



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376



ZARZUELO
1984

Romain Rolland • Lupe Cajás • Tambor Vargas • Gaby Vallejo
Stefan Gurtner • Rabindranath Tagore • Ramón Rocha Monroy

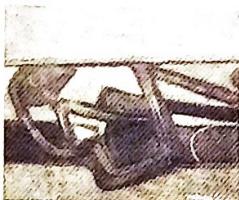
LA PATRIA

SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XX n° 492 Oruro, domingo 1 de abril de 2012





Sullo. Óleo sobre tela 40x50 cm
Erasmo Zarzuela

La pasión por lo grande

Hay algo de ofensivo para la razón en el hecho de que la anécdota, lo accidental, los granitos de polvo de la historia ocupen tan desmesurado lugar, en perjuicio del alma viviente. Hay que despertar la fuerza del pasado y endurecer la voluntad de la acción. La generación de hoy tiene que conocer la grandeza de sus padres y antepasados. La historia está en condiciones de enseñar cómo cada cual puede sobreponerse a sí mismo y leer en el alma del prójimo. Uno se encuentra a sí mismo en el pasado, en una mezcla de caracteres iguales y de rasgos distintos, con las faltas y con los vicios que se pueden evitar.

Romain Rolland. Francia, 1866-1944. Premio Nobel de Literatura

De Antofagasta a La Paz

Un recorrido de León Felipe

Líber Forty es una de las pocas personas que recuerdan el paso del poeta español León Felipe por La Paz, por Bolivia en 1947. Ambos estaban relacionados por su ideario libertario y por su amor al teatro.

Forty, argentino de nacimiento y tupiceño desde edad escolar, había regresado al país en 1946, después de recorrer el mundo con sus alpargatas de anarquista y coto. El aviso invitando a una obra dramática, auspiciada por el Club The Strongest, decidió su permanencia en el pueblo sudechic和平的 de su infancia y la fundación del elenco teatral y cultural "Nuevos Horizontes".

León Felipe era el nombre acortado de Felipe Camino Galicia de la Rosa, nacido en España en 1884. Hijo de un notario, estudió para farmacéutico y como agente de medicamentos inició su vida errante, casi al mismo tiempo que actuaba de cómico en compañías de teatro. Pronto, su camino lo llevó por los versos y por una vida bohemia alejada de su propia profesión.

A inicios de los años 20 fue a vivir a México, aquella ciudad esplendorosa de arte y creación y fue parte de su ambiente intelectual. Regresó a su país como militante republicano. Después de ser perseguido, fue asilado en su segunda patria, México, donde murió en 1968. Es considerado parte de la Generación del 27, como se reconoce a varios otros poetas, novelistas y filósofos de la España antes de la Guerra Civil.

León Felipe fue reconocido por el gobierno mexicano como embajador de la República Española en el exilio y en esa calidad viajó por varios países latinoamericanos. No tenemos datos para suponer que llegó a Bolivia en misión oficial, probablemente ni siquiera sus colegas escritores lo reconocían. Aunque ya era una persona mayor, todavía no se valoraban sus versos libres, casi de prosa, como autoría de un poeta mayor.

Él llegó a Bolivia en una época de grandes conflictos sociales, poco después de la aprobación de la Tesis de Pulacayo y en visperas del largo sexenio de revueltas mineras y agrarias. En su encuentro, Forty regaló a León Felipe copias de los artículos de otro anarquista, Rafael Barrett, ligado a las luchas en los yerbales paraguayos y uruguayos, que tanto influyó en las federaciones obreras bolivianas (pacíficas, orureñas y tupiceñas).

El 30 de enero de 1947 León Felipe atravesó la frontera. Aprovechó el paisaje para escribir, seguramente a mano alzada, en un papelito que luego imprimió la biblioteca clásica y contemporánea de Editorial Lozada (Buenos Aires, 1957).

El poema lleva por título "De Antofagasta a La Paz; en el tren" y un añadido final: ¿en Chile?; ¿en Bolivia? Como en buena parte de su obra, acá también aparecen el viento, la luz, la nube. Felipe es el poeta caminante, el trovador sin patria y sin banderas, el coto que viaja libre porque no tiene casa ni propiedades ni residencias.

Va el tren como un gusano, empujado por el viento.

El Viento le grita,

Le aúlla, / Le aguja

El Viento es un gigante burlón que persigue a los trenes

Por las cordilleras solitarias

¡Corre, gusanito!... ¡Corre que te pesca!

Huyo...huyo...huyo...

Voy huyendo del mar y del Viento

Quiero salir del alarido

Y del sollozo...

Volver a la nube...

Hay una nube quieta allá arriba, que me aguarda.

(...)

Desde esta ventanilla que enmarca el paisaje

Dentro de unas leyes rígidas...de orden andino,

Cósmico, primario...metálico...

Ser nube...y luego hombre...; Ésta es la ronda!

Hombre...y después agua otra vez...Agua!

Agua esterilizada...y luego ¡Lágrimas!

Sigue el poema asombrado por el paisaje de sal y de nieve, y el viento y la luz limpia, otra vez la nube, el viento, la luz, la nube, la lágrima. "Quiero mirarlo todo ya, otra vez...ciego...ciego!, desde los ojos vacíos de la nada."

León Felipe no es el único forastero que resuelve en versos el impacto que le causa contemplar el paisaje/espejismo del altiplano boliviano. Recordemos las odas del colombiano William Ospina a La Paz, cuando llegó a la ciudad de luz el 2001. O al poeta y escritor chileno/croata Antonio Skármeta, quien también partió en un tren desde Antofagasta hasta Oruro en su primer viaje de aventuras y de amor juvenil.

Quizá sería útil reunir en un solo volumen a todos esos autores como parte del nuevo Festival Internacional de la Poesía que ya anuncia para mayo, en Oruro, el poeta cruceño Benjamín Chávez. Festival que ha dado lugar a otras composiciones sobre Bolivia.

Lupe Cajías. La Paz. Periodista y escritora

www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende

el duende
director: Luis Urquiza M.
consejo editor: Benjamín Chávez C.
Erasmo Zarzuela C.
coordinación: Julia García O.
diseño: David Illanes
casilla 448 telfs. 5276816-5288500
elduende@zofro.com
lurquieta@zofro.com



El Duende no mantiene correspondencia obligatoria de publicación con colaboraciones no solicitadas; tampoco comparte necesariamente las ideas expresadas por sus autores.



