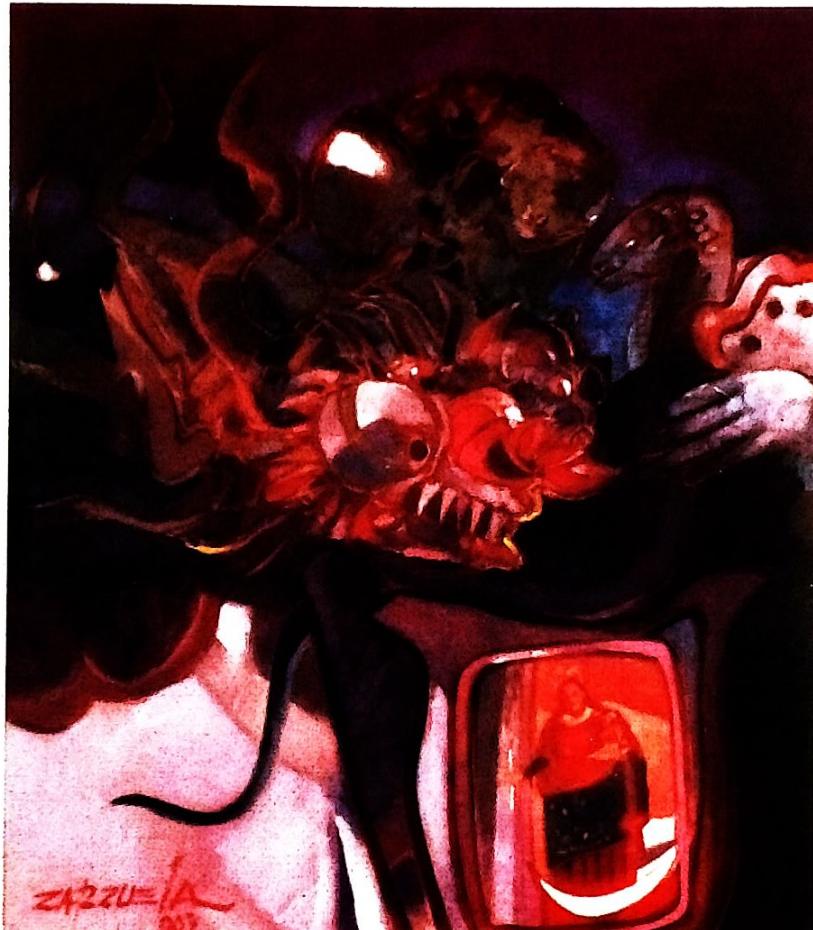


Se le aparece cada quincena



Tomás de Celano • Virginia Ayllón • Carlos Condarco

Estanislao Aquino • Oscar Elías

Gregorio Reynolds • Luis Fuentes R. • Pedro Shimose

Oscar Alfaro • Juan G. Vásquez • Herculiano Zarzuela

LA PATRIA

suplemento orureño de cultura

año XVI nº 384 Oruro, domingo 3 de febrero de 2008



ZONA FRANCA ORURO
CON NUESTRA CULTURA



Erasmo Zarzuela Chambi
Carnaval recóndito.

San Francisco y la música

Frecuentemente cogía San Francisco, con su mano izquierda, una madera cualquiera, a guisa de violín y con la derecha una varilla a manera de arco y de aquellas maderas hacía brotar melodías, cuyo sonido sólo él percibía. Seguía en tal actitud hasta que las lágrimas bañaban sus mejillas, momento en el cual dejaba caer el violín y el arco y él mismo se arrojaba al suelo con el alma inundada en un mar de sentimientos de ternura.

Tomás de Celano



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

El tocador de la banda

Yo que busco el silencio, estaré eternamente condenado a oír el sonido de un bombo que invariablemente llega a las seis de la tarde.

A esa hora el eco del bombo se arrima a la luz del sol que se apaga en una montaña y fulgura en otra. Transfigurado en luz y calor, el bombo sabe escapar de mi loca carrera entre las montañas: yo violeta, yo naranja, yo azul, buscando el cese definitivo de los rayos para tronar al fin en el negro silencio.

Dejé la trompeta porque lo colectivo me ahoga, abandoné el platillo porque chirriante me destacaba del conjunto. Por eso, renunciando a toda jerarquía en la banda, me hice tocador de bombo: el que está y no está, el casi prescindible. En ese casi estaba la posibilidad del silencio. Pagué conscientemente mi culpa de autodegradación llevando a cuesta la suave piel de animal convertida en pesada caja sonora.

Sangré casi con alegría cuando la fiesta me arrastraba en el paroxismo del sonido. La sangre de mis manos fue el rito que me explayaba de la culpa de ser tocador de banda enamorado del silencio.

El bombo me recordaba que yo era el danzante, destinado a pagar con la muerte los favores recibidos y las fallas cometidas. Mi muerte no cargaba el precio de días mejores; mi muerte era el día mejor. Y la muerte era el silencio.

Vengo de familia de tocadores de banda y fui enviado al servicio militar para aprender los acordes. En la fotografía estoy yo, Severo Tarqui, vestido de verde olivo, tamborero de la Tercera División, niño aún. La foto no registra el redoble de mi tambor pero su sepiá ha patentizado mi anhelo de silencio.

Silencio de la pampa en día de pastoreo. Yo sentado viendo el viento, sintiendo el agua de la acequia, mirando el vuelo de un leke-leke. Emitiendo quizás sonidos de mi quena, mas no oyéndolos, sólo entregándolos. Mi herencia afiorada no fue nunca la banda, fue mi pretensión de recibir aquello destinado sólo a las mujeres: el ganado, el pastoreo, el tejido. No quise nunca llegar a trompetista mayor de la banda.

Mas no sé desobedecer y el destino que mi comunidad y la tierra me dieron, fue oído y fue cumplido. Por eso soy el danzante del bombo, por eso obedezco también el castigo.

Cuando el negro me cubre y el calor cesa sé que ha llegado la hora del equilibrio, aquella en que desaparezco. La noche y su negro espesor me convienen: dejo de ser. La noche, como la muerte, me iguala a los demás. La noche recorre desde el eco del bombo hasta el silencio apagando los sonidos urbanos, celestes, míticos e internos.

