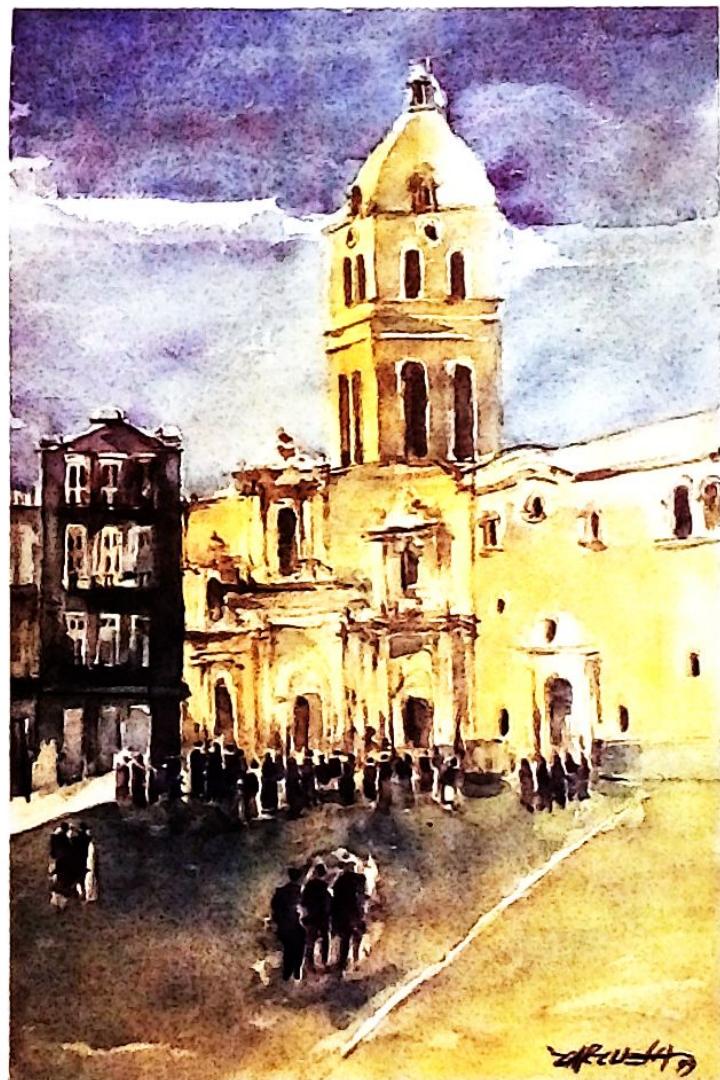


Se le aparece cada quincena



Vicente Gaos • Lupe Cajías • Víctor Montoya
Georg Simmel • Edwin Rodríguez • Mónica Velásquez
Mario Vargas •

LA PATRIA
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XVI nº 401 Oruro, domingo 28 de septiembre de 2008



ZONA FRANCA ORURO
CON NUESTRA CULTURA



San Francisco. La Paz
Erasmo Zarzuela Chambl

Soneto

Mas no, soneto, tú no me encadenas,
conduces mi pasión, riges mi anhelo,
cauce de mi hondo río en este suelo,
lecho feliz, mi vida entera ordenas.

No me encadenas, me desencadenas,
órbita, estrella mia, libre cielo,
amor, errantes astros, sabio vuelo,
música de la sangre por las venas...

Vicente Gaos. *La forma de Arcángel de mi noche*, 1944.



el duende
director: luis urquiza m.
consejo editor: alberto guerra g. (?)
benjamín chávez c.
erasmo zarzuela c.
coordinación: julia garcía o.
diseño: david illanes
casilla 448 telfs. 5276816-5288600
elduendeoruro@yahoo.com
lurqueta@zofro.com

el duende on line: www.zofro.com/elduende

Lupe Cajías:

El entrevero de Andrés Ajens

Comentar un texto para público selecto es siempre un desafío pues uno no se puede contentar con el simple resumen. Más bien debe descubrir las fuerzas internas que dan vida al texto y reflejan la visión del autor; a la vez de motivar a los lectores, no debe caer en la simplicidad de una alabanza sólo para cumplir.

En el caso de la obra del poeta chileno Andrés Ajens et al., "El Entrevero" el reto para el comentarista es aún mayor porque exige una atenta lectura para no perderse en un laberinto mítico donde juegan al escondite, los datos, los versos, las biografías, los paisajes y además la tipografía y los formatos múltiples que permiten las nuevas tecnologías.

Esta obra, de 150 páginas, es un duelo a la atención y a la disciplina del lector. Debo confesar que en primer lugar obliga a tener un conocimiento amplísimo de los autores bolivianos, de clásicos chilenos y de escritores del mundo entero que han marcado su impronta en diferentes corrientes o tendencias latinoamericanas. Así que mis referencias culturales se quedaron cortas y seguramente perdí más de un sentido porque no reconocía los significados de algunas citas, de varios nombres y cuál es su real involucramiento en el texto.

No es, pues, una obra fácil, para el lector habitual y es un entrevero donde es fácil el extravío.

Además, la visita a esta casa de minotauros y esfinges, tiene la desventaja de no poder acondicionar el cuerpo, el momento, la luz al tiempo de la lectura pues es todo y no es nada definido. Me explico, no es un conjunto de ensayos críticos sobre la obra literaria del sur del continente. No es una selección de poemas que se desparraman por las páginas en juegos de letras cursivas y en negrilla. Tampoco es una autobiografía con las citas en los cafés paceños, junto a una poetisa, a una cuentista, a una socióloga, o el viaje a Copacabana, o la visita a Sorata, o la ida a Charazani. O sea, uno no sabe si acomodarse para leer un tratado o refugiarse para aprender algo de versificación.

Ni siquiera es un conjunto de algún tipo de narración. Todo está entreverado como debe ser el cajón de notas y apuntes del propio autor.

