

IEP INSTITUTO DE ESTUDIOS
PERUANOS
BIBLIOTECA



el Caballo rojo

Suplemento dominical
de El Diario de Marka

Lima, 31 7 83 No. 168 Año IV

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

Fernando Claudin: volver a Marx
Gregorio Martínez: el último zambo en París
El caso Lysenko o el eterno retorno



Claudia Cardinale y Alain Delon en El Gatoapardo.

Luchino Visconti, el artista de la conjunción

Uchuraccay

LA ANTROPOLOGIA COMO JUSTIFICACION

¡EUROPA! ¡EUROPA!

Mundo mundo mundo
me siento en mi cuarto
a imaginar la luz solar
futura que cae sobre París
Estoy solo y no hay nadie
cuyo amor sea perfecto
el hombre ha enloquecido
el amor humano no es perfecto
y yo no lo he lamentado con
suficiencia mi pecho será tan
violento hasta que la muerte
de las ciudades sea un
espectro de bielas
las ciudades son de guerra
trabajo y ladrillo y acero
y humo del horno de la
identidad que disminuye lágrimas
de los ojos enrojecidos de Londres
pero ningún ojo encuentra el sol

Bajan relámpagos del cielo
para golpear Lord Beaverbrook's
fábrica moderna de sólido y blanco
papel edificio recostado
en una calle de Londres
cargando viejas vigas amarillas
ancianas de miradas ausentes
buscan el paraíso en la neblina
floreros pobres en marcos de ventanas
serpentean sus flores hacia la calle
Las fuentes de Trafalgar salpican
sobre pichones de un medio día caliente
Y yo radiando en el desierto
extático de la cúpula de San Pablo
viendo la luz en Londres
o aquí sobre una cama en París
donde el sol reluce por la ventana
en alto, sobre pared de estuco

Tropel apacible de santos
subterráneos que se marchitan y
arrastran por calles de mujeres
encontrando el desamor
bajo una lámpara de gas neón
ninguna mujer en su casa
ama al marido en unidad de flor
ni el muchacho ama al muchacho
de fuego suave y alma circunspecta
la electricidad espanta a la ciudad
la radio chilla por dinero
la policía luce en las pantallas de T.V.
carcajadas en tenues lámparas de
cuartos vacíos donde truenan tanques
lanzando bombas que no sueñan
el gozo del hombre que se hace película
el pensamiento de la fábrica arroja basura
los autos de hojalata son sueños de Eros
la mente come su propia carne en
indigencia que grazna y ninguna
fornicación del hombre es sagrada
en el trabajo que es más guerra
La huesuda China apetece cerebros
que lava en el dique del poder y
América esconde la vianda lunática
Gran Bretaña adereza a Jerusalén dentro
de un refrigerador desde hace tiempo
Francia come ensalada muerta y aceite
de los brazos y piernas de Africa
una boca estrepitosa devora Arabia
guerreando negro y blanco
contra la nupcial y dorada Rusia
que produce alimentos para
millones pero ningún borracho
puede soñar el suicidio de Mayakovski
sale un arco iris sobre la maquinaria
que esconde su voz del sol

Estoy sobre una cama en Europa
solitario con un viejo color de sangre
donde me cobijo con el deseo simbólico

de la unión con la inmortalidad
porque el amor humano no es perfecto
es febrero y llueve
como lo viera Baudelaire
hace cien años
los aeroplanos rugen en el viento
los carros una estirpe en carreras por
las calles que ya sé a dónde van
hacia la muerte y eso está bien
así es como viene la muerte
delante de la vida que ningún hombre
ha logrado amar con perfección nadie
toma el deleite del tiempo nuevo
para el que aún no nace la humanidad
lloro sobre la antigüedad presente
y soy el precursor del Milenio
por haber visto al sol Atlántico
arrojando rayos desde una vasta nube
en los acantilados marinos de Dover
donde un buque petrolero tamaño hormiga
fue arrojado al océano bajo una
nube luminosa y una gaviota voló
entre la luz inacabable del sol
escaleras chorreando en la Eternidad
hacia multitudes de hormigas en campiñas
de Inglaterra donde los girasoles
se inclinan hacia el alimento del infinito
instante de delfines dorados que saltan
a través del arco iris del Mediterráneo
Humo blanco y vapor en los Andes
Los ríos de Asia están resplandeciendo
mientras en soledad se hunden los poetas
ciegos
El esplendor Apolíneo en la cumbre de las
colinas
se esparce en paja con sepulcros vacíos.
Traducción: José Vicente Anaya)
París, 1958.

Allen Ginsberg, creador en los años cincuenta
de la Beat Generation con Jack Kerouac, Wil-
liam Burroughs, Neil Cassidy y otros amigos,
tiene una legendaria trayectoria con detencio-
nes por protestar contra la guerra y procesos
por obscenidad. Sus poesías denuncian la vio-
lencia física y mental ejercida por la propaga-
nda de los medios masivos de comunicación.

Cuento

La cólera de un particular

Terminado el período de Primavera y Otoño (772-481 a. d.n.e.), el desmembramiento de la dinastía Tcheu da origen en China a un período de luchas permanentes entre los diferentes principados, conocido por los estudiosos con el nombre de período de los Reinos Combatientes.

El sistema económico y social chino sufre importantes cambios, y el triunfo del rey de T' sin Che- huang- ti, constructor de la Gran Muralla, y unificador del territorio, supondrá la creación del primer imperio feudal en Oriente y el triunfo definitivo de los terratenientes sobre la aristocracia esclavista china.

El siguiente cuento de autor anónimo se ubica cronológicamente en esta época y procede, precisamente, de la Crónica de los Reinos Combatientes, conjunto de relatos históricos que da nombre al período comprendido entre los años 481 y 221 antes de nuestra era. El tema central del cuento, como vamos a ver, es el de las relaciones entre el individuo y el poder arbitrario. La libertad del individuo frente al poder, encuentra en T' ang Tsu a alguien que elige "morir de pie a vivir de rodillas". Prefiriendo la muerte a comprometer su

dignidad de hombre, T' ang Tsu cuestiona al poder mal ejercido y se rebela contra él poniendo de manifiesto, precisamente, su debilidad. Este relato trae ecos de todas las luchas del hombre por conservar su dignidad desde antiguo.

El rey T' sin mandó decir al príncipe de Ngan-ling: "A cambio de tu tierra quiero darte otra diez veces más grande. Te ruego accedas a mi demanda". El príncipe contestó: "El rey me hace un gran honor y una oferta ventajosa. Pero he recibido mi tierra de mis antepasados príncipes y desearía conservarla hasta el fin. No puedo consentir en ese cambio".

El rey se enojó mucho, y el príncipe le mandó.



a T'ang Tsu de embajador. El rey le dijo: "el príncipe no ha querido cambiar su tierra por otra diez veces más grande. Si tu amo conserva su pequeño feudo, cuando yo he destruido a grandes países, es porque hasta ahora lo he considerado un hombre venerable y no me he ocupado de él. Pero si ahora rechaza su propia conveniencia, realmente se burla de mí".

T'ang Tsu respondió: "No es eso. El príncipe quiere conservar la heredad de sus abuelos. Así le ofrecierais un territorio veinte veces, y no diez veces más grande, igualmente se negaría".

El rey se enfureció y dijo a T'ang Tsu: "¿Sabes lo que es la cólera de un rey?"

"No", dijo T'ang Tsu. "Son millones de cadáveres y la sangre que corre como un río en mil leguas a la redonda", dijo el rey. T'ang Tsu preguntó entonces: "¿Sabe vuestra majestad lo que es la cólera de un simple particular?". Dijo el rey: "¿La cólera de un particular? Es perder las insignias de su dignidad y marchar descalzo golpeando el suelo con su cabeza". "No", dijo T'ang Tsu, "esa es la cólera de un hombre mediocre, no la de un hombre de valor. Cuando un hombre de valor se ve obligado a encolerizarse, como cadáveres aquí no hay más que dos, la sangre corre apenas a cinco pasos. Y, sin embargo, China entera se viste de luto. Hoy es el día".

Y se levantó, desenvainando la espada.

El rey se demudó, saludó humildemente y dijo: "Maestro, vuelve a sentarte ¿Para qué llegar a esto? He comprendido".



Cuando estudié la conformación de un mercado regional en el sur a través de la Casa Ricketts y el negocio de las lanas me encontré con varias sorpresas. En primer lugar: gran parte del dinamismo de las actividades mercantiles en Arequipa dependían de las ventas y compras en las regiones laneras (altoandinas generalmente). Segundo: con convicción absoluta podría afirmar —transmitiendo los informes de los agentes de Ricketts— que la vida de los mercados dominicales (como Sicuani, Santa Rosa, Juliaca, Lampa y otros del interior) dependían de los campesinos que traían sus lanas del interior. Luego, se puede afirmar que existían redes de comercialización que penetraban hasta las regiones más alejadas y también los mismos campesinos, de las altas regiones de Chumbivilcas o de las alturas de Sicuani, descendían a vender sus lanas. Cuarto: por las estadísticas utilizadas, puedo afirmar que gran parte de la lana de camélidos (alpaca sobre todo) y una parte menor de la de ovino eran producidas por las economías campesinas. Finalmente podría indicar —también de acuerdo a las cartas de los agentes— que los campesinos aceptaban cambiar sus lanas solamente contra soles de plata y que en los ciclos de baja de precios se retiraban del mercado en espera de tiempos mejores.

En conclusión: el estudio de la Casa Ricketts —a Wilson Reátegui y a mí— nos permitió demostrar la estrecha imbricación entre el mercado nacional y una economía regional.

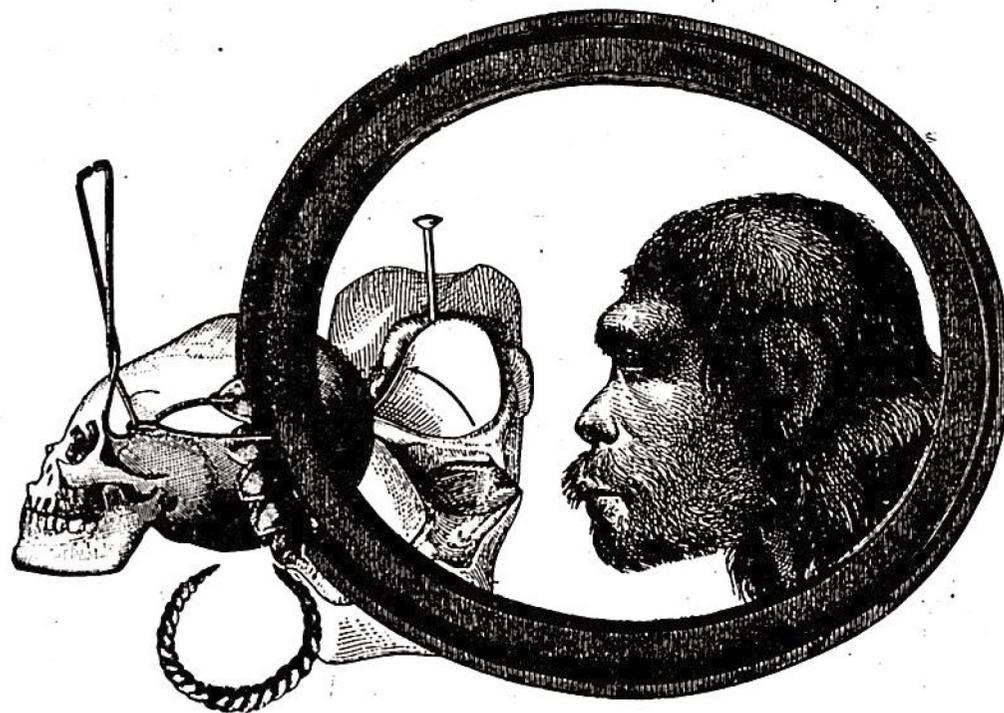
Uchuraccay

LA ANTROPOLOGIA COMO JUSTIFICACION

Manuel Burga

La lectura del informe completo de la Comisión para investigar la tragedia de Uchuraccay provoca varias reacciones.*1

En primer lugar, y para utilizar sus propios términos, se experimenta la convicción absoluta de que es un grupo eficiente e ideológicamente homogéneo. En segundo lugar hay la convicción probable de que se busca una justificación de los hechos en términos antropológicos, históricos y hasta mitológicos. Luego hay la convicción dudosa que la Comisión haya querido, desde el punto de vista de la justicia occidental, señalar a los verdaderos culpables de la desenfrenada actitud de los campesinos de Uchuraccay.



lo sobre los Quechuas en el siglo XX donde analiza las diversas supervivencias de lo que podría ser la cultura andina: en la comunidad, en el parentesco, la reciprocidad, las autoridades tradicionales y en las ideologías antiguas que servían a los movimientos campesinos.

Por ejemplo, Tom Zuidema, uno de los grandes de la etnohistoria andina, habla del calendario inca y se apoya —de manera sorprendente— en testimonios Nazca, Wari, Chimú y hasta Chavín. Pero no solamente usa testimonios arqueológicos, o crónicas de los siglos XVI y XVII, también recurre a la observación etnográfica y llega a pensar que los mercados dominicales de Otavalo, que rotan cada 8 días, es una prueba de la antigua semana andina que fue reemplazada por la semana europea de 7 días. Zuidema, al igual que John Earls o Salvador Palomino, son grandes expertos en la región ayacuchana: en pueblos como Sarhua, Chuschi y en muchos otros de las márgenes del río Pampas. Aquí han encontrado la supervivencia de formas religiosas andinas, de creencias apocalípticas (el Pachacuti sería una expresión andina), organizaciones duales (hurin y hanan, abajo-arriba) que parecen subsistir desde Chavín; además de la lengua y el folklore, festivo o costumbrista. Muchas de estas

supervivencias se manifiestan a nivel del inconsciente colectivo. Es decir, que los campesinos —sin saberlo o quererlo— siguen siendo hombres andinos, que el tiempo histórico occidental no los ha contaminado. Esto se presta a refinadas afirmaciones antropológicas. Y muy pocos dudan de la validez de este esquema, a tal punto que se llega a afirmar la subsistencia del pensamiento salvaje en el comportamiento del parisino "bricoleur". Además de esta supervivencia del mundo andino, José María Arguedas demostró la vitalidad de esta sociedad al descubrir el mito del Inkarrí. Lo que prueba que los campesinos no solamente se aferran a sus creencias antiguas, sino que recurriendo a la creación mítica tratan de buscar una explicación a su tragedia actual y avizoran una probable solución en esta esperanza nativista de resurrección de un simbólico Inca.

Por lo tanto podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que los campesinos andinos siguen —en la actualidad— afeerrados a sus costumbres y creencias. O en todo caso esto es lo que un sector de la antropología andina sostiene con énfasis. Pero no se puede negar que estos campesinos, quizá excluyendo a los de la Amazonía, actúan y se desenvuelven —frecuentemente— en contacto

con el mercado. Sea dentro de una frágil economía del centavo, como lo afirma Adolfo Figueroa, o dentro de un eje articulador, como lo ha demostrado Rodrigo Montoya, o como los numerosos estudios de migración lo han constatado. Ellos conocen el mercado, en sus diferentes expresiones. Por eso los grandes comerciantes arequipeños no menosprecian las habilidades de los campesinos de altura para vender o intercambiar sus lanas. No los consideran ni ignorantes, ni retrasados mentales, ni ingenuos, ni gentes de otro mundo; como lo saben todos los que tienen una experiencia campesina.

DUALIDAD: LOS UNOS CONTRA LOS OTROS

¿Es posible vivir, más o menos con las mismas desgracias en que vivimos todos, dentro de la economía peruana y conservar su identidad étnica o nacional propias? Creo que la respuesta es evidente. Incluso en los países europeos existen nacionalidades regionales que se consideran oprimidas: los catalanes y vascos en España, o los corsos en Francia. Se podrían mencionar innumerables ejemplos de Europa oriental. En el Perú, un país múltiple (en razas y nacionalidades), éste es un hecho estructural; existen decenas de identi-

dades étnicas; algunas locales, otras panandinas.

En definitiva, los campesinos peruanos están dentro del Perú, lo saben y sienten la tragedia que nos golpea a todos. Además respetan las normas del Estado, hacen reconocer a sus varayocs por el teniente gobernador, van a misa, a las escuelas, hacen negocios o trueque, construyen sus caminos para vincularse a la comunidad nacional y a veces las decisiones del Estado los afectan profundamente (Reforma Agraria convirtió a Uchuraccay de hacienda en comunidad). Pero aún se podría decir: primero son andinos y luego peruanos. Como la comunidad judía o árabe en el Perú o en cualquier parte del mundo. ¿Por qué sorprenderse de este fenómeno? Hay más bien que avergonzarse de la inutilidad de los grupos que han gobernado el Perú y que han fracasado en su afán de construir la nación.

Finalmente, lo que quería cuestionar es el hecho que el informe de la Comisión presente una justificación, en apariencia lógica y coherente, de los sucesos de Uchuraccay en base a la antropología andina. Campesinos que viven en otro mundo, con otra moral, otra sensibilidad frente al dolor (deberían leer a M. Mauss) y en alianza con la "nación peruana". Esto podría ser una verdad etnográfica; pero es un disparate si se observa con una óptica diferente. Además, la Comisión basa, o los antropólogos en todo caso, todo su informe en las cuatro horas —con un traductor— que pasaron en Uchuraccay. Ningún etnógrafo serio podría escribir un informe científico con una visita de cuatro horas, a campesinos de "otro mundo"; B. Malinowski habría reído ruidosamente ante un informe semejante.

