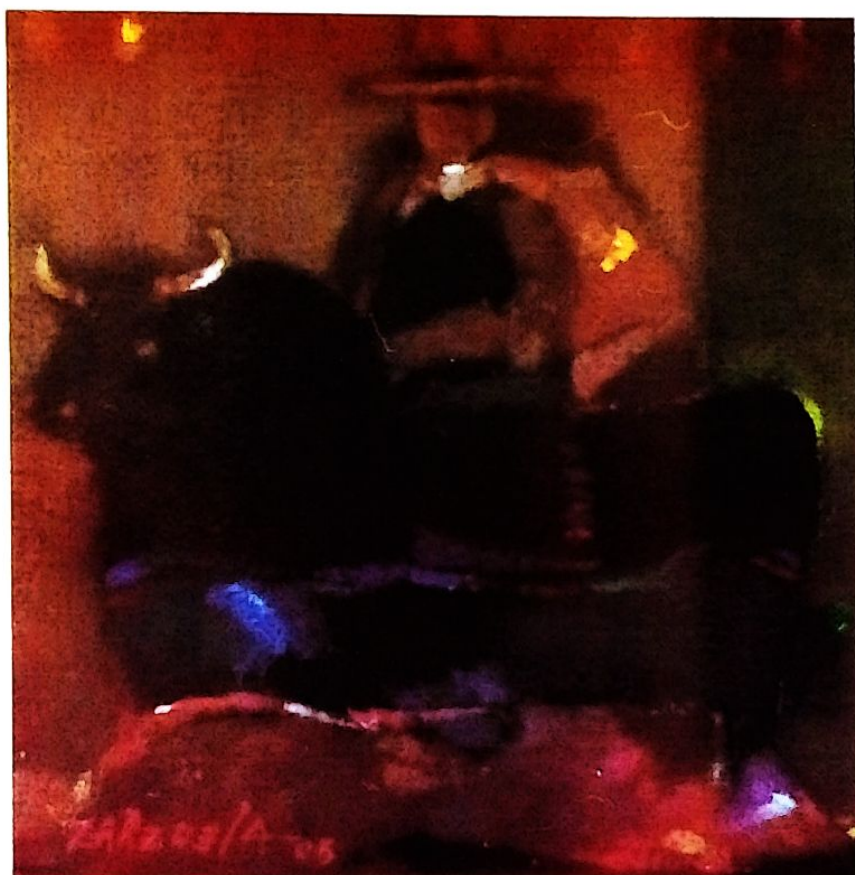


Se le aparece cada quincena



Pascal • Alberto Medina • El Duende
Javier Covarrubias • Mira Castrillo
José Franz Medrano • Mario Vargas

LA PATRIA

suplemento orureño de cultura

año XV n° 379 Oruro, domingo 25 de noviembre de 2007



**ZONA FRANCA ORURO
CON NUESTRA CULTURA**



Erasmo Zarzuela Chambi
Devoto 80 x 70

Imaginación

La imaginación no puede volver doctos a los necios, pero los hace dichosos, a despecho de la razón, que no puede hacer sino desgraciados a sus amigos; y si aquellos se cubren de gloria, éstos de vergüenza. ¿Quién dispensa la reputación? ¿Quién el respeto y la veneración a las personas, a las obras, a las leyes, a los grandes, sino esa facultad imaginaria? Todas las riquezas de la tierra son insuficientes sin su consentimiento.

Pascal acerca de la imaginación en: *Pensamientos*.



el duende
director: luis urqueta m.
consejo editor: alberto guerra g. (f)
benjamín chávez c.
erasmo zarzuela c.
coordinación: julia garcía c.
diseño: david ángel llanes
castilla 448 telfs. 5276816-5288500
elduendconuro@yahoo.com
lurqueta@zofro.com

Alberto Medina Mendieta

¿Qué es la crítica de arte?

Es la opinión personal e interesada de alguien que dice ser entendido en arte.

El arte no se entiende, se siente solamente. El arte es universal y está destinado tanto en su práctica como en su apreciación a toda la humanidad. Cualquier intento de comprensión limitaría su valoración solamente a los que tengan oportunidad de entenderlo.

La gran mayoría no entiende nada de arte —¿qué mejor?—, sin embargo, son los más correctos en su apreciación cuando de emitir juicios se trata. Yo prefiero mil veces la opinión de un profano que la de un llamado entendido.

... mi currículum es mi obra, puedo ser bueno, regular o simplemente malo; no hay otra justificación...

... el arte no se enseña, se aprende; es un mal maestro aquel que ha osado formar alumnos...



Materialidad en la mina - Alberto Medina Mendieta

¿Qué es la fama?, ¿quién te da la fama?, ¿es que para ser considerado buen artista es necesario tener fama?, ¿se puede dar crédito y creer en la fama? No. La fama es una preocupación vana, al verdadero artista no le importa la fama, sus preocupaciones son de otro tipo, como interpretar sus verdaderos sentimientos.

La fama es una imposición más del sistema en que vivimos, en su afán de explotación crea ídolos para utilizarlos en su provecho y sacarles la mayor tajada posible, por eso los artistas más famosos no siempre son los mejores, son engendros resultados de la sociedad de consumo, entonces ¿cómo se puede creer en la fama?

Este tipo de fama no es duradera, pasa como la moda porque en realidad sólo se trata de eso, de imponer un producto.

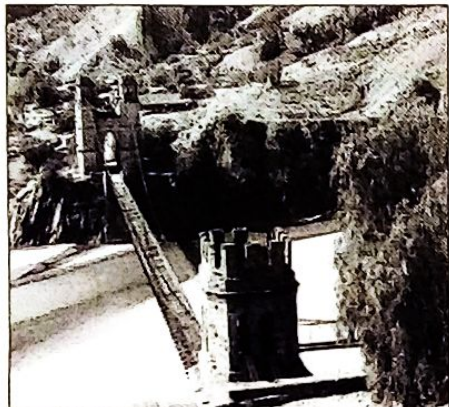
Crónica:

Narradores en Sucre

dedicación a la literatura, aunque luego se reconozcan como amigos o cómplices de tal o cual libro en particular y, completamente despistados en torno a otro libro, también en particular.

Así, hubo quienes asistieron a algún museo limpio y respetable de esos que abundan en una ciudad como Sucre. Hubo quienes viajaron en pos de las huellas de los dinosaurios y volvieron más cansados que satisfechos. Hubo quienes husmearon entre los hechos callejeros que se sucedían aquellos días en torno al sanbenito de la asamblea constituyente. Hubo quienes pasearon tranquilamente por las bellas calles de la ciudad blanca fotografiando para el deleite y el recuerdo. Hubo quienes mandaban reportes ya telefónicos, ya cibernéticos, a lejanas orejas que escuchaban sus opiniones y avalares. Hubo quienes preparaban su intervención con una siesta, un momento de meditación y un café. Hubo quienes buscaban impresoras para sus discursos llevados en ipods y flashmemories y hubo quienes, ajenos al ajetre del mundo, aún del pequeño mundo de la literatura, armaron un grupo de amigos dispuestos y, taxi mediante, arribaron a los más pacíficos y hermosos sitios para, en torno a una mesa cargada de cervezas, abandonarse a la sana conversación, contemplando cómo el día cambiaba lentamente el color de los hermosos tejados de Sucre.

