parque de la Exposición o el Paseo Colón, en la Avenida Arequipa y sus mansiones o en los malecones de Chorrillos, Barranco y Miraflores.

En cambio, hoy, con barrios de singular pobreza, nuevos actores sociales y oleadas migratorias, especialmente desde los 50, el paisaje urbano ha variado cuantitativa y cualitativamente. Ya no se trata de una ciudad con un cinturón de miseria, como opinaba la sociología de los 60, sino que el tal cinturón, *afueras*, conos o como quiere llamársele, se ha convertido en el eje dinámico de la nueva ciudad. En él se juega el destino de Lima.

EL GRITO DEL "PERU PROFUNDO" EN LIMA

Ya no extraña que un gran porcentaje de limeños tenga un provinciano en su árbol genealógico. La figura del limeño de pura cepa va desapareciendo en una ciudad que es más que nunca mestiza y escenario de antipodas. Al lado de las barriadas y en el último anillo construido florecen Las Casuarinas, La Planicie. Conviviendo con discotecas exclusivas crecen los chichódromos, los salsódromos, peñas de diferente pelaje, centros de música negra y regional. El mosaico cultural tiende a volverse cada vez más heterogéneo.

Tal vez desde los 50, el Perú Profundo no está tan lejos del área metropolitana. Lo que sucede es que nuestra urbe sólo recuerda al Perú Andino ante casos remecedores como el de Huayanay o Uchuraccay, resucitando siempre las viejas tesis

dualistas de sociedad moderna-tradicional. Ya hay un "Perú" que ha venido bajando a Lima y a la costa peruana y tiñe a la capital con una nueva problemática. Está presente en las residencias urbanas en la figura de la sirvienta provinciana que mantiene relaciones de *servidumbre* en pleno capitalismo. En los contrastes de tomarse un café en cualquier punto de la capital y la cercanía permanente de un o una migrante limosneando o vendiendo huachos, frutas o en los cuadros desgarradores de madres con sus niños durmiendo en las veredas de esta Lima la horrible con su indumentaria chola, su hambre y su miseria. Está presente en el fenómeno barrial convertido en el asentamiento popular regular desde los 50 o en lo que la sociología denominara el "cholo emergente" (provinciano andino y rockero de esos tiempos).

Estos sectores emergentes expresan de algún modo al Perú Profundo en la capital, aquel Perú que el Perú oficial no quiere reconocer, menos en su *Ciudad-Jardín*. Y es que frente a los cambios producto de la acelerada urbanización, la clase gobernante anda desubicada en el espacio y el tiempo. Sus esquemas mentales y sus preferencias, siempre del lado de los invasores (llámense españoles, ingleses, yanquis) parecen decir con Raúl Porras Barrenechea que el "...único pasado arcaico digno de eliminarse es aquel que no es nuestro. Debemos volver a nuestros patios, a nuestros balcones, a nuestras huertas..." (2). Por ello el actual mandatario, armado ideológicamente con el pasado y sin ningún triunfo político que ofrecer, se engolosina en maquetas anunciando con gran bombo torres para la pequeña burguesía mientras prioriza una obra suntuaria que permitirá dizque recuperar a Lima su señorío y abolengo. En cambio, frente a los problemas reales (falta de

azúcar, de alimentos, agua, luz, transporte, títulos de propiedad de viviendas) la clase gobernante está ciega. El "presidente para todos los peruanos" elude el encuentro real con estos problemas. Ninguna marcha del pueblo de Comas a Palacio ha sido recibida por el mandatario, quien siempre ha aducido estar ocupado en problemas mayores. Algo así como decir "hoy no atiendo a provincias".

Además, manipula políticamente la imagen del Perú milenari mientras va transnacionalizando la economía nacional. Pero repetir "ama quella, ama sua, ama llulla" y querer empalmar el dichoso socialismo incaico con Freedman-FMI-Wells Fargo, no pega evidentemente.

Nuestro gran bardo criollo, Felipe Pinglo, sostiene en su vals "De vuelta al barrio": "La vida en su misterio/ me ha dejado una verdad/ los tiempos que se fueron/ esos no volverán".

Hay, pues, en la sabiduría popular mucho de cierto. El pasado no vuelve aunque nos aferremos a él. Debemos más bien asumir con buen pulso las nuevas exigencias urbanas comprendiendo que "cualquiera de los modernos y prosaicos *buildings* de la ciudad, vale, estética y prácticamente, más que todos los solares y todas las celosías coloniales. La Lima que *serva*, no tiene ningún valor serio, ningún perfume poético... Lo lamentable no es que esa Lima se vaya, sino que no se haya ido más de prisa" (3).

(1) Juan Bromley, José Barbagelata. *Evolución Urbana de Lima*. Concejo Provincial de Lima, 1945. Editorial Lumen S.A., p. 86-87.

(2) Raúl Porras Barrenechea. *El río, el puente y la alameda*. En *Pequeña Antología de Lima*, 1965, págs. 397.

(3) José Carlos Mariátegui, *Pasadismo y Futurismo*. En *Peruanicemos el Perú*. Biblioteca Amauta, 1970, pág. 22.



UCHURACCAY: LA DECADENCIA TOTAL

Miguel Azcueta



El anuncio del asesinato de Fortunato Gavilán, la última de las muertes —por ahora— ocurridas en torno al conocido caso de Uchuraccay, nos ha hecho temblar a muchos, no sólo por el hecho en sí sino también por su significado.

Si bien es cierto que la historia es un proceso complejo, lleno de contradicciones y en el que intervienen múltiples elementos, también es cierto que nosotros, los humanos, somos tan concretos que buscamos *hechos-símbolo* que representan una u otra etapa. Hay hechos-símbolo para momentos de esplendor y grandeza, y otros hechos-símbolo para momentos de miseria, decadencia y derrota. Por ejemplo, se ha visto en el asesinato de Kennedy y su secuela de asesinatos y muertes misteriosas, el hecho-símbolo del inicio de la decadencia del imperialismo norteamericano.

De la misma manera, el asesinato de los periodistas en Uchuraccay y las decenas de muertes que han seguido ya sea por masacres de uno u otro bando, ya sea por raras "enfermedades", ya sea por "desapariciones", se está transformando en hecho-símbolo de la decadencia que vive el país.

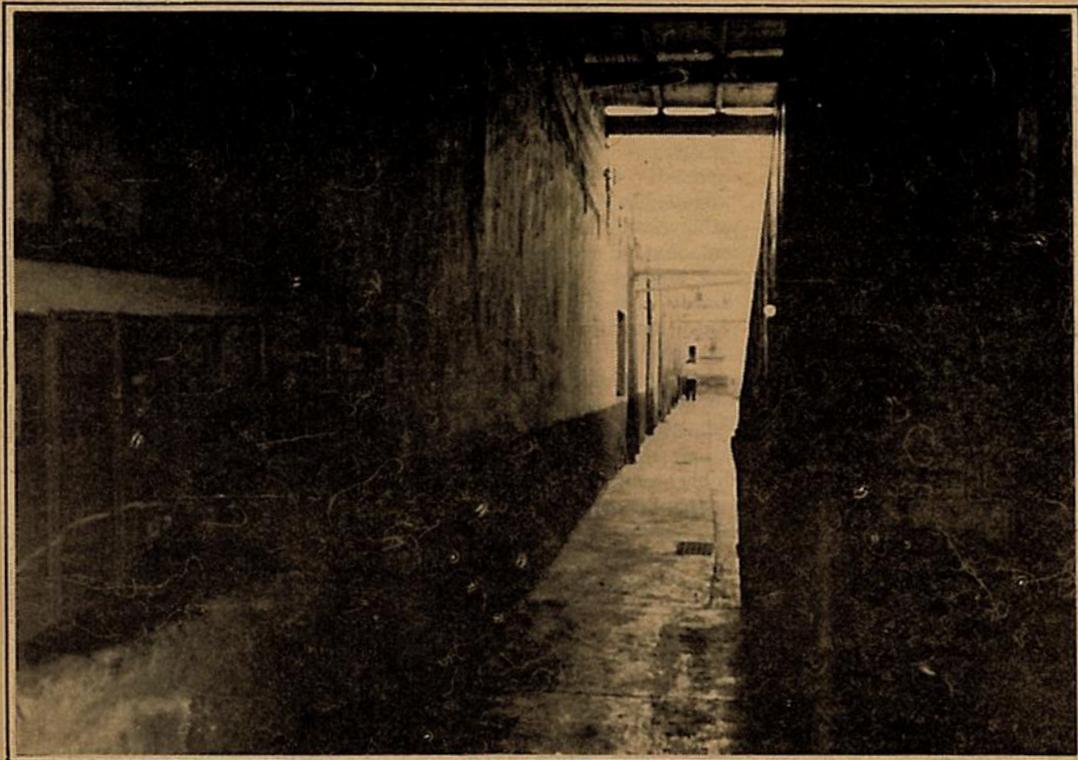
Si miramos a Uchuraccay, encontramos por todos lados una sociedad decadente. Decadencia en las instituciones tradicionales: en las comunidades, en los municipios, en la prefectura, en la iglesia... ya que ninguna responde a las exigencias de la realidad actual; decadencia en las fuerzas armadas y policiales que, de defensoras de la sociedad se transforman en uno de sus enemigos más temidos; decadencia en la justicia, incapaz no sólo de presentar y guardar pruebas concretas de los crímenes, sino que "extravía" documentos significativos, y se hace la indiferente ante la "desaparición" física y total de

autores y testigos; decadencia de la opinión pública, manipulada y desinformada por un periodismo escrito, hablado y visual que pronto olvidó a sus mártires; decadencia de la violencia revolucionaria, tan exaltada en los textos escolares —por supuesto, refiriéndose siempre al pasado, pero nunca al presente— y confundida ahora con el simple terrorismo, con las matanzas y las bombas. Y, lo que es peor, decadencia de los derechos humanos... ¿Qué sociedad es ésta en la que vivimos donde se politizan y partidizan los derechos esenciales de todos, en especial, el derecho a la vida? Si a los derechos fundamentales los llamamos "humanos" es, precisamente, como señala la Declaración Universal, porque no se tiene en cuenta ni la raza, ni el sexo, ni la ideología.

La pregunta, pues, se nos viene: ¿estamos entrando ya a una etapa de decadencia nacional?

El peligro es grave ya que, analizando la historia, después de la decadencia, sobre todo cuando está acompañada de una crisis económica general, viene la división o el desmembramiento de una nación. Así ocurrió siempre: con el imperio romano, el árabe, con el imperio español y el inglés... y en el Perú de 1879.

Muchas voces se alzan clamando para que no apaguemos la luz del optimismo. Quizás ha llegado la hora de que todo el pueblo peruano, o más claramente, todos los sectores populares comencemos a coordinar mejor y preparar nuestra alternativa de reconstrucción nacional no apagando el optimismo, de ninguna manera, sino avanzando en positivo, con claras afirmaciones de creación, gritando al igual que García Márquez al recibir el Premio Nobel que "frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida".



Syd Barrett nació en enero de 1945, poco antes del triunfo definitivo de los aliados en la Segunda Guerra Mundial. Natural de Cambridge e hijo de madre alcohólica, Barrett era un muchacho enclenque, tímido y depresivo que hizo estudios de pintura en Camberwell y había tocado en varios grupos de rock y blues como George Moff and the Mottos y The Hollering Blues. A fines de 1965 un grupo de estudiantes de la Escuela Politécnica de Arquitectura Regent Street lo llamó a sus filas. Por entonces el novel conjunto atravesaba un agudo momento de crisis, cambiando constantemente su denominación inicial de Sigma 6 por otros como T. Set, The Architectural Abdabs, The Abdabs o Screaming Abdabs. Barret, admirador del blues americano, propuso el nombre de dos semidesconocidos blueseros, Pink Anderson y "Dipper Boy" Floyd Council. Roger Waters (bajo), Rick Wright (teclados) y Nick Mason (percusión) —los restantes integrantes del grupo— aceptaron la idea y surgió The Pink Floyd Sound, más conocido como Pink Floyd (Fluido rosa).

Era el año de 1966 y por aquella época los Beatles lanzaban *Revolver* y el rock inicial entraba en decadencia ante nuevas y más complejas formas sonoras. Los domingos por la tarde Pink Floyd actuaba en el legendario Club Marquee en sesiones tituladas "The spontaneous underground" donde alternaba el feed-back electrónico con números de Chuck Berry. Peter Jenner se convirtió en manager del grupo. En octubre de 1966, una pareja americana de apellido Brown, proveniente del Instituto Milbroock de Tim Leary, decidió proyectar diapositivas sobre el conjunto mientras actuaba.

En esos momentos se publicó en Inglaterra el primer diario "underground". El festejo se realizó en el Roundhouse de Londres con más de 2,000 espectadores. En el show el nombre de Pink Floyd quedó ligado a la luz y la proyección de diapositivas y gelatinas. Sucesivamente en el Roundhouse y el UFO como banda estable, junto con The Soft Machine, Crazy World of Arthur Brown y Tomorrow crearon el rock psicodélico inglés. El show audiovisual los caracterizaba. Cuando los Brown se volvieron a Milbroock, Joe Gannon se ocupó de las luces y se formó una cooperativa con Jenner y Andrew King para manejar los intereses del grupo: Blackhill Enterprises.

Joe Boyd, el director musical del club UFO, les grabó el primer single: *Arnold Layne*, que trataba sobre un travesti. Fue tan "underground" que hasta un radio pirata prohibió su difusión. En abril de 1967 aparecieron en la madrugada del día 28 en el "Festival de la libre expresión del sueño en



Bob Geldof interpreta a Pink en "The Wall".

PINK FLOYD: ¡DERRIBEMOS LA PARED!

Christian Wiener

A pesar de las equívocos y confusiones que su nombre podría provocar, Pink Floyd es uno de los más importantes y vanguardistas grupos de música rock ingleses. Socialista y psicodélico, Pink Floyd pertenece a esa elite de conjuntos de rock cuya obra ha logrado una trascendencia por encima de lo circunstancial. Ahora con el estreno de "The wall", película sobre la música de este grupo, las siguientes líneas buscan contar un poco de la historia de esta banda desconocida o mal conocida por muchos o casi todos.

technicolor de 14 horas", equivalente a los "be-in" de los hippies americanos. Luego el 12 de mayo hicieron un show enteramente solos en el "London Queen Elizabeth Hall", con sistema cuadrafónico, proyección de slides y luces, burbujas y flores. Presentaron la canción *Games for may* (Juegos para mayo), la que con el nombre cambiado de *See Emily play* llegó al número 5 y les permitió aparecer en el ranking.

Era tiempo de grabar un long play. En agosto salió *The piper and the gates of dawn* (El flautista en las puertas de la alborada) conteniendo once temas de los cuales diez eran de Barrett. En octubre del 67 emprendieron su primer viaje a los EE.UU. que fracasó ante la creencia de empresarios y público que eran unos nuevos Beatles. A comienzos del 68 Barrett abandonó el grupo debido a una sobredosis de fármacos que habían dañado su sensible sistema nervioso. En medio de la debacle Barrett llamó a David Gilmour, antiguo compañero de escuela y nené mimado de las discotecas parisienses,

para que lo reemplazara en "Pink Floyd".