Hay largas discusiones sobre el origen de pueblos y sus leyendas, entreveradas con recuerdos de algún libro, de algún autor. Aparece la copia del correo electrónico que cuenta que ya se ubicó a la chica que participará en el seminario de literatos y también unas firmas manuscritas de gente que es amiga.

Se juntan ideas sobre los ensayos de un sociólogo peruano, con la descripción de las calles paceñas, los bares franceses y el mar de Neruda.

Parecería a simple vista, sobre todo en la primera lectura, que está todo el mundo y que Andrés juntó desde su desorden y bohemia en un solo sombrero a cajitas de cajitas de cajitas.

Sin embargo, la lectura más tranquila, no de fin de semana placentero, sino de escritorio para el estudio atento, nos devela un hilo conductor que a la vez es una búsqueda permanente del poeta chileno.

Andrés Ajens crea en la Humanidad fecundada por un dios de vida, dador del lenguaje y de la pasión, mucho antes de la aparición de las religiones, de las ideologías, de las guerras y guerrillas. Sobre todo, mucho antes del invento de esa fantasía de puntos y rayas que dividen a los países en los papeles conocidos como mapas, pero que no existen en el mundo real.

Con este texto, como en su poesía y en su quehacer cultural, Ajens muestra que todos los seres humanos compartimos el mismo globo, la misma tierra y que las capacidades de amar y de sentir la profunda soledad no tienen fronteras, ni son exclusivas de los que habitan encima de la montaña, o a orillas del mar. No se siente autor exclusivo y firma "et al". Es él y muchos más que lo habitan.

Por ello es tan fácil perderse pues el mundo es tan vasto y tan lleno de poetas y amistades que uno no sabe en qué espacio del entrevero cabe quedarse. Y a la vez, es tan privado el escoger, ir de acá para allá, desde la provincia Bautista Saavedra a Isla Negra, de Londres a un local en Chulumani.

Gracias a Andrés por todo este esfuerzo, que no es tratado —como bien apunta— sino una huella. Trazo que se justifica si se sigue y se profundiza con cada pisada, cada abrazo, cada reconocimiento de uno y de otro.

Gracias porque una vez más nos da un regalo con múltiples opciones de gozo y de conocimiento.

Víctor Montoya:

Un relato inédito de Víctor Montoya, escritor boliviano radicado en Suecia

Fe de ratas

—¿A qué viene esa furia desatada en tus adentros y tan impregnada en tu piel? —preguntó el Tío* desde su trono.

—Acabo de leer este mamarracho salpicado de errores —contesté arrojando el libro sobre la mesa—. ¡Un verdadero insulto contra el lector!

—No tienes por qué enfadarte —dijo mientras disparaba su mirada de fuego sobre las cubiertas de lujo, sin importarle quién era el autor—. Eso de los errores y horrores es frecuente en la literatura. Acaso no recuerdas que cuando retomaste de España estabas despotenciando contra tu editor, quien, en la presentación de tu biografía, cambió el nombre del país donde naciste.

—¡Qué dices!*

—No te hagas el necio. Tú mismo me contaste que en los datos biográficos, estampados en la solapa del libro, escribió que naciste en Bolivia y no en Bolivia. Es decir, el editor inventó un nuevo país, un territorio desconocido al mejor estilo de Camala de Rullo, Santa María de Onetti y Macondo de García Márquez.

Me quedé pensativo un instante, consciente de que los errores pueden doler en el alma, como cuando un cura incurre en el pecado de la carne. Después me repuse, recordé el incidente refendo por el Tío y confirmé:

—Es cierto, ese error cometió el editor, quien, a pesar de crucificar a los escritores sin querer, atribuye las erratas a los duendes que habitan en las imprentas.

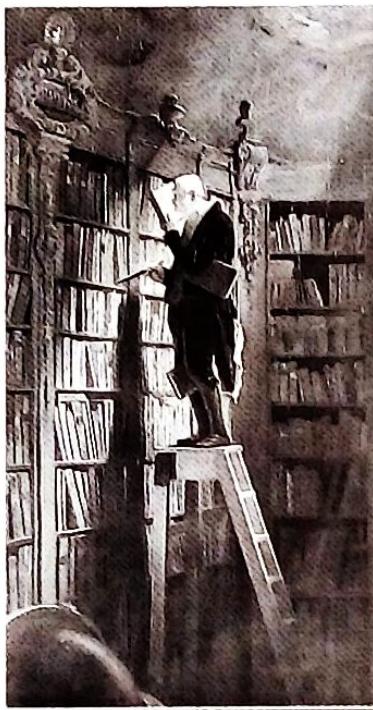
—No me vengas con cuentos —dijo—. Los errores son siempre de los humanos y no de las máquinas. Echarles la culpa a ellas, como el ciego al empedrado, es una estupidez de grueso calibre.

—Nada más cierto que eso —corroboré. Después, a modo de justificar los gajes del oficio, añadi—. Los errores gramaticales, en el doloroso arte de trabajar con la escritura, pueden también confundirse con los errores de creación, por mucho que el escritor haya aprendido a forjar la palabra con la misma entereza con que el herrero fragua el acero entre el yunque y el martillo.

El Tío, que no sabe leer ni escribir, pero es sabio por su natural condición de diablo, escuchó mis palabras con suma atención. Luego se rascó la barbillita con la pezuña, rememoró los comentarios escuchados en boca de otros escritores, quejándose de las metidas de pata de sus editores, y dijo:

—El error impreso en un libro no lo modifica ni Cristo desucratificado, menos aun el escritor, quien no puede borrar con el codo lo que se escribió con la mano. Conozco el caso de un poeta cubano que, a poco de recibir su poemario empastado, descubrió que en su verso: "Yo siento un fuego atroz que me devora", el linotipista colocó su errata y escribió: "Yo siento un fuego atrás que me devora". De modo que el autor y el impresor se subieron en una lancha y fondearon los ejemplares de la edición en una bahía de La Habana.

