

Se le aparece cada quincena



Muslih Al-Dîn • Josermo Murillo • Alberto Guerra
Raúl Rivadeneira • Jenaro Talens • Ireomar Chiampi
Gerardo Zurita

LA PATRIA
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XVI n° 397 Oruro, domingo 3 de agosto de 2008



**ZONA FRANCA ORURO
CON NUESTRA CULTURA**



San Francisco, Potosí
Erasmus Zarzuela Chambi

Huida

Corría la zorra con mucho pánico, vacilando y cayendo a causa del terror. Alguien le preguntó qué sucedía y ella respondió:

—He oído que están capturando a todos los camellos y los mandan a realizar trabajos forzados. Y le contestaron:

—Estúpida, ¿qué tienes tú que ver con los camellos?

Ella refutó:

—Callaos, suponte que una persona celosa declara que soy un joven camello, entonces, ¿quién podrá liberarme?

Sé puro, hermano mío, pero teme las maquinaciones de los otros.

Sólo los vestidos sucios se lavan frotándolos contra las piedras.

Muslih Al-Din Sadfi. 1.193, Irán.



el duende
director: luis urquieta m.
consejo editor: alberto guerra g. (f)
benjamín chávez c.
ernesto zarzuela c.
coordinación: julia garcía o.
diseño: david ángel illanes
casilla 448 telfs. 5276816-5288500
elduendeoruro@ynhoo.com
lurquieta@zofro.com

Homero Carvalho Oliva

Premio Nacional de Novela



Por segunda vez, uno de los máximos galardones de literatura de Bolivia es para el escritor beniano Homero Carvalho Oliva, quien reside en Santa Cruz. Con "La maquinaria de los secretos" obtendrá la publicación de la obra y una importante suma de dinero. La primera vez que ganó el premio, fue en 1995 con su novela Memoria de los espejos.

"La maquinaria de los secretos" ha sido clasificada como una novela de madurez, escrita por un hombre sereno, capaz de ver nuestra realidad de forma diferente: cruel, interesante, bella e intrigante, y donde la realidad supera a la fantasía.

"La maquinaria de los secretos" revela de manera extraordinaria las acciones de los servicios secretos y sus insospechadas consecuencias en la sociedad: corrupción, atentados, crímenes, drogas, suspenso...

Carvalho va más allá de la novela policial clásica, porque conduce al lector a fatales preguntas:

¿Y si todo lo que cuenta fuera cierto?

¿Los servicios secretos controlan nuestras vidas?

¿Realidad o ficción?

La novela plantea la lucha entre el bien y el mal, llevando los extremos a planos insospechados, en los que el poder, mediante un complejo sistema de manipulación de seres humanos, presume como manifestación del bien, cuando sólo actúa acorde a sus intereses.

Homero Carvalho muestra que ese poder, una realidad creada para el control de la sociedad, se convierte en uno de los peores males imaginados por el hombre.

"La maquinaria de los secretos" es una novela que cuestiona y pone al lector en alerta.

Santiago

En la atmósfera gris y silenciosa de ese día ambiguo había como un jadear imperceptible y agonizante, como si toda la vasta planicie se adormilara inquieta bajo la pesadumbre de alguna cuita.

Más relieve tenían las cosas y la calma era más densa. Las abarcas del mozo caminante chasqueaban únicas en el suelo duro del camino, ceniciento, como si a todo el paisaje le hubieran dado un brochazo de la misma pintura.

Ni las aves éticas que otrora revoloteaban entre las matas y los guijos daban sus trinos lamentables a la polifonía agónica. Entonces, como para acompañarse de alguién que le diera la sensación de seguridad en medio de aquella vastedad horizontal que se confundía muy lejos con las cenizas del cielo nublado, el mozo expandió de su quena la rima sollozante y larga como la demanda de una mujer sin consuelo.

El eco se difumaba quejumbroso entre los cerros y alcores que, a un flanco, se dibujaban remotos con un violeta pálido y destenido.

Tras de esas cumbres, como parpadeos imperceptibles, leves relámpagos demostraban que en otras comarcas la lluvia descendía copiosa, con un júbilo de fiesta popular, y como si comprendiera la bondad de su ayuntamiento con el duro suelo, siempre árido y sediento.

La flauta se apagó. El indio, joven recio, que venía a pie desde un caserío oculto en el abrazo de dos cerros erizados de pencas y pasacanas, sintió sus manos ateridas por la brisa que, acariciante y sutil, le hacía palpar las mejillas.

Las matas de paja, que el frío había dorado, afinaban sus arpas para una canción con que el Altiplano saluda al cortejo interminable de los vientos.

Una densa nube de tierra, hecha remolino caprichoso, se aproximó elevándose muy alto como lábaro de triunfo, anunciador del huracán impetuoso.

