



La Nación • Otto A. Böhmer • H. C. F. Mansilla • Margarita Candón • Javier Patón
Víctor Montoya • Adolfo Castaño • Juan Rulfo • Alberto Crespo • Vicente González
Javier Marías • Eduardo Milán • Adolfo Cáceres • Marcelo Guardia

LA PATRIA SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XXII nº 559 Oruro, domingo 26 de octubre de 2014





*Caballos, óleo sobre tela 160 x 90 cm
Erasmo Zarzuela
Premio Nacional de Pintura.
Salón Pedro Domingo Murillo (1974)*

Ricardo Jaimes Freyre

(Tacna, Perú, 1868 - Buenos Aires, 1933)

Era un gran poeta y un gran hidalgo. Bastaba divisar su silueta en la calle Florida para darse cuenta de que ese hombre no pertenecía a tiempo alguno ni su vida se sujetaba normas ordinarias de relación. Su vasto y oscuro sombrero ahondaba la palidez de su rostro enjuto y sus ojos, en que brillaba una mirada vaga y triste, revelaban esa llama interior que anuncia la secunda turbación del espíritu. Y su munro, que parecía leve en su fina largura, sostenía la cupa española con grave donaire de caballero, surgido bruscamente de un lienzo antiguo y mezclado al tumulto de la ciudad como en la resurrección de un sueño. Los transeúntes se volvían para mirarlo; las mujeres lo contemplaban con la instintiva adivinación de lo que era y le ofrecían, al pasar, el tributo de una sonrisa, como si hubiesen comprendido que esa ofrenda fugaz compensaba las silenciosas cavilaciones del viandante.

Texto publicado en el periódico argentino "La Nación", al día siguiente del fallecimiento del poeta, el 9 de noviembre de 1933.

Naturaleza



El significado fundamental del término "naturaleza" es doble: por un lado, designa la esencia original de una cosa (en la naturaleza de la cosa está lo que constituye su particularidad); por el otro lado, se refiere al conjunto total, al orden natural del mundo con sus hechos independientes del hombre (Goethe decía: "Naturaleza es todo"). Si el hombre se concebía inicialmente como parte de la naturaleza, como criatura entre criaturas, más tarde descubrió su supuesta diferencia: entró en juego su conciencia, y con ella el espíritu, que algún que otro filósofo (Hegel) estimó adversario de la naturaleza, y finalmente la cultura, conjunto de aportaciones peculiares del hombre que no son necesarias desde el punto de vista de la supervivencia natural. El hombre, por tanto, se ha alejado mucho de la naturaleza primitiva; parece formar parte de su naturaleza el que no sepa muy bien qué hacer con la naturaleza, tal como esta era antes. Desde hace mucho tiempo se las da, por el contrario, de ingeniero de la naturaleza, la utiliza, la explota, la retuerce para sus fines, la convierte en artificio y la remodela, sin recordar que hubo un tiempo en que la naturaleza se las arreglaba sin él y que también sabrá arreglárselas sin él en el futuro; y la inversa no es cierta, puesto que el hombre necesita la naturaleza para sobrevivir. La filosofía no deja de tener una parte de culpa en tal ceguera, pues contribuyó decisivamente a que se perdiera la natural humildad ante la naturaleza y a que cundiera en su lugar un pensamiento posesivo que considera evidente que el hombre, como jefe de la creación, ha de proveerse sin cesar de lo que supuestamente le corresponde. La filosofía del marxismo-leninismo ha reforzado ese pensamiento posesivo, que ya había sido preparado, sin embargo, por el idealismo de corte hegeliano, que concebía la naturaleza como un aburrido estadio transitorio del espíritu. En el transcurso de sus esfuerzos por encontrarse a sí mismo, que a menudo revisten un aire cómico e incluso desesperado, hoy en día el hombre vuelve a salir en busca y captura de su "naturaleza interior", las secretas fuerzas impulsoras dentro de él que lo convierten en lo que es. Pero ¿qué es el hombre, si ya no puede o no quiere ser un ser natural, y si su "segunda naturaleza" -sus esquemas de conducta de origen social, histórico y cultural- se le ha vuelto igualmente sospechosa?

["Si se hubiera criado en ese jardín, sin saber nada sobre la naturaleza, ¿cómo habría vivido ella entonces la primavera?" MS 32 y s. 138 y ss, 571 y ss]

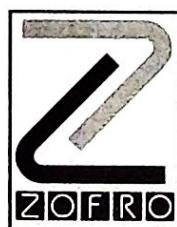
Otto A. Böhmer en: "Diccionario de Sofía" (1997).



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@zofiro.com
lurquiza@zofiro.com

www.lapatriaonline.com.bo/elduende



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

H. C. F. Mansilla

La calidad de la vida y la modernidad

recursos naturales y sobrecargas ejercidas sobre el medio ambiente.

La modernidad está en crisis. Estamos muy lejos de aquella jubilosa celebración de la era moderna que cantó en 1911 Ernst Troeltsch mediante su hermosa obra *El protestantismo y el mundo moderno*: la tolerancia y convivencia pacífica de diversos credos practicados simultáneamente, la separación de la Iglesia y el Estado, el predominio de la razón, el libre examen y su corolario secular, el carácter científico-racionalista de toda la cultura y el optimismo histórico pleno de confianza en el progreso, serían los aspectos positivos de esa excepcional síntesis protestantismo y modernidad.

Pero el mismo Troeltsch se percató de los elementos deplorables y autodestructivos de este orden. El individualismo racionalista, preciado como el núcleo del sistema, tendía a transformarse en un "relativismo de efectos disolventes y atomizantes". El trabajo racional y metódicamente disciplinado, con su "previsibilidad y su ausencia de alma", "su competencia implacable" y su "falta de compasión", no significaría "ningún amor al mundo", sino más bien quebrantaría "el impulso de reposo y goce" y conduciría al "señorío del trabajo sobre los hombres".

Basta ver hoy en día las sociedades donde aún prevalecen credos protestantes: decadencia generalizada de la estética pública, espíritu ferozmente anti-aristocrático de las ahora dominantes clases medias, perfección técnica combinada con frialdad total en las relaciones humanas, consumismo grosero burnizado de falso cosmopolitismo, y una larga retahíla de fenómenos similares. A manera de ilustración es bueno recordar las palabras de Karl Jaspers, un gran protestante: "Los alemanes no viven unos con otros, sino unos al lado de otros".

El proceso civilizatorio moderno ha privilegiado una actitud fundamentalmente activa, disciplinada, innovadora, es decir: productiva, autocontrolada, agresiva hacia el próximo y el medio ambiente, centrada en virtudes tradicionalmente consideradas como masculinas, y ha relegado a un segundo plano las cualidades femeninas tales como paciencia, amor, dedicación, empatía... La expansión casi mundial del feminismo no ha modificado sustancialmente esta constelación: las mujeres contemporáneas luchan, en el fondo, por parecerse cada día más a los hombres –en todo sentido: desde la apariencia externa hasta los valores de orientación–, y el clima social claramente más duro ha originado una competencia mayor en las empresas e instituciones, reforzando, de esta manera, el predominio mundial del principio de rendimiento en cuanto norma suprema e indubitable.

Como dirían los moralistas franceses clásicos: la hipocresía de la época actual consiste en un reconocimiento pragmático e interesado del "valor" de los sentimientos: si amamos, es para poder trabajar mejor, y no al revés. Parece que en el ámbito occidental la llamada razón instrumentalista ha estado ligada al exitoso despliegue de un aspecto esencialmente masculino, basado en la división de identidades, roles y labores, y que virtudes femeninas de carácter altruista y asistencialista, propias de una intersubjetividad práctica, no han podido rebasar el terreno del hogar y la familia. Pero, por otra parte, esta concepción de una lógica primordialmente masculina, fría y dominacional, diferenciada de otra femenina, más humana, es algo muy improbable y bastante confuso. Es decir: estamos otra vez en la oscuridad conceptual, lejos de las certezas de Ernst Troeltsch.

Hugo Celso Felipe Mansilla (1942).
Doctor en filosofía. Académico de la lengua.



Ernst Troeltsch

Hasta los ricos viven ahora peor que los privilegiados de ayer: antes de la Segunda Guerra Mundial los magnates podían gozar en sus villas de los encantos de una campiña más o menos bien preservada y de una atmósfera aun libre de las impurezas modernas; podían ahorrar tiempo y energías mediante sus carroajes y lacayos y sabían gastar su dinero para mostrar ostentosa e inequívocamente su preeminencia social. Hoy, en cambio, los miembros de las élites respiran el mismo aire contaminado que los estratos subalternos, sus automóviles de lujo no pueden avanzar más aprisa que los de los obreros en calles y carreteras atestadas y siempre insuficientes para el tráfico, y sus actos dispendiosos no sirven ya para diferenciarse del estilo de vida de las clases medias. La calidad de la vida, sobre todo en el Tercer Mundo, ha bajado sin duda alguna en los últimos decenios, paradójicamente en medio del progreso material y del despliegue más espectacular de los avances tecnológico-científicos en toda la historia de la humanidad.

Los experimentos socialistas iniciados en 1917 –en cuanto los intentos más serios que se han hecho para superar metódicamente el vilipendiado sistema capitalista– duraron largos decenios, y ahora podemos observar que realmente no sirvieron para corregir esos aspectos deplorables que los marxistas consideraron como exclusivos de la sociedad capitalista. Cuando gozaron del poder, los socialistas construyeron élites inmensamente privilegiadas y alejadas del ciudadano común y, simultáneamente, un sistema económico y social signado por el atraso, el estancamiento, el uniformamiento cultural y la represión política.

