

Se le aparece cada quincena



Fernando Toro • Rodolfo Kusch • Gloria Eyzaguirre
Stefan Gurtner • Jean Paul-Sartre • Omar Cáceres
Irlemar Chiampi • Walter Vargas Zurita

LA PATRIA
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XVI n° 398 Oruro, domingo 17 de agosto de 2008



**ZONA FRANCA ORURO
CON NUESTRA CULTURA**



Santa Teresa. Potosí. Acuarela
Erasmus Zarzuela Chambi

búsqueda

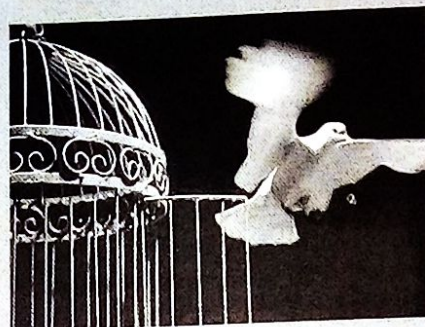
desordeno las nubes
busco en su forma historias
detalles
que me hablen de tu vida
y del dulce recuerdo de tus ojos

Fernando Toro Ruiloba.



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

Héctor Borda, poeta y revolucionario



Héctor A. Borda es un poeta y además un revolucionario. Es poeta porque asume la magia del verbo, rescata la plenitud de la palabra. Un diputado, un profesor, un comerciante, un militar la usan sólo para denunciar la existencia de algo, porque ellos informan, suplican, ordenan. Ésa es la palabra de indigencia, que sólo sirve para decir y dice sólo la peor parte de uno, ésa que uno no necesita y con la cual restituye algo que falta. Por eso es palabra estridente, que discursa, que manda, que suplica, que compensa alguna inferioridad y que siempre sirve de vehículo a la miseria.

El discurso del diputado dirá sólo sus ambiciones de mando. El profesor dirá lo que otros han hecho y que él es incapaz de hacer. El comerciante suplicará para engrosar su cuenta bancaria. El gobernante dirá su demagogia y su falsedad para no perder su mando y el militar ordenará a gritos llevado por el miedo al caos que tiene en lo más hondo. Una palabra así es una palabra de indigencia, una palabra animal que aulla porque tienen hambre. Pero un poeta como Borda restituye el valor de toda palabra, su valor antiguo. Es la palabra total de los "secretos canales de la vida", y esa palabra muestra todo, aulla pero dice todo el animal y dice la miseria pero también todo el hombre, por eso no se reparte en oficios, ni ordena, ni suplica, ni amonesta sino que nos pone ante la raíz de la vida para crearlo todo de nuevo.

Por eso ve todo el carnaval, su anverso y reverso, y por eso denuncia el "hombre material de rudos regocijos, y a "los dioses transitados de oración y danza, hormigas, serpientes y batracios". Apela al disfraz del día de carnaval pero también a los dioses antiguos que transforman ese día mágicamente la realidad. Pero el verbo poético de Borda asimismo denuncia a esos otros dioses del dólar, el yanqui suculento a quien uno sacará la tajada para poder comer, al fin, todo el año. El verbo poético de Borda denuncia la miseria del turista que necesita ver cocas para entretenerse en un "espasmo folklórico" y la miseria del que ofrece la casa folklórica para ganar sus dólares.

Y por sobre todo, Borda echa a rodar una verdad que llevaba adentro y que flota en el ambiente y en el fondo de Bolivia. Es la verdad y el misterio del coqueo y la ch'alla como él sólo sabe relatarlo, esos ritos o misterios originales en donde el boliviano recomienza el sentido de su quehacer de todos los días como si retomara la ventaja de poder crear el mundo de vuelta cada vez que apunta la aurora.

Por eso la palabra de Borda es revolucionaria. Pero de una gran revolución, donde usar las armas será mezquino y torpe, porque no es la revolución de los obcecados, sino la revolución que se da en paz y denuncia de cobardía de diputados, profesores, militares y gobernantes que juegan a la ciudadanía con sus caras limpias y sus verbos gramaticales acosados por ese miedo tremendo de que se les asome Bolivia por los poros.

Borda lo dice todo, como si asumiera el verbo divino y dijera "Bolivia sea" y en su poesía "Bolivia es". Y eso es ya más que poesía, es épica, por no decir mística, la mística de un rincón del mundo que alcanza en su poesía el drama de todo el hombre.

Ojo morado



Invierno de harapos



Caminé retardando mi prisa, tras tu figura desecha por el viento, acerqué mi asombro a tu espalda y pedí verte. Giraste los harapos y te advertí espantajo de madera y trapo. Tus ojos me hicieron frío, tus trapos me hicieron frío, tu cara gastada me hizo frío, tus manos viejas congelaron mi aliento y mis lágrimas. Supe entonces, sin preguntar, sin escuchar qué nombre darte.

Me hallaba en ese lugar por casualidad, por destino, porque vine a él. Pasaste cerca, mirando obsesivamente el suelo de la calle polvorienta. Advertí tu caminar ligero —como tus huesos—, aquellos trapos que te hacían de abrigo, aquel sombrero sombrío deshecho sobre tu cabeza, y no pensé en detenerte, quise más bien seguirte. Ni tu figura rota y sucia, ni tu olor me detuvieron. Mi ansiedad se hizo nítida gritando en mis sienes y de pronto me hallé lejos, entre promontorios de basura.