El polvo se le adhirió al mozo en el traje y en los párpados. Y los pajonales se inclinaban como una rubia y dócil cabellera vibrando en una canción lúgubre que a instantes se hacía aguda como un grito desgarrante, y que tornábase después grave como si un hombre gimiera con trágicos sollozos; mil sirenas escondidas no hubieran hecho orquesta mejor.

Después, como una corte infinita de héroes menos epónimos, pasaron otros vientos con la marcha triunfal de las pajas de todo el altiplano, y fuéronse a ras del suelo sin levantar un átomo de polvo, como si fueran bandadas de aves gigantes y sedosas.

La atmósfera se hizo más densa. El gris se iba ensombreciendo con un color de crepúsculo y los centelleos eran más dilatados.

Aún distaba algo para alcanzar el villorrio donde los demás indios, de pie en las puertas de sus viviendas, arrebujados en sus amplias chalinas, veían cómo la naturaleza había apagado todas sus luces y cubría los campos con un manto de silencio y profundidad.

Estaba muy próxima la tormenta.

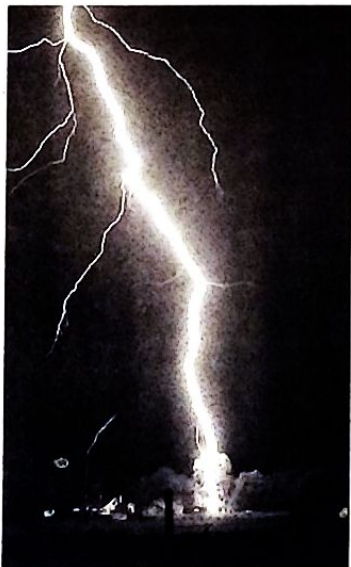
El mozo caminante no podía abreviar su sendero, trazado como una línea recta a través de la llanura.

Es estrépito de un rayo cercano sacudió a las matas que concluyeron su monorríma; la tierra le pareció palpar agitada en convulsiones que, como ondas, repercutieron en las montañas distantes. La luz de la descarga iluminó deslumbrante todo el panorama.

Una nube de polvo se fue disolviendo, lenta como el humo de un disparo.

Y cuando llovía con gotas menudas e inficionantes, y los chiquillos de la aldea jugaban en el lodo o se salpicaban con el agua de los regatos, las Indias, en el fondo de sus cabañas, seguían pronunciando frases para conjurar el rayo. A breve distancia de la aldea sobrevino el relámpago y estalló el trueno.

De su fervoroso pantelismo el símbolo era un apóstol galopante en un corcel invisible, y que donaba sus bienes con



la consagración de los rayos.

—Santiago, Santiago... —se decían ellas como en una letanía, mientras sus maridos tenían en la mente la imagen del dios paradjico.

Por eso, concluida la lluvia, y aun cuando los carriles del camino estaban inundados todavía, salieron hombres y mujeres en dirección al sitio donde había ocurrido la explosión.

El mozo viajero estaba agonizante. La descarga lo había herido, y, en demanda de instintivo auxilio, se había revuelto en el lodo; alzó los párpados somnolientos y dejó ver las pupilas sin luz; movió las mandíbulas en una palabra apagada.

Los demás indios, arrodillados en torno suyo, no se aproximaron más, cohibidos de su misticismo especularon los rictus agoniosos del que no alcanzara la jornada.

No se atrevieron a tocarlo por el temor de ofender la voluntad de Santiago, y esperaron, pacientes, que concluyera el último suspiro del moribundo.

Sólo cuando éste dejó caer el mentón y se le alojaron los tendones, las mujeres le dieron una posición digna y los hombres los trasladaron a un poncho que había extendido en el suelo húmedo.

Así, en procesión, retornaron a la aldea, donde concluyeron el funeral. Mientras tanto, otros levantaron un túmulo en el sitio mismo donde había descendido el apóstol tonante y que había consagrado con uno de sus rayos.

Al otro día, llenos de íntima alegría, ataviáronse de gala, y, con presentes diversos, lingieron despedir a Santiago, que hasta entonces había permanecido oculto en la superficie.

Era un baluarte más que los defendía de los malos influjos, y aun cuando no habían podido salvar al mozo que cayera malherido, estaban satisfechos con esa promisoría visita.

Y los padres del desaparecido, con un orgullo imposible de disimular, sin el más mínimo dolor anunciaban desde entonces:

—A nuestro hijo se lo llevó el rayo.

Las matronas sentían el escozor de la envidia, y los hombres se empequeñecían ante la preferencia del apóstol.

(*) Oruro, 1897 - 1987. Escritor, abogado, periodista, sociólogo. Autor de *Aguasfuerzas del altiplano*, Oruro: estudio sociológico de la ciudad y su región altiplánica, entre otros.



Patria de dioses y de tiempo

Vinieron de muy alto,
de la constelación del alma / de las cosas,
del viento que dibuja sombras de arena
en la pupila gris de los manantiales.
De muy alto vinieron
cantando la ronda azul de las mañanas
y se sintieron dioses
sin pensar siquiera en un altar,
ni en un cirio,
mientras esperaban la llegada del hombre.