Por otro motivo parece que la situación actual es mucho más compleja de lo que nos imaginamos. Desde la crisis energética de 1973 se multiplican las voces que señalan las dificultades emanadas tanto de la clásica civilización industrial como de la actual sociedad de servicios, dificultades que no provienen estrictamente del orden socio-político o del régimen de propiedad de los medios de producción, sino de la dinámica imparable de crecimiento, utilización de los

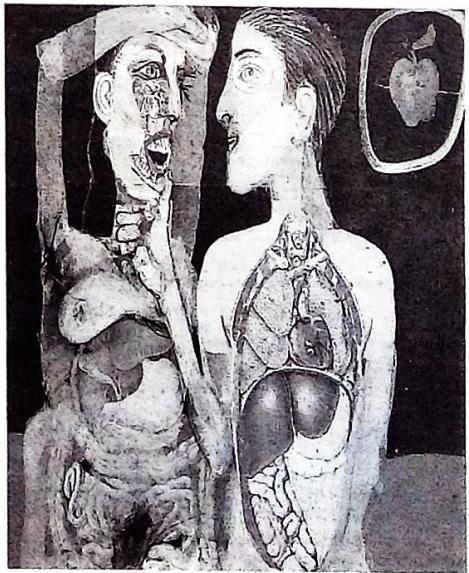
Pelos en el corazón

Se dice que una persona tiene pelos en el corazón cuando es inhumaño y poco sensible a los males ajenos. También significa tener grande esfuerzo y ánimo.

En la *Historia Natural* de Plinio, se lee que "...ciertos hombres nacen con el corazón peludo, y esos son los más intrépidos: así fue Aristómenes Mesenio, que asesinó a trescientos lacedemonios. Cuando fue herido y hecho prisionero se escapó por primera vez por un agujero de la cantera donde estaba prisionero por el estrecho agujero que utilizaba un zorro. Una segunda vez tomó el fuego de los guardias mientras dormían y quemándose, destruyó sus ligaduras. Hecho prisionero por tercera vez, los lacedemonios le abrieron el pecho estando vivo y vieron que su corazón estaba cubierto de pelos." (Libro XI, capítulo 37)

Con referencia a esta frase, existe otra bella leyenda que hace referencia a la vida de Antonio de Oquendo, marinero nacido en San Sebastián en 1557, que luchó en Nápoles, y posteriormente al mando de las escuadras del Cantábrico, combatió a los corsarios y derrotó a los sitiadores de las costas de Marruecos. Luchó en más de cien combates, distinguiéndose en la batalla naval de Pernambuco, contra los holandeses. Durante las luchas en el canal de la Mancha en el período de la guerra de los Treinta Años su comportamiento fue glorioso y ejemplar. Derrotado en la batalla de las Dunas (1639) pudo regresar con las naves a España donde, cansado y enfermo, murió en La Coruña en 1640. En el curiosísimo libro *Averiguación de las antigüedades de Cantabria*, Gabriel Henao cuenta que, cuando se dispusieron a embalsamar el cadáver de Antonio Oquendo, hallaron su corazón cubierto de pelos.

Margarita Candón. España.
Tomado de "Diccionario de frases hechas"



Exposición “Obra de una vida”: Erasmo Zarzuela

Discurso del arquitecto, pintor y acuarelista paceño Javier Patón en la inauguración de la Exposición “Obra de Vida - LXI Salón Pedro Domingo Murillo” del artista plástico Erasmo Zarzuela. La muestra estará abierta hasta el 30 de octubre en el Museo Tambo Quirquincho de la ciudad de La Paz

Damos la bienvenida al Maestro homenajeado esta noche, justamente por una obra fundamental en lo que se puede catalogar la pintura del siglo XX en nuestro país y ahora en este inicio del siglo XXI que se va tan rápido.

Erasmo Zarzuela es una de las referencias más importantes de la pintura en Bolivia por un elemento básico, preponderante y determinante: el manejo sabio del color. Un hombre que en algún momento de su vida me comentó que cuando era niño veía con alegría los colores que inundaban el hogar de sus padres. Sus padres estaban vinculados a los pigmentos, lo que nosotros llamamos añilinas, los tintes. Un hombre que ha vivido en medio del color, difícilmente no sería colorista.

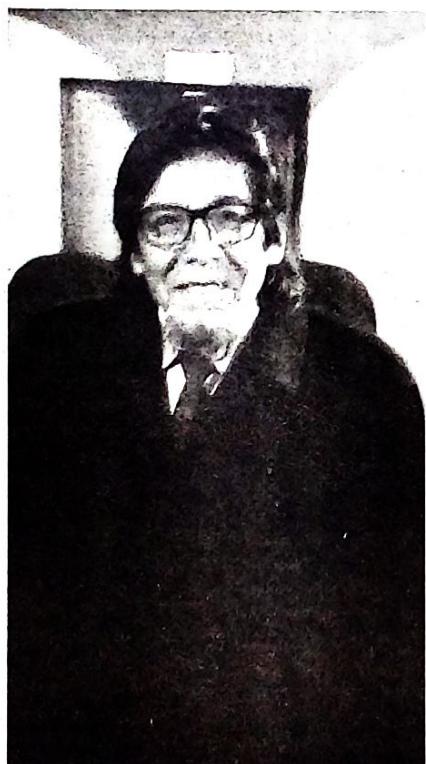
Erasmo Zarzuela ha marcado con su obra toda una generación de artistas de Oruro y del país. Es difícil reconocer a un artista casi escondido como ha sido Erasmo. Casi nadie reconoce ese valor fundamental, su capacidad de influir en los artistas de su generación, de generaciones posteriores y de otras latitudes con un planteamiento casi constructivo de su obra siempre vinculada a su paisaje, a la gente y a la tradición y cultura de Oruro.

Con un dibujo tan valiente, tan agresivo y tan determinado a la hora de bosquejar su obra, Erasmo Zarzuela marca con su pincel, marca con su paleta la historia del arte de la pintura desde la década de los 70. En esta época conforma el “Círculo 70”, grupo de artistas que estaban imbuidos por las nuevas tendencias del arte, abandonando un poco el realismo y navegando entre lo que era la pintura abstracta y la pintura o arte informal.

De esa época, Erasmo Zarzuela decide un camino muy particular para su obra que desde el principio se caracteriza por el manejo de los espacios de color, por un color yuxtapuesto, por un color que no es difuminado, por un color que es presencia pura de la pintura. Esa pintura que le va a significar reconocimientos desde muy joven en el país y curiosamente como uno de los pocos pintores que expone en el exterior. Su arte está en muchos museos, galerías y colecciones privadas más fuera del país que de acá.

¿Por qué hablo de que Erasmo Zarzuela influye en el arte nacional?

Muchos pintores observan su obra y beben de su fuente cromática, y beben sobre todo del uni-



Erasmo Zarzuela Chambi

verso que plantea como elementos que son parte de su pintura. Nos referimos precisamente a una primera etapa, por ejemplo, nadie hablaba ni pintaba los rostros asados de Oruro. Erasmo Zarzuela sí lo hace como una identidad de su trabajo vinculado a su contexto, a su medio, a un medio muy noble y prolífico en lo que ha significado brindar al arte nacional a muchos artistas de gran valor. La pintura de Erasmo Zarzuela es observada y asumida por sus contemporáneos. Ahí está la pintura por ejemplo de Gustavo y Raúl Lara, quienes observan el universo de Erasmo y lo representan a su modo. Los hermanos Lara habían regresado de Argentina con otros planteamientos, otros pensamientos y otra formación académica en la pintura, pero los temas de Erasmo Zarzuela son los que determinan que estos pintores y otros también se contagien de esta vorágine de imágenes que plantea.

Erasmo es el pintor de los quirquinchos, de los morenos, de la diablada y tiene una serie de dibujos que después serán publicados en la revista *El Duende*, una revista de poesía, de investigación y cultura de Oruro que ha recibido en sus páginas prácticamente toda su producción.

En los dibujos que seguramente ustedes van a poder apreciar, comprobarán la valentía de su trazo, la determinación de su carácter y esa postura artística que a veces un pintor, un dibujante esconde en su vida cotidiana.

Erasmo Zarzuela ha sido justamente reconocido en esta versión anterior del Salón Pedro Domingo Murillo por una obra contundente, por una obra de grandes valores y de gran significación para la pintura nacional, por ello creo que quienes han sido parte del Jurado Calificador han obrado con soltura, solvencia y justicia por un artista que, desde mi perspectiva siempre ha vivido con un bajo perfil. Mucha gente quizás conoce su obra pero no lo conocían a él porque ha preferido no el anonimato sino el trabajar silenciosa pero productivamente en su taller. Un hombre que todavía sigue produciendo su obra que creo le tiene que ofrecer a nuestro arte, a nuestra pintura, particularmente mucho más en esa propuesta que ya tiene muchos años de desarrollo y que ha posibilitado su consolidación como artista, como pintor, como hombre comprometido con una región, con un contexto, con un país, con una cultura, esa cultura que ha logrado sobrepasar con su arte el costumbrismo y que se ha convertido en un arte universal. Quienes vean la obra de Erasmo Zarzuela aquí o en cualquier lugar, se darán cuenta del valor de pintor que es. A Erasmo Zarzuela entonces voy a ofrecerle algo que el público seguramente quiere ofrecerle, un fuerte aplauso. Muchas gracias.

Van Gogh

(Holanda, 1853 – Francia, 1890)

—¡Tu oreja! ¿Dónde está tu oreja? —gritó el tabernero, asustado, impresionado

—Me la corté de un tajo...

—Y ahora, ¿cómo terminarás de pintar tu autorretrato?

—Con una venda en la herida, como si tuviera un maldito dolor de muelas.