Pero he de pagar por siempre mi soberbia porque el silencio llega con una retumbante carcajada de la montaña, enamorada de sí misma; la tierra, húmeda de sus recuerdos de alcohol, se acomoda para roncar, y mis recuerdos despiertan quel caudal ruidoso, desde el primer llanto hasta éste que se une a los sonidos del silencio.

La preste lo convoca bien trajeado y bien peinado para acompañar con un son arrastrado la procesión del santo, para marcar sonoramente la restitución del ancestral ayni, para desbocar el baile.

Borracho de silencio, golpea el bombo y un ruedo lo celebra. Severo logra ver, en su loca ejecución, al maestro trompetista, a su hermano platillero, a la pareja de prestes. El sabor de la coca traspasa amorosamente su garganta y siente cuando se aloja en su estómago. La cabeza de Severo amenaza saltar de su eje, sus manos sangran y la fuerza se recrea en cada nueva vuelta que da arrimado, metido en su bombo que retumba y retumba repitiéndose en cada repliegue de montaña.

Severo no oye nada, ha llegado al silencio. Si cae, si muere, si el silencio también se instala en el ruedo, si la preste acaba, no importa ya. Ha llegado al silencio y desde muy atrás, se oye el invariable eco de un bombo. Han de ser las seis de la tarde.

Carlos Condarcó (*)

¿Quién es el "Tío"?

Cuando dos mineros, en el lóbrego interior de las galerías, se cruzan, el que advierte primero la presencia del otro, exclama:

—Ave María purísima.

De inmediato, escucha la respuesta tranquilizadora:

—Sin pecado concebida.

Es un saludo y una invocación a la vez. La mención de la Santísima Virgen protegerá a estos hombres de las asechanzas del señor, onmímodo en su oscuro ámbito, del mundo misterioso de la mina: El "Tío".

La divinidad veleidosa, si no está satisfecha con el comportamiento ritual de sus "sobrinos" —los mineros— puede manifestar su enojo ocasionando *aysas* (derrumbes) desprendimientos de pedrones de la parte superior de la bóveda pétreas (*lujus*), o hacer que los hombres se precipiten en abisales cuadros abiertos a pique.

El "Tío" es el señor de los males y de los "bienes". Como en el fiel de una balanza, en una mano muestra la riqueza y la dicha; enseñando en la otra la desgracia y el infarto. De acuerdo a su voluntaria condición de ser, puede inclinarse ya hacia un lado, ya hacia al otro. Previsor, el minero procura, constantemente, tener a su deidad privativa siempre satisfecha y favorable.

Son muchos los investigadores que han tratado sobre este desconcertante personaje.

Empezaremos por ver la definición que proporciona un Diccionario:

"*Tío, non. masc. En el vocabulario minero, el diablo que según los mineros se presenta en forma de diversos animales. Le ofrecen regalos y le tienen mucho respeto*" (Muñoz Reyes; 1892:362).

Zaconeta, uno de los primeros escritores orureños que se ocupó del tema, explica:

"Por una antigua superstición (sic), demasiada arraigada, todos los obreros de las minas creen, sincera e ingenuamente, que el diablo, al cual lo llaman: "Tío", interviene, precisa e indefectiblemente, en sus trabajos, ya favoreciéndoles, en determinados casos, o haciéndoles la guerra, en otros, según sean las simpatías que le inspiren Osus sobrinos' o según sea el comportamiento de éstos para con él" (1925:265-266).

Las anteriores referencias nos dan a entender que el "Tío", en unos casos, es identificado con el diablo; y con Supay, en otros. Por nuestra parte, sostendremos que es algo distinto, aunque existe una relación evidente con lo señalado.

Acaso la confusión se deba a que suele ocurrir que se ponga, algunas veces, al "Tío" junto a otras divinidades perversas, entre los dioses menores andinos; como los *Sajras*, que en las minas del norte de Potosí tienen los mismos atributos que aquél, aunque su malignidad es mayor.

Trabajos específicos de mayor profundidad interpretativa, han llegado a interesantes conclusiones, estableciendo la derivación del apelativo como un resultado de relaciones de parentesco:

"Los Qaqachakas algunas veces lo denominan Tío Turu lo cual extiende la asociación de Tío a Tío paterno en donde Tío es usado por sajira y usualmente se refiere a un Tío materno. En el caso de estos aymaras ellos prefieren los Tíos paternos a los maternos, pues estos últimos causan conflictos en sus hogares patrilíneos" (Bastien; 1988; 186-187).

En nuestra opinión, el "Tío" tiene una personalidad muy particular, determinada ya por sus orígenes, que nos parece encontrar en una peculiar teogénesis, gestada en las minas coloniales; encunada en el acontecer y el contexto especial de un momento histórico ostensiblemente opresivo para el indio minero.

Primeramente, el "Tío" se hizo hombre, habitando el cuerpo mismo del mitayo; gestándose en su espíritu. Los pueblos andinos soportaron la dura crisis que significó la desestructuración de sus sociedades; la persecución de sus *waqas*; su postoramiento de esclavos explotados, sin misericordia, por la mita toledana.

Pero los estratos más profundos de las culturas no se aniquilan con facilidad; el propio indio minero se convirtió en el supremo y último refugio de las *waqas*. Confinado en las minas —enclaustrado entre rocas más oscuras que las sombras y sombras más compactas que las rocas—, el mitayo



Primer período colonial
(1800 - 1910)



Segundo período
(1910 - 1935)

cobijó a sus dioses en sí mismo. Las *waqas* malignas y las benignas fueron acogidas por igual. Se condensaron en una sola metáfora, que se expresó, al final, en el lacónico vocablo "Tío".

Por eso es dios versátil y ambiguo; bueno y malo.

Sin ser exactamente el mismo *Supay*, lo reiteramos, el "Tío" reconoce en él a su más próximo progenitor. Esta aseveración trae la necesidad de establecer algunos distinguos.

Consideraremos a *Warí* como antecesor mítico del *Supay*; este último hubo de sufrir cambios y modificaciones en su función y sus atributos. Tomar un carácter diferente, habiendo partido de una entidad originaria anterior, es lo que particulariza a un avatar.

Si fue *Warí* un dios "ctónico" y cosmológico, *Supay* ya no lo fue. Por la fama que dejó, lo vemos como un dios errático, andariego; que se pasea por todo el paisaje andino. Solamente al ser considerado como uno de los "dioses de los cerros", se lo circunscribe a un paisaje peculiar; al ámbito de las serranías, las cordilleras y las espuelas. Pero *Supay*, con la señalada salvedad, no permanecía en un contorno restricto.

