



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376



Yasuo Fujitomi • Biyú Suárez • H.C.F. Mansilla • Solange Behoteghy • Guillermo Ruiz • Arturo Costa
Dylan Thomas • Oscar Wilde • Jorge Aulicino • Víctor Montoya • Veinte abogados jóvenes

LA PATRIA
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XXIV n° 605 Oruro, domingo 31 de julio de 2016





Paisaje. Acuarela
20 x 16 cm
Erasmo Zarzuela

Puerta

Yo cerré una puerta y luego una puerta a un cuarto.
Entonces encerré también mi voz adentro
y me consumí para escapar de cierto hombre reptante.
Escrí polvo sobre mi cabeza y ésta se encogió,
trepando al final por mi propio ano.
Ese tipo blande un martillo y grita.
Yo puedo verlo a través de mi boca gritando al cielo.

Yasuo Fujitomi. Poeta japonés, 1928.

I Premio PEN BOLIVIA - POESÍA

"Mesones del alba" de Edmundo Torrejón

PEN Bolivia es filial del PEN Internacional, tiene como norte, al igual que su institución matriz, celebrar la literatura y promover la libertad de expresión. Las campañas, acontecimientos y publicaciones que PEN realiza apuntan a conectar a los escritores y lectores dondequiera que estén en el mundo.

Para respaldar esta idea, PEN Bolivia lanzó una convocatoria para el primer concurso de poesía de la institución, el año pasado: El I Premio PEN Bolivia - Poesía, que tuvo una magnífica repercusión. Las participaciones llegaron desde todos los confines de Bolivia y el jurado, después de deliberar, eligió por unanimidad al libro titulado "Mesones del Alba", que corresponde al poeta tarifeño Edmundo Torrejón Jurado.

Torrejón Jurado expresa a través de sus versos originalidad, buen uso del lenguaje poético moderno, riqueza de imágenes y metáforas, además de mostrar claridad y ritmo interior. El poeta escribe con muchos matices sobre la vida que es su fuente de inspiración. Cada poema presentado, expresa un sueño o una realidad, con profundidad y sabiduría, pero a la vez su voz es de sensible belleza, seguramente inspirada en el recorrer del tiempo y en los viajes frecuentes que impulsan a Torrejón como el viento lo hace, con las velas desplegadas para navegar en su creatividad de escritor y poeta nato.

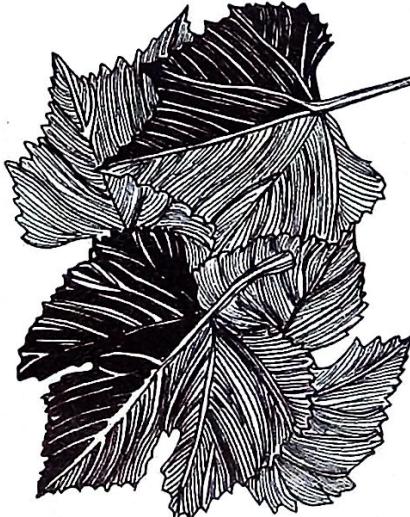
Los poemas de "Mesones del Alba" están centrados en la naturaleza, en la paz, en el espíritu profético que el autor tiene a través de metáforas que el lector hace suyos, adentrándose en la refrescante aventura de leer su obra que esconde un profundo significado, que tiene luz propia, brillante y breve.

"Mesones del Alba", son albergues, hostales que el poeta ha destinado al peregrino-lector para ofrecerle un descanso en el camino diario y para que pueda refrescarse en su poesía.

Es un placer para PEN Bolivia entregar la obra de Edmundo Torrejón Jurado al público que se regocijará con la lectura de un trabajo bien logrado, al mismo tiempo expresa su agradecimiento al Ing. Luis Urquieta Molleda y a la Fundación Cultural ZOFRO de Oruro por su desinteresada e invaluable cooperación en la edición de este libro.

Biyú Suárez Céspedes. Presidente de PEN BOLIVIA

MESONES DEL ALBA I PREMIO PEN BOLIVIA-POESÍA



EDMUNDO TORREJÓN JURADO

www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende

el duende
director: luis urquieta 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.

La necesidad de una estética edificada sobre la belleza

* H.C.F. Mansilla

Wolfgang Welsch señaló que un comportamiento adecuado y hasta la noción de una vida lograda sólo pueden ser concebidos adecuadamente en el marco de una totalidad, la que, a su vez, debe ser determinada por analogía a la reflexión estética. La representación de toda totalidad precisa de un acto de fantasía y de la facultad de discernir entre bienes. Este acto selectivo implica inexorablemente la realización de juicios valorativos. Ahora bien: imaginarse una totalidad social implica pensar una posible concertación de las partes integrantes –una convivencia siempre frágil de pluralidades dispares, no una uniformidad coercitiva–, por más precaria y fugaz que resulte esa concertación, y esto presupone figurarse una proporcionalidad conveniente de los ingredientes de acuerdo a una normatividad que transcienda lo cotidiano y ordinario, lo cual es la actividad estética por excelencia. La conformación de una vida bien lograda es un acto de estilización permanente, como cuando un artista modela y transforma su material. Nuestros esfuerzos cognitivos y éticos están inextricablemente ligados a parámetros estéticos.

La belleza es, por consiguiente, el criterio que determina el arte auténtico: lo bello constituye el lenguaje que nos libera de la servidumbre y lo subalterno, nos conduce con inteligencia y muesra a la dimensión lúdica y traslada lo infinito a formas finitas. No existe obviamente un criterio absoluto, seguro y generalmente aceptado para definir lo que es la belleza estética, pero se puede afirmar que lo bello se sedimenta en aquellas obras que, además de la perfección técnica, dejan entrever el peso de la experiencia humana, el talento innovador del artista y la energía de la emoción concentrada. Objetos que se limitan a ser pura forma o mera ocurrencia pertenecen al campo del diseño industrial o publicitario. El arte genuino no aplana las diferencias entre realidad e imaginación, sólo las hace más visibles. Las concepciones clásica e idealista concibieron lo bello como la transparencia de lo divino, lo que reunía los criterios de unidad, perfección, proporción y claridad, o lo que causa satisfacción exenta de interés.

El gran arte es como una representación de la totalidad de la vida humana: es la expresión de lo misterioso y profundo, elaborada mediante medios que traslucen belleza (o, por lo menos, apuntan a ella) y en la cual toman parte las intuiciones, las obsesiones, las fantasías y hasta las locuras del artista, controladas, eso sí, por el talento de éste, su sentido de armonía, su conocimiento de lo ya experimentado y logrado en su campo. El arte vive de las cuestiones eternas que atañen al género humano, como ser la felicidad, el infierno, el encuentro decisivo, los golpes del destino ciego, lo inconfundible de la individualidad, cuestiones que están por encima de categorías ideológicas y económicas.

La dimensión creativa del arte lo hace más perdurable, más apreciado y más importante que los productos del frío intelecto. El arte contiene,



afirmó Theodor W. Adorno, una verdad mayor que la filosofía, la ciencia y hasta la razón, porque no está amenazado por el carácter abstracto y reduccionista de los conceptos y porque prefigura una comunicación liberada: en toda objetivación artística hay un sujeto colectivo. La racionalidad estética nos manifiesta la idea de una razón substantiva, basada en la solidaridad y donde se conjugan lo universal y lo particular, lo empírico y lo conceptual, la identidad y la alteridad. Por otra parte, el arte mantiene viva la memoria de una racionalidad orientada hacia fines; el comportamiento estético es la facultad de percibir más aspectos de los que habitualmente nos muestran las cosas. Como tal cumple una función semejante a la religión.

El gran arte es aquel que expresa lo que la ideología encubre, aquél que transciende la falsa conciencia; arte genuino es aquél que está libre del principio de utilidad, que está exento del esfuerzo por sobrevivir, libre de las coerciones de la praxis social. La inutilidad del arte es su verdad enfática en un mundo donde el principio de utilidad, exacerbado a la calidad de norma rectora absoluta, ha desvirtuado toda posible humanidad. La autonomía del arte se refleja en su protesta permanente contra toda realidad; sus ficciones son más verdaderas que la vida cotidiana. La esencia del arte reside, según Herbert Marcuse, en su fidelidad a la idea de la felicidad; por ello es "incondicionalmente subjetivo e intraducible a la dimensión de la praxis radical".

Lo que distingue y define al arte auténtico es justamente su facultad de transceder la realidad existente: sobrepasa la "normalidad" creada por instituciones y normas, proponiendo una razón y una sensualidad diferentes. Personifica por ello la protesta contra una sociedad fría, inhumaña, alienante, opresiva: la distancia del arte con respecto a ella es la cifra de lo falso del orden social. El arte autónomo en cuanto la "memoria del sufrimiento acumulado" (Theodor W. Adorno) es, en el fondo, un movimiento subversivo contra las coerciones sociales; su independencia es la garantía de su rebeldía y simultáneamente de su grandeza. El arte auténtico es aquél que se opone a ser clasificado y encasillado y que exige simultáneamente una interpretación

siempre nueva y distinta. Es aquél que encarna la verdad reprimida por el orden social y trabajosamente descifrada por la filosofía y hasta la sobrepresa. El arte verdadero brinda sentido a nuestro mundo, cuando éste se transciende a sí mismo. Además el arte y sobre todo la literatura se consagran a tematizar fenómenos individuales, particulares, y por ello la ilusión es su característica substantiva; se hallan contrapuestos al actual *mundo administrado*, que es el orden de lo siempre igual, uniformado, nivelizado. La dimensión artística es el único lugar que hoy en día permite aun el despliegue de la individualidad.