—No es para menos —dije casi sin respirar, con el cuerpo rígido y los brazos cruzados—. A mí también me tocó romper varios ejemplares de mi primer libro, pues de seguir circulando hubiese necesitado añadir una lista a manera de le de erratas, o, como diría un dilecto amigo, "fe de ratas". Pero hay casos peores, como el de los escritores perfeccionistas que, por razones hasta hoy desconocidas en los anales de las ciencias literarias, se enferman por un simple error de tipografía. Éste es el caso de García Márquez, quien, antes de ser Premio Nobel, no sólo tenía problemas apremiantes con el papel para la máquina de escribir, sino que "tenía la mala educación de creer que los errores de mecanografía, de lenguaje o de gramática, eran en realidad errores de creación, y cada vez que los detectaba rompía la hoja y la tiraba al canasto de la basura para empezar de nuevo".



—Ya ves, ya ves —repitió el Tío—. Tu no eres el único que se angustia ante un error ni el único que maldice al editor.

—Aunque no lo creas, con los años que llevo metido en este noble oficio, he aprendido a capear los errores de tipografía que, luego de esconderse entre linea y linea, se te aparecen como alimañas donde menos te lo esperas. Con todo, es un craso error cambiar el nombre del país donde naciste, porque eso es como cambiarle el nombre a la madre que te parió. Por eso me dolió mucho ver en mi libro la palabra "Bolivia" en lugar de "Bolivia".

El Tío, orgulloso de tener sus orígenes en las minas del altiplano, me dirigió la mirada chispeante y dijo:

—Conozco a escritores que se cogen de los pelos cuando por un error involuntario, o por la intervención de una mano mestiza a la hora de tippear el texto, se cambia una letra por otra, o se quita y se añade otra, modificando el sentido de la frase o del verso, incluso cuando este error produce efectos cómicos.

—¿Cómo así? —le pregunté, sin dejar de pensar en que estaba tomándome el pelo como siempre.

—Como las erratas que te mencionaré a continuación —contestó dispuesto a lucir su gran sentido del humor—. No es lo mismo que un político diga: "Yo amo con fruición a mi patria", que "Yo mamo con fruición a mi patria"; o que un cura diga: "Los conquistadores trajeron de España un credo católico", que "Los conquistadores trajeron de España un cerdo católico"; peor todavía si en la frase: "La puma parió una pumita", aparecieran cambiadas las letras "m" por las "t"; o que en la frase: "El obispo ponderó los hermosos cultos de las hijas de María", desapareciera la letra "t" de la palabra "cultos".

—De dónde sacas todo esto, si tú no sabes leer ni escribir —le salí al paso, esbozando una sonrisa a la medida de su picardía.

—No jodas, pues —repuso. Respiró hondo y se inclinó hacia a mí, iluminándome el rostro con la luz de sus ojos—. No necesito ser letrado para leer el pensamiento de los hu-

manos y sentir sus ataques de ansiedad por los errores que cometen en sus vidas y sus obras.

No dije nada, como quien asume la conducta de una persona educada. Guardé un corto silencio y, tras recorrer el cuarto con la mirada, se me vino a la mente la anécdota de las "erratas y erratones", que Neruda cuenta en su libro "Para nacer he nacido", donde afirma que los errores en un libro de poesía le dueLEN profundamente al poeta. Las erratas son "como insectos o reptiles armados de lancetas encubiertos bajo el césped de la tipografía. Los erratones, por el contrario, no disimulan sus dientes de roedores lúridos". Cuenta también que, en uno de sus poemarios, lo atacó un erratón "bastante sanguinario". El poeta indica: "Donde digo 'el agua verde del idioma' la máquina se descompuso y apareció 'el agua verde del idiota'. Sentí el mordisco en el alma..."

—¿Qué te pasa —pregunto como sumergiéndose en mis pensamientos y devolviéndome a la realidad—. Te quedaste callado y cojudo.

—No pasa nada —replicué—. Estaba pensando en que el idioma tiene también sus lados requechistosos, pues se presta al juego de palabras y, como dirían los filólogos, a la "recreación lúdica".

—Eso es correcto —afirmó—. Ahí tienes las frases que, con solo cambiar el orden sintáctico de las palabras, adquieren connotaciones semánticas diferentes. Por ejemplo, no es lo mismo "Un miembro de la corte, que un corte en el miembro", tampoco es lo mismo "El SIDA tiene cura, que el cura tiene SIDA" o "La Virgen del Socavón, que el socavón de la virgen". Otro juego de palabras son los llamados "palindromos", que consiste en construir palabras o frases que se escriben igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, y que, además, conservan el mismo significado, como en el caso de la palabra "Oruro". Escribelo al revés y verás lo que te digo.

—Es cierto —constató—. ¿Y tienes más ejemplos?

—Por supuesto —contestó al tiro—. Prueba con la palabra "reconocer" y si quieres un palíndromo más largo, aquí tienes uno una frase completa: "Anita la gorda lagartona no traga la droga latina".

—¡Ajá! Con esa frasecita me quedo —dijo—, pero como no puedo escribir mentalmente de derecha a izquierda, por ser larga como la cola de la lagarta, lo intentaré con lápiz y papel en el escritorio.

El Tío aprobó mi decisión con la cabeza, sonriente y tranquilo. Cogí el libro que estaba sobre la mesa, me volví y salí del cuarto, donde el soberano de las tinieblas quedó sentado en su trono.

* Dios y diablo de la mitología andina. Los mitos los tienen y lo rinde plebea, ofreciéndole hojas de coca, cigarrillos y aguardiente.



