

SUPLEMENTO DOMINICAL

el diário

Lima, 21/9/80 No. 19 Año 1

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

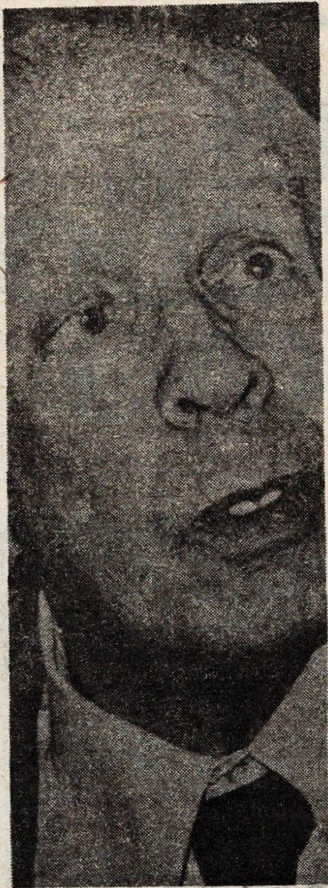


el Caballo rojo



**Yo, Claudio:
la verdadera historia**

Música popular: andinos y criollos frente a frente / Los hijos de Sánchez
/ La historia de la Federación de Obreros Panaderos "Tres Estrellas"



Siempre a la orilla del Premio Nobel. Maestro de maestros en la prosa castellana. El nombre de Jorge Luis Borges despierta simpatías y antipatías. Odio cerril y adoración. Para los lectores y letrados de la izquierda es un campo minado, más que espinoso. Hace ya varios años nos abruma con sus insólitas y detestables opiniones. Sobre Cuba, Vietnam, Videla, los Montoneros, Pinochet. Opiniones siempre reaccionarias y sin tapujos. Hirientes, cínicas, burlonas. Tan absurdas que resuenan como provocaciones sin ninguna convicción. No puede ser, nos repetimos año tras año. Difícil hallar un hombre tan partido, tan reñido a muerte con su obra. Lúcida y bella como pocas de este tiempo. Denigrada, día a día, por las sórdidas sandeces de un odioso escritor. (A.C.).



PUNTO FINAL

El semanario Unidad ha publicado en sus tres últimos números sendos artículos de Ricardo Luna Vega en los que nos intenta presentar como "sospechosos" distorsionadores del pensamiento de José Carlos Mariátegui y auspiciadores de la "débil posición" del estudioso argentino José Aricó. Nuestro "delito" habría consistido en haberle hecho un reportaje a éste último en el suplemento dominical El Caballo Rojo (24.08.80). Permítasenos, por única vez y sólo con el fin de aclarar inexactitudes que terminan por presentar al autor de estos "artículos" como solitario y valeroso defensor de la "verdad histórica", realizar las siguientes precisiones.

1.— El señor Luna Vega fue invitado por nosotros junto con Sinesio López y César Levano, en calidad de panelistas a un reportaje que preparábamos a José A-

ricó. Sus intervenciones, con las del resto de panelistas, fueron eliminadas de la versión publicada por exclusivas razones de agilidad periodística y porque sus observaciones pueden deducirse del tono de respuesta que las intervenciones de Aricó conservaron, respuestas a observaciones que se suponen existían y que nosotros conocemos bien.

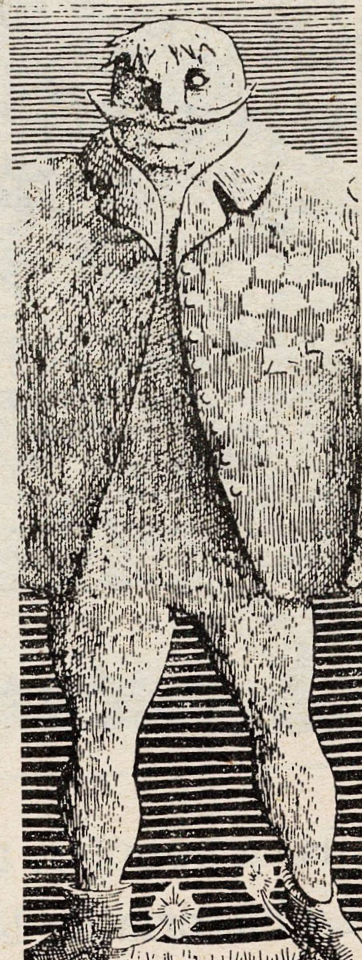
2.— El señor Luna no entendió el argumento y nos envió una "carta" de aclaración desproporcionada y ofensiva. En ella se llegaba a sostener que lo que tratábamos era de "ayudar a la publicidad que Aricó busca para su nuevo libro y para él" y se nos conminaba a publicar la versión original que según el mismo Luna duró tres horas —en espacio periodístico son 14 páginas sin fotografías—. La carta, sin embargo, no fue dirigida a El Caballo Rojo como lo señala Unidad— sino a los directores de El Diario ("a nuestros jefes"); Preocupados nos comunicá-

mos con el señor Luna Vega no sólo para disculparnos sino para ofrecerle el mismo espacio y todo el que necesitara para que pudiera plantear en qué discrepaba con Aricó. Luna no aceptó y prefirió escribir en Unidad no contra los argumentos de Aricó sino contra nosotros. No es, por tanto, que tengamos, como se dice, "la intención de continuar silenciando la posición de Luna Vega"; simplemente él no quiso escribir en las páginas de El Diario.

3.— No es posible ingresar a un debate desde los artículos publicados por Luna pues todos ellos lindan con lo anecdótico y utilizan a la diatriba como el principal de sus argumentos (desde llamarnos caballo amarillo hasta señalar como nuestros argumentos un aviso PAGADO en el que se publicita un libro). El gran ausente de este pretendido debate es precisamente el espíritu y estilo que nos dejó Mariátegui. Defenderlo con "profundi-

dad y lucidez" no requiere del insulto, la distorsión y la mala fe.

Lo que al pueblo y a la izquierda le interesan en este momento es que unitariamente enfrentemos la campaña para las elecciones municipales y en que se comienza a plasmar una alternativa unitaria para el pueblo es encontrar en Mariátegui su legado histórico, su concepción de partido, las formas como se conceptualizaron las relaciones entre partido y sindicato e indudablemente su pensamiento en su verdadero contexto, sin dogmatismo ni "ortodoxias". A nadie le interesan petulancias, ni vanidades personales, sobre si lo invitaron o no, lo que interesan son argumentos. El debate en torno a Mariátegui está abierto y estas páginas, estamos seguros, así como las de El Diario y la revista Marka, están a la espera de cumplir esta tarea histórica. (El Caballo Rojo)





Nicolás Yerovi, Juan Luis Dammert, Andrés Soto, Rodrigo Montoya y Máximo Damián en la redacción de nuestro suplemento durante el presente conversatorio.

Música popular

Las raíces de la cultura nacional

Más allá de lo inmediato, el desarrollo de la música popular adquiere implicancias históricas. Ella afirma —o debe afirmar— nuestras raíces en el contexto de la cultura nacional. ¿Cuáles son las características básicas de esta música? ¿Cuál es la respuesta de la izquierda a ese problema de conexiones políticas evidentes?

Para conversar sobre estos y otros aspectos del quehacer musical en el país, nos reunimos en *El Caballo Rojo* con Nicolás Yerovi, director de "Ninos y Monadas" y un sabroso conocedor de la música criolla; Juan Luis Dammert, persistente cultor de nuestra música y conformante del grupo musical "Anaru"; Andrés Soto, excelente compositor joven cuyos trabajos renovando ritmos y contenidos saben rescatar sus raíces populares; Máximo Damián Huamaní, nuestro mejor violinista de lo andi-

no y heredero del corazón de José María Arguedas; Rodrigo Montoya, puquiano criado al calor del huayno, analista acucioso de la problemática rural en nuestro país.

E.C.R.: En general, en las últimas décadas en el país, es notorio que la actividad cultural, particularmente musical andina, se ha visto incentivada grandemente. Propongo que una de las razones de este diálogo sea descubrir dentro de este contexto, dos aspectos centrales: las características de lo que puede llamarse cultura popular, y cuáles son las condiciones que configuran el proceso de formación de la cultura nacional. Al interior de los aspectos antes señalados será posible ver cómo es que se recrean y nutren nuestras expresiones culturales al tiempo de afirmar sus raíces. Es decir, ¿de qué manera nuestro pueblo resiste a una

agresión cultural múltiple, pero al mismo tiempo cómo recrea la cultura manteniendo ciertas raíces que la identifican como popular y nacional?

Nicolás Yerovi: Pienso que es a raíz de la expansión de la industria fonográfica cuando se produce una primera reafirmación de las raíces músico-populares. Con la industria del disco y la existencia de medios de difusión masivos, como fue en un comienzo la radio y ahora es la TV y el cine, a través de los cuales la gente recibe cotidianamente un aporte cultural extranjero, creado adrede con propósitos comerciales en muchos casos. Pienso que a raíz de este fenómeno todos los pueblos se han visto sacudidos, han vuelto sobre sí, han buscado sus raíces, y han logrado recomponer un bagaje cultural que de algún modo estaba adormecido.

Juan Luis Dammert: El

cómo nuestra música mantiene cierta raíz común creo que tiene que ver con el propio carácter de nuestra sociedad; con las maneras de producir cultura por parte de las diferentes clases que la conforman. Por ser el Perú un país conquistado, colonial primero y semicolonial después; con clases muy diferenciadas, su modo de hacer cultura, su organización social, su manera de percibir el mundo, en cierta manera se mantiene, resiste, claro que mezclándose y en ese proceso, desarrollándose. Las raíces permanecen porque las fuerzas sociales que las conforman siguen vivas y están actuando en el panorama nacional. Este es el caso del campesinado.

Andrés Soto: Quisiera empezar —adrede— estableciendo una distinción preliminar a modo de guía sobre cómo tomar las apreciaciones que se vayan formulan-

do en esta reunión. Tal distinción alude a las diferencias que existen entre los estudiosos, que respecto a la música se denominan musicólogos, los críticos, que vendrían a ser, según un exagerado observador, los que pasaron de la condición de artistas potenciales a la de fracasados permanentes, y los que son simplemente músicos en su acepción elemental o compleja. Ahora bien —para seguir el hilo de la conversación— considero que debemos partir del reconocimiento de que el Perú presenta una diversidad de vertientes culturales, dentro de las cuales las raíces se mantienen, en sus aspectos fundamentales, frente al influjo de las expresiones musicales foráneas, como fenómeno universal al cual no es ajeno nuestro país. Comparto la opinión de que la industria fonográfica hace su aparición utilizando y aprovechando con fines comer-

ciales lo más saltante tanto del acervo nacional como extranjero. El comportamiento defensivo de los grupos sociales nacionales muchas veces es integrado también el circuito comercial a costa de distorsiones muchas veces castantes.