Que allí, en torno a esas mesas, abundaran la risa, las guitarras, los juegos, las anécdotas, las bromas, los recuerdos, es cosa fácilmente imaginable, como fácilmente imaginable es también el arribo trasnochado de los asistentes a sus hoteles, en muchos casos ya en vano, pues el sol ya brillaba en las calles, pero, lo que no siempre es fácil de imaginar, es cómo, esa vida traviesa, atraviesa el umbral de la escritura y se convierte, en los casos afortunados claro, en algo digno de leerse.



Hace un par de semanas, entre el 8 y el 9 de noviembre, se realizó en Sucre un Encuentro de Jóvenes Narradores denominado S09, organizado por el Comité del BI Centenario. Muchos de los mejores narradores del país estuvieron presentes para conversar, exponer y leer. Así, los dos días del evento transcurrieron en las elegantes salas del Archivo y Biblioteca Nacionales donde se desarrollaron las conferencias y las lecturas de textos literarios de los autores. Por otra parte, bajo la bienhechora sombra de frondosos árboles de la plaza 25 de Mayo, se presentaron varios libros de lo más destacado de la narrativa boliviana contemporánea.

Willy Camacho, Juan Pablo Piñero, Roger Otero, Claudia Bowles, Daniela Peteritto, Maximiliano Barrientos, Wilmer Urrelo, Cecilia Romero, Ariel Mustafá, Rodrigo Asbún, Benjamín Santiesteban, Mariana Ruiz, Ricardo Bajo, Martín Zelaya, Oscar Díaz Arnau y Benjamín Chávez fueron los participantes. Así, autores, editores, periodistas culturales, presentadores de libros, comentaristas y moderadores estuvieron juntos en un par de céntricos hoteles, donde además de pernoctar, se degustaban exquisitos platos de la tan afamada cocina chuquisaqueña, todo gracias a la diligencia de Alex Aillón, Director del Comité del Bicentenario y caro amigo.

El tema del encuentro fue la generación. Es decir, si es lícito y pertinente hablar de una generación (o varias) de escritores bolivianos en el panorama de las letras. Y la cosa se deballó, claro, pero las respuestas escasearon, o se escarcearon ante el embate de las preguntas que parecían multiplicarse a lo largo y ancho de las conversaciones, las comidas, las bebidas y acaso las dormidas y sus previsibles sueños.

El caso es que se dijo, replió, demostró y evidenció que cada cual hace lo suyo. Que hay amistades y afinidades naturales relacionadas con la edad, las lecturas, el sitio y condición desde donde se escribe y eso. Pero nada más. Nada más allá de lo etéreo sirve o serviría para formular la hipótesis de una generación en las letras bolivianas actuales. Cada cual a lo suyo y con lo suyo, conforman la conocida figura del coro de solistas.

Y quizás en lo que más se confluencia es en la pasión y la

Los orígenes femeninos de la música



Después del silencio, la música es lo que más se acerca a expresar lo inexpressable.

Aldous Huxley

La música es la verdadera historia viviente de la Humanidad. Confiamos en ella sin reservas ya que lo que afirma es relativo a los sentimientos, y sin ella poseeríamos solamente parcelas muertas.

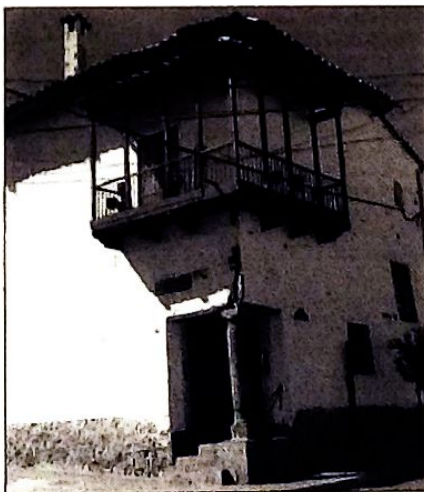
Elias Canetti

"Música" viene del griego "mousiké", cualquier arte presidido por las "Musas", las nueve hermanas que, según la mitología griega, eran hijas de Júpiter y Mnemosina (la Memoria). Las jóvenes formaban una especie de sociedad llamada "El coro de las Musas", encabezada por Apolo. Recién en el siglo XVII se les dieron atribuciones específicas y Euterpe pasó a ser la Musa de la Música. Pero Santa Cecilia se convirtió en la patrona de la música y fue aún más conocida.

¿Por qué Santa Cecilia, esta joven bella, aristócrata romana, que comparte varios pórticos de catedrales europeas junto a Pitágoras y Tubalcain, "inventores de la música"?

Cecilia era una cristiana que fue casada contra su voluntad con Valeriano, un pagano. Ella aseguraba que un ángel la protegía. Su marido quiso verlo pero pudo sólo cuando aceptó convertirse al cristianismo. Al rechazar un sacrificio que le pidieron en honor Júpiter, fue decapitado y Cecilia, martirizada.

¿Dónde está la música en esta historia? En un error. Ante los pedidos paganos que no pensaba cumplir, Cecilia contestó: "Yo canto con mi corazón". Un copista omitió las tres últimas palabras y Cecilia se convirtió en la santa de la música. De ahí en más se la presentó con un órgano, símbolo de la plegaria, más tarde con un clavecín, un virginal o un laúd, aunque este instrumento era muy raro porque se le atribuyen influencias afrodisíacas. Pero jamás apareció con un violín. En el siglo XVII tenía mala fama por estar relacionado con los músicos ambulantes. Era la época en que las mujeres ensayaban el órgano y la polifonía sólo en los conventos.





Javier Covarrubias:

Yo soy como la mosca de Norman quien, al intentar atravesar el cristal que me impide el paso al universo del conocimiento del arte, dejó rastros en forma de trayectorias erráticas sin saber que, allende el cristal de las prohibiciones culturales, pudiera esperarme el umbral del conocimiento "verdadero". Aunque, pensándolo bien, errar no siempre es tan malo; errar es también hallar las formas de lo desconocido, es internarse en las rutas de lo inaccesible para inyectar nuevas formas en el mundo. Errar es libertad y desafío, pero no destino implacable. Y ya que, a menudo, la verdad es más opaca que el error, en cierto modo, ese error es el "método" que provoca, precisamente, el sendero de la creatividad. Tratándose de la creación, afirmaciones tales como ¡se prohíbe arriesgar! Provocan la intencionalidad y, llevadas al extremo, son un absurdo. Además hay errores tan bellos que sería, decía un filósofo, una lástima para el honor del espíritu humano no cometerlos. Goethe es contundente cuando afirma: "el error nos halaga al hacernos creer que, al menos en una dimensión no tenemos límites". Sí, errar es también crear y crear es pecar. Es la insurrección contra la bondad aparente de las formas (o leyes) de ayer. Quien no peca no crea y, ya que el error creativo es la prueba imperfecta de la imposibilidad de la regla perfecta, el verdadero artista es pecador profesional. Dios pecó cuando, al crear el mundo, rompió el estado de orden anterior, cuando interrumpió la tranquilidad de la nada.

Pues bien, sin intentos erráticos, ni la mosca encuentra los límites del cristal y pasa, ni nosotros—moscas vagabundas— pasaríamos al umbral de la creatividad. Así, ni hombres ni moscas sabemos que ciertos cristales son barreras impenetrables que nos impiden arriesgarnos a la búsqueda del Santo Grial de la creatividad artística, al encuentro imposible del algoritmo de oro de la sensibilidad estética. A estas alturas, una pregunta obligada sería: ¿hacemos o sentimos el arte como crea líneas el vuelo de la mosca?, ¿es el arte algo más que el fruto feliz del error?