La preservación de principios aristocráticos –y esto quiere decir: progresistas– en la esfera estética obliga a impugnar el nuevo dogma: todo es arte y todos somos artistas. Ya Friedrich Nietzsche había prevenido sobre el error que sería identificar artista y obra, como lo hace ahora el postmodernismo y que deviene un endiosamiento absolutamente inmerecido del artista: todo lo que éste roza o todo capricho suyo se transforma mágicamente en una obra de arte... Nietzsche comparó adecuadamente al artista con el suelo, el abono y el estiércol sobre los cuales brotan las manifestaciones artísticas, fenómenos ciertamente importantes, pero que uno hace bien en olvidar durante la contemplación estética. La concepción de que todos somos artistas –inmensamente popular hoy en día y legitimizada por las corrientes postmodernistas– postula que no hay diferencias substanciales entre la salud y la enfermedad, entre la lucidez y la locura, entre la maestría y la cursilería, entre lo santo y lo profano, entre lo festivo y lo cotidiano, y, obviamente, entre lo artístico y lo prosaico. Estas deliberadas simplificaciones, que caracterizan sobre todo las artes plásticas contemporáneas, conllevan una traición a la función transcendente de la belleza, el talento y la fantasía inmersas en las genuinas obras de arte y literatura. Bajo la excusa del experimento y amparándose en una presunta búsqueda de nuevos medios de expresión, las artes contemporáneas documentan, según Mario Vargas Llosa, "la terrible orfandad de ideas, de cultura artística, de destreza artesanal [...] del quehacer plástico en nuestros días". La pretendida espontaneidad de los artistas

contemporáneos es, en el fondo, el criterio impuesto "por un mercado intervenido y manipulado por masas de galeristas y marchands y que de ninguna manera revela gustos y sensibilidades artísticas, sólo operaciones publicitarias, de relaciones públicas y en muchos casos simples atracos".

Pese a su apariencia revolucionaria y desenfadada, espontánea y turbulenta, estas doctrinas denotan una índole profundamente conservadora y rígida, ortodoxa y prescriptiva, pues significan, en el fondo, una coherenciación de la masiva fealdad de la civilización industrial en su etapa actual, una justificación de lo momentáneo (por ser lo existente), una condenación de las tendencias estéticas disidentes y una apología de los gustos convencionales y banales difundidos por los medios masivos de comunicación. La lucha contra lo bello –que parece ser el contenido del arte en la época postmoderna– representa, de acuerdo con Herbert Marcuse, un movimiento represivo y reaccionario, que tiene profundas raíces en la historia del ascetismo fanático, pequeño burgués y anti-intelectual.

No podemos retornar al mundo pre-industrial, pero si podemos intentar una simbiosis entre los elementos positivos de lo premoderno y de la modernidad: podemos, por ejemplo, tratar de no destruir ni desvirtuar nuestras tradiciones *razonables*, y combinarlas con lo rescatable de la modernidad. Estos esfuerzos sincrétistas no son ni tan raros ni condenados *a priori* al fracaso: en gran parte la historia universal está construida por ellos. Max Horkheimer señaló que una de las tareas primordiales de la teoría crítica en la actualidad era discernir lo que había que preservar del pasado –sobre todo normativas y logros culturales– y lo que era necesario combatir del presente. Cada progreso conlleva la eliminación de algo que ha sido positivo: es conveniente tener conciencia y dejar constancia de ello. El dolor y el duelo por estas pérdidas sirven para relativizar el progreso material, no siempre tan razonable: lo irracional sería aceptar todo progreso por el mero hecho de serlo. Es sintomático que un gran pensador como Max Weber, quien consagró una notable porción de su obra teórica a fundamentar la necesidad de la abstención de juicios valorativos en la actividad científica, sintiese una enorme nostalgia reprimida por sentimientos y valores: la modernidad de su enfoque fue horadada por su añoranza de elementos premodernos, como la fraternidad, la religiosidad, la espontaneidad y la búsqueda de sentido.

* Hugo Celso Felipe Mansilla.
Doctor en filosofía.
Académico de la Lengua.

Los demonios andan sueltos

* Solange Behoteghy

Tenías razón: nunca pude mantener los pies en la tierra. Siempre creí que la dignidad la llevaba en la sangre y que hacía falta que nos la sacaran del cuerpo para perderla. Ahora sí, mamá, ahora sí tengo la cabeza en los pies y siento cómo de a poco la sangre se me va acumulando en el cerebro y me cuesta tragar saliva pero igual me la trago, la saliva y la vida. Pero la dignidad está intacta, mamá, a esa la tengo bien guardada en el pecho. Es un lugar seguro, dicen. Nadie le roba a una mujer que guarda su dinero debajo del sostén. ¿Dónde estás mamá? Por qué no vienes, hace frío y desde aquí veo las cosas diferentes, el mundo parece al revés. Dios está en la tierra y el demonio me mira desde lo alto del campanario, tiene una extraña debilidad por las campanas, se balancea al ritmo del badajo como si se excitara, creo que siente algo porque cuando pasa por mi lado mete sus dedos en mi sexo y prende un cigarrillo. Hasta el momento es todo el fuego que conozco de él. Sus dedos minúsculos no logran arrancarme ni una gota de placer. Tengo frío, mamá, el viento trae polvo de otras ciudades y se impregna sobre mi piel desnuda. Veo cómo se retuerden los remolinos sobre la tierra y me voy con ellos hacia el pasado.

Éramos felices, vivíamos en una casa pequeña, él salía temprano a trabajar, un amigo lo recomendó en la oficina de correos y desde entonces, todos los años recibía las atenciones del gerente y un diploma de "El empleado del año". Siempre quiso destacarse en algo, tenía afanes de grandeza, decía que no bastaba con plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro, eso era para la gente común que se conformaba con vivir, él quería morir bien y eso implicaba por lo menos duplicar el cliché, así que plantó dos árboles y escribió un libro: *Consejos prácticos para un buen cartista*, pero ya ibamos por el cuarto hijo y no parecía conformarse, aun así debí decir que éramos felices.

A mí me gustaba ir al cine, así que por las noches, acostaba a los niños, dejaba lista la cena y me iba a la cinemateca. Él llegaba después de la once, cansado; comía y dormía, ni se enteraba.

Una vez vi una película que comenzaba con una escena de amor y luego aparecía un tipo y los mataba a los dos. Era el marido que sorprendió a su esposa con su mejor amigo. Estas historias son comunes, me dijo Lily, mi vecina que se metió con el marido de su prima. A los hombres les gusta tener más de una mujer y, si eso los hace felices, hay que complacerlos. Me dio tanto coraje que no volví a saludarla pero al día siguiente escuché en la radio Fides que un hombre sorprendió a su mujer con su amante y le plantó un

tiro en la cabeza. Las autoridades los declararon inocente porque actuó en defensa propia. Supongo que se referían a la defensa de su dignidad y a él le habría costado resguardarla debajo de sus bolas.

Éramos felices. Éramos felices. Yo me repetía aquella frase pero en presente, todos los días frente al espejo del baño mientras me depilaba los bigotes con una pinza bastante motosa que me sacaba de apuros.

Otra vez los remolinos dan vueltas sobre la tierra pero esta vez se elevan formando grandes círculos que arrastran consigo las penas de las mujeres olvidadas. Me gustaría guardarlas junto con mi dignidad en mi escondite para luego devolvérselas cuando estén calmadas, pero desde esta posición se me hace imposible. Los pies han comenzado a arderme y siento mi cabeza como si fuera una morcilla, el polvo ha secado mi vagina y ahora cuando el demonio viene a hurgar mis intimidades, el dolor es insopportable, siento cómo mis labios tratan de cerrarse hasta que se rajan dejándose penetrar por los dedos infames del demonio.

Frere Jacke/ Frere Jacke/ sonne le matiné/ sonne le matiné/ ding dong dang/ ding dang dang.

Sí, mamá, es la canción que me cantabas cuando no podía dormir, ¿te acuerdas? No entendía, pero cerraba los ojos y después era otro día. Mamá, ¿tú crees que si la canto ahora mañana será otro día? Mamá, respon-

de, mamá... ¡Mamá! Aunque no vuelva a abrir los ojos, mamá... pero quiero cerrarlos de una vez.

Era lunes, fui a ver una película erótica donde la protagonista era una monja que en el día fornicaba con un militar y por la noche dormía vestida para proteger a honra. Salí del cine con la boca amarga y una sensación de abandono que nunca antes había sentido, caminé por la Pichincha y bajé las gradas que conducen a la Pérez, entré al Lido y pedí una cerveza, me trajeron un *shop*. Se me acercó un tipo, me preguntó si podía acompañarme y le dije que sí, que me hacía falta charlar con alguien. —Usted sabe qué es el abandono? —le pregunté.

El hombre me miró, miró el enorme vaso de cerveza y respondió: —El abandono es mirarse en el espejo durante nueve años todos los días a la siete y media de la mañana y no decirse ni una palabra. No me acosté con él. No se le puede hacer eso al "Empleado del año", y al día siguiente estuve a punto de hablarle a la mujer que me miraba en el espejo, pero no lo hice, un poco por cobardía y otro por miedo a perder el abandono.