Te vi hurgando latas, papeles, cáscaras, estiércol, más allá los perros hacían lo mismo. De pronto sacaste de entre la inmundicia una hoja de periódico, la alzaste y extendiéndola con los brazos la colocaste a la altura del pecho y tus ojos se sumergieron en ella. Te vi reconstruirte entonces y erguirte sobre tu basural. No sé si leías, no sé siquiera si sabías leer. Sólo sé que aquel momento, aquella hoja, aquella emoción, resumían lo que aún te quedaba de hombre.

Me ignoraste todo el tiempo y me vi a través de ti. Yo, estudiando para hacer aquello que estás leyendo o imaginando ahora. Yo, construyendo discursos inaccesibles. Yo, hurgando en basurales revestidos de realidad. Yo, encontrando hoy, la primera realidad.

Pedí verte, giraste los harapos y en medio de tu locura-asombro, fue que te di un nombre: Invierno-Harapos, Harapos-Invierno.

Te miré en silencio, mi mente gritó tu nombre y despacito, sin miedo, sin prisa... volví a mi basural.

Me quedó del momento, el frío de tus ojos, el frío de estos meses del año, el frío de la soledad, del hambre, de la realidad.

Gloria Eyzaguirre Llanque, Oruro, 1961.
Premio Internacional de Literatura — Argentina, 1981.

En los primeros once años de nuestro trabajo vivíamos en El Alto. Un día nos invitaron a Santa Cruz para participar en una verbena cultural celebrando el aniversario de la Colonia Pirai, una granja donde se forman jóvenes en oficios agrícolas.

Nuestro elenco artístico era nuevo y todavía no tenía nombre. Sus miembros eran nueve: Sixto, Eduardo, Bernabé, Jesús, Abel, Freddy, Ricardo, Braulio y Santos.

La mañana antes de nuestra presentación nos preguntó el animador de la verbena cómo se llamaba nuestro grupo para la correspondiente presentación al público.

—Nosotros nos llamamos... —comenzó Sixto, pero de pronto se calló y miró a los demás en busca de ayuda. El silencio fue la respuesta—. Pues... este asunto tendremos que hablarlo todavía, ¿ya?

En seguida intentamos ponernos de acuerdo sobre el nombre de nuestro grupo, pero no fue fácil.

—Nos podríamos llamar como nuestro Hogar —propuso Santos—. ¡Damas y Caballeros, el grupo de teatro del Hogar Albergue para Menores...!

—¡Wal No puede ser nombre de un grupo de teatro! —protestó Eduardo inmediatamente. A muchos de los chicos el nombre del hogar les cayó mal y ya habíamos hablado de rebautizarlo.

Un momento todos callaron, después dijo Jesús: —¿Qué tal El ojo de la aguja?—. Su cara estaba llena de picaduras de mosquitos.

—O simplemente La aguja —dijo Ricardo rápidamente.

—¿Por qué aguja? —preguntó alguien.

—Porque... pinchamos con nuestras obras, ¿no es cierto?

—Entonces también podríamos llamarnos Las mariposas, porque volamos con nuestras ideas —se burló Freddy.

—Las mariposas... ¿Por qué no? —se preguntó Bernabé, pensando en voz alta.

—Bueno, avísenme cuando se hayan puesto de acuerdo, tengo cosas que hacer —dijo el animador de la verbena y se retiró sonriendo.

—¡Están hablando realmente macanast! —se enojó Abel—. Nos hacen quedar mal.

—¿Puedes proponer otra cosa? —preguntó Santos.

Otra vez cundió el silencio. Desde afuera se podía oír el ruido de los trabajadores que armaban el escenario.

—Debería ser algo macanudo que les guste a las chicas —dijo finalmente Abel—. Por ejemplo, nos podríamos llamar Los machos.

—Desde que estamos aquí sólo piensas en chicas —murmuró Ricardo que sufría mucho por el calor y el sudor le chorreaba por la cara sin cesar.

—No es cierto —se defendió Abel—. Sólo estás celoso porque todas las chicas me miran a mí nomás...

—¡Claro que es cierto! —chilló Braulio—. Hasta en sueños hablas de la tal Natalia.

—¡Cállate, perro sucio!

Eso fue demasiado para Braulio, que era un muchacho

bastante sensible. Salió de la habitación llorando y tirando la puerta.

—Por supuesto que te has enamorado de la Natalia —siguió provocando Ricardo mientras tanto—. ¿Crees que no tenemos ojos en la cabeza?

Natalia era una chica muy linda que vivía en la Colonia Pirai.

—¡Eres un mentiroso! —gritó Abel.

—¡Repítelo, si eres hombre! —gritó Ricardo de la misma manera.

—¡Mentiroso maldito!

Y antes de que pudiéramos evitarlo, ambos se habían lanzado a una feroz pelea. Cuando los otros lograron separarlos, ambos tenían un ojo morado: Abel en el lado derecho, Ricardo en el lado izquierdo, en tanto, el grupo seguía sin nombre.

—Al final qué importa —nos consoló Eduardo—. Nos presentaremos sin nombre antes que resulten más ojos morados.

Nos separamos y cada uno preparó sus cosas para la actuación. El sol se había puesto y los mosquitos habían empezado a salir de la oscura selva a orillas de las aguas amarillas del Río Pirai. La verbena largamente esperada comenzó. Docientos chicos y chicas se agolpaban frente al escenario. Las luces se prendieron. Siguió los discursos usuales, diferentes grupos de música y declamaciones, y por fin nos tocó a nosotros...

—Ahora, damas y caballeros, el grupo de teatro de El Alto —sonó una voz aguda a través del micrófono, y dirigida a nosotros detrás del telón: —¿Ya eligieron su nombre? ¿Será Ojo de aguja u Ojo de mariposa?

El público se rió. Se rió de los "kollas", de los montañeses tontos.