Desde mi rincón

Interioridad tangible

(Meditación pascual)

TAMBOR VARGAS

Quien los busque, encontrará pasajes bíblicos que afirman la primacía de la autenticidad interior sobre las apariencias engañosas. Y ahí reside, sin duda, una de las rupturas con el Antiguo Testamento (cuidado, no porque en él falten los llamados a la verdad del corazón, sino porque en tiempo de Jesús la interpretación de los fariseos -“sepulcros blanqueados”- facilitaba la falsa). Y frente a la ley escrita, surge la ley de la conciencia, corte suprema para la conducta humana; lo cual no nos salva de la ‘conciencia autodeformada’ para autojustificarse y justificar lo injustificable. Y a pesar de todo ello, sigue siendo verdad que el ‘culto’ del Nuevo Testamento es espiritual y nos pide cuentas aunque nadie lo haga; y no la magia, siempre manipulable y por ello amenazada de cinismo.

Ni las formas ni los ritos bastan para seguir a Jesús. No bastan, pero ¿significa esto que deben echarse por la borda? Pura ilusión, simplista o perversa. Bastaría para mostrarlo la serie de intentos descarrilados que en los veinte siglos cristianos se han hecho para ‘purificar’ la fe. Es bien verdad que la fe siempre está necesitada de purificarse, pues lo es de pecadores: tanto la estrictamente personal como la colectiva e institucionalizada. Pero las ‘purificaciones’ a que me refiero iban por el despeñadero de prescindir del cuerpo humano, redefiniendo al hombre como simple ‘espíritu’. Cosa que nunca ha sido ni será el hombre en esta tierra.

Un ejemplo emblemático de esa tendencia intracristiana y anticristiana fue el de los iconoclastas (‘destructores de imagen’). ¿Fue? Claro, los libros de historia suelen referirse a ese movimiento que en los siglos VIII-IX dominó en el Imperio Romano de Oriente, basado en doctrinas teológicas parciales (allegaban ‘idolatría’); pero no hace falta ir tan lejos: ¿quién no fue espectador, apenas acabado el Concilio Vaticano II (1962-1965), de la verdadera furia desatada en no pocos eclesiásticos contra las imágenes que adornaban los templos católicos? Dizque había que imitar el cristocentrismo protestante...

De ahí a poder catalogar el Cristianismo como una vagorosa ‘religión espiritual’ queda mucho trecho. Jesús cancela, en efecto, muchos ritos de los judíos, pero al mismo tiempo instaura otros nuevos (el bautismo, la eucaristía, la misma predicación del Evangelio; en fin, toda acción humana visible por anunciar y preparar el Reino de Dios del otro mundo...). Y autoriza a los apóstoles a que también introduzcan los que creyeran necesarios. Y la vida de la Iglesia de Jesucristo que nos muestra la Historia sería incomprendible sin esa múltiple visibilidad. Y quien dice visibilidad, dice materialidad y tangibilidad (“ven y toca... mete tu mano en mi llaga...”).

Por tanto, el mensaje de la Historia de la Iglesia es inequívoco: el creyente, siendo cuerpo y alma, se debe a ambas dimensiones; y su vida cristiana no puede prescindir de ninguna de las dos: la externa visible y la íntima, sólo accesible por la externa. La tangible o social y la intangible o moral. Ninguna de ellas sola; ambas a la vez.

En nuestro tiempo, una manifestación peligrosa de la tendencia ‘espiritualista’ está en la invisibilización de la fe cristiana, paradójicamente a cuenta y en nombre de la ‘solidaridad’, la ‘caridad’, la ‘ayuda al prójimo’. No es tan raro que el clero en sus homilías, en nombre del ‘espíritu’, devalúe y aun desaconseje las prácticas explícitamente confessionales (por ejemplo, la imposición de ceniza al comienzo de la Cuaresma, supuestamente para favorecer valores ‘ecuménicos’). El pragmatismo dominante quisiera hacernos creer que en ese terreno de la práctica se juega la credibilidad de la fe en el Evangelio y de su anuncio. Pregnan la

‘acción’ ante las desgracias circunstanciales o permanentes de la Humanidad, lo cual nunca ha estado ausente de la vida cristiana a través de los siglos; pero les sobra el núcleo ‘duro’ que fundamenta y debería generar aquella actividad caritativa; y omiten la amplia gama de prácticas para desarrollarlo, fortalecerlo, ilustrarlo. Con ello olvida la única tradición histórica que merecía el nombre de cristiana. Peor todavía, de hecho niegan dar cualquier importancia a la dimensión de explícita confesión de la fe de los apóstoles; en el mejor de los casos, la relegan a un ámbito individual y subjetivo, sobre el que –por tanto– no cabe discutir nada ni puede someterse a ninguna prueba de veracidad; y sobre el que no hay autoridad sobre la tierra que pueda pronunciarse.

Ya vemos que la doctrina católica se sitúa en un terreno de equilibrio, sin sacrificar ninguna de las dos dimensiones para ensalzar la otra: ni interioridad recóndita sin exteriorización vacía y, a fin de cuentas, ambigua; ni pura extroversión mundana sin núcleo de vivencia teologal íntima. La que articula alma y cuerpo.

Otra manifestación de actual y recurrente ‘iconoclastia’ consiste, primero en responsabilizar a la jerarquía eclesiástica (presuntamente insensible a la enorme apostasía de la fe y de la Iglesia por quienes, habiendo sido bautizados, han preferido ser ‘modernos’, ‘ilustrados’, ‘tolerantes’, ‘abiertos’); después, desentendiéndose de su pertenencia visible e institucional a la Iglesia de Cristo, sacan a relucir la metáfora del ‘divorcio’ entre la sociedad y la Iglesia. El tercer paso chistoso de quienes se han situado fuera del hogar católico, es dictar la ‘buena’ doctrina que han de predicar e impulsar los responsables de la Iglesia para ‘recuperar’ a las ovejas ‘desafectadas’. Aparte de otros lamentables aspectos, también esta maniobra es un intento de ‘descorporeizar’ la Iglesia, poniéndola a merced de los gustos, modas y aberraciones del momento. Todo, claro está, bajo el dogma de que lo que importa es que la Iglesia se ‘reconcilie’ con cada época. También éstos volatilizan la Iglesia y a sus responsables, alejándolos y extrañándolos de su patrimonio doctrinal tradicional y convirtiéndolos en una mariposa que cada mañana debe decidir en qué flores va a libar el néctar con que ha de ‘salvar’ al hombre. Más exactamente, no debe decidir nada: le bastaría y sobraría con obedecer las instrucciones que le durán esos ‘inspirados’ salvadores.

La historia cristiana también nos enseña quiénes han sido sus verdaderos reformadores: no quienes se han avergonzado de la doctrina católica, visible, identificadora, con nombres propios; sino quienes, empezando por reformarse de sus propios pecados, han salido a curar las heridas de sus prójimos; y han convertido a los pastores, no por los dictámenes propios de Luzbel, sino por el ejemplo edificante. En último término, por su propia santidad. No rechizando el ‘cuerpo’ visible de la Iglesia en nombre de etéreas espiritualidades, sino partiendo de su explícita obediencia a la autoridad que la representa, la encarna y la hace visible.