Una de esas noches en que mi marido se quedó a trabajar decidí darle una sorpresa y presentarme en su oficina con mi abrigo negro, el que usaba para ocasiones especiales: matrimonios o cenas. A decir verdad, lo usé únicamente en el bautizo de mi primer

sobrino. ¡Aquella era una buena ocasión para lucirlo! El problema era qué ponerme debajo del abrigo. Después de probarme tres o cuatro mudas, decidí que para los fines que me proponía lo mejor era no llevar nada, ni siquiera calcetín. Así que el abrigo cubrió mi desnudez y la osadía de la que era capaz después de nueve años de matrimonio. Mi sexo latía de felicidad y mis senos recuperaron su dureza y calidez en un segundo. ¡Qué sorpresa se llevó!

Fui yo quien recibió la sorpresa: encontré a mi marido con una mujer bastante más alta que él, cómo explicarlo... ella le llegaba al, al ombligo, no, no, no, el pene de mi marido le llegaba a las rodillas y sus... cómo decirlo... sus... sus pies —los de mi marido— lucían las medias que le regalase en el último cumpleaños.

Me pareció de tan mal gusto que lo primero que dije fue: —Por qué no te quitaste las medias? ¡Se ven horribles! Quise que notara cómo mi sexo latía al ritmo de mi corazón, así que me descubrí y los dos quedaron atónitos. No sé cómo explicarlo, es demasiado difícil, hubiera preferido que tú estuvieras allí, mamá, sería más fácil explicarte pero así es la vida: las mejores emociones están reservadas sólo para unos cuantos. En ese sentido, debo considerarme una privilegiada, ¿no crees? Pero mamá, no hubieras sido capaz de armar un escándalo, ¿no es cierto?, no te lo hubiera perdonado jamás, tú sabes que detestó la vulgaridad. Me dio pena, pobrecito, se veía tan ridículo con las medias puestas y la rubia de dos metros. Al fin y al cabo es mi marido, me dije, y lo más importante es sentirme orgulloso de él, pero verlo allí tan diminuto y desprotegido... Sí, desprotegido, mamá, mamá, no te rías, es serio.

Mamá, ¿mamá?, ¿estás ahí mamá? Tengo sed, mamá, pásame un vaso de agua, por favor. Agua, agua... agua...

Mi sexo dejó de latir cuando me miró y dijo: —Cúbrete, te ves espantosa! No, mejor vete así, es mejor que el abrigo.

—El abrigo, no! —gritó—, con el abrigo no te metas, es para ocasiones especiales y ésta es una de ellas.

Mamá, tengo mucha sed, me duele todo el cuerpo, voy a reventar mamá, y mi sangre formará un gran charco sobre el cual chapotearán las ranas al amanecer.

¿Por qué no vienes, mamá? ¿Por qué me has abandonado?

Ahora ya todos los saben, hace tres días que estoy colgada de los pies en esta plaza porque maté a mi marido y nadie vendrá a socorrerme por temor a la represalias. Y lo peor de todo es que los demonios andan sueltos.

Solange Behoteghy, Lima, 1970.

Actriz y dramaturga.

De su libro: "Almas inquietas"



Las palabras y la vida, río de luz

Sobre "La hierba es un niño", de Vilma Tapia Anaya

Ya desde su título –*La hierba es un niño* (Plural, 2016), sorprendente traducción de un verso de Walt Whitman (*Or I guess the grass is itself a child*) –, el más reciente poemario de Vilma Tapia Anaya es una celebración del tiempo y del universo. El tiempo como un “río de luz” que no ceja en su fluencia poderosa, sanguínea, totalizadora, y del universo concentrado en los mínimos gestos de la naturaleza y de nuestro interior: “río de luz / libre cautividad / gracia y clamor / musgo agua infima / escindida potencia / relámpago y olvido río de luz”. En este hermoso poema inicial, titulado “Pies descalzos”, convergen el espacio interno y el externo, dando la clave de todo el libro: “ruta de los días infinitos / río de luz / la lluvia el aliento el corazón / las cenizas río de luz hay sueños / y presentimientos / brotan a la sombra del primer helecho / y nuestros pies desnudos / deambulan empapados / perplejos río de luz”. Se abre así el primer ciclo, denominado “Pasos”. En la “ruta de los días infinitos” el olvido, lejos de constituir un motivo de elegía, forma parte de la celebración. “Podemos vivir sin memoria, pero no sin olvido”, escribe Nietzsche. El olvido es, pues, un engranaje imprescindible del flujo universal. Asimismo, la desnudez y la perplejidad parecen constituirse en actitudes fundamentales para enfrentarse al mundo.

En efecto, celebrar el tiempo y el universo es también y sobre todo celebrar el misterio que nos rodea. “Desde que somos un diálogo”, escribe Hölderlin, y esta línea es una llave para abrir la poesía de Vilma Tapia Anaya, nimbada de un aura no de oscuridad ni de hermetismo, sino de misterio. Ese misterio que es indispensable en poesía y que no debe confundirse con el *trovar oscuro*. Somos un diálogo porque somos misterio. Somos un diálogo porque somos incertidumbre. Y esa incertidumbre, ese absurdo aparente del mundo, puede ser también motivo de regocijo y de búsqueda, y la poesía celebratoria y solar de Vilma Tapia lo muestra con intensidad: “las rafagas se expanden en la incertidumbre igual que la sangre” (“En la calma del otoño”).

Somos más –parece decirnos– que esta piel y estos huesos, somos más que nuestros límites aparentes. De ahí el largo aliento, como salido de madre, que nos embarga en un río de palabras y de silencios que carecen de puntuación. De ahí también los versos breves que se encabalgan de forma precipitada. Porque ¿cómo decir el misterio sin salirse de madre? ¿Cómo decir el universo contenido en una sola gota de agua sin invocar el carácter original del agua, que es la fluencia desbocada, el manar de una transparencia sin ataduras? “Trasparencias ascendentes” es, precisamente, el título del segundo ciclo del libro. En los ojos del asombro, todo “asciende” a su semilla, es decir, todo late como origen y fin en sí mismo, más allá de los géneros y de otras separaciones artificiosas de la razón social. La hierba, aquí, no es una niña.

Es un niño.

Así, este poemario dibuja a lo largo de sus páginas un camino poético y espiritual. Naturaleza y cultura convergen en el jardín interior del yo. Y es desde este jardín que, como Epicuro, nos invita a interrogarnos sobre lo que nos rodea y también a bucear en nuestro interior en busca de esa herida cercana al sol, como diría René Char, esa herida solar que es la lucidez y que nos enseña a vivir y a morir con la misma aceptación dichosa. Tal vez vivir de un modo auténtico sea “alejar la gravedad de la muerte” y así “volver a lo radiante (...), a sus fulgores” (“Del trébol”).

Sin embargo, no hay complacencia alguna en este camino. Es, al contrario, el andar de una lucidez cercada por la violencia y la destrucción propias de la Historia. En efecto, el jardín está cercado y carece de paredes. Aquí el espacio íntimo y el público mezclan sus aguas. Es fundamental la apertura a los

otros y la solidaridad. La postura espiritualista de Tapia Anaya está lejos de la evasión o el bizantinismo. No se tratar de evadir la realidad sino de indagarla en todas sus manifestaciones. De esta forma, la revelación puede darse tanto en la contemplación de la “diminuta sombra de un trébol” (“Trébol”) como en el canto de unas mujeres campesinas (“El mundo y el sol han tejido los Q’eros”), en el baile de una niña de color bajo la lluvia (“El aguacero”) o en la visión de un sacrificio animal (“Te cubres”), proporcionándonos “unos minutos. Detenidos” de horror o de dicha. Incluso la experiencia de una muerte inminente se convierte, de forma inesperada, en celebración: “Pensábamos que íbamos a morir juntos y refamos” (“Cielos abiertos”), “Mi cuerpo solo quería yacer en mi alma” (“Ayer noche”). No leemos una

negación de la vida, como en Santa Teresa de Ávila, que moría porque no moría. Aquí “el mundo se abre cada instante” (“Resonancia”) y en esas posibilidades vertiginosas está también, naturalmente, la de la muerte. Además, lo espiritual es indisoluble del cuerpo y de lo telúrico: “Mi ombligo atado está / al corazón de la tierra fuego piedra”, en “esta nuestra única sed”, el deseo de vida que, sin contradicción, acepta la muerte como su manifestación última.