El tabernero lo miró compasivo, como quien intenta comprender una vida marcada por la angustia existencial, hasta que de pronto, a modo de reconfortarle los ánimos, le dijo:

—De seguro que ahora se venderán tus cuadros en la galería de tu hermano Theo.

—No lo creo —suspiró Van Gogh, envuelto en un manto de melancolía—. A estas alturas de mi vida, nada ni nadie puede mejorar el estilo de mi arte; ni el comer pintura amarilla, ni la sangre derramada, ni las raciones de alcohol, ni los vómitos y mucho menos los consejos de Gauguin, quien se metió en la cama con la misma puta que un día antes me prometió su amor.

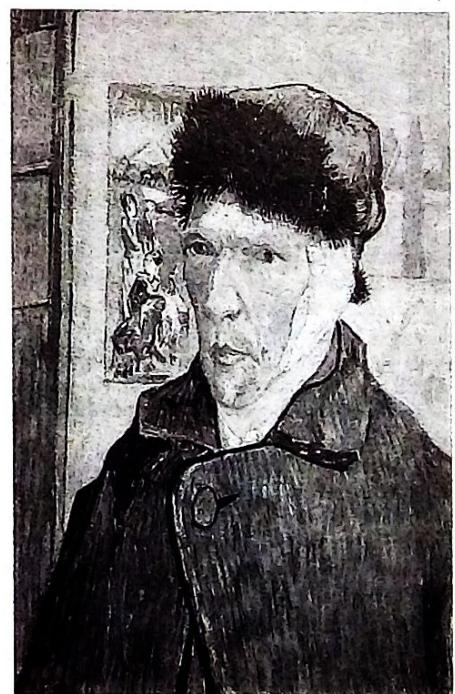
—¿Y qué piensas hacer? —preguntó el tabernero.

Van Gogh, presa de una honda depresión, pensó un instante. Vació la última copa de un trago y contestó:

—Me pegaré un tiro y me iré al más allá, en las vibraciones cromáticas de un cuadro de girasoles.

Víctor Montoya. La Paz, 1958.

Escritor y narrador.



Vincent Van Gogh

Juan Rulfo: El silencioso testamento



Pocas obras como la breve y fulgurante del mexicano Juan Rulfo (Jalisco, 1918) convoca tanta admiración y universal estima. Desde las del feliz e insobornable Jorge Luis Borges —que lo incluyó en su “Biblioteca Personal” y escribió sobre su obra y persona con luminosa certeza hasta las de los millones de lectores anónimos que en América y en el mundo reconocen en su literatura una contraseña para adentrarse en la historia profunda de ese mundo —el rural— cuya agonía y extinción es uno de los signos más ominosos de nuestro ominoso tiempo. Pocos pero innumerables como el polvo, los personajes de Juan Rulfo se pasean por la tierra buscando en vano suelo firme, ya sea porque este se les hace aire en la Caída y la sentencia o porque ellos mismos han sido heridos de muerte por la historia y ahora se disipan ante nuestros ojos como sombras. Quedan, con todo, invictas, sus voces; resuenan con el eco perdurable de su callada música y, de lector en lector, de lengua en lengua, dejan esa huella distintiva de la gran literatura. Entrelineado en el silencio de esas voces, en cortante filigrana, se revela un paisaje que no es —advierte Octavio Paz— “la descripción de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está detrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y del cosmos (...) Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no es una descripción— de nuestro paisaje”. Es el Paisaje casi siempre árido, hecho de tierra y aire, de *El Llano en llamas* (1950), título de su primer libro de cuentos publicado cuando el autor ya casi contaba cuarenta años. Obra, pues, de un autor maduro y que aparece desde un principio armado y dueño de todos sus recursos en un volumen de cuentos que son cada uno una obra maestra y que a su modo sobrio y sabio concentran y revolucionan el complejo proceso de la narrativa de la Revolución Mexicana y de la literatura realista hasta entonces escrita en España y América hispana. Ese proceso de síntesis y renovación culmina en *Pedro Páramo* (1953), “una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica y aun de la literatura”, al decir del ya citado Borges. Concisa y deslumbrante, esta novela

despliega y pone en obra con aérea sencillez, una sabiduría literaria y humana que hace de ella no solo una inolvidable novela sobre el olvido y una obra maestra del arte narrativo sino uno de los símbolos en que mejor se reconoce la geografía interior de América Latina, la historia indecible de su extensión cultural.

Juan Rulfo pertenece a esa estirpe de escritores para quienes oír y ver tiene mayor efecto ético y estético que hablar y escribir. Lector voraz, enamorado de la música —desde la dicha y hablada por la gente menuda del pueblo hasta la compuesta y orquestada, sin olvidar aquellas otras, poderosas pero inasibles, de la palabra escrita en el tiempo o de los objetos en el espacio—, el autor de *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* era también un hombre capaz de oír con los ojos y de restituir la eternidad del instante a través de las imágenes captadas por la fotografía, del mismo modo que era capaz de devolver la vida a los hombres limitándose a escucharlos. Esta disposición, aunada a una voluntad regida por la sencillez y la austereidad, lo llevó a publicar en 1980, *El gallo de oro*, un guión de cine que había trabajado varios años antes. No deja de parecer elocuente que el mismo Juan Rulfo, que había practicado un voto de silencio editorial después de la aparición de sus dos breves y deslumbrantes obras maestras, descendiera a publicar al final de su vida un guión que resulta en cierto modo su testamento literario. Su intensidad y calidad dramática, su hondura y fantástico espesor apenas quedan encubiertos por la adjudicación a ese modesto pero exigente género —el guión cinematográfico—, aquí ennoblecido definitivamente por el autor. Tratándose del autor clásico de quien se trata, sería inepotato e injusto relegar *El gallo de oro* al renglón de las obras menores. Tal vez sería más oportuno pensar que Juan Rulfo llegó a sentir la literatura como un guión para despertar la vida interior, y que *El gallo de oro* es una de las obras menos conocidas y más misteriosas de este escritor que, según Carlos Fuentes, nos ha devuelto “a los últimos hombres y mujeres de nuestra tierra”.

Adolfo Castaño. Escritor y crítico literario mexicano (1952).

Frases de Juan Rulfo

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. México, — 1986. Escritor, guionista y fotógrafo perteneciente a la generación del 52. Sus dos obras emblemáticas: “” () y ()

* Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta.

* Y abrí la boca para que se fuera (mi alma). Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.

* ¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido.

* Me haré a la idea de que te soñé —dijo—. Porque la verdad es que te conozco de vista desde hace mucho tiempo, pero me gustas más cuando te sueño. Entonces hago de ti lo que quiero. No como ahora que, como tú ves, no hemos podido hacer nada.

* Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague.

* Apréndete esto, hijo: en el nidal nuevo hay que dejar un huevo. Cuando te atiéles la vejez aprenderás a vivir, sabrás que los hijos se te van, que no te agradecen nada; que se comen hasta tu recuerdo.

* Sin embargo, la vida no es muy seria en sus cosas.

* ¿Sabes una cosa? He llegado a saber, después de muchas vueltas, que tienes los ojos azucarados. Ayer nada menos soñé que te besaba los ojos, arribita de las pestañas, y resultó que la boca me supo a azúcar; ni más

ni menos, a esa azúcar que comemos robándonosla de la cocina, a escondidas de la mamá, cuando somos niños.

* Pero ¿por qué las mujeres siempre tienen una duda? ¿Reciben avisos del cielo, o qué?

* Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron antes que los tuyos.

* La muerte no se reparte como si fuera un bien. Nadie anda en busca de tristezas.

* Pero los caminos de ella eran más largos que todos los caminos que yo había andado en mi vida.

* —Ya murió? —Y de qué? —No supe de qué. Tal vez de tristeza. —Suspiraba mucho.

* Eso es malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace.

* ¡Yo te amo! En el cáliz. En la aurora. Debajo del Septentrión más absoluto. Allí donde la soledad une a los hombres. Allí te amé, allí encontré tu imagen. Allí te dije: “esto es lo que ha estado esperando mi esperanza”... Y me entregué.

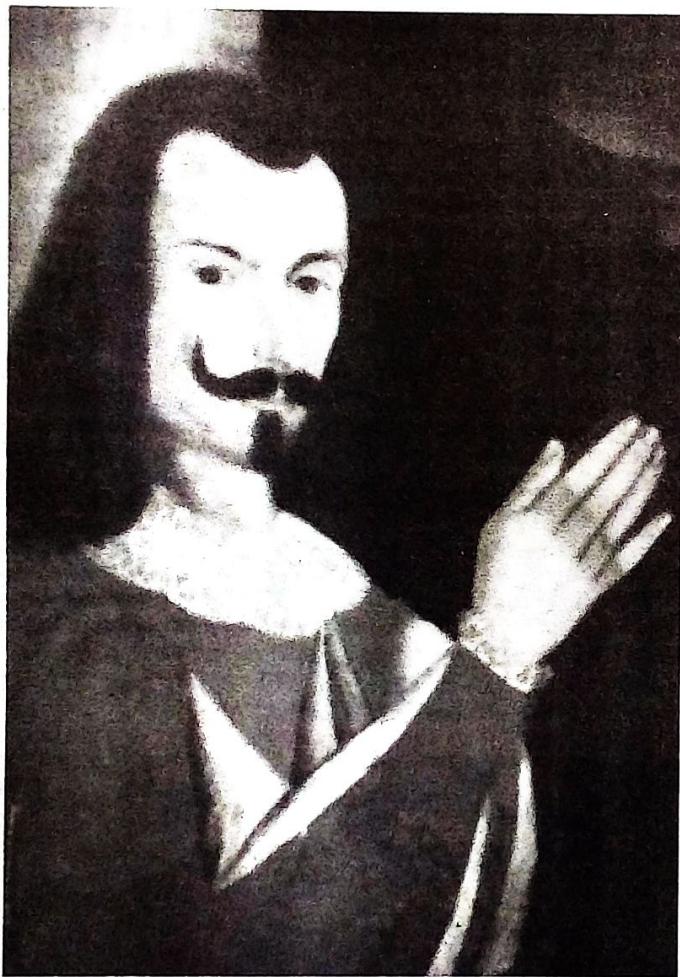
* Todo escritor que crea es un mentiroso; la literatura es mentira, pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.