PSICODELIA Y REVOLUCION

La salida de Barrett implicó cambios radicales en la orientación del conjunto. Roger Waters pasó a la cabeza y un inteligente golpe publicitario los volvió a poner en la boca de todos. En mayo de 1968 presentaron un concierto gratuito en Hyde Park en apoyo a las movilizaciones obrero-estudiantiles en París y Checoslovaquia. Al mismo tiempo se editó su segundo long play *A saucer full of secrets* (Un plato lleno de secretos) e hicieron una apoteósica gira europea llamada "The Journey" con un proyector de sonido de 360 grados "Azimuth Coordinator" y efectos de luces.

La fama del conjunto y el respeto profesional que inspiraban hizo rodar rumores de que Waters se encargaría de componer la banda de sonido de 2001, *Odisea del espacio*. Pero Kubrick no se convenció y prefirió *El danubio azul*. De todas

maneras no faltaron realizadores como Barbet Schroeder, Peter Whitehead y Paul Jones que supieron demostrar que el rock también podía crear climas y ambientaciones. En 1969 Michelangelo Antonioni les pidió que compusieran la banda de sonido de su primer filme norteamericano, *Zabriskie Point*. Finalmente solo usó tres temas, incluyendo *Crumbing land* para la escena de la explosión final. Waters confesó que se había alegrado de no haber trabajado con Kubrick, porque de Antonioni dijo que era infernal trabajar con él.

La actividad cinematográfica no alejó al grupo de sus preocupaciones iniciales. A comienzos de 1970 aparece el long play doble *Ummagumma*, que presentaba grabaciones en vivo en Birgimighan y Manchester. Al mismo tiempo profundizan en sus experimentos psicodélicos, combinando ruidos y efectos electrónicos con una letra más ácida y socialmente crítica con respecto a la metafísica y celestial de Barrett.

En octubre de 1970 Pink Floyd lanza *Atom heart mo-*

ther (Madre de corazón atómico) que trepa hasta el No. 1 inglés luego de una espectacular presentación en vivo con bronceos y coros masculinos y femeninos. El lon play incluía *Alan's psychedelic breakfast* (El desayuno psicodélico de Alan) que llevaba hasta extremos inimaginables los experimentos desarrollados por los Beatles en *Revolution 9*. Por aquellos momentos la orientación política del grupo se fue radicalizando desde un vago progresismo de izquierda hasta los "Socialist workers" y el trotskismo. Los temas de la revolución y contra la burguesía, los conservadores y el laborismo se convirtieron en pan de todos los días de manifestaciones donde alternaban con Vanessa Redgrave, Tony Richardson y dirigentes obreros y sindicales.

LA TRILOGIA

Roger Waters nació en setiembre de 1940 mientras la "Luftwaffe" bombardeaba implacablemente Londres. A los seis años supo que su padre había muerto en la guerra y que el rey Jorge les había enviado un diploma de condolencia con ribetes dorados. A los quince tuvo su primera guitarra, que tocaba en veladas nocturnas de blues en los bares de Londres. Díscolo y habitualmente huraño, Waters confesó a un compañero de escuela que necesitaba hacer música como forma de mitigar su violencia y frustración. Fue así que impulsó el grupo Sigma 6 en la Escuela de Arquitectura con dos viejos compañeros de aula: Rick Wright, virtuoso pianista de jazz casado con la cantante Juliette Gale, y Nick Mason, entusiasta deportista aficionado a la batería.

En marzo de 1973, y luego de nueve meses de espera, el grupo presentó su obra maestra: *Dark side of the moon* (El lado oscuro de la luna), que fue presentada en el Planetario de Londres. Este long play —uno de los hits más importantes de la música moderna— combinó un impecable sonido futurista con una temática social anticapitalista escrita por Waters. Hicieron una nueva presentación en el Eals Court ante 18,000 espectadores usando hielo seco, luces, objetos voladores que se estrellaban, un hombre inflable con ojos verdes incandescentes y un gong en llamas. Pink Floyd había llegado a su madurez y decidió celebrarlo en grande.

En el verano de 1974 David Gilmour produjo el L.P. "Blue Pine Trees" y actuó con Sutherland Brothers & Quiver en vivo reemplazando a su guitarrista enfermo. También actuó en un concierto de Roy Harper en Hyde Park. Nick Mason produjo el L.P. *Round one* e intervino en el álbum *Rock Bottom* de Robert Wyatt. Todas estas actividades, sumadas al hermetismo del grupo que sólo reaparecía para un acto político de cuando en cuando, hicieron correr el rumor de

que se separarían ante la imposibilidad de superar su último disco. Para desmentirlos, en noviembre de ese año hicieron una presentación con localidades agotadas, aunque las actuaciones carecieran del brillo al que Pink Floyd tenía acostumbrado.

En 1975, luego de dos años y medio del último L.P., editaron *Wish you were here* (Desearía que estuvieras aquí), firmando contrato en Estados Unidos con el sello Columbia. El maravilloso trabajo dividió a los críticos. Unos lo acusaban de ser una continuación de "El otro lado de la luna" en su tratamiento de la alienación, la soledad y la locura consumista e impersonal. Otros alababan el paso de lo cósmico a lo terrenal y directo con un fondo a lo largo de toda la cara inicial que se traducía en un clímax apoteósico. *Shine on your crazy diamond* (Brilla diamante loco) era un homenaje de Waters y Gilmour a Syd Barrett y *Welcome to the machine* y *Have a cigar* reflejaban el mundo del rock en la Inglaterra de esos años. Una obra tensa y dramática donde la melodía está en permanente variación.

Sin embargo, los críticos, que no supieron apreciar esta obra en toda su dimensión, reivindicaron "Animals" (Animales), que fue editado en febrero de 1977 y que completa la trilogía iniciada con "El otro...". Inspirada en "Rebelión en la granja" de George Orwell, el L.P. pretende ser una metáfora política donde se clasifican a los seres humanos (y partidos políticos) en perros, cerdos y ovejas. Como no podía ser de otra manera, la presentación del disco no escatimó recursos, viéndose chanchos voladores y otras rarezas antes de los conciertos. El grupo volvió a guardar silencio y nuevos rumores de separación aparecieron mientras Gilmour grababa su primer L.P. como solista. Eran tiempos del disco y la moda "punk" donde un grupo "progresivo" como Pink Floyd parecía no tener ya nada que decir.

LA PARED

A fines de 1978, con casi tres años de silencio, el conjunto presentó una nueva obra de gran envergadura: "The wall" (La pared). Era un álbum doble y conceptual que combina aspectos autobiográficos con una fuerte crítica al momento presente y al resucitamiento de los movimientos conservadores y neofascistas representados tanto por la Thatcher como los grupos "punk". Si *El lado oscuro de la luna* alertaba sobre las ilusiones en la concertación social de los laboristas, *La pared* profetizó sobre la militarización inglesa a más de dos años del conflicto de las Malvinas.

"La idea del disco empieza en 1975 —confiesa Waters—. Primero fue un cuento, luego un álbum doble y después un show teatral. Lo que más me inquietó fue descubrir cómo entre el artista y su auditorio se va creando una barrera, una pared.

El músico es un poder vertical que impone su música e imágenes, mientras el público lo sigue ciegamente. Los gobernantes han convertido a los artistas en su mejor instrumento de represión".

La pared, dice una de las letras del disco, son los distintos escondites que fabricamos nosotros. ¡Derribemos la pared, destruyamos la educación, acabemos con el poder! Un trabajo de agitación y esperanza que batió todos los récords de venta del grupo, aunque sólo algunos sectores llegaron a valorarlo en toda su integridad. Surgió así la idea de hacer una película que, sucesivamente, director tras director consultado, rechazaron. Sólo Alan Parker, inglés radicado en Estados Unidos, y conocido realizador de *Expreso de medianoche* y *Fama*, aceptó el reto con la condición previa de vigilar todo el proceso de producción.

Nació entonces *The wall*, la película, que a un costo de más de trece millones de dólares se presentó con gran éxito en el último Festival de Cannes. El protagonista principal es "Pink", un solitario y neurótico músico de rock dominado por los fantasmas del pasado y la locura del presente. Su rol es interpretado por Bob Geldof, quien forma parte de la banda irlandesa de rock *Boo-town Eats*.

A diferencia de otras películas sobre música rock, la originalidad de *La pared* radica en la elaborada combinación de imágenes realistas con otras fantásticas y de dibujos animados (a cargo de Gerald Scarfe). Una visión onírica y desbordada (como en el desfile de los martillos, simbología obrero-fascista) al compás futurista de la música del conjunto. En forma más indirecta, el filme es también una reflexión sobre el mundo de la música rock y el mercado juvenil, sobre su soledad personal y sexual, y el endiosamiento que termina en una crisis depresiva y de autodestrucción.

El mañana de Pink Floyd es hoy misterioso. A pesar del hermetismo del conjunto, se filtraban voces de que algunos no estaban muy conformes con el resultado del filme. Nick Mason revelaba hace poco a una revista alemana que ellos "no se hacían los problemas generacionales de los (Rolling) Stones". "Seguiremos haciendo música mientras tengamos algo que decir", agregaba. El caso es bastante singular, como singular ha sido su carrera. Su pesado sonido ha buscado ser una forma de contestación frente a toda la corriente dulcificadora y baladista que estaba degenerando la virulencia del rock primitivo. Sus originales presentaciones, de otro lado, estaban lejos de la fácil complacencia "show business" de un Alice Cooper o David Bowie. Era, según uno de sus más fervientes críticos, la única forma de "ver" su música.

PARA APRENDER PERIODISMO

Juan Gargurevich

El "Chino" Domínguez y Reynaldo Naranjo acaban de iniciar una aventura periodístico-didáctica: han lanzado el primer número de la revista mensual "Talleres de Comunicación". Y su empeño pone sobre el tapete un viejo y debatido problema que se reduce a la interrogante: ¿se aprende realmente periodismo en las aulas universitarias?



El periodismo peruano existe desde 1594, pues fue en ese año que circuló la *Relación* que daba cuenta de la derrota y captura del pirata Hawkins. Fue escrita y editada en Lima con los al vencedor Beltrán de Castro y seguida por toda una serie de ediciones —"Relaciones"— que conforman el origen de este nuestro trajín cotidiano de captar hechos "noticiales" y, convertidos en noticia, difundirlos para conocimiento público.

Sin embargo, pese a lo antiguo de la profesión, los reporteros peruanos aprendieron el oficio en la redacción hasta después de la Segunda Guerra, cuando se fundó la Escuela de Periodismo de la Universidad de San Marcos. Todos los prohombres del periodismo peruano, aquellos que a editorial limpio hacían tambalear gobiernos y deleitaban con su fina retórica, hicieron su aprendizaje en los periódicos mismos.

El sistema de "reclutamiento" de los nuevos periodistas era singular, a base de relaciones, compadrazgos o simple persistencia (aunque hay que reconocer que el sistema perdura). No se exhibía, como hoy, un diploma que acreditaba ser periodista.

Y pese a lo viejo del oficio fuimos recién conocidos legalmente como "profesionales" en 1965. Los que ante la interrogante de "¿Profesión?" poníamos simplemente "Empleado", pudimos contestar con pedantería: "Periodista".

¡A ESTUDIAR!

Es evidente que la corriente de hacer estudios de periodismo vino de los Estados Unidos. En casi toda América Latina, en coincidencia ("sospechosa", dirían algunos). Como fuere, el hecho es que el modo de enseñar periodismo resultó importado del país del Norte, allí donde hacía ya muchos años que se habían desarrollado los estudios sistemáticos de la especialidad. El manual de Phillip Porter se convirtió en la "biblia" y hasta los viejos periodistas debieron comprarlo y consultarlo a hurtadillas. Fue el fin del periodismo español, aquél que no conocía la Pirámide Invertida ni los Valores de la Noticia y que, finalmente, debió también doblegarse ante el embate de las Cinco Preguntas y aceptar la existencia del sañón "lead" (aunque lo asumieron como "lid").

No es del caso especular ahora sobre si fue mejor o peor el cambio. Pero lo que es seguro es que la implantación de la Objetividad como modelo paradigmático permitió tender un manto de disimulo sobre las intenciones reales de los propietarios de los diarios. Y aquí están parte de las diferencias fundamentales con el periodismo norteamericano. Allá el periodismo es mayormente una industria en sí misma que obtiene beneficios en el área industrial del entretenimiento. Aquí, en cambio, se ejerce presión en búsqueda de beneficios distintos a los puramente industrial-periodísticos. No de otro modo podría explicarse la supervivencia de medios como "La Prensa" o "Correo", ya quebrados pero persistentes en su aparición diaria.

Esta corriente del ejercicio del periodismo nacida, decíamos, de las nuevas escuelas de periodismo, sumió a los profesionales en confusión que aún persiste. Antes, el periodista abrazaba la posición política del diario; no se cultivaba la "objetividad" que permite, presuntamente, ponerse al margen de la postura editorial. El periodismo era absolutamente comprometido.

La Objetividad como escuela periodística creó, pues, un desfase, a la vez que nuevos espacios. Y hasta hubo diarios que proclamaban que pese a ser de Derecha tenían un comunista en sus planillas de pago (lo cual, según ellos, les aseguraba el Paraíso o algo mejor).

MAS DE 40 AÑOS...

Y dentro de poco se cumplirán 40 años de la fundación de la Escuela de San Marcos que con el devenir del tiempo se convertiría en Programa de Ciencias de la Comunicación. Persiste el viejo problema: ¿puede un egresado de Ciencias de la Comunicación desempeñarse como periodista profesional, sólo porque domina la Pirámide, los Valores y las Sagradas Preguntas?

La respuesta parece ser simplemente que no. Y es que hay cosas que no pueden ser enseñadas en las aulas, donde se practica un periodismo ideal, de a mentiras, de diario modelo inexistente. Las aulas, los profesores, la Universidad en suma no pueden poner al estudiante en contacto con la realidad y enseñarle, por ejemplo, la intrincada red de compromisos que se movilizan alrededor de un medio masivo de comu-

nicación político-empresarial, como son la mayoría de nuestros medios.

Existe un vacío de información que no dan las universidades pero que tampoco es fácil de aprender en los medios mismos. De la habilidad del novel dependerá su suerte así como del jefe inmediato, que tiene la misión mínima de impedir que aquel egresado meta la pata.

