

Lima, 7/9/80 Nº 17 Año 1

Dirección: Antonio Cisneros
Redacción: Marco Martos
Diseño: Claude Dieterich
Artes: Emilio Huamani
Diagramación: Lorenzo Osorio
Fotografía: Mariel Vidal

Coordinación: Cecilia Seminario
Composición: RUNAMARKA
Impresión: Perú Helvética



el Caballo rojo

**Los Embajadores Criollos:
«quién habla de llorar»**



**Derrota y esperanza de los mineros bolivianos/
Kolontay: una mujer bolchevique/ Poesía de Bulgaria**

Los cronistas parlamentarios y otros amigos, que por simple placer pernoctan en el palacio del Congreso, me han dicho que eso no es nada. Que la cosa es en vivo. Galerías, ujieres, locos, correveidiles. Hay que vivirlo. Igual que en el estadio. Puede ser. Pero la perorata de Ulloa, el ayayayay de Sánchez y de Alayza, las críticas de la izquierda y la sólida torpeza de Francisco Belaúnde, me tuvieron clavado en la TV hasta la madrugada. Como en el fútbol aplaudí, pifíe y bostecé. Y también me indigné con el discurso de Ernesto Alayza Grundy.

Era un inquisidor del Medievo, del Ku Klux Klan de Memphis, algún camisa negra, un siniestro caballero teutón —antorcha y cruz— del viejo filme Alejandro Nevski. Habló de la unidad, la democracia. Y sin embargo, sin más ni más, trazó un foso de fuego en torno a los hermanos de la

izquierda. El diálogo y la concordia con todo el Parlamento. Menos con ellos. Los hijos del demonio, los apestados. Y lo grave, entre otras cosas graves, fue que este PPC decía hablar en el nombre de Cristo. El social-cristianismo por aquí, el social-cristianismo por allá. El Evangelio asumido por las cavernas. Su total negación.

Alayza Grundy es anticomunista cerril, pero no es macartista. El macartismo es un fenómeno moderno. Y Alayza es muy antiguo. El viene de las huestes anteriores: cazador de hechiceros, exorcista. Y aun precede a la misma humanidad. Como una concha fósil. Esa piedra que tomamos en la mano sin creer que alguna vez vivió.

La concha fósil, como la concha imperial de la Shell. La concha fósil, la primera de las conchas conocidas. Hay también la concha del cebiche. Y las conchas de colores con que juegan los niños. Las conchas o caraco-

las que sirven de trompetas. La concha de la tortuga. La concha acústica. La increíble concha del parlamentario PPC: anticomunista inquisidor —dizque en nombre de Cristo— mientras habla de concordia y democracia. (A.C.).



Lima, 31 agosto 1980

Señores
El Diario de Marka
Presente
Estimados amigos:

Les escribo para expresarles mi profunda extrañeza con El Caballo Rojo, suplemento dominical del diario que ustedes dirigen.

Para sorpresa mía y de los lectores del suplemento dominical que ustedes editan, la "conversación" con Aricó publicada el día de hoy sólo reproduce su conocida y tergiversadora interpretación del pensamiento y de la conducta de Mariátegui, mientras que las intervenciones de César Lévano, Sinesio López y la mía —que participamos en el panel— son íntegramente silenciadas. El Caballo Rojo se limita a decir que nuestras "intervenciones no aparecen transcritas, pero son las que orientan y dan forma a este reportaje", sin agregar ninguna explicación satisfactoria.

Los saluda muy cordialmente su antiguo colaborador y amigo.

Ricardo Luna Vegas
L.E. No. 6754049

• El señor Ricardo Luna Vegas fue invitado, junto con César Lévano y Sinesio López, en calidad de panelistas. Sus intervenciones, creemos, se deducen del sistema de "ataque y defensa" planteado claramente en la exposición publicada de José Aricó. Nuestra omisión no ha tenido otro fin que la agilidad periodística. (El Caballo Rojo).

El Caballo Rojo se reserva el derecho de reducir, respetuosamente, la correspondencia que se nos remita, por estrictas razones de espacio.

El Partido Comunista y el APRA: primeros enfrentamientos

Los años 30 ejercen una fascinación sobre los científicos sociales que una y otra vez vuelven los ojos acuciosos sobre esos días febriles —el fin del gobierno de Leguía, la crisis del 29 y su repercusión en las clases populares, los innumerables levantamientos militares, el gobierno de Sánchez Cerro, la lucha entre el Partido Comunista y el APRA por la hegemonía en el movimiento popular— con el propósito de esclarecer preguntas que tienen que ver con el acontecer político de nuestros días.

De esta stirpe de científicos sociales que no conocen fronteras entre sociología e historia es Carmen Rosa Balbi, quien acaba de presentar un trabajo de investigación (cuya primera forma fue una tesis universitaria) que se ocupa precisamente de los años aludidos.

Según Balbi, un primer período de esa coyuntura, a la que denomina revolucionaria, se cierra con la caída de Leguía. En el oncenio no solamente se hicieron las obras públicas (con las que hasta ahora se quiere honrar la memoria del gobernante) sino que se inició en forma masiva la introducción del capitalismo norteamericano en nuestra patria, se afinaron los mecanismos de represión interna y se solucionaron de manera poco nacionalista nuestros problemas limftrofes.

Pero este proceso de despegue capitalista permitió la formación incipiente de un mercado interno y la organización de una clase obrera vigorosa. Los años postreros del gobierno de Leguía son también los años de "Amauta" y de la A.P.R.A., que entonces era un frente, distinto cualitativamente del Partido Aprista que participó en las elecciones del 31.

A la caída de Leguía hay un breve período donde la naciente clase obrera liderada por el Partido Comunista asume la iniciativa política y enfrenta a las fuerzas oligárquicas divididas. La CGTP impulsa el comité pro-abaratamiento de las subsistencias que es capaz de negociar con éxito con el propio Sánchez Cerro. Prueba de la aceptación que lograba la central obrera fue el exitoso Plenum con 6,000 delegados que en noviembre de 1931 realizó en el Teatro Municipal.

En un tercer período inmediatamente anterior a las elecciones del 31, el APRA disputa la dirección al Partido Comunista y lo desplaza del favor popular. ¿Por qué pudo pasar eso? Las raíces habría que buscarlas, según Carmen Rosa Balbi, en la derrota de las posiciones de Mariátegui en la Internacional comunista. Después el PC estuvo casi siempre equivocado en cada una de sus



consignas, como en aquella de propiciar en toda ocasión un enfrentamiento de clase contra clase que debilitó a la CGTP y al movimiento obrero. El PC lanzó la candidatura presidencial de Eduardo Quispe, pero no hizo absolutamente nada por difundirla a nivel nacional y mucho menos para lograr su inscripción.

Por todas estas razones, un cuarto período termina sangrientamente con la sofocación en Trujillo del movimiento del 32 liderado por el APRA.

Hubo, sin embargo, un gran auge en esos años que para Carmen Rosa Balbi son de coyuntura revolucionaria: el campesinado, el grupo social más numeroso en los años 30. Y quedan in-

tactas las preguntas para Balbi y para otros investigadores. ¿En qué medida afectaba a los campesinos de una economía autosuficiente la crisis revolucionaria? ¿En qué habría cambiado su situación si hubiera vencido el APRA y no Sánchez Cerro? ¿Puede hablarse de coyuntura revolucionaria en un país donde la mayor parte de sus habitantes no participan ni por interpositas personas ni de un modo ni de otro en los sucesos? (Juan Pablo Castel.)

Carmen Rosa Balbi. El Partido Comunista y el APRA en la crisis revolucionaria de los años treinta. Lima, G. Herrera Editores, 1980, 156 pp.

Poesía búlgara

El 9 de setiembre la República Popular de Bulgaria cumple un nuevo aniversario de su liberación del fascismo al terminar la Segunda Guerra. Lo celebramos con esta breve muestra de poesía contemporánea.

Kiril Borisov
CIGÜENAS

Mil cigüenias en los prados:
cabizbajas,
las alas húmedas de niebla
están paradas y esperadas, paradas están y piensan.
Hace frío.
Es un día de abril. Es primavera.
Mil cigüenias en la hierba
bajo la crin verde del Balcán.
Amor en mi corazón despierta,
oh, madre.
Dentro de mí: amor,
de todas partes hacia mí: amor,
y del cielo, y de la tierra: amor siempre.
Como el agua y el aire que se escurren,
penetraré en la tierra.
Me verteré en el viento, madre.
En el rumor de los oscuros bosques
centenario relámpago se quiebra,
mi alma está llena de luz.
Amor en mi corazón despierta:
bajo la crin verde del Balcán
mil cigüenias en la hierba.