II
Más tarde vino el tiempo
y con él amaneció el hombre
—germen madurado en sus entrañas—
pero el hombre,
se sintió de repente triste
y comprendió que sólo destruyendo
podía inventar la muerte;
dioses, hombre y tiempo
se mezclaron así en la horda
de la que nacieron solamente piedras.
Con ellas construyeron el hogar,
la atmósfera, la patria.

III
Después,
un preámbulo de siglos
casi hipnotizado por la gloria
irrumpió con el humo de la "qoa"
pagando el tributo de sangre
en carne viva
a las entrañas de la tierra
al seno augural de Pachamama.

IV
Desde entonces
bajo la vigilia del tiempo,
amalgama de hombres y de dioses
es la piedra de la honda,
la piedra audaz de los farallones,
la piedra de paz de los cementerios
y la piedra inmortal
de la barricada.

V
La luz se hizo de repente,
el sol fue unas veces
la fogata que niños y dioses
encendieron sobre la tierra
para jugar risueños,
y otras, el fuego prohibido
que mientras los dioses
le daban vueltas por apagarlo,
los niños lo elevaban como un globo
atado al hilo multicolor del arco iris
y su fulgor, aun dura
sobre el ara terrestre
del altiplano ignoto.

VI
La llama ya estuvo con ellos
hilvanando su propia espera
en los ásperos caminos
del viento y la yareta,
y junto a esta espera fundaron la patria
abierto a las tempestades,
tempestades que lanzaban
tantos otros dioses enloquecidos,
descontentos con la paz,
con la gloria
y con su propia obra
de desencadenar ríos sobre la tierra;
dioses que hastiados con sus nombres
se hacían cada vez más viejos
mientras más añejo era el vino
que sorbían
en las nocturnas fuentes del desvelo.

VII
Nadie lo dijo,
pero se sabe por antiguas corrientes
que aun nos laten,
que el hombre es producto
de dioses y de tiempo,
de dioses
que engendraron primero sus ojos
en la febril fogata del deseo,
luego su voz, que inauguró el trueno
para redimir del odio a sus semejantes.
Sus semejantes eran entonces
"el sapo" y "la serpiente"
"las hormigas" que juegan hoy
una ronda de arena con el viento
y "Huari", que cuida sus riquezas
en la entraña misma de la tierra.

VIII
... Y piedra por piedra se construyó la patria,
arañando un canto, regateando un cielo,
pretextando un hito y sin embargo,
diez blasones nos conducen,
mil consignas nos vigilan y destruyen
para que nadie se entere
que al conjuro de las sombras,
piedra por piedra
en la entraña fecunda del tiempo,
con humo y con "wilancha"
milenarios dioses engendraron esta patria
—grito inmerso en nuestra sangre—
que ha de levantarse nuevamente
como piedra de la honda
porque es piedra inmortal de barricada.

Alberto Guerra Gutiérrez. Oruro, 1930 - 2006.
Poeta y Antropólogo.

Raúl Rivadeneira Prada(*)

Len



La comunicación interpersonal directa y recíproca se caracteriza por el "diálogo", esto significa que en ese estado nos comunicamos simultáneamente de palabras (signos verbales), gestos y actitudes corporales (signos no verbales) o énfasis de la voz llamados signos para-verbales.

La comunicación bipersonal no se limita a una interacción de "intercomunicación estrechamente vinculadas"; en ella intervienen también —y con frecuencia— no se conocen entre sí, pero que interactúan de manera eventual.

Uno de los axiomas exploratorios de la comunicación dice que ésta si bien se da dentro de un contexto.

Se entiende por contexto cada situación social específica, considerada como tema de comunicación basado en el hecho de que entre los participantes se ha producido un conocimiento de haber ingresado en un campo perceptual de sí mismo, de sí mismo y del otro: tiempo y espacio en que se produce la interacción.

Conductas asertiva, pasiva y agresiva

La conducta asertiva, llamada también activa socialmente adecuada, es la expresión propia de informaciones, opiniones, ideas, sentimientos, expectativas de un sujeto, ante sus congéneres, a partir del respeto a sí mismo y al interlocutor, sin presiones ni amenazas. Una baja autoestima puede generar una conducta agresiva o pasiva y, a su vez, la pasividad puede producir baja autoestima. La conducta pasiva a la que vulnera los propios derechos de uno mismo no poder éste expresarse abiertamente o al exhibir, en su débil expresión de autodesconfianza y cierto derrotismo, de manera tal que puede provocar en el interlocutor una reacción negativa. Generalmente, la conducta pasiva es propia de la comunicación se torne unidireccional: uno apabulla al otro con sus mensajes y éste recibe retroalimentación, con leves señales o respuestas frías o de evasión.