Parecería ser entonces que la clave, en parte, estaría en apelar a los periodistas mismos para que cuenten su experiencia y muestren cómo recorrieron el camino que los llevó a convertirse en profesionales experimentados. Esto no soluciona totalmente el problema, por supuesto, pues quedan muchos cabos sueltos, pero ayudaría sin duda. Y esto es lo que nos parece que pretenden el Chino Domínguez y el poeta Naranjo con sus "Talleres de Comunicación", esto es, tender un puente entre el estudiantado de periodismo y el medio masivo para que aquél se alimente de la experiencia de los profesionales, por lo demás generalmente renuentes a acercarse a los alumnos de periodismo.

Quedan todavía pendientes interrogantes que seguramente la revista planteará en su hora, como aquel que mencionábamos como "desfase" entre la imposición académica de la Objetividad, y la Realidad. Y también está la pregunta sobre si nuestro periodismo está en el camino de convertirse también en una industria sin espacios para el idealismo combativo, que es la mejor herencia de los viejos periodistas, desde los señores hasta los anarquistas, que nunca conocieron la Pirámide Invertida pero que escribían como dioses.

Debemos advertir que, a nuestro modo de ver, en los Estados Unidos se practica el mejor periodismo del capitalismo. Su desarrollo, ayudado por la tecnología, es realmente extraordinario pero —y esto nos desconcierta— es frecuentemente ignorado por quienes lo rechazan como modelo. Debíamos recoger lo mejor de ese periodismo tanto a nivel de enseñanza como de ejercicio; tal práctica no se contraponen en absoluto con el deseo de hacer, por ejemplo, periodismo popular o alternativo. Hay que estudiarlo, es todo. (Y les aseguro a los Camaradas Estudiantes que no hay contagio si se leen *Life*, *Time* o *Newsweek*...)

El mundo literario contemporáneo de Emily Dickinson —de 1830 a 1886— no se enteró de que ella existía. Después de su muerte, es decir, en la década de 1890, su familia publicó tres pequeñas colecciones de sus poemas y un libro con sus cartas, y en esa década de novedades —cuentan sus críticos— gozaron de un favor entusiasta durante seis u ocho años. Pero pronto fueron descartados por una poesía más convencional. Durante los treinta años siguientes su nombre apenas fue mencionado en los libros de texto y las historias literarias. En una fecha tan reciente como 1926 la Enciclopedia Británica sólo mencionó una vez el nombre de Emily Dickinson, como una referencia de paso en el artículo dedicado a otro escritor, y lo omitió completamente en el índice. Hoy día, después de la agitación producida por el redescubrimiento de su poesía y de la influencia que ejerció ésta durante el último cuarto de siglo, Emily Dickinson ocupa un puesto de los más altos entre los genios norteamericanos. Como el gran Melville, ha sido sacada de la oscuridad y el olvido y puesta en el pináculo del arte de su país. Fue necesaria toda una revolución literaria para que se descubriesen y reconociesen sus méritos. Como en el caso de Melville, nos preguntamos cuáles son las razones de este extraño capítulo en el destino de estos genios, de estos casos extraordinarios de escritores que, desconocidos de sus contemporáneos, fueron "contemporáneos del futuro".

Emily nació en 1830, en la ciudad de Amherst, Massachusetts, entonces una aldea campesina de la parte occidental de ese estado y sede de uno de los colegios para hombres más antiguos de Nueva Inglaterra, el Amherst College. Su padre era Edward Dickinson, abogado de la ciudad y uno de sus ciudadanos más dignos, quien en cierta ocasión fue designado para el cargo de vicegobernador de Massachusetts, pero declinó el honor. Tuvo tres hijos: un varón, Austin Dickinson, y dos niñas, Lavinia y Emily. Esta se crió en la casa familiar, destinada a ser su único hogar durante los cincuenta y seis años de su vida. La familia de Dickinson representaba típicamente al espíritu conservador más viejo y más tajado en roca de la tradición puritana. Emily dijo de sus padres: "Mi madre no se ocupa en pensar", y, en otra oportunidad: "Si el padre está dormido en el sofá, la casa está llena". A la edad de diecisiete años fue enviada a la ciudad cercana de South Hadley para que asistiese al South Hadley Female Seminary, pero le disgustaba tanto ese colegio que terminó por rebelarse contra él cuando el director anunció que las muchachas debían permanecer en casa los domingos; hizo sus valijas y regresó a Amherst. Allí, durante seis o siete años, vivió una animada



Emily Dickinson (1830-1886).

Emily Dickinson EL JARDIN DEL POETA

Morton Dauwen

Emily Dickinson jamás publicó un libro. Sin moverse de su jardín de la tranquila ciudad de Nueva Inglaterra, la reclusa de Amherst, Massachusetts, llegó a ser una de las grandes poetas de todas las épocas, y quizás la más grande de todas las poetas femeninas. Su universo era el alma; su tarea especial, la de hacer hablar a ese universo. Esto lo realizó en poemas como piedras preciosas que no se parecían en nada a lo escrito antes ni después. En su jardín talló con el material de su limitada experiencia, las grandes verdades de la vida.

vida social, y uno de sus biógrafos modernos cree que conoció y se enamoró de un joven estudiante del Amherst College, George Gould, pero su padre le prohibió casarse con él. A la edad de veintitrés años (en 1853) el señor Dickinson fue elegido diputado del Congreso de los Estados Unidos, y Emily fue a pasar algunas semanas con

él en Washington. A su regreso al norte se detuvo a visitar a sus amigos de Filadelfia, y, según otro de sus biógrafos, conoció allí a un caballero, el reverendo Charles Wadsworth, quien la atrajo profundamente e influyó en ella durante el resto de su vida. Sin embargo, otro de los biógrafos modernos de Emily dice que el hombre mis-

terioso que, en algún momento durante esos años, provocó el amor de Emily fue Edward Bissell Hunt, el esposo de la escritora que más tarde fue conocida con el nombre de Helen Hunt Jackson y que escribió la famosa novela *Ramona*, escritora que era amiga íntima de Emily. Quienquiera que fuera el amante secreto, sigue siendo

un misterio que ha suscitado la especulación de todos los estudiosos que han tratado de escudriñar la historia íntima del espíritu de Emily Dickinson. Quizá ninguno de esos hombres desempeñó realmente semejante papel; quizá el amante secreto de la poetisa fue alguien cuyo nombre nunca ha sido revelado ni sospechado; y quizá no existió nunca, aunque la tragedia de un amor contrariado es uno de los continuos temas de sus poemas.

Sea como fuere, Emily regresó a Amherst y a la casa de su familia, donde vivió los treinta y tres años restantes de su vida. Vestía de blanco. Se hizo esquiva y retraída; cada vez eran menos las personas que la veían. Se convirtió en una leyenda en la ciudad. Sus padres fallecieron y su hermana Lavinia fue en adelante su compañera cotidiana. Pero al otro lado del prado, "separado por un seto", vivía su hermano Austin Dickinson, quien se había casado con una amiga de la infancia de Emily, Susan Gilbert, quien llegó a ser la compañera más íntima de la poetisa, quizá la única persona viviente que vio, leyó y elogió sus poesías. Pues día tras día, mes tras mes y año tras año, Emily escribió poesías: se trataba de una corriente continua e ininterrumpida de versos que a veces incluía en las cartas que escribía a sus amigos o mostraba a la "hermana Sue", pero la mayoría de los cuales ocultaba en sus carpetas y cajones sin mostrarlos nunca a nadie. En una época mantuvo correspondencia con el coronel Thomas Wentworth Higginson, una de las personalidades literarias de Boston y fundador de la *Atlantic Monthly*, la revista literaria más importante de ese tiempo; y aunque según parece, él se dio cuenta del genio que había en esos trozos poéticos, nunca la incitó a publicar más que unas pocas muestras de los mismos, y eso en parte contra la voluntad de su autora. "Habitualmente ocultaba su pensamiento, así como su persona, a todo el mundo, salvo a muy pocos amigos", escribió el coronel muchos años después. Este descubrimiento constituyó la clase de vida que había elegido. "Rara vez se la veía, ni siquiera en la casa, sino como una figura que se desvanecía como un espectro a lo largo de un corredor; le gustaba la música, pero se negaba a ir a la sala de recibo cuando se tocaba, y permanecía sentada en el vestíbulo sin ser vista. Poseía ciertas características: escribía cartas infatigablemente, pero sentía un prejuicio congénito que le impedía ponerles la dirección y hacía que otros la pusieran por ella; se vestía invariablemente de blanco, pero se negaba a que le probasen los vestidos, tarea que realizaba su hermana; enviaba plantas perennes y bollos dulces, acompañados de versos enigmáticos, a los vecinos y hasta a los niños, y llegó a ser, en resumen, la rareza de su pueblo". Nunca se la veía en las calles de Amherst; sólo en raras ocasiones, y por lo general en las tar-

des de verano, podían vislumbrar los vecinos su forma blanca caminando o deslizándose por el jardín en el crepúsculo. Así vivió, y así murió, de la enfermedad de Bright, el 15 de mayo de 1886.

Entre los centenares de poemas que encontró su hermana después de su muerte se hallaba este breve mensaje: "Esta es mi carta para el mundo/ que nunca me escribió,/ la sencilla noticia que da la Naturaleza/ con tierna majestad./ Confío su mensaje/ a manos que no pueden ver;/ por amor a ella, amables compatriotas,/ juzgádmelo con benevolencia!"

UNA AVENTURA POÉTICA

En Emily Dickinson alcanzó el individualismo norteamericano su forma más extremada y absoluta. Su mundo era una sola casa, su público se componía a lo sumo de dos o tres personas, su vida era más solitaria que la de Thoreau, su muerte pasó más desapercibida que la de Melville, y apenas vio impresos unos pocos de sus versos y desde luego no vio publicado un sólo libro de sus poemas.

No obstante, esta mujer vivió una de las vidas más aventureras y llenas de acontecimientos del siglo XIX, y quizá una de las vidas más excitantes de la historia de la poesía. "Es dudoso que, a pesar de su aislamiento geográfico, haya habido nunca una mujer menos solitaria". Su imaginación era tan activa, sus sentidos tan brillantes, su curiosidad tan ansiosa e inagotable, su especulación tan audaz, que vivió literalmente acompañada de prodigios y maravillas, de las aventuras más audaces de que es capaz el espíritu humano. Su agilidad intelectual, la audacia de su fantasía hacen que sus hermanas en poesía de esa época en Inglaterra —Elizabeth Barrett Browning y Christina Rossetti— parezcan moderadas comparadas con ella. Hasta nuestro propio siglo, las mujeres que escriben poesía han sido pocas en número y menos todavía en genio. La situación social y personal en que vivieron las mujeres hasta los tiempos modernos, si bien las inducía muchas veces a otras formas de poder o de expresión, prohibía estrictamente su actividad artística; y, en consecuencia, el talento y la perspicacia especiales del sexo femenino, los secretos contemplativos así como sentimentales de su naturaleza, constituyen uno de los aspectos más raros de la literatura. La antigüedad nos ha legado los fragmentos de la obra de una sola mujer de genio poético, Safo; los siglos de inspiración cristiana nos dieron los nombres de Teresa de Ávila y sor Juana Inés de la Cruz; el Renacimiento nos dio a Louise Labé; y hasta los siglos XVIII y XIX, si bien indujeron grandemente a ciertas mujeres a expresarse en los campos de la inteligencia, la protesta social, las artes plásticas y la observación social, sólo produjeron un pequeño número

de mujeres dotadas de genio lírico. Cada una de las pertenecientes al mundo de habla inglesa era el fruto de circunstancias especiales: Emily Brontë, del severo aislamiento de Yorkshire que produjo en ella y sus hermanas sus novelas apasionadas y sus poesías apenas menos apasionadas; Elizabeth Barrett, de la vida de inválida que inflamó su inteligencia mientras mutilaba sus emociones hasta el gran momento de su desafío: el día en que se casó con Robert Browning; Christina Rossetti, del entusiasta espíritu religioso que entró en conflicto con el entusiasmo artístico de su familia y produjo así una poesía que, si bien de índole sombríamente piadosa, podía también, mediante ese conflicto entre lo espiritual y lo estético en su naturaleza, alcanzar las alturas auténticas del esplendor lírico.

LO HUMANO Y LO DIVINO

Emily Dickinson pertenece al excelso grupo de poetas que vieron las verdades más aterradoras de la creación escritas en los hechos más íntimos de nuestra vida cotidiana, en nuestras sensaciones físicas y corrientes. Hace lo que hicieron los poetas metafísicos del siglo XVII: John Donne, Henry Vaughn y George Herbert; o lo que hizo William Blake; o lo que hacen tantas veces los hombres de visión simbólica y trágica como Mallarmé y Baudelaire: utiliza la vida física y sensual del hombre como una clave de los misterios más altos y más universales; presenta lo divino en la medida de la comprensión humana, pone lo cósmico en el campo de lo trivial.

¿Qué la impulsó a hacer eso? Ante todo fue su genio particular y especial, del cual no hay más explicación ni prueba que su poesía, y del cual sólo puede salir fiadora su poesía, ya que sabemos tan poco de su vida oculta y secreta. Pero Emily Dickinson, a pesar del aislamiento de su vida, no vivió enteramente apartada de la historia humana ni de las tradiciones de su nación. Esa historia, esas tradiciones, se hallaban arraigadas en su carácter a una profundidad a la que no llegaban las apariencias ni quizá su conciencia; estaban tan profundamente arraigadas que habían perdido toda claridad y evidencia, y existían al mismo nivel del instinto y de la intuición. Era una hija de los puritanos, descendiente de una de las familias más arraigadas en las rocas de Nueva Inglaterra. El viejo sentimiento puritano de la brevedad y la insignificancia de las vidas humanas, la pasión puritana por la verdad y la justicia eternas, y su creencia en el destino particular de cada alma individual formaban parte de su herencia. Y, sin embargo, en ella esa tradición entró en brusco y abierto conflicto con otra clase de individualismo: la idea del espíritu creador que habían defendido los grandes artistas de su país. Era una idea que había

inflamado hasta la incandescencia el don supremo de imaginación creadora de Emily, la energía inagotable de sus sentidos y su inteligencia.

El viejo puritanismo de la Nueva Inglaterra primitiva, encadenado por el orgullo de su dogmatismo y su fatalismo calvinista, nunca había podido producir un poeta que expresase su fe. Ese poeta no apareció hasta el nacimiento de Emily Dickinson; y porque ésta conocía todo el terror del Dios de sus padres, y, no obstante, hizo posible amarlo y comprenderlo como la divinidad en que la vida encuentra, no su derrota, sino su victoria, puso en su arte su pasión más grande: la pasión no sólo del amor humano, sino también de la justicia divina y su cumplimiento en la muerte. Emily es más que un poeta de la naturaleza o de la pasión; es un poeta de un genio esencialmente religioso y metafísico, quizá el más grande, si no el único, que ha conocido Norteamérica.