La imagen no deseada

Por increíble que parezca, no siempre hubo imágenes, de sus aproximadamente 2,000,000 de años de existencia (homo habilis), apenas en los últimos 30,000 el hombre ha dejado clara evidencia de la invención de la imagen: se trata, definitivamente, de un invento reciente. Es más, una vez aparecida, la imagen no siempre fue deseada. El tabú icónico viene de lejos, ya con el precepto del decálogo del Antiguo Testamento (Exodo 20,4) se prohíbe explícitamente la producción de imágenes. Este tabú era el resultado del monoteísmo del pueblo judío que buscaba preservar la creencia en un Dios superior, invisible e irrepresentable, opuesto frontalmente a la adoración pagana de los ídolos. Dios es palabra. Es Verbo, no forma visual y, de aquí que para muchos, toda representación visible es ídolo en potencia: se adora a la imagen pero no al dios que se invoca. Además, como la imagen visual es copia de lo que representa, es, por ello, original incompleto, esquemático, sesgado, mentiroso... de tal suerte que todavía en 380 d.C. las Constituciones Apostólicas excluyen de la Iglesia a prostitutas, pintores y fabricantes de ídolos. Así, para la Biblia la imagen es el Mal y—en consecuencia—ver es pecar. La imagen es Vagina dentada y el pecado de imagen es pecado de carne.

Ornamento vicioso

"Nuestra inclinación por el amor ornamental, por la suntuosidad de las iglesias, por el canto y por la música bella..." hace decir al monje Alcuino que "es más fácil amar los objetos de bella apariencia, de sabores delectables, de sonoridades dulces que amar a Dios". Todavía en los templos cistercienses del siglo XII la ornamentación de todo tipo (pinturas, esculturas, detalles arquitectónicos, tapicerías) fue rigurosamente proscrita, ya que distrae "a

los fieles de sus devociones y de la concentración en la misa". El ornamento distrae en tal medida de la oración "que, ciertamente, existe más placer leer sobre los mármoles que sobre las páginas de los manuscritos, y a pasar días enteros admirando cada una de esas imágenes que meditar acerca de los mandamientos de Dios...". Se trata de ese "deleite maravilloso, pero perverso" (mira sed perversa delectatio) tan censurado por Fouillio, que hacía decir a San Bernardo: "Las gentes... admiran lo bello, si bien no veneran lo sagrado", el mismo que tenía "por estéril toda belleza resplandeciente a la mirada". Tiempo después, Pascal remataba: "¡Qué vanidad la de la pintura, que provoca la admiración por el parecido de las cosas, de las que no se admira los originales! Lamentablemente, "El hombre moderno sobre-estima desmesuradamente el arte porque ha perdido el sentido de la belleza inteligible", el sentido de la belleza interior, de la belleza del alma, de la belleza no accesible a los sentidos buscada por los místicos en el medioevo.

Morir por la imagen

Dentro de un trasfondo político y antecedentes heréticos diversos, la querrela de las imágenes (717 - 842) contribuyó al cisma entre las iglesias occidental y oriental. Así, en el contexto de la representación de lo sagrado, la ideología de los íconos entró en una crisis mayúscula durante la sangrienta Batalla de las Imágenes del siglo VIII, cuando el emperador bizantino León III, iconoclasta iracundo, "reprochaba a las imágenes de personas que carecían de aliento y del don de la palabra, por lo que la veneración de eliges religiosas constituía un acto de idolatría ante trozos de madera o de tela pintada"; posteriormente, el Horos del Concilio de Heirea (754), convocado por Constantino V, ordenó la destrucción de todas las imágenes, así como la persecución, ejecución y martirización de sus creyentes (iconódulos). Después de muchas muertes inútiles, y la victoria de los ejércitos de los iconódulos (iconófilos o amantes de la imagen), el II Concilio de Nicea restableció oficialmente en 787 la legitimación cultural de las imágenes: así quedaba solucionado, de manera provisional, el dilema de la representación de lo invisible; aunque sólo hasta 843 fuera reconocido por el culto ortodoxo. Desde entonces, ver ya no era pecar sino, más bien, una mediación indispensable, una luz en el camino de la salvación; la imagen era el tránsito hacia lo divino y el ícono triunfante era el reflejo, la misma impronta de la divinidad. No obstante, todavía a finales de la Edad Media Nicolás de Cusa afirmaba que "Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguno". "¿Quién podría pintar semejante figura geométrica?"

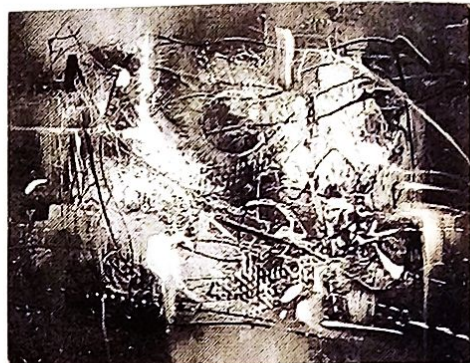
Ver poco y tocar menos

En nuestros días, a la Mona Lisa de Leonardo en el Louvre se le puede ver, pero no tocar. Lo impide: el cristal que la protege, el cordón a dos metros de distancia, el gentío permanente, las cámaras de video, los vigilantes a ambos lados, el tiempo limitado. Aquí, apenas se ve, y se prohíbe tocar. Definitivamente está más cerca de nosotros en sus reproducciones que en su realidad acotada. Cualquiera diría que las peregrinaciones masivas de turistas al Louvre (o a cualquier otro museo) son el equivalente contemporáneo de las peregrinaciones de antaño a las catedrales medievales. Custodiada como las reliquias del pasado pareciera que, mediante el influjo de alguna añeja magia alquímica, la Mona Lisa (o las llamadas "obras maestras" se transmutaron, de simples objetos materiales, en cosa sagrada. Su veneración genera devoción y culto, y las peregrinaciones resultantes son parte de la liturgia ritual. Como reliquia, la Mona Lisa no se toca, se reverencia. Por ello, tener en casa imágenes de las reliquias artísticas es bueno (Internet incluido), no sólo porque nos ahorran el viaje, las fatigas y la muchedumbre sino porque, al aliviamos de la gravosa materialidad del mundo, nos dan la ilusión de pertenencia íntima y secreta en uno de esos intrascendentes actos sagrados cotidianos. En síntesis, el síndrome de la Mona Lisa (del Louvre): ver con corse, ver bajo sospecha, pareciera ser todavía un resabio de aquellas épocas en que ver era pecar.

Más recientemente, la portada para el catálogo de Le Surrealismo (1947), de Duchamp, que consistía en un pecho femenino en relieve, de hule-espuma y tamaño natural adosado al catálogo, se llamó: Prière de Toucher (Se ruega tocar). En adelante, tocar es sentir, y no pecar. Desde entonces, la "reliquia" retoma la dimensión de la sensualidad: ¡Si no tocas no gozas! El arte interactivo se anunciaba, aunque no hubiera electrónica de por medio. De la obra pasiva y cerrada (Síndrome de la Mona Lisa), a la obra responsiva y abierta, que permite un diálogo en el que ambas partes: espectador y obra se impactan mutuamente, existe un cambio de actitud. Ahora, interactuar era también comprender y sentir, el pecado quedó atrás. La dictadura del autor—que excluía la participación activa

La mosca proh

(fragm



del lector— se desvanece y traza el camino para el surgimiento de un reencontrado arte colectivo. Asistimos así a la abolición de la prohibición de tocar.