Estos sucesos merecen más bien un análisis económico, político y militar de la región. Se está repitiendo una de las regularidades de la estrategia terrateniente en el Perú: ante cualquier movilización campesina levantaban la bandera de la nación y acusaban a los indígenas de querer restaurar el orden antiguo. Esto probablemente sea cierto, pero los hacendados con esta acusación encubrían las verdaderas causas de las sublevaciones y ahora, por enésima vez, se busca una explicación coherente en el hecho de que no se sienten ni actúan como peruanos nuestros campesinos. Todo para ocultar la labor de provocación que realizan las fuerzas policiales en la región, usando estrategias similares a las que utilizan los ejércitos invasores: dividir y enfrentar a los unos contra los otros. Por eso la conquista del siglo XVI fue tan fácil, lo mismo originó la derrota de Túpac Amaru, y eso explica también que Huachaca en Huanta haya defendido, en 1829, no la República sino la Colonia. Este es el drama de un país multinacional como el nuestro.

*Libro de reciente publicación que reúne el informe de la Comisión y los 5 informes específicos.

Desde el Centro de Comunicaciones ha organizado una radioemisora que funciona con proletarios parlantes, en los locales de la institución se reúnen desde dirigentes vecinales hasta grupos de folklore. Azcueta se las ha ingeniado para escribir regularmente folletos sobre educación y es autor de unas fichas de ciencias histórico-sociales que no sólo fueron censuradas sino también prohibidas por los demoleedores de la Reforma Educativa. Con un cierto aire de sacristán, detrás de unas gruesas gafas se oculta una personalidad vigorosa y activa, en la que se combina un profesional de alto nivel con el maestro preocupado con un solo tema: Villa El Salvador. Hace doce años llegó al arenal y decidió quedarse. Publicamos retazos de una larga conversación con quien —añadiendo una actividad más a su enorme capacidad de trabajo— puede terminar siendo el primer alcalde del flamante distrito de Villa El Salvador.



Miguel Azcueta, un maestro al servicio de su comunidad.

Villa El Salvador LOS ZORROS DE ABAJO

Julio Schiappa

Miguel Azcueta, o Michel, como lo conoce todo el mundo, es un maestro de escuela secundaria con un cierto aire de Quijote urbano que recorre los arenales de Villa El Salvador organizando cuanta actividad uno pueda imaginar.

—Villa El Salvador constituye uno de los procesos urbanos más complejos y a la vez más interesantes de los últimos años en el Perú. ¿Podría describir el proceso de desarrollo de esta población que primero era un mar de esteras y ahora se ha convertido en una inmensa parte de la ciudad de Lima?

—En el desarrollo de Villa El Salvador, se juntaron tres causas. Una es la necesidad del crecimiento urbano, de la expansión de la ciudad de Lima hacia el sur; otra, la satisfacción de las necesidades propias de los vecinos que necesitaban un techo, y la última, que es la que va a dinamizar quizá el proceso de Villa, que es la necesidad que tenía el gobierno del general Velasco, de contar con un apoyo popular masivo, ya sea en sectores campesinos o poblacionales.

Estas tres cosas explican mejor lo que se llamó el proyecto de Villa El Salvador o el proyecto CUAVES, con una organización específica, con una dirección política muy concreta, de apoyo al gobierno de Velasco, y con unos problemas similares a los de todos los pueblos jóvenes. Pero que, al contar con una organización vecinal creada con otros fines, permite que se consigan algunas cosas concretas y se vaya ampliando el nivel de conciencia y de participación de la gente.

—Uno de los fenómenos más importantes ha sido el alto nivel de organización que alcanzó Villa El Salvador. ¿Este fue un factor que realmente estuvo presente desde el primer momento o fue un proceso más prolongado?

—Fue un proceso más largo. En la primera etapa los pobladores se llegan a organizar de la manera más tradicional, para conseguir la vivienda no más, o el terreno. Pero es posteriormente, un poco antes de la creación del SINAMOS y luego con el SINAMOS, que se va pensando

en un proyecto especial autogestionario, con el apoyo del gobierno reformista de Velasco, y de ahí es que se organizan, de diferente manera, a partir de las manzanas, de los grupos residenciales, hasta el Consejo Ejecutivo Comunal. Y con una orientación que es lo específico de la autogestión económica. O sea, no solamente vecinal sino con una gestión en las empresas comunales o empresas de propiedad social que se irían creando de acuerdo a este proyecto.

—En realidad el proyecto terminó por ser sólo de organización comunal. La parte productiva tuvo una serie de obstáculos. ¿No es así?

—Totalmente de acuerdo. Lo que ocurrió es que todo el proyecto autogestionario dependía, en la parte económica, exclusivamente no de los pobladores ni de los dirigentes sino del gobierno. En el momento que termina este apoyo que les daba el gobierno de Velasco, en ese mismo momento cae...

—Este es uno de los pocos casos en el que el gobierno de Velasco logra cooptar lo que es un movimiento de eclosión social, es como una invasión, que siempre ha tenido aspectos de ruptura con el sistema en alguna medida. ¿Qué rasgos más característicos de autonomía de los pobladores han surgido a pe-

sar de este proceso de organización desde arriba?

—El más importante es la organización vecinal en cuanto tal y el modelo de participación desde las bases. De manera que se van creando diferentes secretarías que antes no habían dentro de la organización vecinal. Por ejemplo, la de comercialización, de producción, de servicios, etc., que no había antes en ninguna organización vecinal.

—¿Estas se mantiene activas hasta ahora?

—No, justamente no. Eso muere a partir de 1975-76, con el golpe de Morales Bermúdez. Muere porque no tiene razón de ser, porque el secretario de comercialización no comercializa nada, no controla tampoco los precios.

—¿No cree que también se debe a que desde un principio la presencia de las fuerzas políticas de izquierda que van surgiendo, también en el proceso, terminan por no darle importancia a este aspecto autogestionario del proceso en Villa El Salvador?

—Habría que distinguir quizá a nivel formal entre las fuerzas políticas, sus planteamientos oficiales, todo lo que es la dirección política de los partidos, y otra cosa creo yo son los militantes que son pobladores de Villa El Salvador. Hasta el día

de hoy la gran mayoría de la población sigue valorando las empresas de propiedad social, aunque no funciona ninguna.

—¿Alguna de ellas ha sido un modelo de gestión, tenía posibilidades de éxito?

—Nada más la panadería, la única panadería. Pero se transformó en propiedad privada también y luego el problema...

—Perdón, ¿por decisión del gobierno o a iniciativa de la población misma?

—Por iniciativa de los mismos trabajadores, catorce en total, que observan que ya no podría dar más en forma comunal y entonces son ellos mismos los que la administran. Y los grifos de querosene que también siguen funcionando pero que tampoco han tenido una administración muy buena.

—¿Cree que las fuerzas populares han dado una alternativa respecto a abarcar también estos problemas que tienen los pobladores de Villa El Salvador? ¿Hay alguna posibilidad, por ejemplo, de que desde el punto de vista municipal se pueda reactivar ese proceso inicial tan importante de organización de los pobladores?

—Nosotros pensamos que sí. No sólo la experiencia de gestión comunal sino inclusive la producción.

—¿Qué funciones cumpliría ahora, por ejemplo, una Caja

Comunal?

—Podría ser todo lo que es el ahorro interno de la comunidad, todo lo que es el pago de impuestos, inclusive dentro de la municipalidad, los mercados, la luz, el agua, préstamos, etc. Se podría hacer hasta un convenio con el Banco de Materiales para abaratar materiales. Otra experiencia buena fue la campaña "De la chacra a la olla", que se realizaba todos los domingos. Esto se puede rescatar.

—Bueno, de todo este proceso de organización que se inicia en 1971 en Villa El Salvador, ¿cuánto fue realmente espontáneo y cuánto fue una movilización que tuvo ciertos rasgos de manipulación desde arriba?

—Ya sabe que hay opiniones contradictorias porque son evaluaciones políticas. En cuanto al proyecto CUAVES, tuvo muy poco de las bases y la prueba está en que nadie ha defendido, por ejemplo, la Caja Comunal. A pesar de tener ahorros allí. El pueblo como tal no se ha movido para recuperar los entes comunales. Lo que sí tuvo es la organización vecinal y eso es lo que hay que mantener.

—Preguntaba esto porque los pobladores parecen haber deseado aspectos de lo que fue el proyecto original de CUAVES. ¿Qué grado de participación real hay en la organización? Es una pregunta importante de responder hoy en el Perú, donde hasta en el sindicato hay problemas con la participación de la propia base en la toma de decisiones...

—Hay que tener en cuenta que Villa es bastante grande, ahorita sobrepasa los 200 mil habitantes. De manera que no se puede absolutizar. Del mismo modo que en otros pueblos jóvenes hay altibajos, aquí también ocurre, pero la participación es mayor que en otros pueblos jóvenes. Como es tan grande hay cosas que no se conocen fuera de Villa El Salvador, por ejemplo, la participación en la construcción de los módulos de educación inicial del proyecto UNICEF, participación permanente en los centros educativos, en la arborización, en el control del estudiantado.

—En una ciudad como Lima, sobre todo en los pueblos jóvenes que se van urbanizando, muchas veces empiezan a perder sentido las reivindicaciones con las cuales se empezó la organización vecinal y hay muchos lugares del país donde esto lleva a una baja creciente de la participación vecinal conforme se va legalizando la estadía de los ciudadanos migrantes en Lima, afectando el proceso organizativo. ¿Cómo evalúa esto en Villa El Salvador?

—También se ha dado, pero con una característica muy especial, que en Villa el promedio de edad de la población es muy joven.

—¿Hay datos estadísticos aproximados de qué número de jóvenes hay en Villa El Salvador?

—Bueno, concretamente podría decir, a nivel escolar tene-

mos matriculados a 50 mil niños jóvenes, entre primaria y secundaria, y otros 50 mil que no están estudiando. O sea que habría un promedio de cien mil entre niños y jóvenes, aproximadamente.

—¿Quiere decir que en Villa El Salvador hay 50 mil niños y jóvenes que no están en el sistema escolar?

—Ese es nuestro cálculo actual. Hay 50 mil alumnos matriculados este año en 26 centros educativos y habrá otros 50 mil vagando.

—¿Qué no tienen absolutamente ninguna posibilidad de ser canalizados al sistema educativo o que ya lo dejaron?

—Que ya lo dejaron.

—Hace varios meses Rolando Ames, en "El Caballo Rojo", hizo un análisis sobre la situación creada poco después del fin del gobierno de Morales Bermúdez y el inicio de este gobierno constitucional: existe, decía, una diferenciación entre la organización popular y la organización política, que llevaba a un divorcio transitorio pero peligroso. ¿Se da en Villa El Salvador este fenómeno?

—No solamente estoy de acuerdo con Rolando Ames sino que los últimos tres procesos electorales profundizan esta división, ya que las organizaciones políticas pusieron de candidatos, a nivel nacional, justamente a los líderes de masas y éste es uno de los factores que ha debilitado la relación entre la izquierda organizada y las masas populares. Porque quienes hacían de puente entre ambos, dan el salto. . .

—En muchos casos fue un salto al vacío. . .

—Yo también lo creo, inclusive hasta con fracasos, o peor. Se hace prevalecer hasta el final la posición política partidaria y se rebaja y abandona el trabajo de masas. Me parece que esto es lo que ha ocurrido en los pueblos jóvenes. A nivel nacional ha ocurrido también con algunos sindicalistas y con algunos dirigentes campesinos. De manera que la izquierda, en general, se quedó en los últimos años en estos cuadros medios, que creo que felizmente se están recuperando ahora, después de tres años.

—Matos Mar habla en otra entrevista sobre el problema del Perú andino, y dice que el futuro programa de masas en la década del 90 será andino y eso tiene muchas implicancias en la organización vecinal, por el traslado de costumbres, folklore, actividades sociales, etc. ¿Cómo se expresa esto en el caso de Villa El Salvador?

—La presencia de la cultura andina es fuerte, pero acá no se da con características que se dan en otros pueblos jóvenes. Hay migrantes de casi todos los departamentos del Perú. Pero no existen en Villa El Salvador organizaciones folklóricas departamentales, como sí ocurre en otros PP.JJ. que son más homogéneos, aunque sí se celebran fiestas tradicionales, se celebran bailes, carnavales, las yunzas de febrero han ido aumentando. La otra función es la de promo-

ver y difundir lo andino, que es lo que hacemos en el Centro de Comunicación Popular. Es importante para la historia nacional conocer la realidad de los pueblos jóvenes, porque son 4 millones de personas con origen serrano en su mayoría o por lo menos provincianos que se van incorporando a la vida urbana con sus propias características y que tarde o temprano van a ser la mayoría, inclusive más que el campesinado que hay en la actualidad.

—En el terreno cultural Ud. hace una labor bastante sui generis, que es un trabajo de comunicación popular muy de base, tengo entendido que sacan un periódico, tienen una emisora popular, con parlantes. ¿Qué es lo más grato de todo este trabajo?

—Lo más grato es el intercambio que se da entre la misma población de base. Yo creo que estamos generalmente acostumbrados a analizar las "contradicciones hacia afuera", que son muchas, entre clase y clase y con el imperialismo. Pero nos cuesta mucho hablar de las contradicciones internas que tenemos en el mismo movimiento popular, entre los vecinos, entre compañeros, etc. Para nosotros, la comunicación horizontal, como llamamos a la educación popular, es justamente esto, es el conocerse el propio pueblo, el conocerse y saber expresarse de la manera que mejor pueda, ya sea con teatro, ya sea con guiones audiovisuales, ya sea con la música, con todo tipo de música, incluso hemos incorporado la "chicha" al taller de canto, antes era puro huayno. . .

—La "chicha" es una música espantosa, ¿no le parece?

—Bueno, puede ser, pero. . .

—Yo quería decir que todavía es un género musical en transición que expresa lo bueno, lo malo y lo feo de la integración de los provincianos a Lima.

—Puede ser, pero a la mayoría le gusta bailar.

—¿Con este trabajo tienen como objetivo crear medios de comunicación alternativos? ¿A cuánta gente influencia realmente este trabajo que ustedes hacen?

—Bueno, si ustedes van a Villa El Salvador, sobre todo en los últimos años, todo lo importante que ha ido ocurriendo en Villa El Salvador estaba ligado al Centro de Comunicación Popular. No quiere decir que nosotros lo hagamos solos, sino que este centro forma parte de la comunidad de Villa El Salvador y allí se reúnen todos los dirigentes vecinales, los grupos juveniles, los grupos femeninos, el núcleo educativo, etc.

—¿Cómo termina un profesional graduado en Canadá, que asiste a seminarios internacionales en el extranjero una o dos veces al año, de simple maestro de escuela en Villa El Salvador?

—Creo yo que es una opción muy personal, una decisión de vida y de servir a los demás lo mejor posible.

Los noticieros de TV

Juan Gargurevich

Quizá alguno opine que el tema de los noticieros de nuestra televisión no sea lo suficientemente trascendente como para ocupar un espacio en la revista de este periódico. Pero si tenemos en cuenta que la mayoría de los peruanos nos enteramos de lo que está pasando a través de la TV, espectándola, soportándola y generalmente sufriendola, pues vaya si resulta importante.



La crisis de los diarios no es sólo peruana, como sabemos. En todo el mundo occidental se está produciendo un fenómeno de abandono de la lectura diaria y que está provocando fuertes concentraciones de propiedad en los países industrializados, sonoros cierres por quiebra y problemas angustiantes a los periodistas del llamado Tercer Mundo.

Parece ser la prensa diaria una nueva víctima de la televisión, este invento devastador que casi acabó con los magazines ilustrados tipo Life, debido a que las agencias de publicidad trasladaron masivamente a sus clientes a la pequeña pantalla, "la quinta pared" como la bautizaron algunos.

En el Perú tenemos claros indicios de seguir el mismo camino. Los diarios no han aumentado sus ventas pese a la explosión demográfica mientras que los aparatos de televisión están ya en casi todo el territorio. Su número, que quizá sobrepasa los 3 millones, es imposible de fijar debido al contrabando. Y se cree, como muchos, que la televisión es el medio masivo de mayor capacidad de penetración, pues es evidente que en el Perú nuestro medio de comunicación más importante es justamente la TV.

No es nuevo esto. Ya lo descubrieron hace mucho los empresarios y los burócratas. Por eso creció Panamericana a costa del Mundial de Fútbol; por eso se expande la señal de Canal 7 con ayuda de Francia; por eso nacen nuevos canales que disputan las sobras publicitarias de los canales 4 y 5.

En este marco, los noticieros televisivos adquieren entonces gran importancia porque son, entre otras cosas, los que exponen las "ideas" del Canal a sus televidentes; a través de aquéllos se construye mayormente la famosa "imagen" que tanto buscan los relacionadores públicos. Y es por su intermedio, en fin, que se propone la posición política de los propietarios del medio. Podríamos ensayar más funciones todavía.

"MUESTRAME TU NOTICIERO. . ."

"Enséñame tu Noticiario y te diré quién eres", podríamos decir a los canales de TV. En el resto de la programación (a excepción de Canal 7) la industria se muestra casi idéntica debido a la compra de series norteamericanas. Las diferen-

cias las dan los programadores que combinan con más o menos habilidad títulos y horarios barajando telenovelas para obligar al ama de casa a saltar cada hora para estar al día con las desgracias de Verónica Castro que se transmiten por tres canales.

Podríamos entonces pasar revista: Canal 5 se distingue por "24 Horas" y "Buenos Días Perú"; Canal 4, por "El Mundo de América"; Canal 7, por "Telediario"; Canal 2, por "90 Segundos" y Canal 9 por "Perú al Día". Los platos fuertes vienen a ser "Panorama" en Canal 5 y "Visión" en el Canal 4, aun cuando éstos vienen a ser noticieros propiamente dichos; sin embargo, participan fuertemente en las funciones citadas arriba.