Con Rocha en "Potosí 1600"

Ramón Rocha se ha convertido en los últimos años, en un apasionado investigador de la historia boliviana. No menos apasionada es su novelística a partir de la historia: "Potosí, 1600", "Qué solos se quedan los muertos", son ejemplos de esa trasmigración permanente de la historia a la literatura.

Nos quedamos con "Potosí 1600".

Admiramos su detenimiento en sucesos narrados por Arzans y Vela, recontados con la garra y audacia que le caracteriza.

El Viejo, extraordinario personaje narrador, que es el mismo Cerro Porko de Potosí, a momentos, testimonia los sucesos acaecidos sobre sí mismo, pero también sueña, recuerda, monologa. La Ñatita, una manera singular de llamar a la Muerte, es a su vez otra voz narrativa que dialoga con la anterior voz del viejo o monologa. Ambos personajes míticos determinan que el realismo de los sucesos históricos se conviertan en maravillosos, mágicos.

Si bien aparecen muchísimos personajes viviendo la historia colonial de Potosí, lo que más ha construido Rocha Monroy es la vida cotidiana, las costumbres, el lenguaje, los sucesos misteriosos, los amores imposibles de los Romeos y Julietas potosinos, las comidas. Sobre todo, las comidas, en total concordancia con uno de los territorios en que también Rocha Monroy campea con pasión.

Sin duda para escribir esta novela Rocha Monroy ha investigado en numerosos textos coloniales, lo que garantiza la validez de los datos, escenas, personas que se mueven en el libro. Pero, más allá de lo histórico, es admirable en tratamiento de algunos elementos como por ejemplo el acercamiento de los Autos Sacramentales –género teatral religioso medieval– que merece en la obra, una dimensión *sui generis*. Los actores del Auto sacramental son, extrañamente, la Virgen, los Santos, pero no los que están en las iglesias como venerables estatuas o cuadros, sino como personas auténticas representando su papel actoral en el auto sacramental.

No podríamos imaginar la celebración de la fiesta de Corpus Cristi en Potosí del 1600, solemne, suntuosa, con un detalle descriptivo impresionante, si no fuese el resultado de una ardua investigación. Igualmente sucede con las ropas de la época, los instrumentos musicales. Se trata de la recreación de una atmósfera completa de museo vivo.

Las audacias narrativas del autor llegan a niveles insospechados e interesantes. Así el pintor Melchor Pérez de Olgún pinta a dos personajes fundamentales, que son los narradores de innumerables pasajes de la obra: el Viejo o el Cerro de Potosí y la Virgen. Se trata de dar otra naturaleza al cuadro real que conocemos y que está en un museo. En la novela, son personajes vivos que salen del cuadro para narrar, pero al mismo tiempo están siendo pintados por Pérez de Olgún. Otro pasaje de esta naturaleza: La "Virgen de la leche", hace el amor con Melchor Pérez de Olgún, su propio pintor. Como en el caso anterior, el autor va más allá de la lógica cotidiana. Ése es Ramón Rocha, escribe a su manera una novela colonial histórica, laberíntica, altamente ficcional.

Leer lo nuestro

Invitación a la "Función privada" de Constanza Roca

Acostumbrados como estamos a leer a nuestros escritores bolivianos sumergidos en cuentos costumbristas y localistas, el libro de Constanza Roca, "Función privada" de entrada nos aleja de Bolivia. Y aunque el cuento "La Víspera" –premiado en Bolivia, en Potosí en el Festival de Cultura del año 2000– sea un cuento muy cama que usa lenguaje del oriente del país– el resto del libro es cosmopolita, donde tiempos y espacios se dan en cualquier reloj y lugar del mundo, no obstante de que la autora suele disfrazarlos con nombres de calles de Cochabamba.

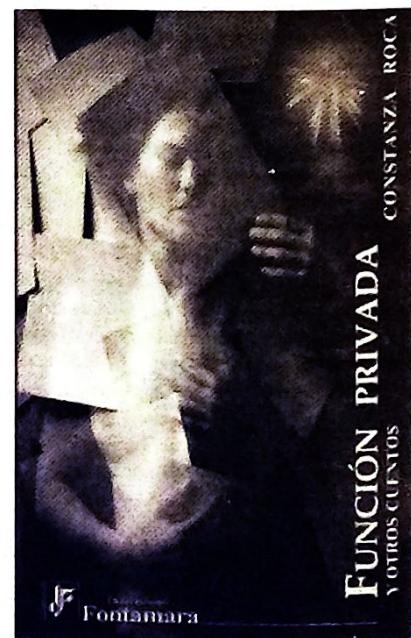
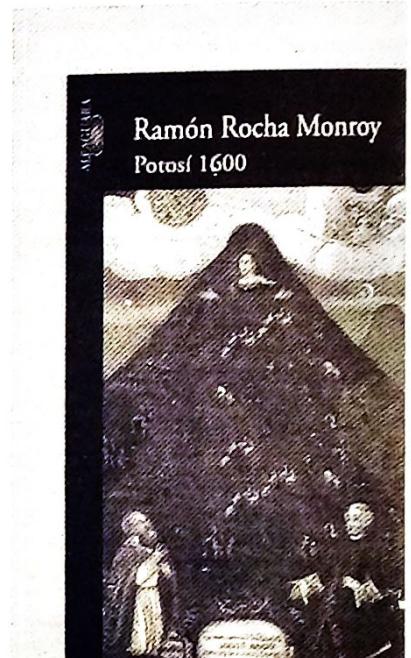
La lectura detenida de los cuentos de Constanza Roca, muestra algunas recurrencias significativas: la primera, la muerte. Un 95 por ciento de los cuentos tienen estrecha conexión con la muerte. Los finales de los cuentos quedan frecuentemente en el territorio de la inesperada, agresiva o acechante muerte. Pero ninguna muerte es acompañada de dolor ni tragedia. Los sufrimientos ante la muerte, se quedaron fuera de los cuentos. Son muertes como si se tratara de naturales compañeras, como si no hubieran llegado, existen en un territorio de las nieblas, los sueños, en espacio de lo inasible.

Un segundo aspecto narrativo que empieza a construirse como percepción a medida que leemos los cuentos de Constanza es la presencia de lo insólito, lo extraño, el sentimiento de persecución, las mutaciones, la locura. Vemos sobre todo en los cuentos brevísimos de apenas uno o dos párrafos como "Involución", "Despertar", en los cuales hay un proceso de condensación de lo insólito.

La extrañeza es otro componente. Es decir, los relatos se mueven en territorio inicialmente reales, pero que de pronto adquieren otra naturaleza, distinta, extraña. Algo así como la duplicidad, la multiplicidad, la simultaneidad de componentes del ser o de situaciones que de pronto se instalan. La omnipresencia de la ambigüedad, el sueño, la duermevela, lo oscuro, tiñe las situaciones del relato. Por ejemplo en "Pétalos", donde Belisario muerto, vive a su manera, oye, reflexiona, ve, come y sólo al final descubrimos su estado real de muerto.