En estas condiciones ¿qué es la música popular? ¿Aquella que llega masivamente mediante la industria fonográfica o la que es rescatada, creada y recreada por los grupos sociales más deprimidos? Creo que la respuesta saldrá de la combinación de ambas posiciones. De que la música haya estado al servicio de y para intereses muy concretos, ese es otro asunto.

Rodrigo Montoya: Quisiera señalar que en los últimos años la música popular tiene que ver, como Nicolás lo ha dicho, directamente con todas las posibilidades de difusión por los medios de comunicación, por este desarrollo del capitalismo en el país que ha convertido al objeto cultural en mercancía, en objeto de ganancia. (Deben haber muchos ricos en el Perú con lo que otros crean en la canción popular, a través de las disqueras, coliseos y restaurantes en casi todas las ciudades del país). En cuanto a la actual presencia de nuestras manifestaciones culturales creo que habría que escharbar un poco y encontrar sus bases en lo que ha ocurrido en el país en los últimos diez años. Con las tomas de tierras y la Reforma Agraria los campesinos entran en la escena política del país, decisivamente. No es gratuito que la "nueva canción" sea casi exclusivamente andina o trate de serlo. Esto se liga al grado de inserción de la izquierda en el campo, no comparable a lo de décadas anteriores. Cuando el 69 se da la Reforma Agraria, gran parte de los compañeros universitarios, tanto profesores como estudiantes descubren que hay que ir al campo a profundizarla, y es en esa "penetración" que empieza a definirse lo que me parece una tercera etapa del indigenismo, aunque parezca dura la frase. El primer indigenismo fue religioso, colonial, con Las Casas. El segundo va de fines del siglo XIX a los primeros treinta años de este siglo, con un carácter intelectual, humanista, pre-político. El indigenismo de nuevo tipo, a cuya difusión asistimos en estos diez últimos años, es un in-

digenismo militante, político y directamente ligado a la corriente de democracia popular en el país. El peso de lo andino en la "nueva canción" responde, en esencia, a la emergencia del sector campesino con fuerza en la escena política del país, por un lado, y, por el otro, a un deseo ferviente de gente urbana, sobre todo en las capas medias, que en su crisis de identidad se vuelven sobre lo andino.

Máximo Damián.— Yo podría decir, la música, el folklore, sus costumbres deben mantener como esencia, como original. Ahora ya no quieren. Quieren travoltas. Cuando hacen fiestas costumbristas la gente pide conjunto. El pueblo siempre hacemos fiesta costumbrista, la gente no quiere. Música también se ha cambiado. Han salido nuevos cantos. De ahí tocan, ya no tocan originalmente.

Andrés Soto.— ¿Se está tomando por música popular la que ejecutan los grupos que han proliferado en la última década, o su aplicación es mucho más vasta?

Rodrigo Montoya.— Deberíamos pensar en lo que es la creación original y en los autores e intérpretes que el pueblo tiene, y no incluir necesariamente a todos los grupos de "nueva canción", por más matices que tengan.

E.C.R.:— Hemos hablado de lo que debe ser música popular y particularmente de lo andino, pero, en el camino de forjar una cultura nacional, lo andino no es el único elemento, aunque tal vez sea el predominante. Las otras vertientes están fuera del ande. ¿Cuáles serían éstas? ¿Nuestra cultura nacional será mestiza? Los grupos musicales, cuyo escenario natural son las peñas o eventualmente sindicatos, ¿qué carácter tienen y cuáles son sus límites?

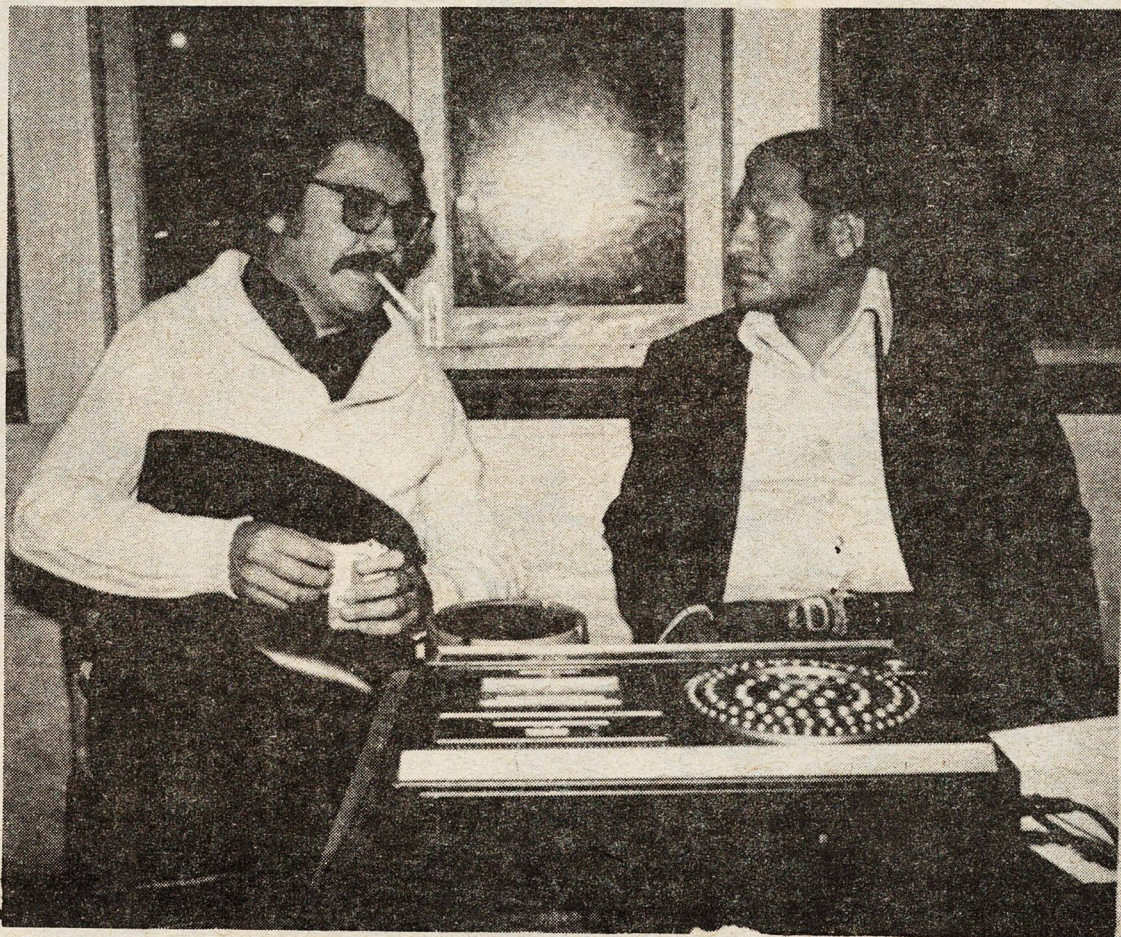
Nicolás Yerovi.— Yo podría decir que el folklore costeño urbano es producto del mestizaje que caracteriza nuestro país y reúne una serie de aportes importados y autóctonos, no sólo relacionados con la naturaleza misma de la composición sino con su interpretación instrumental y vocal. Diría que dentro del mundo de la cultura andina hay varias manifestaciones musicales, que se diferencian, con sus variantes, al igual que con la música criolla. Se puede ver claro en la marinera; la del norte, centro y sur. Al mismo tiempo,

en la ceja de montaña ahora ha cobrado gran fuerza el ritmo chicha. Creo que en esta zona se da un mestizaje tardío, de ritmos que actualmente se encuentran en un proceso embriona-

res; los migrantes obreros, pescadores, tenían su cortamontes, sus bailes, su huayno; y por la radio se escuchaban las canciones de Leo Dan, etc. En última instancia, todas las expresiones

nacionales, integradas a la vida del pueblo, son las que van a conformar su cultura, con una gran influencia campesina en todos sus aspectos.

Andrés Soto.— Hay ver-

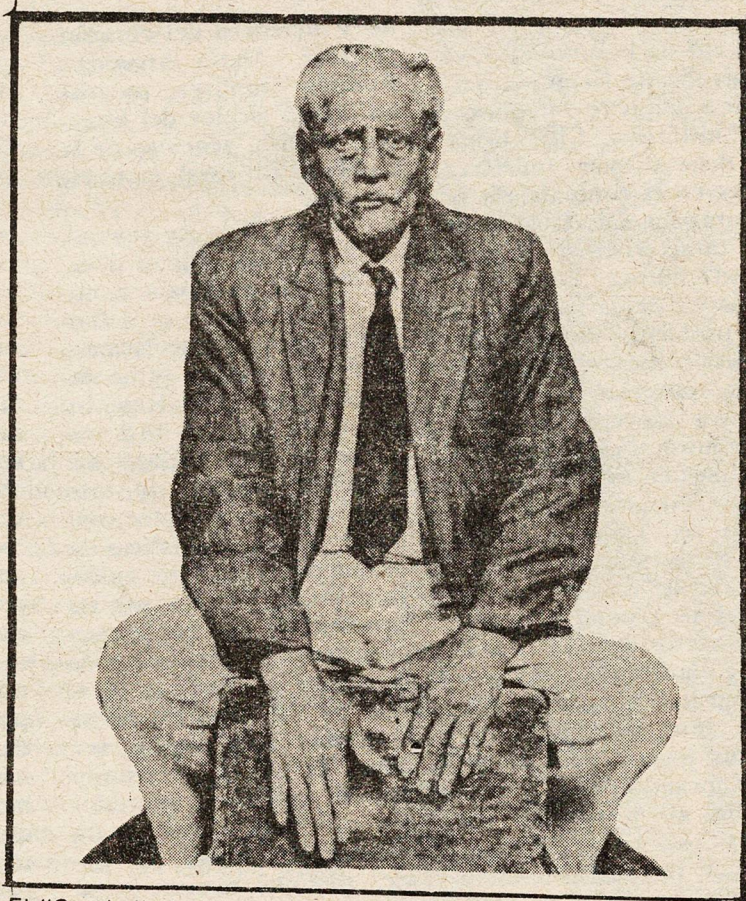


"Deben haber muchos ricos en el Perú con lo que otros crean con la canción popular a través de las disqueras, coliseos y restaurantes". En la foto, Rodrigo Montoya y Máximo Damián.