Sobre el origen de la agresión hay tres teorías: La primera, sostenida por Freud y otros, plantea que la agresión es de naturaleza instintiva, es decir, innata y desarrollada por Dollard y Miller, explica su origen en las frustraciones que padece en el transcurso de su vida; según la tercera, fundada por Bandura, las agresiones son mecanismos de aprendizaje social. De estas teorías, las más discutidas por los especialistas son las dos primeras. La tercera ha sido criticada a causa de su argumentación endeble.

Agresión verbal

La conducta verbal agresiva se distingue por la forma imperativa e intransigente que el sujeto defiende sus derechos y trata de imponer a la fuerza, sus propios sentimientos e ideas, de manera directa o indirecta. La agresión verbal directa se manifiesta mediante una gama de vulneraciones de los derechos del otro que va desde la injuria leve, desde las insinuaciones maliciosas hasta la calumnia. La agresividad se abre como un gran abanico de formas, que abarca desde los insultos al asesinato (1).

Al abrir el abanico, encontramos al menos las siguientes formas de conducta verbal: insinuación maliciosa, ironía, burla, sarcasmo, agravio, denu-



guaje y agresividad

culización, afrenta, menosprecio, descalificación, humillación, escarnio, insulto, ofensa, injuria, calumnia, difamación, ultraje, etc. Cuando estas formas nocivas, y sin embargo cotidianas, se instalan en el ámbito público, ganando las pantallas de televisión, los aparatos de radio y las columnas de medios impresos, los medios se convierten en un campo de Agramante, si no en campo de batalla o, a lo menos, en campo de batallas.

Un elogio —cuanto más desmedido mejor— lanzado públicamente hacia un partidario equivale a un júbilo Sésamo!, con que el sujeto pasa a disfrutar de beneficios y privilegios; en cambio, un epíteto demoledor contra el adversario real o imaginario significa ¡ciérrate Sésamo! que puede dejar a la víctima en total desamparo, cuando no en peligro de males mayores.

La agresión verbal en situación comunicacional directa y recíproca pertenece al tipo de comunicación negativa en que el sujeto A provoca, con sus palabras, algún malestar en el sujeto B; éste retroalimenta con otra comunicación negativa que provoca mayor agresividad en aquél, quien vuelve a la carga procurando imponerse y desata una réplica más dura y así, sucesivamente. Esta forma de interacción llamada "circuito negativo", suele estar acompañada de expresiones gestuales y corporales hostiles o amenazantes y, a menudo, termina en agresiones físicas. Con frecuencia, en un proceso de comunicación agresiva se enfrentan dos personalidades dominantes en un intercambio dinámico de actitudes hostiles y palabras ofensivas. En estos casos, la retroalimentación es dinámica. Ocurre entonces un proceso simétrico de comunicación negativa. No está demás decir que en una situación comunicacional positiva y armónica, entre sujetos de conducta asertiva, la retroalimentación es también dinámica y el proceso comunicacional es, asimismo, simétrico.

Cuando los intercomunicantes asignan a las palabras diferentes valores semánticos, el sistema de comunicación entra en una fase entrópica (la entropía es la tendencia de los sistemas abiertos hacia el más alto grado de desorganización y desorden), signada por la incomprensión y en no pocas ocasiones por un alto grado de malentendido, que puede derivar en interpretaciones erróneas de hostilidad u ofensa. Al contrario, si ambos comparten experiencias lingüísticas y un marco común de referencias culturales, reaccionarán de manera similar ante las nuevas señales. Esto se conoce como "empatía", que en el lenguaje común puede decirse: "A y B se entienden bien entre ellos, mejor que con otras personas". Por lo contrario, cuando intereses políticos y de otra índole se empeñan en distanciar las referencias étnicas o culturales, encerrando las propias en un cote de valores superlativos, desmereciendo las ajenas, y cuando por las mismas razones se acentúan las diferencias étnicas o culturales no sólo hasta el punto de la discriminación, sino hasta el extremo de la imposición hegemónica, se crea el peligroso clima de antipatía que tarde o temprano lleva al encono y éste desemboca en violencia.

La codificación es un proceso por el cual un conjunto de datos sensoriales y funciones psíquicas interrelacionadas se transforman en información significativa. La decodificación es también un proceso, pero de conversión de la información recibida en respuesta comunicacional, por lo tanto, es un proceso de retroalimentación (feedback) que pasa por cuatro etapas: 1) adquisición de datos, 2) procesamiento, 3) almacenamiento de información y 4) memoria. Cómo codifica A el mensaje para B y cómo éste lo decodifica pueden dar la pauta del tipo de comunicación positiva o negativa entre ambos. Dicho de otro modo:



emisor y receptor deben compartir determinado número de signos y convenciones, tener en común un repertorio (signos) y un código (sistema de convenciones). A lo que A y B tienen en común, Moles denomina "experiencia vicaria", definida (matemáticamente) como una correspondencia unívoca entre un universo espacio-temporal E (del emisor) y un universo espacio-temporal R (del receptor) (2).