Traducción: Margarita Drenska
Jesús Sabourin

Petro Bratinov
NEVADAS

¡Los viejos poetas son como los barcos viejos!...
Se reposan, anclados, en bahías septentrionales.
Desde allí atisban a la tierra cercana
con verdadero miedo.

Todas las tempestades ya han bajado hasta el fondo.
Ya las frescas muchachas son matronas cansadas.

¡Y el agua se enmudece! ...

Y el agua es una sangre de plata que del cielo
no ha cuajado aún la noche con su terrestre frío.

¡Los viejos poetas son como los barcos viejos! ...

Angustiados escuchan el rugir de las jóvenes lanchas.
Sueñan que se ha inventado alguna medicina
contra la edad.

Y adentrarse en el mar únicamente ansian.

¡Adentrarse en el mar! ...
La pasión los empuja,
pero la carne triste los detiene
con entrañables riendas.

... Y un sol crepuscular baña el débil ensueño
cual ardiente corona de últimas estrellas.

Damian Damianov
LIBERTAD

La libertad no es un sustantivo
como dicen los filólogos.
Y tampoco un signo imperativo
como creen los demagogos.
Es una especie de locura sabia y terrible,
es el aire, es un grano que despierta,
una camisa agujereada por las balas
a través de la cual vemos el sol.

Versión: Antonio Cisneros

Marko Ganchev
UN VERSO DE LA ROMA ANTIGUA

Este crítico era un gladiador,
pero apenas Nerón tomó la pluma
se tornó en adulador.

Versión: Antonio Cisneros

Marin Kolev
PARADOJA ARITMETICA

Cada niño tiene
una madre y un padre,
dos abuelas y dos abuelos,
un hermano mayor o una hermana,
unos diez primos y primas,
otros tantos tíos y tías,
esto es, 27 parientes consanguíneos
que en total piensan en él.
Y si multiplicamos
27 por 600 millones
—que son los niños de la tierra—
obtendremos 16 mil doscientos millones...
¿Cómo puede haber entonces
niños muertos
por las armas,
por el hambre
y el dolor?
¿Quiénes son los culpables?
¿Los asesinos, quiénes son,
si apenas, entre todos
sumamos tres mil millones?

Adaptación: Eulogio Suárez

Liubomir Levchev
EN LA CASA DE HEMINGWAY
Finca "El Vigía"

Palmas color de cemento.
Palmas con pelucas negras.
Como estribillo hechizado
se repiten aquí.
Palmas-fontanas
repentinamente detenidas
en el aire ...

¡Stop!
Se ha parado el tiempo
en su propia carrera.
Aquí
es una tumba.
El corazón se para.
Muchachos,
compañeros,
¡Al diablo todos los seudos-santiagueros!
¡Al diablo todos los premios-mafiosos!
¡Preséntenme al mar!

...
Y yo asciendo a tu torre, Ernesto.
Y en la cercanía hoy doblan las campanas:
América Central,
América del Norte, del Sur,
pobreza negra.
¡Furia,
furia te hace falta!
¿Pero dónde está la vanguardia?
¿La generación perdida?

Cerníanse ustedes cual un presagio del cielo.
Lanzábanse como el meteorito de Tungus ..
Pero siguió un estruendo.
Y el secreto quedó oculto.
Ustedes estaban cerca.
Tan sólo
a un paso
a un paso de nuestras posiciones.
Pero desaparecieron en el drama
en sus lenguas de fuego.

¿Qué cosa fueron ustedes?
¿Una nave de otro mundo acaso?
¿Un cuerpo
acaso que cae,
un corazón que de dolor estalla?

Y el glorioso yate ahora
yace cubierto con una lona,
como el muerto
en un accidente callejero.

Y yo desciendo de tu torre, Ernesto.
Y cada vez más cerca
hoy doblan las campanas.


Versión: Arturo Corcuera.



María Elena Roe

“Los obreros no alcanzaremos el poder por las elecciones, sino por la revolución social”.

(Tesis de Pulacayo, 1946)

 Los mineros bolivianos son 28 mil y representan sólo el 20/o del total de la fuerza laboral. Su debilidad numérica no guarda ninguna relación con la admirable resistencia que hasta hace poco desplegaron para evitar que las hordas comandadas por el general García Meza implanten de nuevo la barbarie. Más bien, el combate que emprendieron traduce la elevada educación política adquirida por este segmento de la clase obrera y su capacidad potencial para liderar un profundo cambio social. Estos hechos por sí solos justifican una reflexión cuidadosa. Pese a que Guillermo Lora en su importante Historia del movimiento obrero boliviano (La Paz, 1967-80) ha reconstruido las eta-

pas de su formación y de su desarrollo político, todavía hacen falta estudios que precisen, desde la perspectiva de los propios mineros, el perfil y el contenido de su conciencia social. A mi conocimiento, sólo el testimonio de Domitila Chungara, Si me permiten hablar (México, Siglo XXI, varias ediciones) y la biografía de un minero recogida por June Nash y publicada bajo el título He agotado mi vida en las minas (Buenos Aires, Nueva Visión, 1977) permiten en parte colmar este vacío. Es en este contexto que adquiere particular relieve el libro *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*, (New York, Columbia University Press, 1979, IX-360 pgs.) que la antropóloga June Nash acaba de publicar.

A través de un intensivo trabajo de campo en las minas de Oruro, de entrevistas con 20 mineros sobre

lo que hicieron durante los eventos más relevantes, y de análisis del significado de los mitos, Nash se propone examinar la interacción entre las ideologías de clase y una conciencia social de raíz indígena. Esta es una perspectiva particularmente sugerente, sobre todo porque autores de otros estudios sobre los mineros de esta región (v.g. *Labor Relations and Multinational Corporation: The Cerro de Pasco Corporation in Peru, 1902-1964* de Dirk Kruijt y Menno Vellinga, Utrecht, 1979) a menudo olvidan que los ‘mineros’ no son sólo hombres concretos, sino que están inmersos en un contexto andino que tiene peculiaridades sociales y culturales muy precisas. Es por esto también que las conclusiones de June Nash trascienden la experiencia de los mineros bolivianos y permiten (re)pensar la condición de los mineros peruanos, porque tanto los unos como los otros,

Derrota y esperanza entre los mineros bolivianos

Los mineros bolivianos constituyen la fracción política más educada de la clase obrera boliviana. En la foto Simón Reyes, uno de los dirigentes más importantes de los mineros y senador por la UDP.

por encima de una experiencia política bastante distinta, comparten sin embargo una tradición andina y fueron, o siguen siendo, indígenas. Esta reseña, por consiguiente, comenta las ideas de Nash sobre la dimensión familiar del minero andino y la traducción política de su condición indígena, aspectos virtualmente soslayados en los trabajos de gran parte de los analistas sociales.

La conversión de campesinos en mineros empieza con un acto de violación contra la fuente de la vida y del bienestar: la tierra, la 'pachamama'. La señal de la cruz y las oraciones, ritos de exorcismo que los mineros realizan previamente en la superficie, no les impide sentir, cuando descienden a las minas, que se encuentran ahora en el dominio del Supay, del Huari, del Tío, es decir del Demonio. Este hecho, asociado al inmenso peligro en que constantemente se desenvuelve su trabajo, motiva la realización de las ch'alla, las ofrendas para disipar el Mal o para atraer la buena suerte, así como de un conjunto de festividades que rompen la monotonía de la vida cotidiana. Pero estos actos que están inspirados por una antigua tradición andina no sólo sirven para enfrentar las amenazas diarias, sino que hacen parte de rituales colectivos a través de los cuales el minero y su familia conservan y reproducen su identidad, evitando así su

completa alienación no obstante que viven las condiciones más inhumanas de explotación. Ellos expresan esta resistencia en un lenguaje político y religioso, sin que sus códigos sean contradictorios sino más bien complementarios. Es esta percepción de sí mismos, del hecho que hacen parte de una comunidad cuya subsistencia, y ocasionales ventajas, proviene de la pachamama, el que les permite conciliar con una perfecta coherencia, a nivel de sus conciencias, exigencias de ideologías tan disímiles como las planteadas por las andinas tradicionales, las cristianas y las políticas más modernas.

La resistencia a la alienación y el mantenimiento de los valores tradicionales, por otra parte, al mismo tiempo que atenúan el trauma del tránsito del campo al socavón, constituyen igualmente las bases a partir de las cuales los mineros evitan su deshumanización cotidiana y fortalecen su esperanza en un destino distinto. No en vano Barrientos, quien masacrara a los mineros de Siglo XX en la noche de San Juan de 1967, suprimió la ch'alla por el temor ante la solidaridad que nacía al calor de estas reuniones. El significado profundo de estos rituales ha sido correctamente expresado por June Nash con estas bellas palabras: "Sería simplista decir que el Carnaval es un sustituto de la revolución; es más preciso

señalar que sirve para recordar al pueblo la necesidad de una rebelión cuando las condiciones son apropiadas, así como para rechazar la miseria y monotonía de sus vidas cotidianas y para expresar aquello que aspiran".