Es siempre difícil, si no peligroso, simplificar o generalizar acerca de la naturaleza del arte, pero por lo menos podemos decir que hay una condición inevitable para él. Es la condición de la tensión, del encuentro de fuerzas hostiles o antagónicas en una oposición intensa y fecunda. Esto sucede cuando la energía o el apasionamiento de un artista creador lucha con una fuerza superior a la suya; cuando, como dijo Coleridge, "el alma entera del hombre" es puesta en actividad: su fe luchando con su duda, su orgullo humano luchando con su sensación de un poder divino que le supera o ignora, sus pasiones rebelándose contra su inteligencia, su existencia física concreta y sensual peleando contra las necesidades eternas, y quizá indiferentes, de la llamada ley eterna. T.E. Eliot se refería a esa tensión cuando preguntó: "¿Qué gran arte, qué gran poesía no es dramática?". Coleridge se refería a ella cuando basó toda su concepción de la poesía en el principio de la reconciliación de los elementos opuestos. La mayoría de los poetas de la Norteamérica del siglo XIX nunca llegaron a esa necesidad en la poesía: Bryant, Longfellow, Lowell y Whittier recurrieron al sentimiento o a la pasividad reflexiva y así eludieron la energía que es esencial para todo gran arte lírico. Pero ese vigor, ese drama de conflictos, es lo que hemos visto aparecer en la gran literatura norteamericana, en las obras de Thoreau, Hawthorne y Melville; al poco tiempo iba a aparecer en una de sus formas más agudas en la esplendorosa obra de Henry James; y en la poesía Emily alcanza una de las más fértiles combinaciones que ha conocido la literatura moderna.

TRIUNFO EN LA DERROTA

El conflicto, el antagonismo, la tensión, se hallan presentes en toda su obra. El alborozo de sus sentidos, la audacia de su fanta-

sía, la rebelión de su inteligencia, le fueron posible gracias a su conocimiento, profundamente arraigado, de que tenía un objeto contra el cual rebelarse, un poderoso adversario que al final habría de conquistarlos, pero cuya victoria sería al fin una victoria sobre un espíritu digno cuya misma derrota contendría su propio triunfo. Podría decir como Emily Brontë: *La mía no es un alma cobarde*. La capacidad de sufrimiento de Emily Dickinson era tan grande como su capacidad de alegría; en realidad, ésta terminó por ser la alegría que constituye la corona y la flor del arte creador. Conocía en su propia persona la terrible pequeñez y brevedad de la vida, cuán cierta es la derrota de la esperanza humana, cuán brutales son las negaciones del destino y cómo nuestro discernimiento superior y nuestro triunfo nacen de la trágica cualidad del destino humano. Si alguna vez sugiere cierto temor a la vida, es el temor inevitable para la imaginación "de toda persona con capacidad para la abstracción que tiembla ante lo concreto, el objeto en que infinitudes de espacio y tiempo se han reunido tan inexplicablemente, la cosa delicada que soporta de algún modo la presión del tiempo".

"El culto del provincialismo", tendencia tan marcada en la literatura norteamericana de la época de Emily Dickinson, "no podía ir más allá de donde llegó en Emily Dickinson", dice uno de sus críticos modernos. Su "provincia era una casa. Un provincialismo como el suyo es universal. Donde estaba ella estaba la vida. Esta le parecía tan grande en su tranquilo retiro que no podía explotarla ni condescender con ella ni darle vuelta con dedos vacilantes. Se estremecía y temblaba y tuvo que emplear sus palabras más fuertes y felices para decir lo que sabía, esperaba y temía en ella. Lo que ella hizo es todo lo que puede hacer cualquier poeta de verdad. Sea ancho o estrecho el jardín de un poeta, él, para ser grande, debe tratarlo como un universo". Su buen éxito en esta empresa tremenda es atestiguado no sólo por su arte, sino también por el honor que ha conquistado entre los lectores modernos. Fue un crítico inglés —Martín Armstrong— quien dijo que su poesía es "la mejor que ha escrito una mujer en idioma inglés". La misma Emily sabía que el triunfo que puede alcanzar el gran poeta no es la satisfacción personal, la complacencia halagadora para consigo mismo o la simple autoexpresión; es la tarea y el trabajo de toda una vida de pasión, el sufrimiento y la paciencia más grandes de que es capaz el espíritu humano. Expresó esa fuerte convicción en un poema que puede servir como el epígrafe de su obra: "No hay vidas completas, salvo las más pequeñas; éstas recorren apresuradamente su círculo, aparecen y terminan./ Las mayores se desarrollan más lentamente y duran más tiempo./ Los estíos de las Hespérides son largos".

Jazz

HARRY JAMES

Con qué glacial estilo las agencias cablegráficas anunciaron: "Murió el trompetista Harry James de cáncer al hígado". Y de subtítulo: "Fue esposo de Betty Grable, la pin-up girl de los años 40". Te hubieras reuelto en tu tumba, gran señor de la trompeta. Y más aún cuando mencionaron como los argumentos de tu merecida gloria Deep Elm y Ciribiridín. Puesto que lo que te gana el lugar junto a los inmortales —Freddie Keppard, Bix, "Satchmo", Bubber Mile, Tommy Ladnier, Cootie, etc.— no son ni You made me love you ni Cried for you ni I Had the Craziest dream sino dos soberbias interpretaciones de 1939, Boo-Woo y Woo-Woo, acompañado, respectivamente, por los dos grandes pianistas negros de boogie woogie Pete Johnson y Albert Ammons, el contrabajista Johnny Williams y el baterista Eddie Dougherty. He esperado más de un mes —tú que falleciste el 5 de julio del presente año— para poner las cosas en su sitio, como quizá, ¡y sin quizá!, a ti te hubiera gustado. ¡Harry James! Alto, buen mozo, campechano y genial. Hasta el fin de sus días Armstrong te admiró y respetó. Te casaste cuatro veces, tuviste cinco hijos, fuiste aficionado al whisky y las carreras de caballos, jamás practicaste —exactamente como tu descubridor, el gran Benny Goodman— la discriminación racial, estuviste de paso dos veces entre nosotros —sin locar, desgraciadamente—, pero lo que te hace ingresar definitivamente en la eternidad son tu magistral ataque, tu "tempo" metronómico, tu arrollador "drive", solamente comparables a los de Paul Mares, Sterling Bose, Bunny Berigan o Ziggy Elman, por citar tan sólo a tus compatriotas blancos, tu calidad, en fin, de luminaria modesta, valiente e infatigable. Diez días antes de tu muerte "soplaste" tu trompeta de oro en Los Angeles. Fue como la llamada de amor a la gran pasión de tu vida, Betty Grable, fallecida casi cabalmente diez años antes que tú, el 3 de julio de 1973. Estoy seguro que ella, de la que te divorciaste, ¡ay!, en 1965, te escuchó llena de santa nostalgia. Nosotros seguiremos escuchándote hasta que nos suene la hora de partir. Contigo muere una época, pero nace una leyenda. ¿Quién olvidará que llegaste a ser llamado "el trompetista más grande del mundo"? (Francisco Bendejé).

—Dr. Escobar, hace algunos años usted escribía poesía, e incluso llegó a publicar varios poemarios. ¿Cómo fue su relación, como autor, con la poesía?

—Creo que todos los hombres han hecho poesía en la adolescencia, en esa edad cuando se sale del colegio y se ingresa en la universidad. En mi caso, había una relación entre la lectura y la elaboración de poesía; creo que no estaba fundamentalmente ligado a una forma de expresión, quizás solamente era un hombre que tenía una ansiedad de experiencia de la literatura en el que influyeron mucho la buena lectura, el buen consejo, las buenas ocasiones para hablar del tema, los buenos maestros. También, creo, el hecho de haber estudiado en el colegio italiano y haber sido alumno de Bedoya Reyes o de Jorge Pucinielli, quienes en esa época eran jóvenes estudiantes de Letras en la Católica; ellos nos hacían leer un libro por semana, de modo que en nueve meses habíamos leído más o menos 30 libros. Mis primeros libros publicados fueron de poesía. Después, luego de estudiar Letras en San Marcos decidí buscar nuevos horizontes, nuevas experiencias, y viajé a Italia con una beca. Eso fue interesante porque me di cuenta que me habían engañado o que yo me había engañado a mí mismo.

—¿En qué sentido lo dice?

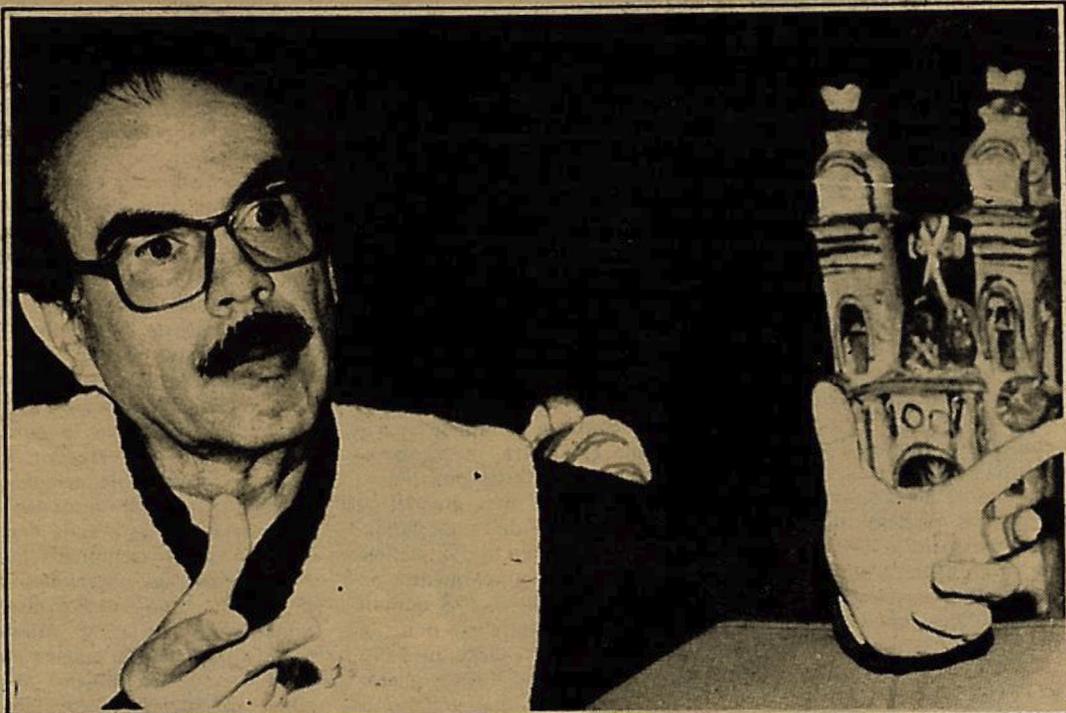
—En el sentido de que el estudio de la literatura no consiste en la historia de la literatura sino en el estudio de las obras y su relación con el tiempo, el gusto... Para eso no estaba preparado; comencé entonces a estudiar de nuevo mi carrera, y dando una serie de vueltas y revueltas terminé alejándome de la poesía. En 1958 todavía publiqué un libro de poesía que fue editado en un festival del libro; luego publiqué esos poemas (señala unos grabados colgados en la pared), que considero los mejores que he escrito, con el aporte de Alfredo Ruiz Rosas, y con esto le dije adiós a la poesía como creador, y desde esa vez no he vuelto a escribir poesía.

—¿Por qué dejó de escribir poemas?

—Era evidente que surgía en mí un sentimiento de culpa frente a mi labor poética y a mi labor crítica. Me dije que después de todo era necesario hacer una diferencia entre el que hace poesía y el que hace crítica, pues esta última debe ser lo más racional posible. De vez en cuando se dan casos de estupendos poetas que son buenos maestros, y al revés, pero también hay casos de maestros que quieren ganarse su sueldo y su sitio por ser poetas.

—Se dice que los poetas trabajan con formas y los críticos con conceptos. ¿Comparte este planteamiento? ¿Cuál es la diferencia fundamental entre la crítica y la creación?

—Algo hay de eso, es cierto. Creo que "creación" es una palabra muy amplia y engañosa. La tarea del crítico es entrar dentro de la obra, entenderla y darla a entender. Se pueden buscar muchos aspectos, como el so-



Beatriz Suárez

ALBERTO ESCOBAR LA CRÍTICA LITERARIA COMO NECESIDAD

Mito Tumi

Alberto Escobar (Lima, 1929) ha desarrollado una fecunda labor en los campos de la investigación literaria y lingüística; también ha incursionado en la poesía —en 1951 obtuvo el Premio Nacional de Poesía "José Santos Chocano"—, genero que luego abandonó definitivamente. Entre sus obras figuran *La narración en el Perú* (1956), *Antología de la poesía peruana* (1965 y 1974), *Patio de Letras* (1965), *La partida inconclusa* (1970), *Cómo leer a Vallejo* (1973); próximamente aparecerá su estudio sobre José María Arguedas.

ciológico, o el semiótico, o la cosa puramente formal o la relación de ciertas ideas en el tiempo y en la sociedad. Pero, en cualquier caso, su actitud no es como la del poeta. Estuve en Alemania varios años y ahí aprendí la responsabilidad de hacer las cosas con la paciencia con que se suelen hacer en la filología románica. De modo que no se trata de ponerse a escribir "bonito", sino de decir las cosas lo más simple posible pero haciendo análisis, lo que no ocurre en el acto poético. El estudioso de la literatura trabaja con textos y su trabajo consiste en encontrar elementos que estén presentes en ellos como formas de reflexión, valores que estén en la poesía o en los personajes de un libro. Todo esto me alejó un poco de la disposición que era la habitual cuando para mí la lectura de la poesía era el centro. Hubo una especie de incompatibilidad. Además, entre la gente de mi promoción había magníficos poetas, y frente a un gran poeta, un mediano poeta es un fracaso.

—¿Usted dejó de escribir poesía porque fue consciente de sus limitaciones y pensaba que sus poemas no eran muy buenos?

—Exactamente. Cuando estuve en Italia mi intención era llegar a una suerte de poesía narra-

tiva, y la poesía de Saba y Quasimodo eran para mí un reto, pero no llegué mucho más allá. Cuando regresé al Perú encontré que varios poetas amigos míos estaban haciendo cosas que me parecían notables, y me dije que mi camino no era la poesía. Durante mucho tiempo no he hablado de esto, que es ahora un recuerdo grato e interesante.

—¿Cómo concibe las relaciones entre crítica y creación? ¿Cree que la crítica tiene un aspecto creativo?

—Eso es otra cosa. Si hablamos de aspecto creativo, yo estoy de acuerdo, porque el crítico que ha leído con interés una obra puede usar su experiencia como lector especializado para presentar una versión, una opinión ante los lectores, de una obra que no han conocido y atraerlos hacia ella. No solamente eso, sino que a la gente que no conoce a un autor o no sabe cuán difícil es lo que ha hecho, el crítico puede ayudarle a encontrar los caminos, los nudos, los problemas que están implicados; y ahí está en juego la versación del crítico y la presentación. En ese sentido, creo que hay un discurso creativo que es en parte un discurso crítico, pero eso es otra cosa porque ahí no hay el talento del pintor o del poeta sino la destreza, por ejemplo, del buen cirujano. La crítica está li-

gada a las ideas, a los métodos, a las premisas, a las hipótesis. No basta que el crítico aplique unas recetas que le dan los libros; tiene que encontrar la forma de hacer accesible y presentable lo que tiene que decir para que la gente lo acepte.