Tal vez por eso el andar de este libro culmine, en el poema homónimo y final, en una danza, una danza que parece tan dionisiaca como apolínea, ya que el bailarín es un dios “espléndido” (apolíneo) que, al mismo tiempo, infunde admiración y hasta cierto temor por su risa, su corporeidad y la “fragancia / de sus rizos negros” (dionisiaco). Esta visión de una danza a la vez divina y corpórea, lúcida y embriagadora, cierra el libro con el diálogo del que hablábamos y al cual se acerca el yo poético “indigente” y cuidando el paso con la misma incertidumbre y humildad del principio. En el ensayo “Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje”, de Luis Enrique de Santiago Guervós, leemos: “El hombre a lo largo de su historia ha danzado siempre para celebrar sus cambios y transformaciones. La danza estuvo asociada primero a ritos sagrados; era un medio de comunicación entre el hombre y sus dioses, una forma de veneración destinada a invocar la manifestación de poderes sobrenaturales, pero también estuvo vinculada con los ritos de fertilidad en los que se exaltaba la exuberancia de la vida.” La danza es un verdadero *leitmotiv* de *La hierba es un niño* y ahora comprendemos mejor el sentido que va cobrando en sus páginas. Vitalidad y ligereza –una de sus facetas es el olvido redentor celebrado en “Pies desnudos”– parecen buscar otro lenguaje y una vez más salirse de madre. En “El aguacero” una madre contempla a su hija bailar en la lluvia y se convierte a su vez en agua. O quizás fue siempre agua, es decir, fue siempre más que sus límites aparentes, y el yo poético no hizo más que asir el instante de esa revelación: “goteaba como la lluvia / como la lluvia cantaba”. De esta forma, el lector va descubriendo que los versos de Vilma Tapia Anaya quieren ser a la vez aguacero y danza, y que su vocación natural es tender a la metamorfosis y buscar otros lenguajes; ser, como leemos en el poema inicial, “palabras exiliadas de los altos bordes azules / río de luz.”

Guillermo Ruiz Plaza. Crítico, narrador y poeta paceño.

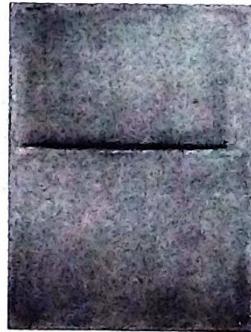
Reside en Francia donde enseña literatura.



Vilma Tapia Anaya

Vilma Tapia Anaya

La hierba es un niño



plural



Mártires y patriotas orureños

* Arturo



Alberto Medina Mendieta: "Carnaval de la muerte".

En las rebeliones y conatos de la Independencia del Alto Perú, las mujeres orureñas también fueron precursoras desde la época colonial de la Villa de San Felipe de Austria. Agujoneadas por los caudillos Katari y Gabriel Tupac Amaru, la noche del 10 de Febrero de 1781, desconocieron la autoridad del Rey y se plegaron a la insurrección encabezadas por Sebastián Pagador, insigne rebelde autor de esta luminosa proclama. "Amigos, paisanos y compañeros: en ninguna ocasión podemos mejor dar evidentes pruebas de nuestro amor a la patria, sino en ésta: no estaremos en nada nuestras vidas, sacrificándolas gustosamente en defensa de la libertad". Develado aquel pronunciamiento libertario, en el que los vasallos realistas ejercitaron las más crueles represalias, fueron hechas prisioneras para ser ejecutadas unas, y deportadas otras a las cárceles de Buenos Aires.

El historiador orureño del siglo XIX, Adolfo Mier, en su notable obra "Noticia y Proceso de la Muy Noble y Leal Villa Real de San Felipe de Austria, Tomo I" Oruro, 1909 conformada sobre las declaraciones de los testigos que corren en un expediente que se conserva en el Archivo Nacional de Sucre, en el que cursa el sumario y acusación del Fiscal de su Majestad Márquez de la Plata, cuyo

Testimonio fue publicado en el folleto "Acusación del Fiscal. Informe del Consejo de Indias al Rey", Oruro, 1897, revela la intervención y sacrificio de tres patriotas y mártires orureñas: Francisca Orozco, Marfa Quiroz y María Francisca Goya, de cuyos textos extractamos los apartes más salientes.

FRANCISCA OROZCO. Patriota precursora de 1781. En los considerando de la sentencia dictada contra esta insigne mujer orureña, Adolfo Mier anota: "Aún más fundada fue la prisión y remisión de doña Francisca de Orozco, viuda de Juan Montecinos y casada con un soldado del Regimiento de Saboya nombrado Juan Pasos, sobre los dichos de los testigos, primero, quinto y noveno, de la expresada sumaria secreta... en cuanto a haberla tenido y reputado por motora e influyente del motín amanando y auxiliando con piedras, leña y paja, para el incendio de la casa de don Diego Flores, en que vivían varios europeos, dando voces y sugiriendo al sumario de ají para atosigarlos..."

El historiador Abdón Calderón, en su "Monografía del Departamento de Oruro de 1947, reproduce la sentencia pronunciada en 20 de abril de 1795 "contra los reos de lesa majestad humana", en la que aparece esta intrépida patriota. Fue desterrada a las cárceles de Buenos Aires el 10 de mayo de 1784, donde falleció después de un penoso cautiverio.

MARÍA QUIROZ. Patriota orureña y

compañera de infierno de la anterior. Adolfo Mier, escribe sobre ella: "en la propia forma se funda la prisión y remisión de María Quiroz, mujer de Clemente Josef Menacho, en la deposición del quinto testigo de la citada sumaria secreta y la mencionada consulta del comisionado, todo a haber sido socia de los más principales reos como lo fue su marido, auxiliadora e influyente del motín, sin embargo de la ocultación con que declaró a fojas veinte del segundo cuaderno de autos criminales, en cuya virtud le fueron recibidas... y aún que en éstas se hacen más sospechosas con la absoluta negativa y visibles cautelas con que refiere los hechos y responde a los cargos, aún en la oscuridad con que grava a don Jacinto Rodríguez atendiendo a lo que le favorece el sexo, hecha sobre todo igual meditación y combinación, me parece que se le debe reputar en calidad de principal motora y en aquel concepto de haber por sí contribuido y sugerido a la connoción de la plebe, para comprenderla en esta clase con respecto al último rigor y severidad que previene la Real Orden; en cuya atención es consiguiente que se le sobreseña en los mismos términos aliviándose en la cárcel como parezca más conveniente, sin perjuicio de procederse a lo que corresponda sobre el descubrimiento y restitución de bienes".

El historiador orureño Marcos Beltrán Ávila, en su obra "Capítulos de la Historia Colonial de Oruro", de 1925, en la relación de estos lejanos hechos, en la página 205, dice:

"María Quiroz murió antes de su sobrescrito, era natural de Arque".

MARÍA FRANCISCA GOYA. Mártir y patriota orureña. Compañera de las anteriores y precursora de la rebelión de 1781. Adolfo Mier, prosigue refiriéndose a ella de esta manera: "Menos motivo halla el Fiscal para poner acusación a María Francisca Goya, mujer de Azurduy (o Lazarte), sin embargo de que contra ella depone el testigo quinto de la sumaria secreta a fojas cuarenta y siete vuelta, y el nono a fojas ciento dos cuyo dicho en esta parte se debilita, conocida la deposición de doña María Andrade fojas trescientos veintitrés a que se refiere, aunque el hecho que a fojas cincuenta del primer cuaderno de confesiones, refiere Nicolás Iriarte de haber presenciado la referida Goya en pared, lo que pasó en el incendio de la casa de Flores, en que estaban los europeos, le grava en algún modo y de la oscuridad con que se refiere y enlaza, los hechos, en sus confesiones de fojas cuarenta y cuatro vuelta fojas cuarenta y siete, fojas cuarenta y nueve y fojas cincuenta y dos vuelta, del cuaderno segundo de ellas, se conoce la ocultación que hace de los reos principales; por todo lo que no obstante que ha sido penado el procedimiento contra ella, y útil con respecto a otros reos como se advierte en sus confesiones y careos, atendiendo el mérito y estado de la causa, y por





Orureñas en la independencia

Arturo Costa

las mismas consideraciones que quedan hechas, le parece 'podrá sobreponerse en ella, con los propios términos y reserva que para con las otras reos Orozco y Quiros'.

Otras mujeres orureñas y anónimas que siguieron a la rebelión contra los liberticidas de aquella sombría época de 1781, son mencionadas en crónicas históricas dispersas, señalándose los conglomerados naturales de los Urus y Aymaras que ambulaban temerariamente entre los partidos de Huari, Paria, Challapata, Carangas y de otras jurisdicciones donde la rebelión indígena se hizo abiertamente patente. Entre éstas se cita a la intrépida y audaz orureña que sigue:

DOMINGA SALAMANCA. En la relación histórica "Participación de la mujer orureña en la rebelión del 10 de Febrero de 1781" por María Luisa Byron de Sfeir, publicada en "El Diario" de La Paz de 10 de Febrero de 1972, sin citar la fuente donde ha tomado, dice lo siguiente: "La primera mujer orureña que ayudó a la revolución, es doña Dominga Salamanca, mujer del pueblo, inteligente y reservada. Sirvió como intermediaria de la correspondencia reservada que mantenía el Inca Tupac Amaru con los cabecillas de la conspiración revolucionaria de Oruro.

"Llegaban los chasquis del Inca a la casa de la "chola Dominga" para entregarle las chupas de coca, en cuyo interior ocultaban

la correspondencia, la que sigilosamente llevaba a destino" ... Jamás descubrieron los españoles este enlace, y aún después del fracaso de la Revolución y la consiguiente persecución a los cabecillas, doña Dominga Salamanca no fue molestada, hasta que al iniciarse el sumario o proceso criminal sobre los insurrectos, algunos cabecillas confesaron su complicidad con Tupac Amaru, delatando la complicidad de doña Dominga Salamanca. Cuando las autoridades españolas fueron a la casa para apresarla, ya "la Dominga" había desaparecido sin que se sepa nada de su paradero."