Pocos son los seres creativos

Pero, ¿existen verdaderamente los seres creativos? Bajo las ideas de Platón, para los antiguos: crear es recordar una idea eterna, es representar un canon preexistente, es visualizar un arquetipo. La originalidad en la invención de lo nuevo es privilegio exclusivo del Primer Motor. Así, tratándose de la creación absoluta, "sólo Dios es artista", y el hombre es sólo su asistente en el Mundo Sublunar. Impedido para añadir algo nuevo a la naturaleza, y una vez que en ella ya está todo realizado, al hombre sólo le queda copiar.

Como para la cultura del hombre medieval la copia manuscrita era el único recurso para hacer circular las ideas, la copia era una obligación y no un crimen. Así, copiar era diseminar la verdad y contribuir al bien; inversamente, ser creativo o pretender que la copia pudiera ser más perfecta que el original era un sacrilegio, de tal suerte que la originalidad era vista como un pecado de orgullo. Es más, la creatividad era asunto de irreverencia y de sospecha. ¡Qué arrogancia intolerable era aquella que pretendía añadir alguna imagen a la obra ya terminada por Dios! Más tarde, la doctrina escolástica excluía de la obra la huella personal de su autor; las actitudes de humildad o la decidida inclinación al anonimato producían un desprecio por las "artes mecánicas" o "artes manuales", y les quitaban a los obreros de la imagen las aspiraciones para buscar un renombre personal.

Todavía más tarde, sobre todo a partir del Renacimiento, fue común aceptar que también los hombres podrían proponer modificaciones locales. El número de seres relativamente creativos aumentaba. Ahora, influidos por las promesas de la cultura por venir, podríamos esperar que dentro del universo de la creatividad por innovaciones, tanto los seres biológicos (incluidos los hombres) como los artefactos (producidos por humanos) son sólo un caso especial de los seres creativos. De hecho, todos los seres (biológicos y artefactos) son potencialmente creativos por innovaciones. Como sabemos, sólo los dioses se quedan con el privilegio y el monopolio de este absolutamente inalcanzable (para los no-dioses), novedoso y exclusivo campo de estudio: el de la creatividad absoluta. Por consiguiente, dentro de este apasionante universo, tanto los seres biológicos, como los artefactos, son apenas un caso particular de los seres creativos



ibida de todos

ento)

menores: su creatividad se reduce, si acaso, a reordenar lo ya creado, a componer y recomponer el mecano de las cosas hechas, a jugar el juego infinito de la combinatoria universal, a proponer nuevas combinaciones de formas para —como quería Aristóteles— otorgar el ser a la cosa.

Los atributos del creador

En su momento, Raimundo Lulio (pensador catalán del siglo XII) se hallaba febrilmente atareado en su obsesión para encontrar todas las combinaciones de los atributos de Dios. De lograrlo, se proponía encapsularlos en una máquina y así, al mostrárselos a los asombrados infieles, éstos no tendrían más remedio que caer en los brazos de la verdadera religión. Su artefacto era una máquina que, al mecanizar los procesos deductivos, serviría para producir conversos.

Más allá de las tribulaciones de Lulio, y siendo un poco más humildes, ¿podríamos nosotros pretender encontrar todos los atributos de los seres creativos para intentar encapsularlos en un artefacto tal que, al ser percibido por los infieles insensibles, pudiera convertirlos en conversos que cayeran fulminados por el rayo de la gracia de la verdadera religión del arte? ¿podríamos construir una auténtica ars machina?

Y, ya dentro de este reduccionismo inconfesable, ¿podría la conciencia artística universal (si se pudiera plantear de esta manera) ser nada más que la consecuencia natural de la materia altamente organizada, un epifenómeno espontáneo del funcionamiento material de las cosas complejas (como la de nuestros futuros e hipotéticos artefactos artísticos lulianos)? ¿sería cierto, como afirman algunos reduccionistas incalificables, que es el cerebro quien produce la mente, y que el arte es la consecuencia feliz de sus deslices mentales? ¿podría ser el arte concebido como una función calculable mecánica, digitalmente o de cualquier otra manera material imaginable?

Por último, ¿sería posible que sueños futuros provocados por el sueño de Lulio pudieran conducirnos allá donde las ideas encapsuladas en el software se encarnaran en artefactos (hardware) con el propósito de producir formas o cosas percibibles por nosotros como arte? ¿pasarían la "Prueba de Turing" adaptada para los objetos artísticos?

¿Puede algo vivo ser artificial?

Resueltamente inmersos dentro de los reduccionismos post-biologizantes podríamos, por ejemplo, prever la emergencia de los seres que habitan en los universos sorprendentes de la Vida Artificial, quienes son capaces de crear cosas nuevas que no pusieron inicialmente sus ojos en sus algoritmos.

Si bien, en principio, la biología es el estudio científico de la vida, en la práctica, es el estudio científico de la vida en la Tierra, es decir, la vida como la conocemos, basada en la cadena del carbono. El nacimiento de la Vida artificial (VA) nos brinda la posibilidad de estudiar la vida como podría ser. Es más, para algunos, en lugar de ser un instrumento para estudiar la realidad, la VA se convierte en la misma realidad. A diferencia del enfoque analítico de la biología tradicional, la VA propone el enfoque sintético: crear vida a partir de no-vida. "Haciendo vida podremos finalmente saber qué es la vida", afirma S. Levy.

Los devotos de la 'hipótesis fuerte' de la VA suponen que la vida, en su concepción más amplia, va más allá de la forma orgánica en que la conocemos en la Tierra, creen que la vida es información y auto-organización (independiente de la sustancia portadora), y que puede materializarse tanto en carbono, como en silicio, en aleaciones especiales (robótica) o en cualquier otro material. Por lo pronto, ya G. Feinberg y R. Shapiro en La vida más allá de la tierra, hablan de seres vivos basados en plasmas, en campos electromagnéticos en el corazón de las estrellas de neutrones, así como en sistemas incluso más extraños; hablan de criaturas tan extraordinarias que difícilmente podríamos distinguir las de la propia naturaleza. Se trata, asimismo, de vencer el cándido prejuicio de que la atadura orgánica es la precondición cándida para la vida. Para ellos, tan vivos están la bacteria y el universal para la vida. Para ellos, tan vivos están la bacteria y el hombre, como los robots y los seres digitales. En cuanto a los últimos, se trata de universos existentes más allá del monitor de la computadora, cuyos seres y comunidades están hechos de la computadora, cuyos seres y comunidades están hechos de los electrones autoorganizados (describibles mediante ecuaciones y algoritmos genéticos) y sus ácidos nucleicos son digitales. Estos seres viven su vida digital en nichos ecológicos que no interfieren con los nuestros, y su único propósito es la simple existencia, como nosotros; habitantes de los ecosistemas electrónicos y ópticos, viven, se adaptan y evolucionan su vida digital

en tiempo, espacios y causalidades cuyos parámetros materiales son muy diferentes a los nuestros. Su vida se organiza en base a las propiedades de los electrones y los sistemas ópticos; la nuestra se organiza en base a las del carbono. Unos son seres digitales, los otros somos carbonautas. A nosotros, los seres orgánicos, se nos llama wet life (vida húmeda); a los seres digitales: life in silico. Para J. D. Farmer, "El advenimiento de la Vida Artificial será el evento histórico más significativo desde la aparición de los seres humanos" y, para ese entonces, por supuesto, ya estaremos promulgando la Carta de Derechos de la Vida Artificial.