Entonces Abel, profundamente ofendido, resopló por la nariz e impetuoso salió al escenario con su ojo hinchado y morado y ladró: —¿Qué Ojo de aguja ni qué Ojo de mariposa... ¡Ojo morado!

La reacción del público fue increíble, tuvimos que esperar varios minutos hasta que las risas, los silbidos, los aplausos y los estampidos de pies callaron. Ya no importaba cómo presentamos la obra preparada. Con los dos protagonistas de ojos morados el éxito estaba garantizado. A partir de este momento, nuestro grupo de teatro se llamó "Ojo Morado."

Stefan Gurtner. Escritor.
Miembro del PEN Internacional, centro Cochabamba.

Jean-Paul Sartre:



¿Qué es la literatura?

Un joven estúpido escribe. "Si quiere usted comprometerse, ¿qué espera para inscribirse en el Partido Comunista?" un gran escritor, que se comprometió muchas veces y rompió sus compromisos todavía con más frecuencia, pero que lo ha olvidado, me dice. "Los peores artistas son los más comprometidos: ahí tiene usted a los pintores soviéticos". Un viejo crítico se lamenta dulcemente: "Quiere usted asesinar a la literatura; el desprecio de las Bellas Letras se exhibe con insolencia en su revista". Un pobre de espíritu me llama cabeza dura, lo que es sin duda para él el peor de los insultos: un autor que se arrastró penosamente de una guerra a otra y cuyo nombre despierta a veces lánguidos recuerdos entre los viejos, me reprocha el no cuidarme de la inmortalidad. Sabe a Dios gracias, de muchas gentes honradas que ponen en la inmortalidad su mayor esperanza. A los ojos de un folclórico norteamericano, mi falta es que no he leído nunca a Bergson ni a Freud; en cuanto a Flaubert, que no se comprometió, parece que me obsesiona como un remordimiento. Los maliciosos guñan el ojo: "¿Y la poesía? ¿Y la pintura? ¿Y la música? ¿También quiere usted comprometerlas?" Y los espíritus marciales preguntan: "¿De qué se trata? ¿De literatura comprometida? Pues bien, es el antiguo realismo socialista, a no ser que estemos ante un vástago del populismo, más agresivo".

¡Cuántas tonterías! Es que se lee de prisa, mal, y que se juzga antes de haber comprendido. Por tanto, comencemos de nuevo. Esto no es divertido para nadie, ni para ustedes, ni para mí. Pero hay que dar en el clavo. Y, como los críticos me condenan en nombre de la literatura, sin decir jamás qué entienden por eso, la mejor respuesta que cabe darles es examinar el arte de escribir, sin prejuicios. ¿Qué es escribir? ¿Por qué se escribe? ¿Para quién? En realidad, parece que nadie se ha formulado nunca estas preguntas.

¿Por qué escribir?

Cada cual tiene sus razones: para éste, el arte es un escape; para aquél, un modo de conquistar. Pero cabe huir a una ermita, a la locura, a la muerte y cabe conquistar con las armas. ¿Por qué precisamente escribir, hacer por escrito esas evasiones y esas conquistas? Es que, detrás de los diversos propósitos de los autores, hay una elección más profunda e inmediata, común a todos. Vamos a intentar una elucidación de esta elección y veremos si no es ella misma la que induce a reclamar a los escritores que se comprometan.

Cada una de nuestras percepciones va acompañada de la conciencia de que la realidad humana es "reveladora", es decir, de que "hay" ser gracias a ella o, mejor aún, que el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan; es nuestra presencia en el mundo lo que multiplica las relaciones; somos nosotros los que ponemos en relación este árbol con este trozo de cielo; gracias a nosotros, esa estrella, muerta hace milenios, ese cuarto de luna y ese río se revelan en la unidad de un paisaje; es la velocidad de nuestro automóvil o nuestro avión lo que organiza las grandes masas terrestres; con cada uno de nuestros actos, el mundo nos revela un rostro nuevo. Pero, si sabemos que somos los detectores del ser, sabemos también que no somos sus productores. Si le volvemos la espalda, ese paisaje quedará sumido en su permanencia oscura. Quedará sumido por lo menos; no hay nadie tan loco que crea que el paisaje se reducirá a la nada. Seremos nosotros los que nos reduciremos a la nada y la tierra continuará con su letargo hasta que otra conciencia venga a despertarla. De este modo, a nuestra certidumbre interior de ser "reveladores" se une la de ser inesenciales en relación con la cosa revelada.

Uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo. Este aspecto de los campos o del mar y esta expresión del rostro por mí revelados cuando los fijo en un cuadro o un escrito, estrechando las relaciones, introduciendo el orden no lo había, imponiendo la unidad de espíritu a la diversidad de la cosa, tienen para mí conciencia el valor de una producción, es decir, hacen que me sienta esencial en relación con mi creación. Pero esta vez, lo que se me escapa es el objeto creado: no puedo revelar y producir a la vez. La creación pasa a lo inesencial en relación con la actividad creadora. Por de pronto, aunque parezca a los demás algo definitivo, el objeto creado siempre se nos muestra como provisional: siempre podemos cambiar esta línea, este color, esta palabra. El objeto creado no se impone jamás. Un aprendiz de pintor preguntaba a su maestro: "¿Cuándo debo estimar que mi cuadro está acabado?" Y el maestro contestó: "Cuando puedas contemplarlo con sorpresa, diciéndote: ¡Soy yo quien ha hecho esto!".