Sobre esta mujer rebelde, Abdón Calderón en la obra ya citada, dice: "En el Alto Perú, el antiguo Collasuyo de los Incas la sublevación fue secundada por los indios encabezadas por los Cataris. Los naturales de Oruro estaban en inteligencia con Tupac Amaru y secretamente preparaban un gran levantamiento. Era intermediaria activa en estos planes de conspiración doña Dominga Salamanca, que valiéndose de su esposo, mantenían correspondencia con Tupac Amaru".

Otras mujeres orureñas de la Independencia Altoperuana del siglo XIX y que ya han sido reivindicadas en las páginas de la historia, son las siguientes:

MODESTA MURILLO. El escritor Benjamín Torrelio del siglo XIX, en el folleto ya citado e impreso en 1897, relata esta somera referencia: "Disfrazada de alcaldesa, salió de Oruro, en busca del capitán Chinchilla, que comandaba una pequeña fuerza de guerrilleros de Lanza, al que le comunicó la salida de una división de 700 hombres en auxilio de Ramírez, que fue derrotado en el valle de Ayopaya, con cuyo motivo tuvo lugar un combate en la que los expedicionarios perdieron más de una mitad de sus fuerzas, y es tradicional que esta heroína tomó parte con él con un coraje sin ejemplo".

MANUELA DE LA TAPIA. Esta admirable patricia orureña ha sido biografiada por José Macedonio Urquidi, en colaboración con el historiador Luis Subieta Sagárnaga tal como reza la nota histórica de la relación que pasamos a transcribir, los apartes pertinentes:

"Procedía de una distinguida familia de la Villa de San Felipe de Austria. Esta ignorada heroína, era hija de don Martín de la Tapia, Balanzario de la plaza de Oruro, el cual sembró aptitudes nada comunes en su hija, la instruyó y educó con esmero. Poseyó ésta el latín y adquirió extensa ilustración. Contrajo matrimonio, poco antes de la revolución y guerra de la Independencia, en Cochabamba, con el patriota Buenaventura Antezana, de linaje esclarecido en los anales de nuestra libertad, del que tuvo una niña: María Antonia. Los sucesos de la contienda que envolvieron en esta señora una voluntad con-



Raúl Lira Torre: "Double discourse"

sagrada al triunfo de los ideales proclamados. Luchó entre las admirables mujeres de Cochabamba: estuvo en la epopeya del cerro de San Sebastián (27 de Mayo de 1812), donde el heroísmo el más abnegado del bello sexo cochabambino alcanzó la mortalidad, como el oprobio perdurable del feroz general Goyeneche y Barreda con su desenfrenada soldadesca.

"Bastaría haber concurrido a esa acción famosa en los anales americanos, para ser memorable Manuela de la Tapia de Antezana. Perseguida y capturada después de aquel legendario combate, desterrándola a Potosí (donde ocupó la casa de un Quintanilla, realista extremado, frente a Santo Domingo). En la misma ciudad residió mucho tiempo y donde, en expresión de un autor potosino de esos días, "concurrió a un baile de las Cajas Reales el 26 de octubre de 1825, con el que obsequió Potosí a los Libertadores, saliendo al rayar el alba, con todos los concurrentes y en compañía de Bolívar y Sucre, a cantar la marcha triunfal de Carabobo al pie de la columna de la libertad".

"Su cultura erudita y mujer de mundo, su elevado criterio en política e intereses sociales, hacia que fuese solicitada su amistad por hombres eminentes. Olaieta, Cortés, Bustillo, los José Ballivián y Manuel Sagárnaga y otros estadistas y altos dignata-

rios del ejército, la buscaron como fuente de sanas y patrióticas inspiraciones. Cuentase también que la revolución de 1870, que acabó (en su desarrollo) con el despotismo de Melgarejo, se fraguó en parte a su influjo, pues los prestigiosos coroneles Andrés Rivas y Delfín Sagárnaga "hijos de esta señora", en su casa y en unión con el general Rendón, acordaron el plan, siendo los primeros en combatir en las barricadas de aquella activa ciudad, que tanto se sacrificó durante el sexenio.

"Falleció octogenaria en la Villa Imperial (diciembre de 1870), haciéndose digna del recuerdo histórico. En la tierra de Sebastián Pagador, en la árida estepa andina, no fue única flor de heroísmo virtud cívica. .".

Arturo Costa de la Torre.
La Paz, 1903 - 1984.
Bibliógrafo e historiador.

De: "Mujeres de la Independencia"



Erasmo Zarzuela Chambi: "Madre polita"

Manifiesto poético

* Dylan Thomas

Usted quiere saber por qué y cómo empecé a escribir y qué poetas o tipo de poesía me emocionaron e influyeron en mí. Para responder a la primera parte de esta pregunta diría en primer lugar quería escribir poesía porque me había enamorado de las palabras. Los primeros poemas que conocí fueron canciones infantiles, y antes de poder leerlas, me había enamorado de sus palabras, sólo de sus palabras. Lo que las palabras representan, simbolizan o querían decir tenía una importancia secundaria; lo que importa era su sonido cuando las oía por primera vez en los labios de la remota e incomprensible gente grande que, por alguna razón, vivía en mi mundo. Y para mí esas palabras eran como pueden ser para un sordo de nacimiento que ha recuperado milagrosamente el oído, los tañidos de las campanas, los sonidos de instrumentos musicales, los rumores del viento, el mar y la lluvia, el ruido de los carros de lechero, los golpes de los cascos sobre el empedrado, el jugueteo de las ramas contra el vidrio de una ventana. No me importaba lo que decían las palabras, ni tampoco lo que le sucediera a Jack, a Jill, a la Madre Oca y a todos los demás; me importaba las formas sonoras que sus nombres y las palabras que describían sus acciones creaban en mis oídos; me importaba los colores que las palabras arrojaban a mis ojos. Me doy cuenta de qué quizás, mientras repienso todo aquello, estoy idealizando mis reacciones ante las simples y hermosas palabras de esos poemas puros, pero eso es todo lo que honestamente puedo recordar, aunque el tiempo haya podido borrar mi memoria. •

Me enamoré inmediatamente —esta es la única expresión que se me ocurre—, y todavía estoy a merced de las palabras, aunque ahora a veces, porque conozco muy bien algo de su conducta, creo que puedo influir levemente en ellas, y hasta he aprendido a dominarlas de vez en cuando, lo que parece gustarles. Inmediatamente empecé a trastabillar detrás de las palabras. Y cuando yo mismo empecé a leer los poemas infantiles, y, más tarde, otros versos y baladas, supe que había descubierto las cosas más importantes que podía existir para mí. Allí estaban, aparentemente inertes, hechas sólo de blanco y negro, pero de ellas, de su propio ser, surgían el amor, el terror, la piedad, el dolor, la admiración y todas las demás abstracciones imprecisas que tornan peligrosas, grandes y soportables nuestras vidas efímeras. De ellas surgían los trasportes, gruñidos, hipos y carejadas de la diversión corriente de la tierra; y aunque a menudo lo que las palabras significaban era deliciosamente divertido por sí mismo, en

aquella época casi olvidaba que mi parecían mucho más divertidas la forma, el matiz, el tamaño y el ruido de las palabras a medida que tarareaban, desafinaban, bailoteaban y galopaban. Era la época de la inocencia; las palabras estallaban sobre sí, despojadas de asociaciones triviales o portentosas; las palabras eran su propio simplicidad, frescas con el rocio del Paraíso, tales como aparecían en el aire.

Hacían sus propias asociaciones originales a medida que surgían y brillaban. Las palabras "Cabalga en un caballito de madera hasta Banbury Cross" (Ride a cock-horse to Banbury Cross), aunque entonces no sabía qué era un caballito de madera ni me importaba un bledo donde pudiera estar Banbury Cross, eran tan obsesionantes como lo fueron más tarde las líneas como las de John Donne: "Ve a recoger una estrella errante. Fecunda raíz de mandrágora" (Go and catch a falling star. Get with child a mandrake root), que tampoco entendí cuando leía por primera vez. Y a medida que leía más y más, y de ninguna manera eran sólo versos, mi amor por la verdadera vida de las palabras aumentó hasta que sabía que debía vivir con ellas y en ellas siempre. Sabía, en verdad, que debía ser un escritor de palabras y nada más. Lo primero era sentir y conocer sus sonidos y sustancia; que haría con esas palabras, como iba a usarlas, que diría a través de ellas, surgiría más tarde. Sabía que tenía que conocerlas más

intimamente en todas sus formas y maneras, sus altibajos, partes y cambios, necesidades y exigencias. (Temo que estoy empezando a hablar vagamente).

No me gusta escribir sobre las palabras, porque entonces uso palabras malas, equivocadas, anticuadas y sofás. Me gusta tratar las palabras como el artesano trata la madera, la piedra o lo que sea, tallarlas, labrarlas, moldearlas, cepillarlas y pulirlas para convertirlas en diseños (secuencias, esculturas, fugas de sonidos que expresan algún impulso lírico, alguna duda o convicción espiritual, alguna verdad vagamente entrevista que tenga que alcanzar y comprender). Cuando era niño y empezaba a ir a la escuela, en el estudio de mi padre, ante deberes que nunca hacía, empecé a diferenciar una clase de escritura de otra, una clase de bondad, una clase de maldad. Mi primera y mayor libertad fue la de poder leer de todo y cualquier cosa que quisiera.