Esta variedad de posibilidades de acercarse a la realidad no significa en lo absoluto una presunta democratización de la TV ni un ejercicio pleno de la libertad de expresión. La gran mayoría de noticieros están groseramente parcializados con intereses que nada tienen que ver con las mayorías, y practican abiertamente al famoso "belametrage" que también ejerce la mayoría de la prensa diaria. Bastaría para comprobarlo que se tome ejemplares de *El Diario de Marka* y *El Observador* y se coteje sencillamente qué noticias están o no en los noticieros. La diferencia sorprenderá a cualquiera: la televisión peruana maneja un plano de "realidad" que no se asemeja casi en nada a lo que está pasando (Tómese el caso sencillo del arroz. Los noticieros muestran montañas de sacos almacenados y entrevistan al ministro Cuculiza que asegura que no hay escasez; sin embargo, vaya usted a buscar arroz: sólo encontrará norteamericano de 2 mil soles kilo. Nos consta).

LOS "ANCHORMAN"

El periodismo televisivo norteamericano tiene una palabra especial para los conductores de programas de TV. Los llaman los "anchorman", y son personajes de cualidades especiales. Lo máximo por muchos años fue Walter Cronkite y hoy lo es Dan Rather. El "anchorman" es normalmente un buen lector de lo que le proporciona el departamento noticioso pero a veces influye fuertemente en la composición del noticiario y, eventualmente, como en el caso de los nombres citados, impone su personalidad y fija la imagen del Canal.

Su opinión se convierte en importante en la medida en que adquiere prestigio; es, finalmente, capaz de proyectar "credibilidad", famosa palabra clave.

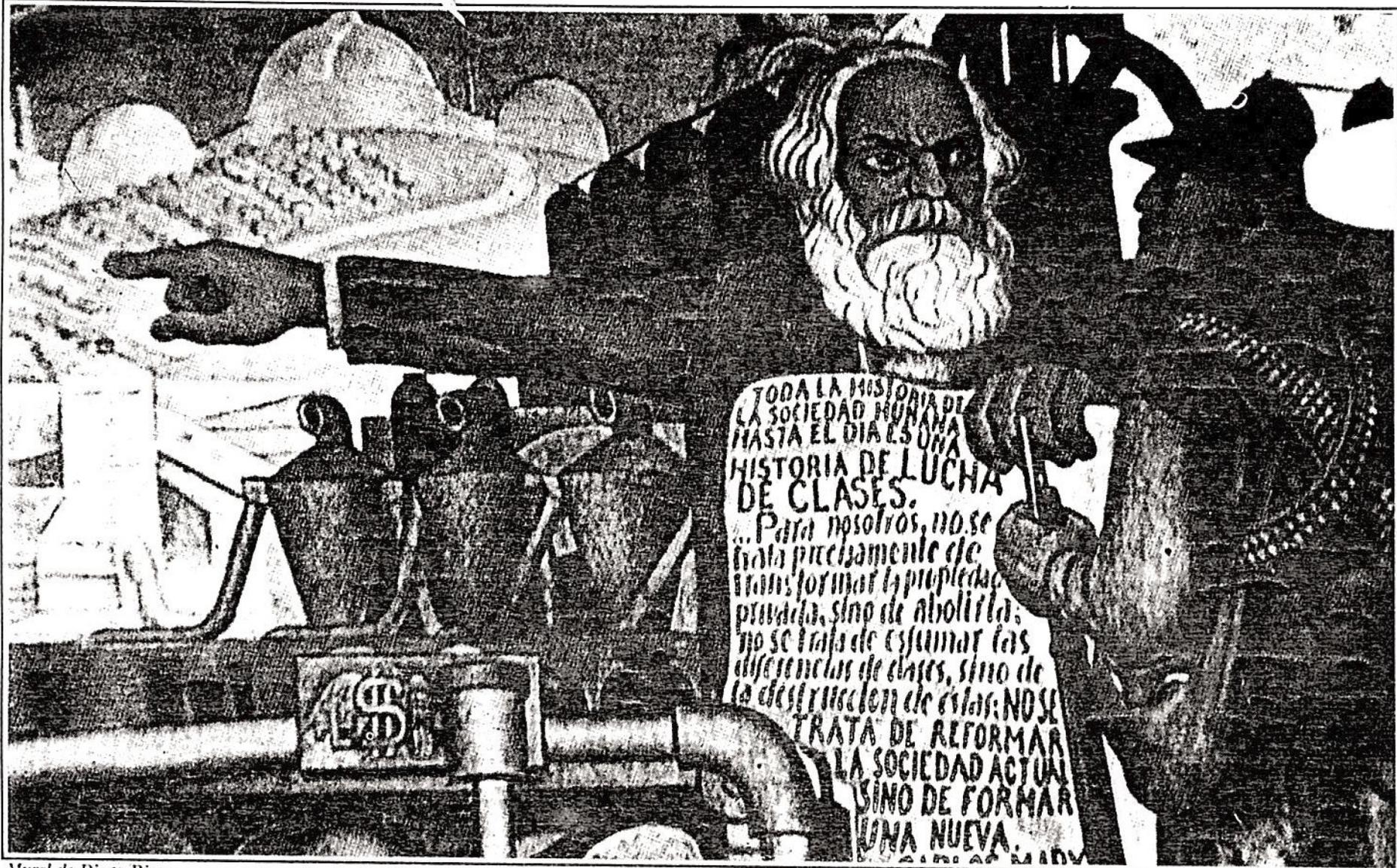
Nuestros "anchormen" son escasos: Martínez Morosini, Pomar, Lombardi, Baella y Hildebrandt, aunque para estos dos últimos habrá que hacer párrafo aparte. Los tres primeros son meros lectores que utilizan su popularidad para vender autos, cupones o terrenos, convirtiéndose en instrumentos poco dignos del consumismo, asumiendo, en fin, un rol distinto al que un Canal de TV desearía para su "anchorman". Los vemos así trasladándose de canal en canal de aviso en aviso, confundiendo y molestando al televidente que esperaba que su lector de noticias fuera una persona, digamos, "seria".

Alfonso Baella y César Hildebrandt son, decíamos, casos apartes, en la medida en que han asumido con seriedad sus roles de conductores o inspiradores de espectáculos noticiosos. Baella, desgraciadamente, toscamente parcial, y Hildebrandt haciendo esfuerzos por mantener un balance que cada día le resulta más difícil (la realidad es siempre subversiva, lo dijo alguien). Y es frecuente la pregunta de los estudiantes de periodismo: —¿Para dónde "patea" Hildebrandt? Mi respuesta es invariable: —Creo que sacrifica demasiado por montar un show periodístico semanal pero resulta ser el más coherente y esto es una virtud enorme en nuestro país.

LA TELA DE ARAÑA

Y hora tras hora, día tras día los canales de TV peruanos tratan de construir con paciencia de araña el gran espectáculo peruano, lo que pasa en este país y lo que sucede más allá de nuestras fronteras. Es un intento globalizante de la derecha peruana que refleja su unanimidad en los asuntos internacionales (parcial a los EE.UU.) y algunos conflictos interburgueses coyunturales en lo nacional.

En este sentido es evidente que las mayores posibilidades, los mayores espacios de expresión distinta están en nuestra prensa diaria, aquí donde sí es posible lo alternativo, entendido como lo asistemático cabalgando en un proyecto político cuyo objetivo es la ruptura del sistema. En la televisión no hay espacio para lo alternativo, ni soñarlo.



Mural de Diego Rivera

—Desde Marx hasta nuestros días han sido y son muchas las corrientes que se reclaman del marxismo. ¿Cómo ves desde la actual realidad socio-política los problemas de identidad del pensamiento marxista?

—Para todo un sector del movimiento comunista y muy particularmente del que está en el poder, el marxismo tal y como fue interpretado y conformado por Lenin y los bolcheviques. Pero este no se limita a la variante soviética pues, además de ésta, hay otras.

También hay otra manera de ver el marxismo, que es la que opera una cierta vuelta a Marx considerando que no se puede hablar del marxismo-leninismo como la última palabra del marxismo.

—Según Marx, la revolución no podía por menos que ser el resultado del desarrollo del capitalismo llegado a determinado nivel de madurez, tanto por parte de las fuerzas productivas como de los agentes del cambio. ¿Hasta qué punto estas previsiones se han cumplido?

—En este aspecto, las previsiones de Marx, a primera vista, parecen no haberse realizado. En primer lugar, porque la revolución socialista no ha tenido lugar en ningún país de capitalismo desarrollado (con excepción de Checoslovaquia y la R.D.A., pero en ellos no se realizó de una manera autónoma), y en cambio han tenido

lugar toda una serie de revoluciones en la periferia del sistema capitalista.

Frente a estas revoluciones periféricas actualmente existen dos interpretaciones. Una, las considera socialistas, lo que no confirma las previsiones de Marx; otra, que no lo son, con lo que la teoría de Marx se confirma negativamente.

Yo creo que aquí se arrastra una interpretación errónea de las previsiones de Marx. De la tesis de que las revoluciones socialistas tenían que ser el resultado del desarrollo capitalista, se ha deslizado la tesis de que para Marx no podía haber más revoluciones que las socialistas, cuando en realidad no era así. Marx, en varios de sus escritos, formuló la posibilidad de revoluciones de otro tipo, en la parte del mundo no capitalista o de

capitalismo incipiente (como era la mayor parte del capitalismo de su época) y formuló la hipótesis de que algunas de esas revoluciones, bajo determinadas condiciones, podrían transformarse en socialistas. Esto lo argumentó a propósito de la revolución del 48 y unas posibles revoluciones periféricas en relación al centro capitalista de aquella época y del paso de la revolución socialista en Inglaterra o Francia a la revolución en Alemania. Igualmente, en sus últimos años de existencia llegó a formular la posibilidad de la revolución rusa, no como directamente socialista, pero que podía transformarse en ella siempre que coincidiera con la revolución en Occidente.

—De todas maneras, según Marx —y Lenin parece que en un principio también lo vio

así— la posibilidad de la revolución socialista en los países de escaso desarrollo —o periféricos— dependía del triunfo del socialismo en el centro del sistema. Y esto, hasta el momento, no se ha cumplido.

—El hecho de que esta revolución no haya tenido lugar no quiere decir, sin embargo, que desde un punto de vista teórico las previsiones de Marx sean erróneas. De todas maneras, si contrastamos el resultado histórico con las previsiones marxianas, creo que sí podemos decir que en el análisis del capitalismo hecho por Marx en *El capital* y en sus trabajos políticos, había una subestimación de las posibilidades históricas del sistema. Una apreciación subjetivista de los límites del capitalismo que, por otra parte, está en contradicción con

ciertos elementos que hay en el propio *El capital* y en los *Fundamentos de la crítica de la economía política*, en los que Marx entrevió la posibilidad de un desarrollo cada vez más abstracto del capitalismo, es decir, la perspectiva de un capitalismo sin capitalistas privados, lo cual incluye en sí una visión histórica de largo alcance respecto a las posibilidades de su desarrollo.

EL APORTE DE LENIN

—Para gran parte del movimiento obrero el marxismo ha ido sustancialmente unido al leninismo. En este sentido, ¿cuáles crees que han sido las aportaciones de Lenin al pensamiento marxista?

—Creo que, efectivamente, en las elaboraciones teóricas y políticas de Lenin existen una serie de aportaciones al marxismo, que en principio no justifican —y supongo que Lenin estaría de acuerdo— la presentación del leninismo como una nueva etapa del marxismo o como “el marxismo de nuestra época” tal y como fue definido en la época estaliniana. Creo que estas aportaciones podrían resumirse, muy brevemente, en:

1) El análisis del imperialismo, que descansa en una reflexión crítica de una serie de aportaciones ajenas, básicamente de teóricos de la socialdemocracia, como Hilferding, y de algunos sociólogos liberales burgueses y que creo que no puede parangonarse, como después se ha he-

cho, con el análisis del capitalismo hecho por Marx. En este análisis en el que Lenin ha resumido una serie de rasgos del capitalismo, hay, sin embargo, una serie de limitaciones, por ejemplo: su conclusión global de que el capitalismo llegado al estadio imperialista se encontraba en estado agónico. La experiencia histórica ha demostrado que esto no era así.

2) La teoría de la posibilidad de la revolución socialista en países de débil desarrollo como era el caso de Rusia. En este sentido, partiendo del análisis de la formación social rusa, hay una contribución sobre lo que puede ser la aportación de las diferentes clases en una revolución inicialmente orientada contra las estructuras precapitalistas, semif feudales y la posibilidad de la transformación de este tipo de revolución en una revolución socialista. Esta teoría tampoco ha podido confirmarse en la práctica, porque una de las premisas era que esta revolución coincidiera con el triunfo del socialismo en los países del capitalismo avanzado que todavía no se ha dado.

3) La teorización del problema nacional. Lenin señaló la relación entre la lucha de liberación nacional y la lucha por el socialismo. A esto le llevó no sólo el hecho de que el problema nacional era fundamental en el imperio ruso sino también el hecho de que contemporáneamente a Lenin empiezan a tener importancia las luchas de liberación nacional en Asia y en todo el mundo.

4) Una de las aportaciones de Lenin que conservan mayor validez es su teorización de la revolución en general, tanto en los países atrasados como en los desarrollados, como un proceso total en el que intervienen todas las clases, todas las fracciones de clase, todos los niveles, económico, político... etc; todas las contradicciones de la sociedad. El partir de esta concepción es lo que determina la riqueza del pensamiento leniniano respecto a la táctica y a la estrategia del movimiento revolucionario. Aunque también en eso Lenin no parta de cero, puesto que ya en Marx, en sus trabajos sobre la revolución del 48, *Dieciocho Brumario*, en relación a la comuna... etc, había esta concepción de la revolución como proceso total, es evidente que en Lenin hay un desarrollo de este aspecto, es decir, la revolución como producto tanto de la acción de las clases revolucionarias como de las reaccionarias, como el resultado de su interacción.

5) Por último, el aspecto que más se suele destacar de Lenin: su teoría del partido. Teoría que implica una cierta diferenciación con Marx. Para éste, el papel del partido en la revolución está muy relativizado, el protagonista esencial de la revolución es el proletariado como clase consciente que se enfrenta a otras clases. En Marx, el contenido de este concepto de proletariado como partido incluía toda una serie de for-

mas de organización política y sindical que podían variar en el curso de la evolución histórica. En Lenin, como todos sabemos, el concepto de partido es muy distinto: es el de una fuerza política capaz de investigar la realidad y elaborar una política capaz de incidir en ella y que por esta capacidad dirige a las masas, las lleva tras de sí y les permite cumplir las tareas revolucionarias.

—Pero todas estas aportaciones de Lenin se pueden considerar de dos maneras. Como aplicación del marxismo a la realidad rusa o como aportaciones al cuerpo teórico general del marxismo y por lo tanto todavía válidas. Por ejemplo, de estas dos concepciones del partido que has citado —la de Marx y la de Lenin— ¿tu crees que la de Lenin significa el desarrollo del marxismo, en este aspecto, a un nuevo nivel?



Fernando Claudin: "El marxismo es un movimiento de pensamiento teórico y práctico, muy complejo, que se desarrolla con los cambios de la sociedad a escala mundial".

—De estas concepciones, la primera —la de Marx— va asociada a la idea de que el proletariado en el curso de su propia evolución, por su situación en las estructuras sociales, por la experiencia que adquiere en la lucha a la cual está empujado objetivamente, adquiere una conciencia revolucionaria a la cual pueden contribuir los comunistas en tanto que teóricos, en tanto que intelectuales que pueden generalizar los resultados de la práctica histórica, pero, cuya fuente principal —su origen— es la propia táctica del proletariado. En Lenin, la elaboración de esa conciencia es algo exterior a la práctica del proletariado, es llevada a él desde fuera por este grupo capaz de dominar la teoría y de dominar la realidad que es el partido. Esta idea va asociada a la de que el proletariado por su propia práctica no puede llegar más que a un nivel tradeunionista sindical, económico de su papel como tal clase.

Frente a esta aportación caben varias posiciones. En todo caso, yo creo que el elemento determinante que lleva a Lenin a tomar esta concepción del partido son las condiciones peculiares del desarrollo de la revolución en Rusia, en las que, efectivamente, se da el hecho de que la teoría revolucionaria es recibida por un sector de la intelectualidad antes de que el movimiento obrero llegue a tener una cierta importancia a nivel de desarrollo cualitativo.

En cuanto a la validez actual de las aportaciones leninistas a la teoría del partido, así como a los demás aspectos que ya he

citado, no creo que se pueda establecer a modo de catálogo. Es una cuestión que ha de resolverse de una manera concreta, en función de las características del desarrollo de la sociedad capitalista avanzada, en unos casos, de la lucha en los países del Tercer Mundo, en otros... etc.

—Bien, dejemos a un lado al leninismo y hablemos de otra de las grandes corrientes teórico-políticas con incidencia en el movimiento obrero: la socialdemocracia. ¿No estará dando el decurso actual de la historia la razón a la vieja socialdemocracia?

—Una de las principales corrientes de la socialdemocracia tradicional —la reformista— ve la posibilidad de una transformación gradual del capitalismo en socialismo sobre la base del desarrollo de las fuerzas productivas y de la intervención po-



lítica del proletariado a nivel sobreestructural que facilitará esta evolución. Este paso al socialismo no se ha producido en ningún país capitalista, y aunque esto no sea argumento suficiente para establecer su imposibilidad, desde el punto de vista histórico, esa perspectiva no se ha confirmado.