Georg Simmel:

Acerca de Goethe y su concepción del mundo

La gran síntesis de la concepción goethiana del mundo puede caracterizarse del modo siguiente: que los valores que constituyen la obra de arte como tal poseen ininterrumpidas, formales y metafísicas identidades y homogeneidades con el mundo de lo real. Como convicción fundamental de esa concepción del mundo presentó lo inseparable de la realidad y valor como premisa del alán artístico en general.

Cabe que un artista vea el mundo como contraideal en gran medida, que su fantasía adopte una actitud de gran indiferencia o repulsión con respecto a toda realidad; su concepción del mundo será entonces pesimista, caótica, mecanicista y no será configurada por su alán artístico. Pero si es artística en sentido positivo, eso quiere decir únicamente que los atractivos y significaciones del fenómeno artísticamente formado existen ya de algún modo, de acuerdo con cualquier dimensión, en el fenómeno ofrecido naturalmente. Pero parece también que todos los artistas son adoradores de la naturaleza; por parcial que sea la forma en que eso se manifieste, limitada a sectores aislados, determinada por signos extravagantes, y a pesar de que varios fenómenos del presente parezcan preparar un giro en ese orden de cosas, bien que de imponerse, significaría la más radical revolución que de la voluntad artística haya existido nunca. Sin embargo, Goethe desarrolló aquella relación con la más vasta y pura consecuencia en tanto para él la belleza adquiere el carácter de característica de la verdad, la idea se hace visible en el fenómeno, y lo último y absoluto situado detrás del arte es también lo último y absoluto de la realidad. Acaso sea esto para él el motivo determinante para llamarse "decidido no-crístico", puesto que el cristianismo, por lo menos en sus tendencias ascéticas, separó violentamente realidad y valor apartándolos más aún que la concepción hindú del mundo. En ésta, por radicalmente que despojara de valor toda realidad, tal postura resulta anulada para nuestro orden de ideas por la circunstancia de que en ella no se reconoce a la realidad ninguna significación concreta de existencia: donde toda realidad es sólo sueño y apariencia, es decir, propiamente irrealidad, falta, tomado en rigor, el sujeto a quien pudiera negarse el valor. Fue luego la actitud mental más severa del cristianismo que, por decirlo así, hizo consistir el mundo en su plena tridimensionalidad y sustancia, negándose, sin embargo, toda existencia propia en materia de valor: era sólo valle de lágrimas y dominio diabólico, los únicos valores que hay en él eran concesión graciosas del más allá, era el sitio del alán y preparación para lo suprarrenero, para la morada de los valores.

Las tres formas de la postura cristiana ante la realidad natural tenían que repugnar igualmente a Goethe. A él, para quien la naturaleza es "la buena madre", quien, aun hablando con bastante frecuencia de la gracia divina, lo hace siempre en el sentido de un Dios inmanente a la realidad, más aún, quien considera la bienaventuranza de los hombres piadosos como "un don de la naturaleza" que los "dotó de tal jocundia". En un fondo de las cosas, al cual desde la superficie de éstas conduce por lo menos un camino continuo, son idénticas para él, en franca antítesis con todo el dualismo cristiano, realidad y valor.

Pues bien, si ésa es la expresión metafísica de su postura artística (o quizás: expresión de una última propiedad de su existencia, que actuaba a través de su postura artística), se prescinde con ello del desarrollo temporal, de las divergencias y del juego hábil de los elementos, todo lo cual sostiene y realiza esa fórmula intemporal. Pues esa realización, a fuer de histórico-psicológica, no es nunca sino relativa y en avatares del tiempo no posee la pureza y unidad de la "idea" con el carácter con que hasta ahora la he presentado; en cambio, su palabra audaz, que siempre se repite, vale para la ley de la cual sólo excepciones muestra el fenómeno. Toda gran vida requiere este doble carácter del representar categorial: la idea ininterrumpida o situada por encima, que hasta cierto punto representa un tercer factor más allá de la antítesis de concepto abstracto y realidad dinámica, y la vida y obrar que apartándose diversamente de ella se consuma en el tiempo en incesante aproximación a ella. Acaso toda vida haya de colocarse bajo uno de esos dos puntos de vista; pero calificaremos de grande precisamente aquella cuya contemplación los pone en lenteja inevitable y, decididamente, aquella en que su idea y su realización anímica viva son cada uno un todo. Acaso esta necesaria especificación metódica del contemplar sea el símbolo de la tragedia intemporal, metafísica de la grandeza, de la cual todas las tragedias temporales no son más que rellejos en forma de destino. Me dirijo ahora a aquel segundo aspecto de su condición de forjadora espiritual del mundo: a las variables síntesis, a las relaciones y distancias oscilantes, en cuya unidad consistió hasta ahora para nosotros la llamada idea absoluta de su pensamiento universal.

Si de esta suerte se pregunta por la fórmula más concreta en que se opera en Goethe aquella relación ideal, en definitiva homogénea, entre arte y realidad, se ve en seguida que no es posible contestar de modo inequívoco.

No sólo en sus distintas épocas, sino en una sola encontramos asertos suyos totalmente inconciliables sobre esa relación; más aún, que según sus convicciones últimas y más categóricas era una relación absolutamente estrecha, unificada en alguna raíz –eso es tal vez, por paradójico que parezca, el fundamento de la divergencia de sus interpretaciones.

Pues al igual que una gran amistad entre dos hombres acarreara un cambio de intimidad y desavenencia, desplazamientos del centro de gravedad, y hasta la perspectiva de ruptura y reconciliación más probablemente que una amistad menos íntima, que tal vez pueda mantenerse mucho más fácilmente en el carácter y temperatura ya dados, así en un espíritu, precisamente dos conceptos ineluctablemente abocados uno a otro tenderán a vivir toda una plenitud de divergentes destinos de relación.