—En *Prosas apátridas* Ribeyro cuenta que asistió en Francia a un coloquio sobre la obra de Flaubert en el que se dijeron juicios y opiniones brillantes y certeros, y afirma que en cinco años nadie va a recordar o leer lo que se dijo en ese coloquio; sin embargo, agrega, en cinco o diez años se va a seguir leyendo a Flaubert. Esta puede ser la tragedia de la crítica.

—Estoy de acuerdo con lo que dice Ribeyro. Pero en el Perú, por ejemplo, hay aquellos que hemos insistido en la vigencia de las obras de Arguedas, aquellos que leyeron con agrado su primer libro; otros, en cambio, no... Este país seguirá leyendo a Arguedas después de un año o dos siglos...

—Independientemente de la crítica...

—Pero en la medida en que la crítica ha hecho lo suficiente para que lo lean ahora, es útil. La crítica ha hecho no sólo una labor digna en la literatura, sino útil, porque mucha gente no entiende *Los zorros*..., por ejemplo, mucha gente piensa que

Arguedas es solamente *Los ríos profundos*.

—¿No cree que los libros de crítica literaria solamente los leen los estudiantes de literatura y los que pertenecen a ese círculo muy restringido de los que producen la literatura, y que los lectores de Arguedas, el gran público que excede este círculo, no lee libros de crítica?

—Claro, pero lo que está implicado en su pregunta es si la crítica se debe hacer a través de libros, o a través de diarios, discusiones o a través de los medios de comunicación masiva. La crítica literaria tiene la misma misión de cualquier efecto educativo, para sí mismo y para otros. El estudio de la literatura es una afición que puede ser útil no solamente para el goce, en el sentido estético, sino también para corregir y penetrar en la realidad.

—En el Perú se ha producido en los últimos años un gran desarrollo de la investigación en las ciencias sociales, cuya utilidad práctica puede más o menos vislumbrarse. ¿Cuál sería la utilidad de la investigación literaria, teniendo en cuenta esta imagen de las ciencias sociales?

—En ese plan, también habría que preguntarse cuál es la utilidad de la literatura o el arte. ¿Por qué tiene la sociedad que mantener a tanta gente trabajando en cosas que no son útiles? La mayoría de la gente dice que la crítica no produce algo útil para la sociedad o los lectores, pero pienso que en la medida que un pueblo o un hombre toman conciencia de por qué una tradición o la ruptura de una tradición le interesan o le gustan, en la medida que lo sabe, lo sabe dos veces. Creo que es evidente que la crítica está mal planteada cuando quiere competir con la creación, cuando un crítico piensa que él es el padre de la criatura. En la medida en que la crítica ya no hace lo que hacía en la época de Grecia o de Roma, cuando dictaba los cánones de acuerdo a los cuales se escribía, la crítica es otra cosa. La crítica hace que la gente tome conciencia de que el arte y la literatura son completamente diferentes de otras realidades, y eso no lo pueden hacer las ciencias sociales, porque las ciencias sociales y las ciencias naturales son otra cosa. El verosímil de las ciencias sociales es la verdad, y el verosímil del discurso literario es la coherencia.

—Hay algunos trabajos de crítica literaria en los que predomina una aproximación sociológica o psicológica hacia el objeto literario y se pierde de vista la especificidad literaria. ¿Qué piensa de este tipo de crítica?

—Cuando se hace un puente entre dos campos disciplinarios a menudo se pueden producir esas situaciones, pero lo importante es encontrar el modo de hacerlo bien, ver cómo se hace el trabajo mismo, es decir, los métodos. Hay que precisar de qué se trata: de algo que es sociológico, o de algo que es literario o de algo que es las dos cosas juntas. Creo que hay que tener conciencia de eso. Creo que se puede estudiar la literatura con procedimien-

tos que son abiertamente sociológicos, sin inventar una sociología de la literatura que no es tal. A menudo, cuando se revisan obras sociológicas, uno se encuentra con que no son visibles del todo ni métodos, ni formas de verificación, ni cuantificación ni una serie de procedimientos que estarían ligados a ese trabajo. Una cosa es hablar de las condiciones y el ambiente de la época en que se hizo la obra, y otra es pensar que eso es sociología. Y por allí se mezclan cosas que pueden ser peligrosas. Pero, en el fondo, no me asusta que haya un psicólogo interesado en estudiar personajes de una obra literaria, pero se está haciendo un trabajo con hombres que no viven sino en la historia de la novela; si no se es consciente de ello, eso es peligroso. Todo lo que está en el continente de la obra literaria puede ser estudiado con diversos métodos.

—¿No cree usted que cuando se hace la valoración de Arguedas intervienen otros elementos, como el antropológico, por ejemplo, que normalmente no se consideran al hacer la valoración de otros escritores? ¿Habrá una suerte de nueva estética para valorar a Arguedas?

—Es natural, porque después de todo las obras de Arguedas son de una escritura poliglósica, en la medida en que están subyacentes varias lenguas y distintos factores que él especialmente recoge y vierte en la escritura. Es natural que cuando uno lee sus obras se interese también por sus discursos sobre la música popular, la lengua, la enseñanza, Huancayo y las diferencias entre Huancayo y Arequipa, etcétera, porque la literatura es uno de los discursos del hombre que fue Arguedas. Para entenderlo hay que considerar todos estos elementos, y lo mismo pasa en Vallejo. Cuando se publiquen próximamente los artículos de Vallejo aparecerá otra vertiente, un tipo de discurso casi paralelo al discurso poético. Los grandes escritores nuestros, aquellos que están haciendo la cultura de nuestros años, como Vallejo, Mariátegui, Arguedas, han escrito mucho, y no solamente obras literarias. Una cosa es hablar de las obras de un autor, y otra de los discursos de un autor. Así como no se puede esperar que un hombre hable siempre igual, como lo quería la vieja gramática, así un escritor tiene distintas maneras y formas de reaccionar frente a la realidad y la lengua, es decir, esos son sus distintos discursos.

—Lo que trataba de decir es que en el caso de Arguedas su valoración podría estar influida o "contaminada" por elementos que si bien son importantes para entender mejor la realidad peruana, no son específicamente literarios.

—Tengo la convicción contraria. Hoy día hay muchos ataques contra Arguedas que vienen de la misma izquierda, otros piensan que se le ha valorado en exceso. Para mí, Arguedas es realmente importante no solamente por causas literarias, sino por causas que son culturales en la medida en que un autor signi-

fica algo para una sociedad o para un sector importante de esa sociedad; en la medida que crea sus mitos a los hombres de esa sociedad, ellos se encuentran en esos mitos como una conciencia colectiva, y eso es lo que ha hecho Arguedas con su obra. Han pasado casi cincuenta años desde sus primeros libros y tal vez ya no sea pertinente pensar que la realidad sea igual, pero sí es pertinente afirmar que sus discursos nos conducen como un hilo desde los años treinta hasta los años ochenta.

—Algunos críticos postulan una crítica literaria latinoamericana argumentando que existe una literatura latinoamericana que requiere un método propio y pertinente a su condición latinoamericana. ¿Qué piensa de esto?

—A mí me llamó mucho la atención cuando leí esto en una colección publicada en Buenos Aires. Francamente, creo que lo importante es que sea una crítica responsable y seria, y si es así me parece que está bien, pero...

—¿Le parece válido el planteamiento?



—Creo que no, porque...

—Exagerando un poco, alguien podría pensar que igual tendría que haber una crítica literaria peruana para la literatura hecha en el Perú, o una crítica literaria limeña para la literatura hecha en Lima...

—La literatura, y la novela, sobre todo a partir de los años sesenta, han hecho conciencia de una unidad y un espacio literario latinoamericano. Antes de esto se estudiaba la literatura país por país; ahora a nadie se le ocurre eso, y se piensa que los escritores de España y Latinoamérica integran un núcleo que es reconocido en todo el mundo. Cuando hubo el boom de la novela latinoamericana un grupo de jóvenes críticos argentinos salió con la idea de hacer una nueva crítica literaria latinoamericana para responder a estas nuevas obras. Creo que es un poco exagerado realmente.

—¿No cree entonces en la necesidad de una crítica literaria latinoamericana?

—Que me lo demuestren primero. Soy un poco escéptico, y creo que la crítica sólo puede ser buena o mala.

—Usted ha estudiado la literatura desde el punto de vista del emisor, del creador. Teniendo en cuenta nuestra realidad de país multilingüe, ¿cuál es el porvenir de la literatura desde el punto de vista del receptor?

—Tengo interés en ese tema y lo he discutido mucho con un colega hace varios años en Francia. Es evidente que lo que entendemos supuestamente como literatura, tanto usted como yo, está endeudado con una serie de lecturas o experiencias que hemos pasado en una institución como la universidad o el colegio, y eso hay que revisarlo. ¿Qué entienden los distintos estratos de la sociedad peruana, en términos sociales y espaciales, por literatura? ¿Para ellos la literatura es una pieza escrita, es una pieza oral o es una pieza vista en la pantalla de la televisión? Eso que

se llamó o se llama la sub-literatura, o la para-literatura, o la etno-literatura a lo mejor es más importante que el estudio de los clásicos y de los poetas. Ese estudio no se ha hecho, y eso sí sería interesante para la literatura latinoamericana. Claro que en el Perú eso sería más complicado porque tenemos lenguas y grupos étnicos muy diferentes. ¿Podemos mantenernos de espaldas a esta realidad? Hay que ir en busca de esta diversidad. Yo tengo mucha confianza y esperanza en que los estudios literarios y lingüísticos en este país se amplíen viendo y abriendo caminos como éste, que son útiles para entender la forma como la sociedad se reconoce a través de sus representaciones de la literatura. Hay una tarea muy grande por delante.

Itinerario de Luis Valle Goicochea

José Gonzalo Morante



Luis Valle Goicochea, el autor de *Las canciones de Rinono y Papagil*, *El sábado y la casa* y otras obras, había nacido en La Soledad, provincia de Pataz, departamento de La Libertad, el 2 de noviembre de 1910. Sus padres fueron Francisco Valle Castillo y Jovita Goicochea Salvatierra.

Tracemos, siquiera sumariamente, su itinerario vital. Después de hacer sus primeros estudios en su patria chica, pasó a Trujillo donde ingresó al Colegio Seminario a los 9 años de edad. En 1926 termina su secundaria. Al año siguiente inicia estudios sacerdotales. Los abandona en 1929 y se dedica al periodismo en *La Industria*, que dirigía por entonces José Eulogio Garrido en la misma ciudad. Viene a Lima en 1930 y publica *Las canciones de Rinono y Papagil*—su primer libro— en 1932. El año 1933 lo encontramos trabajando a órdenes del Dr. Alberto Ureta en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1934 publica *El sábado y la casa*, su libro segundo. De 1935 a 1937 fue funcionario de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Por esos años colabora en el diario *La Prensa* y otras publicaciones. Publica sus libros *La elegía tremenda y otros poemas*, Lima, 1936; *Los zapatos de cordobán* (novela), Trujillo, 1938; *Parva* (poemas en prosa), Trujillo, 1938; *Paz en la tierra*, Lima, 1939; *Miss Lucy King y su poema*, Lima, 1940. En 1943 toma los hábitos franciscanos y pasa el mismo año al Convento del Cusco. Abandona el convento y en 1945 lo encontramos en Arequipa trabajando en *El Deber*, diario católico que dirigía el padre mercedario Víctor M. Barriga. Publica su *Jacobiña Sietesolios* (escena teatral en verso), Arequipa, 1946. Da a conocer en el diario *El Deber* doce poemas de su libro *Marianita Coronel* en 1947. En 1948 regresa a Lima, trabaja en

El Comercio donde publica *El árbol que no retoña* en 36 entregas en la 2a. edición, desde el 14 de abril hasta el 27 de mayo de 1952, y se hunde cada día más en la bohemia, ya sin control y sin retorno.

La muerte lo alcanza el 13 de agosto de 1953.

Lo encontraron en un parque, bajo un banco, agónico, cara al cielo. A donde siempre quiso ir.

Sus restos fueron velados en el antiguo local de la A.N.E.A. (Moquegua 112) y tanto esta institución como la Asociación Nacional de Periodistas invitaron a su sepelio. En él hablaron los señores Manuel Suárez Miraval y Germán de la Fuente Chávez.

Se debe a los cuidados de Francisco Izquierdo Ríos la publicación de su *Obra poética* (Lima, 1974) que realizó el Instituto Nacional de Cultura, donde se incluyen libros póstumos: *Amor acecha*; *Marianita Coronel*, *Tema inefable*. Quedando inéditos *La sandalia* y la segunda parte de *Los zapatos de cordobán*.

Característica fundamental de su obra es el ser eminentemente autobiográfica. El, a su manera, ha repetido el intento de Proust de recuperar el tiempo ya vivido. Ha configurado su intenso lirismo con elementos de la épica. Los personajes, los acontecimientos y el ambiente son los conocidos y vividos en su infancia. Podemos decir también que la trilogía niñez, hogar y provincia vertebró su obra poética. Es así que expresa el desarrollo de la conciencia desde la pérdida de la inocencia hasta culminar en una conciencia madura y desengañada. Simultáneamente se advierte un progresivo ensanchamiento de su mundo. Es así, también, que expresa la angustia por la alienación de la vida provinciana y por su propia alienación.

La sencillez de su poesía envuelve, pues, una gran riqueza; pero, a veces, como es tan transparente, no se la ve.