Las raíces de la cultura nacional

rio, por el cual la costa peruana atravesó a comienzos de siglo. El folklore andino es el menos fustigado por modelos importados, el que más ha conservado su sabor autóctono. Así como el Perú es una nación que en todos sus aspectos camina a una integración, la música popular está llamada a una integración mayor.

Juan Luis Dammert.— Sobre los grupos, creo que no los hace ser andinos el tocar cuatro grandes hits populares y un repertorio de aire panamericanista. En torno a la pregunta, creo que hay varios elementos que conforman la vertiente nacional. En primer lugar, no hay un huayno, sino muchos huaynos, regionales. Junto a la vertiente andina se ubica la que está ligada a sectores modernos de la sociedad, y la vertiente criolla, mestiza, costeña. Cuando niño veía, en un puerto de la costa (Supe), a la gente del pueblo que cantaba val-



El "Gancho" Arciniegas, el mejor "cajón" de nuestra música criolla.

tientes del cantar popular que se van plasmando porque la música es una expresión frente a una realidad concreta. Refleja, y a veces distorsiona, la realidad, por las mismas condi-

ciones en que se gesta. Es el caso de la llamada música negra, con lazos históricos muy fuertes que tienen que ver con la esclavitud que imperó por mucho tiempo. Esa naturaleza de la

canción negra hace que tenga determinadas características, que enfatizan la sumisión. Esta actitud con el correr de los tiempos va variando, tomando un tono de picardía —yo diría de rebeldía manifiesta y hasta burlona, una rebeldía que traspasa los límites de lo político para situarse en una posición que invita a la reflexión; como quien se pregunta: ¿quién es más libre? Ello traduce una evolución del sentimiento y del goce estético —recreativo en el marco de los cambios que se operan en la sociedad; el arte en este aspecto es como el grito que se anticipa a la historia. La realidad demanda que el arte se anticipe y por ello es un proceso creativo.

Rodrigo Montoya: Hablando de influencias quisiera referir dos, sin repetir las señaladas. Primero: en los intérpretes originarios de la canción popular, particularmente andina en el Perú, la influencia de la ciudad y de la vida urbana es decisiva en la transformación no sólo del contenido de los huaynos, sino también en su propio ritmo musical. La vida urbana plantea situaciones diferentes a las que los antiguos intérpretes es-

tuvieron sometidos en el mundo andino. Así, los contenidos cambian, la poesía se pierde, así como la naturaleza. La segunda influencia no toca a los intérpretes originarios sino a los nuevos. Esta viene de Chile, particularmente de la experiencia de la Unidad Popular. Han surgido numerosos grupos a imagen y semejanza de los "Quillapayún" y los "Inti Illimani". No creo que duren mucho tiempo si no dejan de copiar y asumen las raíces mismas del folklore, de la multiplicidad musical y social peruana. Por otro lado, sobre la unidad de la música en el país, tienen demasiado peso las identidades regionales. En la medida en que haya una desregionalización del conjunto del país, podríamos hablar de una integración, de una unidad de diversas vertientes.

Máximo Damián.— Mi padre fue violinista del pueblo. No quería enseñarme, pero aprendí a escondidas. De ahí ya la comunidad me contrató, para "huahua-huañuy" (entierro del niño) y otras costumbres. Yo estaba tocando toda la noche. De Lima habían llegado varias familias, entonces toda la gente que estaba bailando huayno, comenzó a pedir vals, marinera. Yo no podía tocar. Y ellos cantaban castellano, toda la gente se miraba. Y así es en los pueblos también. Acá en Lima también hacemos fiesta costumbrista, para ayudar al pueblo. Tenemos Centro Social Deportivo San Diego de Ishua. Cada año celebramos el santo. Los mistis van a venir a decir toca nomás. Algunos maestros violinistas han aprendido a tocar nueva ola. "El toca muy bien —dicen—. El ya no toca nada antigüedad nomás" Ya no quieren contratar ya. Por ejemplo, ellos contratan orquesta. A la gente cuando están tocando miran nomás, pero cuando toca orquesta toda la gente se mete adentro. Los viejitos nomás se quedan.

E.C.R.— En el problema de la resistencia y la afirmación cultural hemos visto algunos responsables. Sin embargo, queda claro que cuando hablamos de la forja de la cultura nacional, tenemos que referirnos a la izquierda peruana y sus responsabilidades en ese terreno. De qué manera las respuestas que ha dado han sentado bases irreversibles o por el contrario, han sido erráticas e inmediatistas?

Andrés Soto.— Estoy convencido de que la izquierda,

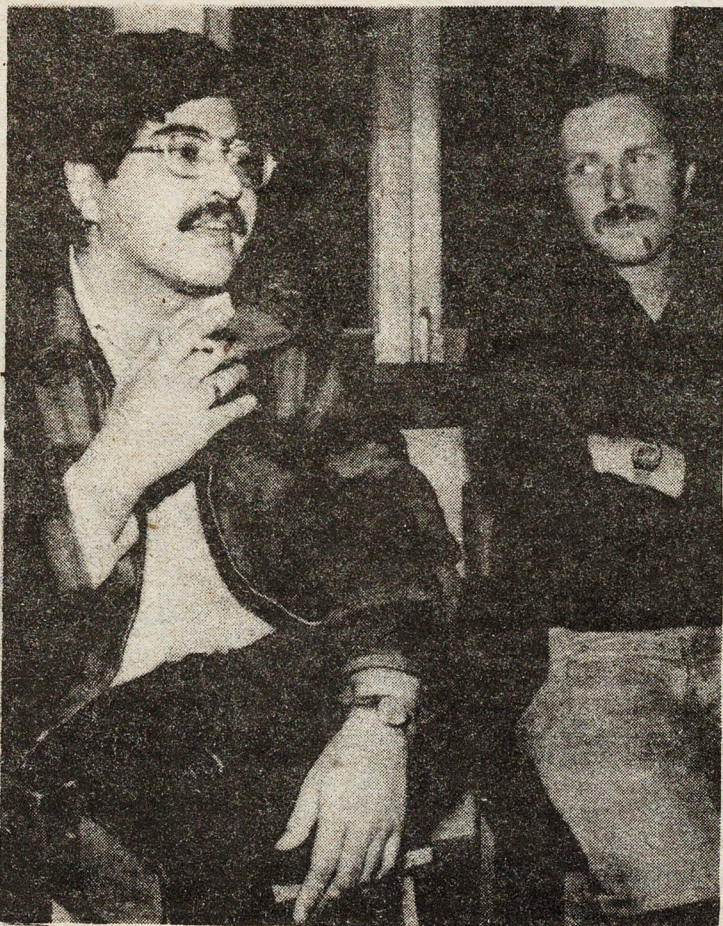
los que lideran desde la izquierda, no han entendido aún, en su real dimensión, el papel del arte. Generalmente los grupos musicales son "utilizados" para atraer gente en los mítines previos a la aparición de los oradores políticos y su papel es, entonces, rebajado y reducido. De otro lado, muchas veces los militantes de izquierda, llamados supuestamente a comprender con más fuerza la expresión musical popular, son los que menos atención ponen.

Máximo Damián.— Yo soy amigo de los de la izquierda. Doctor Barrantes, Hugo Blanco, Rodrigo y muchos más reunimos en mi casa. Donde está el pueblo allí debe estar la izquierda.

Rodrigo Montoya.— Tocar el tema de la izquierda y la música en el Perú es seguramente escabroso. Con el surgimiento de los nuevos grupos se está produciendo un proceso de sustitución de intérpretes originarios, que es similar al de la relación de las direcciones de izquierda con las bases. La izquierda no ha salido aún de su economicismo y politicismo. Está preocupada únicamente por describir los problemas económicos del país y la explotación que se genera. Pocas veces ofrece una explicación. En el terreno musical hay también, en consecuencia, una política de masas. Los grupos de la "nueva canción" postergan a intérpretes originarios, como la Flor Pucarina, por ejemplo. (Una crítica aquí para El Diario de Marka: el 85o/o del espacio consagrado a la música popular es usado para ensalzar a los de la "nueva canción". Los autores y compositores originarios, ocupan un lugar secundario, no obstante que su peso histórico es más grande.) Llamo también la atención sobre un hecho que quizás también ustedes han percibido: los rostros de los dirigentes de la izquierda. Son secos, fríos, tensos. La alegría de vivir no pasa por allí, son las cosas estructurales, de base, los aparatos esqueléticos los que cuentan. Creo que si hicieran un esfuerzo por vivir la vida más allá de los esquemas, estos hombres se enriquecerían mucho y transmitirían la imagen de una izquierda alegre, con derecho a ser feliz.



(continúa en la pág. 12)



¿De qué manera nuestro pueblo resiste a una agresión cultural múltiple? "En la foto, Nicolás Yerovi y Juan Luis Dammert.



"La eternidad del Estado, la paz del mundo, nuestra propia conservación depende del Senado, que es el único elemento inmutable en la política de Roma; todo lo demás cambia, perece y se renueva"
Tácito, *Historias*, I, 84

Cuando Robert Graves escribía en Deià (Mallorca) sus dos novelas sobre Claudio, el fascismo se empinaba sobre el poder en Italia y Alemania. Cuando estas dos novelas eran publicadas en Inglaterra, los mineros de Asturias enfrentaban en la soledad de sus montañas el poder creciente del general Franco, militar profesional al servicio de una república gobernada por los sectores más reaccionarios. En las costas mediterráneas de Europa volvíanse a escuchar los gritos legionarios saludando al César, y Mussolini, al tiempo que resucitaba los fasces de los antiguos lictores, imponía el saludo romano con el brazo extendido al frente y sus sueños de locura puestos en la conquista del mundo y en la reconstrucción del imperio de los césares.

Por eso estas novelas tenían valor de parábola. La locura de Calígula, que entregaba la fortuna de Tiberio y Livia a la plebe desclasada de Roma para después condenarla a los impulsos ciegos de su lujuria desenfrenada, no era mayor que la de Hitler, que motivaba a su pueblo con la irracional teoría de la superioridad racial de los germanos. Aquellas deformaciones del espíritu que los historiadores conocen con el nombre de locura de los césares aparecía, de pronto, renacida en monstruos modernos que, como sus antecesores romanos, no ponían límites a sus ansias de poder y de dominio sobre los hombres. Si Calígula pudo decir, creyéndose igual a Júpiter, "que iba a lanzar los dardos de sus vigiliat", según nos cuenta Suetonio, Hitler, creyéndose acaso también divinidad, se vanagloriaba en público de haber

encontrado, por fin, la solución final para el problema de los comunistas, judíos, gitanos y homosexuales. Un Plutarco moderno podría escribir, sin duda, cosas muy sabrosas sobre estas dos vidas paralelas. Robert Graves, con erudición e inteligencia, no se detuvo en el paralelo: prefirió escribir, a través de la historia de la familia Julia-Claudia, una biografía del poder y mostrar que éste, fundándose en la locura, conduce inevitablemente a la infelicidad de los pueblos.