En el examen del rol de la mujer y de la familia en la reproducción de la condición de los mineros es indispensable recordar dos situaciones básicas. Por una parte, las motivaciones esenciales del trabajo del minero y de su permanencia son el mantenimiento de su familia y la consideración de que es el precio que tienen que pagar para evitar que sus hijos tengan un destino similar. Por otra, mientras que en las modernas socie-



Danzarín de la Diablada de Oruro

Eduardo Barrios

dades industriales existe una separación física entre trabajo y vida familiar, en las comunidades mineras los hogares de los mineros son a menudo una mera extensión de las minas y de las plantas de tratamiento del mineral y del trabajo que en ellas se ejecuta. Incluso la satisfacción de sus necesidades básicas depende de las 'mercantiles' y 'pulperías'. La dependencia de la mujer y de los hijos del único salario de los mineros incrementa la subordinación de la clase trabajadora frente a su empleo y reduce su capacidad de una acción efectiva en el terreno político.

Son, por esto, sin duda las mujeres quienes sienten de manera más directa la opresión económica, al mismo tiempo que representan la principal fuerza en el mantenimiento de la unidad familiar amenazada por la muerte o la desertión del padre. El auto-sacrificio de las madres, muchas de las cuales trabajan incluso dos

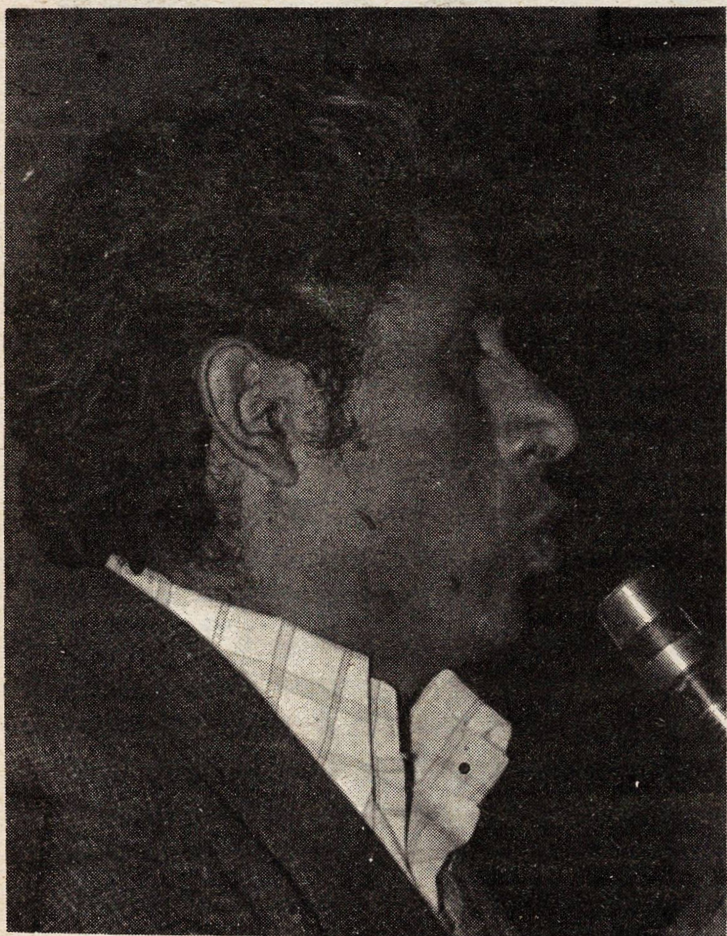
turnos para alimentar y educar a sus hijos, otorga a estos una comprensión muy peculiar sobre la potencialidad humana para el amor y la devoción. Sin embargo, esto es sólo un aspecto del proceso, porque el conflictivo tránsito del campo a las minas repercute también en la familia nuclear del minero. Si toda pobreza es el resultado de una relación social y en modo alguno una condición absoluta, como adecuadamente señala Nash, la pobreza del campesino, que vive en una economía de escasez comparada con la del minero, es no obstante sentida por aquel con menor amargura. De aquí emerge una curiosa dialéctica de la opresión: la frustración y la explotación que cotidianamente viven los mineros la revierten sobre su propia familia. No sólo a través de castigos y amenazas, sino también por el incremento de tensiones interiores que sólo un mayor desarrollo de su conciencia de clase puede tal vez resolver. Es esta compleja situación la que está elocuentemente expresada en las declaraciones de un minero: "En mi trabajo soy feliz. Bromeo con mis compañeros, trabajo en paz. Luego regreso a mi casa y veo a mi mujer y a mis hijos hambrientos y pobremente vestidos. Es entonces cuando percibo los problemas de mi vida y me lleno de rabia".

Pese a que la familia del minero constituye el último eslabón en esta cadena de múltiples opresiones, sus mujeres, precisamente porque cotidianamente constatan en el mercado el valor del salario, son muchas veces las participantes más activas en los movimientos de resistencia. Pero este comportamiento, en el caso de las minas de Oruro, no es reconocido por los hombres. Cuando en 1967 las mujeres fueron despedidas masivamente de su trabajo en las plantas de concentración sólo uno de los dirigentes trató de respaldarlas.

Si bien, como se señaló al comienzo, los mineros constituyen la fracción políticamente más educada de la clase obrera boliviana, es sin embargo importante reconocer que ni esta situación es irreversible, ni que no existen obstáculos que frenen el desarrollo de su conciencia a un nivel más alto. Para comenzar, las duras condiciones de trabajo de la minería hacen que ningún minero quiera permanecer

en esta condición. Ellos se jubilan en el campo y buscan que sus hijos escapen a esta situación. Luego, la cultura en la que están inmersos nutre sus aspiraciones y los impulsa a avanzar socialmente. En el hecho que sea sólo una minoría la que alcance estas metas se encuentra el despertar de una conciencia, pero, también, y de manera recíproca, esta situación fortalece la percepción de que el logro de estos 'bienes limitados' sólo se consigue mediante el recurso a relaciones de clientela. La desconfianza y la envidia que así surgen obliteran la consolidación de una conciencia de clase. Finalmente, y desde una perspectiva más amplia, la auto-identificación de pertenecer al segmento más explotado de la clase obrera se convierte en una justificación para demandar privilegios especiales o para aspirar a convertirse en la vanguardia del conjunto de la clase, erosionándose de esta manera la posibilidad de una alianza más eficiente con el conjunto de los explotados.

Que los mineros bolivianos en el curso de sus luchas hayan logrado convertirse en la fracción más combativa de la clase obrera es sin duda importante. Pero su pertenencia a uno de los países económica y culturalmente más atrasados del mundo limita los alcances de su comportamiento político, porque siguen actuando en la periferia del capitalismo. No obstante, el hecho de que sean doblemente explotados, como trabajadores en las empresas capitalistas y como nación en el mercado mundial, otorga a su militancia un alcance mucho mayor que la de los trabajadores de los países industrializados. Porque les permite una percepción muy precisa de las implicaciones del mercado mundial y porque los hace inmunes a toda fantasía sobre la posibilidad de su burguesía para emprender la emancipación nacional y para cancelar la opresión de la clase obrera. Como Prometeo, saben que la ruptura de sus cadenas depende de ellos mismos. (Heraclio Boinilla).



María Elena Roa



Los Embajadores Criollos han representado un genuino aporte al acervo de la música popular peruana.

Una sede para Los Embl

¿En el repertorio de qué rockola del país falta una canción de Los Embajadores Criollos? Compitiendo con la chicha en Iquitos, con el huaylarsh en Huancayo, con Lucho Barrios en La Herradura, la música de Los Embajadores Criollos es una entidad autónoma, suficiente, coreada, que ha recorrido y armado tienda en todo el Perú, pese a que el conjunto ya no existe. Sólo el acetato conserva esas viejas grabaciones, que la memoria popular corrige y añade con inusual confianza.

 Fue alrededor de 1948 cuando Radio Atalaya empezó a transmitir en el horario de mediodía, unos programas criollos protagonizados por voces nuevas y singulares.

Los Embajadores Criollos comenzaban a sonar: Rómulo Varillas, primera voz y segunda guitarra; Alejandro Rodríguez, primera guitarra; Carlos Correa, segunda voz. Por entonces toda audición que se preciara, era transmitida en vivo y desde pequeños escenarios, dispuestos para tal propósito en los estudios de la emisora. La puerilidad del magnetófono era un capricho oneroso y extranjero, incomparable en calidad con la riqueza vocal de los cantantes en persona.