Me parece que en las manifestaciones de Goethe, alternan tres relaciones de principio entre naturaleza y arte, y por cierto que cada una de las épocas de la vida: en la juventud, en la época central dominada por el viaje a Italia y en la vejez. Se verá que en cada momento su teoría del arte se halla en perfecta armonía con los demás rasgos de carácter de la época correspondiente; sin embargo, soy expresamente como hipótesis este elemento de historia genética, tanto más cuanto que precisamente en esta cuestión Goethe deja vislumbrar en una época muy temprana, casi sin relación con otra posterior, ciertos conocimientos que pertenecen a una época posterior y madura, con la misma incomprendible y, por decir así intemporalidad, del genio que vemos igualmente en Rembrandt y Beethoven.

Edwin Rodríguez Velásquez (*)



La polifonía de los textos literarios de Latinoamérica

La traducción y la frontera en el pensar

... un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y del inglés a una conjunción enigmática de Salónica y de portugués de Macao.

Jorge Luis Borges - *El Aleph* 1995:9

Es importante considerar, que la producción cultural en Latinoamérica siguió lógicas diversas, de las cuales la literatura es una de las más importantes en este espacio.

Las luchas por la legitimación de los conocimientos generados en la subalternidad (clase dominada) hacen que las historias locales tengan mayor importancia y nos hablen de todo nuestro pensamiento.

Said y Mignolo son los que innovan el enfoque de la literatura, poniendo en evidencia –según Ana Rebeca Prada– el locus enunciativo, y a partir de ello, hace una crítica literaria a las obras de Jesús Urzagasti. Sus obras *El país del silencio* y *De la ventana al parque* no tienen fronteras ni nación y proyectan una mirada contrapuntual.

Said considera que el pensamiento postcolonial ha derivado en la actualidad en una práctica de la nomadización del conocimiento y la cultura, que se fundamenta en la libertad del individuo, ya que los estacionamientos aparentes (lugar, hogar, casa, nación, patria, lenguaje) como el pensamiento lineal, se estarían confundiendo con la represión que ejerce el Estado en las prisiones. Esta forma de conocimiento custodiado se desvanece en la realidad práctica, a costa del surgimiento de señas contradicciones en el sistema de vida (*status quo*).

Los conceptos de residencia cambian sustancialmente convirtiéndose en un hábitat móvil. No hay tradiciones únicas, y que en este mundo se vive la violencia de la altitud de otros mundos, lenguajes e identidades. En este sentido, el hombre es un forastero dentro de su misma historia, haciendo que él mismo salga de sí para alcanzar al otro, al diferente. Es un exilio que sólo vive el locus enunciativo.

La traducción cultural no es más que el modo de apropiarse del conocimiento extranjero que entra en constante pugna con el propio de nuestras lenguas, culturas, costumbres y a su vez nos lleva a constituir las negociaciones y las alianzas.

La obra de Urzagasti entra en este espacio de traducción cultural. Es, en la que en última instancia, construye el significado de los lenguajes de aquellos que han muerto, pero que cobran vida en el imaginario colectivo por medio de la narración de las historias locales, por ejemplo en la conversación de los compadres o en el diálogo de los ancianos. Es la historia viviente que organiza los sentidos sociales en la ciudad o en el campo (provincia). Por lo tanto, la traducción –como dice la autora– es una comprensión compartida (del ego y del alter-ego) y a su vez, un punto de vista sobre algo.

Quizá esta comprensión de la traducción cultural tiene fuertes connotaciones de interpretación de los textos al estilo de Hans Georg Gadamer, cuando dice por ejemplo, el investigador espera que el texto le diga algo para interpretarlo, en ese sentido, el padre no coloca el nombre al recién nacido, sino éste le pide un significado según sea su cualidad de género (varón, mujer), inquietud, tamaño, conformidad. De la misma manera, James Clifford habla de la traducción intercultural como actividad de doble vía y multilateralidad que se encuentra en constante desplazamiento y discrepancia.

Con ello decimos, que la traducción cultural moldea la



lengua de la obra literaria de Urzagasti, –sobre todo *De la ventana al parque*– en la que sus personajes fluyen considerablemente, haciendo que el estacionamiento (sedentariización) sea un principio excluido, además el lector interpreta su obra por mediaciones y apropiaciones polilíricas en desigualdades de clase, raza, sexo, etc. Por lo tanto, el conocimiento es una experiencia cristalizada en relaciones y diálogos (comunicación).

En la obra *De la ventana al parque* se manifiesta una confusión del espacio de la ciudad y la provincia. El escenario es una frontera, donde sus personajes convergen en la entrada y salida de este contexto. Por consiguiente, la lógica del poder hegemónico genera formas de subalternidad en la periferia. El personaje forastero vive y no vive a la vez en el país, es y no es a la vez su patria o su casa. Por ello, en la obra de Urzagasti traducir es descubrir ese secreto de lo ajeno.

La frontera

Los textos cada vez se van convirtiendo en signos polivalentes, integrando al sujeto a su historia. La frontera es ante todo un espacio discursivo donde convergen sociedades clandestinas, de mujeres, jóvenes, homosexuales, negros, cholos e indígenas que irrumpen la vida formal con la producción de una nueva literatura de la vida cotidiana. Se origina una cultura de choque (enfrentamiento) con aquello que territorializa, legaliza e impone el poder. Nace una cultura fronteriza en la cual diferentes culturas comparten sus vidas, a este proceso social, Norma Alarcón la denomina el *tercer país*, o un país dentro de otro que construye otra conciencia diferente, poseedora de un imaginario polívoco que reemplaza esa identidad territorializada.

La referencia de la frontera y la traducción en el sentido antes expuesto, es aplicable a los discursos narrados en el carnaval de Oruro, por ejemplo el relato del diablo, del moreno, del inca y otros que confluyen en una multiversidad, como también a las manifestaciones interculturales que emergen en nuestra ciudad-frontera (ciudad de Oruro), que se encuentra determinada por el uso y la apropiación de su sentido de vida propia.