CLAUDIO EL IDIOTA

Un periodista, tiñendo su comentario de moralina barata, ha criticado a los directivos del canal de TV que transmite la serie inglesa basada en las novelas de Robert Graves por programar estas películas a una hora inadecuada. Pide el periodista que esta serie se transmita una hora más tarde para que todos estemos seguros de que los niños no la vean. Son pocas las veces que la TV nos entrega una programación digna, y ésta es, precisamente, una de ellas. Si alguien debe ver esta serie, ése es el niño. No nos llenemos de prejuicios decimonónicos sobre violencia y sexo cuando están en juego valores muy superiores y cuando, con tanta maestría, se nos entrega un desnudo tan descarnado del poder. Los niños deben aprender desde temprano lo que significa vivir en una sociedad en la que el hombre es un lobo para el hombre y en la que la opresión de clases se manifiesta en su forma más inhumana como el poder de un solo hombre (Mussolini, Franco, Hitler, Somoza, Pinochet, etc.). No tenemos ningún derecho a enmascararles la realidad, aunque esta realidad —como es y debe ser— sea presentada en su forma más cruda y supuestamente "desagradable".

La serie, como las novelas de Graves, se construye desde la visión particular de un hombre: Tiberius Claudius Drusus Nero Germanicus, hijo de Druso y Antonia, nieto por tanto de Livia Drusila, esposa



John Lindsay Ople

"...Druso el mayor, que se había ganado el favor de los romanos por su belleza varonil, su simpatía en el trato y su valor como soldado..."

Yo, Claudio:

de Augusto, y de Marco Antonio, sobrino de Tiberio y tío de Calígula. Era fama entre sus contemporáneos que Claudio era, además de cojo y tartamudo, completamente imbécil. Su temprana amistad con Tito Livio, el historiador, y con Asinio Polio, el bibliotecario, así como su trato con eruditos griegos, nos muestra a un hombre que, si bien retraído y hasta torpe en muchas cosas, resultaba un excelente conocedor de su tiempo, de su familia y de sus vicios, y así, cuando, ya emperador, su esposa, Valeria Messalina, trata de asesinarlo para elevar al imperio a su amante Silius, Claudio, crítico del poder en las novelas de Graves, utiliza los recursos de aquél para librarse de ambos: el poder termina capturándolo en sus redes.

REPUBLICA Y PRINCIPADO

Virgilio, en el libro VI de la Eneida nos da la clave sobre el espíritu que informó a su tiempo: "Que los otros pueblos, como los griegos, animen el mármol y el bronce/ convirtiéndolo en figuras, y estudien el curso de las estrellas/ tú, romano, recuérdalo, debes regir a los pueblos con tu imperio/ (Estas deben ser tus artes), imponer la duración de la paz,/ perdonar a los dóciles y abatir a los soberbios". Tras las guerras civiles que enlutaron a Roma, el principado devenía inevitable. Muerto Marco Antonio y su pretensión de rey de reyes a la moda de oriente, Octaviano, llamado ahora Augusto, sobrino y heredero de César, se alzó

con el principado. Durante varios años, tras las batallas de Actium y Alejandría, Octaviano compartió el consulado con Marco Vipsanio Agripa, su amigo de la infancia y autor principal de su triunfo sobre Marco Antonio. Esto permitió a ambos revisar las listas de los senadores y suprimir de ellas a las personas que estorbaban. De este modo, Octaviano, como harían más tarde cada uno de sus sucesores, se fue asegurando el camino hacia el poder como *Princeps civium et senatus*, el primero de los ciudadanos de Roma. Octaviano, sin embargo, nunca fue un emperador al modo que lo serían sus sucesores.

Al año siguiente de recibir el título de príncipe, el año 27 a.d. C., depuso todo el poder que ejercía desde el año 43, y, en

reconocimiento de este gesto, el senado le concedió el nombre de **Augustus** (el Sublime). Los demás títulos fueron añadiéndose: el **imperium**, mando supremo del ejército, y la dignidad de **Pontifex Maximus**, que era puramente religiosa. Definitivamente, si bien Octaviano no fue un emperador ni un monarca, era obvio que el poder que concentraba lo

asimilaba a los reyes y monarcas orientales, y que si los romanos eran por principio contrarios a un retorno a las viejas formas monárquicas de sus orígenes, la república imponía temor en una plebe que sufrió durante casi cien años las consecuencias de una guerra civil ininterrumpida, por lo que el principado al modo de Augusto terminó por perfilarse como una

este matrimonio podría salir el heredero que deseaba. De los cinco hijos que tuvo el matrimonio, sin embargo, ninguno de ellos llegó a suceder a Augusto, y esto, según sugiere la serie televisiva que comentamos, debido a los manejos de Livia Drusila, decidida a cualquier cosa con tal de asegurar la herencia de Augusto a su hijo Tiberio, que le era más grato que

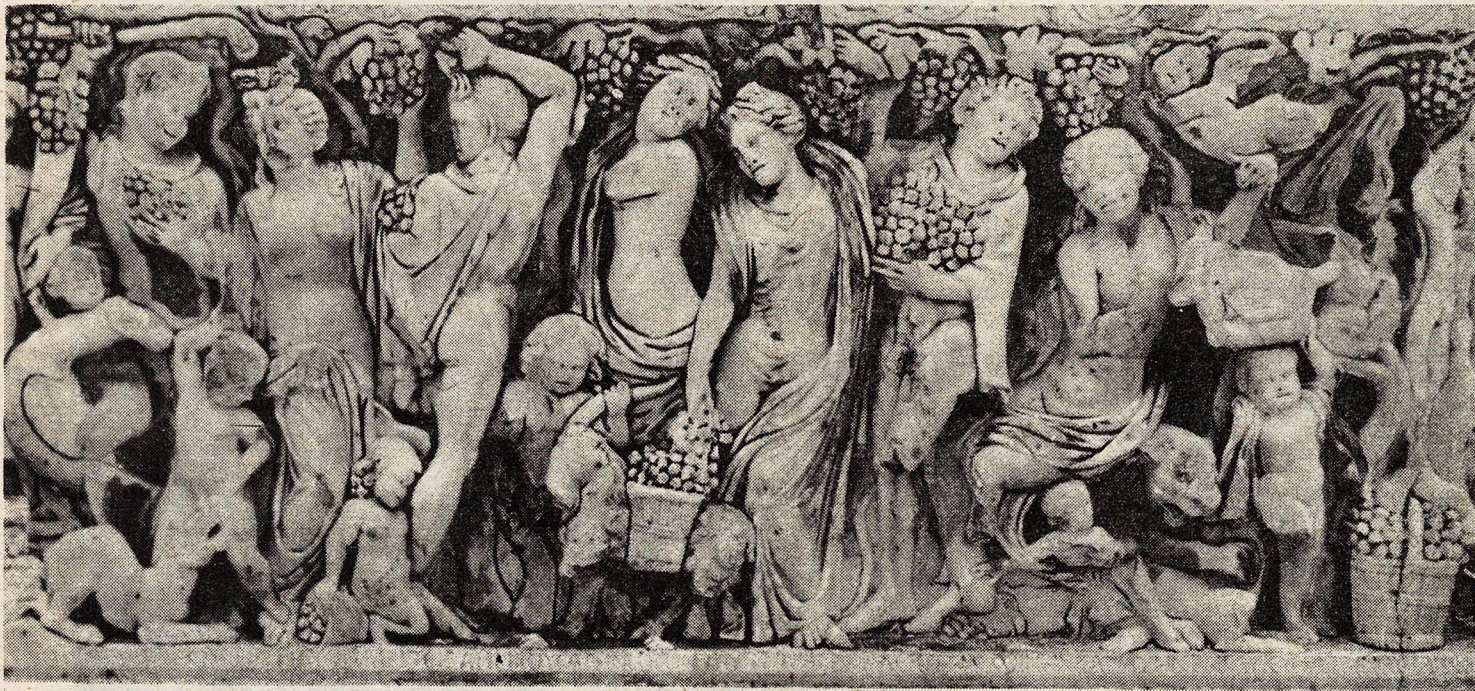
preparó todo para dejar libre el camino de Tiberio. El último de los obstáculos, Agripa Póstumo, hijo de Agripa y de Julia, que, al parecer, era demente, fue pospuesto por esta razón en la herencia, y sugiere también el autor británico que en el origen de esta demencia de Agripa Póstumo estaría alguna maniobra de Livia.

A través de los ojos de

emperador, lo hizo apresar por Macro, prefecto de la ciudad, y ejecutar el mismo día. Y así, hasta las monstruosidades de Calígula.

Es éste un caso aparte en materia de corrupción y demencia. "Su envidiosa malignidad, su crueldad y su orgullo —dice su biógrafo Suetonio— se extendía a todo el género humano y a todos los siglos". Siendo joven, su abuela Antonia lo encontró haciendo el amor a su hermana Drusila, a quien, ya emperador, hizo su amante, tras arrebatársela a Lucio Casio Longino, con quien estaba casada. Su maldad, como expresión de poder, del que se creía investido por ser "dios", no conocía límites. Mataba personalmente a los prisioneros y se complacía en que éstos murieran lentamente. Violaba a las mujeres de los senadores en su presencia y solía vanagloriarse de sus hazañas amorosas tras estos actos. Se dedicó a todos los excesos y no vaciló ante nada. Amó públicamente a M. Lépido y al payaso Mnester y, según cuenta Suetonio, a punto estuvo de hacer cónsul a Incitatus, su caballo favorito.

Todo esto conoció Claudio, camuflado en su cojera y en su tartamudez. El mismo, cuando a su pesar terminó siendo emperador, sucumbió finalmente a la ambición de poder de su sobrina y esposa, Agripina la Menor, hija de Germánico y hermana de Calígula, quien, para asegurar la herencia imperial para su hijo Nerón, fruto de su primer matrimonio con Domicio Enobardo, lo envenenó durante la cena. Nerón, una vez en el poder, asesinó a Británico, hijo de Claudio y su heredero legal, a su madre Agripina y a su esposa Popea, con la que se había casado tras repudiar a Octavia. Pero ésta es otra historia, y Claudio no vivió tanto como para conocer todas las maldades. (José Félix Arnáez)



Joan Lindsay Opie

"Violaba a las mujeres de los senadores en su presencia y solía vanagloriarse de estos actos".

o la biografía del poder



John Lindsay Opie
solución que una mujer tan hábil como Livia Drusila podía imponer.