Lo que equivale a decir: nunca. Pues esto equivaldría a contemplar la propia obra con ojos ajenos y a revelar lo que se ha creado. Pero es manifiesto que cuanto más conciencia tenemos de nuestra actividad creadora, menos tenemos de la cosa creada. Cuando se trata de una vasija o de un cajón que fabricamos conforme a las normas tradicionales y con útiles cuyo empleo está codificado, es el famoso "se" de Heidegger lo que trabaja por medio de nuestras manos. En este caso, el resultado puede parecerse lo bastante extraño a nosotros como para conservar a nuestros ojos su objetividad. Pero si producimos nosotros mismos las normas de la producción, las medidas y los criterios y si nuestro impulso creador viene de lo más profundo del corazón, no cabe duda encontrar en la obra otra cosa que nosotros mismos: somos nosotros quienes hemos inventado las leyes con las que juzgamos esa obra; vemos en ella nuestra historia, nuestro amor, nuestra alegría; aunque la contemplemos sin volverla a tocar, nunca nos entrega esa alegría o ese amor porque somos nosotros quienes

¿Por qué

Desdoblada en tres preguntas: ¿Qué es escribir?, ¿Por qué escribir?, ¿Para quién se escribe?, el filósofo aborda los aspectos de la doctrina del compromiso que tantos comentarios y discusiones



ponemos esas cosas en ella; los resultados que hemos obtenido sobre el lienzo sobre el papel no nos parecen nunca objetivos, pues conocemos demasiado bien los procedimientos de lo que son los efectos. Estos procedimientos continúan siendo un hallazgo subjetivo: son nosotros mismos, nuestra inspiración, nuestra astucia, y, cuando tratamos de percibir nuestra obra, todavía la creamos, repetimos mentalmente las operaciones que la han producido y cada uno de los aspectos se nos manifiesta como un resultado. Así, en la percepción, el objeto se manifiesta como esencial y el sujeto como inesencial; éste busca la esencialidad en la creación y la obtiene, pero entonces el objeto se convierte en inesencial.

En parte alguna se hace la dialéctica más evidente que en el arte de escribir. El objeto literario es un tropo extraño que sólo existe en movimiento. Para que surja, hace falta un acto concreto que se denomina la lectura y, por otro lado, sólo dura lo que la lectura dure. Fuera de esto, no hay más que trazos negros sobre papel. Ahora bien, el escritor no puede leer lo que escribe, mientras que el zapatero puede usar los zapatos que acaba de hacer, si son de su número, y el arquitecto puede vivir en la casa que ha construido. Al leer, se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más delante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario. Sin espera, sin porvenir, sin ignorancia, no hay objetividad. Ahora bien, la operación de escribir supone una cuasi-lectura implícita que hace la verdadera lectura imposible. Cuando las palabras se forman bajo la pluma, el autor las ve, sin duda, pero no las ve como el lector, pues las conoce antes de escribirlas; su mirada no tiene por función despertar rozando las palabras dormidas que están a la espera de ser leídas, sino de controlar el trazado de los signos; es una misión puramente reguladora, en suma, y la vista nada enseña en este caso, salvo los menudos errores de la mano. El escritor no se prevé ni conjelura: proyecta. Con frecuencia, se espera; espera como se dice, la inspiración. Pero no se espera a sí mismo como se espera a los demás; si vacila, sabe que el porvenir no está labrado, que es él mismo quien tiene que labrarlo, y si ignora todavía qué va a ser de su héroe, es sencillamente que todavía no ha pensado en ello, que no lo ha decidido; entonces, el futuro es una página en blanco, mientras que el futuro del lector son docientos páginas llenas de palabras que le separan del fin. Así, el escritor no hace más que volver a encontrar en todas partes su saber, su voluntad, sus proyectos; es decir, vuelve a encontrarse a sí mismo; no tiene jamás contacto con su propia subjetividad y el objeto que crea está fuera de alcance: no lo crea para él. Si se relea, es ya demasiado tarde; su frase no será jamás a sus ojos completamente una cosa. El escritor va hasta los límites de lo subjetivo, pero no lo franquea: aprecia el efecto de un rasgo, de una máxima, de un adjetivo bien colocado, pero se trata del efecto sobre los demás; puede estímarlo, pero no volverlo a sentir. Proust nunca ha descubierto la homosexualidad de Charlus, porque la tenía decidida antes de iniciar su libro. Y si la obra adquiere un día para su autor cierto aspecto de subjetividad, es que han transcurrido los años y que el autor ha olvidado lo escrito, no tiene ya en ello arte ni parte y no sería ya indudablemente capaz de escribirlo. Tal vez es el caso de Rousseau volviendo a leer El contrato social al final de su vida.

No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel, apenas se lograría procurarles una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como objeto; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación

escribir?

olo, dramaturgo y novelista Jean-Paul Sartre (París, 1905 - 1980) expone claramente los múltiples visiones suscita por todas partes. He aquí un fragmento de su filosofía.

de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás.