De a poco el teatrín de Radio Atalaya fue copándose cada vez más, gente que viviendo en el Centro de Lima acudía para ver y escuchar este nuevo conjunto criollo, que había irrumpido en los receptores de radio con tanto éxito. Oficinistas, amas de casa, palomillas del Cercado, decenas de personas

llenaban el local de la radio mientras su director, Roberto Mecklemburg, asistía sonriente al nacimiento de las nuevas estrellas.

Los Embajadores Criollos habían pegado. Y de qué forma. Sin embargo, las grabaciones discográficas todavía demoraron un tiempo. Cuando la cima de su popularidad, el grupo actuaba en Radio Victoria en unos mediodías criollos animados por José Lázaro Tello. Eran los bajos de "La Cabaña", cuando alternaban sus presentaciones con Los Trovadores del Norte, conjunto dirigido por Rafael Otero López.

LLORAR, QUIEN HABLA DE LLORAR

En todas partes se hablaba de los "llorones": el timbre agudo y desgarrado de la voz de Varillas había hecho

que la gente los identificara de este modo. Los llorones para arriba y los llorones para abajo. Fueron Los Embajadores Criollos uno de los pocos conjuntos premiados con la consagración discográfica, dado que llegaron a grabar hasta dieciocho larga duración, siendo que los últimos sólo son recopilaciones de sus canciones más sonadas, pues por lo menos hace diez años que el conjunto se disolvió. Hoy Varillas continúa de solista en algunos programas televisivos y peñas turísticas mientras de Correa y Rodríguez no se conoce sonido público.

LA SEGUNDA

Era la voz singular de Rómulo Varillas la que identificaba sin confusión a Los Embajadores Criollos, una voz capaz de topar

alturas insospechadas, intercalando broncos gallos, hilos sonoros. Tan importante como la voz de Varillas era la de Correa que casi ni se sentía, tal el afiatamiento de ambos timbres. Opaca, casi silenciosa, la vocalización de Carlos Correa conformaba un soterrado eco de muchas voces que acompañaban a la voz mayor; y lo lograba con cuánta calidad al punto que mucha gente no alcanzaba a distinguir una voz de la otra. Esta segunda de Correa posee más que cierto encanto, posee una notable capacidad de integración coral. Esto lo digo haciendo la salvedad, de que tengo por ahí una grabación de Varillas haciendo dúo con Jesús Vásquez, que constituye, en mi opinión, una joya del género criollo.

LA GUITARRA

Pocas palabras las de Alejandro Rodríguez. Lacónico, concentrado en la guitarra que hacía hablar, Rodríguez aportó una

característica tan inconfundible a Los Embajadores Criollos, como la voz de Varillas. La primera guitarra de Rodríguez se engolosinaba con los agudos, hacía



Bastaba escuchar los primeros compases de una canción criolla, para saber si sus intérpretes eran los ídolos del pueblo.

titiritar su instrumento, y el punteo de la guitarra lindaba entre el virtuosismo y el frenesí. La guitarra como metálico chillido, como recuteo del acriollado valse. Cuánto no sería de personalísima la guitarra de Alejandro Rodríguez, que bastaba escuchar los primeros compases de una canción criolla, para saber si sus intérpretes eran Los Embajadores Criollos.

AQUI ESTA EL CONJUNTO

Desconozco los pormenores de la formación del conjunto, cuándo se unieron, cómo se conocieron, cuánto demoró el afiatamiento, la solvencia grupal. Sí puedo decir que durante años los peruanos de muy distintas regiones y estratos populares, se identificaron —y se identifican todavía— con este trío que prohió un estilo musical al interpretar nuestro estilo de vida, valores y resentimientos. Se ha comentado con desaliño y reproche, en ocasiones, que la música criolla, y en

especial la de Los Embajadores Criollos, transmite un sentimiento de fracaso amoroso y que tal es su única temática, que a eso se puede reducir su aporte. Considero que si bien una parte del amplio repertorio de estos intérpretes constituye la irrupción del melodrama en nuestra música, existe una capital diferencia entre esta característica y la de un cancionero moderno y enlatado, inspirado en el pueril propósito comercial. Valses como *Víbora*, *Tus pretensiones*, *Tu culpa* o *Hilda*, han sido creados con la honestidad, la ingenuidad temática y el probable impudor, propios de todo producto genuino, no adulterado por el prurito de un fin mercantil, y ni siquiera, de una pretensión literaria. De otra parte, no es sólo el amor frustrado la motivación de autores e intérpretes; la existencia de *El tísico*, por ejemplo, revela una realidad circundante extremadamente patética y ominosa, donde las intenciones subjetivas del compositor adquieren un marco de brutal objetividad. O ese otro valse, *A mi madre*, que dice: "Hambre mi madre tenía/ yo salí y robé un pan/ y mi madre sonreía/ al comerlo con afán". Como puede verse, el éxito y la repercusión de Los Embajadores Criollos es un fenómeno propio de nuestra canción popular, que una simple frase o la culpable ignorancia no pueden resumir, y mucho menos tratar de interpretar. Finalmente, con el trío alcanzan consagración muchos compositores herederos de la Guardia Vieja.

LOS COMPOSITORES

Autores como Adalberto Oré Lara, Jorge Paz, Adrián Florez Albán, Félix Pasache, Alberto Haro, Gilberto Plasencia, entre los preferidos del grupo, logran un auditorio y conforman una corriente. El mismo Rafael Otero, creador de *Odiame* y *Yolanda*, así como la primera voz Rómulo Varillas, quien compusiera *Mujer interesada* y *Víbora*, forman parte de este grupo al cual las pocas líneas son

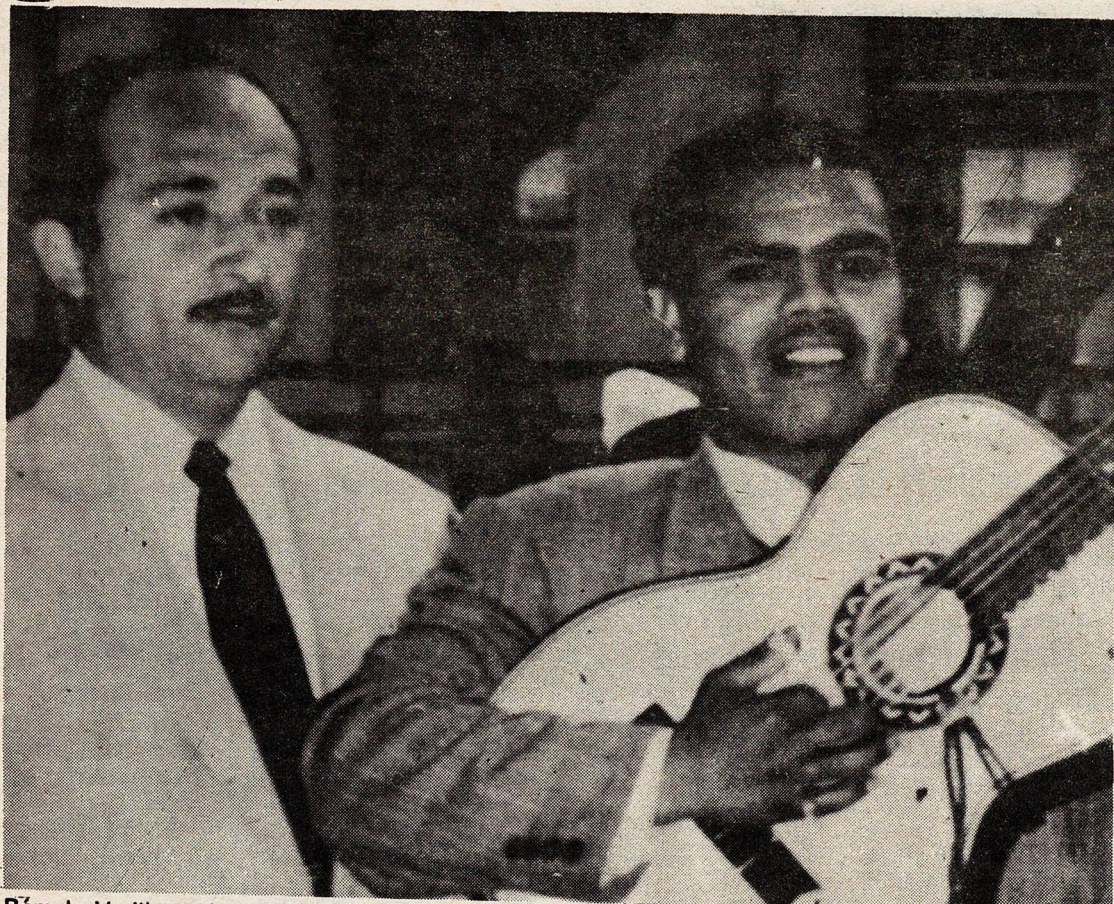
incapaces de definir con mayor elocuencia.