Los Ready-mades de la divinidad

En la Edad Media se creía que el universo entero era un libro escrito por el dedo de Dios (Hugues de Saint-Victor), una teofanía que expresaba su rostro visible, por ejemplo, para Macrobio las cosas eran espejos que reflejaban la belleza indescribible de la cara de la divinidad. Desde ese alegorismo universal, se leía al mundo como una aglomeración de símbolos, de tan suerte que para el Maestro Eckhart: "buscar un modelo artístico no es componer, es fijar místicamente la mirada en la realidad reproducir, hasta identificarse con ella". Por otro lado, "La tradición cabalística enseñaba que no sólo las Santas Escrituras, sino la creación en su totalidad dependen de una combinación de letras de un alfabeto primordial. Las letras que pueden combinarse de una infinidad de maneras".

Así pues, si nos fuera permitido mezclar con cierta irreverencia Edad Media y Vanguardias, podríamos afirmar contundentemente que, al elegir una de entre un sinnúmero de formas (o revelaciones de la divinidad), el artista extrae del mundo de lo ya existente un objeto, lo eleva al rango de creación artística y lo propone, para su goce, al resto de los seres sensibles. En el límite, lo que hace es seleccionar ready-mades del universo sensible para afirmar que es el único y genial autor. Desde esta perspectiva, el universo puede concebirse como un incommensurable ready-made a partir del cual los manipuladores de formas: los artistas, no crean propiamente hablando, sino que toman prestados objetos talismánicos, preexistentes, fragmentos del rostro de Dios, para que los sensibles miremos asombrados atisbos de la belleza sobrecogedora de nuestro universo. En sus ready mades Duchamp se asomó sólo a los objetos del universo industrial, que es una minúscula parte local del universo total: queda todavía mucho por hacer. Así, en el mundo de los seres creativos menores, saber crear es —también leer fragmentos de ese ready-made universal para incorporarlos a las ventanas de nuestra sensibilidad.

Para llegar a metáforas más recientes, ¿qué pasaría si algún día nos diéramos cuenta de que el universo, en su totalidad, no es más que una computadora colosal del tamaño del mismo universo (la mismísima representación sensible de la divinidad) que, mediante un ingenioso software de CAD-CAM-CAE, concibe, dibuja, calcula y manufactura en tiempo real aquello que nosotros llamamos realidad? ¿Son los dibujos cosas vivas? ¿Somos acaso dibujos que corren y se agitan creyendo que están vivos?

Crear a la manera de los dioses

En la comunidad de los dioses también se tienen diferencias. Para crear un reloj, es mejor crear un reloj perfecto que no requiera jamás mantenimiento, como lo hizo el dios Fainéant (holgazán) de Leibniz, que como lo propuso el laborioso dios artesano de Newton, que llenen que poner el día constantemente su reloj. El primero, después de crear un mundo autoejecutable, se puede dedicar a crear otros mejores; el segundo no tiene tiempo más que para arreglar los desajustes de su primer reloj. Exagerando, mientras que el dios holgazán de Leibniz creó la materia y sus leyes de movimiento, el dios artesano de Newton creó la materia sola y, por ello, está obligado a mover personalmente, en todo momento, cada una de las partículas del universo.

Es mejor crear como los dioses verdaderos que como los dioses artesanos. Los dioses hacen leyes y dan la orden para que las cosas se hagan; los artesanos están obligados a hacer las cosas por sí mismos. Los primeros son y actúan como dioses, los segundos trabajan como esclavos. En el mundo tecnológico emergente, sería mejor apostar a la creación de conceptos y de leyes autoejecutables, que al uso penoso y desnudo de las manos. Incluso en el universo de los seres creativos menores, inventar leyes creativas sería mejor que ejecutar ciegamente sus diseños. Sería mejor ser creadores de obras (¿seres?) que evolucionen en el tiempo y aprendan por sí mismos a vivir su vida

creadora en función de los propósitos y tareas que les asignamos cuando les dimos vida, que crear obras absolutamente dependientes de nosotros. Si nos fuera bien, estos artefactos podrían pensar y sentir a la velocidad de la luz —como en las hipotéticas computadoras ópticas— y crear en su metabolismo digital justo en el lugar donde se deliene el tiempo. A la manera de los dioses verdaderos, éstos serían seres ópticos capaces de seducir al tiempo (del reloj) y ser eternamente creativos en un instante interminable.

Finalmente, así como el buen reduccionista sabe que "Los cerebros producen conciencias de la misma manera que los estómagos digestión...", sabe también que: haciendo criaturas inteligentes podremos saber más acerca de la inteligencia; haciendo vida artificial podremos saber más acerca de la vida; haciendo seres creativos podremos saber más acerca de la creatividad. Además, "Explicar un fenómeno: ¿no es construir un modelo mecánico?", se preguntaba Merenne; en consecuencia, construir modelos mecánicos o digitales de la inteligencia, la vida o la creatividad, sería una manera de explicarlos, sería una vía para "deslogistizarlos". Y, una vez abandonada la cándida idea de que nosotros somos todo lo que importa en el mundo, liberados ya de nuestro infantil antropocentrismo, podríamos intentar aprender de los otros aunque fueran artefactos!

Cuando lluevan otras dimensiones

A propósito, ¿qué vas a hacer mañana? Es decir, ¿dentro de unos 10100 años? (un "gugol" o algo un poco más allá de todo lo imaginable), porque algunos dicen que para ese entonces la vida se estaría poniendo algo problemática: el universo entero, o se expandió para siempre (dejando nada más que huecos allá donde antes solía haber cuerpos humanos y materia estelar densa), o estaría próximo a la aniquilación inimaginable debido a la compresión del Big Crunch.

Si para ese remotísimo momento ya hubiéramos alcanzado el nivel de las civilizaciones del Tipo III y, consecuentemente, hubiéramos explotado la totalidad de la Vía Láctea para nuestro beneficio; una vez que hayamos transformado nuestros gelatinosos cuerpos materiales en cuerpos de pura energía y nuestra esencia fuera la misma sustancia inmaterial que la del resto de seres o artefactos antes diferentes a nosotros; si, obligados por la inminencia aterradora del Big Crunch, y antes de quedar inimaginablemente reducidos a la nada, pudiéramos escapar providencialmente por la ruta secreta del hiperespacio hacia dimensiones más elevadas que la nuestra, vía la unificación final de las fuerzas conocidas, hacia el reconfortante paraíso a-terrenal que nos ofrece la Teoría del Todo; entonces y solamente entonces, habríamos logrado lo imposible: emigrar a otros universos para enfrentarnos, de nuevo, con tan insospechadas novedades, como los imponentes cristales que nos dificultará el paso al novísimo cosmos del conocimiento del arte.

Pero, entonces, preguntaría la mosca: ¿fue el arte un error? Porque, a fin de cuentas, el robot resultó ser primo hermano, si no hermano gemelo de los hombres, y ambos, como seres creativos menores, destilaban arte mientras fueron seres materiales. En consecuencia, si el arte hubiera sido un error, la vida también lo hubiera sido. Pero entonces, insistiría la mosca: ¿fue el arte robótico un error?