Los espíritus duales y erráticos, a quienes, genéricamente, designaremos con el término de *supayas*, eran tenidos como conocedores, por su misma vida errante —que podía considerarse como una suerte de ubicuidad—, de los parajes privilegiados con yacimientos minerales nobles: oro y plata. Esto estableció una antigua relación: *supaya-coya*. Pero, hasta este momento, aún no aparece el "Tío" ante nosotros en razón de que los *supayas* no eran dioses especializados, siéndolo el "Tío" en grado mayor.

Debemos dejar bien claro un hecho que, por lo que parece, de puro obvio se hizo transparente, pasando inadvertido. El "Tío de la mina", es eso: ¡de la mina! Exclusivamente de allí. En un principio, *Supay* no lo fue.

Pero cuando decidió soterrarse, definitivamente y sin remedio, en el mítico antró de la mina; cuando se enclastró en la oscuridad perenne; cuando abandonó la variedad abigarrada del paisaje exterior; cuando asumió la condición de dios privativo de los mineros; concluyó el itinerario que lo condujo hasta el nuevo avatar. Entonces, *Supay* fue el "Tío".

En cuanto al sustantivo "Tío", sustentamos la hipótesis de que proviene de dos actitudes diferentes, que dan origen a dos semánticas. Tenemos un significante con dos significados. Una bisemía.

Utilizando como nexo el término español de parentesco "Tío", los mitayos buscaron un vínculo que estableciera una relación parental con la divinidad amaneizada en su imaginario; lo que contribuiría, también, a dar fluidez a la relación dios-hombre (Tío-sobrino).

Los mineros españoles y criollos, para quienes la nueva divinidad no era otra cosa que una de las tantas formas que podía adoptar el proteiforme enemigo de la Humanidad, llamaronla "Tío"; eufemísticamente, por una razón muy española: "¡Por no mentir al diablo!".

¿Por qué años apareció la palabra? No lo sabemos a ciencia cierta. Pero hemos dado con una interesante referencia en la obra de Arzans de Orsúa y Vela, que nació y vivió en Potosí entre los años de 1676 y 1736. Tratando sobre la humedad del suelo de la ciudad y de los 12.000 pozos que en ella había, escribe:

"De éstos (los pozos, C.C.S.) los que están a la parte septentrional, que son los barrios del Tío (subrayado nuestro), son de agua dulce..." (1943: 124).

En el lugar de los barrios del Tío, al norte de la Villa Imperial, habitaba la mayoría de la población de origen español.

Esta circunstancia, ¿tendría que ver con su designación? In duda, abstine.

(*) Carlos Condarcó Santillán. Oruro, 1947. Poeta, narrador, ensayista e investigador.





Estanislao Aquino (*):

Trilogía cultural en la fiesta de Nuestra Señor

El Carnaval de Oruro es una fiesta singular con la presencia de tres culturas diferentes: la ancestral "anata" o de diversión general por la promesa de una buena cosecha de productos agrícolas; la fiesta pagana del carnaval o antruejo de tres días traído por los europeos de las costas del mar Mediterráneo y la más importante, la fiesta cristiana católica dedicada devocionalmente a nuestra Señora del Socavón.

El baile como expresión devocional en la Iglesia Católica se inicia el siglo XII en el Corpus Christi, muy difundida en los sectores rurales de Europa. En el siglo XVI predomina en Europa el Renacentismo, pero las clases populares que llegan al continente americano traen sus costumbres medievales con gran influencia pagana. La cultura de los artesanos españoles es heredada por los mestizos dentro de los diferentes gremios u oficios. Así, el baile devocional se hace importante en las fiestas patronales de los gremios y poblados.

Según la novena escrita por Emeterio Villarroel, la devoción masiva a la Virgen del Socavón se inicia con la muerte de Anselmo Belarmino, el "Nina Nina", devoto de la imagen sagrada y ladrón de oficio acaecido en los días del carnaval del año 1879. En aquel tiempo las danzas devocionales ya se conocían en los templos rurales y mineros de las jurisdicciones de Paria, Caracollo y Antequera, como también en las diferentes fiestas patronales de los oficios de la Villa de Oruro.

DANZAS DE LA FIESTA DEL SOCABON

Para mejor explicación proponemos dividirlas en folklóricas, autóctonas y de reciente creación.

• FOLKLÓRICAS

Son folklóricas las artes creadas por el pueblo y tienen las siguientes características: ser anónima, tradicional, popular y espontánea. Otras características no imprescindibles son: ser plástico, ubicable y funcional.

Las danzas folklóricas las subdividiremos en: las referidas a la pre-colonia, las coloniales propiamente dichas y las republicanas.

Rememorando la Pre Colonia

Kullawada

Hasta mediados del siglo pasado, esta danza era propia de las solteras y los solteros en edad de contraer matrimonio. A la persona casada que participaba en la kullawada, así sea muy joven se la denominaba "qencha kullawa" con lo que perdía todo prestigio social.

Por los sombreros, la casaca sin mangas en el varón y la pequinilla "llixlla" (manta o abrigo) en la mujer, tenemos la idea de su trabajo en un lugar más cálido que el altiplano. En la precolonial, la "mit'a" (turno) de trabajo agrícola en el "chaqu" (bosque talado y desyerbado) cumplía una función económica y social para que hombres y mujeres de la comunidad se convirtieran en adultos.

Para el viaje y la estadía de los jóvenes en el "chaqu", la comunidad les proveía de abundante lana para que hilando no se den al ocio ni tengan malos pensamientos. Con el producto hilado deberían confeccionar su ropa.

Fuera de la vista de sus padres los jóvenes podían enamorar libremente, incluso vivir en parejas para un conocimiento mutuo y en el futuro contraer matrimonio. En esa convivencia el hombre respetaba a la mujer como si fuese su "kullawa" (hermana) de la que proviene el nombre de la danza.

Como figura (sobresaliente) se tiene a la madre soltera o mujer engañada, papel que hace un varón vestido con

prendas femeninas, cargando a la espalda una muñeca en un "awayu" (pañuelo para cargar bebés y cosas). El director de danza es el "wapun" (guapo, palabra aymarizada). En su careta destaca una nariz exageradamente grande. Representa al viejo verde, pervertidor de solteras por una parte, por otra sería el "k'anti" (retorcedor de la lana hilada). Todos los danzantes llevan en la mano su "phuska" (rueda o hueso para hilar).