Creo que en esta corriente del pensamiento socialdemócrata había y hay una visión no dialéctica del desarrollo social, una visión que actualmente se califica de economicista. Esto no significa que en el bagaje teórico y político de la vieja socialdemocracia no existan una serie de elementos que posean cierta importancia actual. Me refiero concretamente a la valoración de la democracia como un elemento fundamental del proceso de avance al socialismo, a la importancia de las reformas parciales, a toda una serie de aspectos del análisis del capitalismo que el desarrollo histórico ha confirmado, sobre todo en lo que se refiere a la tendencia del capitalismo a adquirir un carácter más orgánico, susceptible, si no de suprimir sus contradicciones, por lo menos de adquirir un cierto grado de dominio sobre ellas: a una serie de aspectos de la crítica de la revolución rusa, sobre a dónde podrían conducir los aspectos antidemocráticos de sustitución de la dominación de clase del proletariado por la dictadura de un partido o de un grupo.

—Pero ¿y la socialdemocracia actual?

—Hay que tener en cuenta que en la evolución posterior de esa socialdemocracia tradicional, se ha operado una di-

ferencia que en parte ha llegado a absolutizar los elementos más reformistas, más economicistas, más antidialécticos y a desembocar en unas posiciones que puedan simbolizarse, sobre todo, en la socialdemocracia alemana actual, que significan la renuncia formal a la transformación socialista de la sociedad y a la adopción como tarea histórica de la reforma y el mejoramiento de la sociedad capitalista. Hay otra parte que conservando una serie de posiciones tradicionales, no ha perdido como objetivo la transformación socialista de la sociedad e intenta una superación de los aspectos más reformistas y evolucionistas de la socialdemocracia tradicional.

—El abandono del término "dictadura del proletariado" por determinados partidos comunistas ha actualizado enormemente el debate en torno a su vi-



gencia. ¿Cuál es tu punto de vista sobre el particular?

—Mi opinión es que el contenido que este concepto tenía en Marx, no ha caducado. Es decir, para Marx la fórmula "dictadura del proletariado" significaba fundamentalmente que en todo el proceso de transición al socialismo, el proletariado se convertía en la clase dominante, en la clase hegemónica y a partir de esta situación tenía que transformar las relaciones de producción y, en general, todas las relaciones sociales sin respetar la legalidad anterior, creando una nueva situación de hecho. En el proceso de esta transformación revolucionaria, el proletariado tenía que hacer frente y reprimir los intentos de los restos de las antiguas clases dominantes por restablecer la situación anterior. Este contenido fundamental de la dictadura del proletariado implicaba, en Marx, la más amplia democracia proletaria. La dominación de clase del proletariado significaba la conquista de la democracia, como se dice en el *Manifiesto Comunista* y como se plantea en otros trabajos de Marx. Este es el aspecto fundamental de la dictadura del proletariado.

Después, el desarrollo histórico del concepto ha ido asociado al sistema creado en la Unión Soviética y en otros países llamados socialistas, en los cuales el contenido ya no corresponde al que tenía Marx, por cuanto la dominación de clase del proletariado se ha transformado en la dominación de una nueva clase dirigente, sobre la que el proletariado tiene muy escasas posibilidades de control

y de intervención y cuya dominación se ejerce a través de un instrumento político concreto que es el partido, es decir, de un sistema de partido-Estado, de un aparato estrechamente enlazado con este partido, que es la manera concreta como esta nueva clase ejerce su dominación y que, por lo tanto, no corresponde en absoluto a la idea de Marx. A esto hay que añadir otra serie de ingredientes históricos como son, por ejemplo, el aspecto brutal que este nuevo sistema ha tenido en el periodo estaliniano y que en cierta manera todavía continúa, lo cual ha desacredita-

do el concepto a los ojos de las masas de los trabajadores de Occidente y de los mismos países "socialistas". Naturalmente que si la fórmula del concepto correspondiese a su contenido, pese a estos descritos, habría que pensarlo mucho antes de abandonarlo. Pero yo creo que la fórmula en sí no responde al concepto, ya que en éste el aspecto fundamental es, justamente el de democracia superior, el de democracia proletaria que no aparece en la fórmula.

—Otra cuestión que surge al tratar el tema del partido, es la del centralismo democrático.

—El concepto de centralismo democrático o, mejor dicho, su contenido, ha pasado por diferentes fases históricas. El centralismo democrático en la concepción de Lenin anterior al X Congreso, por poner una cierta fecha, en que se inicia un viraje en esta cuestión, era una concepción bastante "democrática", es decir que para Lenin era necesaria una centralización, rigurosa desde el punto de vista de la acción de la operatividad del partido, pero iba acompañada de una amplia discusión, de un amplio debate, de la posibilidad de existencia de tendencias e incluso de fracciones en el partido. Luego se produciría, progresivamente, el paso hacia un centralismo estrictamente jerarquizado que eliminaba prácticamente la posibilidad de un funcionamiento democrático del partido. Esta fase del centralismo democrático reducido únicamente al centralismo empieza a ser superada a partir del cambio de estrategia del VII Congreso de la Internacional Comunista.

Sin embargo, la necesidad de un cierto centralismo es inherente al funcionamiento de todo organismo. Pero sin una amplia democracia interna que permita que ese centralismo se establezca sobre un amplio debate de ideas y opiniones, sobre una constante puesta en comprobación de las distintas conclusiones tácticas y estratégicas del partido en cada momento, sin todo eso, el partido no puede ser un organismo vivo, en condiciones de incidir de una manera activa sobre el proceso social.



Entre la crítica objetiva, meta siempre difícil de alcanzar, y las preferencias subjetivas, muchas veces —las más— recurrimos a lo primero para hallar argumentos con los que, arbitraria y apasionadamente, justificar lo segundo. No es demasiado difícil este trabajo para los devotos de Luchino Visconti. Otros maestros hay, aunque no demasiados, cuya indiscutible valía podemos comprobar. Nadie es bueno —o malo— a secas, sino formando parte de un devenir histórico, una cultura, una herencia que se recibe y se transforma, y Visconti tuvo el destino de utilizar los elementos más fascinantes de un mundo que se fue, transformados a la luz de su voluntad y creatividad implacable, con la fuerza de nuevos sentimientos y descubrimientos, cuya fuerza aún no está agotada.

No tuvo, por suerte, que encuadrarse en una industria férrea y todopoderosa, como la americana, que si bien puede a veces reconocer y estimular el talento, las más termina por ahogarlo, o expulsarlo, con la lógica imperiosa de sus necesidades (el caso de Orson Welles resulta bien ilustrativo). Nació en Italia, en 1906, en el seno de una familia aristocrática, y recibió por tanto en herencia una cultura antigua y decantada, en un mundo convulso y en tren de difícil, y a veces crispada, transformación. Recuerdo haber leído, no pocas veces, a críticos ultrarreaccionarios denominar a Visconti como "aristócrata marxista", o, lo que es más gracioso, como "aristócrata marxistizante" (sic), "esteta de la decadencia", término éste generalmente acuñado con la ayuda de malabares que asimilan la ilustración de una decadencia a una supuesta "corrosión social". La enorme fascinación del cine de Visconti proviene en buena medida de la utilización y adecuación de los elementos de una gran cultura, transformándolos, para encarar con ellos problemas de su época —no sólo sociales, sino psicológicos, individuales, culturales—, creando una estética propia que enlaza con la mejor tradición italiana, en términos de absoluta vigencia actual. No por nada constituye, junto con Fellini —a quien de todas maneras precede en algunos años—, uno de los pocos nombres que atraviesa toda la historia del cine italiano (uno de los más vitales del mundo, pese a las repetidas y a veces fundadas denuncias de "crisis" que se repiten desde la década del cincuenta, acá) desde antes del eclipse del fascismo hasta su muerte, que no lo sorprende en ninguna decadencia, sino en el máximo de su capacidad creadora.

La enfermedad lo sorprendió en plena creación de *Ludwig*, un filme en el que había empeñado un trabajo titánico. Al atacarlo la hemiplejía, Visconti tenía cerca de ciento cincuenta horas de proyección y el montaje no había siquiera comenzado. *Ludwig*, o lo que se vio de él, resultó uno de los pocos fil-



El Gattopardo, uno de los grandes filmes de Luchino Visconti.

Luchino Visconti ARTISTA DE LA CONJUNCION

Rosalba Oxandabarat

Cuando murió, en 1976, Luchino Visconti era indiscutiblemente uno de los grandes maestros del cine italiano y mundial. Maestro, esa palabra que en la rica, compleja y oscilante historia del cine cabe aplicar a pocos realizadores, a los que han mantenido a lo largo de una vida larga una producción coherente y enriquecedora que ha sabido adecuarse —y a veces, ganarle—, al paso del tiempo.

mes de Visconti (el otro fue *El extranjero*, sobre la novela de Camus) que decepcionó un poco a sus admiradores. La decepción, en realidad, la da la enfermedad de Visconti, que significó una de sus pocas derrotas, porque el filme fue horriblemente mutilado: de cuatro horas que fue la síntesis aceptada por Visconti (esperaba exhibirlo a la manera del 900 de Bertolucci, en dos etapas), fue llevado a menos de tres horas.

LA MUERTE DEL GATOPARDO

Todavía, o no hace mucho, podía verse en algún cine club *Grupo de familia*. Más que *El Inocente*, capricho viscontiano, magnífico al fin, con el que el maestro se basa en un melodrama de D'Annunzio y demuestra que aun con un tópico tan caído en desuso "él" podía hacer una película magistral, *Grupo de familia* constituyó un testamento donde Burt Lancaster (ese actor al que, si bien no descubrió para el cine a secas, descubrió para el gran cine, en *El gatopardo*) constituye una suerte de doble donde se proyecta inequívocamente la figura del realizador.

En el cine suntuoso y melancólico de los últimos filmes de Vis-

conti, pocas escenas tan golpeantes como aquella en que Lancaster, yacente en su lecho de enfermo, tiende las manos hacia la Condesa (Silvana Mangano) y su hija que ya se retiran, mientras siente sobre su cabeza los pasos del inquilino secreto (la muerte). Detrás, durante ese filme —, proyectándose, en los anteriores— ha quedado un mundo cuyo devenir se ha escurrido de las manos, perennizado en las obras de arte que colecciona Lancaster, el intento de comprender al nuevo tiempo a la vez tentador y patético, atrapado entre la sensualidad y la violencia, encarnado en Helmut Berger y sus amigos. El nexo que une *El gatopardo* con *Grupo de familia* (y no por casualidad usó el mismo actor) se extiende por sobre los años, las circunstancias que componen la historia concreta. El Príncipe Salina asiste, y encarna en sí mismo, la desaparición de un mundo creado por generaciones sucesivas de aristócratas. Pero el príncipe aún tiene una familia, aún hace un intento de sobrevivencia de su mundo con sus concesiones a Don Calogero. En *Grupo de familia*, el aristócrata es un ser solitario, sin descendencia, encerrado en los restos de su palacio romano. Aquel sentimiento de vejez que comenzaba en

el *Gatopardo*, esta en *Grupo de familia* ya perfectamente instalado en el presente. Los términos opuestos mantienen su correspondencia, aunque degradados. En *Gatopardo*, es la burguesía ascendente y sin escrúpulos, encarnada en Don Calogero, la burguesía que triunfa en su revolución, a la vez contra la aristocracia y contra el pueblo. En *Grupo de familia* ya la burguesía es decadente a su vez, sin haber alcanzado el humanismo de la vieja aristocracia, es la vieja mano mercantilista que decidirá, a su manera, la muerte del muchacho Berger. Sin embargo, el residuo de la vieja cultura ya muerta, extiende sus manos hacia la vida, aun esa vida confusa, amorosa y consumista, que representan la condesa y su hija. Pero no hay respuesta, la vida está consumada, la muerte ya se ha instalado definitivamente en el piso de arriba.

La muerte, la de una manera de ver y sentir el mundo, se había instalado en la obra de Visconti a partir del *Gatopardo*. Sin embargo, nada de cadencias monotónicas. Con el ciclo dedicado a la cultura e historia alemana e inaugurado con *La caída de los dioses* (1969) profundiza en el tema de la decadencia y la muerte, en distintos registros (en el

medio, en un momento de cierta incertidumbre, aparecieron *Vaghe stelle dell' Orsa* y *El extranjero*, 1965 y 1967, respectivamente). En el alucinante retrato de una familia de poderosos industriales de *La caída...* estaban presentes las reminiscencias operáticas y barrocas caras a Visconti, pero nada de la magnífica nostalgia que tiñera al *Gatopardo*: es una decadencia enfermiza y brutal, digno cuadro de la alta burguesía sin escrúpulos que acunó el nacimiento del nazismo: la sensualidad es aquí corrupción, el poder se cimenta en el crimen y el producto de esa conjunción se encarna en el diabólico personaje de Helmut Berger, cachorro del nazismo que comienza su liberación violando a su propia madre.

Continúa con *Muerte en Venecia*, a partir de la novela de Thomas Mann, donde el músico Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), destruida su vida familiar y creativa, se refugia en la atracción equívoca que le inspira el hermoso Tazio, un muchacho que inconscientemente lo va guiando a través de las oscuras calles de Venecia hacia su total degradación. La agonía de von Aschenbach en la playa es una de las más crueles vistas en la pantalla, y pese al simbólico "despertar" incluido por Visconti (el joven Tazio señalando el sol), este agregado, quizás necesario para aliviar la tensión acumulada del momento, no consigue disipar la trayectoria de descenso, oscuridad y muerte que lo precede. En *Ludwig* este registro que comenzaba a bordear en lo enfermizo se acentúa casi hasta el paroxismo, aunque lo que vimos de *Ludwig* no alcanza para elaborar una valoración correcta de las intenciones de Visconti. De ahí la extraña y maravillosa impresión que luego trajera *Grupo de familia*: próximo a la muerte, el realizador recupera (o adquiere) la serenidad, abandona el tono crispado tanto como las suntuosas escenografías y los toques operáticos, para volcar, en un testamento concentrado e intimista, su visión final, donde el choque se vuelve comprensión y la nostalgia, ternura.

TODO ITALIA ADQUIRIRIA VIDA

Antes de *Vaghe stelle dell' orsa*, es historia (visión personal debido a la generación a que uno pertenece). Esto quiere decir que las películas, importantísimas, anteriores de Visconti, han sido apreciadas fuera del contexto de su aparición, y es necesario recurrir al cine club, primero, y a los libros de historia del cine, después, para ubicar cabalmente las resonancias de cada una. Gracias a Dios, Visconti como realizador nace con el neorealismo, que no se trata de una corriente cualquiera, sino probablemente de la única que ha tenido la capacidad de transformarse, superarse a sí misma cuando la codificación de sus reglas amenazaba con asfixiarla. Fue precisamente Visconti, con *Ossessione* (1942), el pri-

HOMMAGES

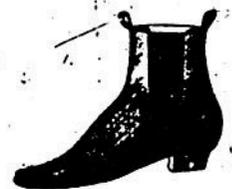
Quiero rendir en esta breve nota fervoroso homenaje de reconocimiento —y ruego disculpar involuntarias omisiones— a los pioneros y sostenedores del jazz en nuestro medio: tradicionalistas y modernos, viejos y jóvenes, vivos y fallecidos, presentes y ausentes en el extranjero. El jazz es un signo de hermandad, no de separación y menos aún de rencilla. Todos los puntos de vista son respetables.

Empezaré por don Julio Grisolle, Carlos Roggero y Pat Reid, músicos aficionados dignísimos y empecinados. Ellos fundaron la primera orquesta nacional: los "Rhythm Boys". Continuaré con los hermanos Alejandro y Gregorio Hernández, médico el segundo radicado en los EE.UU., fundadores de la "Stomper Band". Y aquí una incompleta lista de músicos o simplemente "fans": Carlos Henriot, Ezio Levy, Luciano Cisneros, Rafael Morales, Raffo Thorndike, Celso Newton, Sologuren, Porturas, Carlos Dunkelberg, Elías Ponce, Angel Páz, Raúl López de la Fuente, el filósofo Francisco Miro Quesada, el clarinetista de la sarita Johnny Richard, los hermanos Augusto y Alberto Maurer, Sergio Moral, Jack Harrison, Carlos Escardó, el pianista Gregorio Caro, Hermilio Higuera, Rodrigo Franco, los doctores Fernando Cabieses, Constantino Carvallo y Augusto Gushiken, el director Freddy Roland, Paul Fort, Javier Fernández, Oscar González, los hermanos Bermúdez, Leopoldo Palm, Hugo Parks, el nunca bien apreciado Jonas Nevis Aragao (más conocido por su pseudónimo artístico de Almirante Jonas), José Morrelli Rebagliati, Raúl Rebagliati, los ejecutantes Alex Acuña, Alejandro Neciosup, "Cocho" Arbe y Corrado Cultrera.

Lleguen, para terminar, mis parabienes por las fiestas julias al gran director Nilo Espinoza, Richie Zellon, Luis Silva, Hermes Castillo, José Clarke, Fausto Faidolfi, Juanito Maurer, Lydia Fossa, José Clarke y el "fan number one" Gabriel Benites

Quizá he olvidado a Héctor y Sara Grisolle y los hermanos Sayán: Fernando y Alfredo.

Y una rosa blanca e imperecedera en memoria de Jaime Delgado Aparicio. Y a todos los "fans": ¡feliz 28! (Francisco Bendejú).



puerto donde es pescador. Sus dos hermanas son las hijas del propietario de un pequeño restaurante. Apenas se colocan su pañuelo blanco, su noble rostro tiene la nobleza de las vírgenes de Leonardo. Yo dije a mis actores improvisados que íbamos

a hacer un pequeño documental que habría de terminarse en una semana. El trabajo duró siete meses. . ."