Gran parte de las familias, en el orden de su habitad, nunca permanecen en el mismo lugar, ya que continuamente –desde que los hijos son pequeños– se movilizan alquilando casas para vivir, pero con la ilusión de que algún día tendrán una casa propia. Este pasaje nos enseña que la vida de los personajes es un conjunto continuo de modificaciones, pareciera ser un solo devenir de las cosas.

No estamos lejos de asumir el orden del forastero, que constantemente es y no es a la vez, lo que es o lo que puede ser. Con ello decimos que la frontera y la traducción siguen siendo necesarias para entender la literatura latinoamericana en una nueva etapa denominada postcolonial.

Edwin Rodríguez Velásquez. Comunicador Social. Oruro.



M

ónica Velásquez G.

Mónica Velásquez Guzmán. La Paz, 1972. Ha publicado: *Tres nombres para un lugar* (1995), *Fronteras de doble filo* (1998), *El viento de los náufragos* (2005) e *Hija de Medea* (2008), libro con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía "Yolanda Bedregal" - 2007.



Hija de Medea

2.

Dime al oído, hija de Medea,
¿Qué ferocidad te condena al vidrio?
¿qué hechizo embriagado de su poder te encierra en la
horca?
¿Quién dijo que eras el escarmiento
a un padre desmemoriado,
el castigo de la salvadora al ingrato?
¿Quién dijo –en fin– la valentía de la víctima?
Si tu sangre se balancea
entre la impotencia y la venganza...

9.

Herida de externa flecha
conjura los poderes de la desmesura.
Nada vigila el pulso de la desproporción.
Lleva en las manos a su padre muerto y expiado.
Soporta entre los dedos un pedazo de su hermano.
Sobreleva a las hijas del buen rey
atoradas en la ingenuidad.
Carga el deseo de transformación que Circe gobierna.
Y todo el peso encorva el sólido amor
la devuelve despojada a su sola ella, sin ella.

5.

El lugar de la falta es paterno.
Jasón llora a su rey
Jasón suplica ocupar el lugar del padre.
Debe probar ser el que es
debe encontrar el vellisco de oro.
Debe confiar en Hera, en Atenas,
madres sustitutas de la ausencia que lo amamanta.

¿En qué tierra entonces hallará hogar su fortaleza?
¿En qué nombre deletrea una mano tibia de nana?
¿Qué amor ausente podrá justificar lo "tanto muerto"?
¿Con qué pie sin tu pie podrá andar la amante ella?
¿Qué auxilio maternal dará Medea a Medea?
¿Qué dimensión de lo cruel arrulla la pérdida?
¿Qué sol calentará su aliento
más cadavérico que cualquiera de sus muertos?

29.

Anoche soñé con nosotras:
Yo asesinaba meticulosamente a una niña
mitad de su cuerpo era carne, mitad plástico de muñecas
(como las que arrullabas lejos de mi fraternal luna)
Extraje de su cuerpo
cada partícula del último órgano
(sin mueca alguna
con palabras en otro endemoniado idioma).
guardé su corazón como deuda con la ternura.

Lo puse sobre la mesa de trabajo.

Llegaron en ascensor cristalino
tres niños muertos, dormidos en la estaca final.
"Hay que acomodarlos" –dijo.
Entonces los señores preguntaron por qué mi serenidad.
"Antes fui uno de ellos" –dijo.

Entonces pude despertar.

38.

En la pila del anónimo
otro ángel malo se ha parado en la lengua
la parva de niñas bajo tu nombre queriendo volver
terquedad del cuerpo más vital que el hombre del estanco
mi cuerpo se desanestesia del desasosiego
volviendo a revolcarse en las verdes hojas...

Algo arde entre las caderas,
menos tu vientre todo es oscuro
desciende en grito y tierra
(pero hay sangres en la muerte tan fuertes yo no sé)

Te dieron un hermano despedazado,
te dieron un rey recolector del cuerpo de su hijo,
quemados y muertos varios para tu triunfo...
Necesitaban desgranar la orfandad
y repudiaste tres veces a la hechicera
a su fuerza vital que te anífa, te cancela, te enamora.

Llorame padre entre los ahorcados,
entre los que debían morir para tu vellisco.
Lloro mi cuerpo sin sepultura o mi alma desabrigada,
llora al padre sin fuerza ni amor ni hijos.
Por una vez toca la nada, hazla palabra, hazla fuerza.
Mientras el barco de tu huida muere expiado su despojo,
tu hija, la bruja que te escucha en ausencia,
te sepulta en las aguas del errabundo.

El poeta Juan Carlos Orihuela dice del libro "Hija de Medea": Mónica Velásquez Guzmán ficcionaliza el mito de aquella Hechicera Universal que maló por pasión y lo somete a la palabra enigmática y lacerante de la hija, que desde la muerte increpa a su madre, le reclama, la compadece: Yo, tu hija muerta, / vuelvo de la muerte para amar la impotencia / para enseñarte a dejar ir, para aprender a perder... / para perdonarte. / coser las que fuiste / y juntas devolver la sombra / al sol. (...) Hija de Medea es un canto de resurrección que se inmola y levanta al mismo tiempo en el vigor de su lenguaje.