Llameros

Gremio de arrieros de tiempos inmemoriales, dedicados al trueque llevando de la puna sal, charque, pescado salado, chuno, etc. Y trayendo de las zonas cálidas maderas, frutas, maíz, etc.

Distingúiala al llamero tradicional en su "qhawa" (prenda similar al poncho), un sombrero en forma de tricornio. La mujer vestía de cholita y se caracterizaba por la montera señorial y el "awayu" terciado al dorso, donde se presume lleva la merienda. Al niño vestido como el llamero se le llama "chinta" y es el responsable de cuidar mercadería y ganado.

Esta danza de los llameros por algún error también es llamado como "llamerada" que sería un "conjunto de llamas".

Tobas

Antiguamente denominados "los cambitas", el vocablo toba deriva de la voz aymará "kualambá" o "jualanwa" (salaje, no civilizado). Se presume que con esta danza se rememora el baile de los prisioneros traídos de los llanos orientales (Chiquitanía), durante la guerra expansionista de los Inka.

En la segunda mitad del siglo XIX murió en el Chaco boliviano el naturalista francés Crevaux en manos de los tobas, por lo que este nombre pasó a ser el equivalente del "salvaje más salvaje" repercutiendo en el cambio de nombre de la danza.

El tradicional atuendo del toba en Oruro, es el "chuku" (tocado con plumas verticales), al que llaman "turbante", un capellán y faldín de la misma tela. Adornan con plumas los tobillos y muñecas. Su arma es una lanza o "chunta" (madera de "palo santo").

Folklóricas coloniales

Danzas de los mestizos en los centros urbanos y en el área rural donde vivían los misioneros católicos.

Diablada

Representa a la lucha del bien y el mal. El Arcángel Miguel derrota a las legiones infernales y por ende los siete pecados capitales, conduciéndolos a presencia de N. S. del Socavón en su Santuario.

El relato o Auto Sacramental es representado el lunes de carnaval en inmediaciones del Santuario. Las siete virtudes en el relato del diablo, está personificado por el pueblo católico de Oruro.

Tiene como figuras a "Lucifer", rey de las tinieblas; "Satanás", su lugarteniente; la reina o "China supay" (demonio hembra). El Condenado también forma parte de su séquito, llamado así por cometer los siete pecados capitales y sentenciado a purgar sus culpas entre los vivos. El director de danza es el cngel Miguel. Sus agregados son el Cóndor y el Oso.

En Oruro los diablos tienen género, primero fue la "China Supay" (diablo hembra) y recientemente las "diablezas".

Morenada

Representa a los esclavos negros pisando la uva en un lagar. Según sus tradicionales cantos dramatizados, el vino, producto de la pisa de la uva, en primer lugar es para el Altar de Dios, luego para el cruel español y finalmente para saciar la sed del fatigado esclavo.

El moreno es la máscara de un negro que va por las calles de Oruro cargando al sediento soldado de la conquista, al noble español, al palurdo castellano y un tonel de vino. Su disfras es un casco del soldado castellano de la conquista; la peluca de un noble europeo; la casaca del rural castellano del





a del Socavón

siglo XVI; el pollerín tiene forma de un tonel (de vino). La matraca es propia de los lagares para mantener el ritmo de la pisa de la uva.

Las figuras son: El Rey Moreno; el Achachi (viejo o abuelo), es la combinación del caporal y el rey blanco hoy desaparecido; la negra o morena (papel propio de varones). El decir "China Morena" es Incorrecto. China en lengua quechua se traduce como hombre para seres no humanos. China en aymara es sirvienta o criada.

Son agregados a la danza las "figuras" femeninas y las chollitas.

Waka waka

O danza de las vacas. En realidad son dos danzas diferentes con la misma melodía: una es urbana "Waka Togorí" (vaca de bilia), inspirado en la corrida de toros, su director de danza es el torero. La otra es la "Inti waka" (vaca negra), representa el rito rural de la siembra con yunta de bueyes. Los labriegos son en un caso los "k'usillu" (monos) y en otro hacen esta tarea las autoridades ancestrales. El varón conduce la yunta y la esposa deja caer la semilla (hojas de coca).

Sus agregadas son las lecheras con vestimenta muy abrigada para protegerse del frío invernal de las madrugadas.

Folkloricas republicanas

Kallawayas

Nombre correcto "Qolla wayu" (los que llevan la medicina). Es danza del folklore de Chuma (Prov. Muñecas La Paz), el atuendo tradicional y original es la del turista de fines del siglo XIX: sombrero de jipijapa (plano) anteojos ahumados, camisa de color hawaiano, pantalón de color y en la mano un quita sol de papel (japonés). La mujer de cholita, el sombrero de jipijapa, el quitasol y un antifaz. Les da la categoría de kallawayas su "K'apachu" (bolsa para llevar las yerbas medicinales).

Doctocitos

Reproche popular a los que sin tener un título académico que los respalde, se dicen entre ellos o se hacen decir "doctor". Danza creada en el período de los "wayra levas" (levas al viento). "Doctores" de levita mentirosa que en un suave viento se lo lleva.

Tundiki o Negritos

Imitación por el mestizo urbano a la danza de la saya de los negros de los Yungas. Su nombre deriva de "Tundi" (ennegrecido o desteniendo por los rayos solares), otra pronunciación dialectal es "tinti". Es una danza de ritmo y canto.

Su figura es el "k'ara moqo" (pantorrilla pelada), con vestimenta de ayateño pero, representando a los del norte La Paz que en temporada de cosecha acuden en busca de trabajo a los Yungas. Como director de danza está el "Caporal".

Zampoñeros o Zampoñaris

Músicos danzantes de las urbes provincianas, ejecutan el "misli situ" (zampoña de siete notas). En esta agrupación está también el "Sikuri" (ejecutante del situ), instrumento de viento pentatónico.

AUTÓCTONAS

Tarqa (Tardeada)

Música y danza de temporada que se inicia el 2 de noviembre y termina la ejecución de la tarqa después del domingo de tentaciones. Su baile es pandilla y ruedas.

Qantu

Músicos danzantes y un cuerpo de baile por parejas. El uso del qantu es para los ritos andinos en el período invernal, por eso se dice que está fuera de época.

