



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376



Albert Einstein • Raúl Zurita • HCF Mansilla • Julio Trujillo • Fabio Morábito • Jaime Moreno • René Bascopé  
Francis Bacon • El Duende • Alfonso Gamarra • Bryce Echenique • Raymond Carver  
Valerio Magrelli • Alcides Arguedas

**LA PATRIA**  
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XXIV n° 617 Oruro, domingo 15 de enero de 2017







El poeta  
Óleo sobre tela de 20 x 20 cm  
Erasmo Zarzuela

## Las mujeres y la guerra

A mi modo de ver, en la próxima guerra se debería enviar al frente a las mujeres patrióticas, en lugar de hacerlo con los hombres. De todos modos, eso sería algo nuevo en este ambiente desconsolado de confusión infinita. Y luego, ¿por qué no han de ser utilizados los sentimientos heroicos del bello sexo de manera tan pintoresca como lo es el del ataque contra un indefenso civilista?

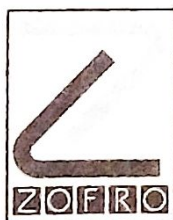
Albert Einstein en: *Política y Pacifismo*



el duende

director: luia urquieta m.  
consejo editor: benjamín chávez c.  
erasmo zarzuela c.  
coordinación: julia garcía o.  
diseño: david illanes  
casilla 448 telfa. 5276816-6288500  
elduende@zofro.com  
lurquieta@zofro.com

[www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende](http://www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende)



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

## Zurita y Bolaño



Roberto Bolaño

En 2014, el poeta chileno Sergio Rodríguez le preguntó a Raúl Zurita: ¿Qué opinión te merece Bolaño, cuál es tu relación con él? Y Zurita respondió: "La nuestra ha sido una relación póstuma. Bolaño acuñó su famoso *Literatura + enfermedad = enfermedad*. Bello, la única lástima es que es una fórmula equivocada: *Literatura + enfermedad = muerte*, como el mismo Bolaño no podría ahora más que corroborarlo. Si, claro, él tomó la imagen de mi poema escrito con aviones en el cielo en *Estrella distante*, el hecho me entusiasma mucho, no creo en la propiedad sobre la creación artística, y corrí a comprar el libro.

Fue una desilusión, las frases que escribió en el cielo eran cosas obvias, grandilocuentes, sin tensión, donde yo ponía "Mi Dios es Hambre", wooww, tremendo, él ponía "La muerte es limpieza", una lata, y para parodiarme Bolaño tendría que

haber escrito mejor que yo y Bolaño no escribe mejor que yo. Pero tampoco fue eso, lo que realmente me liquidó es que Bolaño no tenía idea: escribir con un solo avión las frases que su personaje escribía en el cielo es absolutamente imposible, y el piloto habría vomitado hasta el estómago con tanto giro, se necesitaban cinco aviones.

Los poemas de Roberto Bolaño eran como su gauchito: insufribles, pero también lo eran los poemas de William Faulkner, y William Faulkner llegó a ser William Faulkner, como Roberto Bolaño llegó a ser Roberto Bolaño, es decir, fueron dos de los más extraordinarios escritores de sus respectivas tradiciones literarias.

Lo que quiero decir es que si escribir poesía verdaderamente te importa, no lograr escribir un poema mínimamente pasable, produce un sentimiento tal de fracaso e inutilidad que, o arruinas tu vida llenándote de resentimiento o escribes 2666, esa novela cumbre de nuestro tiempo, que carga con un problema central sin solución intermedia:

o le sobraron ochocientas páginas o le faltaron ochocientas páginas, pero de la que igual sales boqueando. Lamento que no haya vivido más. Muchas veces mientras escribía Zurita me vi pensando en él.

Se fascinó con Nicanor, pero al que le copió fue a mí. Yo también le copié. Realmente me apena que no nos hayamos dado el tiempo de ser amigos.

Tal vez a él le era más fácil así. Qué puede importar ahora".

**Raúl Zurita.**  
Poeta chileno, 1951.



Raúl Zurita



# Las emociones colectivas, la inclinación al maniqueísmo y la cultura política en el área andina

\* H. C. F. Mansilla

El factor religioso es fundamental para comprender la situación contemporánea de la cultura política en América Latina y especialmente de la región andina en sentido estricto (el territorio desde Ecuador hasta Bolivia). Los intentos revolucionarios han estado impregnados desde un comienzo por una retórica y unos contenidos derivados de un credo católico popular con elementos proféticos y quiliásticos. Simultáneamente este credo puede ser calificado como conservador: no solo su cimiento agrario ruralista, sino su carácter anticomunista, anti-individualista y antirracista. Lo ha conducido muchas veces a despreciar el modelo liberal de democracia deliberativa, de resolución negociada de conflictos y del Estado de derecho.

Durante un tiempo muy largo, tanto en la época colonial como bajo los regímenes republicanos, la mayoría de la población andina ha estado sometida a pautas de comportamiento que favorecían una identificación fácil con los sistemas culturales imperantes. Estas normativas no han fomentado la formación de consciencias individuales autónomas con tendencia crítica. Hasta mediados del siglo XX la Iglesia Católica promovió esas actitudes con la fortaleza que su autoridad intelectual y su prestigio cultural le brindaban. Se puede afirmar que la atmósfera general estaba impregnada por enseñanzas dogmáticas de origen religioso, que poco a poco han cedido su lugar a ideologías políticas de distinto contenido, las que, sin embargo, rara vez han abarcado una orientación racional, pluralista y tolerante. Aunque el orden social respectivo haya experimentado desde comienzos del siglo XX la importación de tecnologías modernas de variado tipo, la llamada *mercía cultural* contribuye a preservar una continua vigencia de esos valores conservadores de orientación, junto con la persistencia de viejas rutinas y convenciones en el plano político. Someramente se puede describir esta constelación como un dogmatismo provinciano, dentro del cual no estaba y no está bien vista la curiosidad por otros modelos civilizatorios, y donde tampoco se impulsa el ejercicio efectivo del libre albedrío.