LIVIA DRUSILA, LA MADRE DE ROMA

Había sido Livia, antes de casarse con Octaviano, mujer de Tiberio Claudio Nerón, conocido como republicano y opositor del futuro Augusto. De él había tenido dos hijos, Tiberio, hábil general y acertado administrador, y Druso el Mayor, que se había ganado el favor de los romanos por su belleza varonil, su simpatía en el trato y su valor como soldado. Había tenido Augusto con su segunda esposa, Escribonia, una hija llamada Julia, a la que una vez muerto su joven esposo M. Claudio Marcelo, hijo de su hermana Octavia, hizo casar con Agripa, su mejor amigo, en la seguridad de que de

Druso, por ser éste de ideas republicanas como su padre. Uno tras otro van cayendo en las redes de Livia. Muerto Agripa, van muriendo también sus hijos misteriosamente, bien que Cayo y Lucio, pervertidos muchachuelos que

recibieron el consulado a los quince años, hubieran resultado muy poco aptos para las funciones del imperio. Julia, la hija de Augusto, esposa ahora de un Tiberio desterrado, cae víctima de una conjuración y se le acusa de ser la meretriz de Roma. Augusto había promulgado la *lex de adulteriis*, condenando este delito con las peores penas, y grande debió de ser el dolor del emperador, que tanto amaba a su única hija, cuando, con las pruebas en las manos, tuvo que condenarla a la isla Pandataria, cercana a Ischia. Graves sugiere que Livia

Claudio vemos todo este sucederse de actos monstruosos movidos por la ambición del poder, y ya, en el periodo de Tiberio, recluido éste en la misantropía que caracterizó sus últimos años, la sombra de Seianus, prefecto de la guardia pretoriana, va ascendiendo en la escala del poder tras el asesinato de Druso el Menor, hijo de Tiberio y de Vipsania, su primera esposa. La participación de Livilla, esposa y prima de Druso y amante de Aelius Seianus, hace aún más monstruoso el crimen. Las acusaciones de alta traición y los juicios en el senado se sucedieron en ese tiempo, y, en términos generales, todos ellos fueron movidos por este influyente personaje, que, aprovechando una ausencia de Tiberio, preparó el golpe final para hacerse con el poder. Informado el

La Federación de Panaderos "Estrella del Perú" se presenta como el primer gremio en el cual influyen las ideas revolucionarias.

José Carlos Mariátegui

Lima terminaba en 1905 en la Avenida Grau por el sur. Lince no existía aún. Chacra Colorada o La Florida eran un conjunto de huertos, y Barranco y Magdalena conservaban su aire rural. Todavía en 1913, César Vallejo iba a concluir así su entrevista con Eguren en Barranco: "La hora vigiliana, turquesa y verde enérgico. Y el mar de rica plata". El tranvía, bello y veloz, era un pionero que llegaba a territorios casi despoblados. En los Barrios Altos, en el Rímac, en Vitarte vivían, querido Bertolt Brecht, los constructores de "Lima, la dorada".

Abuso y desdén profundo contra la plebe, por un lado; por el otro, humillación y resignación que parecían perpetuas. Eso era el Perú. Eso era Lima. Un hombre echó sal sobre esa herida. Se llamaba Manuel González Prada. Llegaba desde arriba.

Sin la influencia de González Prada en la conciencia de un grupo de obreros, sin la revolución cultural que éstos emprendieron, nada se explica. El libro, la rebeldía y la esperanza se metieron juntos en el corazón de los trabajadores peruanos.

A fines del siglo pasado, los tejedores habían hecho una huelga; pero sin organización ni pliego de reclamos. En abril de 1901, los panaderos realizarían una aprobada por la Federación de Obreros Panaderos "Estrella del Perú", centro de influencia anarquista. La resolución de huelga llevaba las firmas de José del Carmen Retes, presidente; Cornelio Delgado, fiscal; M. Caracciolo Lévano, secretario, y Fidel García. Era la primera acción de tipo y organización sindical en nuestra historia.

En 1905, será la Federación la primera en realizar una conmemoración del Primero de Mayo en el Perú. En esa fecha los panaderos aprueban también los primeros estatutos sindicales del país.

Aparte de iniciadores del sindicalismo peruano, los panaderos —más específicamente, los anarcosindicalistas panaderos— fueron los iniciadores de la lucha por las ocho horas, como reivindicación no de un gremio,



En los inicios del movimiento obrero los trabajadores laboraban doce o más horas diarias. En el caso de los panaderos, esto se agravaba por el trabajo nocturno.

Los inicios del movimiento obrero "Estrella del Perú": no sólo el pan ...

sino de toda la clase. Esto se sabe, aunque se olvidan a menudo otros rasgos de ese destacamento obrero peruano a inicios del siglo XX: rechazo del economicismo; internacionalismo; sentido creador nacional; vocación de cultura.

No vamos a explayarnos sobre esos temas, que no sólo tienen interés "histórico", en el sentido retrospectivo y despectivo del término, sino actualidad viviente. Queremos referirnos brevemente a algunas manifestaciones de lo arriba señalado.

Se sabe que la primera huelga por la jornada de ocho horas se produjo en el Callao, en mayo de 1904. De resultas de ella murió, a manos de las fuerzas represivas, el joven portuario Florencio Aliaga. Lo que se ignora es la activa participación de la solidaridad proletaria en esa lucha. En ella destacaron panaderos como el gran patriarca Leopoldo Urmachea, Manuel



En la batalla por la conquista de las ocho horas, los obreros panaderos dieron una lección de clasismo. En la foto, el local donde se formó la vieja federación.

Caracciolo Lévano y su hijo, Delfín Lévano, entonces de dieciocho años de edad. Cristóbal Castro, dirigente de esa lucha portuaria, ha precisado la participación de Delfín Lévano en esa ac-

ción: "no hay más que recordar las crónicas que escribía sobre Economía en 1904, en las horas de huelga de los compañeros estibadores" ("La Tribuna", 31 de agosto de 1931). Dicho

sea de paso, cuando se produce la primera huelga de las ocho horas, Víctor Raúl Haya de la Torre tenía nueve años de edad.

Ese esfuerzo de teoría y práctica, de cultura y acción

iniciado por los panaderos, ha de marcar todo el ciclo anarcosindicalista en el Perú. El primero de Mayo de 1905, les permitirá invitar a Manuel González Prada a dar una conferencia en el Teatro Politeama, repleto hasta la calle. Será "El intelectual y el obrero", texto inagotable, que Mariátegui reproducirá en "Labor". El texto llevará

en el libro "Horas de lucha" esta anotación: "Discurso leído el 10. de Mayo de 1905 en la Federación de Obreros Panaderos".

Ese mismo día, en la mañana. Manuel Caracciolo Lévano, recién elegido presidente de la Federación, había organizado una marcha de obreros de Lima y Callao a la tumba de Florencio Aliaga. En la velada del

Politeama pronuncia luego su discurso "Lo que son y lo que deben ser los gremios obreros en el Perú", primer programa de lucha de la clase obrera, en que se juntan internacionalismo y reivindicación obrera peruana, reclamo de beneficios inmediatos y proclamación de la necesidad de una revolución profunda.

CUANDO NACE LA "ESTRELLA"

En realidad, la Federación de Obreros Panaderos "Estrella del Perú" existía desde el 10 de abril de 1887. Lo que ocurre es que sólo ese 10. de Mayo aprueba sus estatutos sindicales y proclama su vocación clasista revolucionaria.

Manuel Caracciolo Lévano parecía haberse estado preparando para la dura faena que lo aguardaba. Había peleado en la guerra en 1879, había sido montonero de Cáceres en las breñas andinas, guerrillero de Piérola en la captura de Lima. En su diario de obrero, que alcancé a leer antes de que una razzia policial lo destruyera, recuerdo esta frase: "Piérola nos ha engañado". Antes había sido obrero cigarrero, y había salido de

ese gremio precisamente por peleador.

En un artículo referente a esos años, Arturo Sabroso describió al patriarca de los panaderos Leopoldo Urmachea repartiendo en una carreta pan para los gremios en huelga. Una profunda práctica de solidaridad se había inculcado entre los trabajadores del pan.

ACTA HISTORICA

En la velada de 1905, que durante años sería denominada "la pascua roja de los revolucionarios", se leyó y aprobó un acta que insufló espíritu al movimiento de los panaderos en esa etapa. He aquí algunos párrafos:

"Además de las necesidades y de los intereses de los obreros panaderos, la Federación se hace cosmopolita y solidaria con los operarios de toda clase y oficios del mundo, reconociendo ser una de las causas del malestar de los trabajadores:

"La explotación del monopolio capitalista".

"La Federación estará siempre del lado de la justicia y de la libertad, luchando tenazmente por reivindicar los derechos usurpados por tanto tiempo al obrero.

"Hace suya la máxima de la Internacional:

"La Emancipación de los trabajadores tiene que ser obra de ellos mismos".

Por lo tanto excluye toda cuestión que no encarne el avanzado socialismo, declarando que todos los trabajadores somos hermanos".

Un año después, en 1906, la "Estrella del Perú" se ha convertido ya en polo de atracción organizativo de la clase obrera. "Debemos abrigar alguna esperanza", escribe González Prada en esos días, "desde que en el seno mismo de la 'Confederación de Artesanos' se anuncian fuerzas capaces de iniciar un movimiento generoso y honrado: un grupo, quizá el más decidido y seguramente el mejor intencionado —a cuya cabeza está el obrero panadero Manuel Caracciolo Lévano— se desliga de la vetusta sociedad por considerarla retrógrada y en desacuerdo con el ideal que deben perseguir las modernas corporaciones obreras".

NO SOLO DECLARACIONES

Fue titánico el trabajo de iniciar la lucha por la organización sindical y por algunos derechos como la jornada de ocho horas. Debe tenerse presente que los lu-

chadores trabajaban once, doce o más horas diarias. En el caso de los panaderos, esto se agravaba por el trabajo nocturno.

