

SUPLEMENTO DOMINICAL

eldiario

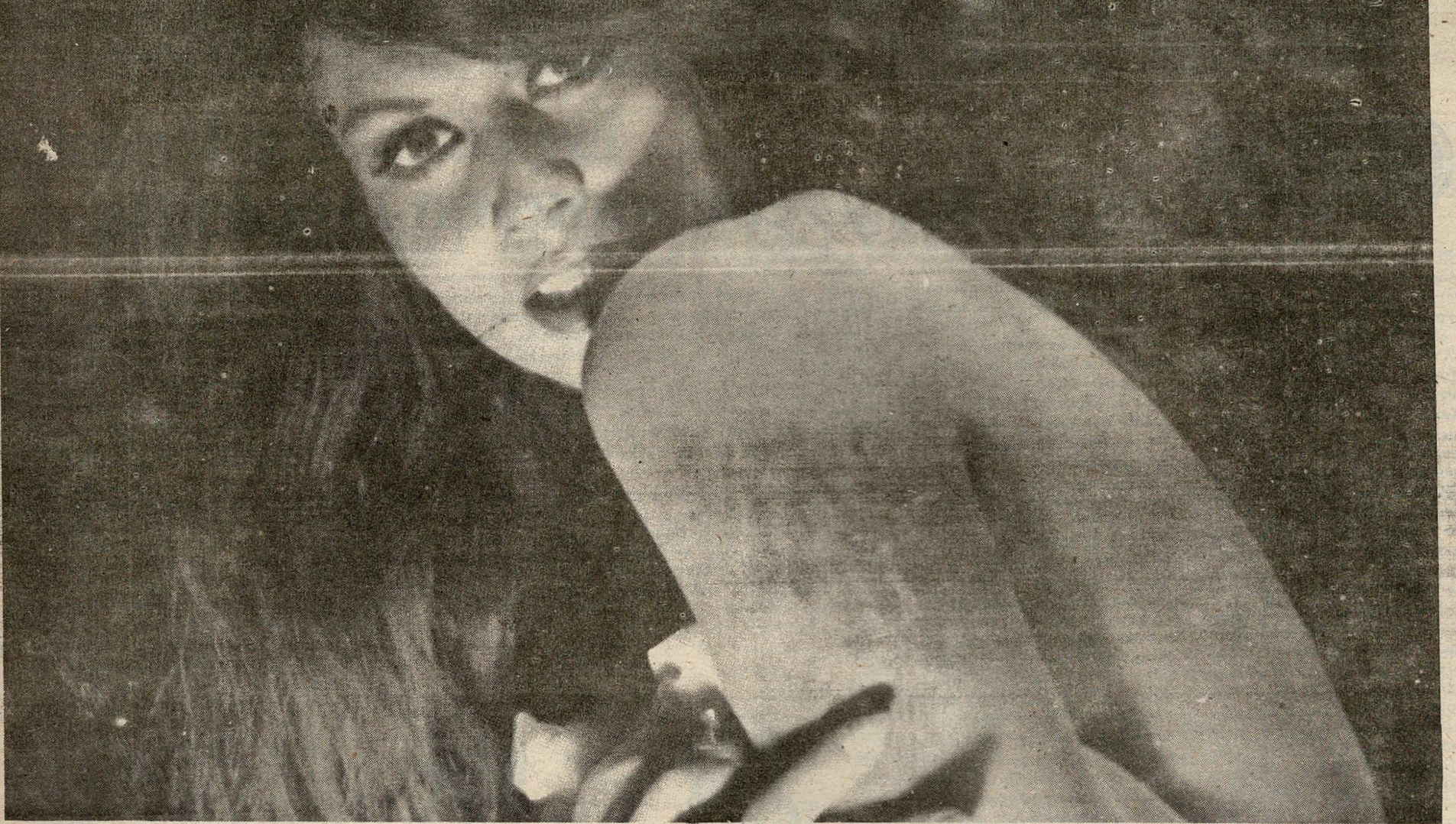
Lima, 31/8/80 N° 16 Año 1

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



el Caballo rojo

Ana Bertha Lepe:
en busca del tiempo perdido



José Aricó habla sobre Mariátegui/Cine Negro: ¿Qué es peor: robar o fundar un banco? / Literatura latinoamericana

Los desastres llaman a los desastres. En muy poco tiempo se han sucedido dos huracanes, un raro siniestro en la Compañía de Teléfonos, el terremoto de Bahoyo en Ecuador, dos trenes descarrilados (el de Polonia con decenas de muertos), un submarino soviético arruinado. Y como nunca las catástrofes aéreas —“el transporte más seguro”— estuvieron a la orden del día. Un avión de Indonesia, un Aeronaves en México (que transportaba, dicen, harina de flor y no coca), una avioneta francesa, un Sukhoi de la FAP y un Jumbo de Arabia Saudita con más de trescientos peregrinos a bordo. Cuentan los cables que la inmensa máquina voladora aterrizó cerca, muy cerca, del aeropuerto de Er-Ryad envuelta en llamas. Casi intacta. Muchos se hubiesen salvado si las puer-

tas se hubiesen abierto, si las motobombas hubiesen llegado. Cuentan los cables, también, que las gentes se achicharraron a la vista y desesperación de todos los testigos. Las puertas bloqueadas fundiéndose por adentro y por afuera. Mudas las motobombas en medio de la noche al rojo vivo.

De todas las catástrofes posibles —y aun las imposibles— la más terrible ha de ser morir en un avión sellado, ardiendo en llamas. Es más que un terremoto o un incendio con puertas y ventanas. No hay a dónde saltar ni a dónde huir. Así es la vida diaria en Argentina, en Chile, en Bolivia, en Guatemala, en El Salvador, en Uruguay, en Haití, en Paraguay. Un avión convirtiéndose en lava, gritos que todos oyen, calcinados que todos pueden ver. Hermanos insepultos que lloramos y que nadie rescata. (A.C.).



Repartos y rebeliones en la colonia

El libro de Jürgen Golte, *Repartos y rebeliones* que acaba de publicar el Instituto de Estudios Peruanos, es el esfuerzo por entender las rebeliones del Siglo XVIII a partir de los repartos forzosos de mercaderías que realizaban los corregidores. Estos funcionarios coloniales, especie de subprefectos del Perú republicano, compraban los cargos y luego el estado virreinal les autorizaba diferentes formas para obtener beneficios. Una de ellas era el “reparto de efectos”: el corregidor podía hacer negocios con los indígenas de su corregimiento. Les podía vender efectos europeos o mulas del norte argentino. El estado colonial fijaba las cantidades y precios que debían normar sus trajines mercantiles, pero dado que el Perú colonial —como todas las sociedades feudales— era una sociedad de hecho y no de derecho, el corregidor exageraba precios y cantidades sin importarle la integridad y continuidad del dominio colonial.

Todo lo anterior es una manera muy personal de resumir el libro de Jürgen Golte, pero útil para lo que pretendo indicar. El autor lamentablemente olvida aspectos que son sustanciales para

entender la sociedad colonial. La historia del área andina, aquella que se desarrolló en los actuales territorios del Perú y Bolivia, con la invasión europea del siglo XVI, sufre profunda ruptura: las relaciones internas de dominación se vuelven más nítidas, crudamente despóticas y desprovistas de una ideología encubridora de la explotación. A las diferencias sociales y económicas se agregan las diferencias raciales y culturales. A partir de este momento ya no se puede hablar de una sola historia andina, sino de dos historias diferentes, la de los vencedores y la de los vencidos. Todo parece indicar que la división que los colonizadores popularizaron de “República de españoles” y de “República de Indios”, no fue una simple metáfora para expresar diferencias raciales, ni convertir los privilegios de clase en derechos de casta, sino que también describía una dualidad palpable y que periódicamente se volvía una relación tensa y contradictoria. J. Golte no analiza las rebeliones desde esta perspectiva. El estudio, de manera muy precisa, los mecanismos de explotación colonial, pero no se ocupó de la sociedad explotada. Estudiar las re-

beliones desde los rebeldes me parece una perspectiva metodológica no despreciable.

De todas maneras, este nuevo libro es un ejemplo de cómo se debe hacer una historia apoyada en argumentos y demostraciones estadísticas convincentes. Sus 28 mapas son de una calidad excepcional. El utiliza principalmente documentos del Archivo General de Indias, de la British Library de Londres y algunos de la Biblioteca Nacional de Lima. Hubiera sido recomendable trabajar en el Archivo General de la Nación y en el Archi-

vo Departamental del Cusco, depositarios de una inmensa riqueza documental para el tema estudiado. Su hipótesis central es interpretar todo, o casi todo, a partir de la circulación forzososa de mercaderías que realizaban los corregidores: de acuerdo a él los repartos era una forma compulsiva de ampliación del mercado interno (se obligaba a los indígenas a comprar y por supuesto a pagar). Por lo tanto, tenían que buscar moneda trabajando en haciendas, minas y obrajes.

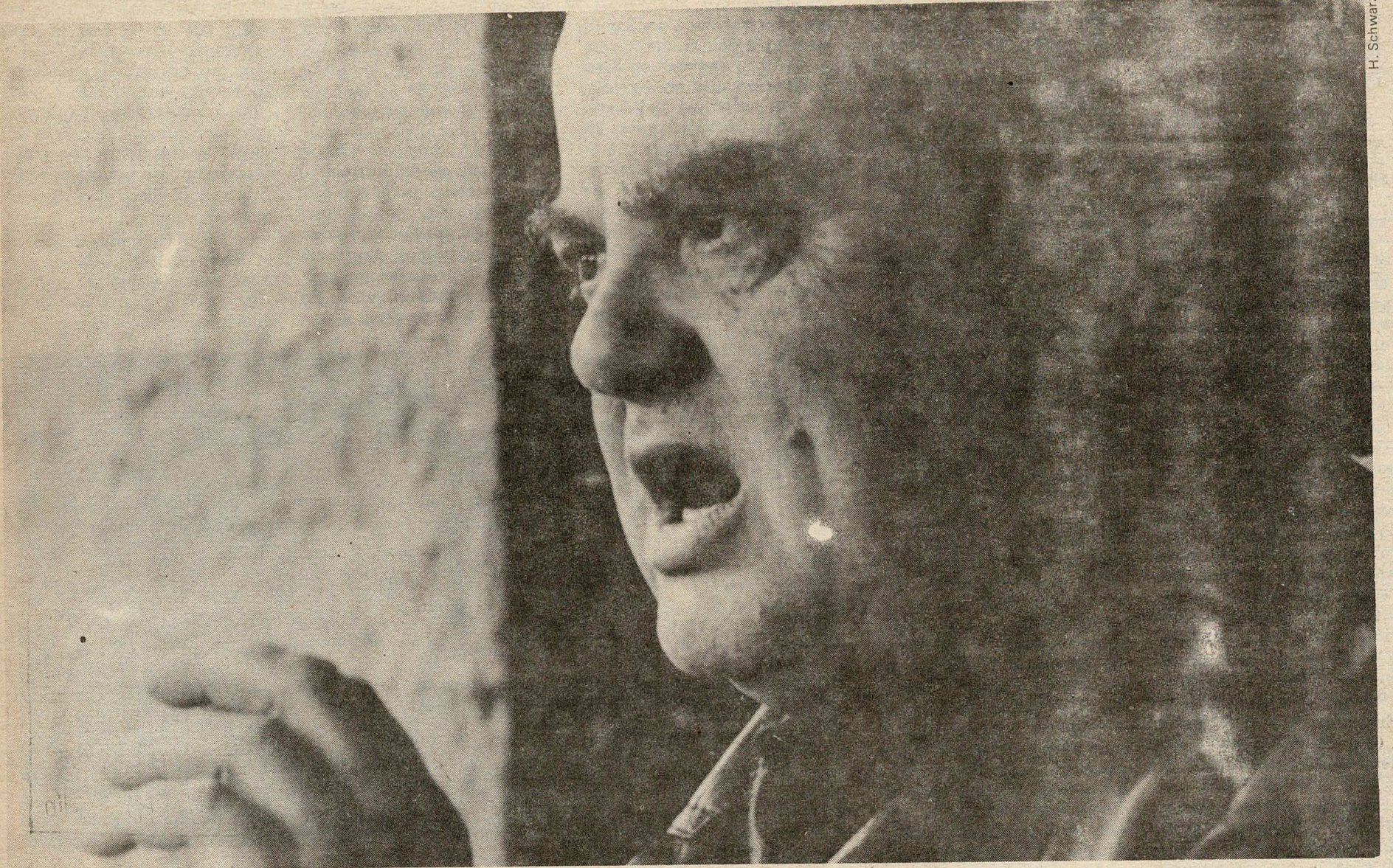
Pero Jürgen Golte intenta ir un poco más allá: él afirma, respal-