Cabría por lo menos señalar que frente al valse modernista que representa nuestro Felipe Pinglo, acompañado por la obra de Pedro Espinel y algunos compositores no por tardíos menos importantes, como Manuel Covarrubias; frente a ese valse pleno de ecos modernistas, digo, se sucede esta modalidad del valse melodrama, cuyo genuino aporte al acervo de la música peruana es tan legítimo como el de su predecesor. Espero me sea perdonada la simpleza y el esquematismo de estas definiciones, pero considero necesario puntualizar el significativo legado musical de Los Embajadores Criollos, con el propósito de rescatar algunos valores que la ociosidad intelectual ha maltratado.

EPILOGO SIN FIN

Hace mucho que Los Embajadores Criollos decidieron separarse y sin embargo, mi memoria del muchacho que fui, los conserva unidos una noche de verano, cuando de una camioneta extraían sus instrumentos musicales. Venían a casa para brindar una serenata por el cumpleaños de papá. Recuerdo a Varillas, su gesto sin sonrisa, la bruna piel, llevando un traje mostaza y zapatos negros de charol, corbata brillante y lila. En una mano esclava dorada y en la otra anillos diversos, llevando con cariño la guitarra que habría de sonar después la noche entera. Y ese valse, *El pirata*, que resulta tan difícil de olvidar. (Nicolás Yerovi).

Embajadores



Rómulo Varillas, primera voz y segunda guitarra de Los Embajadores Criollos, un conjunto que hizo época en la música criolla.

DOS SACRIFICIOS DE DAMA DE OSCAR QUIÑONES

El maestro internacional Oscar Quiñones (1941) ha sido el jugador peruano más destacado de la década del 60. Estudioso y disciplinado fue campeón nacional durante los años 1961, 1963, 1964 y 1966. Quiñones no recibió ayuda del Estado peruano en el momento debido y ahora prematuramente casi ha abandonado la práctica del ajedrez pero todavía nos entrega de cuando en cuando muestras de su extraordinario talento.

Oscar Quiñones (Perú) - Carlos Bielicki (Argentina) Siciliana. Santiago de Chile 1965.

1) P4R, P4AD 2) C3AR, P3R 3) P4D, PxP 4) CxP, C3AD 5) C3AD, P3D 6) A3R, C3A 7) A2R, A2D 8) P4AR, CxC 9) DxC, A3A 10) 0-0-0, A2R 11) P4CR 0-0 12) P5CR, C2D 13) P4TR, D4T 14) P5T, C4A 15) P6T, P4R 16) C5D!! (Si se toma la Dama sigue 17) CxAj, R1T 18) PxPj, RxP 19) AxPj, P3A y las blancas ganan en todas las variantes) 16...., A1D 17) PxPR, C3R 18) D4A, PDxP 19) PxPCR, RxP 20) P6C, PTxP 21) A6Tj., R1C 22) AxT, A4Cj. 23) R1C, TxA 24) A4CR, D4AD 25) D2R, R2C 26) D2T, AxC 27) TxA, D3C 28) AxC, DxA 29) TxP, D5C 30) T5D, A5AR 31) D2A, P4CR 32) T1C. Rinde el negro.

Oscar Quiñones - Enrique Vásquez. Nimzoindia. Sao Paulo 1972.

1) P4D, C3AR 2) P4AD, P3R 3) C3AD, A5C 4) P3R, 0-0 5) A3D, P4AD 6) C3AR, P4D 7) 0-0, C3A 8) P3TD, PDxP 9) AxPA, A4T 10) D3D, P3TD 11) T1D, P4CD 12) A2T, A2C 13) PxP, AxC 14) D2A, D2R 15) DxA, C5R 16) D2A, CxP 17) A2D, TD1A 18) TD1A, C2D 19) A1C, P4AR 20) A3A, C3AR 21) A2T, C5R 22) A1R, C4R 23) CxC!, TxD 24) TxT, T1AD 25) TxTj., AxT 26) A5T, P3TR 27) T8Dj., R2T 28) T8Tj. Abandona el negro. (M.M.).



Alejandra Kolontai: la mujer y la revolución



¿Quién fue realmente esta militante bolchevique nacida en 1872, un año después de la Comuna de París? Como ella misma lo ha narrado en varios testimonios, procedía, al igual que otros teóricos y militantes revolucionarios rusos, de un medio burgués acomodado. Entró en relación con los grupos revolucionarios contrarios al zarismo a través de lecturas de textos socialistas y principalmente por sus experiencias personales en los medios obreros.

Trabajó con los bolcheviques hasta 1906, año en que defendió la idea de que las organizaciones de las obreras no debían ser autónomas, sino que era preciso la existencia en el partido de un buró especial o una comisión para la defensa y representación de sus intereses. Ese mismo año se alejó de los bolcheviques cuando surgió la cuestión de la participación de los obreros en la Primera Duma del

Estado y la discusión sobre el rol de los sindicatos. Hasta 1915 forma parte de la fracción menchevique; en esa fecha regresa con los bolcheviques a los cuales ya no abandonaría. En 1917 se convirtió en una fiel seguidora de Lenin, con quien entonces mantuvo correspondencia. De regreso a Petersburgo, en vísperas de la revolución, se opuso a la línea de apoyo crítico al gobierno provisional, adoptada por la mayoría. El 4 de abril, cuando Lenin pronunció su célebre discurso —exigiendo la toma del poder—, ante una conferencia bolchevique asombrada, sólo Alejandra Kolontai tomó la palabra para apoyarlo.

El VI Congreso del Partido bolchevique la eligió para formar parte del Comité Central en su ausencia, ya que en ese momento se encontraba en las prisiones de Kerensky. El 5 de octubre de 1917 el Comité Central la eligió para la comisión encargada de poner al día el

programa del Partido, ya anticuado para la nueva situación del país. Para las elecciones de la Asamblea Constituyente, figuró en el tercer puesto entre los candidatos del Partido bolchevique. En las discusiones sobre la paz de Brest-Litovsk se identificó con los comunistas de izquierda y declaró: "Si nuestra República Soviética ha de perecer, otros llevarán más adelante la bandera"; esta frase, producto más del sentimiento que del análisis, le llegaría a costar el cargo en el Comité Central, que ya no volvió a recuperar.

Luego vendría la etapa de la Oposición Obrera y finalmente sería enviada como diplomática al extranjero. En 1927 escribió Un gran amor, novela donde se ha querido ver la relación sentimental entre Lenin con Inessa Armand. En 1945 regresó a la Unión Soviética y se retiró de toda actividad pública. En sus últimos años mantuvo su viva-

idad e inquietud por todos los procesos sociales donde participaban los trabajadores. Murió en Moscú en 1952, rodeada de recuerdos de la vieja generación bolchevique con quienes un día partió en una larga aventura para cambiar la historia de los hombres.

LA MUJER NUEVA

La continua actividad de Alejandra Kolontai como propagandista y escritora se dirigió no sólo a la divulgación del marxismo, sino paralelamente a la creación de una conciencia feminista, a la que entonces el Partido no había prestado ninguna atención. Para Alejandra —a diferencia de las teorías defendidas por las feministas burguesas— no podía existir una completa liberación de la mujer sin una transformación total del orden social; la emancipación de la mujer sólo será posible dentro de la sociedad socialista, a través de una nueva relación hombre-mujer basada en la solidaridad y camaradería, en la que la mujer fuera económicamente independiente. Ella expresaría en su libro *La mujer nueva*, que el amor, en la nueva sociedad, ocuparía un plano secundario para dar prioridad a su propia realización como ser humano, como un trabajador equivalente al hombre. Al mismo tiempo, la sociedad socialista liberaría a la mujer de las dos ataduras que a lo largo de la historia han detenido su plena realización: el trabajo doméstico y el cuidado de

los niños. Con un optimismo que la historia posterior todavía no ha confirmado, ella esperaba la desaparición de estas limitaciones gracias a la sustitución de los trabajos individuales por el trabajo casero colectivo, y la crianza de los hijos en las guarderías escolares. La unión libre, como sustituto del matrimonio indisoluble, y la sustitución del cariño egoísta hacia los propios hijos por el amor hacia todos los niños de la nueva sociedad completaban la descripción del futuro comunista deseado por la Kolontai: "En vez de la familia de tipo individual y egoísta, se levantará una gran familia universal de trabajadores, en la cual todos los trabajadores, hombres y mujeres, serán ante todo obreros y camaradas".

Este conjunto de ideas, aunque en la actualidad resulte insuficiente a los sectores más radicales del movimiento feminista, levantó en los años en que fue expuesto por primera vez, una ola de indignación y escándalo, no sólo en los medios burgueses europeos, sino en los propios círculos revolucionarios rusos. El mismo Lenin atacó los puntos de vista sobre las relaciones hombre-mujer y la nueva moral sexual propuesta por la Egeria bolchevique, quien por supuesto no conseguiría llevar a la práctica su doctrina en los años del puritanismo estalinista. Ella quiso que la revolución no se desvinculara de la situación real de cada hombre y de cada mujer. Ella quiso que con la llegada de la re-

volución cambiara no sólo el mundo, sino que como Rimbaud, pensaba que también había que cambiar la vida, por ello reclamó la gestión colectiva en la dirección de las industrias y del Estado y exigió la democracia directa de los trabajadores.