Otra constante evidente en la narrativa de Constanza Roca es que pide una segunda lectura. Construye sus cuentos dejando palabras, sentidos, huellas que sólo cuentan al terminarse en relato. Es decir, que existe una especie de juego de palabras significantes que se conectan entre sí en la trama del relato, que se explican, se complementan. Pequeños indicios semánticos que cobran sentido en una segunda y tercera lectura. Un cuento clave es "Ajuste de Cuentas", que induce al lector a crear hipótesis que las va comprobando o descartando a lo largo del relato. El lenguaje para Constanza Roca, es un espacio del juego semántico. Las letras y las palabras se tornan en abracadabras que hay que descifrar frecuentemente.

Gaby Vallejo Canedo. Académica de la Lengua



La Bandera del General Esteban Arze

Obra teatral acerca de la Guerra de la Independencia escrita por el activista cultural Stefan Gurtner (Suiza, 1962) en el marco del programa de puertas abiertas y educación cívica para soldados del Batallón de Policía Militar 273 acantonado en Quillacollo



I. EL DESFILE. Los alumnos, junto con la banda de música militar y un abanderado con la bandera actual de color celeste de Cochabamba, se reúnen en el patio del cuartel.

Oficial: Alumnos, imagínense que estamos celebrando el 14 de septiembre y realizando un desfile en honor a nuestra ciudad de Cochabamba. Veremos cómo nuestro país logró su independencia de España en aquella guerra que duró quince años, de 1809 hasta 1824. Sigan al abanderado y a la banda de música.

El desfile da una vuelta por las instalaciones del cuartel hasta llegar al lugar donde se realiza la escenificación.

II. EL HISTORIADOR. Aparece el historiador con un libro en sus manos. Junto a los caballos y mulas hay dos niños que juegan a la "paloma" (juego para derribar una piedra en punta): Con su permiso voy a presentarme, soy Rúben Aranbar. Allá por el año 1900 publiqué un artículo en el periódico "El Republicano" respecto a la bandera de don Esteban Arze. El asunto es que yo tengo la culpa para que la bandera de Cochabamba hasta hoy tenga el color equivocado. Sí, escucharon bien: el color equivocado. Cuando se creó el departamento de Cochabamba el año 1826, se quiso copiar la bandera que tuvo su héroe de la Guerra de la Independencia, el General Esteban Arze. Al no disponer de un testimonio del color de esta bandera, se pensó que era celeste y blanco, ya que todos los demás caudillos usaban estos colores en las suyas. Lo imperdonable es que yo, que he visto la bandera de Esteban Arze, olvidé indicar el color de la misma cuando la mencioné en este artículo. Esto sucedió ya por descuido o por la cantidad de chichas que me invitaron aquella oportunidad.

Ama: (Aparece la ama de casa) Sirvase, usña.

Historiador: —Gracias Señora... bueno, la desgracia es que actualmente se desconoce el paradero de esta bandera. Pero vean ustedes mismos cómo ocurrió todo.

III. NOMBRAMIENTO DE ESTEBAN ARZE. En la calle se forma el ejército patriota con teas bajo el son de los tambores. Algunos con uniformes y fusiles, otros con ponchos o harupos y con palos, llevan unos cañones improvisados. Aparece Esteban Arze y es recibido por el Gobernador Francisco del Rivero y los Oficiales Guzmán Quítón y Ustariz.

Del Rivero: Nombramiento conferido a Don Esteban Arze Alba y Uriona para el empleo de General de las compañías del Ejército Liberador de Cochabamba en formación. He nombrado a Don Esteban Arze, por tanto mando al comandante de estas provincias para que se le ponga en posesión del mencionado empleo. Con preventión de que siempre que mande a juntar dichas milicias para ayudar a las parejas que convengan a mi servicio, se le asistirá con el sueldo que a los demás oficiales de su clase. En consecuencia de lo que tengo resuelto dado en la Villa de Oropesa de Cochabamba el 9 de agosto de 1810.

Uno de los oficiales le entrega el sable de mando. Esteban Arze monta su caballo.

Arze: Ustariz, ¿están listos los cañones?

Ustariz: Sí, don Esteban, pero...

Arze: ¿Pero qué?

Ustariz: Usted sabe que tuvieron que ser construidos de estoño y no sé si aguantarán más que un disparo.

Arze: No importa, lo que cuenta es que se asusten los chapetones, ¡no es cierto?

Ustariz: Sí, mi general.

Arze se dirige a todos.

Arze: Valerosos Cochabambinos, ante vuestras macanas el enemigo temblará. Amigo Guzmán Quítón, ¡la caballería adelante!

Arze va cabalgando, le sigue la tropa, la Virgen de las Mercedes, "La Patriota" y la caravana de cargadores y mulas organizada por Manuela Rodríguez, la esposa de Arze. Algunos niños tiran pétalos de flores o mixtura desde una ventana, un coro de mujeres y niñas canta:

Coro: Madre piadosa, estrellita de los afligidos, extiende tu hermoso manto sobre los patriotas, protege a nuestros hermanos, padres y maridos.

Desaparecen todos.

IV. LA BATALLA

Las tropas de Arze se alinean con sus cañones caseros, detrás han puesto uniformes a algunos arbustos para que parezcan más. El abanderado bate la bandera original de Arze, color rojo y con un sol amarillo en el medio. En el fondo se ven explosiones.

Abanderado: ¡Cuidado, la artillería española! ¡Cubranse!

Ustariz: ¡Tiéndanse todos!

Todos se tienden en el piso, tierra y polvo cae sobre ellos. En ese momento aparece Esteban Arze y la caballería.

Arze: Ustariz, levántense, los cañones, ¡ahora!

Todos se levantan.

Ustariz: Alisten armas, ¡fuego!

Los rifles y los cañones caseros disparan.

Otro oficial: ¡Preparen lunzas!

Arze: Yo quiero estar a su lado para ver ahora lo que hacen sus macanas. En fila, ¡adelante! ¡A ellos, hijos míos, a ellos!

Arze y las tropas desaparecen avanzando, se oyen explosiones y una vez más el grito: "¡Tiéndanse todos!". Un soldado patriota canta encima de un árbol:

Soldado: En las alturas de Aroma Arze venció / a los invencibles chapetones. / Todo el Alto Perú a la lucha se unió / por la libertad de sus moradores. / Muchas otras batallas siguieron /

H a -
miraya, Caripuyo, Quehuíñal. / Derrotas amargas conocieron / de-
rratos para la victoria final. / De todos los

rincones llegaron / afanosamente los bravos caudillos, / q u e

mucho aduloraron y felicitaron / y cantaron victoria los pajarrillos.