dado en testimonios de primera, que el reparto era abusivo, que los corregidores eran arbitrarios, que atentaban contra la misma supervivencia física de la familia campesina, pero al mismo tiempo nos indica que el reparto como sistema estaba orientado a la creación de un mercado interno y al desarrollo de una forma de acumulación mercantil que, de alguna manera, hubiera contribuido —de no desaparecer— a crear las bases para la separación de España. Estas dos últimas sugerencias —sólo a este nivel son presentadas— me parecen bastante endebles. Está aún por demostrar que el reparto —circulación forzososa de mercaderías— contribuyó a la creación de un mercado interno; más bien me parece un simple mecanismo de explotación colonial que movilizaba la mano de obra indígena hacia centros de producción a través de procedimientos extraeconómicos (Manuel Burga).

Guadalupe Posada



Jürgen Golte, *Repartos y rebeliones*. Túpac Amaru y las contradicciones de la economía colonial, Lima, IEP, 256 pp.



Aricó sobre Mariátegui

No sólo cambiar la sociedad, también la vida

El Caballo Rojo entrega en esta oportunidad distintos pasajes de una extensa y polémica conversación que sostuvo con José Aricó, uno de los más serios y acuciosos estudiosos del pensamiento de José Carlos Mariátegui. Argentino de nacimiento y militante en su juventud del Partido Comunista Argentino, del que fuera expulsado por publicar los Cuadernos Pasado y presente que no tuvieron "la aprobación oficial del partido", se encuentra en Lima para presentar su libro *Marx y América Latina* (Cedep, 1980). Sus importantes interpretaciones y opiniones tocan problemas que se encuentran a la orden del día del movimiento popular y reafirman la vigencia del pensamiento del Amauta. Nuestro reconocimiento a Ricardo Luna Vega, César Lévano y Sinesio López, que participaron como panelistas de la presente y cuyas intervenciones no aparecen transcritas, pero que son las que orientan y dan forma a este reportaje.

DE COMO NACE SU INTERES POR MARIATEGUI



Mi interés por Mariátegui es muy antiguo y data de los tiempos en que buscábamos esos materiales preciosos que eran los números de *Amauta*; se desprende también de la lectura de Gramsci, casi diría que veo a Mariátegui desde Gramsci. Se trata de un pensador marxista muy diferenciado de lo que fue la tradición clásica; descubrí que había en él una cierta iconoclastia, una formación no clásica, y tradicional en sus fuentes filosóficas; cierto peso dado a la literatura y el arte; cierta forma de per-

cepción de la realidad que simplemente trasciende el texto político o de historia; una forma distinta de percibir la realidad, los fenómenos sociales, el papel de las clases subalternas; la concepción de la filosofía, como algo que está en todos los hombres, de las relaciones entre organizaciones políticas y masas, la no diferenciación sustancial entre éstas y sus intelectuales... es decir, una serie de aspectos que me llevaban a ver, siempre, detrás de Mariátegui, el espectro de Gramsci.

Por otro lado, mi experiencia personal en el partido comunista argentino, donde el propio secretario general no conocía bien a su

pueblo, por una contradicción permanente entre sociedad y pueblo y por un alineamiento estricto a la Tercera Internacional, me llevó a intentar estudiar a fondo la figura de Mariátegui con todas las limitaciones del caso y entre ellas el hecho de no ser peruano, que hace que desconozca la cultura peruana en la medida que un peruano puede conocerla.

Mi preocupación central se iniciaba en el análisis de la experiencia socialista internacional y sus relaciones con América Latina y es ahí donde encuentro a un hombre que escapaba a ese bloque y ese es José Carlos Mariátegui: un pie dentro y un pie fuera de la Tercera In-

ternacional. Encontrarlo me remitía a intentar descubrir el grado de adhesión de Mariátegui a la Tercera Internacional pero ese era un punto que lo habían trabajado mucho los peruanos, los que sin embargo fallaban al estudiar el grado de desacuerdo existente y era importante desentrañar esos puntos que permitieran poder recomponer el esquema existente.

Ahora bien, en esta aventura me encuentro que en este cuerpo cerrado del pensamiento latinoamericano hay un momento de ruptura con profundas consecuencias políticas, ideológicas y teóricas no sólo para ese momento histórico sino para el debate político actual

... y por eso no es casual que hoy se revitalice la figura de Mariátegui.

Mariátegui es, desde cierto ángulo, un mito pero más allá es un hombre que ha pensado de manera distinta, que ha sido capaz de interpretar a un pueblo y comprenderlo, por ello, y a pesar que el Perú de hoy no es el de 1930, la izquierda peruana se aferra a él tratando de dilucidar problemas que se mantienen irresolubles. Y Mariátegui vive hoy, no por lo que dijo en 1930 sino por la forma en que vio las cosas en esos años, por eso hoy nos es útil...

DE LAS RELACIONES DE MARIATEGUI CON LA TERCERA INTERNACIONAL Y SUS DIFERENCIAS CON HAYA

En todos mis trabajos lo que he tratado de demostrar es lo siguiente: que Mariátegui no puede ser reducido a un pensamiento existente que es la Tercera Internacional. Que él tuvo relaciones conflictivas con ésta. Y esto es algo que no puede negarse, con sólo revisar las Actas del Congreso de 1929 uno deduce las alusiones directas que habían hacia él y a su libro Siete ensayos. Por ejemplo, cuando Victorio Codovilla habla de realidad peruana la entrecomilla. ¿Y por qué? Porque se trataba de demostrar que la realidad peruana no existía ni tenía ninguna significación y, en última instancia, que la realidad latinoamericana era idéntica; era la concepción de la Tercera, por eso el Perú no era un país con especificidades sino algo identificable con el conjunto de Latinoamérica y allí se encontraban con Mariátegui que pretendía demostrar lo contrario.

Entre la línea de la Tercera Internacional y la posición peruana existía una diferencia sustancial tal que no se puede entender el Congreso de 1929 sino como un debate entre la delegación peruana y el resto de las delegaciones, entre otras cosas porque los peruanos fueron los únicos que llevaron estudios serios sobre cada uno de los temas en discusión. En segundo lugar, creo que la discusión central se trabó en la naturaleza, el carácter, la estructura organizativa, el papel, del Partido Socialista del Perú.

Por otro lado pretendo demostrar que el pensamiento de Mariátegui de ninguna manera puede ser identificado con el de Haya de la Torre. No porque no participen de elementos comunes del mundo cultural, ni de la izquierda de la época. Creo que la diferencia sustancial está en sus calidades de hombre, en la forma en que veían la sociedad, en la forma en que concebían la política, las organizaciones y los movimientos de masas.

Los peruanos durante muchos años se han trabado en una discusión sobre ciertas palabras, letras o documentos pero no han visto el otro costado de este debate que yo creo es fundador de una forma distinta de apreciar

las cosas. Lo que Mariátegui despreciaba de Haya de la Torre era su jacobinismo, ese su desprecio por las masas, por su organización, esa idea de que la revolución es acto y obra de un líder, de un pequeño grupo que se impone al conjunto de la masa desde cualquier lugar imponiendo su pretendida verdad. Por eso es distinto, a Mariátegui le repugnan esos métodos políticos, esa concepción de la política. Sin embargo, a la vez mantiene serias discrepancias con la Tercera Internacional. Y lo que digo puede leerse en las cartas de Haya a Pavletich, en la caracterización que hace Mariátegui de Haya en la carta que envía al Círculo de México.

MARIATEGUI Y HAYA: ¿PARTE DE UN MISMO FENOMENO?

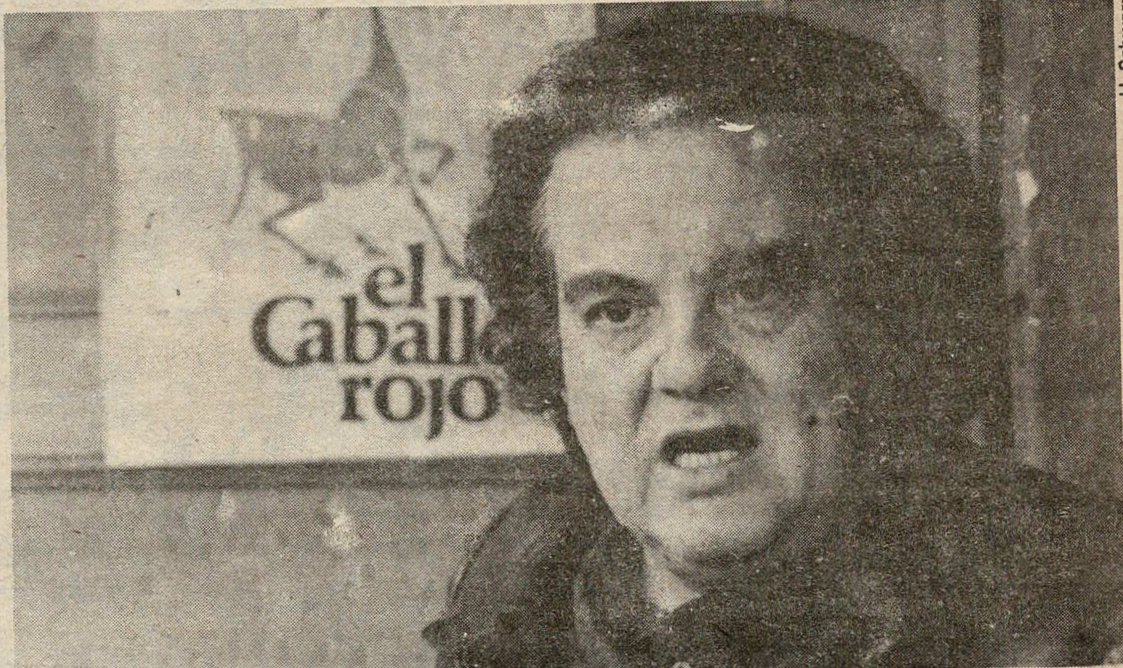
— Cuando hablo del “fenómeno aprista” y me refiero a Mariátegui quiero analizar lo que sucedía con la intelectualidad peruana hasta que se produce la diferenciación. El Partido Aprista y el Socialista son los precipitados resultados de un movimiento que se sentía bastante identificado y que encontraba en Amauta el centro de confluencia. Por eso, las identidades que existían entre el pensamiento de Haya y Mariátegui no son sino las de dos pensadores existentes en una misma época y que nos pueden además mostrar las coincidencias con otras figuras, lo que nos constituiría un bloque intelectual más o menos homogéneo.