Lorenzo

El opúsculo "Fundación de la Villa de San Felipe de Austria y Asiento de Minas de Oruro" escrito por el historiador D. Alberto Cre y completada en el Archivo Nacional del Per



Lorenzo de Aldana

Lorenzo de Aldana fue quien dio el primer golpe de picota en la rica entraña argentífera de Oruro.

Aldana comenzó su periplo de conquistador en Guatemala y vino al Perú con Pedro de Alvarado. Francisco Pizarro le dispensaba entera confianza y le mandó a relevar a Sebastián de Benalcázar en el gobierno de Quito. Después que el marqués fue asesinado, Aldana estuvo en la batalla de Chupas contra los almagristas.

Por eso, cuando Gonzalo Pizarro encabezó la rebelión de los encomenderos del Perú, a todo el mundo le pareció

lógico que Aldana asumiera la personería del caudillo en

Lima y que con tan incontestable autoridad dirigiera la captura de Núñez Vela. Pero como era hombre de lealtades pasajeras, no pasó mucho tiempo sin que abandonara a los rebeldes y se adhiriera a la posición legitimista al lado del virrey. Y eso ya no pareció lógico a nadie. En eso fue tomado por los insurgentes y Francisco Carvajal quiso darle muerte diciendo *"que no era buen amigo, ni para temerle"*. Pizarro, cuyas lealtades no eran pasajeras ni aún frente a la ingratitud, se interpuso a tal designio y con eso recuperó su adhesión, momentánea, porque Aldana tenía el carácter versátil. Pizarro lo despachó a España como su Procurador para que explicara al rey los motivos del levantamiento, pero al llegar a Panamá se plegó a la Gasca. Esta vez el perdón no tenía ya sentido y Pizarro condenó a Aldana, junto con la Gasca, Alonso de Hinojosa, Pablo Meneses y Hernán Mejía, *"por aleves y traidores"*, a ser *"arrastrados a colas de caballo y hechos cuartos y sus casas derrocadas y aradas con sal"*. Pero nada de eso aconteció, y Aldana recibió el cargo de Justicia Mayor de Lima y, una vez derrotada la rebelión, una extensa encomienda que abarcaba Paria, Toledo, Tapacarí y Capinota y daba 60 mil pesos.

A pesar de esa recompensa, algunos años más tarde, en 1552, Aldana solicitó al rey licencia por cuatro años *"para ir a besar a Vuestra Alteza las manos y hacerle relación de mis servicios [...] y por estar muy pobre"*. La prosperidad le dio parcialmente alcance después, porque en 1557 ya se le tenía como *"uno de los hombres que más posibilidad y hacienda tienen" en el Perú*.

Fue entonces que los indios de Paria descubrieron las vetas de plata de Oruro con excelentes resultados. Pero junto con el dinero llegó el desmoronamiento físico. Padecía gravemente de la vista y estuvo a punto de morir en La Plata, que era el lugar donde debía guardar vecindad. El virrey marqués de Cañete le autorizó a cambiar su residencia a Arequipa, pero con la condición de que no

hiciere ir a esa ciudad a ningún indio de su repartimiento a servirle o llevarle tributos.

Como Aldana no estaba desprovisto de sentimientos de gratitud, antes de morir, es decir antes que su vida adoptara ese fin definitivo, dispuso testamentariamente la distribución de su fortuna entre quienes le ayudaron a obtenerla. Dejó a los indios de Paria las haciendas y un fondo para el sostenimiento de dos hospitales en Challacollo y en Capinota, fuera de una renta anual de dos barras de plata para que dos religiosos de la orden de San Agustín difundieran la doctrina católica entre los naturales. El legado consistía en sus haciendas de puna llamadas Santo Tomás, Cari Cari, Burguillos, Guancarama y Querejani, que tenía unas 50 mil cabezas de ganado ovino, y varias propiedades en Cochabamba. Al dejarlas a los indios, contradijo posteriormente a Carvajal. Según Calancha, Aldana murió en 1573.

Las minas fueron abandonadas y años más tarde las volvió a ubicar un tal Antonio Quijada, quien asoció a sus trabajos a Gonzalo Martín de Coca y Sebastián Marqués. En 1581 ya había varias minas en explotación. Desde mayo a diciembre de ese año, los dueños sacaron en total 6.565 marcos de plata fina, sin contar *"gran suma de marcos que han sacado personas particulares que no han hecho manifestaciones"*.

La expansión de los trabajos se vio detenida por la carencia de mano de obra, que no podía ser otra que la



de Aldana

Esopo Rodas (La Paz, 1917 - 2010) es resultado de su investigación llevada a cabo en 1954 en el Archivo General de Indias de Sevilla. El texto que sigue forma parte de esta obra

indígena. Como hacía algunos años el virrey Francisco de Toledo había establecido la "mita" de Potosí, que suministraba gratuitamente abundantes trabajadores, los mineros de Oruro aspiraron a contar con un beneficio parecido. En noviembre de 1581, el cura bachiller Montoro —quien poseía un pequeño ingenio en Las Sepulturas—, Marqués y otros tres españoles se presentaron al Alcalde Mayor de Berenguela a pedirle la concesión de indios dentro de un régimen parecido al de la "mita" de Potosí.

A tiempo de crear la "mita" de Potosí, el virrey Toledo adjudicó 500 indios a las minas de Berenguela, pero como estas no habían resultado tan rendidoras como se creyó en un comienzo, la intensidad de los trabajos disminuyó y los indios quedaron disponibles. Eso explica la gestión de los mineros de Oruro ante el Alcalde de Berenguela. Aunque los resultados fueron algo tardíos, el intento no fue vano. En 1589, el Alcalde ordenó a los caciques de Tapacarí y Cacajas dar a Marqués 18 indios.

El volumen que previsiblemente alcanzaría la explotación de las minas excedía al número de trabajadores de que se disponía en Oruro. Un día, 20 de marzo 1605, un grupo de pobladores nombró a Diego de Medrano "principal descubridor y poblador de estas minas", para que en calidad de Procurador solicitara al virrey del Perú o al Presidente de la Audiencia de Charcas, la concesión de indios de "cédula" o "mita" para el trabajo en los socavones

y azogues para el beneficio de los minerales.

Medrano se trasladó a Potosí y allí hizo presente al licenciado Alonso Maldonado de Torres que la ley y abundancia de los minerales de plata de Oruro superaba a las de Potosí, Salinas y Berenguela, que se hallaban situados en las cercanías.

Las vetas se extendían principalmente por los dos cerros más elevados de la región: San Miguel de Oruro y San Cristóbal. En el de San Miguel había dos vetas principales "que estaban tapadas por tierras y desmontes de los cuales se ha sacado mucha plata". Una de estas vetas llamada Pie de Gallo, corría de levante a poniente por un trecho de más de 14 minas y tenía un ancho de más de una vara. Era tan alto el contenido metálico de esta veta, que daba tres a cuatro pesos por quintal: era además muy fácil de trabajar porque un indio "mingado", o sea voluntario, sacaba a plan de barreta hasta seis arrobas de metal en un solo día de labor. En la misma dirección corría la otra veta principal, San Mateo, aunque con un ancho de solo media vara; la de San Agustín tenía más de una vara y daba unos cuatro pesos por quintal.

En el cerro San Cristóbal, las principales minas eran las de San Francisco, La Descubridora y La Salteada; todas rendían de seis a ocho pesos por quintal y no ofrecían dificultades para el trabajo, sobre todo porque no tenían agua que entorpeciera las faenas.

En cambio, por Las Sepulturas, a legua y media de las minas, en el camino hacia La Paz, pasaba un arroyo con suficiente caudal para alimentar la marcha de los ingenios. Existían ese año dos en pleno funcionamiento y uno en construcción y en Paria, a tres leguas de distancia, se estaba levantando otro. Cincuenta españoles "gente honrada y apacible y algunos de ellos casados" poblaban Oruro.

Medrano pidió al Presidente de la Audiencia de La Plata el traspaso a Oruro de la mitad de los 500 indios de "mita" que estaban asignados a Berenguela, algunos que servían



Manuel de Castro y Padilla

como cargadores "apires" a gente rica de La Paz y los indios de Condesuyo que por la distancia nunca habían podido acudir a Potosí a cumplir el trabajo obligatorio impuesto por Toledo. También solicitó Medrano que no se impidiera a ningún indio ir a trabajar voluntariamente a Oruro y que se permitiera a los españoles que disponían de "mitayos" en Salinas y Berenguela, trasladarlos a las nuevas minas.

Para que comprobara personalmente la situación descrita por Medrano, el licenciado Maldonado de Torres destacó al Corregidor y Justicia Mayor de la Villa de Salinas de Río Pisuegra, capitán Gonzalo de Paredes Hinojosa.