En el circuito de agresión verbal, es decisiva la dificultad de decodificar el mensaje. Los sordos son altamente susceptibles y casi siempre se ponen en una actitud defensiva. En un proceso de discusión-esclarecimiento y de posiciones enfrentadas, suele sobreponerse los prejuicios; afloran viejas pendencias y rencores, y aun deseos revanchistas, aunque la intención del otro haya sido pacífica. Esto es frecuente entre adversarios políticos y ex litigantes judiciales.

El de la agresión verbal es un problema de lenguaje, del uso de las palabras en los procesos de interacción social. Vemos, en los últimos tiempos, que la comunicación en Bolivia está sobrecargada de adjetivaciones. El político de ahora, comenzando por el funcionario investido de autoridad, no dialoga: amenaza; no habla, vocifera; no razona: insulta y agravia; no critica: apostrofa; no indica errores o defectos: calumnia; desprecia la evidencia, rechaza el hecho objetivo y opta por la sospecha maliciosa, por la especulación, la insidia, la malaleche.

¿Cómo evitar la conducta agresiva, violenta, negativa? La respuesta no es sencilla, pero al menos vale la pena ensayar comportamientos racionales sustentados en un eficaz mecanismo inhibitorio: el amor, y aunque aún estamos muy lejos de amar a todos los seres humanos, al menos, como dice Lorenz: "podemos sentir la plena y cálida emoción del amor y la amistad por algunos individuos" (3).

Esto, sumado a la esperanza en el triunfo de la verdad, al cultivo del buen humor, a la práctica cotidiana de la tolerancia, a la honradez en el pensar y en el decir, hará de los seres que habitan esta patria y este planeta más dignos, más civilizados, más humanos.

- 1) Lindgren, Henry Clay. Introducción a la Psicología Social. México, Ed. Trillas, 1973, p. 350.
 - 2) Moles Abraham. La Comunicación y los mass media. Diccionarios del saber moderno.
 - 3) Bilbao (España) Ediciones Mensajero, 1975, p. 121.
- Lorenz, Konrad. Sobre la agresión: el pretendido mal. México, Ed. Siglo XX, 1977, 6ª edición, p. 336.

(*) Director de la Academia Boliviana de la Lengua.



Jenaro Talens



Jenaro Talens, nació en Tarifa, Cádiz, España en 1946. Ha publicado los libros de poemas: *En el umbral del hombre* (1964), *Los ámbitos* (1965), *Una perenne autora* (1969), *Vispera de la destrucción* (1970), *Ritual para un artilugio* (1971), *El vuelo excede el ala* (1973), *El cuerpo fragmentario* (1978), *Otra escena Profanación(es)* (1980), *Proximidad del silencio* (1981), *Purgatorio* (1983), *Tabula rasa* (1985), *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994), *Viaje al fin del invierno* (1997), *Profundidad de campo* (2001), *Minimalia* (2001), *El espesor del mundo/On the Nature of Things* (2003), *La permanencia de las estaciones. Los poemas en prosa* (2005) y *Por los caminos de Al-Andalus* (2006).

Ángeles sobre Roma

I
Abra tu luz mi niebla a sus engaños,
pues no he nacido para compartir el odio,
sino el amor. He ahí las huellas de la nieve, el mar
donde todo concluye,
briznas de azul al pie de las colinas.
La ola en la que fui, mi duración, el muro
es una sombra informe que se aleja
camino de otras playas.
De un cuerpo a otro hay el tiempo de una vida,
de su soledad a mis ojos hay la distancia de la muerte.
Juntos en un paisaje aterido de sed
vemos el sol de julio que se descompone,
cómo cae gota a gota
desvestiéndote incluso
del color que oscurece mis palabras,
un viola emborronado por el musto del día.
Vienes desde el sonido de una vieja ciudad
(agua oculta que llora entre arrayanes),
para darle otro nombre a la aventura:
un mar sin mar y al fondo los cipreses,
ese silencio que me hace diferente de ti.

II
Recurrerte sin pausa, como quien
se despereza al sol; ser el sendero
donde inscribir tus huellas. Heme aquí,
acurrucado junto al estallido
que amaga el roce de tu piel.
Cobijo mi pasión a la intemperie
bajo el árbol frondoso de tus sensaciones,
esa implosión de un cuerpo
en el que busco anclarme. Vieja luz
que alumbra, sin embargo, todavía.

III
Piensa si todo esto terminase.
La floración del día y de la noche,
de este día preciso, de esta noche precisa,
lo fortuito de un azar que surge
inevitablemente. Piensa si
fuese sólo el principio
de otro final que ya no espero, que
vuelve a decirme que si todo esto
terminase, por qué. Piensa. No, toca
la luz de nuevo, sin pensar, el borde
de una quietud donde se desmorona
cuanto nos hizo islas. Si acabase
todo, el fulgor, la sed, la opacidad
de un territorio que no es cuerpo, que
nos vuelve cuerpo, sin limitaciones.

piensa, tanto estúpido
¿cabría en un poema?