Una de las ideas comunes y fuertes, es el planteamiento de que el problema del Perú y de América Latina se configuraba de modo distinto y específico a cómo se daba el europeo, con lo que se cuestionaba un planteamiento teórico que pretendía aplicarse mecánicamente por la Tercera Internacional y que no encajaba porque la realidad económico-social era distinta. Cuando hablo de “fenómeno aprista” me refiero no al partido de Haya sino a este mundo intelectual, al que la Internacional también definía de esa manera, ellos decían: “desde el interior del movimiento aprista se gesta una corriente socialista, marxista leninista”. Y yo lo veo así. Que la diferenciación se haya ido profundizando luego es evidente; que ésta se acentúe por la experiencia europea de Haya, también; que esa experiencia sea so-

cialdemócrata, ahí sí discrepo porque Haya no fue un socialdemócrata nunca, ni tiene nada que ver con la socialdemocracia porque ésta es un problema del movimiento obrero europeo, de su utilización reformista, y no de pensamiento de una realidad en término de bloque social descalificando la temática de la centralidad proletaria... que influyera en Haya su experiencia en la Unión Soviética creo que también es cierto —él mis-

un problema, sino en el mundo de la Tercera Internacional. Se trata de dos hombres que se orientan, que piensan, de manera distinta. Por eso no me parece que sea historiográficamente incorrecto tratar de definir ese bloque único de posiciones genéricas que conducían a un grupo de intelectuales que pensaban en qué condiciones singulares se podía producir un proceso de transformación en el país. Y Haya ganó a mu-

Y la respuesta es porque hay que demostrar si era aprista o comunista. Yo digo: no era aprista ni tampoco era comunista y con eso no quiero decir que no pensara como comunista ni cosas por el estilo sino simplemente que no era adscribible a la Tercera Internacional.



“Se puede prescindir de los sociólogos, de los economistas y demás, pero no se puede prescindir de la literatura y eso Mariátegui lo entendía perfectamente”.

No sólo cambiar la sociedad, tam

mo cuenta la sorpresa que se llevó en el Quinto Congreso cuando nunca vio aparecer el mundo latinoamericano en debate. Haya es un pensador que desde muy temprano se siente fuertemente motivado por la vocación política, por la idea de un destino personal muy singular, de un país diferenciado y por la idea de un pensamiento propio. A él nada le iba a venir bien, ni la socialdemocracia, ni el fascismo, que creo lo influyó mucho, ni la Unión Soviética, sobre él actuaron dos fenómenos: la revolución mexicana y la revolución china, en la que veía a los nacionalistas y no a los revolucionarios.

En el caso de Mariátegui su percepción es distinta: él reconoce la necesidad de un centro revolucionario mundial, que era la Internacional Comunista, su problema es qué tipo de relaciones establecer con ella, en su interior, no digo en el plano organizativo porque allí había

chos de los que en 1926, 27 y 28 se movían en el terreno de la indefinición y que podría haber captado la izquierda peruana, que debió pagar tributo a los costos de la posición de la Internacional, que tuvo una posición sectaria, de ruptura, entre este bloque intelectual pequeño-burgués y el bloque proletario.

El corte que se dio en los años 28 y 29 no deriva expresamente de lo que quería Mariátegui sino de lo que se pudo obtener del predominio cada vez mayor dentro de América de esa línea sectaria... que se impone en el Congreso de 1929... ¿Cómo puede percibir Mariátegui el Congreso del 29 si llevando un conjunto de planteamientos es derrotado?... se tiene que batir en retirada. Fuera de este problema uno se pregunta: ¿por qué en Perú es una cuestión de vida o muerte demostrar si hubo o no problemas entre Mariátegui y la Tercera Internacional?

DCNDE ARICO HABLA DEL INTERNACIONALISMO PROLETARIO DE MARIATEGUI

La Tercera Internacional inaugura una nueva forma de pensar la revolución. La Segunda Internacional era un conjunto de partidos que se reunían para ponerse de acuerdo sobre ciertas estrategias referidas al marxismo, a la construcción del socialismo, etc., era una multiplicidad multifacética de grupos nacionales. La Tercera inaugura nuevas formas porque, entre otras cosas, aparece como la continuación del primer estado socialista constituido, inaugura una forma donde la clase obrera mundial tiene un centro de unificación en la Tercera Internacional y puede actuar como clase obrera mundial, se habla en nombre del proletariado mundial. Pero... ¿existe el proletariado mundial?, ¿existe una característica que vaya

más allá del hecho de ser fuerza productiva, fuerza de trabajo?, ¿existe una unidad de objetivos, propuestas, proyectos, realizaciones? Evidentemente no existe sino en el centro que ellos constituían —la Internacional— y por ello los partidos nacionales eran secciones de este partido único.

Cuando Mariátegui se refiere al proletariado mundial se refiere a este centro y por eso sus preocupaciones no sólo eran de sus relaciones con las masas en el Perú sino también con este centro mundial, sin el que no encontraba sentido la revolución peruana y donde la desviación nacionalista chauvinista podía ser inevitable. Esto nos marca una diferencia; Mariátegui no es un nacionalista a ultranza que piensa en el camino propio, separado u opuesto o en contradicción con la liberación de otros países, que sí es el pensamiento de Haya de la Torre.

Pero para que su proyecto funcione debía lograrse esta vinculación y al mismo tiempo encontrar un referente en el proletariado peruano. Pero, ¿qué es el proletariado peruano?, ¿qué posibilidades tiene de convertirse en el eje de un proceso de

transformación en ese preciso momento?, ¿hasta qué punto una fuerza socialista era una fuerza sustitutiva de la capacidad propia de una clase? ¿hasta qué punto podía actuar como un elemento de dinamización y de homogeneidad?

Mariátegui veía muy claro el problema, por eso cuando Robert Paris dice que para Mariátegui "el campesinado peruano es el proletariado", no está diciendo que no sabía lo que es el campesinado y el proletariado, sino que Mariátegui comienza a percibir el papel extremadamente singular del campesinado peruano, no porque eso descalifique la centralidad proletaria, sino porque ésta debería adquirir otra forma si la fuerza social decisiva está en el campo. Y Mariátegui intenta resolver este problema. ¿Cómo? A través de la organización sindical. El privilegio sin tener una concepción tradeunionista y habla de que el obrero adquiere conciencia de clase en el sindicato y no en el partido, así lo dice. Está viendo un papel singular del sindicato aquí y por eso habla de las características particulares de los obreros de las minas. Comienza a ver la

singularidad del proletariado peruano. No es un sociólogo, ni hace análisis sociológicos de esta realidad, es simplemente un hombre de intuiciones ideológicas y políticas.

Entonces creo que lo que hay que desmenuzar cuando él habla de campesinado, de proletariado, nacionalismo e internacionalismo es esta forma particular con que él carga cada una de estas palabras. Para Mariátegui, entonces, el internacionalismo proletario no es lo mismo que lo que sostiene Codovilla, para quien todo se dice desde el centro de poder de la Tercera y eso condiciona todos los pensamientos y estrategias.

EL PARTIDO EN MARIÁTEGUI

La izquierda peruana tiene demandas muy concretas y cree que Mariátegui tiene también respuestas muy concretas para cada uno de sus problemas. Pensar en una concepción propia del partido en Mariátegui sería extralimitarse. Cuando uno está en una situación como la de los años 1927 ó 1928 en Perú, se hace lo que se puede en relación a ciertas condiciones o circunstancias. Sólo existía la revista *Amauta* como núcleo intelectual y lo que se requería era un centro político: un partido político. ¿Qué características debía tener? Ser lo suficientemente amplio como para que confluyeran en su interior las fuerzas atraíbles del movimiento obrero, del campesinado y de toda aquella capa gelatinosa de sectores medios, artesanos, marginales, etc. Un partido amplio, a pesar de las limitaciones que ofrecía un gobierno como el de Leguía, pero que tuviera un grupo, un núcleo muy estricto, formado, disciplinado y homogeneizado, que actuara a modo de dirección. Y ésta es una idea que navega por la Internacional por esa época. El habla de núcleo comunista que está al interior del Partido Socialista que lo dirige. La Internacional le dice que eso no tiene sentido y que por el contrario sería contraproducente, que es inútil. Mariátegui no lo creía así, porque tenía convicciones muy firmes sobre el papel de la ideología en una situación de atraso como ésta, el papel organizador y disciplinador de ciertas ideas fundamentales para nuclearlos

Entonces, las características morales de este conjunto de gentes era decisiva, que es lo que rechaza del APRA. No sé si tenía un concepto mayor desarrollado que éste, él creía en el papel de los sindicatos, de las ligas agrarias, pero no creo que tuviera el modelo organizativo ni de la Internacional ni del APRA. Tenía una idea de una organización amplia que desbordaba la estrechez de la posición internacional. Mariátegui, repito, no estaba en contra de ella sino de aplicar esas ideas al Perú, por eso no cuestionaba la estructura de los partidos italianos o franceses.