Vicente González Aramayo

La vida agitada de Nicolò Paganini

Nicolo Paganini fue músico italiano. Nació en Génova en 1782 y murió en 1840. Había desarrollado enorme habilidad y maestría en la ejecución del violín. Su personalidad de músico se difundió en la Europa de principio del siglo XIX. Paseó sus conciertos y caprichos principalmente en las capitales, además de teatros suntuosos fue invitado para tocar en palacios, por familias de la rancia aristocracia e instituciones como el Papado en el Vaticano. Compuso siete conciertos para violín y veinticuatro caprichos, entre ellos la famosa "Campanella". Gozó de fruiciones y comodidades que le permitieron sus ingresos. La razón para que ganara una regular fortuna fue porque tuvo siempre salones llenos, debido, además de su virtuosismo en la ejecución del hermoso instrumento, que tuvo que ser parte de su alma, a la fama que se gastaba de personaje misterioso. Es que la metafísica de aquella época solía interpretar ciertas características poco comunes en personas, como influencias del demonio. Hubo gente que incluso juraba que le vieron conversando cierta noche con un personaje que tenía patas de cabra. De ahí la fama de que tuvo pacto con el diablo para su virtuosismo.

Esa sería una sinopsis de la vida de Paganini, pero vayamos al detalle, ficción y veracidad. La Empresa Cinematográfica inglesa "Arthur Rank", en la década del 40 produjo la película en blanco y negro "El violín Mágico", asignándole el papel de Paganini al apuesto actor Stewart Granger. Lo presentó como a un Paganini romántico. Claro, la película es de ficción. El doblaje de la música lo hizo el virtuoso Yehudi Menuhin. El filme comienza cuando Paganini es contratado por una bella dama noble para que tocara junto a una ventana de barrotes. Era por el padre de la señora que debía terminar de limar los barrotes de esa ventana que era de la cárcel donde se hallaba recluido por político. Querían que la música, que vertiera el instrumento, bella o no, hiciera ruido al compás de la lima. El preso huyó. Paganini después diría: "Primera vez que mi violín abre las rejas de una cárcel". Este aspecto no se encuentra en biógrafos principales. Todo lo que aquí narra constituyen sucesos históricos, pero, como es de rigor para el cine, las historias se alteran, desformando, suprimiendo o agregando escenas, en una hipérbole a veces no del agrado de lectores de la Historia y de críticos de cine. El cine, según la lógica de los productores ha sido hecho para los analfabetos, decía un profesor, y se explicaba: fue dado a los niños y gente que no necesita leer nada, sino ver, reír o llorar; por ejemplo las telen-



"Nicolò Paganini" de George Patten (1832)
Óleo sobre tela por Vicente González Aramayo Zuleta. Fuente del rostro

ovelas, los héroes ineftables y los dibujos animados. Pero sobre todo el gasto enorme en los efectos especiales. Si el cine hubiera sido inventado para los exquisitos, habría desaparecido. El cine debe mantener la estética, aun a costa de la lógica. Un ejemplo encontramos en la película "Barbaras" con Anthony Quinn, basada en la novela de Par Lagerkvist (1891-1972. Premio Nobel 1951), en la que la amante del liberado por Pilato tensa labio leporino. La película omitió ese defecto físico muy humano, para mantener el valor estético.

Volviendo a la película de Paganini, la película resalta algunos aspectos de su vida. Muestra que convivía con una amante llamada Bianchi, abnegada y leal que soportó su temperamento generalmente rígido, tenaz... pródigo con el dinero y desasosegado. Físicamente era delgado, de rostro huesudo, nariz afilada ojos de pupilas oscuras y profundas, cabello largo, boca de labios finos. Muchas horas, sobre todo de la noche ejercitaba el violín. Por esa razón seguramente era inimitable en ese arte y daba lugar a conjetas del vulgo: "... nadie puede dominar algo a tal extremo, a menos que tenga pacto con el demonio...". Pero fue por pura destreza cómo ganó el violín Estradivario

tocando los difíciles "arpegios del Signore Passini". En la película, el músico se enamora de la dama que le contrató para limar los barrotes de la ventana, y es correspondido, pero se presenta un óbice: la dama es de la realeza y se halla comprometida con un capitán aguerrido del ejército. Llega un momento en que el militar quiere lucirse como tal y esgrimiendo su espada desafía al músico alcanzándole otra. Se batirán, pero, Paganini, como lo único que ha esgrimiido en su vida ha sido el arco de su violín, se halla, naturalmente en desventaja, recibe una estocada que le produce una leve herida en la mano derecha. Desde ese momento se niega a tocar el violín, pero la dama aquella se vale del propio Bianchi para instarle a que renueve su pasión por su instrumento, pero el músico se niega y se sume en depresión. Siente asaz dolor moral, pues la herida de la mano se halla completamente sana.

De principio, el Vaticano pareció no dar importancia al vox populi, con respecto de reputación Paganini. Casualmente recibe la invitación del Papa para tocar en el Vaticano. Debió acudir, es casi una orden. Cuando llega, el recinto de la Santa Sede se halla colmado de gente, se observa lujo y esplendor, pero también recato. Se halla adornado con

flores de colores, cortinajes con doceles, gobelinos, y pinturas religiosas. La orquesta sinfónica se halla lista. Paganini ocupa su lugar: adelante. Mira sorprendido y encuentra en la primera fila a la dama de sus sueños: a su diestra se halla su comprometido. Existe un silencio sagrado... inviolable... Paganini panea con la mirada todo el recinto y en una actitud de soberbia asaz disimulada persiste en negarse a tocar, pero ella con además de cabeza y los ojos piadosos le insta. Entonces como entrando a un sacrificio y gran esfuerzo toca... toca divinamente el Concierto para violín de Beethoven.

Cuando concluye, una tromba de aplausos retumba en el recinto. El pontífice se acerca solemnemente al músico, que dobla una rodilla al suelo, con un sable y loarma "Barón y Caballero de la Espuela de Oro", preundiéndole la presea en su solapa (lo mismo que le fue dado a Mozart un siglo atrás). Claro que en la película solo escuchamos parte del tercer movimiento del concierto. La película trata de resaltar el lado romántico, con una profunda relación incluso pasionaria que no pudo cristalizarse, debido a la diferencia de clases sociales.

Aconteció en otra ocasión, cuando una distinguida familia le invitó a tocar en el salón de su mansión. Había adelantado en enviar su instrumento, pero gente que no le quería bien le había limado tres cuerdas del violín, probablemente para que pasara ridículo. Cuando estuvo frente a su audiencia, se reventaron las cuerdas, naturalmente, vio que le quedaba solo la prima pero con extrema serenidad tocó en una sola cuerda "El Carnaval de Venecia".

En el año 1930 se había desatado la epidemia del cólera en París. Hubo ya muchos muertos. La gente, asustada, hacía todo lo posible para combatirla. Sin embargo llegó Paganini y ofreció como estreno su Concierto No. 4, dedicado a París. La gente —dicen los historiadores— acudió masivamente al teatro, madres llevando a sus hijos en brazos, incluso, para que tengan el orgullo de contar un día que asistieron, aún cuando no entendieran, a un concierto del célebre músico. Se olvidaron todos del cólera y del rumor que pesaba sobre la reputación del maestro porque algunos hasta la asociaron con la peste, diciendo que aquel mal no fue casual. Esto fue absolutamente cierto. Este concierto se perdió por casi un siglo, como veremos más adelante.

En otra ocasión, en uno de los teatros de la plaza de Ginebra, tocaba su Concierto No. 3, cuyo tercer movimiento es "La Campanela". Casualmente, en el otro teatro una orquesta ejecutaba la Sinfonía N° 9 de Franz Schubert, dirigida por el autor. Pero este músico, genial también debió sufrir en aquella ocasión uno de los más agudos dolores cuando vio que el teatro quedaba poco a poco desierto. La gente salía a hurtadillas para acudir al otro teatro y escuchar a Paganini.

(Pasa a la Pág. 9)

Ofreció todos sus conciertos en las ciudades de Europa ante siempre eufóricos públicos. Sobre esto –refiere un personaje contemporáneo que en ocho semanas de conciertos “se embolsilló 125.000 francos...” (Calculan unos 50.000 dólares)

Siempre dentro el encaje romántico, la película presenta una escena corta pero divertida. Resulta que Paganini tocaba en Parma su Concierto Nº 1. Había terminado el segundo movimiento cuando desde la calle llegó el rumor marcial de botas militares y cascos de caballos que chocaban contra el empedrado. La gente se puso de pie: ingresó marcialmente aquel capitán que le había disputado a la novia. Miró al músico sonriente y le dio el saludo militar. Paganini le guiñó el ojo y reanudó su concierto con el tercer movimiento. Al salir el militar, a tono con la música, cambió el paso.

Algunos biógrafos anotan que Paganini estuvo en la cárcel un corto tiempo por haber infierno una herida en la oreja de una mujer. No sería raro que así fuera, pues este músico frecuentaba a trato con impúdicas mujeres, garitos y chirlatas. Era una faceta licenciosa de su vida. No obstante, también tuvo otra, tal vez no tan visible: era generoso. El dinero que recibía salía de sus manos más rápido de lo que entraba. Sostuvo a su padre, ya viejo y ebrio, a su hijo Aquilino, ayudó mucho a su amigo y colega, Héctor Berlioz.