Javier Cobarrubias. México, 1941. Doctor en arquitectura. Asesor del Centro de Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

yra Castrillo Colodro

Bibliografía poética: Tarija, 1928 – 1999. Profesora de Filosofía y Letras con estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz. Su vida estuvo dedicada a la docencia, a la lucha sindical y defensa de los derechos humanos. Sus obras inéditas en investigación folklórica titulan *El folklore infantil tarijeño* y *Cuentos tradicionales*. El de poemas y cuentos: *Madre naturaleza y sus hijos los árboles*. *Mama Luna*, se publicó póstumamente el año 2000.



¿Hasta cuándo?

Escucha...
son los pasos
de los que se fueron
de los que se pudren
en tumbas anónimas,
a quienes el odio les niega
que manos amigas
acaricien sus fosas.

Oye los murmullos
de voces distantes...
son canciones de gesta
que brotan de gargantas heridas,
que se elevan y se funden
con las voces del viento,
es la arcilla que canta.

Inclinemos la testa,
nuestros muertos no tienen reposo,
la tierra no absorberá su simiente
ni dejarán sosiego en los pechos
mientras cautivo
algún hombre se queje.

Contempla las sombras en pena
de los asesinados
en el festín de la bestia,
que nos miran
con sus miradas sin ojos,
que con sus dedos de fuego
nos señalan la meta
ordenando en mucho mandato
no tomar reposo ni aliento.

¡Oh compañeros! ¡Oh hermanos del alma!
sangre y carne nuestra,
cuánto horror, cuánta impotencia
en nuestra muerte lenta.

¡Oh vida! ¡Oh libertad ansiada!
¡Oh Patria de metal herida!
¡Oh pueblo de indios esclavos!
¿hasta cuándo?, ¿hasta cuándo?

El ceibo muerto

¿Qué grillos son esos gritos?
¡Qué ayes traspasan el viento?
a veces parecen rugidos
a veces, de niño el lamento

¿Qué pasa, vecina
qué pasa, mujeres del mercado
qué pasa, hombres honestos
a quién han asesinado?

Nada sabemos, comadre
pobre ánima bendita!

Ay, ay, ay, ay
escucha pueblo
ay, ay, ay, ay
mataron al ceibo
al Ceibo de los Montoneros

|Ahhhhhhhhhhhhhhhhhh!!!
|Ahhhhhhhhhhhhhhhhhh!!!

¡Riendo lo mutilaron!
¡A hachazos lo segaron!
La sangre se iba llorando
llorando de su corazón de árbol

Bramaba el Montonero
—fiera acorralada—
respeto por su historia, exigiendo
y por la hermosura de sus ramas

**Pero el asesino bajó el pulgar
y en la hoguera lo ultimaron
y dispersaron sus cenizas
en los cenizales muertos**

¿Y sus hijos qué hicieron?
¡Qué hicieron los que de su sombra gozaron?

Nada...
Miraron por las ventanas.

La muñeca de piedra

La espuma borda en el río
finos encajes antiguos
de alantuyas nacaradas
y filigranas de plata.

La madre lava en la orilla
una saya de lana parda,
para acompañarla en su cople
la brisa se ha vuelto quitarra.

Yo brinco sobre las rocas
o me revuelco en la arena
y me guarezco en mi mama
si un fuego verde ilumina.

Corriendo de rato en rato
voy a mirar a mi guagua
hasta la alcoba del molle
donde la tengo dormida

"Chis, chis, chis, mi quaquita..."

**Mi muñeca es de piedra
suave como la propia agua
sus pañales son de hojas
y de raíces su faja.**

Sé que existen, distantes
ciertas guaguas diferentes
unas que cierran los ojos
otras que hablan llorando.

Mi guagua de piedra es clega
 un bicho la dejó sin lengua
 escuchando a la cigarra
 ella me espera en silencio.

Romance del árbol asesinado

Orillando el verde río
un verde sauce crecía
brazos verdes verde pelo
en las olas se miraba
si la brisa lo meclá
alegremente reía
y de tanto reír lloraba.
Mas, ay juna, un mal día
el alcalde don Miguel
ordenó que lo cortaran
porque el verde le aburría.

En la quebrada de El Monte
aromando el dulce ambiente
un azul tarco azulaba
bajo su sombra soñaban
los amantes que se amaban
y en su penacho anidaban
acudiendo en romería
las garzas enamoradas
moras cual la morería.
Mas, ay juna, un mal día
el alcalde don Miguel
ordenó que lo cortaran
porque odiaba la poesía.

Al pie se la suave Loma
vestido de gallos rojos
un rojo ceibo cantaba
y cuando cantaba cantaba
de guerrilleros la gloria
y de heroica sangre brotada
por la patria emancipada.
Mas, ay juna, una mal día
el alcalde don Miguel
ordenó que lo cortaran
porque al pueblo le temía.

Luis Uriquieta M. refiere que Mira Castrillo Colodro fue por excelencia una luchadora social y poeta por vocación. Su apostolado docente conjugó con la azarosa vida sindical y el torbellino de la prisión y el ostracismo. Mira se expurga del derrotismo cuando dice: el exiliado siente una extrema exaltación de la belleza y los más nobles valores de sus lares, tanto que la nostalgia viene a ser íntima parte, a veces desesperada, de su ser. De su hora más esclarecida se rescata el poema heroico ¿Hasta cuándo? filtrado en manuscrito. Lleva fecha: Prisión de Achocalla, 17 de abril de 1974.

De su parte, la autora, a propósito de *Mama Luna* –al que pertenecen *Romance del árbol asesinado*, *La muñeca de piedra* y *El ceibo muerto*–, afirma que estos versos son una entrega respetuosa de la infancia, pues ubica a los niños en su dimensión de personas en desarrollo (no de adultos en miniatura o de eternos peterpanes) capaces de recibir un lenguaje que elude la puerilidad, incentiva su naturaleza lúdico-social, los impulsa a la investigación del pasado y a amar nuestros valores culturales.

José Franz Medrano Solares:

A propósito del Gral. Rufino Carrasco

En la ciudad de Sucre, una tarde de los inicios de abril del año 2007, Amadeus Mozart era el causante de la música de sobremesa en un predio de "La Florida", mientras en el patio campestre, una embrionaria brisa otoñal mecía la fronda de un sauce llorón al compás de aquella límpida y peregrina armonía. Armonía que, al parecer, purificaba de a poco las raíces, el tronco y el ramaje de aquel piadoso árbol contagiado de insondables ansiedades humanas, hasta colmarle de una paz cadenciosa y bendita. Pocos metros más abajo, siguiendo el itinerario del río, la otrora majestuosa mansión del presidente Aniceto Arce, como el recuerdo ominoso de su ex propietario, continuaba fatidicamente convirtiéndose en polvo de partícula en partícula.

Dentro del pequeño fundo, el Dr. Horacio Torres Guzmán, ameno y solícito anfitrión del Gato, a pesar de la diferencia de edades e ideologías, dormitaba nostálgico en un sillón apostado en el único ángulo de su aseado y acogedor recibidor; entretanto, su huésped, confortablemente sentado y paladeando de tanto en tanto una aromática y balsámica infusión, examinaba con lupa una añosa y amarillenta fotografía del Gral. Rufino Carrasco, héroe ignorado de la **Batalla de Tambillo** librada en diciembre de 1879.