Considerando este trasfondo se puede entender mejor cuán expandida y profunda resulta ser la resistencia popular en el área andina a las formas modernas de la democracia. Hay que considerar la alta posibilidad de que una creación fundamentalmente racionalista, como es la democracia contemporánea, sea extraña a segmentos sociales que sólo han recibido influencias culturales convencionales y de carácter preracional, como han sido los valores religiosos colectivistas en la época colonial española y las normativas provincianas de buena parte de la era republicana. Un ejemplo de ello es el localismo cultural y religioso que conlleva, por ejemplo, la revitalización de los credos animistas andinos. En los últimos años la *invención de la tradición* en el caso de las religiones andinas ha significado, en el fondo, la utilización ideológica e instrumental de prácticas religiosas, reconstituidas artificialmente, en pro de metas políticas prosaicas y usuales. De manera explícita las doctrinas que subyacen a estas tendencias propu-

gan el reemplazo de la democracia liberal pluralista y del Estado de derecho por el restablecimiento de formas arcaicas y autoritarias de ordenamiento social.

Las intuiciones y las conzonadas configuran ahora el fundamento teórico de posiciones *indianistas* en la región andina. La evocación emotiva del memorial de agravios lleva a postular un paradigma de la vida, un modelo de "verdadera patria", que sólo puede ocurrir mediante la "destrucción de los estados ocupantes vigentes en la actualidad", lo que significaría "volver a la edad dorada de nuestros antepasados", a ese "paradigma ancestral", que es el "reencuentro de nosotros con nuestros antepasados", como suenan las consignas más conocidas de las corrientes indianistas. Estas últimas se refugian en una concepción presuntamente ejemplar de la vida social y política, que es imaginada explícitamente como el retorno a la Edad Dorada de los antepasados, la cual pasa así a conformar también el modelo indiscutido del futuro. Estas teorías nos muestran el conflicto entre el anhelo por la dignidad y por el reconocimiento, que ciertamente prevalece todavía en el seno de las comunidades indígenas andinas, y las dificultades de su satisfacción en un medio que se moderniza aceleradamente, es decir que evoluciona según los parámetros de los *Otros*, de la civilización occidental.

La importancia de los textos de la corriente indianista radica en que estos articulan una temática de alto valor emocional y por ello muy importante para las comunidades involucradas. Estos enfoques pueden ser calificados como conservadores porque presuponen la existencia de *esencias colectivas*, inmutables al paso del tiempo, que determinan lo más íntimo y valioso de la población indígena, esencias que no son explicitadas racionalmente, sino evocadas con mucho sentimiento, como si ello bastara para intuirlos correctamente y fijarlos en la memoria colectiva. Estas esencias se manifiestan en los elementos de sociabilidad, folklore y misticismo (la música, la comida, la estructura familiar, los vínculos con el paisaje, los mitos acerca de los nexos entre el Hombre y el universo), que conforman, según Adolfo Gilly, el núcleo de la identidad colectiva andina y de su dignidad ontológica superior. Gilly, un argentino nacionalizado mexicano, es uno de los más destacados representantes del marxismo radical heideggeriano y un notable estudioso de la cultura andina contemporánea. Su concepción, más evocativa que analítica, hace renacer un tiempo y un mundo idealizados, y para ello hay que tener una empatía elemental *a priori* con ese universo, que no puede ser comprendido mediante un análisis racional *a posteriori*. Para entenderlo, nos dice Gilly, hay que tomar partido por él, por sus habitantes, sus anhelos y sus penas. Únicamente los revolucionarios, mediante su ética de la solidaridad y fraternidad inmediatas, pueden adentrarse en esa mentalidad popular. Este principio doctrinario conlleva, empero, el peligro de que comprender abarque también las funciones de perdonar y justificar.

Menciono esta corriente de pensamiento por su gran difusión en el área andina. Ella

recurre a una visión simplificada del desarrollo histórico: los indígenas habrían bien aligerado un odio profundo a los representantes del colonialismo interno, a los terratenientes, al Estado manejado por los blancos y mestizos, a los extranjeros, pues ese odio, dice Gilly, sería sagrado, vivificante y una forma superior de autoafirmación ante uno mismo. La voluntad de sacrificio que nace de ese odio constituiría una especie de acción heroica e histórica, que se convertiría al mismo tiempo en amor al pueblo, a los pobres y marginados. La compensación por la dignidad perdida, que se quiere alcanzar revolucionariamente, se revela, empero, como la consecución de actos simbólicos y gestos casi esotéricos de muy poca relevancia práctica, aunque se puede argumentar que los ajenos a esta cultura ofendida no pueden comprender el alcance y la verdadera significación de esos actos sucedáneos. De todas maneras: llama la atención la desproporción entre la intensidad del sentimiento colectivo de reivindicación histórica, por un lado, y la modestia de los bienes emblemáticos que crearían esa satisfacción, por otro. Adolfo Gilly concluye que el odio y la voluntad de sacrificio de los humillados "se nutren de la imagen de los antepasados oprimidos y no del ideal de los descendientes libres". Esta concepción propugna al fin y al cabo la restauración del orden social anterior a la llegada de los españoles, orden considerado como óptimo y paradigmático, pues correspondería a una primigenia Edad de Oro de la abundancia material y de la fraternidad permanente, como en numerosas utopías clásicas. Este retorno significaría en la realidad reescribir la historia universal y negar sus resultados tangibles.