Lo nuevo en Mariátegui es una percepción distinta de la relación entre esta dirección y las masas, la idea de que no existe una relación directa y que las masas deben estar estructuradas en este conjunto de instituciones propias. Y por eso privilegió la labor ideológica que, creo, concebía a largo plazo dada la debilidad del movimiento social y por eso también nunca se planteó problemas de estrategias concretas de poder, y en esto encuentro una diferencia con la forma como fue instituido el leninismo por la Tercera Internacional que lo instituye como propuestas estratégicas y coyunturales concretas que estaban vistas con criterio de poder porque se partía del criterio de una maduración mundial hacia la transformación revolucionaria. Mariátegui estaba fuera de este discurso y tendía a ver el problema de la organización del movimiento socialista, y ahí el papel que podían desempeñar las ideas para homogeneizarlo era decisivo: un proceso que tenía una temporalidad propia vinculada a la maduración que debía operarse en estos sujetos, por eso se diferenciaba de Haya que los obviaba, los ignoraba y los quería manejar y que pensaba que un pequeño grupo con trabajo en el ejército podía desarrollar la insurrección. La idea de la inmaduración del movimiento era muy fuerte en él. Mariátegui estaba fuera del discurso de los golpes militares, la tarea de la revolución era una tarea larga de renovación, de transformación de conciencia. Y creo que vale la pena profundizar esta hipótesis porque de todos modos no aparece nunca una reflexión sobre la coyuntura ni la delimitación de una estrategia concreta.

COMO CONSTRUIR EL PARTIDO

Creo que Mariátegui, como Gramsci, cambia el sentido de las preguntas, en lugar de preguntarse como se construye un partido él se pregunta: ¿cómo se forma una voluntad nacional popular?. ¿Cómo ésta masa informe y disgregada de sujetos históricos tiene una voluntad popular única que signifique la realización de la nación que él veía como el triunfo del socialismo? A partir de estas preguntas viene el sistema de respuestas a organizaciones sindicales, políticas, el papel de los intelectuales, indígenas y demás... entonces frente a la Internacional cambió el sistema de preguntas por, que privilegiaba el movimiento popular, con lo que no decimos que subestimaba, minimizaba o no le daba importancia a la formación del partido sino, simplemente, e insisto, que cambia el sentido de las preguntas y también de las respuestas. Y eso sí es útil hoy para entender que lo que cambió Mariátegui es algo más que tal o cual partido, tal o cual idea del imperialismo o de la transformación agraria o de la cultura, porque lo que cambió es el sistema de preguntas.

Lamentablemente, su pensamiento quedó en forma de ideas y no fue más elaborado, entre otras cosas, porque murió muy joven. Hoy no se puede discutir en el Perú sobre el partido, si queremos seguir a Mariátegui, sino sobre cómo el movimiento de masas encuentra una forma de encaje y de orientación única y encuentra propuestas que lo tiendan a unificar y esto es también responder a la problemática del partido pero de modo distinto.

LA CULTURA Y LA POLITICA

Una de las cosas que particulariza a Mariátegui es su reconocimiento del papel ideológico, del papel de las ideas. Tomemos un ejemplo: revistas para los obreros sacaron mucho los comunistas e igual apuntaron en organización, pero revistas como *Labor* no sacó nadie en América Latina, aquella que no sólo conte-



(continúa en la pág. 12)

bién la vida



H. Schwarz

¿Por qué escribir sobre Ana Bertha Lepe? La mayoría no la recuerda — y la generación de treinta años, ni siquiera mostrándoles la fotografía de la atractiva mexicana en sus años de esplendor aciertan a reconocerla!— y, solamente con esfuerzo, los que frisan en los cuarenta años logran proyectar su imagen en la pantalla secreta de la memoria. ¿Se la tragó el olvido? Algunos hasta le niegan su condición de actriz y aceptan, a lo sumo, concederle un modesto sitio entre las “vedettes”. Pero, en defensa de mi nota y como justificación de lo que voy a pergeñar, debo declarar que Ana Bertha Lepe fue mi buena y querida amiga y que su irregular, mediana e infortunada carrera ilustra e ilumina el destino de muchas colegas cuyas acurruca-das, perdidas o irremediamente fracasadas —oscuras mánades sollozantes— a lo largo de la “humana pista”, como bautizó al camino de la vida el gran poeta francés Tristán Corbière.

Ana Bertha nació en Te-cotlán (Jalisco) el 12 de setiembre de 1935. Otros, más maliciosos y conocedores de la manipulación a que está sujeta la edad de las artistas (¡y las mujeres, en general!), sostienen que la bella tapatía (de Jalisco) vino al mundo en 1930, con lo cual estaríamos celebrando el próximo viernes 12 su quincuagésimo y no su cuadragésimo quinto aniversario. ¡5 años más o menos no hacen al caso! Fueron los padres de Ana Bertha el “coronel” Guillermo Lepe — ¡él pretendía que su nombre era de origen francés, cuando para mí es lisa y llanamente gitano!— y doña Esther Jiménez. Siguió sus estudios primarios en el colegio Anglo-Español y cursó su secundaria (o “preparatoria”, como la llaman en México) en la Academia Moderna. En 1953 fue elegida “Señorita México” y al año siguiente obtuvo el 4o. lugar en el concurso “Miss Universo” realizado en Long Beach.

Su estreno como actriz ocurrió en 1949 en la película La justicia del lobo, dirigida por el fallecido Vicente Oróná. Ana Bertha contaba con 14 años escasos. De ahí en adelante interviene en decenas de películas de endeble calidad, dirigida por los más famosos directores aztecas. Y no es que Ana Bertha no pusiese todo de su parte. Estudió

en las famosas academias de Seki Sano y el Instituto Cinematográfico de Andrés Soler, el desaparecido actor y director mexicano.

Fruto de tales estudios son los filmes Miradas que matan (1953); Contigo a la distancia, Quiero ser artista; Sublime melodía (1955); Nos veremos en el cielo; El campeón olímpico; Señoritas; Una chica de Chicago (1957); Paso a la juventud y La sombra del otro (1957, y dirigida en ambas por Gilberto Martínez Solares); Cabaret trágico (1957, dirigida por Alfonso Corona Blake); México lindo y querido y Una canción para recordar (1958, dos adefesios dirigidos por Julio Bracho, fallecido 20 años más tarde).

El crítico Jorge Ayala Blanco incluye solamente dos películas de Ana Bertha en su “Filmografía fundamental” del cine mexicano (¡más de 450 filmes!) (1) Pero dejaría de ser leal si no transcribiese el juicio del propio Ayala Blanco sobre el sexenio de iniciación en el cine que correspondió a Ana Bertha: “La avalancha empieza a formarse. Todo ayuda a ello. Estamos en el sexenio (1952-1958) más nefasto para el cine mexicano. Es el sexenio que consolida la burguesía industrial después de su brillante principio en el sexenio precedente. Pero la industria cinematográfica va a contracorriente. Es el sexenio en que el auge (cuantitativo) de las películas mexicanas empieza a decrecer. El cine no es el dorado lucrativo que los ambiciosos empresarios se esforzaban por idealizar. El imperio del cine mexicano en los mercados latinoamericanos empieza a derrumbarse. Productores, argumentistas y directores comienzan a ser simples empleados de un inconcebible mecanismo basado en las tabulaciones comerciales que no admiten ninguna iniciativa personal. El lento progreso del cine mexicano se detiene y el organismo genera las úlceras de su destrucción”. Poco más adelante Ayala Blanco termina su apocalíptica versión de aquella lejana época: “Es el desastre artístico más vergonzoso que cinematografía alguna haya padecido”. (2) Y bien. Tal diagnóstico, creo yo, puede explicar, siquiera en parte, la baja calidad de las películas de Ana Bertha, con excepción tal vez de El beso de ultratumba, en que sin exhibir o resaltar ninguno de sus radiosos e innega-



Una revista cubana pre-castrista la llamaba ¡un trueno!

bles encantos: sus almen-drados ojos levemente adormilados, sus labios frescos y sensuales, sus pechos sin siliconas y sus piernas estatuarias, nos brindó una espléndida actuación, severa, ceñida, real, como la de la gran actriz que, posible-mente, en condición de ahogada e insepulta, lleva sobre el corazón.

Muchas otras películas se me quedan sin mencionar: Aladino y la lámpara maravillosa, Alazán y enamorado, La feria de San Marcos, La norteña de mis amores, El bikini colorado, La nave de los monstruos, Desnudarse y morir, No juzgarás a tus padres, El amor y esas cosas (en que Ana Bertha representó el episodio “Un adulterio moral”), Mujeres, mujeres, mujeres, Preciosa (en que posó desnuda para una estatua del escultor Romero y sirvió de modelo para un cuadro que

adornó muchas portadas), Las amiguitas de los ricos, Patrullero 77 (con “Cantinflas”) y ... ¡algunas decenas más! Ana Bertha es la actriz que más películas ha filmado en el cine mexicano.

En cambio sus amores se cuentan con los dedos de una mano: el diestro español Antonio del Olivar; el hijo de Arturo de Córdo-

va, Alfonso; el hijo del productor Raúl de Anda, Agustín a quien el padre de Ana Bertha, en un momento de ira, raptó y forcejeo, le disparó y mató; Sukarno, el hombre fuerte de Indonesia, que tuvo a Ana Bertha, como después a Gina Lollobrigida y algunas otras complacientes actrices, en calidad de “invitada

nocido no empañe el viejo recuerdo de la que Ud. tan gentil mente llama: “QUERIDA ANA BERTHA”.

Adjunto encontrará una foto reciente dedicada muy particularmente a mi “FAN” No. 1 en la bella tierra de los Incas.

Reciba un cordial abrazo para Ud. y su generoso pueblo y confío en que ya no podrá quejarse.He sido buena !.....

Sinceramente

Ana Bertha



Una audaz foto de Ana Bertha -tomada en Europa- que ella no quería publicar en México para no "lastimar la sensibilidad mejicana".

¿INGENUIDADES, TICS O ESTEREOTIPOS?

Todas las estrellas de cine, generalmente temprano, incurrían en una especie de ingenuidad, tic o estereotipo: proclaman su deseo y voluntad de demostrar que no son solamente un lindo palmito o un cuerpo que podría haber hecho soñar a Fidiás. No. ¡Ellas van a dar muestra señora y segura de su talento dramático! Yo creo que nadie escapa de esta manía: desde Jean Harlow hasta Sylvia Kristel, y pasando por Marilyn Monroe, Ursula Andress, Jane Birkin, Laura Antonelli y Edwige Fenech, todas han expresado esa ganita que les abrasa: ¡ser actrices en serio! (Lo más curioso es que nadie les exige tanto, pero — ¡mujeres al fin! — ellas insisten. Si no fuera así ¿cómo mantendrían, a pesar de no advertirse mejoría sensible en la calidad de sus interpretaciones, el mismo nivel de recaudaciones por concepto de taquilla? La juventud se va, ¡qué duda cabe! Pero la verdad desnuda es que los aficionados al cine concurren a verlas y no a apreciar sus dotes histrionicas.

Triste, pero cierto. La belleza basta y sobra, estrellitas, máxime cuando no se tiene oportunidad de platicar con vosotras. Sois guapas, pero vulgares; la ortografía no os quita el sueño. Recuerdo que la Lollo creía que Dostoievsky era el autor de El Quijote. Sylva Koscina, cuando aceptó posar desnuda para "Play-Boy", gritaba a los cuatro vientos que había estado matriculada en Química. Sin embargo la única fórmula que recordaba era el H₂O. Y así "ad infinitum".