IV
Daré tu nombre a cuanto vea,
me aferraré a la imagen de tu cuerpo
como la yedra al sol de mediodía.
Igual que el mirlo al recorrer las hojas
busca en la nevadura los gusanos, iré
a trabajar los surcos,
a sembrar la memoria
si es cierto que para morir,
como dijo el anciano, basta sólo un ruidillo:
el de otro corazón
(¿mío, tuyo?) al callarse.

V
Pero, a decir verdad, no sabemos morir.
En el fluir del día que no acaba
oigo un murmullo circular, el labio
que bebo sorbo a sorbo. Tócame.
He atravesado océanos de tiempo
para llegar a ti, la noche sin raíces.
La tierra fue el principio,
la tierra devastada que repite sus sueños.
Me hicieron renacer como quien siembra
entre los intersticios de una roca
y espera sin dudar hasta que crezca el fruto.
Luego vino la lluvia
desde un cielo cansado
de oscurecerse sin razón. ¿Comprendes
ahora? No fui yo.

VI
Lo que sucede, al cabo, son colores.
El rojo sangre de quien nada olvida,
el amarillo de la indecisión,
o el verdiazul que surge como un soplo
desde una noche que no fue derrota
sino confín. El blanco de reconocerte
entre las huellas menos personales
de un alba compartida: sólo tú,
las variaciones de la luz y el peso
de una certeza Incomprensible.

VII
Suspende el año en ti sus estaciones.
En esta antigua selva donde estoy
el tiempo se abre paso con dificultad.
Discurre a solas sin tu nombre
y no envejece ni se instaura, sólo
linge avanzar a tientas por un túnel
hecho de azar y de pasión, de todo
cuanto nos hace vagamente humanos.

La vasta tierra que recorro me
descubre en el trazado de tu piel,
y ese hueco dormido que llaman corazón
es un chorro de agua brotando en el desierto
del último verano que perdura.

Decir son meras aproximaciones

Ahora ya sé que el júbilo aún existe,
que tu rotundo vientre me unifica
en esta dispersión que ha sido mi ceguera.
Fuiste verdad visible, combustión, palabras
que mis manos llovían sin descanso
desde el temblor de un vértigo insondable.
Una mirada acuosa me sigue desde entonces
y, como quien no cede a tentación, sepulta mi memoria
bajo un humus de tiempo, donde el amor en llamas
borra las sombras. Mirame, desnudo
de tu calor. No hay muerte ni amargura
sino un sol extranjero que pronuncia tu nombre,
su música callada, su delicadeza,
con el fervor de un viento que no olvida.
Sé que este martes de noviembre,
mientras paseo atravesando el frío del otoño,
tu voz me grita desde su silencio,
desde otro cielo y en ningún lugar.
No pude oír desde tan lejos el sonido del aire
pero aprendí a mirarte en cada rostro,
en la agonía verde de los árboles,
en su inasible luz, sabiéndote despierta
de tu profundo sueño, no de mí.

Jenaro Talens ha sido encuadrado por la crítica en la generación poética española contemporánea de finales de los años sesenta, conocida como "generación novísima", "generación de 1970" o "generación del lenguaje", si bien siempre mantuvo, desde sus inicios, una posición excéntrica y marginal respecto a las que se consideraban las características definitorias del movimiento (venecianismo, culturalismo, etc.). Definido como metapoeta, difícil e intelectual —aspectos que el propio autor ha rebatido de forma reiterada en sus escritos teóricos—, hay en su poesía una continua reivindicación de lo sensorial y corpóreo, a la vez que un constante cuestionamiento de la noción de sujeto cartesiano que ha servido de eje conductor a las escrituras de la Modernidad.

Irlomar Chiampi

Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima

Es importante ver que la presencia de los dioses y la aparición del mundo no empiezan por ser una consecuencia del acontecer del lenguaje, sino que son simultáneos con ella.

Heidegger

Tercera de cuatro partes

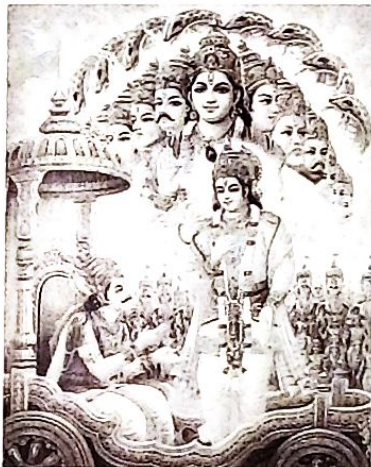
Este resumen permite entender los intrincados recortes del texto, que Lezama opera para destacar primero la sustitución del torneo bélico por el torneo verbal, como una contraposición entre el tiempo de la historia (de la acción) y el tiempo mítico (del conocimiento). La intención de Lezama es aquí bastante precisa: caracterizar, en la suspensión del tiempo histórico, la solemnidad del momento mítico de la entrega de la imagen. La referencia a la "gran rueda" —que en el Bhagavad Gītā es la metáfora para significar el proceso cósmico que rige la sucesión de los días y noches, las estaciones, etc.—, sirve a Lezama para contrastar la periferia móvil del poema al centro estático, ahistórico del diálogo entre el dios y el héroe. Obsérvese, además, que la lentitud ("la necesidad para trazar el diseño de la sabiduría") del acto prometeico es el mismo motivo que Lezama subraya anteriormente en la imagen egipcia. La diferencia entre los dos tiempos es todavía registrada en el ruido de la palabra de los interlocutores: la de los combatientes "se afina" y la de los príncipes "se hace ronca y desacordada". Con ello, en ensayista deriva la oposición entre el "tiempo o encarnado", del combate, histórico, y el "tiempo poético" —"forma sutil de resistir sin hacer historia".