Fueron panaderos, textiles y metalúrgicos los que fundaron en la primera década del siglo el "Grupo Luchadores por la Verdad". Ese puñado de obreros iba a crear en enero de 1911 el periódico "La Protesta". Ese mismo año, los panaderos serán los propugnadores del primer paro de nuestra historia, en solidaridad con Vitarte. En diciembre de 1912, será el panadero Delfín Lévano quien proponga el primer paro por las 8 horas. El acuerdo iba a conducir al primer triunfo de la jornada en la América Latina, en enero de 1913, aunque sólo para los estibadores del Callao. Florencio Aliaga no había muerto en vano. No hay sacrificio inútil, si la clase recoge la bandera y la herencia.

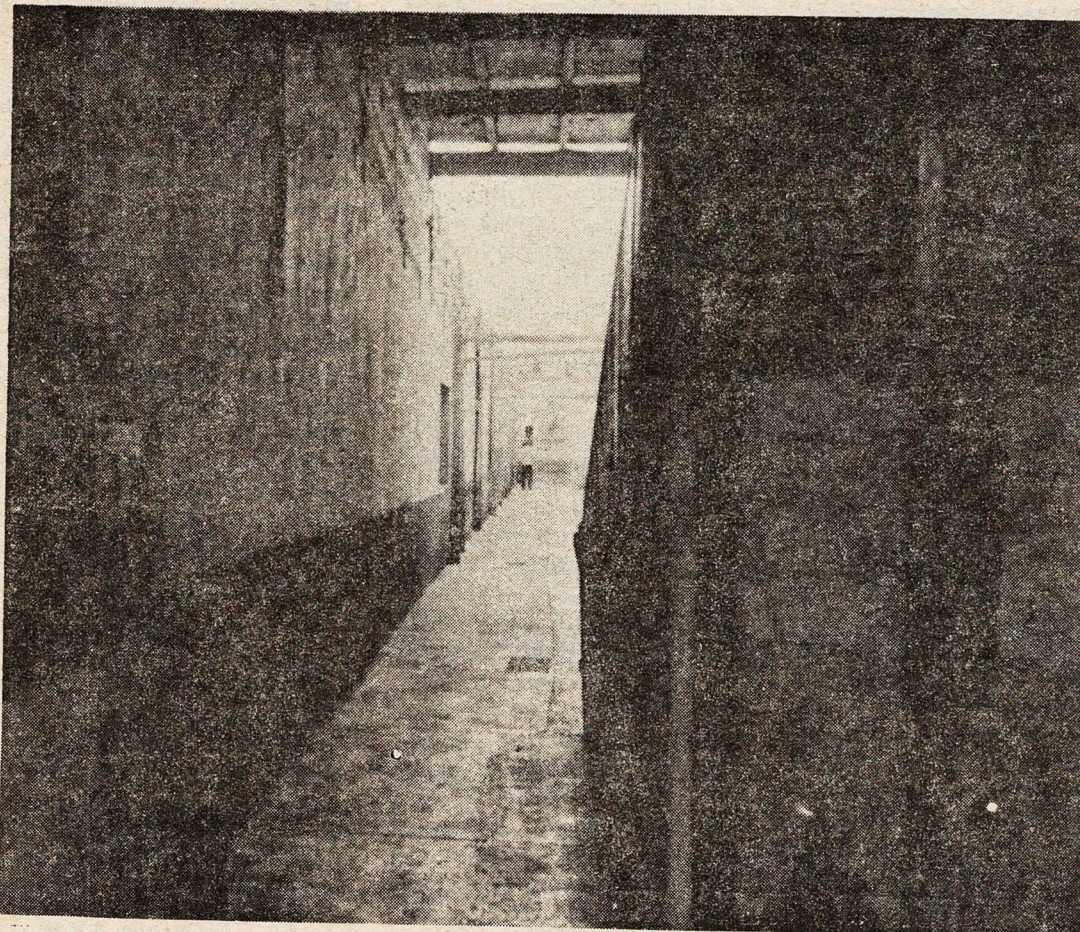
En 1917, cuando se produce la masacre de mujeres, en Huacho hay un paro panadero de solidaridad. "Fue —escribió Delfín Lévano en esos días en "La Protesta" la huelga más digna y hermosa, puesto que no fue para pedir aumento de salario ni mejora, sino para pedir la libertad de dos de sus asociados y tres obreros más, detenidos por haber tenido la valentía de condenar la matanza de mujeres perpetrada por la soldadesca en Huacho".

En la batalla final por las 8 horas —el paro del 13 al 15 de enero de 1919—, los panaderos dieron una nueva lección de su clasismo. A pesar de que los patronos accedieron a reconocerles la nueva jornada, ellos se negaron a levantar el paro mientras la conquista no se generalizara. Ya para entonces, el gremio textil, expresión de un sector más moderno y numeroso del proletariado, había pasado a ocupar las primeras filas del sindicalismo peruano.

Marx, en su célebre carta a Kugelmann del 3 de marzo de 1869, señalaba cómo el olvido del pasado revolucionario suele ser un arma de la reacción. La memoria de las hazañas pasadas de la clase no es una corona en la tumba del pasado. Es un conjuro hacia acciones del futuro. Tal pretende ser el sentido de esta evocación. (César Lévano).



Desde el 10 de abril de 1887 funcionó la Federación de Obreros Panaderos "Estrella del Perú", uno de los gremios más combativos de nuestro naciente movimiento obrero.



Manuel Vidal

Una lectura narrativa de su teatro

La siguiente idea no es original ni mucho menos, pero el crítico Harold Clurman la expresa así: "A menudo los autores teatrales han demostrado que son poetas; los poetas, novelistas y filósofos difícilmente se convierten en buenos autores teatrales" (1).

Reparemos en que Clurman dice 'buenos' autores teatrales. Y seguramente Julio Ramón Ribeyro, con la sinceridad que lo caracteriza, estaría de acuerdo. Acá, pues, quisiera demostrar en qué medida el teatro de Ribeyro reunido en libro (2) debe más a su concepción del cuento que a una realización dramática efectiva (3).

Me remitiré a la preceptiva aristotélica que reclama a la acción expresar el tema en todos los momentos de la obra. Además considero como elementos de juicio a los personajes, el ritmo de la acción y el "mensaje último" de la obra, entendido como aquello que se propone el autor.

Por motivos de espacio dejaré de lado el resumen de cada pieza (lo que de por sí constituye una invitación a la lectura) y me detendré en el marco histórico cultural que envuelve la interpretación lanzada.

La inicial narrativa de Ribeyro —ubicada en la década del cincuenta que extenderemos hasta Tres historias sublevantes (1964)— es una muestra veraz del crecimiento de Lima y de su clase media, con el desenmascaramiento de una situación histórico-política denominada 'la urbe'. Frente a la gran novelística rural, las obras del 50 inauguran la visión desencantada de la industrialización limeña luego de la segunda guerra mundial. Como ninguno, Ribeyro se encarga no sólo de la denuncia sino de la ampliación del género en que más se le conoce: el relato corto. He aquí la trama que se ofrece al narrador: los personajes que sufren el fracaso al interior de su propia clase social —la pequeña burguesía— y los aledaños seres corrompidos por el sistema que alza las barreras económicas y los condena a una muerte paulatina.

De las siete piezas que conforman el volumen, "Santiago el pajarero" es la que mejor asume su categoría teatral. ¿Por qué? Precisamente por mostrarse "épica" de modo cinematográfico: la presentación de los Cuadros alimenta la sospecha de un narrador omnisciente que relata la historia. Además la copla final acentúa esta condición. Y también el hecho objetivo de su ficcionalidad: la tradición de Palma y algunas analogías con "Galileo Galilei" de Bertolt Brecht.

Julio Ramón Ribeyro conoce al dedillo su tarea de narrador mientras deja notar cierto vacío dramático que ejemplifican las tres piezas largas que acompañan a "Santiago..." Ellas evidencian, por las fallas de su construcción escénica, un hipotético planteamiento 'errado'; es decir, la localización dentro de un género que no les competía. Como si el autor hubiese decidido transformar algunos temas de sus relatos en piezas teatrales. La consecuencia se puede apreciar en el titubeante manejo del vehículo escogido.

En "El sótano" pudieron no estar presentes algunos personajes (la madre, el negociante de compra-venta) y la acción es forzada porque hace falta tensión en los mismos. Esta desarticulación nos lleva inmediatamente a preguntar: ¿cuál es el tema que se esconde detrás del alcoholismo del señor Delmonte: el temor a las invasiones populares?, ¿qué lo mueve a matar a su hija y al mayordomo? Ribeyro ha desperdiciado la oportunidad del conflicto interno que habría 'levantado' la obra de su monotonía; no aprovecha la dubitación del personaje en beneficio de una tensión tal vez sobrecogedora. Por otro lado, da por supuestas varias cosas. ¿Psicopatía en el padre al abrir la llave del gas? ¿Es que todos los burgueses reaccionarían así? No lo sabemos.

"Fin de semana" presenta al personaje central con un carácter definido. Sin embargo el final es totalmente insólito, pues Hugo acude a la fiesta del Club a instancias de su mujer. ¿Cómo llega a sucumbir de tal manera cuando él mismo a-



gita el término Justicia en voz alta? El cadáver del muchacho desaparece del mapa y de su conciencia puesta en práctica. Lo sorprendente es que Ribeyro emplea dos Actos para exponer las contradicciones del personaje con su clase social y luego éste claudica inexplicablemente. ¿En qué momento Hugo toma la decisión? Ni siquiera saber que su esposa ejerce una potestad sexual sobre él (cosa que Ribeyro advierte fuera del texto) arregla el desfase. Y lo esencialmente teatral se diluye.

Ya es tiempo de señalar que ambas piezas tienen temas cuyo desarrollo pudo fructificar en cualquier cuento de Julio Ramón. Ignoro qué llevó a su autor a escenificarlas, pero de todos modos confirman su aislamiento de los recursos que habrían hecho de ellas piezas más logradas. Y esto se ve en "Los caracoles" —farsa fúnebre vindicativa—, que es, realmente, la obra más pobre del volumen. Nuevamente el intento de denuncia social es trabajada en una forma que no cuaja.

"Los caracoles" tiene un doble problema: las fallas de concepción se anudan a los posibles elementos na-

rativos que habitan los escondrijos de las piezas mencionadas. Pero en este caso dichos elementos estarían ausentes, con lo cual los ciñimientos de la obra disminuirían más en solidez. Existen aquí por lo menos un par de inconvenientes: escenas totalmente innecesarias y falta de coherencia en los diálogos. Es que los personajes de una Farsa no hablan como los de un Drama. Ribeyro utiliza a propósito un decir retórico y huachafío. Sin embargo, la resurrección de Oblitas y el empleo de un lenguaje serio nos sitúa ante el dilema: ¿nos reímos o aceptamos la aparente dramatización? El final, entonces, no está a la altura de una Farsa. ¿Será grotesco? Nuevamente la aclaración extratextual —farsa fúnebre vindicativa— no ayuda a los efectos buscados.