DANZAS DE RECIENTE CREACIÓN

Creadas en la segunda mitad del Siglo XX, en coincidencia con los momentos políticos que vivió el país

De mentalidad moderna

Danzas con visión al futuro o de cultura europea en base a hechos históricos y étnicos nacionales, generalmente no tienen música o un ritmo melódico propio. Estas son:

Caporales

El caporal de los "tundiki" masificado. Representa al capataz blanco, mulato o negro desgastado que explotaban a los esclavos en tiempos coloniales.

Danza popular apropiada por un estamento pretendidamente elitista, por su paso de baile fuerte y el uso del látigo.

Awatirí

Supuestos pastores, su danza es con pasos del ballet clásico y el atuendo sugiere origen autóctono. No cuentan con elementos propios del gremio de los pastores como la "q'arwa", el bulto con la merienda y el "lucho" contra el frío.

Algunas universidades dicen que representan a los jóvenes "aguateros". Confusión creada por la otra pronunciación dialectal "awatiña".

Suri Sikuri

No son músicos danzantes como en las agrupaciones autóctonas. Por su manera de bailar imitando al "suri" (avestruz andino), los hombres y mujeres serían los suri. No tienen música propia.

Wittitis

Por la cuerda terciada al dorso, serían una especie de llameritos. Por los pasos de su baile, rítmico y con ciertos brincos, nos sugiere a los habitantes de una ladera montañosa.

Indigenistas

Con su danza pretenden encontrar la esencia misma de las comunidades originarias.

Tinku

Representa a la cultura charka, primera nación del Qolla Suyu que hizo alianza con los castellanos durante la conquista. De esa alianza proviene el traje "típico" que hoy conocemos como el pantalón, la casaca castellana, la armadura (chaleco), la bufanda, la montera imitando al casco español, el "fukú" (manopla).

La nación charka está en los departamentos de La Paz (Sur Inquisivi); Cochabamba (cuatro provincias); Oruro (Prov. Cercado, Dalence, Poopó y Abaroa); Potosí (cinco provincias). Cultura en la que probablemente se ha creado el charango.

Phujllay

Danza de los Yampara para recordar a sus muertos en el combate con los españoles. Phujllay (juego o diversión) está en lengua quechua y significa lo mismo que anata en aymara.

Jalq'a

El nombre proviene de los colores de su vestimenta donde prevalecen el blanco, el gris y el marrón. Tienen preferencia por el charango en sus fiestas.

DANZAS DEVOCIONALES

Nuestras danzas populares deberían merecer el mismo respeto que en el pasado, no ser utilizadas por las universidades "populares" para sus espectáculos, porque el origen de estas danzas y muchas otras tiene como objetivo solemnizar las fiestas patronales dentro de la Iglesia Católica. Si por una costumbre mal aconsejada se dice: Carnaval de Oruro, el verdadero nombre es LA FIESTA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOCAVÓN.

(*) Estanislao Aquino Aramayo. Oruro. Escritor. Miembro del Comité Departamental de Etnografía y Folklore de Oruro

Memorias de un diablito sin cuernos

Son las tres de la tarde de un día domingo, noviembre de 1945. Voy de la mano de mis padres por las calles céntricas de Oruro, nos dirigimos hacia la calle Junín entre Pagador y Velasco Galvarro, allí se encuentra la "Llama Cancha", el lugar donde se reunirán los diablos de la Fraternidad los "píjes". Entre salud y salud van llegando los citados y comprometidos para realizar el ensayo semanal de la danza que se verá maravillosa el sábado de la Entrada del Carnaval. Reconozco a don Simón Arias, su hermano Vicente, don Guillermo Rodo; los señores Ortiz, Viscarra, Nava, Condarcos, Vargas y otros.

Suena un estridente pitó, es el ángel de la diablada que con voz ronca y alegre convoca a los danzantes, ordenando a los pocos músicos de una banda la ejecución de la diablada. Entre tierra y "cascajo" suenan las espuelas acompañando el ensayo obligado de los diablos, al centro estoy yo, que luego de algunos minutos, no puedo saltar más y busco el refugio seguro y tibio de los brazos de mi madre.

Pasaron los ensayos, llegó el sábado de la Entrada y arrastrando mis pequeñas botas rojas, siempre junto a mis padres llego a la 6 de Octubre y León, reconozco el Cine Imperio, en la misma cuadra, la amplia y sucia puerta de una herrería acoge a varios diablos que reclaman al maestro herrero la entrega de sus espuelas y quizás otros aditamentos del traje de diablo.

El ambiente se llena de sonidos, son los compases de las danzas que ya, en minutos más, iniciarán su peregrinación hacia la Virgen del Socavón. Nuevamente se oyen los pitazos del ángel que lo ordena todo, me obligan a tomar mi ubicación, es el final de la fila de diablos; se emprende la marcha danzante y en veces bailo al compás de la música pero más son los trotes desacompasados en mi afán y desesperación por "bailar" sin ser el diablotito rezagado que todos comentan. Otras veces me ubican al centro y tengo como protector a un ser que en principio me causa horror pero al final le tengo confianza, el Cóndor en quien reconozco a un amigo de papá, su sastre. En la calle Adolfo Mier, pasando la plaza principal no puedo más y olvidando el orgullo de "valiente diablo" como me dice la gente, rompo a llorar y me siento en la vereda de donde nuevamente me levantan los brazos de mamá. Estoy en la Avenida Cívica, no sé por qué pongo, mucho, muchísimo empeño en bailar bien, no siento cansancio y al salir de la avenida rumbo al santuario se presenta una subida que asusta y que, me parece que con la ayuda de la mismísima Virgen del Socavón la trepo sin cansancio alguno, al ingresar en el templo de la Virgencita, las lágrimas mojan mi rostro y el pecho de mi madre, y yo, que sólo tengo cinco años... únicamente quiero dormir.

Oscar Elías Siles. Escritor y compositor orureño.



T

Tierra donde nace la luz

Alberto Guerra escribe en su «Canto vital a Oruro». *Quiero elevar un salmo en los altares del tiempo ignoto, salmo de gloria que enarbole un emblema de luz para cantar a Oruro. El aña es de nieve y es de amianto, de arena gris, de cielo azul y horizontes dorados por el sol de occidente... ¡Qué tierno es su latido de amor por la patria!... ¡Qué clara es su lágrima de amor por la tierra!*
 Los siguientes poemas están incluidos en su libro «Oruro en el sentimiento de sus poetas».