Las posiciones y doctrinas aquí criticadas pueden ser calificadas como básicamente conservadoras. Ellas comparten una pretensión elitista – no universalista – que atribuye a los incitados el comprender e interpretar correctamente las esperanzas y los anhelos del pueblo. Sólo los puros de corazón lo pueden hacer, porque ellos sienten y viven los sufrimientos de la población. Estas doctrinas enseñan un dualismo severo entre (a) el bien (verdad, colectivismo, solidaridad de los pobres y explotados, lo nuevo absoluto, utopía brillante) y (b) el mal (mentira, individualismo, egoísmo de las élites, realidad detestable, la propiedad privada como fuente de todos los males). Se trata un verdadero *maniqueísmo* fundamentalista – fuerzas mutuamente excluyentes – que induce a un rigorismo moral-político que tiene poco que ver con los problemas cotidianos de las sociedades latinoamericanas, las que poseen identidades múltiples y cambiantes y relaciones complejas con el mundo occidental. De todas maneras: en América Latina esa corriente tiene una fuerte implantación *romántica*, con claros motivos antirracionalistas, antiliberales y anticapitalistas.

La insostenible carencia de solidaridad y fraternidad en el mundo moderno ha generado en el área andina una considerable demanda por explicaciones que interpretan la realidad política y cultural acudiendo a conocidos métodos que simplifican los contextos sociales. El núcleo de todos ellos contiene una oposición binaria: por un lado se halla (a) la

esfera del sentimiento religioso, de los sueños y anhelos de la sociedad, y por otro se encuentran (b) el mundo laboral, los negocios y la política convencional, es decir los terrenos basados en el principio del cálculo, el rendimiento y la eficacia. La primera esfera mencionada se acerca a la calidad de lo divino y por ello no puede ser comprendida adecuadamente mediante esfuerzos racionales. Es el espacio del amor, el altruismo, la confianza y la espontaneidad en las relaciones humanas, el campo de la solidaridad inmediata entre los hombres y de la amistad sin conjeturas materialistas, pero también el lugar de las utopías sociales, la cólera revolucionaria y la violencia política ante las grandes injusticias históricas. Aquí no tienen cabida las intermediaciones institucionales, las limitaciones impuestas por leyes y estatutos. Esta esfera posee una dignidad ontológica superior en comparación con las otras actividades y creaciones humanas. Por contraposición el segundo ámbito corresponde al reino terrestre y pedestre de la racionalidad instrumental y la proporcionalidad de los medios. Es el campo de las instituciones, los estatutos y las leyes, pero también de los intereses particulares. Constituye el plano del egoísmo y de los cálculos mezquinos. De acuerdo a esta reflexión, la violencia revolucionaria tiene carácter de pureza religiosa-ética y dignidad ontológica superior, y no puede ser juzgada por mezquinas conjeturas de proporciones y habituales reflexiones de toma y daca. Las revoluciones genuinas y la violencia popular, por lo tanto, tendrían un derecho histórico superior frente a toda crítica proveniente del liberalismo racionalista. Las emociones, los sentimientos y las intuiciones pertenecen a ese espacio privilegiado y no pueden, por ello, ser sometidas a un mero análisis racional. Todo esto les proporciona una notable fortaleza frente a una opinión pública convencional – como la andina – que no ha conocido una tradición racionalista de igual vigor y magnitud.

Frente a esta constelación hay que considerar lo siguiente. Uno de los grandes temas de la ensayística latinoamericana ha sido el análisis de las actividades públicas de los intelectuales. Los que hablan en nombre de las poblaciones involucradas y descifran las emociones y las intuiciones para el uso cotidiano contemporáneo reiteran las prácticas elitarias tradicionales y las rutinas políticas de vieja data. Por ello los movimientos indianistas y sus dirigidos no pueden ser exonerados del reproche de perpetuar valores conservadores de orientación. Debemos, por consiguiente, seguir el ideal socrático: tratar de diluir los prejuicios prevalecientes, sin establecer nuevos dogmas.

\* Hugo Celso Felipe Mansilla,  
Doctor en Filosofía,  
Académico de la Lengua.



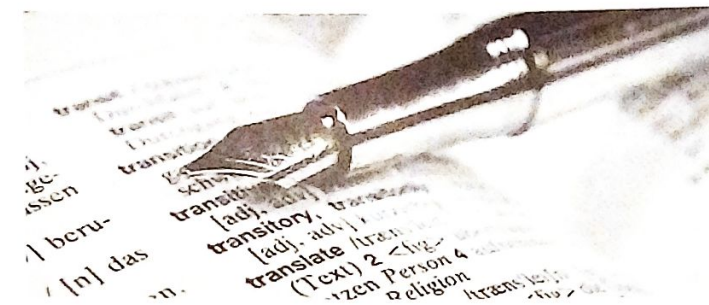
## Sobre la traducción

*Conversación entre los poetas, ensayistas y traductores Julio Trujillo, Fabio Morábito y Jaime Moreno Villarreal*

**Julio Trujillo (JT):** Para hablar de la labor del traductor, podemos partir de dos ejemplos radicales. Uno es Pound y sus versiones, ni siquiera me atrevo a llamarlas "traducciones", de *Propertius*, en donde podía resumir una parrafada en una sola línea. Son recreaciones, paráfrasis, pero él las manejaba como traducciones. Y el otro ejemplo es la novela de De Chirico, *Hebdomeros*, que él escribe en francés y después traduce al italiano letra por letra, coma por coma. Si un traductor italiano la hubiera hecho habría cambiado mucho más. De Chirico hace un vaciado literal de su versión en francés al italiano. Son dos extremos. ¿Cómo trabajan ustedes dentro de esos polos?

**Jaime Moreno Villarreal (JMV):** Hay un factor de invención, en el ejemplo de Pound, que es necesario y no es fácil de manejar para el traductor. Cuando el traductor es poeta y traduce a un poeta —o un escritor que traduce a otro escritor— existe la tentación de la invención en tanto que la traducción es una adaptación a otra lengua. Hay un factor que se presta para la invención: el desconocimiento de la lengua de la cual se está vertiendo, porque no todos los traductores conocen a la perfección la otra lengua ni mucho menos la época o los dialectos que se hablaban en el momento en el que se escribió un libro (por ejemplo, en el caso de Propertius, el latín clásico, que tenía influencias del uso común). Ese factor de invención puede llevar a un exceso que en el caso de Pound lo asume como tal y lo respalda con su autoridad. Por eso es tan criticado también. Ocurre con muchos poetas que se lanzan a traducir de lenguas que conocen poco y a veces se equivocan mucho, aunque en ocasiones, gracias a su invención, logran descubrimientos.