El aludido retrato, revelaba a un oficial maduro con la faz delineada por atributos más autóctonos que mestizos, y en cuya mirada de cazador, chispeaban la perspicacia y la bravura con cierto atavismo asiático realizado pintorescamente por su enardecido bigote. El Gato, también percibió conmovido que Carrasco, pese a su ruinoso y deshilado uniforme militar y, a sus humildes y ajadas botas, lucía con desenfado una prestancia tan varonil y digna, que en ese instante supo que el aplomo y la gallardía brotan del espíritu enaltecido y no de los ropajes.

De acuerdo al parte oficial de guerra redactado en Toconao por Rufino Carrasco en diciembre de 1879, así como a otros documentos militares, el **Escuadrón Francotiradores** estaba conformado por 70 varones, la mayoría de ellos oficiales y suboficiales chichanos bravíos; los **Francotiradores** fueron la magnífica e invencible vanguardia de la errática y fantasmagórica **Quinta División**. Este épico escuadrón comandado valiente y sagazmente por el entonces Coronel Rufino Carrasco, el 6 de diciembre de 1879, en el desfiladero de Tambillo, venció en tan sólo 15 minutos de combate a un cuerpo militar chileno bien pertrechado y atrincherado denominado los **Cazadores del Desierto**, causándole varios muertos y heridos, aparte de capturarle 11 prisioneros. En su precipitada fuga, las fuerzas chilenas dejaron en poder del temerario escuadrón boliviano 18 rifles Winchester, 14 espadas, 16 bestias e incontables monturas, correajes y municiones. Pese a esos harapos, a la sed, el hambre, el cansancio y a la traición de Narciso Campero, Comandante General de la 5ta. División, los **Francotiradores** supieron cumplir pundonorosamente con la patria.

Luego de esta inigualada victoria de nuestras armas en la infausta **Guerra del Pacífico de 1879**, Rufino Carrasco, después de haber sido abandonado a su suerte en el desierto por sus superiores junto a sus soldados, execrablemente fue apresado y vejado en la ciudad de Potosí por mandato del afrancesado y envidioso Gral. Narciso Campero, que ambicionaba inescrupulosamente la primera magistratura del país. Después, sobrevino la conspiración del silencio impuesta por aquellos ruines que enajenaron el mar boliviano, intentando suprimir su legendario nombre de la ilustre genealogía de nuestros héroes.

Para el Gato, el verdadero héroe en una cultura de la solidaridad como la nuestra, no lucha por sí mismo, sino por los paradigmas e intereses colectivos. El héroe no es aquel fornido guerrero empachado de testosterona que usurpa e impone "su justicia" a los demás hombres y pueblos del mundo en base a la violencia fratricida, como el mitológico Aquiles en Troya, Rambo en Irak o Arnold Schwarzenegger que zarandea y estruja las mentes de los niños y los jóvenes con sus hercúleos brazos. Héroe no fue, no es, ni puede ser un conquistador, un semidiós o un atleta, héroe es el guardián de los suyos y el abnegado defensor de su heredad, como lo fueron Héctor de Troya, Abaroa en el Topáter o... el esforzado héroe de Tambillo.

A juzgar por su fama y sus acciones, Rufino Carrasco no fue uno de esos indigestos militares que presumían de sus hombradas en salones y tabernas, así como del brillo de sus extravagantes alavios, fue tan sólo un sacrificado y bizarro comandante al servicio de Bolivia que, si viviese hoy, por ejemplo: con seguridad nunca hubiese sustraído los misiles de su ejército para entregarlos tramposamente a una Misión Militar de los EE.UU., a modo de un furtivo "aporte a la paz mundial", como aconteció el 2 de octubre del año 2005.

Siempre observando la fotografía, y a propósito de la **Guerra del Pacífico**, el Gato retrotrajo que, en 1972, el gobierno de Hugo Bánzer, desestimó malintencionadamente el honrado ofrecimiento del presidente chileno Salvador Allende para restablecer relaciones diplomáticas e iniciar negociaciones que pudiesen encausar el retorno soberano de Bolivia al Pacífico, sin compensaciones territoriales ni económicas. Años más tarde, en 1975, Bánzer protagonizó con el gobernante Augusto Pinochet el desvergonzado "Abra-



Viejo retrato del legendario Gral. Rufino Carrasco salvaguardado por el Dr. Horacio Torres Guzmán, portante consanguíneo del Héroe de Tambillo.

zo de Charaña", mediante el cual se reiniciaron relaciones diplomáticas entre los Estados boliviano y chileno, a más de pactar el acceso de Bolivia a una irrisoria costa entre Arica y la frontera con el Perú, a cambio de ceder a Chile las riquísimas zonas mineras de Nor Lipez, donde milenariamente vegetan yacimientos de litio y otros minerales estratégicos para el acrecentamiento nacional. El Gato recordó que la valerosa oposición de las organizaciones sociales patrias, a las que se agregó la airada reclamación del gobierno peruano, truncaron el desleal y leonino contubernio.

El referido retrato, sumado a otros documentos a los que se añadieron las remembranzas históricas de mi felino acompañante, me impellieron a reseñar concisamente lo que a continuación prosigue para diseminamiento de las nuevas generaciones.

Desde tiempo atrás y aún hoy, son muchos los escritores peruanos, chilenos y bolivianos que discuten sobre las genuinas motivaciones de la **Guerra del Pacífico de 1879**. Entre los peruanos, Paz Soldán sostiene puerilmente que Chile ingresó a la guerra exigido por su álgida situación económica debido a los elevados intereses de su deuda externa; adicionando que la otra causa fue la firma del **Tratado Secreto y Defensivo de 1873** entre Bolivia y Perú. De otro lado, Carlos Wiese arguye trivialmente que la causa principal de la guerra fue la negativa peruana de declararse neutral en el conflicto boliviano y chileno, a esta desacertada opinión se adscriben varios historiadores peruanos. En cambio, Carlos Mariátegui, refiriéndose a la misma circunstancia, lúcidamente expuso que la contienda sobrevino en razón al proceso de expansión agro-industrial europea y norteamericana que urgía de materias primas, haciendo una insinuación sobreentendida al guano y el salitre, ambos abonos nitrogenados que resultaban imprescindibles para obtener diversas cosechas anuales.

Por su parte, los historiadores chilenos como Vicuña Mackenna, Gonzalo Bulnes, Santa María, Barros Arana y sus prosélitos, arguyen que la contienda aconteció a causa del dizque accidental descubrimiento del **Tratado Secreto y Defensivo de 1873**. Posteriores generaciones de pretendidos investigadores, aseveran que la **Guerra del Pacífico** se dio porque "redescubrieron" que el Litoral boliviano era suyo desde tiempos pretéritos y había que reconquistarlo "Por la razón o la fuerza" (lema agorero y prepotente blandido en el escudo mapochino). Semejante impostura fue sostenida originalmente por Miguel Amunátegui, el falsario, siguiéndole en la bribonada Espinoza Moraga, Jaime Eyzaguirre, Ríos Gallardo, Augusto Pinochet y otros tantos.

Asimismo, tal es la desvergüenza de los historiadores chilenos que, justificando su rapiña, desdicen sus primigenios límites geográficos cantados imperecederamente en el primer poema épico de América y Chile, como viene a ser **La Araucana** del ibérico Alonso Ercilla, que en una de las estrofas del **Canto I**, detalla: "Es Chile Norte Sur de gran largura. Costa del nuevo mar del Sur llamado. Tendrá del Este a Oeste de angostura cien millas, por lo más ancho tomado; bajo el Polo Antártico en altura de veintisiete

grados prolongado hasta do el mar Océano y Chileno mezclan sus aguas por angosto seno". (Estrofa extractada mediante Internet de la webmaster perteneciente a Justo S. Alarcón, la cual versa sobre **La Araucana**).