Los reinos de la muerte

¡Arr! ¡Arr! / por tu cornamenta
por tus ojos de cristal,
hacia el cerro van / los hijos del mal.

¡Arr! / el aire revienta
sobre el seco pedregal,
ya viene Satán / por el arenal
¡Arr! ¡Arr!

Altiplánica sed, hondo tormento
de no poder rememorar tu olvido,
soledad florecida en viento y puna,
crezco en tu horizonte polvoriento,
sobre el invierno de tu sol caído,
bajo el otoño de tu amarga luna,
me vuelvo escarcha en tu congelamiento.

Las hormigas arrastran tu suplicio,
tierra desnuda, tiempo de sequía.

Tu arena de sombra coagulada
conoce la verdad del maleficio:
"soy un hombre que niega su alegría".
(Sobre mi piel gotea empecinada
fría la sal que se sostiene fría).

En pardos movimientos la serpiente
tritura tus charangos y tus quenas.
Camino por tu mapa sin camino,
por tu estepa, tu helada y tu aguardiente.
Oruro de mi amor y de mis penas:
¿Cuándo respetarán los asesinos
tu sangre soñadora y combatiente?

Como el hambre nuestra de cada día
dura es nuestra patria, perdurable
como el fuego, la piedra y las montañas.
Yo voy por su silencio y tu agonía,
muriendo en tu metal impenetrable
con cuajo de sangre en las entrañas,
a pura dinamita y rebeldía.

Te cercan los fusiles del soldado,
me punzan los cuchillos de tu muerte,
mi desamparo aumenta en tu abandono
junto al chillar y el viento desollado.
Tanto te quieren para no quererte
que toda nuestra fuerza y nuestro encono
estallan en un grito amotinado.

Pero después de las sublevaciones
somos la paramera solitaria,
somos el hambre que reclama y grita,
huelgas, sindicatos y prisones,
pólvora en la música incendiaria,
labrada luz en bloque de andesita,
dolor endurecido en las traiciones.

Paraje de flamencos y armadillos,
de lago azul y ríos pequeños,
nubes de polvo frío y paja brava,
agua de copaíra en los bolsillos,
en el monedero borachera y sueños,
barro en abarcas, en las manos, lava
y coca macerada en los colmillos.

¡Virgen del Socavón!
imploramos tu perdón!

Me endeudaré bailando, en pulpería
con tu vestuario y tu pasión a cuestas:
devoraré tu estanjo en mi fracaso,
tus alpacas de cera y platería,
tus cóndores, tus yelmos, tus protestas,
tus escudos de espejos y tu atraso
y tus boleros de caballería.

¡Virgen del Socavón!
imploramos tu perdón!

Frustrado viviré, sin esperanza
(vivo desengañado de mí mismo)
y en las cavernas donde me encarcelas
me siliarán las noches de tus lanzas,
la angustia del vacío de tu abismo
donde unos diablos lavan tus espuelas
con lágrimas de hórridas malanzas.

Pedro Shimose. Riberalta 1940. Reside en España

Oruro

Ciudad tendida sobre el yerro, austera,
en que la viera Castro de Padilla,
cuál Don Quijote en tierra de Castilla,
la glorificación de su quimera.

¡Como el viajero obsesión, altanera
Villa de San Felipe de Austria, Villa
en la cual el pasado se encastilla
y el progreso, entre rieles, se acelera!
Eres el horizonte ilimitado,
eres como tu nombre, igual de un lado
que del otro destino sin distancia.

Dispersión de caminos al futuro,
son los cerebros que te dan prestancia
y tus entrañas de metal Oruro.

Gregorio Reynolds. Sucre 1882 - 1948

Oruro

Cuando el viento trotá sobre la desolada heredad, cuando
eso sucede y las arenas del yerro se convierten en prismas
flotantes de cambiantes colores mágicos, entonces si es pos-
ible comprender que Oruro es como "la poesía antes de ser
poema", como la exhalación antes de distenderse en el aire.

En el erial, misteriosa,
surge una quena profunda,
y, en el viento, la errabunda
lírica nota preciosa.

El enigmático espejo
del lago copia la altura
y, a lo lejos, la blancura
del Dios Sajama, perpicio.

Oruro: voz progresista,
lámpho minero del Ande,
es una gloria que expande
su arawí pacifista.

Luis Fuentes Rodríguez. Potosí, 1932.

Oruro

Oruro es un proletario
que viste casco minero.
Tiene una llama en la frente
y un ruiseñor en el pecho.

"¡Oruro!" gritan los trenes,
que van rayando el silencio.
"¡Oruro!" suena el pututu,
estremeciendo los cerros.

Como una locomotora
que canta a los cuatro vientos,
se oyen zumar los latidos
de su corazón de hierro.

Están los diablos de luna
bailando sobre su pecho
y sus pisadas retumban
en sus pulmones mineros.

Y los quirquinchos resbalan
sobre sus bíceps de obrero,
mientras por las bocaminas
sacan su lengua los cerros.

Oruro es un ferrovíario
que en un convoy gigantesco,
lleva al pueblo boliviano
hacia un mañana soberbio.

Oscar Alfaro. Tarija, 1921 - 1953.

Juan Gabriel Vásquez:

Lecturas anglosajonas del Quijote

Conferencia dictada por Juan Gabriel Vásquez en la Biblioteca Nacional de Colombia en 2005. Su enfoque sobre la trayectoria e influencia de la más famosa de todas las novelas va a sorprender a más de uno. El autor es escritor y novelista. Nació en Bogotá y radica en Barcelona. Su última novela se llama Los informantes.