**Fabio Morábito (FM):** Hay un término que ha metido mucho ruido cuando se habla de traducciones: "recreación", que me parece cómodo y obvio, porque está claro que toda traducción no puede dejar de ser una creación y por lo tanto una recreación. Muchas veces se ha utilizado como escudo para tomarse libertades, tal es el ejemplo de Pound. Pero es innegable que, en cualquier traducción, incluso en la que se hace del instructivo de una lavadora, se necesita, por un lado, una dosis de creatividad y, por el otro, apelar a la coherencia del texto traducido. Es decir, si traduzco un instructivo de lavadora como un texto independiente con seguridad estaré echando a perder la lavadora porque el usuario no lo va a entender. Para que el texto sea independiente y tenga vida propia de manera necesaria van a darse una serie de traiciones al texto original. El caso de De Chirico me parece aún más experimental que el de Pound. Es tan absurdo traducir palabra por palabra que sospecho que De Chirico quería, de algún modo, en este juego de idiomas, traducir al propio idioma materno algo escrito



en otro idioma. Esa acción o bien denota una terrible inseguridad, o un intento de jugar, que es lo que él hace, además de que no era escritor. Es un camino intransitable dentro de la traducción. La palabra en la traducción no existe como tal, existe la frase y la ilación. En este sentido los dos extremos mencionados son casi irreconciliables porque ambos son absurdos.

**JT:** Demos un paso atrás, antes de la creatividad y de la invención. Pensando en el taller del traductor, supongo que ustedes primero establecen una base sólida de literalidad, una base mínima que se construye para ya después, o simultáneamente, agregar todo lo que tiene que ser creativo, la aportación de la lengua propia del traductor. Pero esa base requiere un trabajo mucho más de taller si no conoces la lengua que traduces: diccionarios, ayudas externas, referencias para construir ese primer piso, ¿o no es necesario?

**JMV:** Ese primer piso yo lo llamaría "la literalidad". Es más próximo "el sentido" que puedo abstraer de una lectura que el seguimiento palabra por palabra. La literalidad, quizás, estaría del lado de la expresión, y el sentido del lado de la traducción. El sentido es el que se puede abstraer como lector y como traductor, y que tiene que ver con la pregunta "¿qué dice?". Un ejercicio muy recomendable para el traductor es leer el libro antes de empezar a traducirlo. Pero la verdad es que muchos traductores comienzan a trabajar sin haber terminado el libro y lo

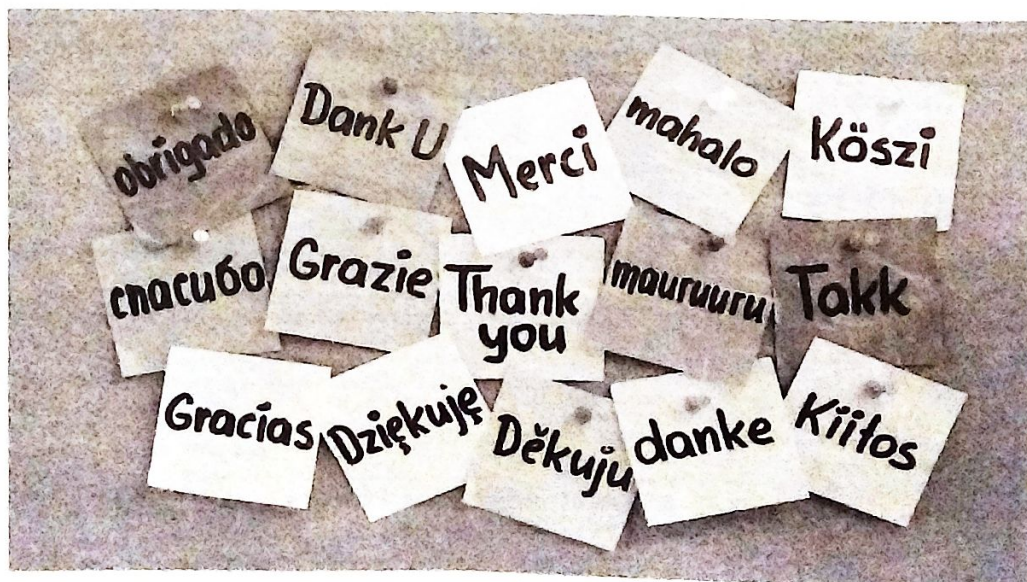
leen conforme van traduciendo. El problema del "¿qué dice?" aparece en la primera revisión. Si es prosa suelo trabajar párrafo por párrafo, una vez que hago una traducción directa consulto algún diccionario y después me pregunto: "¿Cómo se va a leer esto en español?, ¿qué va a significar?" "¿Cómo lo voy a hacer accesible en el idioma?" ya sería un tercer paso. Al menos en mi caso hay una suerte de pulsión educativa en ese tercer paso, que además reconozco como muy propia de la cultura escrita mexicana y específicamente de la literatura. Los ensayistas tenemos la costumbre de educar al mismo tiempo que escribimos, de explicar muchísimo, de dar fechas, de dar contexto. Eso ocurre también en el campo de la traducción, no solo con el afán de hacer una expresión más "amigable", sino anotar la traducción: "probablemente en este pasaje el autor se está refiriendo a otra cosa" o "efectivamente se refiere a tal cosa", etc. La literalidad queda muy aparte de todo esto.