Cartelera

CINE CLUBES

Hoy domingo se proyectarán las siguientes películas: *Cita con la muerte*, de Jean Delannoy, Museo de Arte (Paseo Colón 125), 6.15 y 8.15 pm. . . *La locura de la serpiente*, con Jackie Chan, Ministerio de Trabajo (Av. Salaverry, cuadra 6, Jesús María), 3.45, 6.45 y 8.45 pm. . . *El hombre elefante*, de David Lynch, auditorio "Antonio Raimondi" (Alejandro Tirado 274, Lima), 6.30 y 9 pm. . . *Cero en conducta*, de Jean Vigo, en el YMCA (Av. Bolívar 635, Pueblo Libre), 7.30 pm. . . *Escape de Nueva York*, de John Carpenter, auditorio "Santa Elisa" (Jr. Cailloma 824, Lima), 3.30, 6 y 8.30 pm. . . Cine-club "Antonioni" proyectará el martes 16 *Mercado negro*, de Kurt Land y el jueves 18 *La gran ruta*, de Fernando Ayala, auditorio del Museo de Arte (Paseo Colón 125), 6.15 y 8.15 pm. . . En el mismo auditorio y en el mismo horario se exhibirá *El rescate de San Lucas*, de Anatoli Bonrovski (miércoles 17); *Sangría*, de Edward Ludwig (viernes 19) y *Los 400 golpes*, de Francois Truffaut (sábado 20) . . . La "Universidad Nacional Agraria" presentará el jueves 18 *Agonia de un espía*, de Charles Vidor, y *La caída de la casa Usher*, de Jean Epstein en el auditorio del Banco Central de Reserva (esquina Ucayali y Lampa) 7 pm. . . Cine arte "Santa Elisa" (Jr. Cailloma 824) proyectará *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick (jueves 18); *Ricas y famosas*, de George Cukor (viernes 19); *El caso final*, de Herbert Ross (sábado 20), 3.30, 6 y 8.30 pm. . . Cine-club "Antonio Raimondi" (Alejandro Tirado 274, Lima) exhibirá *Gallipoli*, de Peter Weir y *Guerrero de la carretera*, *Mad Max II*, de George Miller, 6.30 y 9.30 pm. . . En el auditorio del Ministerio de Trabajo se proyectará el sábado 20 *La venganza despiadada*, con Brian Matthews, 3.45, 6 y 8.45 pm. . . Cine-club "Melies" presentará el sábado 20 *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio, en el local del YMCA (Av. Bolívar 635, Pueblo Libre), 7.30 pm.

CURSO

A partir del 23 de agosto, los días martes, jueves y sábado, Betty Dávila (desde hace 13 años conduce la sala "Grand Hall", en París), dictará un curso denominado *Iniciación al método de teatro I*, destinado a recuperar al actor como creador de sus propios textos; teatro "Cocolido" (Leoncio Prado 225, Miraflores), de 4 a 7 pm. . . En el local de Saycope (Francisco Pizarro 334, Rímac) la Asociación Cultural "Pagarina" dictará el curso *Folklore y cultura andina*, del 23 de agosto al 16 de setiembre, de 6 a 9 pm.

MUSICA

Mañana lunes se realizará el primer *Festival de la quena peruana*, en el teatro "Segura", 8 pm., organizado por la Asociación "Orfeón de Quenas del Perú".



LAGARTO SENTIMENTAL

Sr. Tomás Azabache:

"Hermosa tú, yo altivo; acostumbrados/ Uno a arrojar, el otro a no ceder;/ La senda estrecha, inevitable el choque. . . / ¡No pudo ser!". Releo, haciendo un gran esfuerzo para contener el llanto, la rima XLI y no puedo dejar de reconocer la vigencia política del pensamiento de Gustavo Adolfo Bécquer. ¡Ah, si nuestros dirigentes, además de leer a los clásicos del marxismo, leyeran de vez en cuando los versos premonitorios del poeta! ¡Cuántos problemas, cuántas rupturas podrían evitarse! Dicen que los carnavales son buenas ocasiones para encontrar pareja, pero, en lo que a mí respecta, el carnaval electorero organizado por Izquierda Unida para designar candidatos municipales me ha dejado sin compañera. Ella y yo vivimos en Comas; yo simpatizo con la UDP y ella con el UNIR, y siguiendo nuestra vocación unitaria decidimos inscribirnos en el comité distrital de IU, aunque cada uno prefirió coordinar su empadronamiento con el frente de sus simpatías. Hasta ahí no hubo problemas. Participamos juntos, incluso, en la primera plenaria realizada el 17 de julio para constituir el comité distrital. Los problemas comenzaron el sábado 23, cuando los compañeros del UNIR quisieron inscribir a su gente muchas horas después de haberse cumplido el plazo previsto para el empadronamiento. Ya El Diario y la compañera Carmen Rosa Balbi se han ocupado del tema y han referido los incidentes del domingo 24, cuando los compañeros del UNIR, al ver que la correlación de fuerzas no los favorecía, optaron por romper la asamblea en la que se iba a escoger la plancha municipal de Comas. Ese día, mi compañera y yo estábamos sentados juntos, tomados de las manos, y cuando comenzaron los líos noté que su mirada había cambiado y ya no me miraba como lo hace siempre. Ninguno de los dos había tomado la palabra en la asamblea, pero de pronto ella me dijo: "Eres un sectario", se paró y abandonó el local con los del UNIR. Esa misma noche la busqué en su casa para hacer una evaluación del proble-



El bostezo del lagarto

Tomás Azabache

ma, pero ella se negó a recibirme. Después vino el asunto ese de las dos plenarios paralelas, una convocada por el comité distrital de IU y otra, por la Asamblea Popular de Comas, ambas en el cine "Túpac Amaru". El último domingo llegué temprano y la esperé en la puerta del cine. Aunque al comienzo se puso un poco difícil, logré finalmente hablarle. Para trabajarla al sentimiento, le recordé las veces que habíamos ido a una de las dos salas del cine, la "Norte" y la "Sur", la vez aquella cuando vimos *Historia de amor* y salimos llorando. Ella pareció vacilar y yo creí que ya la había convencido para que entre conmigo a la plenaria del comité distrital. Para remarcar el asunto, le recordé que desde que habíamos comenzado nuestra relación, hace cinco años, nunca habíamos dejado de entrar juntos a un cine y que no debíamos cambiar ahora esa costumbre por mezquinas disputas políticas. Ella replicó diciéndome que si quería continuar siendo su compañero debería estar presente en la plenaria de la Asamblea Popular de Comas. Tentado estuve de seguirla y olvidarme de mi candidato, pero no sé finalmente si por orgullo o por convicción política no le respondí, di media vuelta y me fui a mi plenaria. Ha pasado casi una semana, ella tiene su candidato y yo el mío, pero no la tengo a ella. Releo otra vez a Bécquer y encuentro versos que parecen escritos para mí: "Yo voy por un camino, ella por otro;/ Pero al pensar en nuestro mutuo amor,/ Yo digo aún: '¿Por qué callé aquel día?'/ Y ella dirá '¿Por qué no lloré yo?'" . . . ¿Qué hago, compañero Azabache?

Confundido

● *Estimado "Confundido": Tal vez convenga que le propongas a tu compañera volar en blanco, y así nadie saldría perdiendo. Esto, claro, siempre y cuando la prefieras a ella antes que a la UDP.*

tula en la que aparece el poeta escribiendo con los pies), editado por el programa radial "Ud., nosotros y el arte", Aguirre Méndiz publica el poema "Un lío de callejón", del cual nos apuramos en transcribir un fragmento para que los poetas nuevos puedan aprender algo: "Y es que la pobre Rosenda/ escasa de traza estaba/ y le pareció estupenda/ la que Raquel ventilaba/ (. . .)/ Tras los 'sapos' y 'culebras'/ que entre las dos se 'aventaron'/ con los vecinos en rueda/ enseguida se trenzaron./ La prenda en el tira y jala/ —aparte de algunos huecos/ de su 'marca registrada'—/ se hizo un solo de flecos. . .".

Oscar Aguirre Méndiz



ALBOROTANDO

LAS TECLAS

CORAZON SERRANO

Es fácilmente comprobable que nuestros canales de televisión prefieren difundir programas enlatados de música disco



Gilles Aillaud: "Cocodrilos", óleo, 1982.

ARTE FRANCÉS CONTEMPORANEO

Cerca de un centenar de trabajos originales de 31 artistas contemporáneos radicados en Francia se exhibirán en nuestra capital en el próximo mes de setiembre en una muestra organizada por el museo del Banco Central de Reserva del Perú con los auspicios de la Embajada de Francia. La exposición, una de las más importantes realizadas en nuestro medio en los últimos tiempos, permitirá apreciar la multiplicidad de tendencias artísticas presentes en el arte contemporáneo francés a través de trabajos de Adami, Velickovic, Fanti, Chambas, Lacalmonti, Debre, Aillaud, entre otros.

o producir otros de salsa y hasta de bolero cantinero, antes que ocuparse de la música peruana: ella solamente existe el 28 de julio. En medio de este páramo, "Corazón serrano" era el único programa de música nacional que tenía la televisión local. Se transmitía los martes y los domingos por el canal 7, que es del Estado, conducido por Ernesto Hermoza y producido por Soledad Mujica. Entre enero y julio de este año desfilaron por el programa la Lira Pausina, Máximo Damián, Los Errantes, El Jilguero del Huascarán y otros grandes del folklore. Ahora, el canal estatal ha decidido cancelarlo y desde hace dos semanas "Corazón serrano" ha desaparecido de las pantallas. Ignoramos las razones que han llevado a los conductores del canal 7 a suprimirlo, pero creemos que la televisora estatal no debería escatimar esfuerzos para producir programas de este tipo, sobre todo si se considera que los canales privados poco o nada hacen —ni harán— para difundir nuestra música. Ojalá que en algún momento aflore el corazoncito serrano de los hermanos Alva Orlandini y la música del Ande retorne a nuestras pantallas a través del canal 7.

POUND/ELIOT

La obra poética de Ezra Pound y T.S. Eliot es el tema de la conferencia que dictará este martes el poeta Antonio Cisneros en la segunda fecha del ciclo "Presencia de la poesía norteamericana" que ha organizado el Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Pound (1885-1972), autor de *Personae* y *Cantos*, y Eliot (1888-1965), autor de *La tierra baldía* y *Cuatro cuartos*, son tal vez los poetas norteamericanos que más han influido en la renovación de la poesía contemporánea. En la reunión del martes el público también tendrá ocasión de escuchar "la música verbal de Inglaterra" a través de grabaciones en las que Pound y Eliot leen sus propios textos. A las 7.30 pm. en el auditorio de la biblioteca de la Municipalidad de San Isidro (El Olivar).

PARA GANAR CONCURSOS

Ahora que abundan los concursos de cuento, mucha gente que se ha visto afectada por la crisis y todavía no ha logrado sacarse el "gordo" de la lotería ha pensado que los premios que otorgan esos eventos podrían aliviar en algo su precaria economía. Pero, las ganas de participar en los concursos se ven frustradas muchas veces por la inexperiencia del ciudadano que jamás ha frecuentado la literatura, y, menos, la escritura. Para ayudar a esas almas desesperadas, Jorge Ernesto Handabaka García (quien hasta ahora no ha ganado ningún concurso literario) ha organizado un taller de literatura y creatividad denominado "Primera piedra" en el que, según el programa que nos ha enviado, ofrece

enseñar "la forma de preparar un cuento para un concurso". El taller se desarrollará entre setiembre y diciembre, con una clase semanal de dos horas, y las inscripciones se pueden hacer hasta el 20 de agosto en José Pardo 726 (Lince). Este lagarto, aunque escéptico, también quiere colaborar con sus lectores entregando seis becas donadas por Handabaka a las personas que se acerquen a nuestra redacción en el curso de la semana. Aclaremos, por si acaso, que no tenemos ninguna responsabilidad si después la "primera piedra" lanzada por algún alumno decepcionado cae sobre el propio Handabaka.



Por las ramas

Ciencia y pueblo (*Cusco/Puno*, abril de 1983, No. 1, 184 pp.) es una revista editada por los organismos de ejecución de un convenio de cooperación entre las universidades San Antonio Abad del Cusco, Técnica del Altiplano de Puno y tres universidades holandesas; dirigida por Jorge Villafuerte y Ricardo Claverías, contiene trabajos sobre investigaciones socioeconómicas, químico-biológicas e ingeniería civil efectuadas con el apoyo del convenio... Habitar 83 (revista del Colegio de Arquitectos del Perú, No. 1, 50 pp.), dirigida por Luis Soldevilla, quien señala en el editorial que "sobre los arquitectos recae la tarea de recuperar, reconstruir y poner al alcance de la ciudadanía nuestra cultura arquitectónica y urbanística"... Mural, conjunto de poemas del autor tumbesino Angel Lavalle Dios inspirados en la trágica situación que vivió —y vive— ese departamento norteño como consecuencia de los desastres naturales: "pero ni los niños ni los bisabuelos/ ubican hoy el preciso lugar donde estuvo/ el plátano de seda que daba al mes dos cabezas grandes/ o la poza de arroz que al año era también de soya/ y de soya o de arroz era verde y era la esperanza"... La selva y su ley. Caso: lavaderos de oro (128 pp.), publicación del Comité de Defensa de los Derechos Humanos de las Provincias Altas-Sicuani en la que se informa y denuncia la difícil situación de los trabajadores campesinos y urbanos que migran a los lavaderos de oro de Puerto Maldonado.

Kafka y Conrad

LOS ESCRITORES MARGINALES

Jorge Edwards

Una de las paradojas de la literatura moderna es que ha sido hecha en gran parte por escritores marginales, por creadores que han estado situados en la periferia de sus respectivas lenguas y culturas. Nuestra época de cataclismos sociales y de exilios en masa ha producido una literatura del desarraigo.



Una mirada de conjunto revela, sobre todo, que los autores más proféticos, los más lúcidos para anticipar las condiciones de la vida contemporánea, han sido precisamente los que han estado situados, de uno u otro modo, en los márgenes de una sociedad. James Joyce, el gran revolucionario de las letras anglosajonas, no fue un inglés del "establishment" londinense sino un irlandés excéntrico, católico desengañado, enemigo corrosivo del imperio británico, y eterno exiliado en Roma, en Trieste, en París o en Zurich.

Otro gran marginal fue Kafka, ubicado casi por definición, en su condición de judío de Praga, en la periferia de la cultura germánica. Franz Kafka, en *El proceso*, anticipó uno de los mecanismos esenciales del Estado totalitario moderno: la difusión de una especie de culpabilidad preexistente, cuya motivación concreta no se conoce, pero que no admite defensa alguna de parte del individuo. Todos son culpables, susceptibles de ser procesados y condenados, frente a los ojos de ese Tribunal oblicuo, del que sólo conocemos los interminables pasillos y antecámaras. Ese Tribunal inasible, pero que ya ha pronunciado su sentencia condenatoria, equivale a la mirada del Hermano Mayor que describió George Orwell en su 1984, una fecha que parecía ficticia y que ahora se acerca a nosotros a paso de carga. Sin embargo, el mundo de Orwell resulta puramente anecdótico comparado con el de Franz Kafka, que ya había visto lo esencial del problema. El padre opresivo, destinatario de la famosa *Carta al Padre*, era también, y por encima de sus demás facetas, el Poder contemporáneo. Frente a ese Padre o a ese Poder, el Hijo, el Súbdito, siempre estaban equivocados, sumidos en las arenas movedizas de la Culpa.

La enumeración de los marginales podría ser larga. Quizás el precursor más importante de esta numerosa especie contemporánea sea Joseph Conrad. Hace algunas décadas la crítica se había quedado satisfecha con la imagen establecida del escritor del mar, el marino polaco que había aprendido la lengua inglesa, a lo largo de dieciséis años de servicios en la marina mercante británica, y que solía introducir un elemento moral, diferente y algo inquietante, en sus narraciones de aventuras.