La lectura, en efecto, parece la síntesis de la percepción y la creación; plantea a la vez la esencialidad del sujeto y la del objeto; el objeto es esencial porque es rigurosamente trascendente, impone sus estructuras propias y reclama que se le espere y se le observe; pero el sujeto es esencial también porque es necesario no sólo para revelar el objeto —es decir, para que haya un objeto— sino más bien para hacer que este objeto sea absolutamente —es decir, sea producido—. En pocas palabras, el lector tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear por revelación. No se debe creer en efecto, que la lectura sea una operación mecánica y esté impresionada por los signos como una placa fotográfica suele estarlo por la luz. Si el lector está distraído o cansado, si es tonto o aturrido, la mayoría de las relaciones se le escaparán y no logrará que el objeto "prenda", en el sentido en que se dice que el fuego "prende" o "no prende"; sacará de las sombras frases que parecerán surgir al azar. Si el lector está en las mejores condiciones posibles, proyectará más allá de las palabras una forma sintética de la que cada frase no será más que una función parcial: el "tema", el "asunto" o el "sentido". De este modo, desde el principio, el sentido ya no está contenido en las palabras, puesto que es el sentido, por el contrario, lo que permite comprender el significado de cada una de ellas. Y el objeto literario, aunque se realiza a través del lenguaje, no se halla jamás en el lenguaje; es, al contrario, por naturaleza, silencio e impugnación de las palabras. Así, las cien mil palabras de un libro pueden ser leídas una a una sin que surja el sentido de la obra; el sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas. Nada se consigue si el lector no se pone de rondón y casi sin guía a la altura de este silencio. Si no lo inventa, en suma, y si, a continuación, no coloca y mantiene en él las palabras y frases que evoca. Y, si se me dice que valdría más llamar a esto una reinención o un descubrimiento, responderé que, ante todo, una reinención semejante sería un acto tan nuevo y tan original como la invención primera. Y, sobre todo, cuando un objeto no ha existido nunca antes, no cabe hablar ni de reinventarlo ni de descubrirlo. Porque el silencio de que hablo es, en efecto, la finalidad perseguida por el autor o, por lo menos, el silencio que éste nunca ha conocido; el silencio del autor es subjetivo y anterior al lenguaje, es la ausencia de palabras, el silencio indiferenciado y vivido de la inspiración que la palabra va a particularizar después, mientras que el silencio producido por el lector es un objeto. Y en el interior mismo de este objeto hay aún otro silencio: lo que el autor no dice. Se trata de intenciones tan particulares que no podrían tener sentido fuera del objeto que la lectura pone de manifiesto: sin embargo, son estas intenciones las que procuran densidad y aspecto singular al objeto. No basta decir que no han sido expresadas: son precisamente lo inexpresable. Y por ello, no cabe encontrarlas en ningún momento definido de la lectura; están en todas partes y en ninguna: la cualidad de maravilloso de Grand Meaulnes, el babilonismo de Armance, el grado de realismo y de verdad de la mitología de Kalka.... He aquí cosas que nunca se dan; es necesario que el lector lo invente todo en un perpetuo adelantamiento a la cosa escrita. Sin duda, el autor le guía; los jalones que ha colocado están separados y hay que llegar hasta ellos e ir más allá. En resumen, la lectura es creación dirigida. Por una parte, en efecto, el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; la espera de Raskolnikov, es mi espera, una espera que yo le presto; sin esta implicación del lector, no quedarían más que signos languidecientes: el odio del personaje contra el juez de instrucción que le interroga es mi odio, requerido, captado por los signos, y el mismo juez



de instrucción no existiría sin el odio que le tengo a través de Raskolnikov. Es ese odio lo que le anima, lo que constituye su carne. Pero, por otra parte, las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas pasiones prestadas, les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte. Así, para el lector, todo está por hacer y todo está hecho; la obra existe únicamente en el nivel exacto de sus capacidades; mientras lee y crea, sabe que podrá siempre ir más lejos en su lectura, crear más profundamente, y, de este modo, la obra le parece inagotable y opaca como las cosas. Esta producción absoluta de cualidades, que, a medida que emanan de nuestra subjetividad, se condensan a nuestra vista en objetividades impersonales, cabe compararla muy bien, a mi juicio, a esa "intuición racional" que Kant reservaba para la Razón Divina.

Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje. Y si se pregunta a qué hace llamamiento el escritor, la respuesta es sencilla. Como no se encuentra nunca en el libro la razón suficiente para que el objeto estético se manifieste, sino solamente requerimientos para que el mismo sea producido, y como tampoco hay motivo bastante en el espíritu del autor y su subjetividad, de la que no puede salir, no puede explicar el paso a la objetividad, la aparición de una obra de arte es un acontecimiento nuevo que no podrá explicarse con los datos anteriores. Y ya que esta creación dirigida es un comienzo absoluto, ha de ser realizada por la libertad del lector en lo que esta libertad tiene de más puro. Así, el escritor recurre a la libertad del lector para que ella colabore en la producción de la obra. Se dirá, sin duda, que todos los útiles se dirigen a nuestra libertad, ya que son los instrumentos de una acción posible y que, en esto, la obra de arte no es específica. Y es verdad que el útil es el esbozo condensado de una operación. Pero se mantiene en el nivel de lo imperativo hipotético: puedo utilizar un martillo para clavar una caja o para romper la cabeza de mi vecino. Considerado en sí mismo, un útil no es un requerimiento a mi libertad, no me coloca delante de ella, sino que trata más bien de servirla reemplazando la invención libre de los medios por una sucesión ordenada de conductas tradicionales. El libro no sirve a mi libertad; la requiere. No cabría, en efecto dirigirse a una libertad como tal por la presión, la fascinación o la súplica. Para llegar a ella, no hay más que un procedimiento: reconocerla en primer lugar y confiar en ella después; en fin, exigirle un acto en nombre de ella misma, es decir, en nombre de la confianza que se le otorga. De este modo, el libro no es, como el útil, un medio que tenga presente un fin cualquiera; el libro se propone como fin la libertad del lector.





mar Cáceres

Omar Cáceres. Chile, 1904. *Publicó: Defensa del Idolo* (1934) con prólogos de Vicente Huidobro y Pablo de Rokha. Murió asesinado en Renca, en 1943.



Contra la noche

Con sus rápidos ojos que cortan el viento,
los tranvías halan, copian la ciudad;
las frías nubes despliegan, intensifican la vida...