En la década del 30 del siglo XX vivía en Parma el señor Natale Gallini: era músico y anticuario, preferentemente coleccionaba objetos relacionados con partituras. Es así que llegó a sus manos una vieja partitura para orquesta. La estudió profundamente y llegó al convencimiento de que era el Concierto Nº 4 de Paganini, precisamente el que había dedicado a París, cuando entró en esta ciudad con el cólera, en 1830. Pero esa partitura era la parte de la orquesta, le faltaba el solo de violín, es decir el concierto mismo. Decidió que dedicaría el resto de su vida a buscarla. Viajó por varios países, pero cuando ya iba a colgar su

propósito, la casualidad le dio el cáliz que buscaba. Asistió, como lo hacía siempre a recitales y conciertos, esta vez a un dúo de piano y violonchelo. Le pareció conocida la música, tuvo una esperanza, pero de pronto como una ráfaga de luz brillante inundó su mente, y se dio por convencido que era lo que había buscado tantos años. Pidió a los del recital le dejaran probar, pero la gente de ellos fue tan grande que se la observaron. Gallini fue a su casa y allí vio que la partitura, que siempre tuvo, y la que acababa de llegar a sus manos, resultaban como colocar el anillo al dedo. Sintióse satisfecho, tenía el Concierto para Violín y Orquesta Nº 4. Natale tenía hijo que estudiaba dirección de orquesta en el Conservatorio de París, llamado Franco; iba a cumplir 35 años. Le obsequió toda la partitura del concierto, como regalo de cumpleaños. El caso les dada a los Gallini casi el derecho propietario. Era el año 1954 y decidieron ofrecer la premier. Así fue. Fue por contrato la parte del solo, al virtuoso Arthur Grumiaux. La orquesta fue la “Orchestre Des Concerts Lamoreaux”, de París bajo la dirección de Franco Gallini.

¡Qué gran satisfacción para los Gallini, y para nosotros que poseemos el disco!

Probablemente debido a la vida desordenada y en cierto tiempo licenciosa, amén de los viajes largos y sacrificados para cumplir con sus conciertos, el maestro enfermó de tisis laringea. El final de sus días fue doloroso: tenía rostro demacrado, ojos hundidos, nariz aguada, pómulos brillosos, labios delgados y amoratados. Desgraciadamente, como tuvo mala fama, la iglesia, como le había excomulgado, no quiso que se le enterrara en cementerio católico. Su hijo, con el cuerpo de su padre hubo de peregrinar por varias décadas para que sus restos hallaran la paz.

Vicente González Aramayo Zuleta.
Abogado, historiador, novelista y cineasta.

‘Por qué no están en el manicomio’

Hace ya años que vengo observando una extraña costumbre de la prensa española que no me explico y que da que pensar. Que los periodistas minten y manipulan es sabido desde hace siglos; que a veces inventan noticias inexistentes, y que ocultan o callan otras, según su conveniencia o sus órdenes y consignas. A estas alturas, nadie debería ser tan ingenuo para creer sin más lo que se nos cuenta en un diario, la radio la televisión, no digamos en Internet. Obviamente, hay medios más tenientes a tergiversar que otros, o a falsear, y algunos resultan transparentes hasta la puerilidad. Uno diría que los lectores, oyentes o espectadores de estos se han tenido que dar cuenta y los habrán abandonado, o por lo menos habrán aprendido a poner entre paréntesis o en cuarentena cuanto procede de ellos. Sin embargo no es frecuente que sea así. También sabemos que muchos individuos desean enterarse solo de lo que previamente les gusta o aprueban, pretenden ser reafirmados en sus ideas o en su visión de la realidad nada más, y se irritan si su periódico o su canal favorito se las ponen en cuestión. Solo aspiran a ser halagados, a cerciorarse de lo que creen saber, a que nadie les siempre dudas ni los obligue a pensar lo que ya tienen pensado (es un decir). Nuestra capacidad para tragarnos mentiras o verdades sesgadas es casi infinita, si nos complacen o dan la razón. El autoengaño carece de límites.

Pero cuanto más maduro se hace el mundo cronológicamente, más parecen crecer el infantilismo y la credulidad. Alguien suelta un bulo en Internet y de inmediato se la da carta de naturaleza y corre como la pólvora, pocos se cuestionan su veracidad. No son raras las ocasiones en que dichos bulos alcanzan hasta la prensa “seria y responsable”, la cual se molesta a veces en rectificar y a veces no. En todo caso el rumor ya queda ahí, “flotando”, y es difícil que no prospere, demasiadas personas se quedan solo con la primera versión, que pasa a formar parte de lo “acontecido”. Los únicos que acaban por ser desmentidos son los relativos a la muerte de alguien que continúa vivo. Al ver imágenes posteriores del personaje, en movimiento y hablando, la gente acepta que su fallecimiento no tuvo lugar. Es una de las ventajas de las imágenes, que desmienten una falacia o demuestran una verdad.

De ahí que lo que vengo observando en nuestra prensa me resulte tan inexplicable como alarmante; una tentativa de ahogar la fuerza de esas pruebas, de negarlas, de presentarlas con unas palabras previas que “anulen” lo que el espectador va a ver a continuación, o con un titular que no se corresponde con la información. Pondré ejemplos inocuos, no de política (ámbito en el que la cosa clama al cielo), sino de fútbol. Uno está viendo un partido más bien malo y aun soporífero, pero los comentaristas –seguramente por

que es su cadena la que lo está ofreciendo– no paran de insistir en el “impresionante duelo” al que estamos asistiendo; repiten que la actuación de tal o cual jugador es “de escándalo” mientras uno no le ve más que vulgaridades, o que ha metido “un golazo para quitarse el sombrero” cuando se ha limitado a empujar el balón tras un rebote. Uno se pregunta si no entienden nada de ese juego en el que presumen de “expertos” o si se han vuelto locos. Pero, si incurren en semejantes despropósitos, debe de ser porque han comprobado que su palabra demente logra convencer a no pocos de que ven efectivamente lo que ellos les aseguran que ven. Aún más llamativo este ejemplo reciente: el locutor del telediario de TVE (cadena hoy falaz donde las haya) anuncia que Mourinho ha “arremetido contra Cristiano” y además ha manifestado su deseo de regresar al Real Madrid. Acto seguido aparece el vídeo de Mourinho, y uno descubre que nada de lo anunciado es cierto. Lo que ese técnico dice es que ahora no tiene relación con Cristiano, puesto que este es jugador del Madrid y él entrenador del Chelsea. Lo cual es normal (cada uno vive en un país), y la “arremetida” no se ve ni oye por ningún lado. Tampoco expresa ganas de volver al Madrid, sino que dice que no se arrepiente de su experiencia en este club y que, de retroceder en el tiempo, volvería a aceptar el puesto, como hizo en su día. Su deseo de “regresar” no se manifiesta en absoluto. Al día siguiente, no obstante, numerosos medios repiten lo que han tenido oportunidad de ver y oír, sino lo que el torticero locutor de TVE (ya sé que esto es redundancia) anunció que había pasado. ¿Cómo es que se miente con tamaña descaro, y además justo antes o después de mostrar lo que desenmascara el embuste? No me cabe duda de que la operación está estudiada. Al mundo se lo toma por tan tonto (quizá haya llegado a serlo) que los responsables de los medios saben que una imagen, lejos de valer más que mil palabras, es fácilmente descalificada y anulada por unas cuantas frases, deslizadas antes o después de la contemplación de aquélla. Y si esto se da en el deporte y el entretenimiento, ¿qué no sucederá en la política y en la economía, esferas más opacas y las que de verdad importan? Es grave que hayamos alcanzado un grado de idiotas en el que pueda prevalecer lo que nos aseguran que ocurre sobre lo que vemos que ocurre. Es inadulable que hay multitud de personas expuestas a esto, o si no los desfachatados tergiversadores no se arriesgaran tanto a hacer el ridículo, quedar en evidencia, perder todo crédito y ser condenados al manicomio.

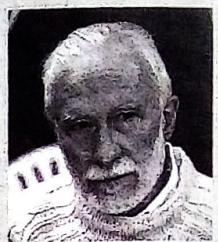
Javier Marías.
Escritor español, 1951.
Tomado de: *El País Semanal*



Eduardo Milán

Eduardo Félix Milán, . . . P, y . Reside en México desde 1979 a raíz de la dictadura militar en su país durante la cual fue encarcelado su padre.

Ha publicado los poemarios: *Manto* (poesía completa 1975-1997), *Razón de amor y acto de fe y Cosas claras* (2001), *Ostras de coraje* (2003), *Ganas de decir y Habrás visto* (2004), *Unas palabras sobre el tema, Papel de la casa, Habla, Acción que en un momento creí gracia y Por momentos la palabra entera* (2005), *Índice al sistema del arrase* (2007), *Dicho sea de paso y Hechos polvo* (2008), *El camino Ullán y Obvio al desnudo* (2009), *Vacío, nombre de una carne y Donde no hay* (2012).



Homenaje al lenguaje

Primera parte

Ya pasó el tiempo
en que me acercaba a ti como a un almácigo.
Entraba en tu ámbito extenso,
casi incommensurable, más allá del contexto,
como quien entra más allá de sí mismo
al páramo donde se encuentra.
Me quedaba mirándote sin escribir,
era como la misma hora siempre,
era como una paz o una especie de paz.
Desaparecían las tensiones. Era
como una especie de paz en extinción.

No había árboles

pero tampoco guerra.
Yo sabía que al entrar en ti,
como quién entra en tu lugar,
no iba a ganar el premio. Y todo
lo que tenía encima me presionaba.
El sol, siempre, es una gran presión.

Yo era los animales.

Yo era los animales pacificados
pero no por tu música sino por tu silencio.
Por los acordes que no oía,
por las voces que no escuchaba,
hay una prolongación, muy extraña,
de rododendros.
Yo logré ser -y ese es mi triunfo-
un silencio de los animales esperando de ti
o una especie, una señal.

Estoy quitando dar,
estoy quitando dar al entrar en ti,
no estoy dando,
estoy quitándole a Gabriela,
estoy quitándole a Alejandro,
no soy, al entrar en ti,
mi segundo nombre.