Con *La terra trema*, Visconti hace una experiencia única de cine verdad, integrado y trascendido por la capacidad del

creador. Argumento, diálogos, episodios, fueron realizados con los protagonistas, gente de pueblo que aportaba su experiencia vital, su memoria colectiva. Visconti, el sentido de la unidad global, su sentido plástico, la integración creadora, sus cualidades expresivas. *La terra trema*, escribe Willy Archer, "inaugura el gran estilo de Visconti, en el que se asocian poder poético, penetración crítica, potencia dramática, en ese estilo que merece el nombre completo de humanismo" (Cahiers du Cinema, No. 57).

Visconti, llamado con justicia un "eclectico", después de los pescadores sicilianos se dedica al teatro fundamentalmente. En seis años, sólo *Bellissima* (1951) y dos episodios de películas colectivas. Pero su actividad, como señala Leprohon, era menos paralela que convergente. En 1954, ópera, teatro, cine, hacen una magnífica conjunción en *Senso* (Livia), donde usa el color, ya incorporándolo como elemento expresivo de primera magnitud. *Senso* es una obra suntuosa, de estilo operístico, conjunción de los aportes más importantes de la cultura occidental (los colores de Tintoretto y Tiziano, la forma de la ópera, la música de Bruckner) ilustrando una historia de pasión maldita en el marco de la descomposición de la aristocracia veneciana y la casta militar austriaca.

Vendrían luego *Las noches blancas* (1957, película intelectual y abstracta, mal recibida en su momento por crítica y público), hasta que en 1960 *Rocco y sus hermanos* comprueba una vez más que Visconti sigue siendo capaz de renovaciones estéticas y temáticas inacabables. El año de *Rocco* es también el de *La aventura* y *La dulce vida*: habría que comprobar, a la luz de veinte años después, cual de esos monumentos del cine ha conservado mayor vigencia. En *Rocco*, Visconti ataca problemas sociales, psicológicos, culturales, en una trama multifacética, densa, a propósito de la cual se ha evocado a Dostoiévski.

Y vamos a terminar. La obra de Visconti es uno de los más esplendidos aportes que Italia le haya hecho, en los últimos cuarenta años, a la cultura universal. En 1958, Oreste del Buono afirmaría: "Sólo ahora me ha sido dado comprender qué enorme regalo le ha hecho Visconti con *La terra trema* a la cultura italiana, ahora que él mismo parece haber limitado su visión pese a la belleza y perfección de *Le notti bianche*. A propósito de *La terra trema*, no cabe hablar de belleza, sino de grandeza, de auténtica grandeza. Es la gran ocasión ofrecida por Visconti a la narrativa contemporánea, no sólo italiana, para llegar a ser realmente digna de su nombre, *La terra trema* más *Senso*. ¿Qué novelista ha dado más en este siglo?" Hasta aquí del Bueno. ¿Qué hubiera agregado incluyendo *El gatopardo* y a *Grupo de familia*?



Luchino Visconti: genio del cine.



Ludwig, filme basado en la extraña y romántica vida de Luis II de Baviera.

no en dar cuerpo a las ideas sentimentales que pugnaban expresarse en el cine. Había sido a Jean Renoir en tres veces, formaba parte del equipo de la revista *Cinema* (en la que colaboraban De Santis, Lizzi, Antonioni, Viuzzi, etc.) eligió un tema americano de serie negra (*El cartero llama muchas veces*), para realizar un film que resultó una especie manifiesto de las nuevas tendencias. Toma la trama de la novela, y la traslada a la Italia de la época, filmando en exteriores, en la llanura del Po, de las viejas casas de Ferrara, inaugurando un nuevo método de filmación y lo que la realidad entrara en pantalla. La realidad de paisajes y gentes, que enseñó una vida de los miserables opuesta a la Italia oficial de propagandismo. "Gracias a un artista toda Italia adquiría vida: la vida de Ferrara con sus plazas y sus calles hormigueantes, la de Ancona con sus calles de San Ciriaco, la del Po, sus anchas playas de arena: playas surcadas por rutas polvorientas, por donde los autos humanos circulan como sangre negra. . ." (Revue du Cinéma, mayo de 1948).

no sólo la realidad social y geográfica. También con la emoción aparece la fuerza sensorial que une a dos personas, la conciencia de los sentimientos y los conflictos individuales, la vida latente en esa humanidad vulnerable, ávida, sensual, obsesiva, esclava de la lucha cotidiana y con instintos que es capaz de dominar" (Revue du Cinéma, citada). Esta doble ruptura marcará la riqueza inagotable del neorrealismo y las grandes transformaciones que, desde la necesidad de los tiempos, podría adoptar sin referirse a sí mismo.

Los problemas que tuvo Visconti con la administración fascista fueron muchos: le rehusaron la visa, que obtuvo luego mediación del hijo de Mussolini, director de Cinema, pero sus cortes, y finalmente, cuando se eclipsaba la estrella de Duce, el negativo fue desechado. Las copias que existen sacadas de una que Visconti por su cuenta había manchado.

El neorrealismo siguió luego su propio camino, cuyo recorrido entra en los límites de la novela. Cinco años después de la *sesione*, en 1947, Luchino Visconti realiza la que para muchos sería su película magistral superable: *La terra trema*, filmada, junto con *Ladrones de bicicletas* (1948), en un clímax del neorrealismo.

Después de años dedicados al teatro, Visconti se instala en Trezza, un pueblito siciliano donde Giovanni Verga sitúa la acción de su novela *I malavogati*, para realizar un documental sobre los pescadores. Al contacto con éstos, Visconti va modificando su relato, considerando un argumento sugerido por los habitantes del lugar sobre sus habitantes y penurias. El héroe lo encontré en el



En qué circunstancias se produce tu viaje a Francia y qué es lo que haces allá?

—Viajé el año pasado por dos razones: la traducción de mi novela *Canto de sirena* al francés, publicada por Maurice Nadeau, y la invitación de la Universidad de Grenoble para participar en un seminario, que también tenía que ver con mi novela, gracias a que un tiempo atrás Roland Forgues había empezado a hacer algunos estudios de ella y la había incluido en el programa de licenciatura en español. Esas dos razones determinaron mi viaje, ambas ligadas a mi producción literaria. Mi situación académica de docente sanmarquino no tuvo nada que ver; lo que me llevó a Francia fue mi trabajo literario.

Tenia entendido que también estás dedicado a la docencia universitaria.

—Bueno, es que uno no se salva. Al llegar a Francia hubo la propuesta, y se presentó la posibilidad. La aceptación de esta experiencia en Europa era en la medida que me iba a dejar más tiempo para escribir.

En nuestro medio casi todos los escritores tienen la secreta aspiración de ir a Francia. Una vez tú dijiste, hablando de tu salida de Coyungo, que Coyungo era el culo del mundo y que era necesario ir a Lima para continuar tus estudios. Posteriormente, el salto es de Lima hasta Francia. ¿Existía también en ti ese secreto deseo de ir a Francia?

—Creo que no ha existido en ningún momento. Nunca me propuse Francia como una aventura, como una experiencia necesaria para mi producción literaria. Creo que más bien en la medida que uno va desarrollando su trabajo artístico y literario necesita una confrontación, cada vez en un contexto más amplio. La razón que a uno lo pueda llevar a Francia, EE.UU. y otros países es un poco la necesidad de una confrontación y, por otro lado, quizás la importancia que ha adquirido la narrativa latinoamericana en el concierto mundial. Creo que eso de ninguna manera puede determinar, en mi caso al menos, el sesgo que pudiera tomar mi narrativa.

¿Se ha producido un cambio en tu modo de ver el mundo ahora que has estado en Europa? ¿Qué ha sucedido en Francia con Gregorio Martínez?

—Creo que no ha habido cambio. Esta experiencia me ha permitido comprobar ciertos mitos que existen en el Perú y en América Latina con respecto a Europa. Muchas de las creencias y la admiración a la cultura europea no tienen razón de ser...

En otras palabras, Europa no te ha deslumbrado.

—No, yo creo que sólo una vez me he deslumbrado, y fue cuando por primera vez llegué a una ciudad. Las ciudades, para mí, son iguales en cualquier parte del mundo, es decir, las ciudades, en el sentido cos-



Severo Huaycocha

Goyo Martínez EL ULTIMO ZAMBO EN PARIS

Mito Tumi

Gregorio Martínez (Coyungo, 1942), destacado narrador peruano con dos libros publicados, *Tierra de caléndula* y *Canto de sirena*, se encuentra nuevamente entre nosotros después de un estancia en Francia, país al que retornará en pocas semanas para continuar con su trabajo docente y con la escritura de su nueva novela, "Los músicos de Cahuachi". Sobre su experiencia europea, Gregorio Martínez conversó con El Caballo Rojo.

mopolita, son iguales, no encuentro mayores diferencias. Unas pueden ser quizás mejor conservadas, más bonitas, con una arquitectura más armónica, con mayor cuidado. Pero, en general, creo que las ciudades están saturadas de un cosmopolitismo que las hace muy parecidas. La primera vez que salí del campo y llegué a una ciudad, que fue Nasca, ahí sí me sentí deslumbrado. Creo que después de ese primer deslumbramiento no volveré a tener ningún deslumbramiento más con ninguna ciudad del mundo.

—Decepción tal vez no sea la palabra adecuada en este caso; pero por lo que cuentas parece que cuando sales a Francia no esperabas nada...

—Al contrario, esperaba mucho y he encontrado lo que pensaba encontrar. Quizá por eso es que no hay deslumbramiento. No me siento defraudado de Europa, al contrario. Siento que esta permanencia me ha resultado muy útil y me ha permitido confrontarme con otra cultura completamente distinta a la mía. Pero lo que yo creo es que la experiencia europea de la que hablan los latinoamericanos —porque he conversado en Europa con gente de América Latina, y todos hablan de la experiencia y la aventura— para mí nunca se constituirá en experiencia necesaria para forjar mi narrativa ni será una aventura. Creo que aquí en el Perú sí puedo tener una aventura, pero no creo

que pueda tenerla en un país extranjero.

—¿Eso supone que no has podido compenetrarte con el medio francés?

—Creo que en mi caso ha sido lo contrario. En Francia no he vivido ni he permanecido en el ghetto latinoamericano, que es lo que normalmente le ocurre a los escritores y artistas que emigran, que pasan un largo periodo de aislamiento, que viven casi en forma marginal porque van justamente con un afán de aventura.

—La mayor parte de los escritores latinoamericanos que han vivido en Europa hablan del "distanciamiento" que les permite entender mejor su realidad latinoamericana. ¿Eso ha ocurrido en tu caso?

—El distanciamiento, no, creo que las cosas se ven de cerca. Lo que sí es útil quizás se refieran también a es que una estancia en Europa o en EE.UU., que para mí situaciones parecidas, le te a uno adquirir cierta seguridad, en el sentido de que nosotros, como país pobre, consideramos que en esos países no la cultura y la técnica para presar el arte y la literatura tan más desarrolladas. Entonces uno tiene la posibilidad de aprendizaje, y cuando uno va a esos países se siente un poco inferior, siente como si todavía no hubiera tenido el espaldarazo. Pero en mi caso, mayor preocupación es la narrativa, y creo que en el terreno de la novela ni Europa EE.UU. nos pueden dar mucho ahora, como quizás ocurrió años atrás. Seguro que si yo estuviera preocupado por mi formación como profesor universitario, me serviría un poco la experiencia, no tanto para hacerme un buen profesor sino para impresionar a mis compañeros de trabajo y crearme cierta aureola de profesor universitario como estudios en el exterior. Pero como no me interesa mucho la carrera académica o docente, no le doy mayor importancia.

—¿Quizás tú has ido a Francia con una especie de caparazón, asumiendo que no tenías nada que aprender o asimilar de la cultura europea pues tu formación ya estaría completa y nada iba a modificar tu literatura ni tampoco a ti...

—No es cuestión de caparazón o escudo. Simplemente, fui a Europa para disponer de mayor tiempo y escribir con más tranquilidad. Solamente eso.

—¿Cómo se manifestó, en tu caso, el choque de dos culturas?

—El choque cultural tiene que producirse de todas maneras porque la cultura europea tiene particularidades distintas a la cultura en la cual yo me he formado. De haber un choque, tiene que haberlo, y eso no es problema sino algo positivo. Lo que ha ocurrido en mi caso es que yo he ido exclusivamente para escribir, pero la realidad de Francia me ha llevado a otras cosas. Una de las cosas que me han sacado de las preocupaciones de la escritura han sido las constantes invitaciones a conferencias.

—¿Tuviste ocasión de vincularse con escritores franceses?

—Apenas llegué a Europa visité una ciudad del este que se llama Metz, cerca a Alemania. Y mi gran sorpresa fue que cuando pregunté a una persona que estaba muy ligada al medio intelectual, sólo me pudo presentar a un grupo de malos y pésimos poetas. Realmente me sorprendió que en una ciudad con tradición no existiera un movimiento cultural. He ido a buscar los movimientos culturales en París, pero no encontré poetas o narradores que se estuvieran iniciando o estuvieran en agraz —no me refiero a los consagrados, consagrados hay bastantes. Si nosotros vamos a Chiclayo encontraremos allí un movimiento de poetas, que no

...y conocidos en Lima, que
...nto, no. Y en consagrados, pero que
...se ven me... determinada calidad -ha-
...si es útil... alos también. Pero lo que
...ambien a... comprendió es que en Metz,
...a en Euro... conoció al grupo de poetas
...para mí so... importantes, todos eran ma-
...as, le perm... valmente estaban en el ni-
...cierta segu... los peores poetas del Ca-
...de que nos...
...bre, consid...
...países rico...
...ica para...
...literatura...
...is. Entonce...
...ilidad de...
...do uno lle...
...nte un poc...
...no si tod...
...ido el esp...
...ni caso, me...
...n es la m...
...e en el t...
...ni Europa...
...dar much...
...ocurrió añ...
...i estuvier...
...formació...
...versitario...
...la experie...
...ra hacer...
...para impr...
...ñeros 'de...
...erta aure...
...rsitario co...
...sa mucho...
...o docent...
...portancia...
...do a Fran...
...e caparaz...
...tenías n...
...imiliar de...
...es tu form...
...mpleta y...
...ar tu liter...
...o vería m...
...a de cap...
...Simpleme...
...disponer...
...escribir...
...lamente...
...ifestó, en...
...os cultura...
...ral tiene...
...maneras...
...oea tiene...
...as a la cul...
...he form...
...e, tiene...
...es proble...
...Lo que...
...o es que...
...ite para...
...d de Fran...
...otras cos...
...e me han...
...aciones...
...las const...
...nferencias...
...ón de vinc...
...franceses...
...a Europa...
...l este que...
...esa fue...
...una perso...
...gada al me...
...e pudo...
...de malos...
...ealmente...
...una ciud...
...existiera...
...ral. He...
...nientos...
...o no enco...
...dores que...
...o estuvier...
...refiero a...
...agrad...
...tros vamo...
...emos allí...
...etas, que

por Nasca, ¿no cambiarías, entonces, Nasca por París?
—No creo que la comparación tenga valor. Considero a París como una de las ciudades más armónicas, más bonitas y más acogedoras del mundo. Pocas ciudades existen con esa plasticidad arquitectónica, uno puede pasearse, recorrer las calles, los puentes, las avenidas...
—Hablabas también del ambiente cultural...
—El ambiente cultural parisiense está tremendamente pervertido. Por ejemplo, qué ganas tiene uno de ir al museo del Louvre cuando sabe que está asaltado por bandadas de turistas, que ni siquiera tienen curiosidad cultural, sino que son simplemente noveleros, que llegan y se ubican al lado del cuadro de la Monalisa, no para contemplarlo sino para tomarse una foto con esas cámaras "Instamatic" y llevarla de recuerdo. Así uno no puede gozar de los valores culturales que hay en el Louvre. Intenté visitarlo varias veces pero casi siempre me he salido mortificado. Quizás algunos espectáculos como el teatro y los conciertos sí constituyen una gran ventaja, pero hay que considerar que son espectáculos muy caros a los cuales no creo que tengan acceso los escritores latinoamericanos que van a vivir la experiencia y la aventura europea, salvo los que ya han logrado cierto reconocimiento. Pero en la etapa en la que se estaban formando, cuando necesitaban estos valores, en ese momento no podían asistir, y eso ocurrió con los escritores del boom latinoamericano, quienes

no podían ir ni al ballet, ni al teatro ni a los conciertos.
—A propósito de eso. La mayor parte de los escritores latinoamericanos que viajan a Europa lo hacen por su cuenta, en condiciones difíciles, y prácticamente tienen que vivir a salto de mata, desempeñando trabajos menores. En tu caso ha sido diferente, pues no has tenido ninguna inseguridad material. ¿No crees que esa diferencia determina también esta experiencia diferente que has tenido?
—Puede ser, pero no hay que perder de vista que esa experiencia yo ya la había vivido en Lima. Cuando vine a Lima lo hice sin ningún amparo, sin ningún trabajo, sin familia. Era un adolescente y tuve que ver cómo hacía para sobrevivir en Lima para poder estudiar.
—¿Cómo fueron esos años?
—Desde muy joven, casi desde niño, he vivido separado de mi familia. El hogar lo abandoné más o menos a los quince años, no por conflicto sino simplemente porque era muy difícil que dentro del ámbito familiar —mi familia es muy pobre— tuviera acceso a libros. Mi preocupación por una formación cultural me hizo abandonar a mi familia antes de concluir el colegio y luego venirme a Lima cuando acabé la secundaria en Nasca, y aproveché todos los resquicios que te da el sistema para poder sobrevivir. Acepté una beca en La Cantuta y estudié allí porque no podía estudiar en ese momento en otra universidad donde no me hubieran dado alojamiento y comida. Esa experiencia, que luego la mayoría de escritores la van

a vivir posiblemente en Europa, yo la viví en Lima, por una cuestión de extracción de clase. Los escritores latinoamericanos generalmente son de extracción pequeña burguesa; yo provenía de obreros del campo. Yo no aceptaría la experiencia europea dura, llena de penurias; sencillamente, no lo haría.
—¿Es mejor estar fregado acá que en el extranjero?
—No tanto como eso, sino que no tiene sentido, para mí, ir a Europa a sufrir penurias. No condeno a los escritores de clase media peruanos o argentinos que se van a Europa a vivir esa experiencia, porque es la única manera de romper el cordón umbilical de hogar y de hacerse hombres, allá, porque mientras estén en su patria siempre van a tener el apoyo de la familia. En mi caso, esa experiencia ya la había vivido; entonces, a Europa tenía que ir en las mejores condiciones, justamente para que esa estancia me resulte provechosa. Finalmente, ahora, muchos escritores, después de años de haber sufrido lo piensan bien y dicen que un escritor hambriento, sin casa, desesperado, no puede escribir bien, y que eso es un gran desperdicio de tiempo.
—Tú eres un escritor que siempre ha estado ligado a las luchas populares. Fuiste candidato a la Constituyente en una lista de izquierda y participaste, como miembro del Frente de Trabajadores de la Literatura, en una huelga de hambre de apoyo al SUTEP. ¿Cómo ves al Perú desde allá, a este Perú de Sendero y del general Noel, en el que los márgenes democráticos cada vez son más estrechos?