.....
Mi pensamiento rueda y se alarga hasta mi casa,
derramando sus lunas de sed en la tormenta;
burgueses y mendigos y vehículos, todo lo que a mi en-
cuentro viene,
se agranda a su contacto, resplandece,
y anula su existencia, acábase, en mí mismo.
Entonces canto mis límites, mi alegría desbordada
como un collar de olvido en la extremidad de un verso;
contra el rumbo de la noche voy ganando hojas de plata,
y he de estar dormido cuando todas me pertenezcan.

Anclas opuestas

Ahora que el camino ha muerto,
y que nuestro automóvil reflejo lame su fantasma,
con su lengua atónita,
arrancando bruscamente la venda de sueño
de las súbitas, esdrújulas moradas,
hollandando el helado camino de las ánimas,
enderezando el tiempo y las colinas, igualándolo todo,
con su paso acostado;
como si girásemos vertiginosamente en la espiral de nos-
otros mismos,
cada uno de nosotros se siente solo, estrechamente solo,
Oh, amigos infinitos.
(100, 200, 300,
miles de kilómetros, tal vez).
El motor se aísla.
La vida pasa.
La eternidad se agacha, se prepara,
recoge el abanico que del nuevo aire le regala nuestra
marcha;
en tanto que enterrando su osamenta de kilómetros y kiló-
metros,
los cilindros de nuestro auto depáranse a la zona de nues-
tros propios muertos;
he ahí a los antiguos héroes dirigiéndonos sus sonrisas de
allivos y próximos espejos;
mas, junto a ellos, también resientense,
los rostros de nuestros amigos,
los de nuestros enemigos,
y los de todos los hombres desaparecidos;
nuestro automóvil les limpia el olvido con el roce dellrante

de sus hálitos.

Como esas manos de mármol que se saludan a la entrada
de las tumbas,
nuestro automóvil seráfico ratifica el gran pacto,
que a ambos lados de la ruta, conjuradas,
atestiguan las súbitas, esdrújulas viviendas golpeándose
entre sí...

Ahora que el camino ha muerto,
y que nuestro automóvil reflejo lame su fantasma,
con su lengua atónita,
como si girásemos vertiginosamente en la espiral de nos-
otros mismos,
cada uno de nosotros se siente solo, indescritiblemente
solo,
¡oh amigos infinitos!

Mansión de espuma

Con mi corazón, golpeándote, oh sombra ilimitada,
Apacienta los bríos absolutos de estas estampas perdura-
bles;
Huyendo de su vida, pienso, el que parte limpia el mundo,
Y así le es dado reflejar su imagen dulcemente terrestre.

Un pueblo (azul), trabajosamente inundado
Va a pasar la dura estación equilibrando sus paisajes
Tiempo caído de los árboles, cualquier cielo podría ver mi
cielo
El blanco camino cruza su inmóvil tempestad.

Muda voz que habita debajo de mis sueños,
Mi amiga me instruye en el acento desnudo de sus bra-
zos,
Junto al balcón de luz disciplinado, tumultuosa,
y desde donde se advierte la aún no soñada desventura.

Revestido de distancias, entre hombre a hombre-
magro,
Todo naufraga, "bajo el pendón de su postrer adiós";
Dejó de existir, caí de pronto, desamparado de mí mismo,
Porque el hombre ama su propia y oscura vida sola-
mente.

Ídolo ignoto ¿Qué he de hacer para besarlo?
Legislador del tiempo urbano, desdoblado, caudaloso,
Confieso mi autocrimen porque quiero comprenderlo,
Y en los rompientes de su soledad de piedra despliego
mis palabras.

Ángel del silencio

(fragmentos)

1
Recordaré su grande historia,
su angustiado jadeo que desmenuza ciudades.
Pasan los días sin mirar, como sonámbulos,
como grandes hélices embriagadas de propósitos,
pero canta el tiempo en una gota de agua, y entonces...
sé que está aún lejos como yo la quiero mía.
Saltó, pues, la velocidad más allá del horizonte oculto de
las cosas,
su uniforme distancia
en los trapecios de mi grito.
Para no llorar, recuerdo, lluvia, tu mensaje,
tu gran libro que yo leía sin abrirlo,
junto a la ventana que cae a latigazos
y que crucifica mis ojos en sus negras cicatrices.
Pasa el viento a estirones con el mar, desarraigándolo:
ráfaga de músculos azules, recoge sus cenizas perfuma-
das.
Ahí la espero, solo
como los inútiles retratos,
aumentando las olas de la sombra,
y, ya no se irá su canción de mi ventana.

5

Pasaje infinito,
mi soledad flor desesperada,
asciende hasta el sonido más alto.
Desnudo,
una atmósfera encendida, moneda que no entrego,
se sacuden las noches asombradas
y recojo los astros en mis ojos como frutos
instantáneos.
Ariba el beso sangrante en las llamaradas del viento.
Ah, los horizontes,
anillos imposibles.
Amanecer de caminos sonoros que se cruzan,
su nombre aún golpea el duro rostro del silencio.
Contengo, no obstante, las palabras,
el salto estrellado de sus mundos,
hasta que un día se clavó en mi sueño
os-ci-lan-do
¡como una espada!

Vicente Huidobro dice acerca de Omar Cáceres: Estamos en presencia de un verdadero poeta, es decir, no del cantor para los oídos de la carne, sino del cantor para los oídos del espíritu. Estamos en presencia de un descubridor, un descubridor del mundo y de su mundo interno.

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

Heidegger

El episodio de la anagnórisis se desdobra aún en el reconocimiento de Orestes por Ifigenia. Lezama alude a los hechos legendarios relatados por Orestes para que la hermana lo reconozca ("La lucha fratricida de Atreo y Tiestes, representada por Ifigenia en telas tejidas. Los retrocesos del sol representados en esos paños con hilacha fina en el primer. La cabellera situada en el sepulcro en lugar del cuerpo de Ifigenia. La lanza de Pélope colocada en el aposento de Ifigenia...").