V. VISITA EN LA CASA SOLARIEGA

Mientras tanto en su casa solariega, Manuela Rodríguez, su ama de casa y unos criados han traído una mesa, sillas, cántaros y otros utensilios. Aparecen uno por uno, de diferentes lados y a caballo diferentes oficiales con sus respectivos abanderados que llevan banderas de color celeste y blanco. Doña Manuela los recibe y los acompaña a la mesa.

Manuela: Sientaos, vuestras mercedes.

Oficial I: Gracias. Tomad asiento, amigos.

Oficial III: Después de vosotros.

Oficial II: Por favor...

Oficial I: ¿Cómo estuvo el viuje?

Oficial III: Agotador, muy agotador.

Oficial II: ¡Y, qué tal Arze?

Oficial I: Bueno... el nombramiento de Arze como comandante de la milicia cochabambina siempre me ha parecido algo precipitado.

Oficial II: A mí ese personaje nene me cayó bien, aunque la victoria de Aroma fue brillante.

Oficial III: Es verdad, además detuvo lo suficiente el paso de Goyeneche a las provincias Argentinas hasta que allí se rearmaron para resistir, ¿no es así?

Oficial II: Pero después siguieron Hamiraya y Quehuíñal...

Oficial I: Que todo sea por la patria... ¡Por allí viene! ¡Atención!

Llega Arze con su bandera roja.

Doña Manuela: ¡Por fin!

Arze se sienta con los demás oficiales en la mesa.

Arze: Sean bienvenidos, amigos y compatriotas.

Oficial III: ¡Qué linda es su casa, mi General!

Arze: En mi casa solariega, mi último refugio... después que los chapetones destruyeron nuestra ciudad de Cochabamba.

Oficial II: Sí, realmente, fue grave lo sucedido en la Coronilla, pero decidme con franqueza, ¿es segura su casa solariega y su familia?

Arze: Los soldados de Goyeneche pueden aparecer en cualquier momento. Estoy muy preocupado por mi mujer y mis hijos.

Oficial I: Bueno, don Esteban, hay que tener fe... En todo caso, he venido desde La Paz para felicitáros por su grandiosa victoria en Aroma y para animarlos a seguir adelante.

Oficial III: Exacto, ahora podemos juntar todos los esfuerzos para lograr la libertad del Alto Perú. Habilo en nombre del valeroso ejército auxiliar argentino y del General Álvarez de Arenales.

Oficial II: ¡Que viva la libertad! ¡Que viva la patria!

Se levantan para brindar. Los abanderados de los huéspedes en el fondo baten sus banderas, pero Arze queda sentado.

Oficial III: ¡Por qué tan pensativo, Arze?

Arze: Es que me pregunto, ¿cuál es el nombre de la patria que pretendéis?

Oficial I: ¿Acaso no veis que nuestras banderas llevan los colores de las provincias de Argentina?

Arze: Para qué tanto esfuerzo, para después entregarnos a una patria que no es la nuestra, cuando podemos crear nuestra propia patria...

El oficial I echa su chicha y el oficial III saca su espada.

Oficial III: ¡Cómo os atrevéis, Arze?

Arze: Calmos, señores. Antes nos debemos sólo al Rey y ahora ningún juramento nos liga a Buenos Aires.

Oficial II: ¡Esto es una blasfemia contra la causa santa de las provincias unidas de Argentina! ¡No es otra cosa!

Arze: ¿Es qué acaso no entendéis que las culturas del Río de la Plata y del Alto Perú son muy diferentes como para poder formar una sola Nación?

Oficial I: ¡No tengo por qué escucharos más, me retiro!

Oficial III: Yo también, pero tendré que dar parte al General Álvarez de Arenales. ¡Esto no quedará así!

Los tres oficiales se retiran llevándose sus banderas y tirando la roja de Esteban Arze al piso.

VI. EL HISTORIADOR Y LA BANDERA

Aparece la ama de casa, ya de anciana, arreglando el desorden.

Ama: ¡Siempre dejan desordenado todo! Este mantel cae bien a mi mesita.

Alza la bandera de Arze y la pone sobre una mesita como un mantel. Aparece el historiador.

Historiador: Despues de haber sido destruida la casa solariega por las fuerzas de Goyeneche, la desgracia cayó sobre Esteban Arze. Participó en las campañas de Salta y de Santa Cruz, pero después fue retirado del ejército libertador por las graves diferencias que tenía con el General argentino Álvarez de Arenales respecto a la autonomía del Alto Perú. El caudillo cochabambino fue confinado a Santa Ana de Yacuma, en las llanuras benianas, donde murió el 24 de febrero de 1815 con fiebre amarilla dejando a su familia dispersa y en la miseria. Muchos años más tarde visité a su ama de casa para investigar sobre algunos detalles de su vida.

Se acerca a la ama de casa.

Historiador: Muy buenas tardes, señora.

Ama: Bienvenido sois, usña. Tome asiento. Voy a invitarle una chicha. Discúlpeme unos minutos, estaba a punto de prender una vela a mi santo.

Va donde la mesita, pone el santo y prende la vela.

Historiador: Señora, ¡qué lindo santo tiene!

Ama: Sí, es el santo de mi devoción. Le estoy prendiendo una vela porque un día como hoy murió su merced, mi general.

El historiador examina la bandera usada como mantel.

Ama: ¡Qué hace con mi mantel, caballero? ¡Hará caer a mi santo!

El historiador saca la bandera de la mesita, haciendo caer el santo y la vela.

Historiador: ¡Señora, esto no es un mantel! Es... es...

Ambos luchan por la bandera.

Historiador: ¡Rayos y centellas! Pero si ésta es la bandera del General Arze.

Ama: ¡Oh, y yo sin saberlo!

La ama de casa se desnaya. El historiador se dirige al público con la bandera en sus manos.

Historiador: Así es que encontré la bandera del General Arze y la tenía en mis manos. Como ven, era de color rojo, no celeste ni blanco. No podía ser el celeste y blanco de la bandera argentina, porque él unhelaba su propia patria: Bolivia.

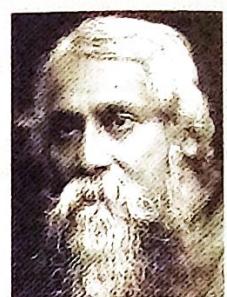
Aparece el abanderado de Arze y recibe de vuelta su bandera de manos del historiador.

Historiador: No se sabe exactamente por qué escogió el color rojo que, aquel entonces estaba de moda entre los militares, ya que personifica la fuerza y el poder. Por otro lado, la bandera roja fue utilizada por anteriores rebeliones en Cochabamba protagonizadas por Calatayud y Flores...

Comienza a tocar la banda militar otra vez. Los alumnos son llevados en desfile al parqueo del cuartel.