Del mismo modo, estos lingüidos sabihondos, en sus vanos afanes de argumentar el despojo de los territorios bolivianos, tergiversan lo propalado literalmente en el artículo cuarto de su propia **Constitución Política del Estado promulgada el 29 de diciembre de 1823**, que palabra por palabra especifica: "El territorio de Chile comprende de norte a sur, desde el Cabo de Hornos hasta el despoblado de Atacama...". Enunciados análogos se encuentran en las **Constituciones Chilenas de 1822, 1826 y 1833**. Otro legajo inequívoco es el **Tratado de 1844** que, en su artículo once, revela y afianza los confines territoriales originales de nuestro geógrafico vecino proclamados en sus diversas Constituciones Políticas, antes de la inflame guerra de usurpación de 1879; mediante el aludido tratado Chile obtuvo de España el reconocimiento de su independencia.

Igualmente, desautorizando a los araucanos embaucadores, uno de los párrafos de su primer libro de historia oficial intitulado **Historia de Chile** perteneciente a Cesar Famin, publicado en Barcelona en 1839, y citado por Edgar Oblitas en su magistral **Historia Secreta de la Guerra del Pacífico**, nos deja releer hasta el cansancio: "El reino de Chile forma una de las subdivisiones más naturales de la América del Sur. Confina al Norte con la república de Bolivia, de la cual le separan el río Salado y el gran desierto de Atacama". Como estos fidedignos instrumentos probatorios citados, subsisten cuantiosas e incontestables escrituras, títulos, leyes y mapas que demuestran los límites iniciales de Chile y los derechos de Bolivia sobre Atacama y el Pacífico.

Siempre desenmascarando las embrolladas interpretaciones chilenas que arguyen una supuesta propiedad de nuestra heredad nacional, apremia recordar que, la geografía de Bolivia mutilada gradualmente por su codicia inclusive hoy (rapacería de las aguas del Lauca y del Silala), inmemorialmente fue parte de lo que en diferentes épocas se denominó: **Tiahuanacu, Kollasuyo, Nueva Toledo, Audiencia de Charcas y Alto Perú**. Al originarse Bolivia, sobre el territorio de la Real Audiencia de Charcas, que a su vez perteneció a los Imperios Tiahuanaco y Incásico, el Litoral que primitivamente fue parte de éstos, se constituyó en una de las provincias del departamento de Potosí de acuerdo al **Uti Possidetis de 1810**, que en buen español quiere decir: "como poseéis (hoy) seguidéis poseyendo en el futuro".

Causa hilaridad que Pinochet, el dictador corrupto, intentando justificar la depredación de su país en 1879, arguya que el Libertador Bolívar abusó de su poder al concederle a la naciente Bolivia una costa soberana en el Pacífico. Simón Bolívar, el soldado filósofo, respetó éticamente el **Uti Possidetis de 1810** para evitar confrontaciones futuras entre las emergentes repúblicas sudamericanas, así lo pregonan los distintos documentos de aquellos gloriosos años.

El bardo chileno Pablo Neruda, ateo impenitente y Premio Nobel de literatura en 1971, en su poema-oración **Canto para Bolívar**, reconoce y ensalza las virtudes morales, intelectuales y heroicas del Libertador designándolo como progenitor de América, de esta forma: "Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire de toda nuestra extensa latitud silenciosa...". El ejemplo, el pensamiento y la probidad de Simón Bolívar se tomaron con el tiempo en un afán indomable de unión y justicia en los corazones de muchos latinoamericanos que sienten el apremio vigoroso de plasmar la Patria Grande, o perecer en el intento... ¡y un Augusto Pinochet constatablemente deshonesto y brutal se atreve a poner en duda la moralidad y sabiduría inextinguibles de Bolívar!

La **Ordenanza de Guadalupe de 1563**, sancionada gracias a las legítimas y persistentes reclamaciones de Juan de Matienzo, demuestra cómo en la colonia se ampliaron legalmente las fronteras de la Audiencia de Charcas a todo lo que comprendió territorialmente el Kollasuyo del Imperio Incaico, límites que, por cierto, incluían Atacama y sus costas marítimas. Juan de Matienzo fue Oidor de la Audiencia de Charcas y autor del monumento legislativo titulado las **Ordenanzas del Perú**, autoría que injustamente es atribuida al Virrey Toledo. De igual forma, las **Leyes IX y XII de la Recopilación de Indias** respaldan el derecho consuetudinario de Bolivia sobre el Litoral arrebatado por Chile.

Continuará

Milagros de la pintura boliviana

MARIO VARGAS CUÉLLAR



El espíritu de Mario Vargas Cuéllar

Catavi, Potosí – 1942. Dibujante, pintor y escultor potosino. Egresado de la Escuela de Artes Plásticas de Oruro y la Escuela Superior de Bellas Artes "Hernando Siles" de La Paz. Primer Premio de Dibujo otorgado por la Alcaldía Municipal de Cochabamba (1963). Expositor individual en Oruro, La Paz, Sucre y Santa Cruz.

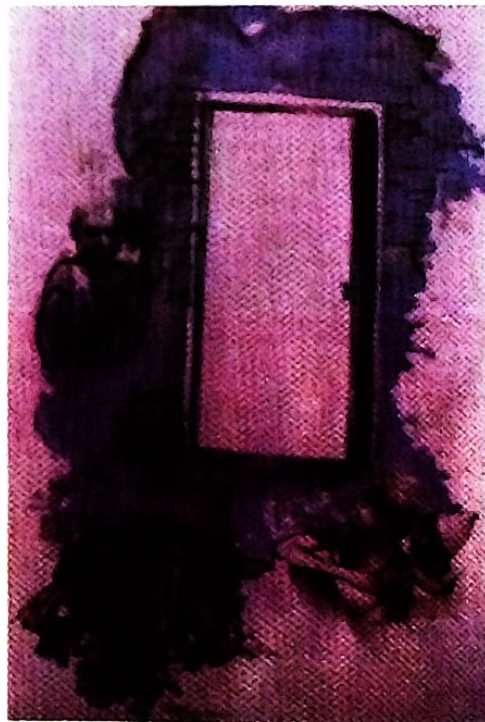
La obra de Mario Vargas transcurre por aquel espíritu involucrado en la problemática social de nuestra tierra, que emerge caudaloso en un torrente, con aquel ímpetu que solamente la versatilidad de su lápiz puede plasmar. El dibujo, originado en una mancha base, promueve en el artista —como aquella nube en el cielo— un sin fin de posibilidades que son descubiertas desde el apacible mundo de la ingenuidad infantil, hasta el dolor y la desesperanza de la vejez, la desocupación, la injusticia, la resignación, el dolor, la esperanza, la angustia, el sueño, la rebeldía de un pueblo, la violencia, la apacible calma, la paciencia, todas ellas, expresiones muy bien logradas y definidas en los trazos precisos del artista.

La problemática urbana no deja ya campo para la especulación y desarrollo de otras preciadas fuentes, el proclive trabajo de Mario refleja este mundo, apercibido desde la radiografía social de su indomable espíritu de solidaridad de artista.

Gerardo Hoepfner Reynolds.



"La puerta". Dibujo mixto



"Interior". Dibujo mixto