Aristóteles, que dedicó varios párrafos de su *Poética* para comentar el episodio de la anagnórisis de esa tragedia, consideraba la carta de Ifigenia como un modo natural de reconocimiento, porque procede de la peripécia. Pero, consideraba "no artístico" el modo de reconocimiento de Orestes por Ifigenia, porque "dice Orestes lo que el poeta quiere que él diga, y no lo que el mito exige". La forma de reconocimiento urdida por el poeta, completa Aristóteles, proviene de un "silogismo". Se hace necesario tener en cuenta este comentario de Aristóteles para entender el propósito de Lezama.

Conforme a la perspectiva antiristotélica de su teoría de la imagen, Lezama trata de valorizar el silogismo poético de Eurípides, precisamente porque huye a las constricciones de la mimesis del mito. Obsérvese que al resumir el relato de Orestes, Lezama destaca en él las figuraciones de los hechos legendarios de la familia de los Átridas (la analogía de los bordados de Ifigenia, la sustitución del cuerpo por la cabellera, etc.). Con ello, señala también (subrepticamente) el hecho de que el reconocimiento de Orestes por Ifigenia, al darse por la mediación de las metáforas del pasado legendario, tiene una verosimilitud supramimética, la que es legítima en la estructura poética de toda imagen.

La consecuencia crítica del comentario de Lezama es que Eurípides, al contraponer los dos modos de reconocimiento (el natural y el urdido), fue más allá de la concepción aristotélica del reconocimiento como mero "pasaje del ignorar al conocer", referido a personas. Lo fundamental, sin embargo, para la argumentación figurativa del ensayo es la consecuencia estética allí incrustada: la anagnórisis desdoblada crea modos de "vivencia oblicua" que funcionan como una alegoría de la adquisición de la imagen, ajustada a objetivos poéticos y o miméticos. Orestes adquiere la imagen de Ifigenia, Ifigenia adquiere la imagen de su hermano. Cada uno vivencia oblicuamente la identidad del otro.

Que Lezama descubre una inscripción metalingüística en la tragedia de Eurípides para ilustrar (si se puede aplicar este término a una exposición tan elíptica) su teoría corrobora si leemos (en filigrana) su comentario al memorable éxodos, donde la intervención del *deux ex machina* parece funcionar como un dispositivo prosaico para rematar la acción. Ifigenia y Orestes recordemos, roban la estatua de Artemio, exigida por Apolo para liberar al matricida de sus tormentos. El rey de Tauride, Thoas, ignora la estratagema de Ifigenia para huir y ayudar al hermano; pero al advertirse el rey de la fuga, ordena la persecución que terminará gracias a la intervención de Pallas Atenea, a favor de los fugitivos. "¿Cómo es — pregunta Lezama — que el rey orando en el templo desconoce el misterio del traslado de la estatua? La estatua había contemplado las esquivaces de Ifigenia y fraguaba los castigos de Orestes en la aventura del robo de la imagen au-



mentada por la decisión de Pallas Atenea".

La respuesta del ensayista para las “mentiras” urdidas por Eurípides es señalar la verdad de la imaginación poética, que desobedece la mimesis de la acción. Así, destaca que “mientras se cumplen las progresiones del conocimiento (en la anagnórisis desdoblaba), cada una de las metáforas ocupa su fragmento (produce la vivencia oblicua) y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen”. Esta conclusión recoge la intención total de la lectura de Lezama de la tragedia: el robo de la estatua es una alegoría de la posesión de la imagen (del conocimiento poético) vivenciada por los hermanos. Orestes e Ifigenia aprenden a leer en sus vivencias oblicuas, y poseen la imagen —como los hombres que reciben el fuego del saber total de las manos de Prometeo. La diferencia es que, ahora, el mito se ha convertido en un texto y Prometeo se ha encarnado en el poeta.

Entre las acepciones posibles que suscita la proposición fundamental de "Las imágenes posibles" —"la red de imágenes forma la imagen"— hay dos que corresponden a la "información intelectual" del ensayo: una, inmediata y referencial, define el núcleo material de la argumentación, o sea, el elenco de mitos del origen que forman la imagen del poeta: la segunda, teórica y general, define la constitución y función del poema, en el marco de la concepción "ontológica" de la poesía. Hay, todavía, una tercera acepción que corresponde a la "información estética" del discurso ensayístico y permite caracterizar la experiencia de lectura como una actividad de formación de la imagen.

La correlación entre el qué y el cómo del ensayo —entre su información intelectual y estética— culmina en la segunda parte de "Las imágenes posibles", en un verdadero postulado autorreferencial sobre la relación texto/lector. Lezama dice allí, por ejemplo, que distingue el sentido como "proyección inicial" y "resultante tonal". El primero (que ironiza) es aquel dato a priori que no estimula la formación de la imagen. El segundo es, al contrario, el

producto de la construcción del discurso, la orquestación de las figuraciones conceptuales —o como dice él mismo, es “la progresión que en su desfile o procesional desliza o recobra un cuerpo, donde la forma se adquiere o se extingue en el momento en que esa progresión se detiene. En el texto, concebido como una “condensada de irradiación”, la imagen sólo puede ser un terminus ad quem, jamás un visible terminus a quo. Si admitimos con Lezama que el sentido es lo que “va surgiendo”, hay que reconocer que su teoría de la imagen desemboca plenamente en una teoría de la lectura vivenciada oblicuamente por el lector.