**JT:** Fabio, ¿tú trabajas también por capas? ¿Haces primeras, segundas y terceras versiones?

**FM:** Sí, pero no las veo como capas, sino como distintas formas de aproximación. Necesito revisar la traducción varias veces y voy sumando versiones que, se supone, son cada vez mejores. Así es como trabajo mis textos tanto en poesía como en prosa. No es que en la primera versión me dedique a un determinado tipo de problemas y después

pase a otras cuestiones. Puedo entender la necesidad que tiene un traductor de lanzarse a ciegas en ese océano desconocido, sin prejuicios, sin ideas previas, que son las que pueden surgir de una primera lectura. ¿Por qué? El traductor va encontrando su forma de traducir a medida que traduce, después podrá articular sus ideas, podrá asumir ciertas pautas, imponerse ciertas conductas de traducción con ese autor, con un libro en concreto. Creo que las va descubriendo de una manera instintiva sobre la marcha (por ejemplo, si le gusta traducir ese texto, si siente que no está tan alejado de la sensibilidad del autor como para renunciar). Son varios descubrimientos los que se van dando y que poco a poco van construyendo un estilo. Toda traducción expresa una forma de situarse frente al original. Hay muchas formas de hacerlo, y en cada época siempre tendrá una forma distinta. Creo que el traductor debe tener esa posición, aunque no siempre conscientemente. En el caso de mi traducción de Eugenio Montale, me quedó claro desde el principio, y después de leer muchas traducciones al español, que lo importante era apuntar la artillería a la sononada, a la musicalidad. La única vez que Montale, que era un hombre muy modesto, alardeó fue cuando dijo: "soy el poeta italiano más musical que ha existido", y tenía toda la razón. Él había sido además un tenor frustrado, era un experto en ópera, tenía un oído refinadísimo. Y todas las traducciones que leí, algunas mejores que otras, pecaban para mí de sordas. Entonces me dije: "¿Qué caso tiene traducir a un poeta tan perversamente musical si no restituimos algo de eso?" ¿Cuál es el precio de hacerlo? Obviamente el de traicionar, muchas veces, el sentido, el significado. Pero esa era una línea de conducta a la cual procuré ser fiel todo el tiempo. Otra actitud sin duda es igual de respetable, pero hay que tener, consciente o inconscientemente, una dirección del camino.

Tomado de Letras libres





## Réquiem

\* René Bascopé

Cuando abrieron el nicho de mi bisabuela para enterrar a mi tía Lucinda, se encontraron con su esqueleto intacto, aun cuando había muerto cuarenta años atrás. Entonces el hombrecito del cementerio, tuvo que partir lo huesos convirtiéndolos en un montoncito inútil para que se pueda introducir el ataúd.

Pero cuando se intentó destrozarse la calaverita, mi abuela se puso a llorar a gritos, acallando los llantos de mi tía Lucinda, hasta que el hombrecito del cementerio le dijo que se la lleve a casa, pero que no hiciera faltar nunca agüita y una vela encendida.

Y aun cuando en mi cuarto vivíamos cuatro personas, yo era el único que escuchaba cantar a la calaverita, con una voz lejana, casi alegre, como desde una cueva. La escuchaba cantar y la sentía moverse, acercándose y alejándose a la vela encendida; la sentía saltar - algunas noches - como si en su interior se estuviera celebrando una fiesta. Lo malo era que no me lo creían, porque cuando todo ocurría, mi madre, mi abuela y mi hermano dormían profundamente.

Entonces viví una etapa de miedo y de angustia total, casi no dormía; incluso llegué a quitarle el vaso de agua sin que mi abuela se diera cuenta, y a apagarle la vela. Pero la canción continuaba. Parecía que la calaverita se reía de mí.

A Antonio lo conocimos desde el mismo día que vino a vivir a la casa. Recuerdo que de sopetón nos pidió ayuda para meter sus cosas a su nueva habitación, en el mismo patio donde yo vivía.

Nosotros lo obedecimos como sonámbulos; pero cuando terminamos de hacerlo, nos invitó cigarrillos a todos, haciéndonos toser hace que el llanto afloró a nuestros ojos, mientras él reía como si le hubieran contado un chiste obsceno.

Desde esa vez nos hicimos muy amigos, y cuando entrábamos a su cuarto -lleno de fotografía de mujeres desnudas y de hombres musculosos- nos enseñaba a tocar guitarra y a cantar vales peruanos y boleros; además nos invitaba alcohol hasta hacernos marear.

Aunque mi madre se enojó cuando se dio cuenta que frecuentábamos el cuarto de Antonio diciéndome que todavía éramos chicos y que él aunque era joven ya parecía mañudo, nosotros seguíamos buscándolo en nuestros rutos libres, incluso en las noches.

Es que Antonio nos enseñaba cosas que no aprendíamos en la escuela. Nos contaba las historias del Sambo Salvito, el bandido que asaltaba a los viajeros en los caminos y los mataba. Nos contaba también sus propias aventuras con mujeres, sus peleas callejeras en que siempre salía triunfante.

Nos contó también que doña Hilda hacía entra a su cuarto a cualquier hombre para acostarse con él, en cuanto salía su marido; y que Olguita, la muchacha del segundo patio, estaba embarazada para su padre.

Pero lo que más impactó en nosotros fue su voluntad de enseñarnos a pelear, porque nos serviría de mucho. Así empezamos golpeándonos entre nosotros, hasta que algunas veces sangrábamos. Pero luego Antonio



pensó que podíamos entrenarnos con Jacinto, un mendigo sin piernas y con el labio leporino, que venía a dormir en las noches a nuestro patio, después de haber perdido limosna todo el día.

Así fue que la primera vez solo lo hicimos aullar a puntapiés, y ni se nos ocurrió arrebatarle las monedas que había recolectado. Pero pronto nos dimos cuenta de ello, y le decíamos que debía pagarnos el alquiler por

dormir en nuestro patio, cuando él no quería, lo golpeábamos. Sin embargo, nos dimos cuenta que si lo hacíamos a menudo, corríamos el riesgo de que se vaya definitivamente. Entonces se nos ocurrió tratarlo bien algunas veces. El mendigo nos creyó sinceros, y hasta nos contaba algunas intimidades. Esto nos indujo a planear una broma para divertirnos.