El interés de Lezama por ese texto religioso incluye, aún, un aspecto paralelo al de su construcción formal. En el mismo contenido de las enseñanzas de Krishna, Lezama debe haber hallado una serie de elementos para su teoría de la imagen como lectura del universo. Podemos prescindir de dar aquí un resumen detallado de las doctrinas del brahmanismo, que Krishna expone en su aspecto teórico (el yoga del conocimiento) y práctico (el yoga de la acción). Lo que es interesante para nuestro propósito es que Lezama, al referirse al leit motiv del poema (el dominio de los sentidos para alcanzar la liberación), haya elegido, entre las muchas metáforas que usa Krishna en sus enseñanzas, el "elogio de la tortuga" con la que recomienda la contracción de los sentidos para alcanzar la identificación con el Absoluto. Si tenemos en cuenta que tal identificación se realiza mediante el reconocimiento de las formas y maravillas del universo (como en el momento en que Arjuna, en el más precioso pasaje de la Teofanía, "lee" el cuerpo de Krishna, se verá que, una vez más Lezama dispone oblicuamente la tesis de su ensayo: la adquisición del conocimiento poético como un acto de formar imágenes.

3. La "prueba hiperbólica" de la poesía

Sería un simplismo intolerable deducir que Lezama propone, con las versiones de la revelación prometeica una "visión religiosa" de la poesía, en el sentido con que las beaterías ideologizantes han tratado de reducir la alta solvencia teórica de su pensamiento a cuestiones de fe o espiritualismo del autor. El recurso a los textos cosmogónicos no busca fijar la beatitud de la revelación del saber total como una dádiva divina, sino situar en los orígenes del lenguaje la función imaginaria de la poesía, como primera lectura —y primer simulacro— del mundo. La mística sustancialista que, eventualmente, la noción de "revelación encarnada" pueda sugerir, aparecen estratégicamente desplazadas en el contexto de "las imágenes posibles", por la inclusión de una imagen falsa, producida por las libres asociaciones del imaginario del ensayista, a partir de un episodio de la historia romana. Las consecuencias de ese juego lezámico inciden sobre la atribución de verdad a la mentira poética: "las asociaciones posibles (creadas por las imágenes) han creado una mentira que es la poética verdad realizada y aprovecha un potencial verificable que se libera de toda verificación".

Con liberar la poesía de las pruebas de la razón, Lezama amplía la noción de lo que llamamos inicialmente la imagen "on-



tológica" para insistir en su condición de hecho de lenguaje. Para hacerlo recurre a algunos postulados de la Ciencia nueva, de Giambattista Vico, como la reivindicación de la "verdad poética", desde luego, que coincide con la valorización del conocimiento como *pathos* e imaginación, con la cual Vico combatió el racionalismo cartesiano. He aquí uno de sus postulados centrales sobre este punto:

Las falsedades poéticas son iguales a las verdades generales de los filósofos, con la sola diferencia de que éstas son abstractas y aquéllas vestidas de imágenes [...] lo verdadero de los Poetas lo es en cierto modo más que lo verdadero de los Historiadores, porque es un verdadero en su idea óptima, mientras que lo verdadero de los Historiadores lo es a menudo por capricho, por necesidad, por fortuna.

Es esta lógica poética que Lezama resume en su teoría de la imagen a partir de la postura anticartesiana de Vico, para vincular la poesía a la prueba hiperbólica y negar "la cartesiana sustancia que piensa". "Lo que prueba demasiado no prueba nada" —afirma incisivamente Lezama, para negar el *coito ergo sum* como verdad irreductible a la duda. Luego, añade, aludiendo al argumento del "malin génie", de Descartes (denominado "hiperbólico"), que "la poesía y su creación necesitaban desde su inicio la prueba hiperbólica y nos encontramos con que esa mentira toma peso y se justifica en esa prueba hiperbólica".