Rabindranath Tagore

Sir Rabindranath Tagore Ravat Jussat. Calcuta, mayo 7 de 1861 – Santiniketan, agosto 7 de 1941. Poeta, artista, dramaturgo, músico, novelista, compositor de canciones y filósofo del movimiento Brahmo Samaj. Premio Nobel de literatura 1913. Conocido también como Guru del Amor, revolucionó la literatura bengalí con su obra *El hogar y el mundo* y *Gitanjali*. Dos de sus canciones son los himnos nacionales de Bangladés e India: el *Amur Shonar Bangla* y el *Jana-Gana-Mana*



Gitanjali

41

¡Dónde estás tú, amor mío? ¡Por qué te escondes detrás de todos, en la sombra? ¡Te empujan y te pasan por el camino polvoriento, creyendo que no eres nadie! Yo no sé el tiempo que hace que te espero, cansado, con mis ofrendas para ti; y los que van y vienen, toman mis flores, una a una, y dejan vacío mi canasto.

Pasaron mañana y mediodía. Es el anochecer, y mis ojos están caídos de sueño en la sombra. Los hombres que vuelven a sus hogares, me miran sonriendo, y me avergüenzan. Estoy sentada como una muchacha mendiga, con la falda por la cara. Y cuando me preguntan qué quiero, bajo los ojos y callo.

¡Ay!, ¿cómo les voy a decir que te espero a ti, que tú me has prometido que vendrás? ¡Cómo me dejaría decir mi timidez que esta miseria mía es la dote que te guardo! ¡Ay!, ¡cómo aprieto este orgullo contra mí, en el secreto de mi corazón! Sentada en la yerba, miro al cielo y sueño con el súbito esplendor de tu llegada. Llamean mil antorchas, los gallardetes de oro vuelan sobre tu carro, y los caminantes miran boquiabiertos cómo desciendes de tu asiento y me alzas del polvo, cómo sientas a tu lado a esta mendiguita andrajosa, que tembla de orgullo y de vergüenza como una enredadera en la brisa del verano. Pero pasa el tiempo, y no se oyen las ruedas de tu carro. ¡Cuánta procesión va y viene, palpitante, entre gritos y relumbrones de gloria! ¡Sólo eres tú quien tiene que seguir en la sombra, callado detrás de todos! ¡Sólo soy yo quien ha de esperar y llorar y gastar, en vano afán, su corazón?

62

Hijo mío, cuando te traigo juguetes de colores, comprendo por qué hay tantos matices en las nubes y en el agua, y por qué están pintadas las flores tan variadamente..., cuando te doy juguetes de colores, hijo mío.

Cuando te canto para que tú bailes, adivino por qué hay música en las hojas, y por qué entran los coros de voces de las olas hasta el corazón absorto de la tierra..., cuando te canto para que tú bailes.

Cuando colmo de dulces tus ávidas manos, entiendo por qué hay mieles en el cálix de la flor, y por qué los frutos se cargan secretamente, de ricos jugos..., cuando colmo de dulces tus ávidas manos.

Cuando beso tu cara, amor mío, para hacerte sonreír, sé bien cuál es la alegría que mana del cielo en la luz del amanecer, y el deleite que traen a mi cuerpo las brisas del verano..., cuando beso tu cara, amor mío, para hacerte sonreír.

86

La Muerte, tu esclava, está a mi puerta. Ha cruzado el mar desconocido y llama, en tu nombre, a mi casa. Está oscura la noche y tiene miedo mi corazón. Pero yo cogré mi lámpara, abriré mi puerta, y le daré, rendido, la bienvenida; porque es mensajera tuya la que está a mi puerta.

La adoraré, llorando, con las manos juntas. La adoraré echando a sus pies el tesoro de mi corazón. Y ella se volverá, cumplido su mandato, dejando su sombra negra en mi mañana. Y en mi casa desolada quedaré yo, solo y mustio, como mi última ofrenda a tí.

El último viaje

Sé que en la tarde de un día cualquiera el sol me dirá su último adiós, con su mano ya violeta, desde el recodo de occidente.

Como siempre habré musitado una canción, habré mirado una muchacha, habré visto el cielo con nubes a través del árbol que se asoma a mi ventana.

Los pastores tocarán sus flautas a la sombra de las higueras, los corderos triscará en la verde ladera que cae suavemente hacia el río; el humo subirá sobre la casa de mi vecino...

Y no sabré qué es por última vez...

Pero te ruego, Señor: ¿podría saber antes de abandonarla, por qué esta tierra me tuvo entre sus brazos? Y, ¿qué me quiso decir la noche con sus estrellas? Y mi corazón, ¿qué me quiso decir mi corazón?

Antes de partir, quiero demorarme un momento, con el pie en el estribo, para acabar la melodía que vine a cantar. ¡Quiero que la lámpara esté encendida para ver tu rostro, Señor! Y quiero un ramo de flores para llevártelo, Señor, sencillamente.

Sentado en la puerta de mi cabaña canto en voz baja.

La mañana, a mis pies, me mira con sus puros ojos de doncella. Por el camino ríen y cantan los enamorados.

¡Y nadie viene a acompañarme!

Sentado a la puerta de mi cabaña sueño a las nubes.

El mediodía me contempla con sus quietos ojos. En la floresta dorada se miran los amantes.

¡Y nadie viene a acompañarme!

Sentado a la puerta de mi cabaña callo, nostálgico. La tarde me mira con sus ojos de cervato.

Hacía el río, en la penumbra morada, se esfuman las parejas.

¡Y nadie viene a acompañarme!

Sentado a la puerta de mi cabaña suspiro y estoy triste.

La noche me mira con sus ojos estrellados. En el aire cálido palpitan besos y caricias.

¡Y nadie viene a acompañarme!

La palabra del hombre

"Mi oración, Dios mío, es esta:

Hiere, hiera la raíz de la miseria en mi corazón. Dame fuerza para llevar ligero mis alegrías y mis pesares.

Dame fuerza para que mi amor dé frutos útiles. Dame fuerza para no renegar nunca del pobre, ni doblar la rodilla al poder del insolente.

Dame fuerza para levantar mi pensamiento sobre la pequeñez cotidiana.

Dame fuerza, en fin, para rendir mi fuerza enamorado, a tu voluntad.

Carlos Condarco en Cochabamba

Viví un año inolvidable en Oruro, en 1979, lejos del esplendor de su pasado pero con la ciudad repleta de conspicuos orureños y de inmigrantes asturianos, árabes, alemanes y yugoeslavos, como se les decía entonces, que eran la memoria viva de la minería chica en Bolivia. Me cuesta creer que hayan pasado más de 30 años desde aquellos tiempos, pero los rememoré al leer la novela *El tesoro del Sacambaya* de Carlos Condarco Santillán, que se ha presentado recientemente en la Biblioteca del Palacio Portales.