Se podría decir que ahora la crítica ha reabierto el caso de Conrad y ha descubierto que su

condición de polaco, nacional de un país que siempre estuvo en la encrucijada de Oriente y Occidente, aplastado por los imperios y vecinos, le permitió alcanzar en sus libros un grado de lucidez profética que estuvo vedado a sus contemporáneos londinenses. Conrad siempre aspiró a ser un hombre de cultura occidental, pero el rasgo que lo define como novelista es el de representar un cruce de culturas. En una carta escrita al final de su vida, cuando ya estaba enteramente asimilado a la literatura inglesa, Conrad definió sus orígenes en esta forma: "Racialmente pertenezco a una cultura derivada en primer lugar de Italia y en seguida de Francia; y un temperamento más bien meridional; una avanzada del occidentalismo con una tradición romana, situada entre la barbarie eslavo-tártara bizantina, por un lado, y las tribus germánicas por el otro; que se resiste desesperadamente contra ambas influencias y que sin embargo permanece fiel a sí misma hasta el día de hoy".

Prácticamente toda la familia paterna y materna de Conrad, los Korzeniowski y los Bobrowski, miembros de la pequeña nobleza campesina de Polonia, estuvieron perseguidos por la autocracia zarista. Uno de sus tíos murió en el levantamiento polaco de 1863 y otro falleció al cabo de diez años de destierro en Siberia. Su padre, dramaturgo y traductor de Shakespeare, miembro de un comité nacional polaco de la clandestinidad, también sufrió una pena de destierro a Rusia. El padre y la madre de Conrad murieron a consecuencia de las penurias sufridas en el destierro.

Konrad Korseniowski, que después sería conocido en la literatura como Joseph Conrad, tomó un tren en Cracovia antes de cumplir los diecisiete años, huérfano, ya de madre y de padre, rumbo a Marsella, y rumbo, sobre todo, a la cultura y a las libertades de Occidente. Durante toda la primera etapa de su trabajo literario, iniciado, por lo demás bastante tarde, fue un escritor del mar, que utilizaba sus experiencias de juventud en la marina inglesa. Pero en su madurez introdujo el tema de las autocracias del Este, en insuperable conflicto con los valores occidentales, en dos grandes novelas políticas: *El agente secreto* y *Bajo las miradas de Occidente*. Su mirada de novelista retrocedió entonces desde sus experiencias juveniles en Birmania, Malasia o las costas de América

del Sur, a las experiencias, en último término más dramáticas y reveladoras, de su niñez en Polonia y en el destierro en la región rusa de Volodga.

Sin esa condición de marginal, de polaco asimilado tardíamente a la literatura inglesa, Conrad nunca habría podido narrar en profundidad, como lo hizo en esas dos novelas de comienzos de siglo, el choque entre la mente autocrática y el humanismo europeo liberal. El señor Vladimir, que dicta órdenes a un agente doble infiltrado en los círculos anarquistas ingleses, y Razumov, el traidor que pasa por héroe ante los ojos de sus contemporáneos —con la única excepción de la policía—, son personajes que prefiguran rasgos del totalitarismo de nuestro siglo, tanto del que se ha desarrollado en la "barbarie eslavo-tártara bizantina" como del que surgió de "las tribus germánicas". La posición periférica de Conrad le permitió abordar, con mucha mayor visión que sus compañeros de tertulia en Londres —John Galsworthy, Ford Madox Ford o Cunningham Graham, entre otros—, uno de los grandes temas de nuestra época.

Hacia el final de su vida, en 1914, Conrad viajó a Polonia en compañía de su mujer. Fue un viaje cargado de nostalgia y de significaciones simbólicas. Después escribió que si hubiera permanecido ahí más tiempo "se habría convertido en presa indefensa de las sombras que había suscitado..." Mientras aquellas sombras se acumulaban alrededor suyo, "enigmáticas e insistentes", fue sorprendido por el estallido de la guerra mundial. El embajador norteamericano en Viena, Frederic Courtland Penfield, intervino a tiempo y consiguió rescatarlo y devolverlo sano y salvo a Londres.

La vocación occidentalista de Joseph Conrad siempre fue apasionada y absoluta, pero mantuvo, sin embargo, una sensación de culpabilidad por haber desertado de la causa polaca. Algunos críticos explican de este modo, como un fantasma recurrente de su creador, la deserción de Lord Jim, el capitán que abandonó su barco y que después supo, para vergüenza suya, que el barco no había naufragado del todo y había conseguido arribar a puerto. Escritas desde la marginación, las novelas de Conrad, como las de Kafka, están construidas a su modo alrededor del tema de la culpa.

Nieta del gran poeta José Zorrilla de San Martín (el autor de *Tabaré*), hija del escultor más prestigioso del país (su *Gaúcho*, que pervive en las retinas de uruguayos y turistas, ha mirado, parado en 18 y Constituyente, transcurrir los años de la paz y de la guerra), ha "mamado", en las fuentes familiares, la mejor tradición de un país pequeño que depositó en la cultura y en la convivencia las únicas posibles proyecciones de grandeza. La vocación por las tablas la acompaña desde siempre, organizando en familia las "veladas de China" para festejar cualquier cosa. La familia siempre la apoyó, cuenta. Y también la apoyó el país, a su manera, porque en sus más de cuarenta años de carrera, Concepción Zorrilla, como una extensión del tratamiento familiar, se volvió "la China" para todos los uruguayos, y ahora también para los argentinos. En la última entrega de los Florencios (premio anual del teatro uruguayo), la China, impedida de actuar en el país, estaba como espectadora en un palco. Pero el mejor momento de la ceremonia, el más emocionante, sobrevino cuando el público, que la reconoció, empezó a aclamarla. Escuché una grabación. "¡China, China!", coreaba la gente, cada vez más fuerte, reclamando su presencia en el escenario. Y cuando obedeciendo al público la China sube al escenario, es el pandemonium: no hay decreto que llegue al corazón de la gente.

HISTORIA DE UN TEATRO Y SU PÚBLICO

No había, o había insuficiente, teatro, cuando la China adolescente empezó a trabajar. Algunos grupos independientes. En uno que se llamaba *Ars Pulchra*, dirigido por Vignolo y Barreto, que era el grupo de las universitarias católicas, comenzó a trabajar. A los veintidós años, la China ("de inconsciente", dice), dirigió *La zapatera prodigiosa*. Con esa audacia ganó una beca del Consejo Británico para estudiar en Londres. Poco después se fundó en el Uruguay la Comedia Nacional, y la China se integró a ella. Comenzó una historia de veinticinco años de teatro, prodigiosos veinticinco años donde la comedia nacional y los grupos independientes se fueron depurando y asentando, y fueron afinando sucesivas generaciones de intérpretes, directores, técnicos.

Estuve en la comedia nacional diez años, en la época que yo hice mi gran aprendizaje. Porque las obras, entonces, no duraban más de un mes en cartel, y entonces yo en un año te hacía *Tartufo*, *Madre coraje*, *Sueño de una noche de verano*, algún Pirandello, un O'Neill, un Florencio Sánchez, que sé yo. Con grandes directores. Si hacíamos teatro italiano, Goldoni, De Filippo o Pirandello, venía Armando Discépolo a dirigir desde Buenos

Aires. A veces venía Orestes Caviglia, otro gran director...

-O Margarita Xirgu...

-Con Margarita, que dirigía la Escuela Dramática, hicimos cosas como *Romeo y Julieta*, la *Celestina* (ella hacía la Celestina, yo Melibea); hice *Bodas de sangre*, ella era la madre, yo la novia; hicimos *Don Gil de las calzas verdes*, *Tartufo*, que sé yo, me dirigió en cantidad de obras. Pero sobre todo en los clásicos españoles Margarita era un prodigio. Escucharla leer, no más, era como música. Ese fogeo de la comedia fue impresionante, siempre mezclado con mis famosos viajes, claro. Y después de eso, yo estaba en París, me acuerdo, me llama Taco Larreta (1) y me dice: "Guarnero me sigue, tú me sigues, formamos una compañía independiente". Así nació el Teatro de la Ciudad de Montevideo (TCM). Esa compañía fue una de las páginas de oro de nuestro teatro. Con ella fuimos a Europa, al Teatro de las Naciones, y fuimos a Madrid, en el año que se celebraba el 400 aniversario de Lope de Vega. Nosotros hicimos *Porfiar hasta morir*, y a fin de año los críticos dieron un premio al mejor espectáculo de Lope. Y lo ganamos nosotros... Cosas que ahora parecen mentira. Y pasaron. Fue una época de oro, realmente: la Máscara, el Galpón, el Teatro del Pueblo, el Circular, Club de Teatro, Teatro Universitario... Hoy hay centenares de uruguayos dispersos por el mundo, a los que el Uruguay les debe tanto que nunca podrá pagarles lo que han hecho por culturizar al país, a puro esfuerzo, a sacrificio. Porque los que vivíamos del teatro éramos un pequeño puñado de privilegiados: la enorme mayoría de esos actores increíbles eran durante el día bancarios, profesores, vendedores de tiendas, que al terminar el trabajo, en vez de irse a su casa se iban al teatro a trabajar. Y cómo trabajaban. Te das cuenta, un actor como Claudio Solari, por ejemplo, que es un monumento de actor, un tipo que sobre un escenario te puede hacer cualquier cosa, que se pase ocho horas diarias en la sección hombres de una tienda. Esfuerzo puro, nada de divismo, de pose. Entonces no existía la televisión, y esa cosa fanática y en el fondo bastarda que convierte a un actor en un ser especial, no existía. Tú podías obtener el premio al

China Zorrilla LA VOZ DE EMILY

Rosalba Oxandabarat

De los sesenta y un años de su vida, la China Zorrilla (o sea Concepción, pero, ¿quién la llama así?) ha vivido veintisiete fuera del Uruguay. Desde que tuvo su primera beca en Londres, a lo veintidós años, le quedó el vicio de viajar, dice. Pero también: "Yo viajo con Montevideo a cuestas. Escribo y escribo cartas para contar todo lo que veo y siento, para participar a los de allá todo lo que vivo". Y qué "producto" más uruguayo que la China.



"China" Zorrilla cumple excepcional actuación en "Emily", actualmente en cartelera.

Beatriz Suárez

mejor actor del año y la gente te saludaba, te decía "Qué bien", pero a nadie se le ocurría venir a pedirte un autógrafo. Y nadie extrañaba eso. Así se hizo teatro maravilloso, que acostumbró al público a la calidad, de tal manera que a veces aterrizaban compañías extranjeras con teatro exitoso en otras partes, pero en base a un teatro liviano, pasatista, y en Montevideo eran un fracaso total. A la gente no le interesaba. Estaba acostumbrado a un rigor escénico que era cotidiano, la gente iba al café y al teatro con la misma naturalidad que al fútbol y tenía el paladar ya muy afinado.

-Pero ¿cuál es el proceso que hace a ese público, qué lo forma, qué sucede en el tiempo entre una obra que dura un mes hasta la que está un año en cartel con llenos completos?

-Trabajo, ese trabajo, casi heroico, que te contaba. Y no sólo de los que hacen el teatro, también de los críticos, los profesores. En esos años, quienes escribían de teatro eran gente como Martínez Moreno, como Ángel Rama, como Emir Rodríguez Monegal, como Benedetti, como Taco Larreta. Antes de un estreno importante, ya los periódicos sacaban artículos sobre la obra, el autor, completísimas, verdaderas clases de literatura que preparaban al público,

lo hacían ir con una receptividad distinta. A los argentinos, por ejemplo, les llamaba la atención la cantidad de espacios que en los diarios se dedicaban a espectáculos. (Y no sólo el teatro, porque esos veinte o veinticinco años fueron también de oro para la sinfónica, para el ballet, para todas las actividades del SODRE (2)). Una anécdota de esos años: viene la Comedia Francesa a actuar. Llegan un domingo, debutaban el martes, y nuestra comedia tenía la última función del *Tartufo*. Entonces ellos dicen (me lo contaron los actores): "Vamos a verlo, pero por favor, pase lo que pase, no vayan a reírse...". Y se ve un *Tartufo* colosal. A los seis meses yo me voy a París, y envolviendo unos zapatos que necesitaban remiendo, me encuentro una página del *Figaro Littéraire*, con un reportaje al elenco de la comedia francesa, al regreso de una gira por la América Latina. ¿Y cuál es el mejor recuerdo que traen?, les preguntan. El *Tartufo* de la Comedia Nacional del Uruguay, contestan. El mejor Moliere que hemos visto fuera de Francia. Y yo lo mandé a Montevideo, y ni siquiera lo publicaron. Ya había pasado, no interesaba. Había la certeza de que se estaba trabajando bien, qué importaba eso.

Al coincidir su carrera con esos años, al haber recibido un apoyo total de su familia, la China dice: "No me puedo quejar de mi carrera". Impedida de actuar en el Uruguay, los últimos diez años trabaja en la Argentina. Teatro, cine (3), radio, televisión: en esa actividad entra también el periodismo, el tele-teatro, el cine. *Pobre diablo*, aquel teleteatro con Soledad Silveyra que pasaron aquí como unos años, la proyectó hacia un público masivo. El teleteatro se parecía a todos, pero había un personaje, justamente el de la China, una madre de clase popular desinhibida, cálida y que metía la pata a cada momento, cuya presencia justificaba tragarse los sinsabores amoroso-arribistas de la parejita central.

Con el mismo entusiasmo que habla de sus Bretch, sus Shakespeare, sus Moliere, la China habla de este personaje lleno de matices proyectado hacia la gran masa. *Emily*, esta obra prodigiosa de William Luce que hoy trae a Lima, le permite desplegar sus inagotables vetas de gran actriz: la dramática, la humorística, la sentimental, la poética. *Emily* es una obra de infinitos matices, cuyo entramado es como esas telas de hilos tan finos que casi no se ven, pero confluyen en un resultado de una densidad extraña. Se dio en Buenos Aires 700 veces. Con ella obtiene el premio del Fondo Nacional de las Artes, otorgado por primera vez a un artista no argentino, y el Estrella de Plata, premio a la mejor actriz de la temporada en Mar del Plata. En momentos de gran agitación colectivas, esta voz solitaria de una exiliada voluntaria, alguien con voluntad para elegir y rechazar, como dice Beatriz Guido, con esa dimensión poética tan particular y ligada a una intensa vida interior, encontró un camino muy especial hacia el corazón de la gran ciudad herida.

La China, ya lo dijimos, es una Emily entrañable. Quizás porque esta gran actriz, con sus saltos de acá para allá y sus agotadoras actividades, no tiene empacho en decir: "Yo soy un ama de casa frustrada. Lo que más me gusta de todo es quedarme en casa, cuidar a mis sobrinos, escribirles a todos mis amigos. El lugar en que vivo, aun este cuarto de hotel, se convierte inmediatamente en lo más importante de mi vida, el lugar al que estoy ansioso llegar".

Emily, con su increíble hondura poética, y aquella adorable "mamma" de *Pobre diablo* pueden coexistir en una sola persona: La China Zorrilla.