Le dijimos que él era un maricón y nunca se había acostado con una mujer; al principio

no nos contestaba nada, pero luego reaccionó y nos dijo que ya nos demostraría lo contrario. Antonio le dijo que se metiera al cuarto de doña Hilda, que se metía con todos.

Entonces una noche, Jacinto apareció con una prenda íntima de la mujer, diciéndonos que lo había logrado, arrastrándose como si no se diera cuenta que le faltaban las piernas. Nosotros tuvimos que felicitarlo.

Otra cosa que empezamos a practicar, fue la agresión a los borrachitos que pasaban por la puerta de calle. Lo hacíamos con miedo al principio, pero luego vimos que nos rentaba dinero. Antonio nos guiaba las primeras veces, pero poco a poco fuimos prescindiendo de él, porque nos bastábamos solos. Además él siempre estaba bebido.

Una sola vez nos asustamos un poco, porque no supimos que le borrachito que asaltas la noche anterior fue encontrado muerto en la calle. Se nos fue la mano. La policía buscaba a los asesinos, pero al final todo se olvidó.

Justamente desde el día que velaron a doña Hilda que había muerto envenenada, queriendo abortar el hijo que Jacinto le había dejado en las entrañas, por tomar un brebaje de hierbas extrañas que le habían aconsejado, yo dejé de escuchar las canciones de la calaverita de mi bisabuela.

Pero, en cambio, mi madre empezó a contarnos que todas las noches escuchaba el llanto del alma de la muerta, y que no podía dormir, porque algunas veces parecía que se acercaba hasta la misma puerta del cuarto.

Precisamente ese día, nos llevamos una impresión desagradable, porque en pleno velorio ingresó a la sala el marido del cadáver, y de un salto se encaramó encima del ataúd, destrozando el vidrio que cubría la tapa y escupiéndole en la cara. Los que intentaron separarlo se llevaron golpes e insultos, y al final le dieron la razón.

Jacinto desapareció también, quizá dolido porque la pobre mujer, antes de morir, gritaba a los cuatro vientos, enloquecida, que no quería tener un hijo monstruoso como Jacinto.

(Desde anoche he vuelto a escuchar el canto de la calaverita. Nuevamente mis oídos se atormentan con ese ruido infamante. Desde anoche escucho también el llanto del alma de doña Hilda. Pero la calaverita ya no canta con la voz de mi bisabuela; es la voz de Antonio, mezclada con maullidos de gatos, la que canta tristemente, ahora.

Creo que me volveré loco. Es que no puedo creer que anoche hayamos asesinado a Antonio, no puede ser que lo hayamos asesinado a él...)

**René Bascopé Aspiazu.**  
Escritor y poeta.  
La Paz, 1951 - 1984.







## Marguerite Duras entrevista al pintor Francis Bacon

No dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo "el accidente": la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo. No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás. It's basically the technical imagination: "la imaginación técnica". Durante mucho tiempo, he buscado un nombre para esta forma imprevista, con la que se va a actuar. Sólo he encontrado estas palabras: imaginación técnica.

Entienda usted, el tema es siempre el mismo. Es el cambio de la imaginación técnica lo que puede "dar la vuelta" al tema, el sistema nervioso personal. Imagine escenas extraordinarias, esto carece de todo interés, desde el punto de vista de la pintura, esto no es imaginación. La verdadera imaginación está construida por la imaginación técnica. El resto es la imaginación imaginaria, y esto no lleva a ninguna parte. No puedo leer a Sade por este motivo. No me asquea del todo, pero me aburre. También hay escritores mundialmente conocidos que tampoco puedo leer. Escriben cosas que son historias sensacionales, solo esto. But they have not the technical sensation.

Es siempre por medio de los técnicos, como se encuentran las verdaderas aperturas. La imaginación técnica es el instinto que trabaja fuera de las leyes, para volver al tema sobre el sistema nervioso con la fuerza de la naturaleza.

Hay jóvenes pintores que excavan la tierra, toman la tierra y luego exponen esta tierra en una galería de pintura. Es tonto, y prueba la falta de imaginación técnica. Es interesante que tengan ganas de cambiar de tema, hasta el punto de llegar a esto: arrancar un pedazo de tierra, y ponerla sobre un pedestal. Pero, lo importante sería que la "fuerza", con la cual arrancan la tierra, "regresara". Que el pedazo de tierra sea arrancado, sí, pero que sea arrancado a su sistema personal y hecho con su imaginación técnica.

La noción de progreso en la pintura, ¿es una falsa noción? Es una falsa noción. Tome la pintura paleolítica del norte de España -no me acuerdo del nombre de la gruta-. Ahí se encuentran, en las figuras, movimientos que nunca han sido mejor captados. El futurismo está "completamente" allí. Es la escenografía perfecta del movimiento.



La noción de progreso personal, ¿es falsa también?

Menos falsa. Se trabaja sobre uno mismo para obligarse a desarrollar las cosas de forma cada vez más aguda.

¿Qué es el peligro?

La sistematización. Y la creencia en la importancia del tema. El tema no tiene ninguna importancia. El talento puede regresar, marcharse. Las excepciones de la historia son Miguel Ángel, Tiziano, Velázquez, Goya, Rembrandt: nunca regresión.

Se progresa ¿cómo?

Work. Work makes work. ¿Está usted de acuerdo?

No. Es necesario un punto de partida. Sin esto, es inútil trabajar. Cuando leo ciertos libros, encuentro que escribir de un determinado modo es aún escribir menos, que no escribir en absoluto. Que leer de determinada manera es aún leer menos que no leer en absoluto, etc.

En pintura es parecido. Pero no se sabe nunca con la imaginación técnica, esta puede dormir y un buen día despertarse. Lo principal es que esté allí.

Volvamos a las manchas de color

Sí. Espero siempre que llegue una mancha sobre la cual construiré "la apariencia".

¿Siempre son las manchas las primeras en salir? Casi siempre. Son "los acontecimientos que me suceden", pero que suceden merced a mí, por mi sistema nervioso que ha sido creado en el momento de mi concepción.