Tercera y última parte

El Prefacio comienza con una declaración que puede parecer arrogante. La idea que tienen los lectores de lo que es un romance, dice Fielding, puede ser distinta de la que lleve el autor, y por eso le gustaría decir algunas palabras sobre este tipo de escritura que, según subraya, "no ha sido intentada nunca antes en nuestro idioma". Sólo esto marca una diferencia importante con Cervantes, que nunca se sintió fundador de nada, que apenas estaba consciente de estar haciendo algo original. Fielding se da incluso el lujo de bautizar su criatura. La llama "romance cómico". ¿Y qué es un romance cómico? Es un hijo de la épica –es decir, descendiente de la Odisea o de la Ilíada–; y, si la épica puede dividirse en comedia y en tragedia, y por otra parte en verso o en prosa, su libro será un "poema cómico épico en prosa". (Años después, en Tom Jones, la definición se haría un poco más personal: "escritura prosai-comi-épica".) Pero entre todos estos ingredientes, el que más interesa a Fielding es el cómico: sabe que es ahí donde radica la novedad de su proyecto, y todos los esfuerzos del Prefacio están dirigidos a definir su idea de lo cómico y a separarla de las malas compañías. Fielding se pregunta de dónde surge lo cómico y concluye que surge de la exposición de lo ridículo. Y la fuente de lo ridículo, para Fielding, es lo que él llama afectación, es decir, la voluntad de ser lo que no se es. Ésta, por supuesto, es la enfermedad de don Quijote. La afectación de la caballería andante hace que las desgracias de don Quijote sean ridículas; en Joseph Andrews, el párroco Adams es cómico debido a su afectación de una sabiduría que no tiene. Aquí, por supuesto, nace el gran tema de la novela realista, desde Madame Bovary hasta Lord Jim o la novela contemporánea que ustedes escogen: la diferencia entre lo que es y lo que quiere ser.

Pues bien, tengo para mí que aquí radica el primero de los dos grandes errores de Nabokov: su incapacidad para entender la afectación. Si Nabokov saliera en este momento de su tumba suiza y viniera hasta aquí para preguntarme por qué pueden parecer graciosas al lector las desgracias que sufren Sancho y don Quijote, yo echaría mano del Prefacio de Fielding y le daría a leer este párrafo:

A través de la afectación, los infiernos y calamidades de la vida o los imperfectos de la naturaleza, pueden transformarse en objetos de ridículo. Por supuesto, es dueño de una mente mal formada aquél que puede considerar la fealdad, la enfermedad y la pobreza ridículas en sí mismas: asimismo, no creo que exista hombre alguno que, al toparse con un sujeto sucio que deambule por las calles montado en su carreta, reciba de ello la noción de lo ridículo; pero si viera la misma figura descendiendo de un coche tirado por seis caballos, o saltar de su silla con el sombrero bajo el brazo, entonces comenzaría a reír, y con justicia.

Y además le señalaría que Lolita está montada enteramente sobre este principio: con Lolita reímos a carcajadas, pero no porque nos parezca graciosa la relación entre un hombre maduro y una niña apenas adolescente, sino por el ridículo a que se ve sometido Humbert Humbert tratando de transformar en sublime el deseo más prosaico, tratando de que Lolita sea para él lo que no es. Nabokov, practicante agudísimo de esta estrategia, no supo reconocerla en el Quijote.

Pero hay otra distinción en el Prefacio que me interesa más, y que le habría debido interesar a Nabokov: la de lo cómico y lo burlesco. "No hay dos especies de escritura más diferentes", dice Fielding, pues, mientras que una, lo burlesco, es "la exhibición de lo monstruoso y lo antinatural", en la otra, lo cómico, el escritor se debe limitar estrictamente a imitar la naturaleza". Lo burlesco es la caricatura, y la caricatura es fácil: nada más sencillo que hacer reír mediante narices grandes. Lo verdaderamente cómico, en cambio, se halla en la vida diaria de la gente real, y la tarea del nuevo género es descubrirlo y describirlo con fidelidad. No sé si ustedes se den cuenta de la revolución que existe en esta idea primera, frente a las fantasías ilimitadas de lo burlesco, Fielding reivindica lo cotidiano como materia narrativa;

segundo, frente al resultado de lo burlesco, que es la sátira, Fielding reivindica la ironía. La sátira es siempre reírse de otro, burlarse de otro, porque se buscan los defectos ajenos, pero cuando los personajes son reales, sacados, como dice Fielding, de sus "propias observaciones y experiencia", ¿entonces quién ríe de quién? Al reír de esos personajes, ¿no estaremos riendo de nosotros mismos? Éste es el ejercicio de la ironía que un siglo más tarde se transformaría en el espejo de la Stendhal. Como ustedes saben, Stendhal definió la novela como un espejo que uno pasea a lo largo del camino; en Fielding, ese espejo se levanta frente al lector y le dice: Ten cuidado de reír con lo que les ocurre a estos personajes, porque estarás riendo de ti mismo.

Aquí llego al segundo error cometido por Nabokov, el más importante: Nabokov no entendió que el Quijote era sátira, es decir, que todos al unísono nos burlábamos del pobre Alonso Quijano, ese viejo loco, y de su escudero mallratado y bufonesco. No entendió que el Quijote es ironía, y que la ironía es como un difusor de la risa, es un mecanismo que dispersa la risa en todas direcciones. Comienzo por lo más evidente, lo que cualquiera nota. El estudiante que reía a carcajadas debajo del alcornoque no se reía solamente de don Quijote; se reía también de los duques, y al hacerlo, se reía de ese Felipe III que lo observaba desde su balcón. Al principio de la Segunda parte del Quijote, el bachiller Sansón Carrasco cuenta a don Quijote que "los que más se han dado a su lectura son los pajés; no hay antecámara de señor donde no se halle un Don Quijote. La lectura de los pajés, si cada paje ríe como reí el estudiante, resulta profundamente subversiva, pues su objeto es esa nobleza caduca a la que Cervantes le guardaba no sin razón cierto rencor, pues, a pesar de su heroísmo en León, a pesar de sus días de cautiverio en Argel, se había negado a abrirle un lugar decente en su propia tierra. Pero la dispersión de la risa no termina aquí. Al reírse de lo que los duques le hacen al pobre caballero, los lectores somos también los duques; al reírse de la paliza que dan los galeotes a don Quijote, somos también los galeotes.