Leí indiscriminadamente, todo ojos. No había soñado que en el mundo encerrado dentro de las tapas de los libros pudiese ocurrir cosas semejantes, tales tormentas de arenas y tales ráfagas heladas de palabras, tales latigazos a la charlatanería y también tanta charlatanería, una vez tan tambaleante, una risa tan enorme, tantas y tan brillantes luces enceguecedoras que se abrían paso a través de los sentidos recién despertados y se diseminaban por todas las páginas en un millón de

años y pedazos que eran todos palabras, palabras, palabras, cada una de las cuales estaba viva para siempre en su propia delicia, gloria, rareza y luz. Escribía infinitas imitaciones, aunque no las consideraba imitaciones sino más bien cosas maravillosamente originales, como huevos puestos por tigres. Eran imitaciones de lo que estuviera leyendo en ese momento; Sir Thomas Browne, de Quincey, Henry Newbolt, las Baladas, Blake, la Baronesa Orczy, Marlowe, Chums, los imaginistas, la Biblia, Poe, Keats, Lawrence, los Anónimos y Shakespeare.

(...) a medida que empecé a amar las palabras y odiar las manos torpes que las zarandeaban, las lenguas espesas sin sensibilidad para los infinitos sabores, los obtusos y chapuceros escritores mercenarios que las aplastaban convirtiéndolas en una pasta colorada e insípida, los pedantes que las tornaban moribundas y pomposas como ellos mismos. Lo que primero me hizo amar el idioma y desear trabajar en él y por él fueron las canciones infantiles y los cuentos populares, las Baladas escocesas, algunas líneas de los himnos, las narraciones más famosas de la Biblia y sus ritmos, Los cantos de inocencia de Blake y la casi incomprensible majestad mágica y desatino de Shakespeare escuchando, leído y casi asesinado en los primeros años de la escuela.

(...) la pregunta siguiente es si mi empleo de combinaciones de las palabras para crear algo nuevo, "a la manera surrealista", está de acuerdo con una fórmula prefijada o es espontáneo. Aquí hay una confusión puesto que, la fórmula prefijada de los surrealistas era la de yuxtaponer lo impremeditado. Trataré de aclarar esto, si puedo. Los surrealistas (es decir superrealistas, o sea los que trabajan por encima del realismo) constituyeron en la década de 1920 en París un círculo de pintores y escritores que no creían en la selección consciente de las imágenes. Para decirlo de otra manera: eran artistas insatisfechos tanto de los realistas (en términos gruesos: los que trataban de poner dibujos o en palabras una representación real de lo que ellos imaginaban que era el mundo real en que vivían) como los impresionistas quienes —hablando otra vez en términos gruesos— trataban de dar una impresión de lo que ellos imaginaban que era el mundo real. Los surrealistas querían bucear en el subconsciente, en la mente que estaba por debajo de la superficie consciente, y de allí extraer sus imágenes sin la ayuda de la lógica o la razón y ponerlas, ilógica e irracionalmente, en colores o en palabras. Los surrealistas afirmaban que, dado que tres cuartas partes de la mente estaban sumergidas, la función del artista era la de extraer su material de la mayor, de la masa sumergida de la mente más bien que de esa cuarta parte que, como el extremo de un iceberg, surgía del océano subconsciente.

(Pasa a la Pág. 9)



Dylan Thomas

Uno de los métodos que empleaban los surrealistas en su poesía era el de yuxtaposar palabras e imágenes que no tenían ninguna relación racional entre sí y con eso esperaban alcanzar una especie de poesía subconsciente u onírica, que sería más fiel al mundo real e imaginativo de la mente, sumergido en su mayor parte, de lo que lo es la poesía de la mente consciente, que descansa en la relación racional y lógica de ideas, objetos e imágenes.

Éste es, muy crudamente, el credo de los surrealistas, con el que estoy en profundo desacuerdo. No me interesa de dónde se extraen las imágenes de un poema; si quiere se pueden sacar del océano más recóndito del yo oculto; pero antes de llegar al papel deben atravesar los procesos racionales del intelecto. Los surrealistas, por otra parte, escriben sus palabras sobre el papel exactamente como emergen del caos; no las estructuran ni las ordenan; para ellos el caos es la estructura y el orden.

Esto me parece excesivamente pretensioso; los surrealistas se imaginan que cualquier cosa que rastree en sus subconscientes y pongan en colores o en palabras debe ser, esencialmente, de algún interés o valor. Yo lo niego. Una de las artes del poeta es la de tornar comprensible y articular lo que puede surgir de fuentes subconscientes; uno de los usos mayores y más importantes del intelecto es seleccionar de entre la masa amorfa de imágenes subconscientes aquellas que mejor favorezcan su finalidad imaginativa, que es escribir el mejor poema posible.

Y la quinta pregunta es, Dios nos ampare, cuál es mi definición de poesía. Yo sólo leo poesía por placer. Leo sólo los poemas que me gustan. Esto significa, naturalmente,

que tengo que leer una cantidad de poemas que no me gustan antes de encontrar los que me gustan pero cuando los encuentro, entones lo único que puedo decir es "Los encontré" y leerlos por placer.

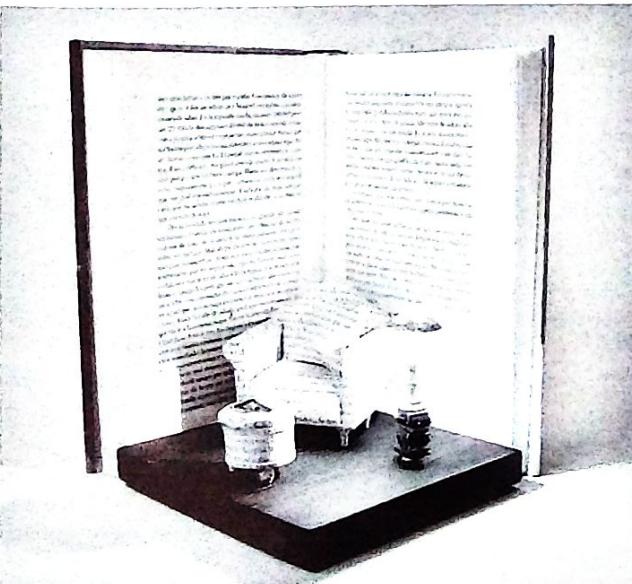
Lea los poemas que le gusten. No le preocupe el que sean "importantes" o perdurables. Después de todo, ¿qué importa lo que la poesía es? Si quiere una definición de poesía, diga: "Poesía es lo que me hace reír o llorar o bostezar, lo que hace vibrar las uñas de mis pies, lo que me hace desear hacer esto, aquello o nada", y conténtese con eso.

Lo que importa con respecto a la poesía es el placer que proporcionada, por trágico que sea. Lo que importa es el movimiento eterno que está detrás de ella, la vasta corriente subterránea de dolor, locura, pretensión, exaltación o ignorancia por modesta que sea la intención del poema.

Puede despedazar un poema para ver que lo hace técnicamente rico y al tener ante sí la estructura, las vocales, las consonantes, las rimas y los ritmos, decirse a sí mismo: "Sí, es esto. Por esto me commueve el poema: por la artesanía". Pero está usted de vuelta en donde empezó. Otra vez se encuentra con el misterio de haber sido conmovido por las palabras.

La mejor artesanía siempre deja agujeros y grietas en la estructura del poema de manera que algo que no está en el poema pueda arrastrarse, deslizarse, relampaguear o tronar. La alegría y la función de la poesía es, y ha sido, la alabanza del hombre, que es también la alabanza de Dios.

* Dylan Marlais Thomas.
Poeta, narrador y dramaturgo
británico, 1914 – 1953.



Ocurrencias



Oscar Wilde

Veinte años de pasión hacen que una mujer parezca una ruina, pero veinte años de matrimonio la hacen igual a un edificio público.

La vulgaridad es el modo de conducirse de los demás.

La puntualidad es el ladrón del tiempo.

La única diferencia entre un capricho y una eterna pasión es que el capricho dura un poquito más.

El amor vive de la repetición, y la repetición convierte un mero apetito en un arte.

¿Qué diferencia hay entre la literatura y el periodismo? El periodismo es ilegible y la literatura no es leída.

Nada es igual a la abnegación de una mujer casada. Es lo que los hombres casados nunca sabrán.

Londres está repleto de neblinas y de personas serias. No sé si las neblinas son la causa de las personas serias, o las personas serias de la neblina.

La mejor base del matrimonio es una mutua incomprendición.

Un hombre debe ser muy cuidadoso en la elección de sus enemigos.

Es inútil ir al Salón de Otoño. A veces hay tantas personas que no se ven los cuadros; otras, hay tantos cuadros que no se puede ver las personas.

La acústica de la Cámara de los Lores es excelente. Los discursos no se oyen.

Todos los músicos son absurdos. Quieren que uno esté mudo en el preciso momento en que uno desea estar sordo.

Vale más tener una renta mensual que ser encantador.

Hojeo los diarios. Veo que sólo lo ilegible sucede.

Las mujeres son un gremio decorativo. No tienen nada que decir, pero lo dicen encantadoramente.

Si las clases pobres no sirven para darnos buenos ejemplos, ¿para qué sirven?