La "felicidad de pintar" es ¿casi una noción tan tonta como "la felicidad de escribir"?

Igual de tonta.

¿Se siente usted en peligro de muerte cuando pinta?

Me pongo muy nervioso. Sabe usted, Ingres lloraba durante horas antes de empezar un cuadro. Sobre todo un retrato.

¿Goya es sobrenatural?

Quizá no. Pero es fabuloso. Conjugó las formas con el aire. Parece que sus pinturas están hechas de la materia del aire. Es extraordinario, fabuloso. El mayor Goya, para mí, está en Castres, La Junta de Filipinas.

¿A qué ha llegado la pintura en el mundo?

A un momento muy malo. Debido a que el tema era tan difícil, fuimos hacia lo abstracto. Y, lógicamente, este parecía ser el medio

hacia el que tenía que ir la pintura. Pero, como en el arte abstracto se puede hacer cualquier cosa, se llega simplemente a la deconstrucción. Entonces, parece que el tema vuelve a ser necesario, pues sólo el tema hace trabajar a todos los instintos y buscar y encontrar los medios de expresarlo, a él, el tema. Ve usted, volvemos a la técnica.

¿No había pintado nunca antes de los treinta años?

No. Antes yo era un drifter. ¿cómo lo trae usted?

¿El que va a la deriva?

Siempre miré la pintura. Y en un momento dado me dije: quizá yo mismo. Tardé quince años en llegar a algo. Empecé a hacer algo a los cuarenta y cinco años. La suerte que tuve fue no aprender nunca la pintura con profesores.

¿La crítica respecto a su trabajo?

Siempre estuvo contra mí. "Siempre", y "todos". Desde hace algún tiempo los hay que dicen que soy un genio, y otras cosas así. Pero, esto no cuenta. Me habré muerto antes de saber quién soy, porque para saberlo, el tiempo tiene que pasar. Sólo con el tiempo se empieza a ver el valor.

Con frecuencia, hemos hablado juntos del "accidente".

No puedo definirlo. Sólo se puede hablar "en torno". En sus cartas, Van Gogh tampoco ha hecho otra cosa que hablar "en torno" a la pintura. Sus "toques", al final de su vida, la fuerza de sus toques no requieren ninguna explicación.

Inténtelo, desde el exterior

Pues si tomáramos materia y la lanzáramos contra un muro o sobre una tela, se hallarían enseguida rasgos del personaje que quisiéramos retener. Esto se habría hecho sin voluntad. Se llegaría a un estado inmediato del personaje, y fuera de la distracción del sujeto. Cuando los pintores que pintan un piso hacen manchas en la pared,







## El mundo sin Ricardo Piglia

El reciente fallecimiento de Ricardo Piglia (1938-2016), ha significado una gran pérdida para las letras del continente y el idioma. Escritor lúcido, dueño de una obra muy original, crítico de fama mundial, destacadísimo catedrático, entre sus obras se cuentan las novelas (1980), (1992), (1997), *Blanco nocturno* (2010) y *El cuanito de Ida* (2013). En ensayo: *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999), *El último lector* (2005), *La forma inicial* (2015) y *Las tres vanguardias* (2016). También escribió cuentos y *Los diarios de Emilio Renzi*, un ambicioso proyecto en tres volúmenes de edición de sus diarios escritos desde sus 16 años. *Los años de formación* (1957-1967) publicado en 2015, *Los años felices* (1968-1975) aparecido en 2016 y *Un día en la vida*, cuya publicación estaba prevista para este 2017.

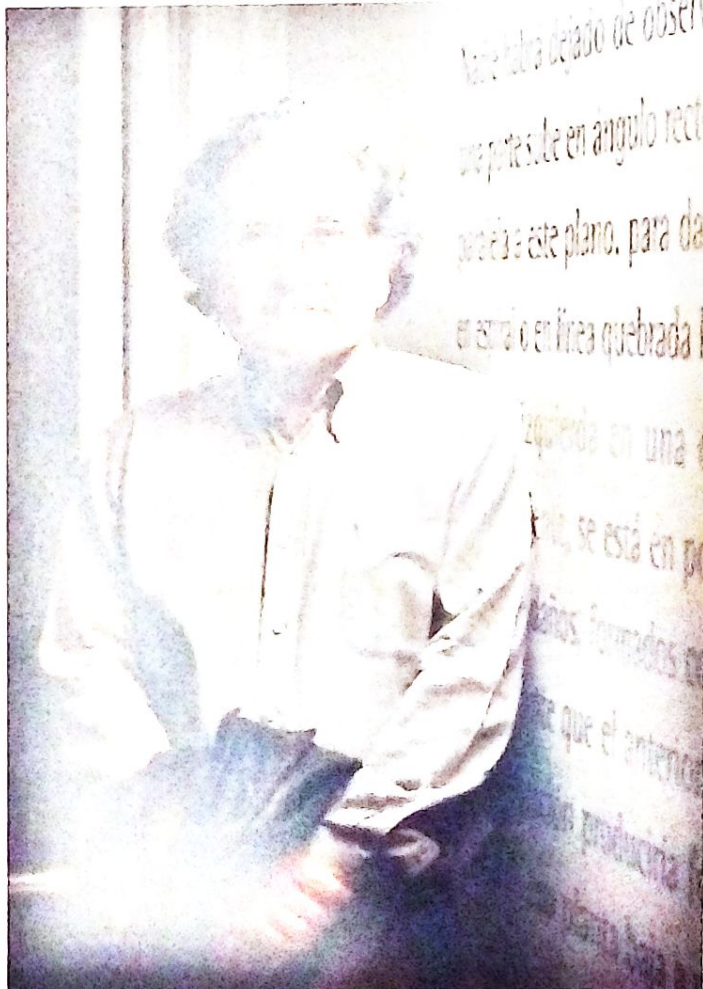
Ganador de numerosos y prestigiosos premios (Formentor 2015, Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas 2013, Premio Casa de las Américas José María Arguedas 2012, Premio Rómulo Gallegos 2011, Premio de la Crítica, España, 2010, entre otros. En octubre de 2016, el Senado argentino le entregó la Mención de Honor "Senador Domingo Faustino Sarmiento", en reconocimiento a su labor creativa y académica. En aquella ocasión, el escritor de 74 años de edad no pudo asistir al acto de entrega del galardón por problemas de salud, el cual fue recibido por su meta quien leyó el discurso de agradecimiento escrito por Piglia y que *El Duende* reproduce a continuación.