—Cuando el nombre del Perú aparece en la prensa y en la televisión europea siempre está referido a estas situaciones trágicas, de penuria económica, de muerte, de huelgas, protestas, movimientos revolucionarios. Las acciones de Sendero Luminoso han sido muy difundidas en la prensa francesa y española, sin duda que un tanto deformadas por la interferencia oficial, que siempre ha querido presentar estas acciones como producto de un sector delirante de la izquierda peruana. Por otro lado, la imagen que uno percibe del Perú, sobre todo en Francia, es la de un país gobernado por un sector completamente incapaz, amorfo, manejado por tecnócratas formados en EE.UU. La situación es muy difícil, y uno no sabe hasta qué punto el interés que pudiera tener en contribuir de alguna manera a las luchas del pueblo para salir de esta situación pueda canalizarse de algún modo. Veo que es muy difícil. La izquierda sigue igual, en un trabajo de círculo vicioso, de crisis. Lo que más me entristece es ver que no hay un desarrollo de la unidad de la izquierda y, sobre todo, que pese a los tres años transcurridos desde la insurgencia de Sendero, Sendero sea todavía un movimiento que se desarrolla al margen de lo que es el movimiento de izquierda que tiene representantes en el Parlamento, y que no se haya establecido todavía ningún vínculo real y firme.

Libros

BEBER DEL PUEBLO

don Miguel de Unamuno al definir el cristianismo como una "agonía". De eso se trata justamente: el pueblo latinoamericano está en el centro de la lucha entre la vida y la muerte. El obispo Arnulfo Romero —asesinado por las bandas de D'Abuissou en San Salvador hace tres años— señalaba con fuerza que el pecado no es una entelequia sino que los adoradores del becerro de oro (cuyo templo se yergue en Wall Street) hambread, enferman, humillan, persiguen y matan hoy en Centroamérica y el resto del continente. Y que a ello se opone el Reino de Vida ya sembrado por Jesucristo.
El P. Gutiérrez observa en esta agonía un tiempo de martirio incluso "la sospecha al interior de la propia comunidad cristiana"; pero también un tiempo de solidaridad y de oración, un tiempo propicio en el que germina una nueva espiritualidad. En este sentido recuerda que las grandes espiritualidades de la Iglesia (o estilos de vivir el Evangelio de Cristo) como las de Francisco de Asís o Ignacio de Loyola estu-

ron ligadas a grandes movimientos históricos.
Al revés de lo que sus detractores pudieran pensar, el autor advierte que no está tratando de "aplicar" su teología para crear una nueva espiritualidad, sino que, por el contrario, es la vivencia de la fe lo que sostiene cualquier teología.
Su preocupación al respecto no es reciente. Ya en su libro fundador, *Teología de la Liberación*, el P. Gutiérrez decía que no bastaban nuevas categorías teológicas para acompañar a los cristianos revolucionarios, sino que era necesario una nueva actitud vital frente al Evangelio, una nueva espiritualidad. "Beber en su propio pozo" intenta recoger y sistematizar —con nuevas lecturas del Pentateuco y los textos de Pablo— los jalones de la nueva espiritualidad que germina en el compromiso con el proyecto histórico liberador de los pobres.
"El teólogo del Dios Liberador", como lo llamó José María Arguedas, testifica que los cristianos del pueblo en lucha siguen creyendo, orando, cele-

brando y esperando en medio de la lucha cotidiana por la sobrevivencia y de los avances y retrocesos en pos de la liberación de toda atadura. Esa increíble —cuando no irracional para otros— esperanza de los pobres en el triunfo de los oprimidos sobre las dictaduras, de la abundancia sobre la miseria, de la fraternidad sobre el egoísmo; en fin, de la vida sobre la muerte y el pecado; es la fuerza que sostiene y dinamiza a este pueblo explotado, creyente y luchador. En este inusitado aporte de la fe cristiana al proceso de liberación reside la novedad del momento histórico que vivimos y que —diríamos nosotros— re-lumbra como luz desde lo alto, en el desarrollo de la revolución sandinista.
De allí que una manera de revitalizar su cristianismo para muchos cristianos signifique incorporarse a la experiencia espiritual del pueblo, pues "la fe y la esperanza en el Dios de la Vida que se anidan en la situación de muerte y de lucha por la vida que viven los pobres y

oprimidos en América Latina: ese es el pozo en que tenemos que beber si buscamos ser fieles a Jesús".
La pregunta de Camus en "El Mito de Sísifo" acerca de si la vida merece ser vivida encuentra sugestiva respuesta en este libro. Respuesta aún no acabada, cuyo filón está en que Cristo usó su libertad para entregar su vida por solidaridad con quienes están bajo el poder de la muerte. Y que, paradójicamente, quien pierde la vida por Su causa (el servicio, la fraternidad), la hallará (le hallará el sentido, la razón de vivirse, el afán de eternidad). (A. Quintanilla).

(*) BEBER EN SU PROPIO POZO. En el itinerario espiritual de un pueblo. Centro de Estudios y Publicaciones. Mayo 1983. 182 pp.

Cartelera

CINE CLUBES

Hoy domingo se proyectarán las siguientes películas: *Crónicas de un niño solo*, de Leonardo Favio, en el Museo de Arte (Paseo Colón 125), 6.15 y 8.15 p.m. ... *Lágrimas de una maestra*, de Julio Sarceni, en el auditorio de la Cooperativa "Santa Elisa" (Jr. Cailoma 824), 3.30, 6 y 8.30 p.m. En el mismo auditorio se proyectará a las 11 a.m. *El caballo jorobado* (dibujos animados). ... *Cumbite* (Haití) y el corto *América Central contra el terror* (El Salvador), en el Pasaje Congreso 673, Lima, 6 p.m. ... *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder, en el YMCA (Av. Bolívar 635, Pueblo Libre) 7.30 p.m. ... *El cartero llama dos veces*, de Bob Rafelson, en el auditorio "Antonio Raimondi" (Alejandro Tirado 274, Lima) 6.30 y 9 p.m. ... La "Universidad Nacional Agraria" proyectará mañana lunes *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio, en el Museo de Arte (Paseo Colón 125) 6.15 y 8.15 p.m. ... Cine-club "Antonioni" exhibirá el martes 2 *Una mujer sin cabeza* y el jueves 4 *Nacha regules*, de Luis César Amadori, en el Museo de Arte (Paseo Colón 125) 6.15, y 8.15 p.m. ... Cine-club "Melies" presentará el sábado 6 *Los 400 golpes*, de Francois Truffaut, en el local del YMCA (Av. Bolívar 635, Pueblo Libre), 7.30 p.m.

GALERIAS

En la galería "715" (Av. Benavides 216, Miraflores), se ha inaugurado el 7mo. Salón de Invierno, con la participación de Dávila, Aitor, Humareda, Chávez, Guevara, entre otros; estará hasta el jueves 11. ... En la galería "El madeiro" Justo Cuya expone oleos estará hasta el sábado 6. ... En la galería "Aspasia" (Librería de la mujer, República de Chile 368, Jesús María) Eleonora Patiño exhibe dibujos eróticos. ... En la galería "La araña" (Av. Angamos 465, Miraflores) se está presentando una muestra de fotografías "Paisajes de piel", de Andrés Longhi; estará hasta el sábado 13.

MUSICA

Con temas de Manuel Acosta Ojeda, Andrés Soto, Daniel Escobar, Alberto Chávez y otros autores, el conjunto musical "Tiempo Nuevo" está presentando una exitosa temporada, los sábados y domingos, en el auditorio Miraflores (Av. Larco 1150, sótano, Miraflores), las funciones son a las 7.30 p.m. y continuarán todo el mes de agosto.

TEATRO PARA NIÑOS

La tierra del deletereo mágico, del canadiense Larry Zacharko, teatro "Cocolido" (Leoncio Prado 225, Miraflores), domingos a las 4 p.m. ... *Paula y las flores*, presentada por el grupo "Yankempó", Museo de Arte (Paseo Colón 125) sábados y domingos a las 4 p.m.



LAGARTO SENTIMENTAL

Sr. Tomás Azabache: He pasado una semana muy agitada por todo este asunto de las elecciones internas de Izquierda Unida, y todo por culpa de mi partido. Mi compañero y yo somos mirafloresinos, y aunque no somos ni tan blanquinosos ni tan pitucos como otros compañeros, ya se imaginará usted en qué partido militamos. Con la ingenuidad de los militantes puros, nosotros suponíamos que teníamos que inscribirnos en el comité de Miraflores. Pero, el otro día, cuando nos disponíamos a hacerlo en el "Cocolido", se apareció uno de los "colorados" del partido y comenzó a pasar revista a las colas; después, procedió a impartir consignas al oído de algunos compañeros. Lo que primero me indignó es que no considerara mi individualidad y que se limitara a hablarle a mi compañero; éste, luego de sacarme de la cola, me dijo que los "colorados" habían decidido que deberíamos ir a reforzar otros comités distritales en los que el partido no tuviera asegurada todavía la mayoría para imponer nuestro candidato, pues no tenía mucho sentido votar en Miraflores por un candidato único que ya tenía el apoyo de todos los sectores. A regañadientes acepté y decidí esperar la consigna partidaria. Pasaron los días y, entretanto, pensaba que lo importante era que mi compañero y yo sufragáramos juntos en la misma mesa, tal como lo habíamos hecho en las elecciones del 78 para la Constituyente y en las dos que hubo en 1980, aunque, claro, lamentaba que a última hora no se hubieran inscrito como candidatos Oscar Peña, en Barranco, ni Peter Elmora, en Pueblo Libre, ni Tito Flores, en Surco, que aunque no son del partido contaban con todas mis simpatías. Pasaron los días, decía, y una noche que hacíamos cola en el cine "Roma" para ver el ciclo de cine francés, apareció uno de los "colorados", otra vez llamó aparte a mi compañero, y le dijo algo al oído. Luego, mi compañero me informó que el partido había decidido que él vote en Carmen de la Legua y yo en Carabayllo; es decir, tendríamos que separarnos. Usted entenderá mi tristeza si le cuento que desde que comencé nuestra relación jamás habíamos dejado de encontrarnos y compartir juntos todas las horas de los domingos, que eran —y son— días sagrados para nosotros. Para arreglar el *impasse* le propuse que yo también votara en Carmen de la Legua, pero él se opuso tercamente diciendo que el partido había dispuesto otra cosa. Para qué le voy a contar que tuvimos una pelea, que no vimos la película francesa, que dejamos de vernos varios días. El sábado, cerca de la medianoche, él me llamó y me dijo que todavía podíamos tener nuestro domingo si los dos nos levantábamos temprano, íbamos a misa de las



El bostezo del lagarto

Tomás Azabache

seis de la mañana y acudíamos después a votar a primera hora; finalmente, quedamos en encontrarnos en el local de la UDP al mediodía para presenciar el escrutinio. Así procedimos. Después me enteré que por la desorganización que hubo ese día el recien pudo salir del sufragio a las 5 de la tarde; yo, a las 7 de la noche. Con todo, fui después a la Plaza Dos de Mayo, al local de la UDP, para encontrarlo. Pero fue inútil. Había tanta gente esperando los resultados del escrutinio —dicen que eran 32,000 los votantes— que era imposible ingresar al local. En la calle me enteré que Javier estaba haciendo declaraciones para la TV; después me dijeron que el Doctor también lo había hecho y había agradecido a Dios y a las bases por su ratificación (hasta ahora nadie me dice en qué comité distrital votó Dios). Al final, me retiré muy triste a las once de la noche, con el corazón destrozado por no haber podido encontrar a mi compañero. Después nos hemos visto y él me ha explicado que no pudo salir del local udepista porque era imposible hacerlo con tanta gente amontonada en la puerta. Seguimos juntos, pero algo ha cambiado en nuestra relación, pues uno de nuestros rituales dominicales se ha interrumpido. Algo ha cambiado, compañero Azabache, y hasta ahora no puedo precisar bien, aunque la sombra que se interpone entre nosotros es evidente. ¿Qué debo hacer, compañero Azabache?

Colorada

● *Querida "Colorada": "Estar o no estar contigo es la medida de mi tiempo", dice el Maestro Borges en uno de sus poemas de amor. Te entiendo, anónima "Colorada". ¿Qué le puedo aconsejar? Tiempo al tiempo, y para la próxima, no le hagas caso a los "colorados" del partido.*

La semana pasada publicamos una carta, supuestamente "aclaratoria" a una aparecida el domingo 10 de julio firmada por "Varón domado" y referida a la encerrona feminista realizada en estos días en Chaclacayo. Por razones de espacio, no pudimos contestar. El lector habrá ya sacado sus propias conclusiones.

EL TELEFONO MALOGRADO

"Sobre todas las cúspides/ hay un reposo./ En toda cima/ siendo un hálito apenas./ En el bosque/ callan los pajarillos./

POETA BENDEZU ACLARA A FEMINISTAS

CAMACHO (El Diario).—El poeta Francisco Bendezu salió ileso de una manifestación de protesta perpetrada contra su morada por un comando integrado exclusivamente por mujeres, presumiblemente feministas que participaron en un congreso latinoamericano realizado en nuestra capital en el exclusivo Country Club "El Bosque" de Chaclacayo.

Repuesto del susto, el poeta Bendezu atribuyó la acción a unas declaraciones suyas que aparecieron hace dos domingos en *El Caballo Rojo*, en las que afirmaba que "las feministas son flores sin regar" y que "son así porque les falta un buen marido".

"Esas declaraciones las hice en broma, pero alguien las tomó en serio y las publicó. Quiero aclarar, de una vez por todas, que yo amo a las mujeres, incluyendo a las feministas, entre las cuales tengo buenas amigas", añadió el autor de memorables poemas de amor que figuran en todas las antologías.

Por su parte, voceras de las feministas desmintieron que sus militantes hubieran participado en una acción de ese tipo.

TRABAJO Y CULTURA

Centros artísticos, grupos de teatro y periódicos obreros dan cuenta de la preocupación cultural presente en los trabajadores peruanos que en la primera década del siglo iniciaron las



LUCY JOCHAMOWITZ EN "IVONNE BRICEÑO"

Una serie de grabados realizados con la técnica del agua fuerte presentará a partir de este martes en su primera muestra individual la artista nacional Lucy Jochamowitz. La artista inició sus estudios de pintura en la Escuela de Artes Plásticas de la Católica y luego los continuó en el taller de Cristina Gálvez, antes de viajar, en 1979, a Italia, en donde reside actualmente. La muestra permanecerá en "Ivonne Briceño" (Morales de la Torre 132, San Isidro) hasta el 20 de agosto.

Diario) primeras luchas sindicales en nuestro país. Esta integración del trabajo con la política y la cultura, con avances y retrocesos, ha estado siempre presente en el desarrollo de nuestro proletariado. Este tema recorre el último número de *Tarea* (No. 7, julio 1983, 52 pp.), redactado en la revista cultural de la Asociación de Publicaciones Educativas "Taboques" que dirige Manuel Iguiniz. Testimonios de Lino Larrea y Julio Portocarrero sobre la vida cultural obrera entre 1900 y 1930, notablemente recogidos por Gonzalo Espino; buena poesía de los trabajadores escrita por Leoncio Bueno, Néstor Espejoza, Víctor Mazzi y José Pedro Pajuelo; una documentada historia de las bibliotecas obreras y un amplio debate sobre el tema "Trabajadores, cultura y política" en el que participan Sinesio López (candidato IU mujeres, alcalde de Magdalena), y Edmundo Ames, Denis Sulmont y Eduardo Cáceres son parte del interesante material que este número de *Tarea*, uno de los mejores que ha editado hasta ahora la asociación del mismo nombre.

participación
ese tipo AUTOEDUCACION

LTURA "El interés de los sectores dominantes por mantener el control sobre el proceso de socialización y sobre el sistema educativo tiene que ver con el hecho de que la educación es un factor básico, tanto en la producción cuanto en la reproducción de la fuerza de trabajo", dice José Ignacio López en el artículo "Educación y economía" que aparece en el último número de *Autoeducación* (No. 6, abril-junio 1983). Sobre el tema, aunque desde otro punto de vista, Lucía Berrocal en "Escuela y producción" habla de la "tendencia a reducir el proceso educativo a un instrumento mecanicista" ya sea de la "dictadura" de la burguesía, ya sea de la "dictadura" del proletariado. Además de este material, *Autoeducación* trae un artículo combativo borgesiano de Víctor Hurtado Oviedo, quien desde su trinchera escribe "Del pensamiento popular como una guerra" y un dilatado informe editorial sobre la mujer en el Perú actual (en realidad, no se trata de un informe sobre la mujer sino sobre las feministas nati-

GINAS OBRERAS

El mundo obrero, la violación de los derechos humanos en Ayacucho y los desastres naturales en el norte y sur del país son los temas principales del último número de la revista *Páginas* (Vol. VIII, No. 1, junio 1983, 38 pp.) que edita el Centro de Estudios y Relaciones (CEP). Al abordar el primero de los temas, Fernando Romero escribe que "desde la perspectiva de entender a la clase obrera y principalmente desde la búsqueda del trabaja-

dor por integrar su vida, es necesario superar una visión localista y casi corporativa del sindicato y de la vida del trabajador". Sobre el mismo punto, José Távara se ocupa de la situación de la industria y su repercusión sobre la clase trabajadora, mientras que Orlando González escribe sobre la engorrosa e ineficaz justicia laboral en las provincias, refiriéndose en particular a Chimbote, en donde más del 70% de la población económicamente activa es desocupada o subocupada. La separata de este número trae un trabajo de Jon Sobrino, teólogo de El Salvador, sobre "La esperanza de los pobres en América Latina".