Pienso en aquellos años para suponer que un orureño inteligente y estudioso, con plena conciencia de vivir en un espacio y un tiempo sagrados, que no sea antropólogo, debe sentirse como un traidor a la Patria. Todo en Oruro te predispone a medir, como un contador Geiger, el magnetismo telúrico y las continuas hierofanías que rodean esta ciudad aparentemente gris, porque atesora en sus entrañas dos explosiones de color realmente tropicales: el carnaval de Oruro y la pintura de Raúl Lara, para limitarme a dos fenómenos. Carlos Condarco Santillán es antropólogo, dos de sus hijos han seguido la misma carrera, y tiene, entre otros, un libro deslumbrante, *Uru-Uru: Espacio y Tiempo Sagrados*, que he devorado para acercarme a un texto de meridiana claridad acerca del misterio del carnaval de Oruro y sus orígenes míticos.

Conversé con Carlos en el Café Expreso, de Cochabamba, y, hablando de temas comunes, le repetí que los historiadores son una suerte de aguafiestas porque su misión es destruir mitos, como si la verdad, y no los mitos, nos hicieran libres. Me tranquilizó con su media sonrisa al decirme que no me preocupara, porque él, como antropólogo, no trabaja con verdades sino con mitos. Así pude comprobarlos al leer detalles sobre la cultura Uru, que consideró un espacio sagrado la serranía que cobija la ciudad de Oruro, rica en oro y plata, en símbolos solares y lunares, masculinos y femeninos, y en hierofanías anteriores a los cultos solares, provenientes de 10 mil a 5 mil años a.C., cuando el lago Tauca cubría la planicie orureña y se extendía al sur hasta los salares de Uyuni y Coipasa, lago gemelo del Titicaca y conectado a él por el río Desaguadero. Los Urus se consideraban anteriores a los hombres, criaturas del agua primigenia, los primeros habitantes del Ande, que ordenaron el caos en una narración mística donde hallaron lugar el fuego y el agua, la tierra y el aire, y sus dioses lares: Wari y Quak; Wari el dios del aire embravecido, de la tierra que tembla, del fuego crepitante y de las aguas tormentosas, y Quak, la serpiente que enlaza el cielo, la tierra, el subsuelo y el lecho subacuático, cuyo nombre ha sobrevivido en Koani, en la isla de Coati y quizás, conjectura mía, en la q'oa tan frecuente en nuestros sahumerios.

Aún más: Condarco nos recuerda que las culturas más antiguas, incluida la de Tiwanaku, fueron conquistadas por los aimaras, que provenían de Copiapó y Coquimbo, como para pensar que la invasión chilena de la guerra del Pacífico no fuera la primera. Copiapó en aimará es Kota Yapu. En fin.

Poco antes había leído con sumo agrado la novela *El tesoro del Sacambaya*, no sólo porque me permitió recordar ese pasado de Oruro que pude conocer en 1979, que en la novela está cargado de nostalgia y de buen humor británico, sino porque contiene un episodio en el cual tres amigos a caballo descienden hacia Capiñata y, en el templo del lugar, descubren, entre incunables, un diario manuscrito del cura del lugar, donde se habla de uno de los personajes más entrañables de nuestra mitología republicana, lastimosamente olvidado por la historia oficial, un cronista de la guerrilla de la independencia de Ayopaya que dejó escrito su Diario. Habló como es fácil suponer, de José Santos Vargas, el Tambor Vargas, orureño valeroso cuya memoria debería ser inmortalizada en un espacio escultórico gigante, donde figure junto a José Buenaventura Zárate, Eusebio Lira, Santiago Fajardo, José Ma-

nuel Chinchilla y José Miguel Lanza, entre otros combatientes de la guerrilla patria.

Condarco conjectura sobre la muerte del Tambor con maestría de narrador avezado. Es éste un suceso que ha quedado en el misterio, pues sólo se sabe que, al fundarse la república, prefirió retirarse a su chacra de Chacarí, en las cercanías de Pocusco, frente al cerro Chicote, empadronarse como indio contribuyente y vivir hasta una edad avanzada en pos de alguien que pusiera su diario en buen castellano. ¡Qué afortunados fuimos sus lectores de que el manuscrito llegara tal cual a nuestros días, sin la pesada retórica de los bachilleres de entonces! Se me figura que ese castellano popular del Diario del Tambor es, para nosotros, como el Quijote para el habla de Castilla, pues uno reconoce muchos giros todavía vigentes.

Me alegré de encontrar este acercamiento a la vida del Tambor porque he alimentado la misma aspiración narrativa desde que conozco el Diario del Tambor en 1985, y no tardaré en salir a la circulación con el título de *La sombra del Tambor*. Mientras más bolivianos preservemos la memoria de estos héroes populares, habrá mayor impulso para rectificar los errores de la fundación de la República, particularmente la exclusión de aquellos combatientes indios, cholos criollos que hubieran creado una sociedad auténticamente republicana y democrática.

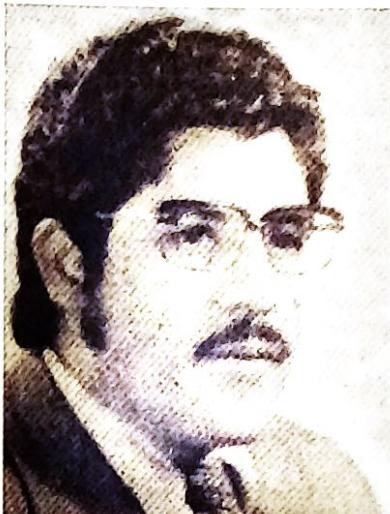
Es difícil orientarse en la maraña de acontecimientos que abundan en el Diario del Tambor; quizás por eso es inevitable coincidir en algunos de ellos. Para empezar, no hay nada más notorio que la amistad de Eusebio Lira con el joven Tambor, del caudillo generoso con el discípulo y del retrato vivo que hace el Tambor sobre Lira con sus virtudes y defectos, al margen de cualquier hagiografía. Por eso no me sorprendió hallar en la novela de Condarco dos de los episodios más notorios del Diario, pero con protagonistas distintos.

Lo que sigue no es una crítica sino una pregunta: ¿es de liberada esta licencia narrativa? En cualquier caso, el relato de los sucesos está por encima de los nombres, y eso quedará en la memoria del lector.

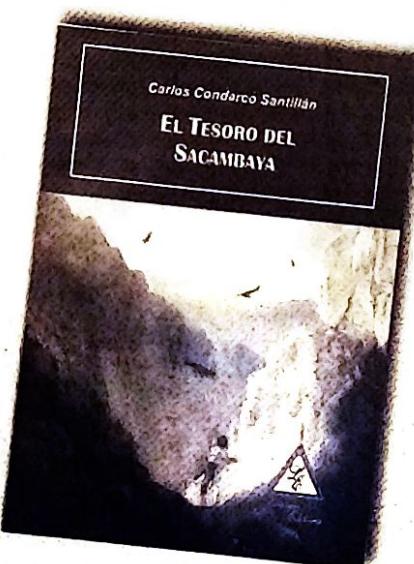
Condarco lo hace con la maestría que ya exhibió en sus cuentos, entre los cuales es difícil destacar uno en desmedro de otros. Sin embargo, qué fuerza mitopoética y expresiva tiene su cuento *El Toro*, traducido al aimara, al quechua y al alemán, y qué elegancia su cuento *Oficio de difuntos*, una veintena de líneas merece figurar en una antología universal del cuento breve.