Mario Vargas Llosa:

El viaje de Odiseo

Evocando un recuerdo de su niñez cochabambina, Vargas Llosa inicia este ensayo en el que refiere su relación con el arte de las tablas a lo largo de su vida

Primera de cinco partes

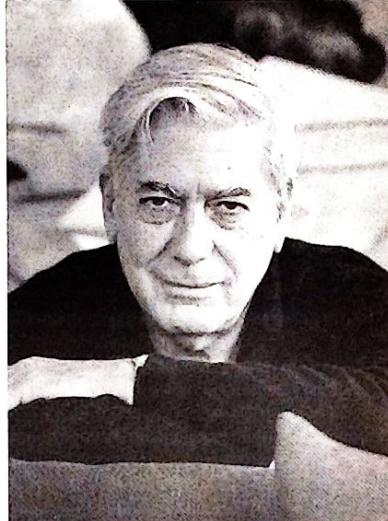
Hasta donde recuerdo, mi primer contacto con el teatro tuvo lugar en Cochabamba, Bolivia, cuando yo debía andar por los siete u ocho años de edad. Mis abuelos y mi madre me llevaron al Teatro Achá, a un palco, y de pronto se apagaron las luces, se alzó el telón y en el escenario unos personajes de carne y hueso comenzaron a vivir una historia. No eran títeres, ni dibujos animados, ni imágenes suscitadas por las palabras de un libro, sino seres humanos quienes encarnaban aquellos sucesos que iban haciéndose y deshaciéndose a medida que ocurrían. Yo los escuchaba fascinado, aunque sin entender gran cosa de lo que decían. De pronto, uno de los señores levantó la voz y le dio una cachetada a una señora. Me eché a llorar y mi madre tuvo que sacarme del local.

Mi siguiente recuerdo es de años después, cuando estaba ya en la secundaria, en Lima. Me había aficionado e iba de cuando en cuando a los teatros del centro, el Segura y el Municipal, a ver las comedias que presentaba la Escuela Nacional de Arte Escénico, o las compañías argentinas que de tanto en tanto pasaban por la ciudad, pero no lo hacia con frecuencia pues mis amigos de Miraflores preferían el cine al teatro y me aburría ir solo. Una de esas tardes vi, montada por la compañía de Francisco Petrone, que hacía el papel de Willy Loman, *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. La impresión fue tan viva que aún la conservo en mi memoria. Aquella tragedia del pobre agente viajero sobre el que se abate la decadencia profesional y moral y que, al sentirse arrumbado debido a sus años como un trasto viejo, termina perdiendo todas las ilusiones sobre su trabajo y el sistema en el que hasta entonces confiaba ciegamente, y se suicida, me conmovió hasta los huesos. La historia, contada con gran agilidad, se movía en el espacio y en el tiempo sin respetar las fronteras convencionales entre presente y pasado ni la unidad de lugar, según las necesidades de la trama, y esta construcción daba a la obra la intensidad y la autonomía que yo sólo había encontrado hasta entonces en las mejores novelas.

Aquella experiencia fue decisiva para que el año 1951 escribiera "en serio", por primera vez, una obra de teatro. Hasta entonces había borroneado muchos cuadernos con cuentos y poemas, textos breves que despachaba de un tirón y botaba a la basura muchas veces sin terminar. Pero, *La huida del Inca* fue distinto: la escribí y reescribí, varias veces, y en vez de romperla la guardé. Tenía un prólogo y un epílogo que ocurrían en la época actual y tres actos situados en el lejano Tahuantinsuyo. Para entonces, por culpa de Arthur Miller, había llegado al convencimiento de que el teatro era la forma suprema de la ficción y que lo que quería ser en el futuro no era poeta ni novelista, sino dramaturgo.

No me fue nada mal con mi primera obra de teatro. Ganó el segundo premio de un concurso de otras de teatro infantil convocado por el Ministerio de Educación y tuve la alegría de verla sobre el escenario del Teatro Variedades, de Piura, en junio de 1952, dirigida por mí mismo. Es una de las cosas por las que recordaré siempre con gratitud al colegio, viviendo en casa de los tíos Lugo y Olga, que alentaban mis aventuras literarias.

Estaba todavía en el colegio pero, con mis dieciséis años, ya me sentía un escritor. Entre clases, trabajaba como periodista en el diario *La Industria* donde, para escándalo



del propietario, don Miguel Cerro, filtraba, además de informaciones y entrevistas, poemas y textos literarios. Pero la gran experiencia de aquel año 1952 fue la obra de teatro que había escrito al año anterior. El Colegio San Miguel ofrecía siempre un espectáculo durante la semana de fiestas consagrada a Piura y tuve la audacia de sugerirle al profesor de historia, José H. Estrada Morales, que veía con cariño mis esfuerzos de escritor, que ese año el colegio presentaría *La huida del Inca* durante la Semana de Piura. Estrada Morales la leyó, hizo que la leyera el profesor de literatura Carlos Robles, a ambos les gustó y los dos se la llevaron al director del plantel, el doctor Marroquín, quien terminó dando el visto bueno al proyecto. Así me encontré de pronto con la responsabilidad de dirigir mi propia obra. El San Miguel fue uno de los colegios nacionales pioneros en tener un alumnado mixto y yo elegí entre mis propios compañeros y compañeras algunos de los actores. Pero a las dos principales actrices, las hermanas Ruth y Lira Rojas, que ya habían actuado antes en público, como actriz y como cantante respectivamente, las invitó a participar pese a no formar parte del plantel.

Ensayábamos después de las clases, en la biblioteca del San Miguel, con la complicidad de la bibliotecaria, Carmela Garcés. Los ensayos se prolongaban hasta la noche en un ambiente de camaradería y amistad. La bella Ruth Rojas, que hacía de Vestal, el principal papel femenino, tenía un enamorado, un empleado bancario, que la acompañaba hasta el colegio y la recogía puntualmente a la salida de los ensayos. La publicidad que hicimos a la obra en los tres diarios y en las radios de la ciudad fue tal que el día del estreno el público que se quedó sin entradas rompió las barreras de la puerta del Variedades. Las dos funciones estuvieron abarrotadas de espectadores. El escenógrafo, el profesor de dibujo Aldana, acabó de instalar los decorados cuando el público comenzaba a llenar el local. Y, en una de las dos funciones, el Inca, Ricardo Raygada, mostró una absurda reticencia a besar a la Vestal, a la que sin embargo le decía afebradas palabras de amor. Después explicó que a Ruth Rojas se le había posado una cucaracha en los ca-

bellos en plena escena romántica.