Amor, juegos contigo, miradas al cielo
-¿cómo es posible que existan estos árboles
sobre el cielo, tan ausentes de nosotros?-
No es que no los quiera: necesito pedir perdón.
Por eso entro.

Dividí el mundo en dos, lo partí.
Están los que dan
y están los que no dan. Es muy simple.
Está el sol, ese huevo tan extraño
que ya no recuerda nada,
y está la luna más extraña,
aún estando el sol, en su continuidad.
No recuerda su propia creación, su momento.

Y siento que una frontera me sigue.
Yo no entraba en ti buscando poesía,
ni extraños frutos, ni paraíso,
ni manifestación.
No tenía la menor idea
de lo que era una epifanía o un dejarse,
un caer.
Entraba buscándote a ti.
La carne que me diste vino sola,
no pedida, como pulpa de Dios.
Pero entonces
-yo no pedía nada, yo no sabía nada-
¿por qué me culpo?

Segunda parte

¿La ausencia es mi centro?
¿Ese centro lo llena la escritura?
¿No lo llenan Gabriela,
Leonora, Andrés y Alejandro?
¿Pedirles que llenen mi ausencia
-si la ausencia es mi ausencia-
no es pedirles que me sirvan de soporte
para no caer?
¿La tristeza que siento cuando los veo
no es la tristeza por quererlos
mediado por mi ausencia?

Si la ausencia es mi ausencia
estoy identificado con lo que no está.
Si estoy identificado con lo que no está
de alguna manera no estoy.
¿Cómo querer si no estoy?
¿Qué me puede hacer estar
para volver a querer a los que quiero
sin verlos como a la distancia,
sin poder acercarme a ellos?
¿La escritura puede hacerme estar?
¿Es la escritura la asunción de la ausencia?

La ausencia es un dolor
vuelto vacío, es un cambio de centro:
un centro que ya no está fuera
sino adentro.
Escribir es permitir
que la ausencia crezca
en sus dominios internos, que vaya
por sus propios fueros. Escribir
es reconocer el adentro, es verlo.
Pero es un adentro que sale, se asoma
a la ventana, revela la ausencia.

Olividé durante mucho tiempo
que la palabra es de adentro,

enamorado tal vez de tanto verla fuera,
de tanto mundo que insiste
en que la palabra es de afuera,
como si la palabra solo comunicara
cuando la palabra no solo es lazo.
Una palabra condenada a celebrar
o a condenar el mundo,
una palabra del mundo
no puede durar mucho tiempo.

Una parte de la palabra
debe permanecer en su adentro.
Una parte de la palabra es secreto.
No sé si para toda la poesía:
para estos poemas.

Esa parte de la palabra que es secreto
protege su adentro.
Es la parte vigilante de la palabra,
la parte de la palabra que no habla,
su parte guardián de la frontera.
Es la parte-silencio de la palabra
que ya no escuchamos
empeñados en que la palabra hable por completo.
Olividé que el hombre-palabra
tiene una parte silencio.
El pájaro es todo el pájaro
pero la palabra no es toda palabra ella,
es parte silencio y parte habla.
Este es el aviso de la palabra:
silencio-aguas.
Gracias a Gabriela que me dijo:
«olvida todo y ponte a escribir.»
Esto es más o menos sincero.

Tercera parte

Se puede bucear más,
siempre se puede más
avergüenar los peces
del fondo.
Sin olvidar que parte
de la palabra es silencio.

Ir allí
y volver
para que la memoria nazca
y muera el recuerdo.
Ir allí pero regresar a casa.
No olvidar por el camino que una parte
de la palabra es silencio.

Ir a buscar el origen del dolor,
el próximo, el inoculado o casi,
porque aún ese tiene rezagos de tiempo

como una cabeza coronada de polvo
o un sombrero cubierto de hojas verdes.
Es lo que queda del regreso: no olvidar
que parte de la palabra es silencio.

Se puede parodiar al sol,
cómo no se va a poder decir
que bien vale una parodia
el sol, una parodia que quema.
Parodiar esa garza por su pata
y por la otra que se dobla
explícita.
Es posible no entender una garza
sin olvidar que parte de la palabra es silencio.

Es posible morder la mano
que te da de comer. Por justicia,
no por arrepentimiento.
Y dejar la mano intacta
sin la huella de los dientes.
Una vez es posible ser un perro.
Sin olvidar que una parte de la palabra es silencio.
No la más fiel, la más buena.

Todo se puede en este mundo
a juzgar por los hechos
que no dejan mentir.
Esos hechos, los encargados
de frenar el exceso. El exceso,
esa cresta que en la aurora canta todo su Poder
es la potencia misma donde el abismo se expresa.
El exceso no cree en los hechos.
Olivida el exceso que parte de la palabra
es silencio.

Es posible ser sincero
pese al corazón expuesto
a la mordida del perro que pasa.
Siempre hay un perro que pasa
alrededor del sincero,
muy cerca, peligrosamente,
del corazón expuesto.

A tres pasos del estacionamiento,
en el cantero crece el ciruelo.

Escrito esto,
pidiendo que no haya represalia
del destino cierto.
Con el dolor dicho,
con el pasado ausente,
con cierta paz, con esta noche
y para ella.
Ella es Gabriela.

Sobre sus influencias literarias, Eduardo Milán afirma: "Poesía norteamericana sobre todo, la poesía de la generación de los modernos: Williams, Pound, Cummings, Stevens, Eliot vino después. (...) Paralelamente leía mucho a Kafka, quien me planteaba un mundo negro. Ahí creí que aprendí que el mundo, el orden, no lo era todo. Existía un imaginario prometedor, una especie de fiesta imaginaria: eso era la poesía. Esa otra realidad adquiere fuerza mediada por unas lecturas muy precisas, muy cercanas geográficamente: la de los poetas brasileños. El brasileño es mi lengua materna. Pero lo que me tocó no fue el lirismo también festivo de Brasil, sino el lirismo riguroso, no festivo, de la poesía concreta."

Adolfo Cáceres Romero

La suma poética de Mitre

"Ni duda cabe que Eduardo Mitre es un excelente lector de la realidad; de su espacio, de su tiempo y de lo que le dicen sus modelos de cualquier época, lugar o lengua. Poeta y crítico, su visión de la poesía boliviana es singular y vivencial; es decir, como poeta sabe cómo se gesta un poema y qué hay que hacer para consumarlo" ACR

Segunda de tres partes

Su paso a "Mirabilia" (1979) es una verdadera celebración de la palabra; precisamente la primera parte lleva el título de "Celebraciones", comenzando con "El cuarto", poema reminisciente, que culmina con la consagración de un poeta que, en el ámbito de las odas nerudianas, muestra el prodigo de su arte, tan simple y llano en su desempeño. Ahí están: "La silla", "La mesa", "El sillón", "El vino", "La lechuga"; en fin, todo cuanto evoca ese aposento y vivencia un sentido trascendente de su existencia, para acabar con este magistral "Versículo": "Al polvo vamos, pero venimos del agua". Desde luego que Sáenz también tiene sus "Los cuartos" (1985), sólo que son desolados y umbríos. ¡Ah!, pero eso no es todo en Mitre; por cuento, sin cambiar de estilo, la forma se proyecta al "Tríptico" elegíaco dedicado a la memoria del matemático Luis Frege. Luego viene el "Paréntesis", donde todavía late la nostalgia de su morada; entonces, "Mirabilia", nos abre; no, qué digo: nos conduce al Mitre supremo que empieza a narrar sus emociones. Aquí lo difícil se hace posible en el dominio verbal que denota; desde esa instancia su palabra se hace total, en tiempo y espacio. Cualquier poema vale, para señalar su singular existencia, inclusive en forma de prosa, a la mejor manera de Sáenz. Veamos "Sagitario":

"Rostros en las ventanas y flores en las macetas. Brisa tibia y luz intensa. Sin rodeos: Primavera. Repentina como un lazo la envolvente extensión de una pradera. Por el verde, más que en sueños, palidece el ufano blanco de la estrella y la mitad que dividía lentamente cesa. Lentamente baja el arco que se deja caer sobre la hierba, y silbando felizmente, Sagitario se pone a caminar."

Y este libro se pone en camino con una parte consagrada —de nuevo, pero con más oficio—, a los caligramas, siempre motivados en su morada, hasta el último poema, que se da en un círculo compacto, al modo de los versos concretos de Gombringer, poeta boliviano de ascendencia germana. El cierre se da con "La estación serena", donde de nuevo sentimos la nostalgia mitreana por la casa, los rostros y la "estación serena", que no sólo es el otoño. Es su otoño. Su madurez.

"Razón ardiente" (1980), es un extenso poema dedicado a su hermano Nazri, cuyo título sale de un verso de Apollinaire; de algún modo este poema se hace histórico y comprometido con su tiempo y espacio territorial, además de su entorno íntimo. Se da en forma de epístola, con sintaxis abierta, fechada en "Paris: Invierno de 1980". Su destinatario está en sus:

*"Queridos pájaros ausentes:
Barrios de nieve*

Pinos

Pacientemente sentados

En la penumbra de un cuarto

A la luz de la lámpara

Solitaria".

Entonces, la evocación también se da como un reclamo a la vida, imperceptible y subyacente, en sus circunstancias enaltecedoras:

"Como la kiswara en el Altiplano

Inclinado sobre la página

El vertiginoso pasado

La infancia: apenas un eco

Un silbido lejano

Un río de rostros distantes

O muertos.

"La patria:

Un río de nombres ensangrentados

No héroes ni hermanos:

Corderos sacrificados

Al buche de topes feroces

Renacerán con su pueblo:

¿Cuándo?"