Para entender mejor ese complejo concepto lezamiano de la mentira como la prueba hiperbólica de la poesía, es necesario recordar que, para Descartes, el "argumento hiperbólico" objetivaba establecer el máximo grado de la duda (el hombre fue creado por el genio maligno para pensar y engañarse siempre). Ahora bien, el argumento que Descartes usó para reforzar la sustancia del *coito*, Lezama lo desplaza para la imaginación poética: si el pensamiento racional tiene en la prueba hiperbólica el argumento para llegar a la verdad absoluta, la imaginación lo requiere para producir la mentira. Pero, como la poesía es revelación, esa mentira "toma peso" y su presencia se torna en "la única que puede trazar un continuo en aquel mundo que surgió

como la discontinuidad mayor". De esa manera —con un cerrado entrecruzamiento de la Ciencia nueva y El discurso del método— Lezama repropone el postulado de Vico sobre la verdad poética mediante la expropiación de la sustancia pensante de Descartes, para convertirla en el logos de la imaginación.

4. La vivencia oblicua del Imaginario

El estatuto de la imagen se decide, así en su misma paradoja: es portadora del "es" (de la identidad) y del "no es" (la diferencia), o como formula Lezama, la imagen es "una especie de ente del no ser", que se interpone entre las "personas y las cosas", para salvar la distancia que las separa. Proposiciones como éstas —que recubren una "ontología" de la imagen— proliferan en el ensayo que comentamos, pero se equilibran hábilmente con el tratamiento del aspecto pragmático (en sentido lingüístico). Así, para caracterizar el tipo de experiencia mental que lleva al individuo a la cognición mediante la similitud de una imagen, Lezama inventa la designación vivencia oblicua. Como es peculiar en un método de exposición figurativa, Lezama presenta esa noción mediante un texto ajeno: "Va la metáfora hacia una imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento".

La vivencia oblicua —explica más adelante— sería "lo que se cumple" entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen". Lezama no parece aquí querer decir otra cosa que el trabajo del imaginario se produce entre el significativo y la constitución de un *gestalt*. Pero, más interesante que esta cómoda definición para el diccionario lezámico, es la manera barroca como construye ese concepto, valiéndose de la tragedia Ifigenia en Tauride, de Eurípides.

"Cada vez que Orestes reconoce a Ifigenia se ve obligado a subrayar cada una de sus metamorfosis encarnándolas en metáfora". La cita implícita aquí es el del tercer episodio, en que Eurípides usó el célebre expediente de la carta con la función de producir la *anagnórisis*. La carta, que Ifigenia entrega a Pélope para llevar noticias suyas a sus familiares en Argos y que lee delante de su irreconocible hermano Orestes, narra sus metamorfosis desde que escapara de la inmolación a Artemio por su padre, Agamenón. Para Orestes, por tanto, el contenido de la carta se convierte en las metáforas de la identidad de Ifigenia, supuestamente sacrificada. Orestes forma, así, la imagen de la hermana mediante las metáforas (las metamorfosis, los simulacros) obtiene lo que Lezama llama "penetración de conocimiento".

De ese modo el trabajo de Orestes consiste en leer la red de metáforas de las tablas y llegar, por la progresión de las semejanzas, al reconocimiento de Ifigenia. La experiencia de Orestes es de la vivencia oblicua, que culmina en la forma final (la *gestalt*), propiciada por la serie de rasgos parciales (o simulacros), entretreídos por las metáforas.

Continuará

Milagros de la pintura boliviana

Gerardo Zurita



Gerardo Zurita. Cochabamba, 1944. Gran Premio Nacional de Pintura Salón 14 de Septiembre – 1978. Primer Premio en Acuarela, Salón Pedro Domingo Murillo.

Zurita está definido como paisajista. La vida del campesino en la plenitud del valle, deja de ser privada en el momento en que el artista lleva a sus cuadros la intimidad de esa población sencilla y reducida, aquella que tiene en las horas crepusculares, el aroma de los altos eucaliptos. La sombra de robustos molles y la caricia de una leve brisa que viene en remolinos de la tierra labrada. Lo rural y lo urbano se entrelazan en sus pinceles tras del encanto de la naturaleza o lo rústico de las viviendas.

Entre acuarelas y pasteles, la plástica de Zurita arranca nostalgias de la vida. El encuentra la poesía del color en las cosas viejas de pueblos lejanos. Tradición en los cántaros repletos de chicha. Bendición en los tambos dorados de frutas maduras. Lo pueblerino se hace poema en la gente de ponchos multicolores y sombreros de yeso. También en el cimbrante caminar de sus mujeres al ritmo del péndulo natural de sus polleras sedosas.

Zurita no busca otra cosa que no sea esencia de los pueblos. Se suma a los pintores contemporáneos con esa visión puesta en el tratamiento de la acuarela, hasta donde transporta sus ideas surgidas de lo rústico del paisaje campesino, para arrancar de su paleta la exactitud de los colores de la naturaleza. Las pinturas ecológicas en su arte figurativo, le permiten recuperar el valor de la arquitectura indígena y la influencia colonial.

Mario D. Ríos Gastelú.



De un pueblo, el pan de cada día. Acuarela / 97. 76 x 56 cm.