Por las ramas

Mujer y sociedad, año III, No. 5, julio de 1983, este número coincide con la realización en Lima del II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, y a ese evento están dedicadas muchas páginas con los monótonos y previsibles artículos sobre la "ideología" patriarcal; rompen la rutina feminista "La mujer en el cantar popular", recopilación de letras de valeses y boleros en los que aflora el machismo, y el "Cuy", de Juan Acevedo... La melodía misteriosa, obra de teatro para niños escrita por Celeste Viale Yerovi y publicada por el grupo "Alondra" (*Cuaderno de teatro* No. 2, mayo 1983, 27 pp.); esta obra se presentó en los últimos meses con notable éxito de público; la edición, además del texto completo de la obra teatral, contiene también las partituras de las melodías con acompañamiento cifrado de las canciones que compuso para la obra Norma Alvizuri... "El Diario", un proyecto de comunicación popular, de Gabriel Niezen Matos (Lima, Centro de Investigación en Comunicación Social, 1983, 88 pp.); el autor, ex periodista de esta casa, describe las características formales del periódico, su estructura empresarial, su historia y pontifica sobre el modo de aumentar las ventas... Mairena es una revista de poesía que se edita en Puerto Rico, con la dirección de Manuel de la Puela; la novedad en este número que nos ha llegado (No. 10), dedicado a los trabajos premiados del concurso de poesía que organizó esa revista, está en que entre los galardonados figuran dos peruanos: José Ruiz Rosas y Katie Wong Loo.

El caso Lysenko o el eterno retorno

Manuel Hernández

Hace treinta y cinco años se produjo el caso *Lysenko*; hoy, su enseñanza es clara: para resolver el problema político que plantea el establecimiento y la consolidación de relaciones de producción socialista no se puede elegir una vía *tecnicista*, no se puede poner a la ciencia y a la técnica en el puesto de mando.



Nada parecía predestinar al joven agrónomo Trofim Denisovich Lysenko a un destino tan singular en la historia. Nacido en 1898 en Poltava (Ucrania) estudia horticultura y agricultura en Kiev, y, sin una formación sólida, entra en 1929 a trabajar como investigador en el Instituto de Genética de la Universidad de Kiev. En esa época, el desarrollo de las ciencias genéticas en el país de Octubre era óptimo, el nivel alcanzado era igual, si no superior, al logrado en otros países. Prueba de ello fue el hecho de que en 1932, en el VI Congreso Internacional de Genética, N.I. Vavilov, fundador y primer presidente de la Academia Lenin de Ciencias Agrícolas, proponía, en nombre del Gobierno soviético, que el próximo Congreso se celebrara en Moscú en 1937.

Los acontecimientos de esa época en la Unión Soviética ya no permitieron que el VII Congreso Internacional de Genética se celebrara ese año en Moscú. En la primavera de 1937, el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética tomaba las primeras medidas para luchar contra los "enemigos del pueblo". Estos, en el frente de la ciencia genética, iban a ser identificados con los partidarios de la genética clásica. Se iniciaba la irresistible ascensión de Lysenko.

"LEYES BIOLÓGICAS CAPITALISTAS"

Desde Mendel, la ciencia genética afirmaba que las propiedades hereditarias de los organismos se encuentran en una parte del mismo, el gene, existente en los núcleos de las células; señalaba, asimismo, la naturaleza accidental de las mutaciones que pueden afectar a la estructura física o química del gene produciendo cambios hereditarios transmisibles, pero de efectos imprevisibles e incontrolables. La genética clásica defendía asimismo la teoría de la selección natural de Darwin, que implica la existencia de una competencia entre individuos de una misma especie y que conlleva la supervivencia o eliminación de individuos portadores de un carácter nuevo, accidentalmente inscrito en su patrimonio genético por una o varias mutaciones. El carácter invariante, independiente del medio, del material genético quedaba también claramente establecido.

Lysenko y sus partidarios negaban la existencia de los núcleos de la célula, de un soporte material específico de la heren-



cia; negaban, pues, la existencia del gene, al que calificaban de *genoma mítico, metafísico e idealista*, afirmando que las modificaciones del soma podían transmitirse hereditariamente. Negaban asimismo la producción al azar de las mutaciones espontáneas y la noción de competencia entre individuos de una misma especie, es decir, las leyes de la selección natural que, según Lysenko, "no tenían nada que ver con las leyes de la biología, ya que eran la expresión de leyes imperialistas de una sociedad moribunda, burguesa y capitalista". Lysenko acababa afirmando que los cambios cualitativos en la naturaleza de los seres vivos podían ser provocados a voluntad y en la dirección deseada mediante una decidida intervención en el medio.

Estas ideas están contenidas en el *Informe sobre la situación de las Ciencias Biológicas* (1) que el inefable Lysenko presentó en agosto de 1948 en la "histórica" sesión de la Academia Lenin de Ciencias Agrícola de la URSS, de la que Lysenko se había convertido ya en presidente tras eliminar a los partidarios de la genética clásica. El antiguo presidente de la Academia Vavilov, moría en prisión en 1942.

"LA CULPA FUE DE STALIN"

No debe sorprender, pues, que desde esa época el caso *Lysenko* haya alimentado el fuego del antimarxismo teórico y del anticomunismo práctico. Incluso para muchos, situados dentro del "socialismo real", el lysenkismo sería un ejemplo más del famoso "fue-culpa-de-Stalin", con el que se acostumbra a liquidar cualquier problema de la época sin apenas haberlo planteado seriamente.

Hoy, gracias al excelente libro de Charles Bettelheim: *La lucha de clases en la URSS*, (2) podemos situar correctamente los términos de una debate de carácter político del que el socialismo sale indemne y fortalecido.

Dice Bettelheim que el centro del debate era la *cuestión agraria* Lysenko escribía: "La agricultura socialista tiene necesidad de una teoría profundamente biológica en pleno desarrollo que le permitiera perfeccionar rápida y acertadamente los métodos agrícolas de cultivo y obtener así las mayores cosechas". Evidentemente, nos cuenta Bettelheim, la genética clásica de poco podía servir para solucionar los errores políticos producidos en aquellos años en el frente campesino y que eran los principales responsables de la crisis de la agricultura soviética. Darwin no era utilizable. Era necesario redescubrir a Lamarck. Era necesario demostrar que la "ciencia" podía y debía transformar la dramática situación del agro soviético. Si la genética clásica se estrellaba contra la realidad de los hechos, es que era "burguesa". Era necesaria una nueva teoría "proletaria". Así nació el lysenkismo, inexplicable fuera del contexto soviético de aquella época. En China no prendió el lysenkismo y es que los problemas políticos, hasta la época de Mao, se resolvían mediante soluciones políticas y no mediante soluciones "técnicas" y "científicas". Cuando esto sucede, los chinos decían, se reinstala el capitalismo; hoy, ellos también siguen este camino, la vieja historia se repite, ayer como tragedia, hoy como farsa.

(1) *El caso Lysenko*. Editorial Anagrama. 1976.
(2) *La lucha de clases en la URSS*. Editorial Siglo XXI. 1980.



Notable es el número de palabras en torno al cine que cayeron en desuso. El cine, desde 1920 hasta 1929, era por antonomasia "el arte silente". No había posibilidad de que, igualmente, cuando se impusiese el cine hablado, éste lo fuera a la inversa, "el arte parlante" (que se podía confundir con el teatro) o "el arte sonoro" (que se podría tomar por la música). No fue tan sencillo el paso del mudo al parlante. Chaplin, Shaw, Pirandello y muchos prohombres de renombre mundial fueron enemigos acérrimos del cine hablado. En las encuestas que realizaban los diarios y revistas de los EE.UU. el cine mudo ganaba invariablemente. Hubo un cumplido ciudadano que declaró que él concurría al cine por el clima de silencio que reinaba en la sala, cuando empezaba la proyección del filme e, inocentemente, agregaba, que precisamente el silencio le complacía porque, ¡por unas horas al menos!, se libraba del inagotable cotarro de su mujer y las amigas de la misma. Y, concluía con que estaba dispuesto a renunciar a sumergirse en la penumbra "cinesca" si le obligaban a soportar voces, gritos y ruidos en la pantalla. El cine parlante, tal era la fuerza de la costumbre, era mirado como antinatural, engendro de algún pícaro y ruin industrial o extravagante director. Otros alegaban que las voces perturbaban la contemplación de la imagen y la valoración del desempeño histrionico. Se llegó a plantear, por parte de algunas compañías, la producción de dos versiones paralelas —muda y parlante— de la misma película y de cines que exhibirían filmes silentes o cintas habladas, y no ambos géneros en la misma sala sino uno de ellos exclusivamente. Sabemos lo que pasó al fin. Hoy, al que prefiere el cine mudo, no le queda otra alternativa que acudir a los cineclubes o cinematecas especializadas. Algo que, sin ninguna vacilación, puedo anticipar ocurrirá con los que prefieren la televisión en negro a la televisión en colores. ¡Y hasta los discos de acetato, y poco más tarde los libros, enfrentarán el peligro de la desaparición o el reemplazo, por obra de los "cassettes" o el mínimo disco láser inventado por los japoneses y los "microfilmes" de las aulas y bibliotecas de los años futuros, respectivamente! Tiempo al tiempo. Yo confieso, si me guio por los pronósticos de los futurólogos al uso, que no diviso la salida para tan penoso hundimiento. ¡Renunciar al libro amigo! ¡Desechar el disco querido, impregnado de nosotros como nuestra propia ropa! ¡Acoger adminículos de técnica sofisticada y cuantioso costo!

El cine era también llamado "arte fotogénico" y "arte fonónico". Ambas frases duraron lo que un relampago o una mariposa. Dos adjetivos derivados de cine fueron "cinesco (a)" y "cinemático (a)". Yacen en

DIVERTIMIENTO PARA FILOLOGOS Y AFICIONADOS AL CINE

Francisco Bendezu

Como un "pendentif" a mi nota *Sombras cinescas* entrego a la luz pública esta crónica que nos retrotrae a medio siglo, una bicoca (el medio siglo) para la velocidad con que vivimos y nos vamos. ¡Ojalá no os aburra, queridos e hipócritas lectores!

el pozo del más profundo olvido. Cierta es que "cinemática", en su versión sustantivada, significa "Parte de la mecánica, que estudia el movimiento prescindiendo de las fuerzas que lo producen". Como se advertirá, ninguna relación con el cine. Se acuñó el adverbio "filmamente", de embolismática y caótica utilización. El genio del idioma expulsó estos términos espurios casi como en una selección natural y espontánea. Constituían, de hecho, palabras mal nacidas y peor aplicadas. Por muchos años se usó "la vampira" para la mujer que ahora llamamos "la vampiresa", vocablo femenino aún no autorizado por la Academia de la Lengua. Curiosamente, un filme de Thelma Todd llevó por título *La vampiresa Venus* (1928), pero la palabra, por aquellos años, no avanzó un paso más. Finalmente, al agua oxigenada (H2O2), el divino elixir que convierte a las morenas de pelo nigérrimo en rubias nórdicas o ángeles platinados (como Jean Harlow, Marilyn Monroe, Diana Dors, Mamie van Doren o Zsa Zsa Gabor, entre otras célebres consumidoras de tal fórmula), se la conocía, con toda razón esta vez, por "peróxido", término que hoy casi nadie emplea. Increíblemente, en contra de la ley del menor esfuerzo, el adjetivo correspondiente a cine subsistió estabilizado en el vocablo "cinematográfico (a)". Es casi seguro que "cinemático (a)" se originase durante la época en que el apocopar de "cinematógrafo" se había estacionado, ¡y por algunos años!, en "cinema". En francés e italiano la apócope se detuvo ahí. Y todavía en muchas provincias de América se oye, publica y usa "cinema". Luego, definitivamente, en español al menos, quedó firmemente en "cine", aunque Madrid tolera "cinema".

EFIMERAS MODAS QUE VUELVEN COMO FANTASMAS

La olvidada Patricia Avery intentó introducir la moda de usar en torno a los tobillos un adorno en forma de cinta, de la que pendía un camafeo, y que la revista nacional "Cines y Estrellas", sin ningún éxito por lo demás, denominó "piernaleta" por su similitud fonética y de empleo suntuario con brazaleta. La palabreja no cundió. Pero la moda, caprichosa



como una mujer, no hace ni siquiera un mes, en la línea "Hollywood" de calzado, ha vuelto a las andadas y propone casi sesenta años después una suerte de "pulsera en los tobillos" ("ajorca" en buen romance, es decir "Especie de argolla de oro, plata u otro metal que para adorno traen las mujeres en las muñecas, en los brazos o en la garganta de los pies"). Con la salvedad de que el "piernaleta", como inútilmente se le intentó llamar, ya no es de ningún metal precioso sino de la más modesta gamuza o materiales plásticos brillantes con aplicaciones de reptil (cuero de serpiente o cocodrilo). No aseguro que este estilo que acababan de exhibir 250 firmas de calzado en la undécima edición de la "Exposcalzature" de Bari o los modelos de C. Dior o I. Saint-Laurent, con pulseritas, lazos o aplicaciones de cuero o tela, satisfaga la devoradora sed de novedad de las damas y las mueva a adoptarlo, pero de lo que sí estoy seguro es de que, en caso de triunfar la innovación, nadie recuerde a la precursora Patricia Avery, de cuya vida o muerte nadie nunca más volvió

a saber una jota. Casi otro tanto podría decir de la moda de las ligas con pompón que lanzó, también en 1926, la no menos olvidada, aunque no tanto como la chica del "piernaleta" Dorothy Sebastian. ¡Ay, bellas e ilusas muchachas cuyos nombres (o pseudónimos) pertenecen a la arqueología o prehistoria del cine! Nadie os recordará nunca, pero yo aireo vuestros apelativos y apellidos (o *noms de guerre*) tras chapuzarme en los *magazines d'autrefois* (revistas de antaño), que diría el gran poeta Francis Jammes.

EL PECULIAR LENGUAJE DE LOS ANUNCIOS

Otro punto interesante de exhumar es el lenguaje de los anuncios de otrora. Estilo irremediablemente caduco que hoy se nos antojaría risible, si no es que a algunos les produciría una extraña mezcla de sorpresa, lástima y tristeza. He aquí, p.ej., como se anunciaba ante el público, ¡los aficionados al cine de la Lima de los 20!, el desaparecido cine "Apolo": "Concurrida por las mejores fa-

milias del barrio. El más amplio, confortable y ventilado de Barrios Altos de Lima. Proyección fija, nítida y clara. Medios de un nuevo aparato 'Sajonia'. Orquesta Apolo selecta Jazz band". El desaparecido Teatro Variedades, al que llegué a asistir en mis épocas de universitario, utilizaba en sus anuncios un tono abierto y sencillamente triunfalista: "Local amplio y cómodo; el favorito de la sociedad. Estupenda orquesta. Grandes atracciones de los días de los días. Escogidos y feriados tres escogidas funciones. Escogido programa semanal, estrenos imponentes, todas superproducciones (1) de los grandes". El Teatro Olimpo, que en actividad, no le iba en zaga: "El único y verdadero local de moda en La Victoria, por su elegante construcción y asombroso esmerado". El cine Roma, que quedaba en la Avenida Exposición (hoy Paseo de la República), no cedía un ápice en autoencomio: "Como siempre este local se ve favorecido por las familias de ese aristocrático barrio. Todas las funciones son amenizadas con jazz-band selecta". El cine Cervantes, sito en la Bajada de Santa Clara, no era tampoco un jardín de violetas: "Este elegante local se ve concurrido diariamente por distinguidas familias de ese barrio. Exhibe las películas del arte mudo. Una competente jazz-band ameniza las funciones cinematográficas". Es curioso señalar que el jazz aún no había desplegado más que una que otra de sus obras maestras primitivas y, no obstante, Lima contaba con varios grupos que cultivaban tal música. ¿Quiénes los formaban? La historia, con rarísimas excepciones, no registra sus nombres. Se han hundido en el olvido como casi todo lo que en esta nota he recogido. A ninguna de las actrices que he mencionado se la recuerda, salvo las platinadas, que son prácticamente de hoy. Las salas, como espejismos, se han esfumado. Los grupos de "jazz-band" han enmudecido para siempre. ¿No se grabó siquiera un disco? ¡Misterio de mansiones embrujadas! ¡Secreto de pájaros! ¡Quizá qué cosas nos podrían contar las viejas "victrolas" y "ortofónicas" de agua o los pianistas achispados que animaban las funciones y que a veces tocaban una marcha fúnebre cuando correspondía una de las tantas nupciales (Mendelssohn, Wagner, Gounod)! El agua seca e invisible del tiempo ha llovido ininterrumpidamente e inundado los más ocultos vericuetos y resguardados compartimientos. Lo pasado, sin embargo, ha refulgido fugazmente, como una luciérnaga, en esta modesta nota de un "retro" de gusto y corazón, mas no de opinión. ¿No habrá quién escriba una sabrosa historia del cine en el Perú? ¡El voluntario está a tiempo!