Ana Bertha no es la excepción. Después de reconocer que había alcanzado la fama por sus atributos físicos, lanzó su proclama, no por repetida menos gallarda:

—“No obstante espero que algún día pueda demostrar que Ana Bertha Lepe también puede destacar por sus cualidades interpretativas”.

Ese día no llegó ni llegará, querida Ana Bertha. Así de simple.

En otra ocasión, Ana Bertha procuró justificar algunas atrevidas fotografías para las que se aligeró de ropas en el Viejo Mundo. Su bobalicona ingenuidad

me hace hasta ahora derramar lágrimas de risa:

—“Si acepté hacerlo fue porque en Europa el desnudo es algo limpio, artístico, bonito, natural (?) Y todas mis fotografías son para revistas europeas. Si a esto añades el efecto que me produjo contemplar las obras de Rodin, Miguel Angel, Rembrandt, etc., comprenderás mi decisión”.

Hasta aquí todo está bien. Ana Bertha tuvo un cuerpo rayano en el prodigio.

Pero luego peca de intonasa o lela (o es simplemente ofensiva para con el público). Cuando el cronista, cómplice o tan ingenuo como la propia Ana Bertha, le pregunta:

—“¿Por qué no quieres que esas fotos se publiquen en México?”

La dulce Ana Bertha, como fingiendo ignorar que las copias y reproducciones están a la orden del día y que no por haberse tomado placas en Europa está su desnudez a salvo de ser observada, contemplada y comercializada en México, responde con la más pura y deliciosa modulación de su registro vocal:

—“Porque no quiero lastimar la sensibilidad mexicana. Aquí aún no nos acostumbramos al desnudo (¡veinte años después tampoco se acostumbran en el liberal y desprejuiciado St. Tropez!, acoto de pasada). Además por cuestiones temperamentales, al hombre mexicano no le gusta ver que sus mujeres se exhiban en público completamente desnudas (¿hay algún pueblo civilizado al que tal libertad le guste?, insisto, inolvidable Ana Bertha de mi juventud)”.

¡Que pases un feliz cumpleaños es el mejor deseo de tus amigos de la Lima de 1959! ¡Y que cesen para siempre los malignos disparos de los cronistas cinematográficos y de la farándula: la “gordis”, “Ana Bertha con sus llantas”, la “jaliquilla” y tantos otros nombres que te han colgado la mala fe y la envidia. Tú fuiste ¡un trueno!, como te decían en la Cuba pre-cas-trista. Y ahora ondulas, como una cometa, en el cielo invernal, al albedrío del viento de los recuerdos. ¡Salud, reina! (Francisco Bendezú).

A los 45 años, Ana Bertha siente que su vida transcurrió entre globos de fantasía e ilusión...



de honor” (?) y, por fin, el hombre con quien contrajo matrimonio, Aléjandro Malpica, uno de los componentes del extravagante dúo “Los Yorsy’s”, con el previsible final: ¡divorcio a menos de un año de haberse casado!

La suerte no acompañó jamás a Ana Bertha.

Francisco Bendezú

NOTAS

- (1) La aventura del cine mexicano. México; Ed. Era S.A.; 1968; pp. 404 (Cabaret trágico) y 436 (Paso a la juventud).
- (2) Op. Menc., pp. 209-210.



Antes que el "cine negro", hubo la "novela negra". Junto a la novela de enigma, la cultivada por Agatha Cristhie y Van Dine como figuras principales y por otros varios —hasta un argentino como Borges, con su don Isidro Parodi resolviendo enigmas desde una celda— que hizo hincapié en la estructura perfectamente lógica de la trama, aparecen ya en la década del 20 las primeras muestras de lo que se llamaría la "novela negra", que da al traste con la impecable tiesura de su pariente y rival. Aún hoy, los lectores del género se dividen entre quiénes, como Borges —que en su selección del Séptimo Círculo siempre se cuidó muy bien de hacer constar que este autor es especialista en historia y antropología en Oxford y aquel otro Master de Lenguas en Cambridge— aprecian como un aliviado escape de lo irracional la clara perfección de la novela—enigma, y los amantes del "género duro", que no vacilan en parangonar a Raymond Chandler con Balzac y a Dashiell Hammett con Bertolt Bretch. Si esto último suena más bien a exceso, lo cierto es que la "novela negra", con su sombría pintura de ambientes y sórdidos intereses siempre girando en torno y pos del dinero, con personajes siempre a caballo del bien y del mal —sean héroes o mafiosos— se acerca mucho más que otros géneros de evasión, aun en su obvio fin de entretenimiento y suspenso, a la expresión de valores y problemas que son parte sustancial de una sociedad construida también en torno y pos del dinero. ("¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?", dice Bretch, y esa frase señala en sí misma una excelente aproximación a la "novela negra").

Los "héroes" de esta serie —el Sam Spade de Hammett o el Phillip Marlowe de Chandler, los más representativos—, distan años luz del atildado Poirot y del ilustre e histérico antecesor, Sherlock Holmes. Ellos sólo meditan cuando, entre trompada y trompada, se toman un whisky; descienden "al fondo de los abismos" que investigan, se enredan con sus personajes y salen —aun cuando Marlowe, fiel expresión del fondo moralista de su autor, resulte siempre incontaminado— casi siempre muy machucados. Inspiración, sí, pero también mucha transpiración. Antihé-



La cachetada de Glenn Ford a Rita Hayworth en *Gilda*. El eco resuena hasta ahora.

El cine negro

¿Qué es peor: robar o fundar un

roes, en el sentido clásico de la palabra.

LOS GANGSTERS DE "PURILIA"

La década del treinta, con el advenimiento del cine sonoro, provoca, entre otras muchas temáticas, una avalancha del género gangsteril, directamente emparentado con los aún frescos recuerdos de la Ley Seca y de la Gran Depresión, que, como reacción a la angustia colectiva de esos años, provocó un frenesí cinematográfico que colocó a la industria del cine como la única que se afianzó, creció y prosperó en medio de la bancarrota general. El Código Hays, celoso guardián de la moral y las buenas costumbres americanas, obligó a productores y realizadores no sólo a medir cuidadosamente la longitud de cada beso, sino a introducir contenidos ejemplarizantes en los filmes con temas violen-

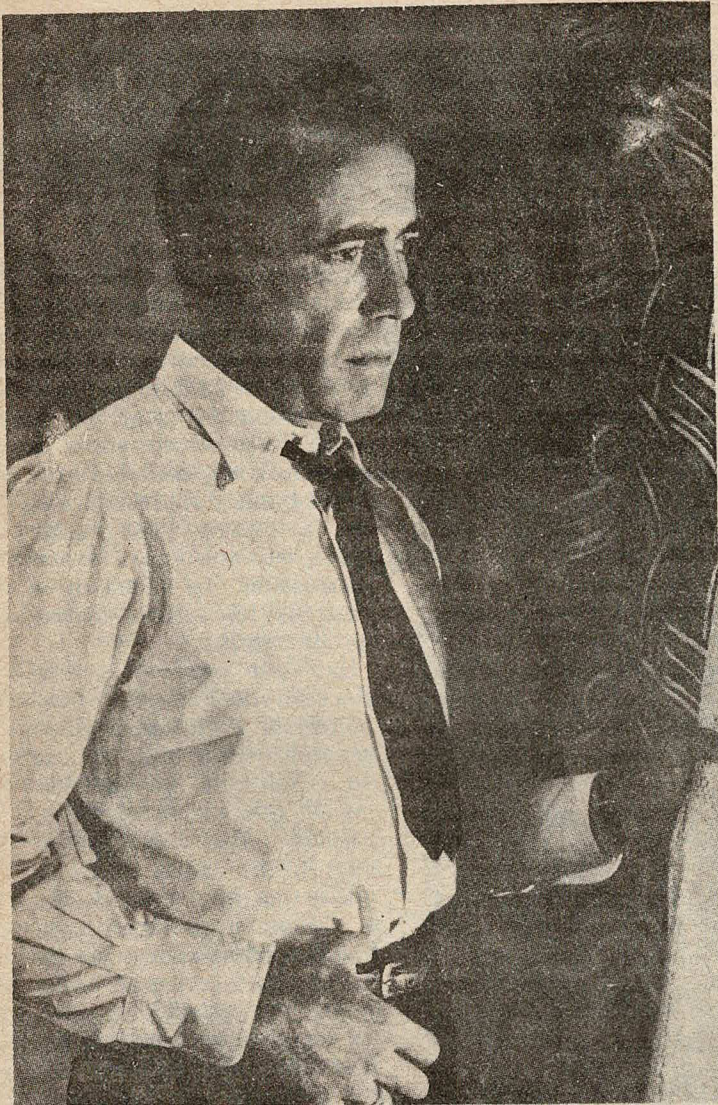
tos. Así, el tableteo de ametralladoras y gritos de agonía que el sonido introdujo para mayor gloria del realismo cinematográfico, fue contrarrestado por finales moralizantes, personajes positivos que se cuidaban de enseñar la senda del deber al perverso gangster principal, que debía ser mostrado como una lacra social aunque sin indagar demasiado en las causas posibles del fenómeno. El pequeño César, de Mervyn Le Roy, señala ya algunas de las características del género— con Edward G. Robinson interpretando al feroz Rico Bandello— que daría algunos títulos memorables en una nutrida producción cuyo mayor mérito fue el de impresionante testimonio periodístico, ya que los afanes de Mr. Hays impedían cualquier aproximación en profundidad. A esta serie corresponden *El enemigo público No 1*, de Wellman, *Scarface*, de Howard Hawks, desembozada

biografía de Al Capone, pacíficamente rebautizado como Tony Camonte e interpretado por Paul Muni, *Las calles de la ciudad*, de Mamoulian, *Soy un fugitivo*, de Mervyn Le Roy, y *El bosque petrificado*, donde se impone la personalidad que daría posteriormente su sello a todo el "cine negro": Humphrey Bogart.

"Como decimos aquí, Bogart sabe ser duro sin una pistola. Además tiene aquel sentido del humor que contiene un sutil matiz de desprecio. Alan Ladd es duro, amargo, quizás simpático, pero a fin de cuentas, es la idea de un chico que se quiere hacer el duro. Bogart es el artículo genuino. Como Edward Robinson: todo lo que le hace falta para dominar una escena, es estar allí". Estas líneas corresponden a Raymond Chandler, y describen perfectamente el porqué Bogart sería el perfecto bad good-boy de la serie negra.

¡NO A LAS MEDIAS DE SEDA!

La guerra provocó, entre muchas otras cosas, una avalancha de cine bélico, dedicado a ensalzar el valor de los buenos muchachos que defendían la bandera, a liquidar prejuicios contra los aliados y a levantar la moral de la población. Como protesta contra el Japón por el ataque a Pearl Harbour, las estrellas de cine dejaron de comprar medias de seda, y para estar a tono con tanta austeridad, se recorrieron los presupuestos de la gran comedia musical —teniendo en cuenta, precavidamente, que buena parte del mercado europeo estaba, por el momento, perdido. Para balancear en algo el cine bélico, el filme policial pareció una buena opción, y es entre los años cuarenta y cincuenta que el "cine negro" conoce su apogeo. En 1940 Bogart personifica a Sam Spade en *El Halcón Maltés*, dirigida por



El controvertido Bogart: ¡un pre James Dean según el gran amor de su vida: Lauren Bacall!