Oscar Wilde .
Dublin, 1854 – París, 1900.
Dramaturgo, narrador y poeta.



Jorge Aulicino

Jorge Ricardo Aulicino. Argentino, 1949. Poeta, periodista y traductor. Ha publicado: *Vuelo bajo* (1974), *Poeta antiguo* (1980), *La caída de los cuerpos* (1983), *Paisaje con autor* (1988), *Hombres en un restaurante* (1994), *Almas en movimiento* (1995), *La línea del coyote* (1999), *La poesía era un bello país. Antología 1974-1999* (2000), *Las Vegas* (2000), *La luz checoslovaca* (2003), *La nada* (2003), *Hostias* (2004), *Máquina de faro* (2006), *Cierta dureza en la sintaxis* (2008), *Libro del engaño y del desengaño* (2011), *Estación Finlandia. Poesía reunida 1974-2011* (2012).



El voyeur de los jardines

Siempre es demasiado poco:
no escaparás
de este enredo verbal.
No intentan las enredaderas
escapar de ellas mismas.
Su naturaleza es tal
que debería servir de analogía.
Pero ahí están
y no te sirven de nada.
En un ángulo obtuso
respecto a tu punto
de observación matinal,
la casa vieja,
la enredadera seca.
Un resto de vino
de la noche anterior
en el vaso sobre la mesa;
(...)
y cuando caminás
no es más fácil,
no resulta
para nada más fácil
que enredarse en estos helechos
segregados por vos mismo,
rama
sobre rama y hojas
abrazadas a hojas,
siempre
a su vez lo mismo:
demasiado poco para ser poco.

Olímpicas 2

Prometeo
liberado de sus cadenas
va con ellas
por la calle
golpeando a los falsos ciegos,
a los inválidos,
a los menesterosos,
como si todos ellos
fueran mercaderes
en el templo.
He ahí
dice Zeus,
el resultado
de condonar, compadecer, indultar
y, por así decirlo,
el resultado general de la piedad.

Música para aeropuertos

La ciudad es todos los ojos encendidos
en la niebla y el frío.
Detrás de cada ojo hay vidas
que no son conscientes de sí mismas
o no tanto como el hombre
que mira los ojos
amarillos desde la calle.
Este hombre tiene frío
y siente el aire húmedo
subiendo por sus piernas.
Es el único que escucha
los últimos ruidos de los autos
y le parecen raros
un camión estacionado
y el tambor de desperdicios
en la vereda del bar.
En la noche de un día que no tenía previsto.
es quizás el único verdadero
testigo de la civilización.
El que podría decir
son grandes estos ruidos;
estos ojos, extraños;
el frío es real y no es humano;
esta civilización,
que en una foto satelital es sólo grumos,
unas trazas,
una de esas figuras de los microscopios,
ha vivido,
se ha alzado en edificios
de ventanas luminosas
y por las noches abandona las calles
a inimaginables visitantes:
quizá es su deleite.
Porque la civilización
debe conocer su sentido,
como el universo,
aunque en realidad impresiona
su inconsciencia del frío, del abismo.
A solas este hombre
en su cuarto mirará el diario del día
anterior como un documento raro.
Saldrá todavía
muchas noches para convencerte.
Probablemente no se convenza.
Su voluntad de hierro lo hará insistir.
Porque hay, dirá, debe haber un sentido
en todas esas ventanas
que se encienden de noche y
en el vacío de las calles
y en la trepidación de los sótanos.

Caesars Palace

Redoble de platillos
y un metrónomo en el paisaje.
No hay vida natural
tras las ventanas.
Como si todo
hubiese sido levantado
por gigantes del espacio
que no conocieran el fuego;
cuyas manos
hubiesen estado
entrenadas por siglos
en el manejo de rayos,
en la fabricación
industrial de cosmos.

Paisaje nocturno

No es momento de ajustarte
a la belleza del cielo nocturno:
ni la luna en la punta de los pinos del parque
ni el silencio repentino de esa alcantarilla
que hasta recién sonaba
encierran nada que no sea esto:
el paisaje lejano que jamás te contiene.
Pero no fue que el destino
prometiera y ahora...
Supiste que el bisturí disecaría todo.
Si estás en un bar y te abrigan
los restaurantes, te contentás.
El cielo no había dicho nada.
El cielo solo prometía algún lugar de confort.
Muy bien: este es.
Dios se quedó con los designios
y el resto es macilento.
Los pinos y las alcantarillas
cantan algo que no sabés.
Ni siquiera la sensación de haber sido expulsado.
No hay edén ni exactamente tormento.
Es bastante tomar el vermut
sin miedo a que te ahorquen
en una ciudad donde podés morir
de mil maneras violentas.
¿Ves allá? Un hilo de sangre.
El agua que drena
de ese otro bar, enfrente, puede ser el reguero
de un crimen.
¿Ves allá? El viento agita un farol.
Hay tres tipos sentados en el cordón.
Conociste a uno que ahora recordás

Acerca de Aulicino y su obra, Daniel Gigena expresa: Poeta, periodista, anarquista, traductor nada menos que de la nueva versión de *La divina comedia* (Edhasa), Aulicino integra, junto con Irene Gruss, Daniel Freidemberg, Jorge Asís, Rubén Reches y Marcelo Cohen, una generación notable de la literatura nacional. En su estilo se conjugan objetivismo, musicalidad y erudición; los cuatro versos finales del primer poema de *Libro del engaño y del desengaño* ofrecen tal vez un atisbo de su escritura: "Amplia de alas y de rimas, la literatura abandonada./ Qué harás con los días si te dan la oportunidad// Pedí misterio, leguas./ Pedí divinidad".

La casa de Jaime Mendoza en Uncía

Víctor Montoya

Conclusión

Guillermo Lora, unceño de nacimiento, en "La frustración de Mendoza", texto insertado en su libro "Ausencia de la gran novela minera", afirmó que la obra de Jaime Mendoza adolecía de muchos errores, que reflejaban la incapacidad creativa del autor y su desconocimiento del mundo minero. Por ejemplo, apuntó que en la novela no se escribe sobre las afamadas montañas de Llallagua y Uncía, cuyas extrañas manaron ingentes cantidades de estaño, convirtiendo en ricos a unos pocos y en pobres a los mineros, quienes pagaban con sus vidas la codicia de los "barones del estaño".

Tampoco se describe al minero en su ambiente natural: el interior de la mina, donde los trabajadores, antes de empezar a horadar la roca, le rinden tributo al Tío, que es el salvador de vidas y el celoso guardián de los minerales, y, lo que es peor, no se presenta a la clase obrera en función a su rol histórico-social, armada con un alto grado de conciencia política y capaz de acaudillar la revolución proletaria.

En síntesis, Guillermo Lora, quien redactó la "Tesis de Pulacayo" en una de las casas de Uncía, opina que no puede existir una novela minera sin montaña ni mineros, sobre todo, si se considera que la montaña, cuyos socavones se han tragado miles de pulmones desde que se abrieron como enorme bostezos de hambre, debe constituirse en el escenario natural de la historia relatada y los mineros deben ser los principales protagonistas de la novela; dos elementos sustanciales que están ausentes "En las tierras del Potosí". Por lo tanto, en palabras de Lora:

"Es una novela frustrada porque no alcanza la vida, la tragedia y el heroísmo de los mineros y menos los estremecimientos dolorosos del proletariado de parte de la arruinada clase obrera".

Otras facetas del autor

Jaime Mendoza, después de la publicación de "En las tierras del Potosí", intensificó su labor como escritor e investigador, incursionando en varios géneros literarios que, con el correr de los años, lo convirtieron en uno de los autores imprescindibles en la constelación de las letras bolivianas.

Aparte de las novelas "Páginas bárbaras", "Los malos pensamientos" y "El lago enigmático", tiene en su haber una cuantiosa obra dedicada al campo de la investigación científica e histórica, como "El macizo boliviano", "Una historia clínica", "Apuntes de un médico", "El factor geográfico en la nacionalidad boliviana" y "La tragedia del Chaco", entre otras.

Este hombre de hábitos sencillos y corazón noble, que en lugar de haber sido abogado o sacerdote, optó por ser médico y escritor desde su adolescencia, vivió en Uncía por más de una década, hasta su restitución a Sucre en 1915. Fue entonces que deslumbró



Jaime Mendoza

a propios y extraños con otras facetas de su personalidad.

Ejerció importantes cargos públicos en la arena política, llegó a ser rector de la Universidad Mayor Real y Pontificia San Francisco Xavier y Senador por el departamento de Chuquisaca. Los estudiantes le asignaron el título de "Maestro de la Juventud"; un título que le colmó de orgullo, pero que no le dio ninguna compensación monetaria, quizás, porque tuvo la desgracia de vivir en una época en que la actividad intelectual era menos valorada que en la actualidad.

Ahí tenemos a su coterráneo Tristán Marof, cuyo verdadero nombre era Gustavo Adolfo Navarro, quien no sólo fundó en Uncía el primer Partido Socialista de Bolivia y lanzó la consigna: "Minas al Estado y Tierras al Indio", sino que también tuvo toda la razón cuando dijo: "En los pueblos poco desarrollados, el escritor es una especie de faquir que lo sabe todo, y por saber demasiado muere de hambre".