Quedé tan feliz y estimulado con mi primera experiencia teatral que no sé por qué no seguí escribiendo teatro, en Lima, mientras estudiaba en la Universidad de San Marcos, años en los que escribí mucho, cuentos, artículos, pequeños ensayos, y, muy a escondidas, poemas. Probablemente la razón fue la escasa vida teatral que había en la Lima de los años cincuenta. Salvo las esporádicas presentaciones de la Escuela Nacional de Arte Escénico y de la Asociación de Artistas Aficionados, y las aún más raras de las compañías extranjeras de paso, el mundo del teatro era casi inexistente y para un joven dramaturgo ver en escena alguna de sus obras era como sacarse la lotería. Un grupo argentino, dirigido por Reynaldo d'Amore y en el que actuaban David Stivel y Zulema Katz, llegó a Lima por aquellos años y en el pequeño y cálido sótano del Negro-Negro empezó a montar piezas modernas y experimentales, que, pese a sus condiciones precarias, significaron un ventarrón de modernidad para el puñadito de aficionados que nos apiñábamos a ver sus espectáculos en el estrecho y humoso local de la Plaza San Martín.

Escribir teatro en aquellas condiciones era condenarse a una gran frustración. Había escritores que lo hacían, como Juan Ríos y Sebastián Salazar Bondy, pero daba la impresión que ellos dos bastaban y sobraban para colmar las mínimas necesidades del público local.

El mejor teatro, aquellos años, no lo vi en los escenarios sino lo leí: Valle-Inclán, Lorca, Carrión, Sastre, Anouïl, Miller, Tennessee Williams, Chéjov, Pirandello, Shakespeare, Ibsen, Strinberg y alguno que otro clásico del Siglo de Oro. Siempre consideré el género teatral el reverso de la novela, es decir, otra manera de contar historias, más íntima e inmediata, algo que establecía entre ambos una consanguinidad irrenunciable, y desde entonces pensé que lo más difícil de lograr —el mayor triunfo de un novelista o un dramaturgo— era contar una historia bien contada, es decir, de manera tan contagiosa que no pareciera ficción sino la vida atrapada y expuesta en un libro o sobre las tablas.

Continuará

Oruro, domingo 28 de septiembre de 2008

Milagros de la pintura boliviana

Ch'ilo Prada



Una nueva propuesta

Al presenciar la obra de Chillo Prada viene a la memoria la famosa cita de Nelson Godman: "El arte no es copia del mundo real, con este dichoso mundo tenemos ya bastante". Prada llama a su producción "Escultó - pintura" para enfocar su creación mediante la combinación de ambas cosas.

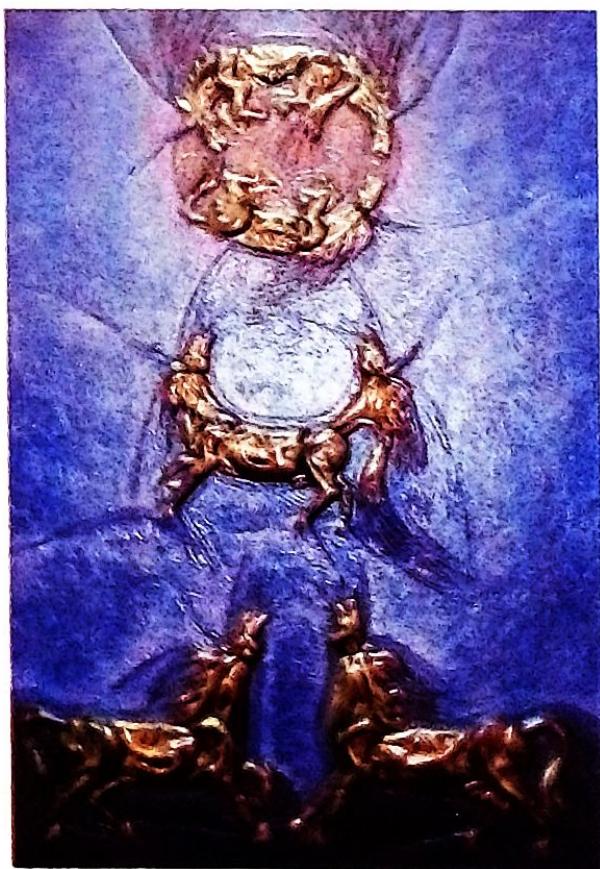
La escultura no es un simple manejo de volúmenes o copia de una postura del objeto representado. En Prada es un sutil cuadro que a su vez está prisionero del sentido. Parecería que el cobre es el efluvio de la naturaleza que sale de la obra para mostrar ese "algo" que el autor ve en su intimidad y comparte con nosotros. Por lo tanto, los temas abordados por el artista recurren a la simbología del movimiento que no llaman pero exigen una respuesta. Las esculturas no denotan su mundo creativo sino la acción propia del artista.

En cuanto a la pintura, es el tema que parece subordinado a la escultura como un medio que les concede perfección. En otras obras puede verse cierta transferencia de lo que ve el autor o reflejo de su modo de ver, pero en el caso de Prada, las esculturas se apoyan en la pintura y sus colores como medio de desplazamiento. La obra de Chillo Prada es una propuesta nueva en el mundo del arte plástico, donde la creatividad se amalgama con el metal y el color para concretar fuerza y soberbia telúrica, para dialogar, enfrentar, acurrucar y dar vida.

Carlos Valderrama B.



"Enigma escultó pintura"



"Tertulia escultó pintura"