Huston sobre guión de Dashiell Hammett, y casi enseguida es el delincuente acorralado de El último refugio, de Raoul Walsh, prestando su presencia para las dos caras de la medalla, la justicia y el crimen. Quedó así sentada la base del mito de ambigüedad que lo convertiría en el emblema y el rostro del "cine negro". Pero es también ese año que Orson Welles comenzaría a rodar El ciudadano, y pasarían aún muchos años para que se comprendiera hasta qué punto esta película genial separaría dos épocas del cine. Welles, demasiado temperamental y exigente para la calculadora industria de Hollywood, introdujo una riqueza y complejidad técnica y narrativa nunca antes vista en el cine. Al ofrecer sobre el magnate periodístico Kane visiones desde ópticas diversas, borró definitivamente la clara línea divisoria—tan cara a Hays—entre el Bien y el Mal. Unos años antes, esto hubiera parecido imposible. Pero lo que el "cine negro" aprendió de Welles es mucho más; una buena porción de las películas del género saquearon sin escrúpulos sus elementos estilísticos: efectos de luz para crear atmós-

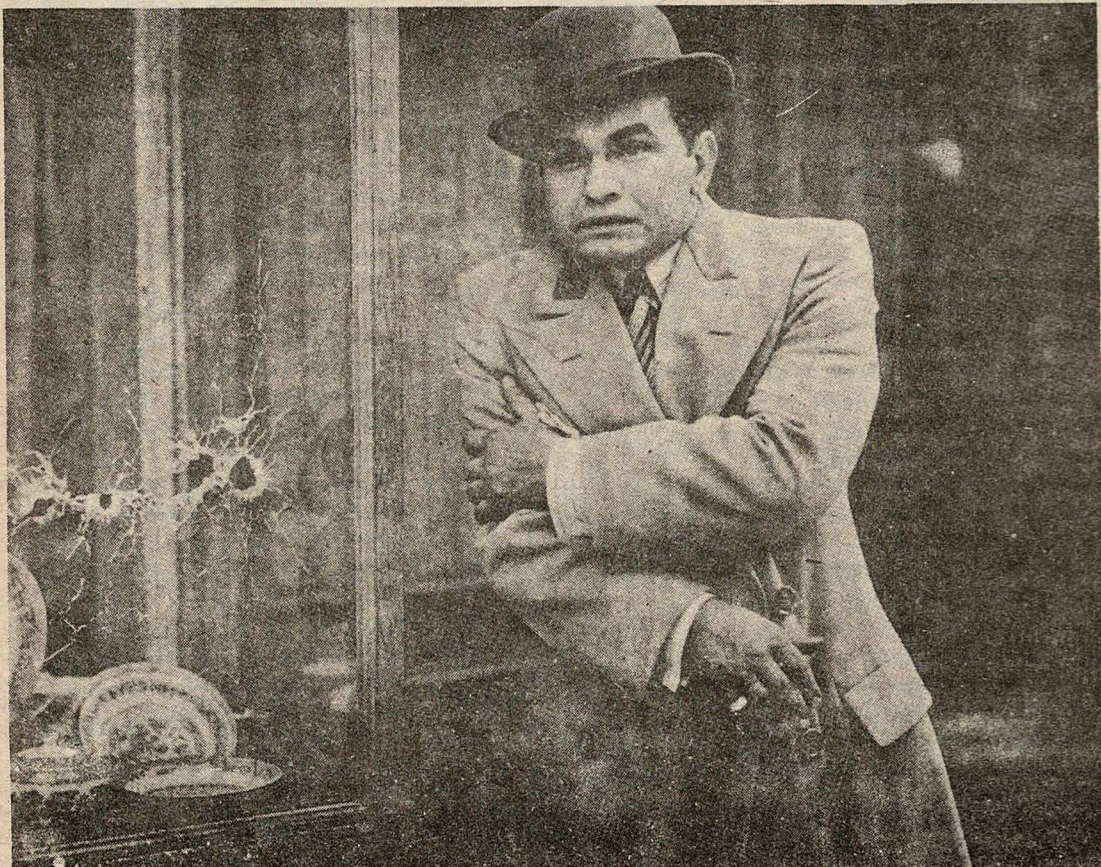
feras inquietantes, uso del flash-back, ángulos insólitos de cámara. Porque como lo definiría Alsina Thevenet, "las reglas del cine policiaco son apenas un acercamiento al mundo del "film noir". Con mayor justicia, podría afirmarse que el género se caracteriza por algo tan imponderable como un clima dramático, una violencia contenida, una filosofía de amargura y a menudo un humor sarcástico". Imponderables que podían ser aprendidas directamente del aún incomprendido niño terrible del cine.

El astuto Alfred Hitchcock en La sombra de una duda, donde Joseph Cotten interpreta a un cautivante criminal que acaba siendo desmascarado por su sobrina, fue uno de los primeros en aprovechar las enseñanzas técnicas de Welles. Ya instalado en Hollywood, Hitchcock, que además de "mago del suspenso" merecería ser llamado "mago de la oportunidad", aprovecha el clima bélico para realizar películas de intriga y espionaje, y es uno de los primeros en descubrir el filón del psicoanálisis—ya introducido en el cine veinte años antes por Pabst—que provocaría un verdadero furor en el Hollywood de postguerra. Esta encuentra un país con un pavoroso aumento de la criminalidad, con desajustes sufridos por los soldados desmovilizados, y los primeros síntomas de la guerra fría que vuelven sin sentido las esperanzas y expectativas de los mejor intencionados que pensaron la catástrofe de la segunda guerra como la última que tendría que soportar la humanidad. En gradual retirada el vigoroso realismo crítico por los primeros avances del macartismo, se colocan en la línea del "cine negro" los realizadores más conscientes, que logran aprovechar los entretelones de descomposición social que permiten los argumentos de Hammett, Chandler o Spillane. El delincuente, acuñado por la moda psicoanalítica y un verdadero clima de crisis, se convierte en un ser patológico, producto de una realidad social infame; los perversos gangsters que encamaron otrora Edward G. Robinson o Paul Muni, quedan suplantados por el bad-good-boy cuya quinta esencia es Bogart. El éxito sin precedentes de Gilda (1946) de Charles Vidor—una expedición escaló los Andes para enterrar una copia y legarla así a la posteridad—

apuntaló el género nacido en la guerra proyectándolo a la postguerra, y hasta ya iniciada la década del cincuenta, títulos como Laura (1944) de Otto Preminger, Historia de un detective (1944) de Edward Dmytryk Forajidos y La dama del lago, ambas de Robert Siodmak, (1946), Voces de muerte (1947) de Anatole Litvak, La dama de Shanghai, 1947, de Welles, Cayo Largo (1948) de John Huston, Al rojo vivo (1949) de Raoul Walsh, La ventana (1949) de Ted Tezloff, reflejan una visión escéptica del mundo y de la moral, aunque algunos directores, como Elia Kazan en Pánico en las calles y El justiciero o Jules Dassin en La ciudad desnuda adoptan el punto de vista de la justicia.

El cinemascopio, el regreso del lujo, el color, la competencia de la TV (que absorbió buena parte de la producción de serie B) relegaron al filme policial a un camino más—transitado con idoneidad y suertes varias—ya despojado de las brumas características del "cine negro", que fue fanáticamente revalidado por algunos críticos—a la cabeza, la llamada Nueva Ola francesa, algunos de cuyos integrantes, como Truffaut, Godard y sobre todo Chabrol, transitaban por sus caminos a su manera—. Pero casi nadie niega hoy la habilidad de sus realizadores para buscar resquicios a una censura histórica, y ejercitar con pretexto de una intriga policial un espíritu crítico imposible de expresar por otros canales (habilidad que siempre los cineastas de calidad supieron utilizar, y que en años aún recientes, por ejemplo, permite a Saura realizar radiografías del franquismo en las narices y bajo la lupa del franquismo, so pretexto de problemas familiares). No siempre la aproximación del "cine negro" a la crítica social fue casual. Dashiell Hammett, uno de los pilares del género, fue a la cárcel y quedó en las listas negras por negarse a ser un delator. Murió en 1961 como un proscrito de la industria que, siempre tardía, le hace un homenaje vía Fred Zinemann y Jason Robards. En Julia, precisamente. (Rosalba Oxandabarat)

Edward G. Robinson, clásica figura del gánster en la clausurada época del cine negro.



banco?

Las primeras estampillas, las de 1 y 2 peniques de 1840, fueron emitidas para franquear las cartas que pesaran 1/2 y 1 onza, respectivamente. El sistema inglés no tomaba en cuenta la distancia por recorrer sino el peso de la carta. Otros países sí consideraban la distancia, y así emitieron estampillas de valores diversos, ya que lo ideal era que cada carta utilizara una sola estampilla.

Los usuarios, sin embargo, no siempre colocaban el porte suficiente, por lo que las cartas tenían que ser devueltas, con la consiguiente pérdida del franqueo. Se estableció entonces un sistema que permitía reenviar la carta abonando una pequeña multa. Así surgieron las estampillas de "Multa", que todavía algunos países siguen utilizando.

Las estampillas "Oficiales" tienen su origen en las tarifas preferenciales o franquicia que se otorgaba a la correspondencia de los organismos gubernamentales. Igual origen tienen las estampillas destinadas a franquear los impresos y los de las encomiendas. Algunos países aún emiten estampillas especiales para estos efectos.

Con el advenimiento del telégrafo se crearon estampillas destinadas a pagar este servicio. El usuario podía redactar su mensaje, franquearlo con la estampilla correspondiente y depositarlo en el buzón.

Actualmente casi ningún país emite estampillas para telégrafo, servicio que a veces hasta ha sido separado del Correo.

Cuando a principios de este siglo hizo su aparición el avión, inmediatamente fue utilizado para transportar correspondencia.

La tarifa aérea era mayor, por lo que fueron emitidas estampillas con dicha tarifa y la indicación de "Aéreo". Como dato curioso, uno de los poquísimos países que jamás emitió estampillas aéreas es Inglaterra. La estampilla especial para correo aéreo se usa cada vez menos y algunos países han dejado de emitirla.

La estampilla se usó también para fines benéficos: son las llamadas semi-postales, que, aparte del valor franqueatorio, llevan una sobretasa destinada a alguna obra de beneficencia.

Aunque existen otros tipos de estampillas —como las de franquicia militar y las postales-fiscales— los principales son los que mencionamos antes: comunes, aéreas, oficiales, de multa, impresos, encomiendas y semipostales (Carlos Garaya).