(1) Palabra que hasta hoy se usa con frecuencia. Siempre algo permanece.

Humor a costillas de...

CORREGIR EL ERROR

El más
tilado
Lima
y el
revo
ta Ap
El de
lades,
mis
lizaba
abierta
lista:
el fav
Estup
tracción
Los de
s esco
pro
imponer
ones (1)
Olimpo
ba en
ro local
ria, por
n y
Roma,
da Exp
la Repu
e en su
mpre
lo por
crático
iones
and se
s, sito
ara, no
de viol
ocal se
e por d
se barri
del ar
nte jazz
ciones
trioso
no había
una que
stras p
te, Lima
ipos que
¿Qué
oria, con
no regis
hundido
todo lo
ecogido,
ices que
ecuerda
ue son
ño. Las
se han
e "jazi
o para
siquera
mansio
eto de
sas nos
s "vie
e aguja
os que
que a
a fúne
de fendel
!)! El
tiempo
lamente
cultos
com
in em
zmen
n esta
retro"
no de
escri
el cine
o está

Dos filmes de humor se exhiben actualmente en Lima que pertenecen a una veta actual del humor en Norteamérica: *Cliente muerto no paga*, de Carl Reiner, y *¿Dónde está el piloto?* de Red Flinkemann. Lo que une a estas producciones es la inspiración en las películas, para tomarles el pulso: en el cine negro de los años treinta, la de Reiner; en el cine de catástrofes aéreas, la otra. Sobre el cine, que en principio no está mal (siempre y cuando no se vuelva manía), la vigencia existe en tanto el género es ya una categoría con su propia historia.

Cliente muerto no paga tiene una única y constante originalidad: la de insertar mediante un habilidoso montaje pedazos de auténticas películas del cine negro, con sus caras y reconocidos protagonistas, a la película actual. Así, Humphrey Bogart, James Cagney, Burt Lancaster, Ava Gardner, Lana Turner, Bette Davis, Ray Milland, etc., se convierten en coparticipantes de Steve Martin y Rachel Ward, el primero convertido en arquetipo del detective de la raza de los *Hardy* y Marlowe; la segunda, de las féminas aparentemente fatales y en verdad muy desamparadas que el género colocó bajo la protección de los primeros. La imitación de la estética de la época ha sido cuidadosamente concebida: encuadres, decorados, iluminación, y el montaje con las viejas escenas muy inteligente, aunque gracias a Dios, subsiste una diferencia de texturas entre las viejas y las nuevas imágenes que opera sutilmente los dos mundos. Es así que los diálogos entre Martin y los antiguos "monstruos" del cine, pese al sentido humorístico, tiene siempre algo de encuentro con fantasmas. Encuentro con fantasmas que proporciona una cuota de emoción inicial al adicto al género, al reencuentro con sus héroes redivivos por la magia del truco cinematográfico.

Pero los minutos de proyección pasan, y la emoción puede volverse incómoda. Lejos de salmizarse épocas y mitos, pero no resulta excesivo ver a Bogart, nada menos, reducido a un rollo involuntariamente cómico, a un secundario al servicio de un detective cruza con payaso como Steve Martin? Se puede mantener todo el imaginero de la época, sin que de ninguna manera se cruce el espíritu de la época, y es que, justamente, se trata de un humor a costa de ella, que se tomaba muy en serio la expresión de la sordidez y el exceso. El guión resultante, además, derivado de las volteretas que hubo que dar para que encajaran las secuencias extraídas del pasado, es el mero disparate: la tensión y el sus-

penso del género negro no pueden evidentemente, y por lo tanto, aparecer por ninguna parte, y ¿qué nos queda? Constatar a cada paso —demasiados— la astucia de Carl Reiner para insertar las secuencias viejas con las nuevas. Emocionarnos con los héroes de la mitología del cine (la emoción, al fin, mediatizada por volverse cotidiana, en términos de ficción, cada aparición, por el involuntario secundarismo de "los grandes").

Así, *Cliente muerto no paga* es todo un largometraje basado en un truco ingenioso, siempre el mismo, y el reírse de un género que, con todos sus defectos, constituye una de las etapas más sinceras y valiosas del cine americano. Steve Martin, con todo su parecido a Stanley Baker, tiene recursos como para un sketch. A lo largo de un largo, es insuficiente. No comparto en absoluto el entusiasmo que esta película ha despertado, y no por fidelidad al "negro". De todo se puede sacar materia de caricatura, al fin y al cabo. Pero con más recursos que un cuidadoso juego de montaje y recreación de efectos.

¿Dónde está el piloto? (II) es menos pretenciosa, porque se basa en un género que es desde sus comienzos una empresa netamente comercial y artificiosa, ridícula en sí misma. Pero como sucede casi siempre en esas grandes empresas de gran espectáculo —para masas, toda suerte de clichés y convenciones moralizantes, e hipócritas, se mezclan al tópico de la aventura, y en éstas, *¿Dónde está el piloto?*, en sus dos versiones, se ha cebado con ahínco y ferocidad, en un sucesión ininterrumpida de *gags* y situaciones que no dan descanso, con la participación de una buena *troupe* de comediantes que no fungen de estrellas pero aportan una capacidad indiscutible.

El ridículo de *¿Dónde está el piloto?* brota ininterrumpidamente de cada secuencia y cada escena: no hay crecimiento de partes separadas, sino la anotación de situaciones mínimas a lo largo de las cuales se va desarrollando el todo, un disparate por supuesto, que proporciona constantemente una sensación de juego, en base a los hallazgos de humor para una breve escena (como la familia integrada por sacerdote y monja con niños vestidos como sus padres) mientras ataca los clichés en que se apoya el género. El piloto que resulta un degenerado, el heroísmo del héroe, el romance "que brota", la superhéroe (esos botoncitos insportables), el "drama individual de cada uno", etc. El universo dislocado y absurdo resultante, se basa, sin embargo, en la más estricta lógica. Porque el dis-

parate no está en tomarle el pelo al género catástrofe, sino en las convenciones (convenciones de personajes, de sentimientos, de situaciones) en que

se basa aquel, en tomar por serio —cuando vemos una de sus "creaciones"— todas esas paparruchas que se dan por sentadas.



Burt Lancaster, copartenaire de Steve Martin en *Cliente muerto no paga*.

Ciudadano bajo vigilancia

De las películas francesas que por su fecha de exhibición quedaron fuera del comentario de la última semana, una merece destacarse entre las demás, y sería deseable que algún exhibidor nacional se encargara de su distribución a nivel comercial, para que puedan verla los que no acudieron ese día al festival. Se trata de *Garde a vue*, de Claude Miller, exhibida, si no me equivoco, con el título español de *Ciudadano bajo vigilancia*.

Garde a vue recrea el universo asfixiante de la novela negra, en un tiempo actual, desarrollándose prácticamente en un solo cuarto —el despacho del comisario encarnado por Lino Ventura— en base a un duelo de actores entre Ventura y Michel Serrault, extraordinario intérprete que tiene a su cargo el rol del escribano Martineau, sospechoso de haber violado y dado muerte a dos niños. El acoso del comisario sobre Martineau va provocando un permanente desdoblamiento del notario, un ir y venir que lo inculpa y

exculpa sucesivamente (los diálogos, a cargo de Michel Audiard, son de una calidad hoy rara en el cine) y un desenlace imprevisto —con una breve aparición de Romy Schneider, sugestiva como siempre— que confirma a *Garde a vue* como un policial de alcances psicológicos y humanos que desembocan en la tragedia.

Truffaut, ausente de nuestras pantallas desde *El hombre que amaba a las mujeres* (lo que quiere decir que hay cinco filmes, incluyendo el famoso *El último metro*, que ya son historia sin haber sido para nosotros siquiera estreno) recrea en *La mujer de al lado* un drama amoroso que, dado el tratamiento utilizado, no es cuarteto ni terceto, pese a ser casados los protagonistas, sino un *pas de deux* entre los amantes malditos lleno de pinceladas sutiles que no alcanzan, sin embargo, a transmitir los ecos de la pasión fatal que es el centro de la historia.

Una de las insatisfacciones más comunes de los aficionados es descubrir en error en la transcripción de una partida, cosa que ocurre en libros, revistas y periódicos. A pesar del celo que ponemos las personas que redactamos y corregimos esta columna, de cuando en vez se nos escapa una equivocación. Así ha ocurrido en la partida P. Morán - E. Franco que publicamos hace dos semanas, tal como nos lo señala un gentil lector de Arequipa. En líneas generales, sólo jugadores de mucha experiencia logran en base a su perspicacia descubrir dónde está el error de la transcripción y entre la maraña de posibilidades descubren cuál fue la jugada que efectivamente se realizó. Reproducimos, pues, nuevamente toda la partida que motiva el comentario, añadiendo observaciones que no hicimos la vez anterior.

P. Morán - E. Franco. Gijón, 1955.

1) P4R, P4AD 2) C3AR, C3AD 3) P4D, P4P 4) CxP, C3AR 5) C3AD, P3D 6) A5CR, P3R 7) D2D, A2R 8) 0-0-0, 0-0 9) P4AR, P4R 10) C3A, A5CR 11) P3TR, AxC, 12) PxA, C5D 13) PxP, P4P 14) P4AR!, D4T (Aquí es donde se produjo el error en la transcripción anterior. El resto de la partida es tal como apareció el 17.7.83) 15) PxA, C6A, 16) PxC!, CxD (Otra posibilidad es 16)... AxP 17) AxA, CxD 18) T1C, P3CR 19) TxC y se produce la clásica partida de tres piezas contra dama, en la que ésta siempre cae derrotada) 17) PxA, CxA (Si 17)... T1R 18) AxC, TxP 19) C5D con juego ganado) 18) P4T, =D, RxD 19) A4A, C6C 20) TRIC! (Única manera de capturar el caballo negro) 20)... CxP 21) CxC, DxPT, 22) A6D+, R1C 23) TxP+, R1T (Si 23)... RxT 24) T1C+, R3T 25) A4A+, R4T 26) T5C+, R5T 27) T4C+, RxP 28) C2A mate) 24) T8C+ y las negras abandonaron. (Si 24)... TxT 25) A5R+, R3A 26) AxP+, T2C 27) T8D+, D1C 28) TxD+, RxT 29) AxT+ y ganan las blancas). Decíamos hace dos semanas, y ahora lo reiteramos, que esta partida de Pablo Morán es una de las más hermosas de ataque de los últimos 30 años.

La ocasión sea propicia para manifestar a todos nuestros lectores que estamos siempre llanos a recibir sugerencias y a mejorar con su ayuda la calidad de esta columna que nació en el primer número de *El Caballo Rojo* en mayo de 1980. (Marco Martos).



CENTRO DE INFORMACION
ESTUDIOS Y
DOCUMENTACION



ASOCIACION TRABAJO Y
CULTURA



CENTRO DE
ASESORIA
LABORAL

SEMINARIO:

Con motivo de cumplirse 3 años de gobierno democrático, las Instituciones que suscribimos, hemos organizado un Seminario de Análisis, sobre las principales medidas establecidas por el gobierno.

El Temario tocará los siguientes puntos.

- Política Industrial
- Política Económica
- Política Laboral

Contará con la participación de miembros de diversas tendencias políticas y de dirigentes Sindicales.

Fechas : 17, 18, 19 de Agosto
Hora : 6 - 9 p.m.
Local : ANEA (Jr. Puno 421)

Informes e Inscripción:
- CIED (Angaraes 810)
- ATC (Carabaya 420 - Of. 1)
- CEDAL (Av. Guzman Blanco 465 - Of. 504)



SEA UNA
PERSONA
DE EXITO

CIDEDPERU

CENTRO DE INVESTIGACION Y DESARROLLO
DE LA EDUCACION A DISTANCIA DEL PERU
VALOR OFICIAL: R.M. No. 116 - 83 - E.D.

CENTRO SUPERIOR DE EDUCACION OCUPACIONAL
PROGRAMA DE EDUCACION A DISTANCIA POR
CORRESPONDENCIA
CURSOS ESPECIALIZADOS POR CORRESPONDENCIA

Administración de Empresas
Relaciones Públicas
Documentación Mercantil

Técnicas en Enfermería
Auditoría Operacional
Administración y Planificación de la Educación

Auxiliar de Contabilidad
Técnicas Bancarias

Elaboración y Evaluación de Proyectos

Relaciones Industriales
Periodismo
Secretariado Ejecutivo
Secretariado Comercial
Mecanografía Profesional
Contabilidad Gubernamental Integrada (Plan Contable Gubernamental)
Administración de Personal
Administración Bancaria
Auxiliar de Educación Inicial

Mercadotecnia y Ventas
Legislación Tributaria
Auxiliar de Oficina
Contador de Empresas
Corta y Confección
Mecánica Automotriz
Inglés Básico y Ejecutivo
"CIDEDPERU" System

- Inscripción: Costo de Matrícula y primera mensualidad
- Pago de Matrícula S/. 8,000.00
- Pago de Mensualidades S/. 10,000.00
- Prospecto de Admisión S/. 2,000.00

OTORGAMOS CERTIFICADO Y TITULO A NOMBRE
DEL MINISTERIO DE EDUCACION
A NIVEL DE "CAPACITACION ESPECIALIZADA"

MATRICULA ABIERTA

¡¡¡APROVECHE SU TIEMPO ESTUDIANDO EN
SUS HORAS LIBRES!!
Viva donde viva, solicite su MATRICULA hoy mismo...
¡¡¡POR CORREO O PERSONALMENTE!!

SEÑOR DIRECTOR: DR. SALOMON DIAZ HIDALGO
Jr. Camaná 381 Of. 606 Telf. 29759 Lima

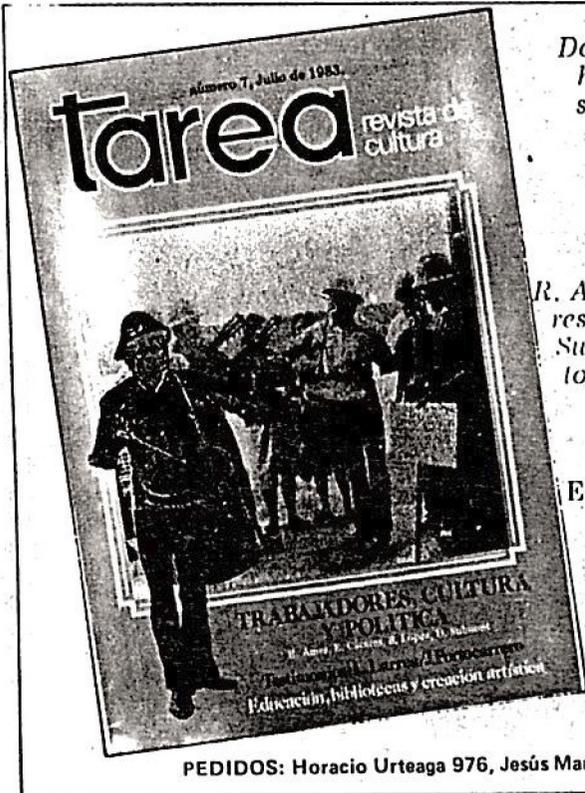
Solicito me matricule en la especialidad de

Nombre y Apellidos

Calle Nro Ciudad

Prov. Dpto.

PARA LO CUAL ENVIO LA SUMA DE S/. 10,000.00 EN GIRO BANCARIO



Dossier sobre
historia y presente,
cultura, política y vida
cotidiana de los
trabajadores peruanos.

R. Ames, E. Cáceres,
S. López, D. Sulmont,
J. Portocarrero L.,
Larra, C. Rivas y otros.

EN VENTA EN
KIOSKOS Y
LIBRERIAS

PEDIDOS: Horacio Urteaga 976, Jesús María Tlf. 230935.

tarea

Ciudad de los Reyes
Juan Acevedo

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

PEDIDOS: Horacio Urteaga
976 - Jesús María. Tlf.
230935.

tarea

PROXIMAMENTE

JUAN H. PEVEZ

Memorias de un viejo
luchador campesino
(368 pp.)

coedición con ILLA

ASOCIACION CULTURAL ORFEON DE
QUENAS DEL PERU

CURSILLO INICIAL DE QUENA

Dirigido a profesores, estudiantes y público
en general



- Teoría y práctica musical
- Incluye una quena temperada
- Duración: 10 semanas
- Inicio: 11 de agosto
- Costo: S/. 10,000.-

Informes e inscripciones: E.N.A.D. (Del 1o
al 11 de agosto de 6- 9 p.m.)
Av. Paseo de la República s/n (2da cuadra)
Espalda del teatro La Cabaña)

MAQUINAS DE ESCRIBIR

● ELECTRICAS
● SEMI-PORTATILES
● PLANILLERAS
Servicio Técnico Profesional
Garantía: 1 Año



IMPORTACIONES
HIRAOKA

AV. ABANCAY 594 11111 LIMA
EN TODAS SUS LINEAS SIMBOLO DE BUENA CALIDAD Y GARANTIA