Por eso, "Las imágenes posibles", como cualquier otro ensayo de Lezama, no puede ser leído como un tratado de poética, en el sentido técnico del término –tentación frecuente ante su fascinante terminología. Su proyecto es mucho más ambicioso, porque se endereza a una teoría de la poesía *latu sensu*, como investigación sobre la naturaleza de la poesis, en su doble dirección: como creación y recepción, como productividad correlato la imagen por el poeta y el lector. En latitud similar debe entenderse que su "sistema poético del mundo" es poético porque se opone al racional/filosófico; es sistema porque reivindica la sistematicidad otra del logos de la imaginación que remodeliza el mundo (las culturas la Historia) mediante las imágenes.

Es cierto (y críticamente relevante) averiguar la sintonía del pensamiento de Lezama con las corrientes contemporáneas de la filosofía del lenguaje (su fenomenología de la imagen o el concepto del lenguaje como identidad/diferencia los confirman). Pero, acaso, su lección más permanente proceda de esa lectura inteligente (y sobre todo entrecruzada) de textos poéticos y teóricos, antiguos y modernos que descondiciona el acto de leer como consumo del sentido y estimula al lector a revivenciar su experimentación estética.

Luzama elaboró obsesivamente esa especie de política de la lectura que tratamos de esbozar aquí en el cuadro de su teoría de la imagen. El ensayista de "Las imágenes posibles" —que diserta figuradamente sobre los diversos mitos del aprendizaje de la imagen por el hombre, es el narrador que en *Paradiso* nos cuenta la misma historia de la percepción e ideación del mundo por el niño José Cemí, hasta la plena adquisición de la imagen, mediante la entrega prometeica de Oppiano Licario. Autor de textos difíciles, Luzama es el teórico que nos enseña a leer, al producir la figuración de su misma actividad como lector. En ésta como (debe ser) en la muestra, la finalidad no es consumir el sentido, sino formar la Imagen, vivenciando oblicuamente la progresión de las metáforas. Con el ensayista-Prometeo podemos aprender el difícil arte de leer (adivinar) los signos oscuros de su escritura.

Fin

Milagros de la pintura boliviana

Wálter Vargas Zurita

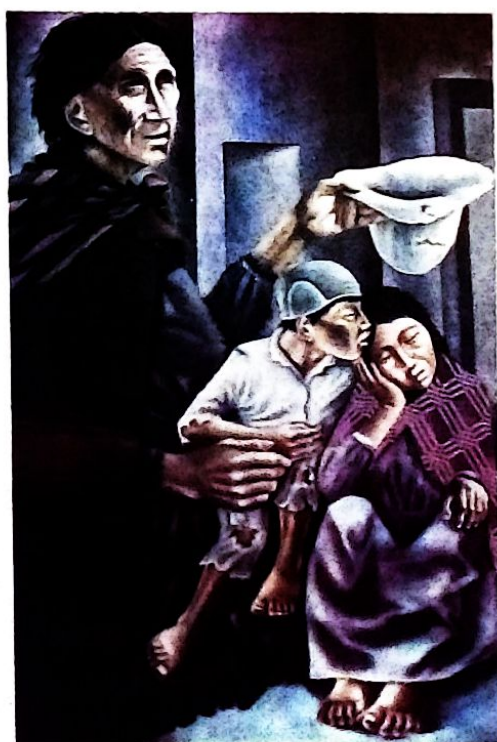


Wálter Vargas Zurita. 1938. Primer Premio Nacional de Pintura de la ciudad de La Paz. 1989. Mención de Honor en la I Bienal de Pintura Latinoamericana INBO - 1975.

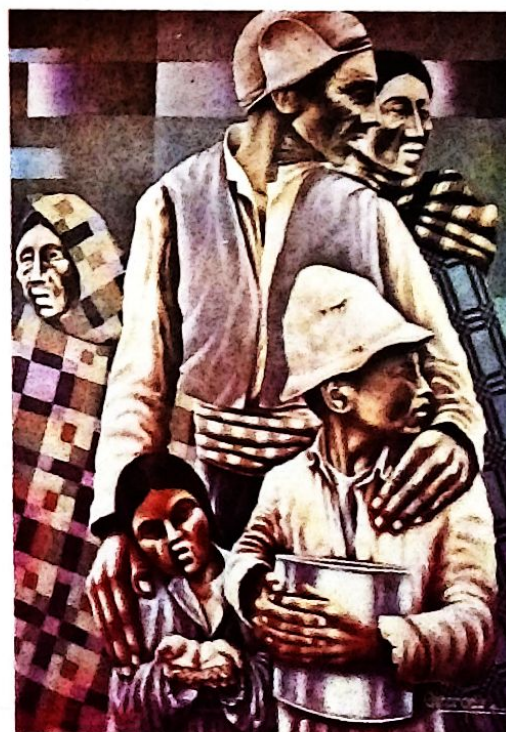
Su pintura remarca vivamente la unidad temática, reflejando su alta sensibilidad social que lo resuelve desde sus diáfanas expresiones cromáticas, y donde los grises hablan de un idioma conciliatorio y de simpatía. Los conceptos estéticos expresan visiones cotidianas y su resolución se acoge dentro de un neoclasicismo y modernismo pleno y bello.

Vargas Zurita es un valor estético de gran relieve en la plástica boliviana. Sus exposiciones distinguen su calidad y temple artístico desde la impronta de su convicción social, su preocupación por el ser humano y sus problemas. Se trata en realidad de un artista de avanzada que embellece la gama de la pintura nacional.

Angélica Karina Fernández Carpio.



Migrantes. Oleo sobre tela.



Migración triste: Devaluación. Oleo sobre tela. 105 x 75 cm