Sobre Polanski, Tess y muy poco más

Polanski pasó por Lima; estreno, conferencia de prensa, presentación en televisión (poco aprovechada) y, en fin, un buen lanzamiento para Tess, cuyo costo (unos once millones de dólares), inusualmente alto para una producción europea, requiere una promoción que al fin, arrastra a Polanski por estas tierras. El cotarro, poco habituado a celebridades internacionales, se alborotó debidamente, y hay que reconocer que pese a lo breve del encuentro, el famoso franco-polaco no defraudó, sino que logró borrar a satisfacción la reputación de diabólico que gruesamente le confiere alguna prensa. Primero la película ("¿Pero es que no tiene ni siquiera una escena morbosa?"), preguntaba alguna gente intrigada), y luego su voluntad amistosa y bien avenida a contestar con holgura aun las preguntas más tontas, borraron para el público limeño la brumosa mezcla de tratos con el diablo y patologías violentas que le consiguieron torrenciosa melange. El bebé de Rosemary, La danza de los vampiros, Repulsión, el asesinato de su esposa y el bochínche, desatado a raíz de la supuesta violación de una lolita americana.

En algunas de las respuestas, directas e indirectas, dadas por Polanski en la conferencia de prensa del Hotel Bolívar, es fácil rastrear el porqué de la elección del tema —una novela melodramática del siglo XIX—. Polanski confesó su aburrimiento tanto hacia una literatura supuestamente vanguardista, como hacia un teatro que privilegia la originalidad y el ingenio de la puesta en escena, dejando, en ambos casos, de lado la emoción y los sentimientos primarios.

Como en el cine, salvo honrosas excepciones, el tono mayor ha sido reservado a temas sociales, políticos, a exploración de conductas humanas y conflictos de grupo, no es difícil imaginar por qué Polanski —que se confiesa primero espectador, que elige el tema de acuerdo al cine que quisiera ver y no ve— escoge esta novela decimonónica, que no excluye la crítica y el relevamiento de situaciones sociales, pero que potencia so-



Roman Polanski: ¿pidiendo perdón por sus pecados?

bre todo el drama personal y afectivo. No está de moda hacer películas de amor, como no está de moda hacer películas de piratas —otra cosa que dijo le gustaría hacer— y hay que reconocer, pese a su horror confeso a las vanguardias, que Polanski siempre supo serlo adelantándose en años a las corrientes masivas del cine (se ocupó del diablo, por ejemplo, varios años antes que El exorcista desatare fiebres demoniacas en las pantallas). En definitiva, las "vanguardias" parecen haber chocado con sus propios límites, y evidentemente una vuelta de tuerca sutil pero efectiva se va realizando en la sociedad occidental, urbana, consumidora, maquinizada. Mientras sus espíritus más lúcidos militan en los movimientos de defensa del medio ambiente, y cada vez más gente prefiere arrostrar la incomodidad del transporte antes que vivir hacinada en la gran ciudad, Polanski vuelve a pensar en el amor y el destino humano. Y es fácil apostar que no es el único; o al menos, no por mucho tiempo.

Tess trasplanta en imágenes —Polanski subrayó su fi-

delidad al libro de Thomas Harding: "No elijo un argumento o un libro por lo que tiene de malo sino al contrario"— no sólo las peripecias sufridas por la protagonista sino el clima mismo de la novela; esa esencia de larga odisea, desarrollada a lo largo de muchas páginas —la agilidad no es una virtud de la novela victoriana— es vivida en el filme a través de sensaciones visuales similares: Tess arrastra su necesidad de amor y su melancolía a través de paisajes repetitivos, de campos y caminos recurrentes: la misma lluvia, el mismo verde húmedo, el mismo entorno de trabajo, los mismos rostros campesinos. Una cámara pausada, ajena a saltos bruscos o efectismos visuales, va siguiendo este deambular por la "caída", la expiación, las nuevas esperanzas y la nueva y más larga expiación de Tess (al revés de lo que sucede en el folletín, no hay redención: Tess "peca" al cometer un desliz con un aristócrata, falso pero en fin, rico, y luego al enamorarse de alguien que tampoco es de su medio; su destino está sellado por las inexorables reglas de clase, traducidas en

prejuicios mucho más fuertes aún que el grupo que los inventó). Polanski remarca esta fuerza con su famoso enfoque de El Capital, junto a la cama de Angel (Peter Firth): éste es un ser anti-conventional, contrario a la aristocracia y su decadencia, lee marxismo, pero sufre igual, aunque bajo formas disfrazadas de rechazo, el peso de los valores que aquella impuso.

Hay que recalcar la feliz elección de Polanski al caracterizar a Nastassia Kinski como Tess; una belleza de profundas resonancias —a lo que no es ajeno su parecido con Ingrid Bergman joven— capaz de transmitir una sugestión donde se conjugan la timidez, la fresca campesina y un refinamiento natural que crean una ajustada imagen de tal tipo de heroína. En Tess hay relativamente pocos diálogos y la fuerza de la imagen es la fuerza del filme; largos silencios que la presencia de una naturaleza que habla por sí sola y la presencia de Tess, cuyas expresiones hacen lo mismo, convierten en la esencia dramática fundamental. (En este virtuosismo formal están los once millones de dólares: la manía de Polanski por una reconstrucción perfecta de ambientes y formas de trabajo y el inusual largo tiempo de rodaje, para esperar el clima perfecto, la luz perfecta, el instante perfecto).

Una cosa más: Tess es una película de amor y del destino, dicho por Polanski. Pero también nos pareció una película, no sólo trágica, sino en definitiva pesimista. El monumento prehistórico donde al fin se consuma el destino de Tess, donde duerme su último sueño de amor, marca algo así como la impotencia del ser humano —pese a su alta cuota de sufrimiento y pasión— para cambiar sus rumbos; las piedras inmutables parecen señalar la pequeñez y fugacidad de la gente y que, en definitiva, sus obras son más duraderas que ellas mismas. Este final, y la dedicatoria a Sharon Tate, podrían explicar quizás mejor que nada por qué Polanski filmó Tess. (Rosalba Oxandabarat).

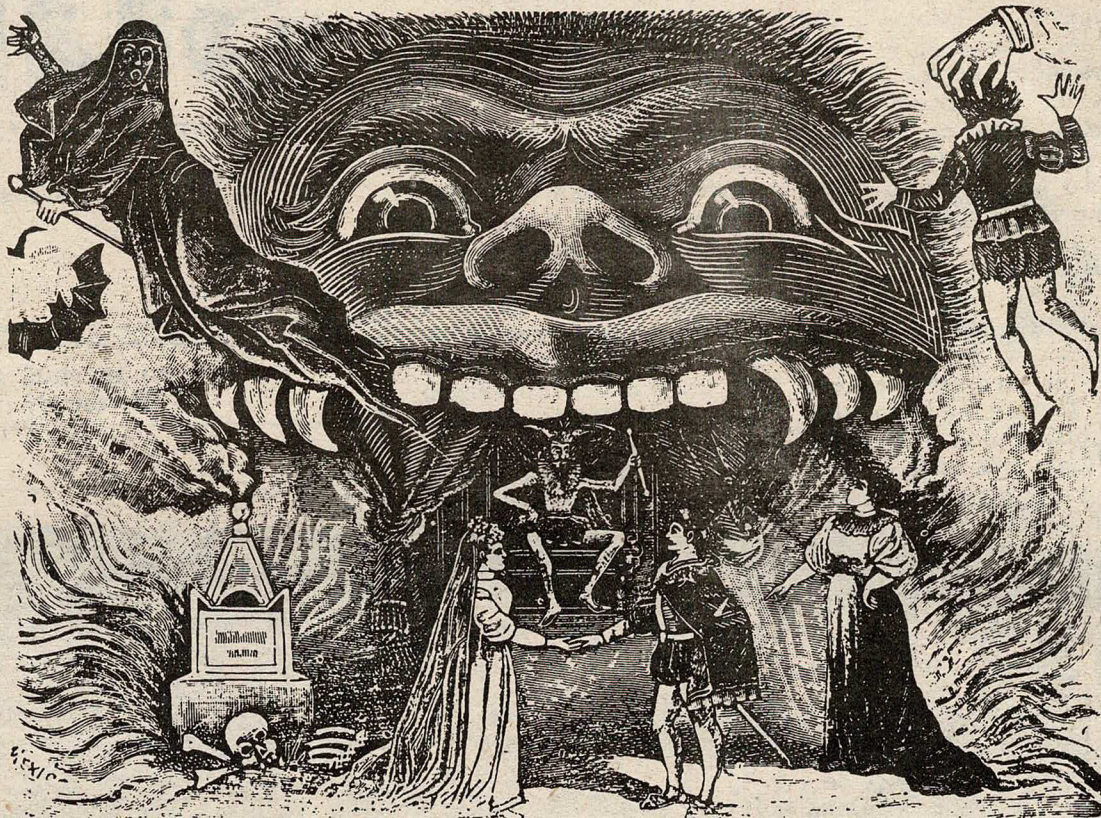
La literatura latinoamericana: unidad y dispersión

Hace pocos meses la Universidad de Campinas organizó un coloquio informal sobre un tema siempre apasionante: el de la unidad (o la diversidad) de las literaturas de América Latina, coloquio que era la faz pública de un trabajo interno en el Departamento de Teoría Literaria destinado a juzgar la factibilidad de un programa de estudios de literatura hispanoamericana. Los debates estuvieron dirigidos por Antonio Cándido, notable maestro de la crítica e historia de la literatura brasileña y uno de los más lúcidos intérpretes de la problemática de la cultura latinoamericana en su conjunto.

Realizado en el Brasil, el coloquio implicaba el esclarecimiento de las relaciones (o de su ausencia) entre la literatura brasileña y las literaturas de los países americanos de habla española, como primer hito de confrontación, pero implicaba también, por la naturaleza misma del debate, el análisis del grado de unidad dentro de uno y otro espacio. Incidentalmente se discutió lo relativo a las literaturas caribeñas en inglés y francés.

Naturalmente el coloquio no pretendía formalizar conclusiones. Sin embargo, a lo largo de su desarrollo, fueron quedando en claro algunos aspectos esenciales del problema. Se evidenció por lo pronto, en el plano teórico-metodológico, la imposibilidad de resolver el asunto planteado a partir de criterios formales, incluyendo los provenientes de la diversidad idiomática de la región. Así, por ejemplo, las fronteras lingüísticas, que en algunos casos rompen la continuidad de un espacio literario, en otros casos son insuficientes para impedir la conformación de sistemas literarios bilingües. En varios momentos se mencionó a este respecto la consonancia significativa que existe entre la novela del nordeste brasileño y la novela indigenista de los países andinos; o más globalmente, la asociación entre el modernismo brasileño y las vanguardias hispanoamericanas.