LA OPOSICION OBRERA

Tras el triunfo de la Revolución de Octubre y la intensa actividad desplegada en los meses siguientes desde su puesto ministerial-Comisario del Pueblo para la asistencia pública, el rumbo de la revolución determinó la temprana aparición de actitudes críticas en el pensamiento de la Kolontai, al igual que en algunos sectores del proletariado ruso. La férrea disciplina laboral implantada ya en 1918, y el restablecimiento de la autoridad de los directores y técnicos capitalistas, provocaron las primeras respuestas obreras, articuladas progresivamente por diversos grupos comunistas de oposición, entre los cuales la Oposición Obrera desempeñó en los años 1919-1922 un papel de primerísima importancia.

Para la Oposición Obrera, los graves problemas por los que atravesaba el país de los soviets eran el resultado del aumento de la burocracia dentro del Partido y de la desconfianza de los dirigentes en la clase obrera, que había conducido a una progresiva separación entre el Partido y el proletariado y al establecimiento de un rígido control económico e ideológico del primero sobre el segundo. El punto final en este debate se produjo en el X Congreso del Partido, celebrado en 1921. La discusión sobre el papel de los sindicatos enfrentaría a Alejandra y a la Oposición Obrera, partidarios del control de la economía por los sindicatos, con Trotsky —defensor de la estatización de estas organizaciones—; Lenin trató de atenuar la diferencia entre la exhortación de Trotsky al sometimiento de los sindicatos y el programa de la Oposición Obrera. Según Lenin, los sindicatos no debían ser absorbidos por el aparato estatal ni había que otorgarles el control sobre la industria; más bien, debían retener una dosis real de autonomía, con el derecho de elegir a sus propios líderes y promover la libre discusión de los problemas laborales, mientras que el gobierno seguiría teniendo las riendas de la economía en

sus propias manos. Lenin esperaba que sus propuestas lograrían unir a los dos grupos. Se sintió profundamente perturbado por la disputa, que amenazaba con romper la unidad partidaria en un período tan crítico de la historia soviética. "Debemos tener la valentía de mirar de frente la amarga verdad", expresó en 1921, en el momento más agudo de la disputa. "El Partido está enfermo. El Partido tiembla de fiebre". A menos que pueda curarse de su enfermedad "en forma rápida y radical, se presentará una situación que puede ser fatal para la revolución". Los miembros de la Oposición Obrera fueron derrotados por una amplia mayoría de votos y el grupo desapareció un año después. Con él, a pesar de sus errores, se hundía también la esperanza revolucionaria de muchos proletarios para los que el control obrero en el terreno económico significaba un gran paso en la lucha por una democracia directa de los trabajadores.

Para Alejandra Kolontai, la derrota de sus posiciones representaba el fin de sus más queridas aspiraciones. Vendrían luego los años de Stalin y los vaivenes de la política de su tiempo. Su creencia en la posibilidad de que se produjeran cambios reales en corto plazo, se esfumó. Pero a pesar de ello, la sociedad que le rodeaba, el mundo en que vivía, no fue lo suficientemente negativo para ahogar toda esperanza; el socialismo que ella esperaba sufrió grandes involuciones; sus sueños, que fueron los mismos que los de toda la vieja guardia bolchevique, chocaron con las formas de un sistema social donde la democracia directa de los trabajadores tendría que volver a conquistarse; no obstante, permaneció fiel a los ideales comunistas y al gobierno de la Unión Soviética; censuró sus escritos, aunque nunca perdió la fe en las masas trabajadoras; como expresa uno de sus biógrafos: "en los últimos años de su vida, Alejandra Kolontai dejó de ser objeto de la tragedia del alma femenina para convertirse en el sujeto de una tragedia independiente. Tragedia independiente que ella quiso fundir con todas las víctimas de cualquier tipo de opresión". (Manuel Hernández).

*Ninfa de un bosque del Lacio que inspiraba las atinadas leyes de Numa Pompilio.



FILATELIA PERUANA

El Perú fue el sexto país latinoamericano que adoptó la estampilla para el pre pago de la correspondencia. Su primera emisión oficial es del año 1858 y constó de tres estampillas: la de 1 real, azul; la de 1 peseta, carmín; y la de medio peso, amarilla. Un año antes habían sido utilizadas dos estampillas, de 1 y 2 reales, los famosos barquitos de la Pacific Steam Navigation Company, empresa naviera británica que, viendo la utilidad de los sellos postales, puso un lote a disposición del gobierno peruano. Las estampillas de la Pacific circularon poco —por lo que son muy raros los ejemplares usados— y fueron retiradas cuando el gobierno decidió adoptar el sistema y emitir sus propias estampillas.

Desde esa fecha el Perú continuó emitiendo estampillas, algunas pocas muy bellas, y siguió una política postal honesta —aunque fíatelicamente poco atrayente— que se ha visto alterada en estos últimos años.

En el transcurso de estos 123 años, el Perú ha emitido casi todos los tipos de estampillas: las comunes y aéreas, naturalmente; las de multa o "Déficit", descontinuadas en 1936; las oficiales, emitidas a partir de 1890; las de encomienda, que tuvieron una vida efímera (1897/1905); las de telégrafos, igualmente de breve duración (1876/1898); las semi-postales y hasta estampillas postales-fiscales, ya que así deben considerarse algunas de las emitidas en Arequipa durante la Guerra del Pacífico.

Es muy difícil dividir en épocas la historia de la estampilla peruana. Quizás el periodo mejor delimitado sea el llamado "clásico", que comprende las emisiones entre 1857 y 1873. Esta división tal vez se sustenta en que todas las estampillas de este periodo, excepto las llamitas de 1866, sean sin denter y hayan sido impresas en el Perú.

Otro periodo muy interesante es el de la Guerra con Chile. Durante este corto lapso en el Perú coexistieron dos administraciones postales y se emitió una gran variedad de estampillas, en su mayoría reselladas, que son un fértil campo para el filatelista estudioso. (Carlos Garayar).



"En la sociedad socialista en vez de la familia de tipo individual y egoísta, se levantará una gran familia universal de trabajadores".

Museo y Cultura

La palabra museo viene del griego *mu-scion*, nombre dado al templo dedicado a las Musas. Esta palabra no ha perdido, ni siquiera en nuestra época iconoclasta, su significación de recinto sagrado donde se rinde culto al Arte. El Museo tampoco ha podido sacarse encima las significaciones de riqueza, abundancia, "tesoro", que le vienen de su antigua historia, ya que en una primera época fue depósito de los botines de guerra. En este sentido la "historia negra" de los museos comienza con la conquista de Grecia: baste recordar los saqueos de Siracusa (212 d. C.) o de Corinto (146 d. C.)

Templo, tesoro y otra significación más, la del lugar de la "cultura". Los visitantes que logran entrar al museo, venciendo el peso de estas significaciones, están en una situación de desventaja frente a la Institución, en relación de menos a más, frente al prestigio abrumador de la cultura.

La institución museológica se ha presentado al público como un edificio de gran prestancia, de preferencia neoclásico, que guarda tesoros incalculables comúnmente considerados como "cultura". Si tipológicamente el museo-templo es una barrera para el hombre moderno que ha desterrado la sacralidad, la crisis se hace patente cuando se enjuicia la función de este templo. Resulta triste constatar que la mayoría de ellos no colman las expectativas del hombre de hoy y que no tienen nada que ofrecer al visitante porque como Institución el museo no ha sido capaz de mantener viva la cultura que guarda ni de poner en marcha su reproducción.

Más trágico resulta pensar que esta crisis sólo afecta las funciones exteriores del museo: que el público no visita sus salas porque están mal montadas y oscuras, porque no hay restauradores, archiveros o porque no se ofrecen visitas guiadas. Y un poco la preocupación de nuestras instituciones culturales en Latinoamérica es querer salvar el museo en términos administrativos, sin darse cuenta que el mal es más profundo, que ha tocado directamente a la Institución Cultural, al modo cómo se



Un museo del Cusco en el siglo pasado

maneja y dirige la cultura. Y el museo como "manipulador" de la cultura es uno de los primeros afectados.

Es necesario replantearse el problema del museo desde el concepto mismo de cultura, como una institución destinada a favorecer su desarrollo y no su anquilosamiento, pero también es necesario un replanteo desde el punto de vista ideológico, es decir cómo se manejan las ideas en su interior, a qué tipo de condicionamiento social se someten, cuál es el papel de la ciencia en el seno del museo. Es necesario un método de análisis y diagnóstico que lleve al planteamiento de un museo moderno como reproductor de una cultura en constante movimiento y al servicio del hombre de hoy.