Las tres farsas que cierran el libro sí cumplen las pautas solicitadas. Pero un juicio valorativo sobre ellas tendrá que situarlas por debajo de "Santiago el pajarero". Y también podremos reincidir en la sospecha que ellas pudieron significar temas gratos a la narrativa de su autor, sobre todo "Confusión en la Pre-

fectura" —muy conocida por el público— y "El último cliente". En la primera el hilo de la actuación va de la mano con la llegada de los comunicados; su 'correlato' cuentístico sería difícil de imaginar, pero no imposible. En cambio la segunda es casi una traslación de un género a otro debido a las largas indicaciones entremezcladas. Un ejemplo: "Su mirada se posa en la imagen de San Antonio. Pausa. Se acerca a la imagen y la observa. Se encamina rápidamente hacia la puerta interior y reaparece con una vela y una caja de fósforos. Coloca la vela encendida ante la hornacina del santo y retrocede lentamente hasta los trajes de novia. Los toca nuevamente. A partir de este momento sus movimientos son vivos. Va rápidamente a la cabina de pruebas, enciende la luz, se mira en el espejo, se toca los cabellos, se palpa las arrugas. Regresa al escritorio, se quita los anteojos, descuelga un traje de novia, corre hacia la puerta del pasillo, se asegura que esté bien cerrada, va nuevamente hacia la cabina con el traje de novia y cierra la cortinilla (...)"

La tercera, "El uso de la palabra", parece más un mero ejercicio de monólogo.

La producción teatral en Ribeyro está, indudablemente, en un peldaño inferior dentro de su importante obra literaria. Quizás cabría la pregunta: ¿valió la pena reunir estas 7 piezas en libro? Pienso que no, pues no añaden ni quitan méritos al trabajo mayor de su creador. "Santiago..." resalta sobre las demás por su solvencia en la concepción y sobre todo por su eficacia dramática. Pero si ésta se da en parte gracias a una filiación narrativa, ¿cuál ha sido la intención? "Atusparia" tendrá el derecho a sostenerla. (Edgar O'Hara)

NOTAS

- (1) Teatro contemporáneo. Bs. As., Troquel, 1972, pág. 130.
- (2) Teatro. Lima, INC, 1975
- (3) En el segundo número de El Caballo Rojo, Luis Peirano y Abelardo Sánchez adelantan sobre "Atusparia", pieza que J.R.R. acaba de concluir.

Tarea nada sencilla: llevar al cine un voluminoso libro que contiene los resultados del trabajo de un antropólogo luego de cinco años de convivencia con una familia mejicana pobre. El cine y la literatura han mantenido una relación vital —aunque no siempre cordial—; con la sociología y la antropología los problemas son mayores, y aun en los más veristas acercamientos a la realidad hechos por el neorrealismo o el *cinéma-verité*, el cine ha debido afinar, e inventar recursos específicos para crear una estructura viable en términos expresivos y/o dramáticos, para que el resultado no sea un relevamiento a secas sino una síntesis capaz de transmitir un clima y llegar al espectador.

Los hijos de Sánchez, por su volumen, su profundidad, sus características, presenta dificultades obvias. No hay una historia, sino muchas, entrelazadas e imbricadas entre sí y con su

esta adaptación, está su falla principal. Ni Hall Bartlett, ni el ilustre Césare Zavattini en el guión, pese a una aparente buena voluntad de aproximarse a los problemas de la cultura de la pobreza, logran un enfoque coherente.

Se hubiera precisado quizás el ojo sensible de un neorrealista para exponer este drama de la miseria; o el certero de Buñuel, o el de un realizador latinoamericano compenetrado con el tema y sus resonancias. En todo caso, no el de un americano acostumbrado a tiempos, enfoques y estructuras tan ajenas. Hay todo el tiempo una sensación de titubeo, de no hallar el tono. Se incluyen ciertas secuencias que intentan una aproximación al mundo mejicano de las clases populares: los juegos de carnaval, la escena en que Sánchez se retira de su antigua casa y lo espera una multitud de nuevos inquilinos para entrar en ella, la manifesta-

sultan pantallazos interrumpiendo un desarrollo dramático absolutamente ajeno, una mezcla infeliz de dramón mejicano y americano, y no el sustrato o la referencia del mismo. Resultaba muy difícil en esta trasposición lograr un retrato de esto a personajes —en el libro hablan en primera persona— que reflejan en sus confesiones las contradicciones de la cultura de la pobreza. La única contradicción evidente en la pantalla es la de la realización, fluctuando entre testimonio y melodrama, explicitando en parlamentos lo que debió ser composición de personajes y situaciones clave —por ejemplo, ese horrendo diálogo final entre padre e hija—, forzando el documento original, basado en interpretaciones subjetivas de la familia sobre ella misma y sus relaciones, para extraer de él anécdotas “dramatizables” y susceptibles de ser llevadas —mal— a la pantalla. El resultado

de ser tratado seriamente.

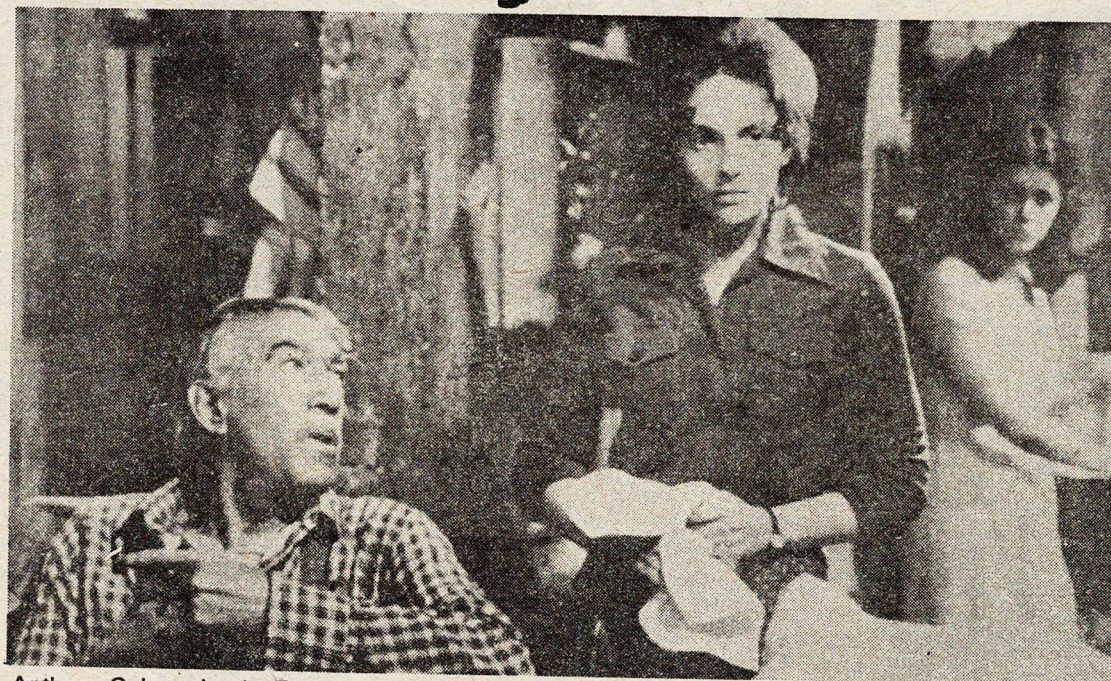
Anthony Quinn, llevado a la piel de sus mejores actuaciones, despliega el carisma que le es habitual en estos casos, pero resulta demasiado personaje para su personaje— al menos para el que documenta Oscar Lewis— y lo mismo sucede también con la histórica Dolores del Río, y también, aunque con signo negativo, con Lupita Ferrer, hartamente teleteátrica y afectada en el papel de Consuelo.

Los hijos de Sánchez no es una mejicanada. Al contrario, resulta una perfecta americanada, con las baterías enfiladas hacia Méjico, que asoma su rostro— tan parecido al nuestro— entre las rejas de una dura —pero no sólida— versión simplista de lo que es en verdad el fluido, continuo, diario, drama de millones de personas en América Latina. La otra América no entendió aún que para cam-

Los irreconocibles hijos de Sánchez

entorno; no tiene una estructura apta para la dramatización, esto es, no hay principio, desarrollo y final; sólo el transcurrir, trabajoso, conflictivo, difícil, de una familia pobre latinoamericana.

Sin embargo, Lewis obtiene en su extenso testimonio algo que es en general atributo de la creación dramática —trátese de literatura, teatro o cine—: un clima. De ahí quizás la tentación de llevar este libro al cine. Un clima de esperanza, frustración, de esforzado resistir, de búsqueda no sólo de soluciones sino de coherencia vital, de calidez y amor. Desencuentros que prueban que la incomunicación y la alienación no son patrimonio exclusivo de ricos aburridos, y que la pobreza tiene las suyas, propias, más dolorosas y difíciles porque la vida exige mucho tiempo y no lo hay para introspecciones. Y en lo que podría haber sido el gran logro de



Anthony Quinn y Lupita Ferrer en "Los hijos de Sánchez"

ción religiosa— feamente interrumpida por Lupita Ferrer orando en el mejor estilo de las películas mejicanas lloronas—; la muerte de la abuela, la cárcel, algunas escenas callejeras. Pero re-

es que no se puede saber si simplemente se falló en las claves para enfocar este asunto, o si simplemente se agredió comercialmente, como es común en la historia del cine, un tema digno

de ser tratado seriamente. (Rosalba Oxandabarat).

HECTOR JIMENEZ

La imagen popular del ajedrecista monomaniático, esa especie de zombie hipnotizado frente al tablero, está Jesmentida desde siempre en la historia del ajedrez, desde Morphy hasta Karpov, pues muchos maestros destacan también en otros campos. Así, Héctor Jiménez, MN chileno y fino cultor del ensayo literario, lo mismo puede escribir sobre "la Gabriela" o "Pablo" (es decir Gabriela Mistral o Pablo Neruda) que jugar innumerables veces el campeonato de Chile.

Juan Belmonte -Héctor Jiménez. Francesa. Santiago de Chile 1977.