(1) Antonio Larreta, actor, director, crítico y dramaturgo. Vive en España actualmente. Ganador, hace 3 años, del Premio Planeta.

(2) Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica. Llegó a jugar un papel decisivo en la difusión y promoción de la cultura.

(3) 12 películas dirigida por Murrúa, Torre Nilsson, Olivera, Aristarain, etc. El público limeño la vio recientemente en *Señora de nadie*.

Relámpagos y parásitos

La situación está de tal manera que la gente que le gusta el cine lo mejor que puede hacer es quedarse en su casa, y con suerte, quizás pesque alguna película pasable en la televisión. (Con suerte. Tampoco la pantalla chica últimamente se ha esmerado mucho. Además, la idea de pasar las mejores películas a las once o doce de la noche parece formar parte de esa conspiración contra el gusto cinematográfico que parece venir desarrollándose en Lima con toda comodidad. ¿Es una campaña subliminal para convencer a los desocupados de las bondades de su estado? Tienen un montón de bodeques que los pueden pasar a las tres de la mañana sin que ningún espíritu se resienta).

Hay un resultado negativo, a largo plazo, en esta claudicación sin concesiones de la programación de los cines. La gente que va dejando de salir, luego se acostumbra a seguir dejando de salir. Ya esta ciudad, con apagones y presagios, se ha vuelto un lugar poco acogedor. Todo lo que contribuya a aumentar este estado, es malo para la vida ciudadana. Y vista la situación, desde esta página de cine le recomendamos a los lectores limeños que vayan al teatro. Es cierto que es más caro que el cine, pero piensen dos veces antes de gastar los mil doscientos arriba que cuesta una entrada, y piensen que con tres ahorros de ese gasto inútil —pagar para ver basura— pueden pagar una entrada al teatro, que sí se hace aquí, que sí se esfuerza y se rompe todo pensando en ustedes, público, mientras que en ese asunto cine los únicos que no cuentan son ustedes. Rompan esa modorra y despiéncense. En el teatro siempre hay una forma de que quienes lo hacen sepan y entiendan lo que el público necesita. En la exhibición de cine, no, excepto, naturalmente, dejar las salas vacías.

Se exhibe, por ejemplo, actualmente ese engendro que se llama *Parásito*. La entrada cuesta el doble, porque hay que verla con unos ridículos lentes que si no te los pones se ve todo borroso. Sentada, por obligación, en el cine, sumida en una masa con las gafas puestas, me sentí tratada como un crío de cinco años al que se entretiene con puerilidades. La película es tan chata y asombrosamente simple, que eliminados los famosos lentes, no queda nada. Unos gusanos inmundos que se proyectan vía las gafas como para asustar por asco, y punto. Mucho de masoquismo, de ese asco al cuerpo que yace subliminalmente en algunas de estas producciones espurias —ver un cuerpo abrazado y comido por el reptil gelatinoso, como castigo

a la curiosidad: ilustración infantil y perversa del "pecado" sexual, una trama idiota, una realización pobrísima en todos y cada uno de los rubros que abarca el cine. Cualquier serial está mejor. Las tres dimensiones de la zoncera (el efecto de las pomposamente llamadas tres dimensiones, es parecido al de esos libritos infantiles con láminas que dan la sensación de relieve de los primeros planos. Punto. Lo que pasa es que cuando se trata de un gusano gigante en vez de un fusil —que lo va preparando— la gente se sobresalta. Más o menos como el tren fantasma).

Relámpago azul, de John Badham, es, en cambio, una aceptable película de suspenso, que explota de paso la "vía denuncia" del mejor cine americano de la década pasada, aunque lo central es, para variar, la lucha solitaria de un bueno contra una conspiración de malos. El bueno es Rod Scheider, policía en helicóptero al que atacan a veces los recuerdos del Vietnam. El más malo de los malos es Malcolm Mc Dowell, con su cara de loco, punta de una conspiración a nivel oficial para lanzar un superhelicóptero

para detectar y dispersar tumultos y actos de terrorismo, para cuyo ensayo se busca organizar desórdenes en los barrios pobres de Los Angeles. Badham (*Fiebre de sábado por la noche*, *Al fin y al cabo es mi vida*) se muestra como un director no

genial pero sí cuidadoso, con buen oficio, y *Relámpago azul* mantiene su dosis de suspenso hasta el final, aunque el tono de denuncia naufrague rápidamente en el tópico de la aventura aérea de hazañas de helicópteros.

"Parásito", con lentes o sin lentes un engendro chato y asombrosamente simple.



Siempre Buñuel

Como se ha puesto de moda —que frívolo suena esto— publicar extractos del libro *Mi último suspiro de Luis Buñuel*, y en vista de la escasez de tema para comentarios de cine, por un lado, y de lo difícil que será para la mayoría acceder al precio del libro, por otro, completamos esta página con nuestro propio extracto de algunas de las cosas sorprendentes, sabias o llanamente divertidas que el aragonés genial vertió en ese último regalo que nos dejó. Que a veces, en una reflexión lateral aparentemente sin importancia, deshace prejuicios, no de los viejos sino de los actuales, los aceptados por los bien pensantes del mundo. Y paso a Buñuel:

"La relación con la música ha cambiado totalmente desde mi juventud. Cuando, con varios meses de antelación, se nos anunciaba que la gran orquesta sinfónica de Madrid, de excelente reputación, iba a dar un concierto en Zaragoza, se apoderaba de nosotros una agradable excitación, una verdadera voluptuosidad de la espera. Nos preparábamos, contábamos los días, buscábamos las partituras, las tarareábamos ya. La noche del concierto, una alegría incomparable.

Hoy, basta oprimir un botón para oír al instante, en la propia casa, todas las músicas del mundo. Veo claramente lo que se ha perdido. ¿Qué se ha ganado? Para llegar a toda belleza, tres condiciones me parecen siempre necesarias: esperanza, lucha y conquista.

No puedo pensar en los ciegos sin recordar una frase de Benjamín Peret (cito de memoria, como en todo lo demás): "¿Verdad que la mortadela está fabricada por ciegos?". Para mí esta afirmación, en forma de pregunta, es tan verdadera como una verdad del Evangelio. Por supuesto, algunos pueden encontrar absurda la relación entre los ciegos y la mortadela. Para mí, es el ejemplo mágico de una frase totalmente irracional que queda brusca y misteriosamente bañada por el destello de la verdad.

Detesto el pedantismo y la jerga. A veces, he llorado de risa al leer ciertos artículos de los *Cahier du Cinema*. En México, nombrado presidente honorario del Centro de Capacitación Cinematográfico, escuela superior de cine, soy invitado un día a visitar las instalaciones. Me presentan a cuatro o cinco profesores. Entre ellos, un joven correctamente vestido y que enrojece

de timidez. Le pregunto qué enseña. Me responde: 'La semiología de la imagen clónica'. Lo hubieran asesinado.

Detesto a muerte a Steinbeck, en particular a causa de un artículo que escribió en París. Contaba —seriamente— que había visto a un niño francés pasar ante el Palacio del Elíseo con una barra de pan en la mano y presentar armas con ella a los centinelas. Steinbeck encontraba este gesto "conmovedor". ¿Cómo se puede tener tan poca vergüenza?

Steinbeck no sería nada sin los cañones americanos. Y meto en el mismo saco a Dos Passos y Hemingway. ¿Quién los leería si hubiesen nacido en el Paraguay o Turquía? Es el poderío de un país lo que decide sobre los grandes escritores.

Detesto mortalmente los banquetes y las entregas de premios. Con frecuencia estas recompensas han dado lugar a incidentes chuscos. En 1978, en México, el ministro de Cultura me hizo entrega del Premio Nacional de las Artes, una soberbia medalla de oro en la que figuraba grabado mi nombre, Buñuelos. Rectificaron por la noche.

EL CAMPEONATO MUNDIAL

Aun cuando los cables vienen informando con la profusión habitual, los medios informativos nacionales poco lugar dan a los recientes conflictos entre jugadores y federaciones y la propia FIDE. La discrepancia central se está dando entre la Federación soviética de ajedrez y la FIDE que preside el filipino Campomares. Desde hace algunos meses los soviéticos objetaron la elección de Pasadena, California, como lugar ideal para el enfrentamiento entre el ahora suizo y antes soviético Korchnoi, con la estrella soviética Kasparov. El argumento principal es que los ciudadanos soviéticos y en especial sus diplomáticos no tienen libre circulación en el Estado de California, y el otro, de peso, que para efectuar un match en cualquier lugar, se necesita el consentimiento expreso de los dos contendores y de sus respectivas federaciones.

Campomares decidió marchar adelante con lo decidido y los cables nos han informado que se dio a Kasparov como perdedor en su primera partida contra Korchnoi. Los que busquen similitudes históricas con lo que ocurrió en 1972 cuando Fischer perdió una partida contra Spasski por ausencia pero después continuó disputando las demás, y crean que algo parecido puede hacer Kasparov, se equivocan de medio a medio porque la decisión de objetar Pasadena como lugar del colejo ha sido tomada con muchos meses de anticipación.

¿Qué ha pasado realmente? Podemos conjeturar que la FIDE ha cometido un grave error y que ahora le resulta difícil dar marcha atrás sin que eso parezca una muestra de debilidad. El lugar elegido podía no ser Amsterdam como proponían los soviéticos y si cualquier otro de Europa que hubiese satisfecho a los dos jugadores.

Detrás de esta disputa que difícilmente comprenden quienes no se entregan al ajedrez, está el convencimiento de tirios y troyanos de la evidente paridad entre los contendores, si bien es cierto que la única vez que se enfrentaron, ganó el joven Kasparov.

Los soviéticos, según todos los indicios, quieren dificultar a Korchnoi su camino a la candidatura. Vencer a Kasparov, en las largas discusiones legales o sobre el tablero, será tarea muy difícil para Korchnoi, pero aun si lo logra, Karpov estará esperándolo, fresco, al final de ese túnel. (Marco Martos)

LIBRERIAS Y DISTRIBUIDORAS

A PEDIDO DEL PUBLICO
EN AGOSTO

DESCUENTO **50%**

LIBROS SOVIETICOS - ARGENTINOS
URUGUAYOS - CUBANOS - ETC.

	ANTES	AHORA
La Madre, Gorki	10,000.-	5,000.-
Mezcla cibernética	4,000.-	2,000.-
Física General, 3 t.	28,000.-	14,000.-
Nicaragua: camino victorioso	4,400.-	2,200.-
Historia de la Filosofía	12,000.-	6,000.-
Diccionario filosófico de Rosental	17,000.-	10,000.-

PARA 1984 SUSCRIBASE
A LAS REVISTAS SOVIETICAS

TACNA 219 - MOQUEGUA 376
AZANGARO 715 - TRUJILLO 230



INSTITUTO PERUANO DE EDUCACION Y CIENCIAS

AUTORIZADO Por el Ministerio de Educación
RM-098-82 ED. RD 0828-82 ED. RD 063-83 ED.

EDUCACION SUPERIOR TECNOLÓGICA

PROFESIONES (en 2 años)

- MECANICA DE PRODUCCION
- MECANICA AUTOMOTRIZ
- ELECTRICIDAD
- ELECTRONICA
- CONTABILIDAD EMPRESARIAL
- ADMINISTRACION DE NEGOCIOS

Requisito 5to.
Secundaria

TITULOS PROFESIONALES
A NOMBRE DE LA NACION

Catnet para pasaje universitario
Locales Amplios y Ventilados
Sistema Audio Visual de Enseñanza
Laboratorios Completos y Biblioteca

TURNOS: Mañana, Tarde, Noche

MATRICULA ABIERTA

Jr. Carabaya 474 - Av. Uruguay 390
Jr. de la Unión 1143
Teléfonos 276596-28 28 85 Lima

Marca **eldiario**

PUBLICIDAD:

AV. CUBA
No. 568
Telf. 237449

FERIA DEL LIBRO

DESCUENTOS HASTA 60o/o -

REMATES - OFERTAS - REGALOS

DESCO - CELADEC - IEP - CEP - U. de LIMA - CELATS - CEDEP -
CEDYS - IDEAS - CIED - CEDAL - EDIT. CAUSACHUN - CETA -
CINCOS - TAREA - SERVICIOS POPULARES - CIPA - CISE - CEPES -
CEDHIP - FUNDACION F. EBERT - RICCHAY PERU y OTROS.

Organiza : PUBLIREC S.A. Huamachuco 1927 Jesús María (Junto al
Cine San Felipe)

ATENCION DE: 9.00 am. a 7.00 p.m. Sábados de 10 a.m. a 3.00 p.m.

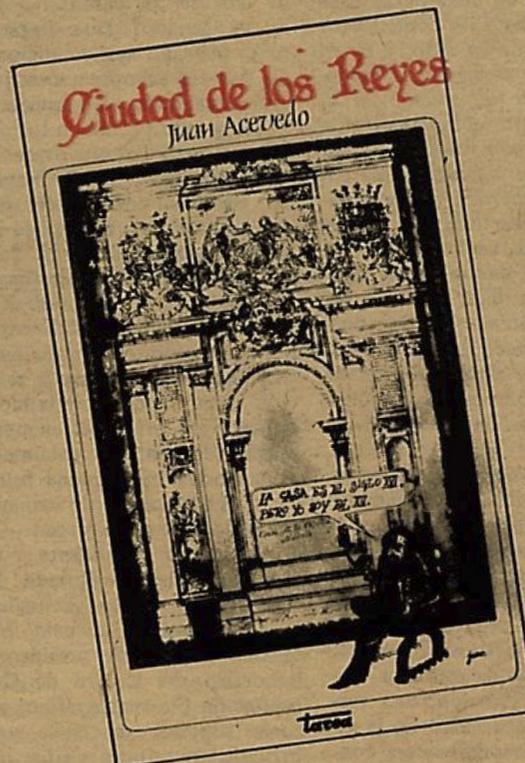
ULTIMA SEMANA POR

CAMBIO DE LOCAL

Visítenos y
escoja sus libros
de regalos

tarea

Asociación de Publicaciones Educativas



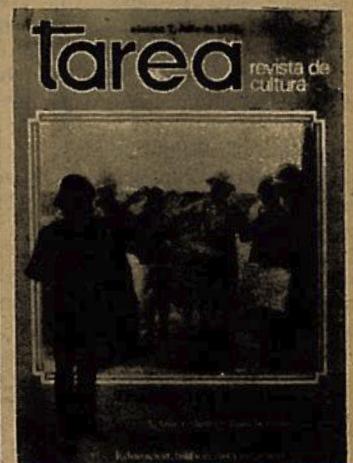
Cien de sus mejores dibujos. Retrospectiva de doce años
de trabajo. Agudo testimonio de nuestra sociedad con-
temporánea.

Pedidos: Horacio Urteaga 976 - Jesús María. Telf. 230935.

tarea

Revista de Cultura Nº 7.

Debates, ensayos, testimo-
nios, poesías, canciones. . .



En Kioskos y
Librerías