Sarah Fielding, hermana del autor de Joseph Andrews y escritora muy suficiente, lo entendió bien. En un texto de 1754, tras discutir el tema del humor en Cervantes, se refiere al libro de su hermano con palabras que yo quisiera aplicar al Quijote: "Quienes ridiculizan al párroco Adams han sido dibujados de manera que sean ellos el objeto del ridículo (y no aquel hombre inocente)". Lo mismo sucede cuando Sancho, como gobernante de su isla, es víctima de interminables burlas (o de un interminable manteo); o cuando una criada engaña a don Quijote y lo deja colgado de un balcón durante tres horas, sólo para reírse de él. En ambas situaciones, quienes quedan en ridículo son, al mismo tiempo que Sancho y don Quijote, los duques y la criada. Así, lo que para Nabokov se limitaba a una残酷 inexplicable de Cervantes, para el lector sensible a la ironía es una dura denuncia de ciertas mezquindades humanas: el dedo acusador que sale del libro y le dice al lector: tú eres así. ¿No es éste el espejo del que hablaba Fielding? Para ilustrarlo, le propongo que veamos una escena de Joseph Andrews. Una noche, estando solo en medio de un camino, Joseph es asaltado por dos bandoleros que lo roban, lo golpean y, dándole por muerto, lo dejan. Poco después para un coche, y nos damos cuenta de que el centro cómico de la escena no era el ataque al pobre hombre, sino las reacciones de los viajantes:

El pobre desgraciado, que pasó un largo rato inmóvil, apenas comenzaba a recobrar el sentido cuando se acercó una diligencia. El postillón, al escuchar los quejidos de un hombre, detuvo sus caballos y dijo al cochero que "estaba seguro de que en la zanja yacía un hombre muerto, pues lo había oído quejarse". "Sígame, señor", dice el cochero, "que vamos horriblemente tarde, y no tenemos tiempo de ocuparnos de un

muerto". Una dama, que había escuchado lo que dijo el postillón y había también escuchado el quejido, dijo ansiosamente al cochero que "se detuviera para ver cuál era el problema". Con lo cual éste pidió al postillón "aparearse y mirar al interior de la zanja". Eso hizo, y regresó diciendo que "había un hombre sentado allí y tan desnudo como el día en que vino al mundo". "¡Jesús!", exclamó la dama, "¡un hombre desnudo! Estimado cochero, continúe usted y deje al hombre donde está." En este punto los caballeros salieron del coche; y Joseph les rogó "que se apiadaran de él; pues le habían robado y casi lo habían matado a golpes". "Lo han robado", exclama un caballero anciano; "demonios toda la prisa posible, o también a nosotros nos robarán". Un joven que pertenecía a la profesión legal respondió que "habría preferido que hubiesen pasado sin prestar atención: ahora en cambio, podría probarse que habían sido ellos su última compañía; si llegase a morir, podrían ser llamados para, de alguna manera, dar cuentas por su asesinato. Por consiguiente le parecía aconsejable que le salvaran la vida a la pobre criatura, si era posible; al menos, si muriese, evitarían así que el juez considerase que habían abandonado la escena".

Nabokov hubiera criticado en esta escena la crueldad a que es sometido Joseph; no se habría dado cuenta de que la verdadera víctima es la sociedad inglesa, puritana y egoísta, que sale bastante mal parada de estas pocas líneas.

Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel, pedía a los cristianos de su tiempo cuidarse del "pecado de ironía". La ironía no estaba bien vista en la España de Cervantes; fue necesario que su libro viajara a la Inglaterra escéptica y algo cínica de Swift y de Fielding para que fueran descubiertas las verdaderas posibilidades de su ejercicio, las posibilidades del humor como ingrediente literario. Lo singular es que los practicantes de la ironía, las figuras sobresalientes de esta tradición fundada por Fielding, nunca se han librado de los lectores mopeos. El testigo de Fielding, fue recogido por varios nombres, pero el que más contribuyó a formar lo que hoy conocemos como novela fue un religioso irlandés: Laurence Sterne. Al principio del Tristram Shandy, el narrador para uno de varios tributos a Cervantes, mencionando de pasada al "caballero de La Mancha, a quien, por cierto, y con todas sus locuras, admiró más que al héroe más noble de la Antigüedad". Pues bien, Samuel Jonson, el crítico más importante del siglo XVIII y para muchos de toda la lengua inglesa, un hombre para el cual el Quijote era una de las tres obras fundamentales de la literatura, fue incapaz de reconocer la importancia de esos contemporáneos que para nosotros son los verdaderos herederos de Cervantes. Johnson se sintió muy seguro al decir que Tristram Shandy no permanecería; de Fielding dijo que era un burro y un granuja. Traigo esto a colación porque no quisiera ser injusto con Nabokov, un novelista al que admiro; en todas las épocas, "el pecado de ironía" del cura Talavera ha sido mal visto o ha generado curiosos malentendidos. Sin embargo es claro que la novela no existiría sin este pecado. Por eso en la tapa de toda novela genuina siempre debería poderse leer la advertencia que un gran heredero anglosajón de Cervantes, Mark Twain, puso en el Huckleberry Finn: "Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad en este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca".

Fin

Milagros de la pintura boliviana

HERCULIANO ZARZUELA



Herculiano Zarzuela. Nació en Oruro pero reside en Bélgica. Es miembro del Círculo Royal de Artistas de Lieja. Pintor autodidacta. Por su formación como ingeniero observa las cosas con placer razonado. Por el arte que practica, concede a su arte una interpretación suave del paisaje pero terriblemente realista en la expresión humana.

La línea de la acuarela traslúcia la rapidez y el instantáneo revelándose como la sensibilidad de un Doineau. Nada es fijo en su creación, sorprende el momento y la continuación. Las tierras son promesa de las cosechas, los ocres llamativos en sus gamas responden a las tonalidades de cielo. Aquí viene la tormenta en el llano de Flandes, allí la dura lluvia lava el encaje de los techos y les concede su frescura de origen. Las vísperas son pueras por cuya esencia alguien ha de salir. Estos detalles forman parte de un paisaje que nos es familiar.

Como los suntuosos paisajes de Flandes, nos recuerda los vagabundeos de Verlaine y Rimbaud, retiene la profundidad, la delicadeza de los colores, la finura del dibujo.

Herculiano busca asombrarnos recomponiendo el espacio a su manera ya que no forma parte de escuela alguna. Conserva la pureza en la plasmación de sus imágenes, sus dibujos admirables y ese ojo iluminador que expresa serenidad y respeto a la Madre Tierra.

Esperemos que Herculiano Zarzuela, a través de los años siga haciéndonos soñar.

Jean Armanet. Bélgica.



"Venecia", "Italia", gran canal, acuarela 40 x 30



"Paros", una pequeña isla en Grecia, acuarela 40 x 30



Une aquarelle d'Herculiano Zarzuela exposée aux côtés de peintures de Florent Smette, au Cercle royal des beaux-arts de Liège, jusqu'au (Le soir • Mercredi)