Es claro que estas conver-



gencias apuntan hacia la unidad de la literatura latinoamericana, pese a que esa unidad es inestable, precaria y discontinua. En esa misma dirección actúa, aunque parezca paradójico, la influencia de las literaturas metropolitanas: ellas difunden con relativa uniformidad algunos modelos literarios y con frecuencia su empleo parece garantizar el logro de la modernidad y la internacionalización de las literaturas de nuestra América. Obviamente subyace en todo esto un conjunto de contenidos socio-políticos muy concretos, en tanto el marco de referencia es el proceso neocolonial de dominación, pero resulta de especial importancia el análisis del modo como se procesa esa inserción histórica inevitable: no hay que olvidar que, según pensaba Mariátegui, las literaturas nacionales no niegan sino superan el cosmopolitismo. En todo caso, también desde esta perspectiva, la literatura latinoamericana consolida, aunque siempre problemáticamente, su organicidad. En su conjunto esta literatura se inscribe dentro de un solo proceso histórico general, proceso que enfrenta la dinámica de la dominación con la de la liberación.

Pese a lo anterior, es cla-

ro que los signos de la diversidad son, hoy por hoy, más nítidos que los de la unidad. La diversidad preside todavía el desarrollo de nuestras literaturas, tanto si se las observa en su despliegue horizontal, que deja ver sin esfuerzo la existencia de peculiaridades subregionales y nacionales, cuanto si se las analiza verticalmente, en cuyo caso emergen diferentes estratos inclusive dentro de una misma literatura nacional. La subregionalización de la literatura de América Latina no es tarea fácil, por cierto, pero un primer análisis permite detectar al menos cinco grandes unidades: el Brasil, la zona andina, México, el Caribe, la zona del Río de la Plata, tal como está planteado por Alejandro Losada en el cuerpo de hipótesis que darían lugar a la elaboración de una historia social de la literatura latinoamericana.

El problema se complica cuando se observa que dentro de estas subregiones, y hasta dentro de las literaturas nacionales que las constituyen, existen varios sistemas literarios, sistemas que en algunos casos tienen un alto grado de autonomía. En este sentido resulta indispensable subrayar la existencia de literaturas en lenguas nativas, de literaturas popula-

res, orales o escritas, y de literaturas "cultas" en una amplia mayoría de las subregiones mencionadas. Así, la literatura andina, para indicar lo más cercano, no puede ser comprendida como una unidad: en su interior se adensan estratos múltiples, como los diversos sistemas literarios en español, en quechua y en aymara, que se rigen por una distinta normatividad estética y reproducen de otra manera los condicionamientos histórico - sociales. La conciencia de esta diversidad es uno de los logros de la historia literaria más reciente y su estudio el reto más urgente de la disciplina literaria latinoamericana.

La complejidad de esta problemática es la que avala, en último término, el proyecto de creación de una teoría literaria que pueda dar razón de una realidad cultural que el desarrollo de la teoría literaria occidental no se planteó suficientemente. Después de todo, producida a partir de una experiencia histórica específica y desmembrada por una multiplicidad socio-cultural notable, la literatura que se produce en nuestra América requiere ser asumida críticamente por un pensamiento que una al rigor la creatividad. (Antonio Cornejo Polar).



FABIAN YEPEZ GANA
EL TORNEO JORGE
BASADRE

Acaba de finalizar el torneo "Jorge Basadre In Memoriam" organizado por el Club de Ajedrez de la Universidad de San Marcos. Participaron los maestros nacionales Javier García Toledo, Andrés Villasante y Fabián Yépez y los jugadores de primera categoría César Silva, Henry Retamozo, Mario Belli, Angel Torres, Marco Martos, Jorge Velásquez, Angel Acevedo, Jury Espinoza y Carlos Pimentel. Se impuso Fabián Yépez y en segundo lugar salió el subcampeón nacional Javier García. Andrés Villasante finalizó invicto haciendo honor a su apelativo de tablas. Silva, uno de los favoritos, ganó a García Toledo, pero quedó rezagado por contrastes frente a Martos y Belli.

Fabián Yépez-Mario Belli.
India del Rey. Lima, 1980.

1) P4D, C3AR 2) C3AR, P3CR
3) P3CR, A2C 4) A2C, 0-0
5) 0-0, P3D 6) P4AD, CD2D
7) C3AD, P4R 8) PXP, PXP
9) D2A, P3AD 10) P3CD,
D2R 11) P4TD, P4TD 12)
A3TD, C4AD 13) TD1D, T1R
14) C2D, A4AR 15) C2-4R,
CRxC 16) CxC, A1AR 17)
AxC, AxC 18) DxA, DxA 19)
T7D, TD1C 20) T1-1D, A2R
21) A3T, TR1D 22) D3AR,
D5C 23) D3R, TxT 24) TxT,
D4A 25) D3D, R1A 26) D2D,
P4CD? 27) PAXP, PXP 28)
T5D, D3A 29) A7D, D2A 30)
AxP, R2C 31) T7D, A5C 32)
D5D. Rinden las negras.
M. Martos- C. Silva. Siciliana.
Lima 1980

1) P4R, P4AD 2) C3AR, P3CR
3) P4D, PXP 4) CXP, C3AR
5) C3AD, C3A 6) C4-2R (Esta
jugada de apariencia extraña es
una idea de Bronstein. El blanco
se prepara a jugar toda la partida
sobre la casilla 5D) 6)... , A2C
7) P3CR, P3D 8) A2C, A5C
9) A3R, D2D 10) P3TR, A3R
11) C5D, 0-0, 12) C2-4A,
TD1A 13) 0-0, P4CD 14)
P4TD, P5C 15) D2D, C1R 16)
TD1C, P4A 17) R2T, A2A 18)
PXP, PXP 19) CXP (4C), CxC
20) DxC, TxP 21) TR1A, TxT
22) TxT, C3A 23) A6A, D2A
24) A8R, D1D 25) AxA, TxA
26) C6R, D2D, 27) D8Cj.,
C1R 28) CxA, RxC 29) T8A,
C3A 30) T7A, DXP 31) TxP,
D7A 32) T8T, P4R 33) D8Tj.,
R3C 34) T8Cj, CxT 35)
DxCj., T2C 36) D6Rj, R4T 37)
D6T mate. (M.M.)



(viene de la pág. 5)

nía el conflicto, sino también el relato, la novela. Es decir, esta idea de conjunción de cultura y política es algo que lo particulariza, que lo dimensiona como un revolucionario transformador de la conciencia colectiva y por eso su preocupación por la formación de una nación que es también un hecho cultural —es un conjunto de hombres que se sienten identificados con una historia, con un pasado, con una tradición, y se sienten como parte de eso. Mariátegui creía eso. Por eso privilegió Labor, no como una revista que introducía la cultura a una masa de ignorantes sino como una forma nueva de transmitir la realidad a una masa de sujetos históricos, por eso era importante que los obreros del más modesto taller de Lima conocieran qué era el movimiento futurista o qué era el surrealismo. Hoy esto está separado y los izquierdistas en el terreno de la cultura son analfabetos, es una verdad: no leen por eso, por ejemplo, novelas, por

que éstas pertenecen a otro campo. Ustedes se reirán pero yo que soy profesor universitario, sé que los estudiantes de sociología en su mayoría no leen novelas y por ejemplo no podemos entender la revolución mexicana si no leemos la literatura mexicana; se puede prescindir de los sociólogos, de los economistas y demás, pero no se puede prescindir de la literatura y eso Mariátegui lo entendía perfectamente.

¿TROTSKISTA YO?

A mí me revientan todos los "ismos" porque significan una canonización. Creo que Trotsky era una cosa y el trotskismo es otra. Trotsky tenía una serie de percepciones muy importantes y en muchos casos más justas que las de Lenin; por ejemplo, hasta 1905 Lenin sólo ve el papel del baluarte zarista desde el punto de vista político y no desde el punto de vista económico, es capaz de analizar el desarrollo del capitalismo ruso y olvidarse del Estado, cuando éste era el elemento decisivo en la constitución del imperialismo, y éstas son cosas que ve Trotsky. Lo que me sorprende es

que cuando viene la coyuntura política concreta ellos coinciden, lo que me muestra que hay una ruptura entre la apreciación de la coyuntura y los fundamentos teóricos con que se analizó la famosa formación económica social.

Trotsky era un hombre de los momentos de alza, de las victorias, no de los momentos de baja, de depresión del movimiento, en los que se vuelve tan sectario, tan inútil como cualquier tipo alejado de las masas, convirtiéndose a su grupo en una logia. Y ustedes van a escuchar a Mandel en estos días, él habla como si fuera el Lenin de un movimiento obrero mundial unificado que está detrás de su presencia y es sólo un trotskista suelto, profesor universitario, que "grita" un poco más que otros. (Raúl González).

© El Caballo Rojo.

sur

boletín informativo agrario

publicación mensual del Centro Las Casas — Cusco

Venta: en librerías o pedidos a Apartado 477 • CUSCO

centro de estudios rurales andinos
"Bartolomé de las Casas"

EL PENSAMIENTO SOCIAL Y SOBRE LA COMUNIDAD INDÍGENA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX nicolás lyrrch

debates rurales

Venta: en librerías o pedidos a:
Apartado 477 • CUSCO

Instituto de Estudios Peruanos

IEP

un siglo a la deriva

ENSAYOS SOBRE EL PERU, BOLIVIA Y LA GUERRA

HERACLIO BONILLA



Pedidos:
Horacio Urteaga 694
(Campo de Marte) Lima 11
Telfs. 323070 — 244856

UN LIBRO QUE NINGUN
MARXISTA DEBE DEJAR DE LEER

JOSE MARICÓ Y AMÉRICA LATINA

UNA APASIONANTE RECONSTRUCCION DE LA VISION DE MARX SOBRE NUESTRO CONTINENTE A TRAVES DE UN RETORNO A LAS FUENTES



PEDIDOS DIRECTOS:
6 de Agosto 425, Jesús María Telf: 23-4423
Apartado 11701, Lima 11

EN VENTA:
STUDIUM, EPOCA, INTERNACIONAL, EL VIRREY, SIGLO XX, HORIZONTE, LA FAMILIA, MEJIA BACA, COSMOS, EDITORIAL LATINOAMERICANA y principales librerías



¿PROBLEMAS EMOCIONALES DE LOS NIÑOS?

¡No deje que su hijo se vuelva neurótico!

“UNA NUEVA EDUCACION PARA EL NIÑO”
de Alfonso Bernal del Riesgo
8a. Edic.

Libro esencial para padres y maestros
Texto oficial para Educación Familiar
Precio: S/. 380.00

Otros libros de Editorial CAUSACHUN:

1,000 AÑOS DE POESIA BULGARA. Selección de Winston Orrillo
S/. 300.00

IMPERIALISMO Y MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACION. 3a. Edic.
S/. 400.00

En prensa:
PEDAGOGIA REACCIONARIA DE WALT DISNEY, de W. Orrillo
ANTOLOGIA DE CUENTOS BULGAROS

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS Y GRANDES DESCUENTOS:

Maruja y Carlos Nugent
Sánchez Pinillos, 210
Lima (1)
Telf.: 24-6613 (de 9 a 3 p.m.)