En cambio: "Desde tu cuerpo" (1984), dedicado a Gabriel, su hijo, se da con un nuevo goce estético, coloquial e íntimo; de algún modo, aprendió a usar la diégesis lorquiana, que en él que cobra una temura coloquial, poco usual en la poesía boliviana. Sáenz la tiene, extraña y funabulesca. En

Mitre es el júbilo de la vida. "Desde tu cuerpo", en sí es un poema cíclico —en cinco partes—, que se da como un preludio a "La luz del regreso" (1990), el más sentido y notable de sus poemarios diegéticos. Es que hay una relación mística, filial, de padre a hijo, que se abre, de corazón sensible, para culminar, con idéntico acento, en el referente del hijo al padre, en "Yaba Alberto". "Desde tu cuerpo" nos pasma con la proyección de sus sentimientos; comienza con la premonición mística que devela una devoción que se hace mística, cuando dice:

*"Me miras, hijo,
y siento que nos miramos
yo y el destino.*

*"Tu cuerpo es santuario.
Tú eres el santo
y yo me inclino.*

*"Te esperé mucho, te esperamos
como se espera los barcos.
Y llegaste de súbito
como los pájaros."*

Dulce presencia la del hijo que prolonga su festejo y gestación a su obra poética: "¡Aleluya! Mirabilia", dice y el canto se gloria en una aliteración tamayana, para arrullar al hijo:

*"Lloras. Mama saca mamas.
Mamas manan mana.
Mana sacia extasia.*

*Sueño baja, colma calma.
Mama guarda mamas".*

Ahora sí, después de seis años, la entrega del poeta se hace singular con "La luz del regreso", donde hasta la muerte se cobija en un prodigo verbal. No sé cómo, pero Mitre logra manejar la diáfanaidad de sus escenarios en imágenes cristalinas como las aguas de un manantial. "Poeta de lo cotidiano", lo llama Juan Malpartida. Pienso que es más que eso. La cotidianidad es transitoria y efímera. Mitre va a lo esencial del tiempo por el que transita, día tras día. Sáenz dice al respecto: "Qué día, qué hora, en qué lugar, habré encontrado este cuerpo y esta alma que amo". Nadie, si no Mitre, conoce los atributos de la lirica animada en hechos reales. Tal vez se le aproxime Antonio Ávila Jiménez, el poeta de "Las almas", pero se queda en el umbral de los sueños. Mitre va más allá, mucho más allá, donde pocos poetas han atravesado el tiempo con tanta ternura, para tenerlo siempre, dispuesto, al alcance de su voz, en un hábito de vida, como un soplo o suspiro divino.

A propósito, ¿tendrá algún parentesco "Morella", poema de Antonio Ávila Jiménez, con "Moreliana", de Eduardo Mitre? Comparándolos, podríamos decir que sus autores se complacen con la palabra llana, sin ornamento retórico. Son líricos por naturaleza; sin embargo, cuán diferentes. Primero, para Ávila Jiménez todas las palabras tienen la misma alcurnia, de ahí que las escribe con minúscula y casi siempre concluye sus estrofas con puntos suspensivos. En "Morella" usa disticos preferentemente octosílabicos de rima disonante. Veamos el canto V:

*"morella viene en las noches
de las lámparas azules..."*

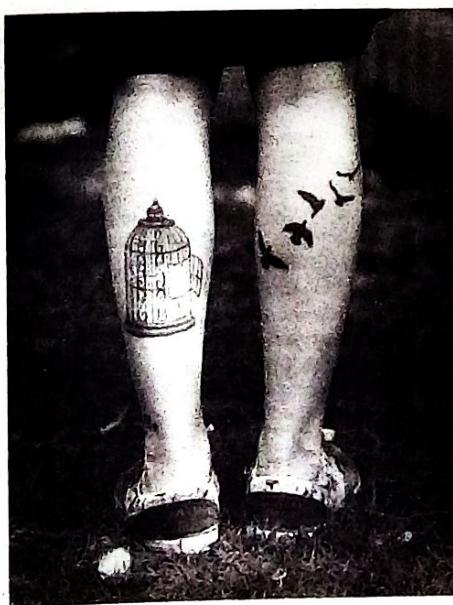
*"alta visión de misterio;
cuerpo esbelto sin substancia;*

*"morella es nieve en "el mar"
de un sueño de Debussy..."*

*"cuando las aves nocturnas callan
morella dice el secreto sin palabras*

*"de las cosas
que serán siempre ignoradas..."*

Continuará



EL MÚSICO QUE LLEVAMOS DENTRO

Responsable: Gabriel Salinas Padilla

La Industria Cultural y el Folklore

Marcelo Guardia Crespo

Entendemos por folklore a toda la cultura popular que se transmite de generación en generación sin vínculos con el mercado ni sus sistemas de producción y difusión cultural. Asimismo entendemos por neo-folklore a la cultura popular que entra a los sistemas de producción, circulación, difusión y consumo de la industria Cultural. Al igual que en el caso de la música autóctona, el folklore también se ve afectado por la lógica de la industria Cultural en cuanto a aspectos formales y también de contenido.

Como define Adorno, la industria Cultural es un sistema que trabaja especialmente por la obtención de lucro en un sistema de mercado. Para ello, los empresarios invierten capital a fin de promover la producción de bienes simbólicos que atiendan las necesidades culturales de la población consumidora. Para ello, no existe preocupación sobre aspectos de cultura, identidad, características propias, etc. Al contrario, el parámetro comercial se guía por lo rentable.

En la música folklórica, la industria Cultural imprime una serie de marcas que las podemos ordenar de la siguiente manera:

Fuerte adaptación de formas musicales tradicionales. Cuando las formas y contenidos no se ajustan a los patrones de la industria fonográfica y difusión masiva, se procede a una adaptación forzosa consistente en recortar tiempos, convertir formas monótonas en bitemáticas, estructurar cuerpos coherentes y equilibrados en base a introducción, estrofa, coros y repetición de lo mismo y final.

Estandarización hacia temáticas individualistas. Consistente en la "baladización" de las canciones que se concentran en temas de amor, en dos posibilidades: encuentro amoroso o desencuentro siendo este último el más frecuente. La balada latinoamericana es la base de canciones de las décadas 40, 50 y 60 del siglo XX, en las que se privilegia el tema del amor con un tratamiento melodramático.

En la actualidad el fenómeno de la baladización es una tendencia que absorbe inclusive formas que originalmente no

tenían ninguna relación con esa temática. Por ejemplo, el Chuntunqui, que es un villancico antiguo de las navidades rurales, ha sido incorporado a través de la industria Cultural al neo-folklore, incorporando letras de canciones románticas. Actualmente es uno de los ritmos más importantes del neo-folklore boliviano.

Pareciera que la tendencia de la producción musical es la baladización tanto en forma como en contenido. Desde un punto de vista semiológico se trata de temas con una fuerte marca de mensaje individualista, al no contemplar las temáticas colectivas antiguas, paisajismo, orgullo por la tierra, ni el tratamiento humorístico y vulgar del folklore, sino solamente problemas de orden individual o de pareja. Para sectores críticos de la cultura masiva serían contenidos ideológicos de una sociedad clasista. Asimismo no se percibe ningún contenido ilustrador u orientador de la sociedad, por cuanto se podría afirmar que carece de sentido educativo o concientizador que también muchos sectores esperan encontrar en el arte.

Posee todas las características del llamado arte de masas, producido en el mercado y condicionado por las reglas de oferta y demanda.

La Necesidad de la Industria Cultural

Para muchos la presencia de la industria Cultural tiene un efecto perverso para la producción de la música autóctona y folklórica nacionales. El mercado no acaba de ser asumido como un espacio en el que también puede producirse buen arte.

A eso se suma que en Bolivia existen importantes sectores que incentivan esas discusiones porque gracias a ellas obtienen lucros de orden material y también de orden simbólico.

Se busca defender las esencias y purezas de la cultura y la identidad nacional, para legitimar políticas culturales xenófobas y aferradas a un pasado estético y sin dinámica. Con ello se gana prestigio y también dinero a través de la industria del turismo que convierte grandes manifestaciones culturales populares en museos vivientes.



"El llamado": de Rosmery Mamani Ventura

Mientras esos sectores discuten sobre cultura y folklore, miles de consumidores de todas las clases sociales, escuchan música para acompañar sus actividades cotidianas.

Mientras los cultos se preocupan por las contaminaciones, los jóvenes enamoran con canciones tildadas de alienantes. Mientras poderosos señores se preocupan por los cambios que experimenta la música autóctona, campesinos de regiones andinas aprovechan todas las oportunidades posibles para ocupar espacios que durante siglos les fueron prohibidos.

Así, estos sujetos producen y escuchan música sin preocuparse por las esencias, inconsistencias, profundidades o simplezas de la música. Porque lo que les interesa es remarcar sus relaciones interpersonales reales, adornándolas con música, en rituales nuevos y viejos que les proporcionan satisfacciones explicables solo por ellos mismos y no por ningún discurso racionalista que

busca esencias pretendiendo insinuar que la música debería quedarse intacta en los refrigeradores de la historia.

Para ellos, ignorar el mercado y la industria Cultural es ignorar que fuera de ellos solo queda el abandono y que la creatividad de productores y consumidores debe considerar seriamente la reformulación y apropiación de las posibilidades que ofrece este sistema.

Comprender la importancia de la industria Cultural en la Música no solo debe ver el lado perverso de la desintegración y la incoherencia, sino la resignificación y apropiación de los bienes simbólicos en eventos mucho más ricos que los aferrados al pasado, pero que son importantes no tanto por su pureza, sino por las posibilidades de interacción (comunicación) que permiten.

Fuente: Extractos de "Música Folklórica en la Industria Cultural" M. Guardia Crespo.