1) P4R, P3R 2) C3AR, P4D 3) C3AD, P5D 4) C2R, P4AD 5) C3C, C3AD 6) A5C, A2D 7) 0-0, C1-2R 8) P3D, C3C 9) P3A, A2R 10) PXP, PXP 11) P3C, P3TD 12) AXC, AXA 13) A2C, P4R 14) C5A, 0-0 15) P3C, T1R 16) P4TR, A3A 17) D2D, A2D 18) TD1R?, T3R! 19) R2T, T3A 20) P5T, C1A 21) T1CR, T1-1A 22) T1AD, P3T 23) TxD, TxD 24) C1R, AXC! 25) PxA, D1A 26) P4CR, A4C 27) D2R, A5Aj. 28) R2C, C2T 29) A3T, C4C 30) A7R, P3A 31) A4C, D2D 32) A2D, D4Dj 33) P3A, AXA 34) DxA, T6A 35) T1A, D3A 36) R3C, P4C 37) R4T, T8A 38) R3C T6A 39) R4T, T8A 40) R3C, R2T 41) T2A, T6A 42) R4T, P5C 43) D2R, P4T 44) R3C, P5R, 45) R4T, P6R 46) T1A, T8A 47) R3C, D6A 48) P4A, D7D 49) D2C, P7R 50) T1T, D6Rj. y rinde el blanco.

Hernán Salazar- Héctor Jiménez Francesa. Santiago de Chile 1977.

1) P4R, P3R 2) P4D, P4D 3) C2D, P3CR 4) P3AD, A2C 5) CR3A, C2R 6) P4TR, P3TR 7) A3D, C2D 8) P5R, P4AD 9) C1A, D3C 10) C3R, C3AD 11) A1C, D3T 12) T3T, C2R 13) A3D, D3C 14) R1A, C1CD 15) R1C, PXP 16) PXP, C1-3A 17) C4C, A2D 18) P5T, 0-0-0 19) P3CD, C4A 20) PXP, PXP 21) AXC, PCxA 22) CXP, TD1A 23) A4A, C2R 24) D2D, C3C 25) T1Aj., R1C 26) T3CA1R 27) C4T?, CxA! 28) TxA, DxPD 29) D2A, A3A, 30) C3A, D6D 31) DxD, CxD 32) T3A, TxC 33) TxC, T1-1T 34) P4CR, A4C 35) T3A, P5A 36) C5C, P5D 37) T3-7A, A3A 38) TxA, PXT 39) R2C, T1D 40) C7A, T2D 41) T8Cj., R2A 42) C6D, P6D 43) T8Aj., R3C 44) T8Cj., R4A 45) R3A, R5D 46) C4R, RXP 47) C2D, T8T 48) T4C, T5D 49) R2C, TxD 50) RxD, R5T y las blancas rindieron. (M.M.)

Homenaje al héroe

Stawomir Mrozek, hijo de un cartero y nieto de campesinos, nació en Cracovia en 1930. Narrador y autor dramático, recibió el Premio Nacional Polaco en 1957. Actualmente reside en Varsovia.

En nuestra ciudad había un monumento al combatiente desconocido de 1905. Durante la Revolución, la mano del tirano lo destruyó. Sus conciudadanos erigieron un pequeño túmulo en su honor, y sobre él, cincuenta años más tarde, se colocó un pedestal de piedra y se grabaron las palabras "Fama eterna". El monumento que se eleva sobre este pedestal representa a un joven rompiendo una cadena. La inauguración del monumento, en el año 1955, fue ocasión de una fiesta solemne. Casi todo el mundo pronunció un discurso. Se le dedicaron muchas flores y muchas coronas.

Algún tiempo después, ocho escolares decidieron rendir homenaje al rebelde. El profesor de historia, que tenía un pico de oro, había sabido emocionarlos hasta tal punto durante la clase que inmediatamente después celebraron una asamblea y compraron una corona con su propio dinero. Formaron una pequeña comitiva y se dirigieron al monumento.

En la primera esquina lo vio un señor bajito, que vestía un gabán azul marino. Los miró atentamente y luego los siguió a cierta distancia.

Cruzaron el Mercado Viejo. Los transeúntes no les prestaban la menor atención. Las manifestaciones son cosa corriente.

Junto al Mercado Viejo hay pocos edificios, la iglesia de San Juan ante Portam Latinam y un par de casas antiguas que ahora sirven de oficinas públicas y museos; casi no vive nadie allí.

Cuando llegaron ante el monumento, el hombre del gabán se acercó rápidamente a ellos.

—Hola —les dijo—, se trata de un pequeño homenaje al héroe, ¿verdad? Muy bonito. Hoy debe de ser el aniversario. Estoy ocupadísimo, no puedo recordar la fecha exacta.

—No —dijo uno de los escolares—, queríamos sólo...

—¿Qué significa eso de "sólo"? —replicó el hombre levantando la nariz y husmeando.

—Queríamos rendir homenaje a la memoria de un héroe caído en la lucha por la libertad del pueblo.

—Ya entiendo, colega, seguramente sois del comité de distrito.

—No. El hombre reflexionó un momento.

—¿Tal vez os han hecho este encargo en la escuela?

—No. El hombre se fue. En el preciso momento en que i-

ban a colocar la corona, gritó uno de ellos.

—Por allí vuelve.

En efecto, el hombre del gabán volvió donde estaban los muchachos. Se detuvo a algunos pasos de distancia y preguntó:

—¿Quizá estamos en el mes de la intensificación de homenaje al revolucionario desconocido?

—No —gritaron a coro todos los escolares—. Ha sido idea nuestra.

El hombre se marchó otra vez. Los muchachos colocaron la corona y se disponían ya a irse también cuando el desconocido volvió acompañado de un miliciano.

—¡Documentos, por favor! —dijo el miliciano.

Le mostraron sus carnets de estudiantes. El miliciano los inspeccionó uno por uno, luego se cuadró y dijo:

—Conforme.

—Nada de conforme —exclamó el hombre del gabán,

y dirigiéndose a los escolares, preguntó:

—¿Quién os ha ordenado que colocarais esta corona?

—Nadie

El hombre enrojeció de excitación.

—De manera que lo confesáis. ¿Vosotros mismos declararéis haber llevado a cabo la presente manifestación en honor del revolucionario desconocido sin que os lo haya ordenado la dirección de la escuela, ni la agrupación juvenil, ni el comité del distrito, ni el comité municipal, ni el comité comarcal?

—Naturalmente.

—¿Que el presente homenaje no deriva de una iniciativa de la liga de mujeres ni de la sociedad de amigos del año 1905?

—No.

—¿Que no se trata de ninguna efemérides, de ningún mes conmemorativo ni de nada por el estilo?

—No.

—¿...que ni siquiera podéis presentar una circular? Que vosotros mismos...

—Sí.

Se pasó el pañuelo por la frente.

—Sargento, usted sabe quién soy; llévese inmediatamente la corona. Y vosotros, rompieron filas.

Los muchachos se marcharon sin protestar. El miliciano los siguió con la corona. Junto al monumento sólo quedó el funcionario del gabán azul marino. Inspeccionó recelosamente la estatua y miró a su alrededor. Al poco rato empezó a llover. Las gotitas caían sobre el gabán azul marino del funcionario y sobre la blusa metálica del héroe. El cielo oscureció. Las gotas plateadas se escurrían lentamente por la cabeza de la estatua, se balanceaban en las orejas pétreas como pendientes, brillaban en las órbitas de granito.

Y así se quedaron, uno frente al otro. (Stawomir Mrozek)

(viene de la pág. 5)

Música popular

Es inevitable un cambio de actitud. La sobrepolitización y falta de humor se expresa en el contenido de la llamada canción protesta. Parece un volante universitario cantado; se olvidan que el pueblo, los mineros y campesinos han compuesto hace mucho tiempo canciones rebeldes, extraordinarias. Hay honrosas excepciones pero son brotes, chispazos.

Juan Luis Dammert.— Estoy de acuerdo con casi todo lo que se ha dicho, pero con algunas precisiones. La izquierda no tiene la culpa de todo; en quince años ha salido de las universidades para hacerse una fuerza política nacional. En los últimos años se ha trabajado como se ha podido, no como se hubiera deseado. Con respecto a los grupos de "nueva canción" (que han hecho un arduo trabajo) creo que hay dos líneas: He visto en El Rescate, El Er-

mitaño, El Planeta, Chimbote, Cerro de Pasco, etc, salir a las madres de familia, pobladores, obreros que unían a la lucha política, a su práctica, su reclamo cultural con hermosas canciones en mitines y actos. Esta es la vertiente fecunda en la que la izquierda busca enraizarse. La línea de los "grupos" sale, en parte, del Taller de la Canción Popular, con Sinamos y la OCI, y es transformada después. Creo que existen diversos esfuerzos que no obstante sus diferencias deben ser canalizados hacia un solo terreno popular. Estamos en buen momento para corregir errores y replantear las líneas del trabajo cultural de la izquierda y para ello debemos comenzar por afirmar lo avanzado.

Rodrigo Montoya.— Es un desafío. Y no para la izquierda, sino para esta izquierda de la cual somos parte. (Carlos Barrenechea Lercari).

NUEVE EDICIONES EN CUATRO AÑOS: HISTORIA DEL PERU Y DEL MUNDO SIGLO XX

De Fernando Lecaros. Prólogo de Jorge Basadre. En este libro (como en el de su similar Historia del Perú y del mundo siglo XIX), han colaborado especialmente en las Biografías, personalidades en el campo de las ciencias humanas, como: Luis E. Valcárcel, Carlos Aranibar, Jorge Bravo Bresani, Alberto Flores Galindo, Raúl González Moreyra, Wilfredo Kapsoli, Federico Kauffmann, J.I. López Soria, Pablo Macera, Miguel Maticorena, Piedad Pareja, Violeta Sara Lafosse, Mario Tueros, ciencias naturales y matemáticas: Ramón Ferreyra, Alberto Giesecke, Gerardo Ramos, Víctor La Torre; pensamiento y religión: Emilio Barrantes, RP Hugo Echeagaray, Francisco Miró Quesada, Ricardo Morales S.J., Armando Nieto S.J., Walter Peñalosa, Luis Silva Santisteban; Literatura y Artes: César Arróspide de la Flor, Federico de Cárdenas, Francisco Carrillo, Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado, Marco Martos, Luis Peirano, Bruno Podestá, Humberto Ponce, Alejandro Romualdo, Javier Sologuren, Guillermo Thorndike, Carlos Williams.

De venta en las principales librerías. Pedidos a Ediciones RIKCHAY PERU Ap. 30, Lima 18, Teléfono 475725.