Carlos Condarco Santillán es lector de clásicos, es un antropólogo con décadas de experiencia, es un viajero pertinaz que recorre la geografía andina a caballo; es un auténtico Tambor, que registra la crónica de nuestro pasado remoto y nuestro presente vivo; es un hombre sabio que ejerce la agricultura y la ganadería en su finca de Cotochullpa. No tuvo el honor de conocerlo cuando viví en Oruro, pero ya era tiempo de fundar una amistad duradera, basada en nuestras cuitas literarias y en la tertulia de nuestros días.

Ramón Rocha Monroy. Cochabamba, 1950. Periodista, escritor.



Carlos Condarco Santillán



Ramón Rocha Monroy

EL MUSICO QUE LLEVAMOS DENTRO

Jacques Offenbach

Jacques Offenbach. Colonia, Alemania, 20 de junio de 1819 – París, Francia, 5 de octubre de 1880. Conocido por sus vecinos como Der Offenbacher, uno de los compositores más influyentes de la música popular europea del siglo XIX.

De familia judía, fue hijo del encuadernador, profesor de música y compositor Isaac Juda Eberst y de Marianne Rindskopf, quienes cambiaron su apellido por el nombre de la ciudad natal del padre, Offenbach del Meno. En el Conservatorio de París fue discípulo de Luigi Cherubini y más tarde entablaría contacto con Halévy y Flotow. Como violinista formó parte de diversas orquestas, entre ellas la de la *Opéra-Comique*.

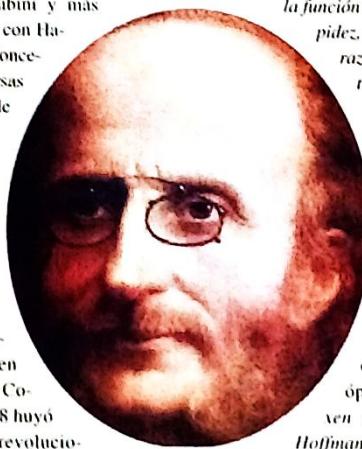
En 1844, convertido a la religión católica, contrajo nupcias con la española Herminia de Alcaín de 18 años de edad.

Un enfrentamiento con Meyerbeer, compositor de gran influencia en París, le limitó a crear *Comédie Française*. En 1848 huyó de Francia que estaba revolucionada. A su retorno, un año después, fue nombrado director de orquesta en el *Théâtre français*.

Persistente en su afán compositivo, comenzó a ganar notoriedad con *Oyavay ou la reine de les Iles*, decidió hacerse empresario y fundó el *Théâtre des Bouffes-Parisiennes* (1855). Desde allí resonaron sus composiciones (operetas y óperas cómicas) cuya influencia alcanzó a Strauss, Lehar y Rogel.

Eseñificó sus obras reflejando la *joie de vivre* de su época. Entre ellas destaca *La Belle Hélène*, apología del *ménage à trois*. También adaptó con éxito la ópera *Il signor Bruschino* de Giacomo Rossini.

Sus operetas visibilizan en clave de



humor temas clásicos y políticos. Así, en *Orphée aux Enfers* (1858) parodia el Orfeo con alusiones a Napoleón III, y en *La Belle Hélène* las ironías están dedicadas a Eugenia de Montijo, esposa del emperador.

Tras la caída de este Imperio, creó el *Théâtre de la Gaîté* y realizó una gira por Norteamérica con éxito relativo. Luego de la guerra franco prusiana, su ascendencia alemana le granjeó enemigos cuya ironía representó en sus operetas.

Para Karl Krauss, Offenbach cumplió la función de remediar la estupidez, darle un respiro a la razón y estimular la actividad mental. Su obra más seria fue *Los cuentos de Hoffmann*, inacabada a causa de su muerte en 1880. En ella se sublimiza la *Barcarola*.

Sus obras escénicas, con excepción de las óperas *Die Rheinübung* y *Los cuentos de Hoffmann* son consideradas operetas. Él prefirió nominar a diecisésis de ellas *operettes*; a otras 8 *opérette bouffe* y a una sola *opérette fantastique*. Incluye además 24 *opéras comiques*, 24 *opéras bouffes* y 2 *opéras bouffes féeries*. Le siguen 5 *opéra bouffon*, 3 *bouffomeric musicades*, 2 *saynète*, 2 *pièce d'occasion* y 2 *revue*. Inventó además nombres para composiciones individuales: *anthropophagie musicale*, *chinoiserie musicale*, *comédie à ariettes*, *conversation alsacienne*, *légende bretonne* y *légende napolitaine*, *fantasie musicale*, *opéra féerie*, *tableau villageois* y *valse*.

Sus restos reposan en el Cementerio de Montmartre.

Barcarola

Barcarola es un término italiano que corresponde a un género musical o canción folclórica cantada por los gondoleros venecianos cuyo ritmo es reminiscente del remar del gondolero, casi siempre un *tempo moderato* en compás de 6/8. Las dos *barcarolas* más famosas corresponden a la ópera *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach, y la *Barcarola* en su sostenido mayor para piano, Opus 60 de Frédéric Chopin.

Una *barcarola* se caracteriza Si bien las *barcarolas* más famosas corresponden al período romántico, el género ya era interpretado en el siglo XVIII. Así lo menciona Burney en *The Present State of Music in France and Italy* (1771). Este género era muy apreciado por los coleccionistas de buen gusto. Se caracteriza por su forma popular en la ópera y cuyo estilo sentimental se eleva en las manos de sensívolos creadores.

Además de Offenbach, Paisello, Weber y Rossini, escribieron arias-barcarolas Gaetano Donizetti y Giuseppe Verdi. El primero reflejó el ambiente veneciano en *Marino Faliero* (1835) y el segundo en *Un bello in maschera*.

De su parte, Schubert, si bien no usó el nombre específico, empleó un estilo reminiscente de la *barcarola* en algunos de sus *lieder* más famosos, tal como *Para cantarse sobre el agua*.

También se consideran *barcarolas* las 3 *Canciones sin palabras* opus 19, opus 30 y opus 62 de Félix Mendelssohn; *Junio* (de *Las Estaciones*) de Piotr Illich Chaikovski; la *Barcarolla (Out of doors)* de Béla Bartók y varios ejemplos de Rubinstein, Balakirev, Glzunov, MacDowell y Gabriel Fauré.



Los cuentos de Hoffmann. Barcarola