El museo nace en los inciertos días del Terror, en 1792, con la gestión del pintor J.L. David que abre las puertas del Louvre para todos los ciudadanos. Desde 1815 el museo ha sido el instrumento de una ideología liberal burguesa, caracterizada entre otras cosas, por la exaltación del individualismo y la libertad como lema de todo proceso creativo. Además, por la pretenciosa creencia de considerarse única y excluyente. El museo es pues una creación cultural de esta ideología liberal, templo y panacea de la creación individual frente a la naturaleza conquistada. En este templo se

reúnen los bienes que dentro de ese "marco" (contextualidad) se bautizan como culturales.

Todo lo que entra en el museo es cultura, es paradigma y modelo que tener en cuenta: lo que no puede entrar y se queda fuera no es cultura o no es arte. Dentro de este esquema se han desarrollado los museos en Europa y en América dominada. De esta manera el museo es el instrumento de la ideología dominante y a través de él se transmiten los modos de pensar, los "valores" de la clase que está en el poder.

Se discute en los Congresos sobre "el museo como centro de promoción de los valores culturales", pero me pregunto ¿de qué valores culturales? Hasta el momento han sido nuestros valores los que se han impuesto, relegando los de otros grupos que operan en la marginalidad.

En la mayoría de nuestros museos de arqueología, se presenta la "cultura" como pasado. Los objetos que se exhiben en las vitrinas vociferan su calidad de antiguo, que de por sí los prestigia. Hermosos mantos, cerámica y oro que inducen al visitante a embriagarse con un pasado glorioso, donde fue posible el desarrollo de la creatividad del hombre peruano. Ante estas glorias el presente palidece, no se tiene en cuenta para la creación. Franquear las puertas del museo significa ya un me-

nosprecio por el presente incapaz de producir tan altos logros: fuera del museo no hay pues cultura.

Pienso que en un proyecto moderno de museo se debería pensar, antes de saber cuántos baños se necesitan o cuántas vitrinas se emplearán, en la forma de crear un puente entre lo que está adentro y lo que está afuera del museo, para que las vitrinas cobren vida y el museo se convierta en promotor de cultura viva.

Otro hecho elocuente, observable en todos nuestros museos, es la manera como se presentan los objetos, destacando sólo el aspecto estético y dejando de lado el marco referencial. Esto pertenece a la historia del gusto, es cierto, pero nada más indicativo de que el gusto que se ejerce es el del grupo de poder y su ideología estética. Es conocido como en la arqueología practicada en el Perú en el siglo pasado, se seleccionaban las piezas más hermosas y se rechazaban las "feas"; entraban al museo aquellas que presentaban rasgos estéticos capaces de resistir un parangón, salvadas las distancias, con un ánfora griega. Y como lo más hermoso y más abundante que hacían los peruanos antiguos era la cerámica, nuestro museo está lleno de cerámica, dando una idea unilateral del desarrollo de la cultura peruana. Fueron grandes ingenieros, grandes arquitectos, grandes agricultores, grandes astró-

nomos, pero esto no se explica debidamente con gráficos y maquetas; se recurre al huaco como único documento y además descontextualizado, creando la idea de fragmentación y no la de unidad diacrónica.

El museo debe cumplir una función "intertextual", es decir, debe permitir la más variada lectura del objeto, desde el punto de vista social, político, económico, religioso y estético. Como institución científica está trabajando por develar los misterios de las sociedades antiguas; es un trabajo lento, pero paulatinamente van accediendo a las vitrinas nuevos datos que dan luz sobre nuestro pasado. Esta es una manera de luchar contra las mistificaciones y el manipuleo de la cultura: hacer ciencia en el museo, hacer investigación. Así pues el museo no es asunto de "decoradores" sino de planteamientos claros sobre la cultura, sobre los usuarios y sobre la capacidad de creatividad del hombre peruano. Quienes no ven las cosas desde este ángulo propician la contemplación, como actitud preferida de los que desean una cultura exclusiva, aunque petrificada.

Entre los países sudamericanos el Perú se ha distinguido por ser el más reacio a asumir y resolver la problemática de sus museos. En vano se han realizado Congresos, Simposios y otras reuniones que han hecho ver lo avanzada que está la museología en otros países. Aquí no ha pasado nada: ni la Dirección de Museos, ni la Asociación de Museos del Perú, ni una encuesta que dé una idea de la situación.

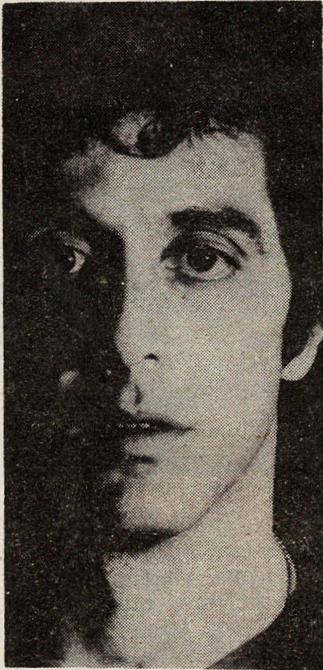
Vivimos en un pasado tan remoto que no tenemos idea del tiempo, perdemos la memoria con facilidad; vivimos tan despreocupados que nuestros museos son centros donde, antes de generar cultura, se la mistifica, se la destruye, se la ignora. Aquí el museo es generador de anticultura. (Alfonso Castillón).

William Friedkin, director de *Contacto en Francia* y *El exorcista*, presenta antecedentes de indudable capacidad, dentro de los límites, no muy flexibles, de adecuación a las conveniencias del mercado. *Cruising*, que llega precedida por versiones de escándalos en torno a su proyección y su rodaje —la comunidad homosexual protestó "acusando al director de provocar más violencia y la tergiversación de los hechos" (sic)— confirma ambos presupuestos.

Cruising es la historia de un policía encargado de averiguar sobre un homicida de homosexuales, para lo cual se hace pasar por uno de ellos y frecuenta su mundo. Con este pretexto, Friedkin conduce a su policía (Al Pacino) por verdaderos pozos de promiscuidad, sin ahorrarse detalles de públicas intimididades y modus vivendi de la comunidad "gay". Sin conocer estadísticas al respecto, es evidente que el tratamiento dado por Friedkin al mundo homosexual, es tanto como reducir el heterosexual a orgías y prostíbulos. Como en esos asuntos generalmente nada es, al decir gaucho, ni "muy muy ni tan tan", la visión proporcionada se basa exclusivamente en el afán de impactar, con netas intenciones comerciales, pese a las pretensiones varias que ostenta este filme. Entre ellas: enfocar un tema más o menos tabú con un realismo periodístico ciertamente golpeante —pero no menos superficial—; psicológicas —la crisis de identidad del protagonista y las motivaciones del asesino—; de suspenso, y hasta un toque de denuncia —los métodos policiales. Hay de todo, y pese al aire duro, Friedkin no logra una definición clara ni un proceso creíble del protagonista ni una estructura policial coherente. El final es confuso, y en fin, Al Pacino, un actor en general con buenos recursos, resulta tan ambiguo cuando comienza su contacto con los homosexuales como cuando lo termina. Sicología, trama policial y denuncia parecen apenas pretextos para —y no el objetivo de— mostrar un submundo en sus peores aspectos, y hay que reconocer que por una vez la propaganda tiene

razón al advertir: "no la vea si no está totalmente seguro de su sexo", porque la clave

Al Pacino en "Cruising"



voyerista que pulsa Friedkin puede muy bien servir de estímulo a homosexuales reprimidos, latentes o vergonzantes. Una función social, después de todo.

La Rosa, de Mark Rydell, retoma un tema que ha recorrido el camino desde tempranas épocas —el ídolo popular y sus angustias— vividas en un tiempo donde tales vivencias alcanzaron caracteres extremos (los cantantes rock de los años sesenta y setenta). Con tema tan manido, Rydell consigue sin embargo un clima de nerviosa intensidad y esplendores visuales — con el concurso de la fotografía del excelente Vilmos Zsigmond, cuyos registros nocturnos tienen el mismo brillo alucinante de los conciertos rock. El retrato de La Rosa resulta un retrato compuesto: el del ídolo tiranizado por su condición, el de una generación — en su versión extrema — cuyo anti-conventionalismo y sed de vivir llegó en muchos casos

a límites mortíferos; el de una personalidad femenina donde una apatía y total liberación no puede controlar su hipersensibilidad y necesidad de afecto. (La Rosa precisa el amor personal, pero también la idolatría de un público al que prácticamente se entrega en un sentido vital y erótico de violentos climas: la imposibilidad de este doble amor es la clave de su destrucción). Y un retrato, colateral pero certero, de la poderosa maquinaria comercial que se pone en juego para deglutir y aprovechar estos fenómenos.