Éste, probablemente, fue el caso de Jaime Mendoza, ya que él, como la mayoría de los escritores bolivianos, conoció la pobreza

z y la pobreza lo acompañó hasta la muerte, aun cuando tenía un salario como médico, catedrático y funcionario público, que en ocasiones le permitió gozar de una modesta comodidad tanto en Uncía como en su ciudad natal, pero sin haber logrado amasar la misma fortuna que los magnates del estaño, ni haber recibido el reconocimiento oficial de parte del Estado nacional por su intensa actividad literaria y sus aportes en el campo de las ciencias humanas.

Con todo, lo importante es que Jaime Mendoza nunca se arrepintió de los pasos que dio ni de las decisiones que tomó en su vida, ya que de todas ellas sacó experiencias que le sirvieron para elaborar sus obras, como cuando escribió "En las tierras del Potosí", donde plasmó en letras de molde las

vivencias y los recuerdos de su juventud en Uncía y Llallagua, recuerdos que permanecieron para siempre en su memoria.

Su hijo, el historiador y archivista Gunnar Mendoza Loza (1914-1994), en una evocación a su padre, escribió en el artículo "La muerte del escritor", sobre los años juveniles del novelista, ya postrado en su lecho de muerte a los 65 años de edad: Jaime Mendoza conservaba intactos los "recuerdos de antaño, como el derrocamiento de Arce, la Guerra Federal, las minas de Llallagua en manos de chilenos, sus

juergas en hoteles y chicherías de Uncía junto a obreros y comerciantes sirios, eslavos, italianos, administradores de las empresas, y sus amigos de Colquechaca y Chayanta (Arratia, Beltrán, Salinas, Barrón, etc.) que habitaban Uncía por entonces".

A modo de reflexión y colofón

Al alejarme de la casa de Jaime Mendoza, con la idea fija de retornar en otra ocasión, tuve la extraña sensación de haber retrocedido en el tiempo y haberme ubicado en el preciso lugar donde se escribió la primera novela del realismo social minero, "En las tierras del Potosí", una obra que leí en mi adolescencia, más por obligación que por iniciativa propia, como parte de la asignatura de literatura correspondiente al ciclo medio de educación secundaria.

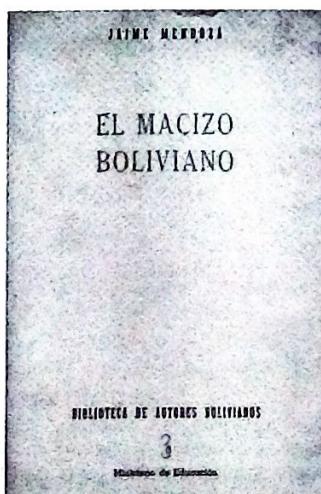
Después de haber visto la casa de nuestro "Gorki americano", que hoy está catalogada como una "atracción turística" en la población de Uncía, pude comprender que la grandeza de este autor, que no se separó del papel ni del lápiz hasta la hora de su muerte, acaecida el 26 de enero de 1939, radicaba en su genuina humildad y en su profunda sensibilidad para percibir las injusticias sociales, que para él eran las peores lacras de una sociedad hecha a golpes de egoísmo e insensatez.

Ahora bien, lo que no atino a entender es el porqué Jaime Mendoza, ya postrado en el lecho y antes de exhalar el último suspiro, pidió que el epitafio grabado en su tumba fuera una estrofa de su poema "La muerte", que dice:

"Y tal es mi sola ambición, mi solo anhelo de gloria, de vivir no en la memoria, pero sí en el corazón", cuando todos sabemos que este encumbrado escritor, a casi un siglo de su deceso, está tan vivo en el corazón como en la memoria de quienes vivimos en las poblaciones mineras del norte de Potosí, donde fue ambientada su primera novela que, a pesar de las críticas habidas y por haber, contribuyó decisivamente en el conocimiento de la realidad minera de principios del siglo XX.

Por lo demás, cabe sugerir que el gobierno autónomo municipal de la "Capital Folklórica del Departamento de Potosí", en uso de sus específicas atribuciones, se preocupe mucho más en conservar la casa de Jaime Mendoza y, al mismo tiempo, en promocionarla como un auténtico patrimonio histórico y cultural de la población de Uncía, donde actualmente tiene más visitas la "Chicharrería de doña Marujita" en la calle Sucre, que la casa del célebre escritor de "En las tierras del Potosí" en la calle 9 de Abril.

Fin



BARAJA DE TINTA

Al Presidente Hernando Siles

Veinte abogados jóvenes solicitan perdón para Jáuregui

La Paz, noviembre 4 de 1927.

Al Exmo. Señor Presidente de la República.

Presente.-

Exmo. Señor:

Un imperativo humanitario así como una convicción jurídica motivan esta solicitud. Pedimos a la voluntad del Mandatario, suprema y definitiva en este caso, para la vida de un hombre, el perdón de Alfredo Jáuregui.

Nos apoyamos en conceptos legales largamente glosados en el foro, el parlamento y la prensa: la inaplicabilidad de dos penas por el mismo delito; el fundamento que determina el criterio punitivo que amplia lo favorable y restringe lo odioso; y finalmente, en el espíritu de la prescripción penal que libera, después de diez años, al delito y al delincuente de la sanción judicial para entregarlos únicamente a la de la conciencia.

Estos principios serían contrarios y desconocidos con la ejecución del condenado. Los postulados de la justicia escrita, inmutables ante las modalidades que se operan a su alrededor, al confrontarse con la realidad se deforman en tal modo que chocan, en finalidad contra sus propios y elementales principios. La justicia restringida al esquema de los códigos llega a agotarse en este punto y no resuelve el trance contradictorio que crea en su función. Ha actuado la ley no el hombre. Pero un derecho soberano que la Constitución confiere al Presidente de la República da lugar a que sobre la rigidez ciega de la ley se imponga la sensibilidad y la reflexión haciendo que el agente humano obre no sólo como órgano obligado por prescripciones inmutables, sino como ser de conciencia y voluntad superior a las fórmulas con que se determina el automatismo jurídico.

El derecho de gracia supone que la constitución ha previsto la desaparición de circunstancias no ponderadas por la ley, y al impulso del tiempo esas circunstancias han surgido para abonar hoy a favor de la posición jurídica y moral de Alfredo Jáuregui.

La lógica de los sucesos, la unidad integral de los hechos que constituyen la respon-

sabilidad de una vida, el ritmo de causas y efectos que justifican la posición social han desaparecido de tal manera que gracias al tiempo transcurrido, se ha alejado demasiado la personalidad de Jáuregui, respecto del hecho que se le imputa, y su ejecución no concluiría justicieramente el curso del proceso, ni salvaría un principio moral.

Existiendo, pues, circunstancias que condenan a Jáuregui y hechos que lo defienden; habiendo por su lado la dura ley que castiga y del otro la que perdona, únicamente la bondadosa, la pura, la sencilla solución cristiana puede elegir entre la vida o la muerte de Alfredo Jáuregui.

Un espíritu altamente cristiano al hablar del poder de la justicia implacable lo sometía ante la del perdón misericordioso. Cuando hay, como en este caso, una sola razón que alega por un condenado, cuando combaten por su vida la fría justicia y la justicia clemente, la evangélica ternura del Hombre de Judea, en medio de la duda, no nos detiene a meditar y para acercarlos a la verdad, señala el camino de la bondad. "Sólo hay una ley santa en el amor, sólo hay justicia en la caridad".

Por la duda que posee el espíritu de muchos hombres que conocen el proceso, por la desgraciada y triste juventud de Alfredo Jáuregui, por sus diez años ahogados en la sombra de la cárcel, por lo mucho que ha sufrido este hombre, pedimos su perdón.

Humberto Palza, Enrique Valdivieso, Augusto Céspedes, Isaías Rivero, Luis Felipe Guzmán, Armando Pacheco Iturralde, Julio Iturri Núñez, Alfredo Mansilla Arauz, Andrés C. Armaza, Demetrio Iturri, F. Alarcón Muñoz, C. Crespo Jiménez, Humberto Landa, Ismael del Castillo, Hugo Montes, B. Valencia Valle, Luis Gozámez, Adolfo Saavedra, Rafael Michel, José María Salinas.

"El Diario", 5 de noviembre de 1927



José Manuel Pando Solares



El presidente Hernando Siles no perdonó a Alfredo Jáuregui en el convencimiento de que él y su hermano Juan eran culpables del supuesto asesinato de Pando, quien en verdad falleció de un derrame cerebral. Los dos hermanos que estaban bebiendo en su vivienda de Achocalla con el general, padrino de ellos, en el momento de su deceso, para no verse complicados cometieron el error fatal de arrojar el cuerpo a un barranco. El juicio duró diez años, en los que permanecieron ambos en el Panóptico. El presunto asesinato de Pando, fue uno de los motivos que adujo Bautista Saavedra y al partido Republicano para su golpe de Estado contra el régimen Liberal, en julio de 1920. Se hizo un sorteo entre los cuatro imputados, tocándole el bolillo negro a Alfredo, quien al momento de la muerte de Pando no había cumplido 17 años. En el ánimo de Siles, para no indultar a Jáuregui, pesaron varios motivos, entre ellos la carta pública que le envió la hija de Pando, pidiendo se haga justicia.

Fuente: "Cartas para comprender la historia de Bolivia" compilada por Mariano Baptista Gumucio (Fundación Cultural ZOFRO)