El magnetismo de Bette Midler llena la pantalla totalmente —al punto que esta película resulta inimaginable con otra actriz. En la línea de las divas "feas" (Judy Garland, Bárbara Streisand, Liza Minelli) las resume y extrema a todas, exhibiendo una personalidad donde se combinan el desenfado, la histeria, la sensualidad y el desamparo.

Cinemateca de Lima: primeros pasos

Uno de los vacíos evidentes de la cultura nacional es la carencia de una cinemateca que conserve y difunda, de una manera organizada y constante, lo más significativo del cine nacional y mundial. Así, la formación cinematográfica de quienes aspiren a poseerla —y dada la importancia del cine como medio de comunicación masiva y expresión cultural, esos "quiénes" nunca son pocos, y deben ser más— se hace a saltos y con carencias y vacíos fundamentales. Esta empresa, lograda a satisfacción en otros países latinoamericanos, ha sido abordada por un grupo de gente vinculada al quehacer cinematográfico, y quién lo desee puede engrosar sus filas, fundando el núcleo de la Cinemateca de Lima.

Entre los fines de esta institución que da sus primeros pasos, se encuentra el propósito de no convertirse únicamente en un museo y archivo de películas, sino "ser parte activa en la for-



mación de la cinematográfica peruana". Para ello, se proponen no sólo difundir cine, sino propiciar el estudio y debate, organizar muestras y festivales, mantener relaciones con entidades similares nacionales e internacionales, restaurar copias de viejos y nuevos filmes y mantenerlas, y hacer lo mismo con aparatos de cine, libros, revistas, guiones, fotografías.

Para hacer camino al andar, esta semana la Cinemateca de Lima se lanza con la exhibición en el Auditorio Miraflores de un filme imprescindible para abrir nuestra —por lo general, si no cerrada, entornada— ventanita hacia lo que en cine y vida en general sucede en otras partes del continente. Se trata de *Puerto Rico*, filme cubano-portorriqueño centrado en la historia y luchas del pequeño país hispanoamericano donde algunos quieren constituir la estrella nº 51 de la bandera de los Estados Unidos, y otros luchan empecinadamente por una independencia que no se agota en un status jurídico, sino que significa ante todo, capacidad de autodeterminación y resguardo de una identidad cultural —que ni los ghettos ni la explotación ni las calles de Nueva York han podido extirpar. (Rosalba Oxandabarat).

EL TIEMPO DE TIEMPO NUEVO

El conjunto musical Tiempo Nuevo está anunciando la edición de un disco de larga duración, que vendría a ser el resumen de sus cinco años de experiencia y de trabajo junto a un pueblo que ha pasado por una situación bastante particular en la historia del Perú. Tiempo Nuevo, formado bajo la dirección de Celso Garrido Lecca inicialmente en el Taller de la Canción Popular, cumplió un papel importante dentro del panorama de la música popular. Expresó una notable solidaridad con las luchas populares, con sus canciones, con su práctica. Incluso su forma grupal llegó a ser asimilada y reproducida en varios sectores populares, dando lugar a la formación de numerosos conjuntos con el mismo afán de combate.

Dentro de las canciones que incluyen en el disco figuran varios de los éxitos de su repertorio. "Cuando tenga la tierra", "Nicaragua es eterna", "La libertad llegó", "Festejo por Africa", entre las que alientan la solidaridad internacional. "La masacre de Juliaca", "A la salida de Casapalca", "Cierra filas", "La alegría está pa' acá", entre las que hablan de combates del pueblo peruano.

Si bien Tiempo Nuevo tiene mucho mérito y una particular concepción de su trabajo, habrían algunas precisiones que anotar. En cinco años de trabajo han difundido notablemente su estilo y técnica, provenientes de los sectores más modernos de la sociedad, pero ha sido poco lo que han asimilado de la manera como la masa popular construye su música dentro de la vida cotidiana, en su propia historia, en su tradición. Este intercambio no se ha producido todavía. En una de las canciones grabadas, por ejemplo en "La masacre de Juliaca", han efectuado un distanciamiento respecto a lo que el autor de este huayno quería hacer. Incorporando acordes de rock lento han hecho una hermosa versión, que suena muy bonito, pero que simplemente es otra cosa.

El disco de Tiempo Nuevo tiene bastante de polémico. Por eso mismo es que debe figurar como una de nuestras próximas adquisiciones.

(Juan Luis Dammert).

Lima, ciudad celeste

Hace un tiempo una ordenanza municipal dispuso que las casas y edificios de Lima fuesen pintados, en época de fiestas patrias, en colores gris o sepia-canela. Sin duda se tuvo en cuenta la necesidad de devolver algo de dignidad, al menos cromática, a una ciudad cada vez más estridente y fea. Y esos colores se concertarían, ciertamente, con un cielo invernal, con la monotonía del paisaje costero, y con el alma desvaída y amorfa de muchos de sus habitantes.

Sucede, sin embargo, que a esas tonalidades dominantes se agrega hoy un nuevo color, que se extiende inexorable por calles y plazas, y que llama con violencia nuestra atención, de día como de noche, en la humedad de julio como en el calor de febrero. Está allí, fijo y estólido, en esquinas y paraderos; pero también se desplaza, ubicuo, indetenible. Es el celeste de los millares de carretillas y puestos de los incontables vendedores ambulantes que han

invadido Lima. Ese celeste ingenuo, seguramente, pero también chillón, desvergonzado, vulgar.

¿Por qué prefieren este color? Podríamos acudir, en demanda de explicación, a las sutiles disquisiciones que han enhebrado algunos pensadores sobre el simbolismo —o la semántica— de los colores, amparándonos en la idea de que, por encima de diferencias y fronteras, la psique humana es una sola. Acudir, por ejemplo, a las hermosas especulaciones de Spengler, para quien el celeste —esa diáfana y feliz tonalidad de los cielos de Fra Angelico— es el color del catolicismo, y, por tanto, de la particular espiritualidad a que ha dado lugar. O apoyarnos en las finas y penetrantes consideraciones del gran director de cine Eisenstein, que figuran en su libro *El sentido del film*. O inspirarnos en la poética manera en que vivencian los colores Rimbaud o Baudelaire. Y si todo ello no bastara, cotejar los significados que atribuyen a

los colores otras culturas, sobre todo las exóticas, en la versión que de ellas nos dan los relatos de los viajeros y etnólogos. Sí, podríamos hacer todo eso...

Por nuestra parte, sin embargo, preferimos ver en esa predilección el efecto convergente de varias causas, muy propias de nuestra realidad. Señalemos, entre ellas, una atávica nostalgia por ese cielo azul profundo de la Sierra peruana, de la cual procede la inmensa mayoría de esos negociantes. Una sed de luz y de horizontes, en la grisalla de una urbe chata y carcelaria. Una subyacente pero aún no extinguida búsqueda de autenticidad y transparencia. Una compulsiva avidez de serenidad y equilibrio, negados por la angustiosa tensión que la pobreza y la promiscuidad ocasionan.

Sí, así debe ser. Pues no hay nada más real que la sordidez en que viven esos vendedores. Nada más cierto que el clima de alienación en que transcurren sus existencias. Nada más sofo-



cante que esa aparente libertad en que vegetan. Y ese color celeste, que adquiere en sus triciclos y kioscos una presencia casi obsesiva, se convierte así en el símbolo efectivo de la

degradación a que se ven sometidos por el orden social, corrupto e inhumano, que se nos ha impuesto.

Lima, ciudad celeste. (Juan Alberto Aylas).



CERTEX, RESULTADOS Y ALTERNATIVAS

Un debate actual en el que participan industriales y técnicos, políticos e investigadores.

ESTUDIOS ANDINOS 16

Con trabajos de Jürgen Schuldt, Carlos Samaniego, John Gitlitz, Elizabeth Dore, Javier Albó y Olivia Harris.

DE VENTA EN:

Librería de la Universidad del Pacífico
Avenida Salaverry 2020, Lima 11 (Jesús María)
Teléfono: 71-2277 (anexo 56)

También de venta en:

ABC o Castro Soto o El Pacífico o El Virrey o Epoca o Fausto o Horizonte o Internacional o La Universidad o Mejía Baca o Studium o Aquelarre (Arequipa).

Instituto de Estudios Peruanos

IEP

LA REFORMA AGRARIA EN EL PERU

JOSE MATOS MAR
JOSE MANUEL MEJIA

PERU PROBLEMA 19



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

UN LIBRO QUE NINGUN
MARXISTA DEBE DEJAR DE LEER

JOSE MARX Y AMERICA LATINA

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



cedep ediciones

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

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