*Estimados amigos,*

Siento no estar con ustedes esta noche. Estoy un poco embromado, tengo dificultad para movilizarme, lo cual no ha hecho más que agudizar mi tendencia a no salir de casa, por eso he pedido a mi nieto Sasha Pedersen que me represente ante ustedes.

Me siento muy honrado por este reconocimiento y sobre todo porque está asociado al nombre de Domingo Faustino Sarmiento. Como sabemos, hay muchos Sarmientos, está el senador y el educador, y el presidente de la Nación. Pero en mi caso es el escritor el que me interesa. Es uno de los más grandes escritores de estas provincias (quizás el más grande). Tiene una capacidad verbal única y una eficacia retórica inigualable. La calidad literaria de Sarmiento fue reconocida primero por sus enemigos. Una anécdota contada varias veces por el propio Sarmiento condensa la historia de esa recepción. Juan Manuel de Rosas, a quien le han enviado servilmente un ejemplar del *Facundo*, le dice a sus colaboradores: "Así se ataca, a ver si alguno de ustedes es capaz de defenderme del mismo modo."

La lectura enemiga es la que mejor percibe la eficacia estilística, los pensadores nacionalistas desmontaron el andamiaje formal de *Facundo* e indagaron las razones



de su potencia discursiva. Los ensayistas de la tradición liberal, en cambio, exaltaban el contenido del libro y convirtieron la oposición civilización-barbarie en una máquina de guerra que podía ser usada en cualquier coyuntura del país.

*Facundo* es un caso claro (el más claro diría en toda la literatura argentina) de un texto escrito con una finalidad práctica y extraliteraria que ha ido ganando espacio en la literatura hasta convertirse en un clásico. Los procedimientos de construcción se han hecho más nítidos y se han subordinado a los contenidos políticos y a las declaraciones ideológicas. Por una paradoja que es típica de la historia de la literatura, este escritor para escritores, y el *Facundo*, es ya un laboratorio de formas, registros verbales y de resoluciones narrativas.

La lectura enemiga es una categoría clave en la historia del desplazamiento del *Facundo* de la política a la literatura porque siempre lee otra cosa: no la verdad de la obra de Sarmiento sino sus procesos de

encubrimiento y ficcionalización. Leer en contra de sus "verdades" históricas supone de entrada analizar las razones retóricas de su eficacia. Porque si la escritura de Sarmiento trascendió la coyuntura política y la función práctica fue, antes que nada, por su "extravagancia" formal. Más allá de los usos a los que fue sometido (escolar, histórico, académico, político, pedagógico), ha persistido siempre en la escritura de Sarmiento un exceso formal que resistió la normalización. Los escritores argentinos, desde Saer hasta Walsh, estamos en esa tradición que combina responsabilidad social y voluntad de experimentación narrativa, por eso agradezco una vez más esta distinción que me enorgullece.

Muchas gracias.

M. Durás, novelista francesa  
(1914-1996).

F. Bacon, pintor británico  
(1909-1992)

Tomado de bibliotecasignoria.blogspot.com



# La carreta de fuego

\* Alfonso Gamarra

Siete veces tuvo la noche desvaríos. Otras tantas, las baldosas crujieron con protestas. Desde lejos se sentía que un eco, de gestaciones polisororas, afiebraba los aires de las callejuelas y hasta protagonizaba una embestida contra las campanas en la pirotecnia de ladrillo de las torres. Entre los cortinajes negros de la noche es magna la amenaza del temor para el espíritu. Porque los sentidos cansados se entreveran con las nubes del sueño. Porque la oscuridad amputa el valor en ciernes cuando se planta el hombre frente a lo desconocido. Porque una herencia de siglos atollóndra la conciencia con los recuerdos de leyendas aterradoras. En el pequeño reloj de pared, cuyo tic-tac se hace más intenso en las horas avanzadas de la noche, se percibe un temblor de su caja de madera. No es el péndulo que ha cambiado la física de su movimiento monótono. Tal se diría que el reloj siente que la hora llega y es un presentimiento de susto que propaga hacia los muros.

La noche va a tener su desvarío. Un patrimonio de odio hará estagnación en el aire y un execrable ruido de ruedas toscas de madera disgregará el silencio de los ámbitos conventuales. Los ruidos demenciales pueden provocar tumulto como las ideas envilecidas hacen caos. Los ruidos. Cráteres abiertos para los sentidos, arrasan las oquedades del tímpano para lastrar con sangre los resquicios de las meninges.

\*\*\*

La monjita serena está sentada en la oficina de la Dirección de la escuela, como todas las noches, para compaginar el esfuerzo sistematizado que se aplicará en las aulas al día siguiente. Cuando concluye el trabajo se entrega a sus lecturas religiosas. Se siente más a sí misma en esas horas en que la luz no ansía todavía ser creada, en que el silencio convence al tiempo que es ilímite. En su meditación el aire se ahueca y le prodiga una cápsula que la protege del acecho mundano.

Con las doce campanadas de la medianoche siente, a través de la alta ventana clausurada, que hay en la calle una lúgubre procesión de caballos pifantes y horrendamente furiosos, herrajes destruyendo suelos una carreta que pasa ululante como los extraños gemidos y cuchicheos que buscan al alma humana para cortarla en tajos con su filoso silbido.

Hasta la monjita llega un viento negro con siniestros destellos rojos. El ambiente se puebla de criaturas flemosas que se desvanecen en ráfagas. Un escalofrío. Que vitupera la inocencia, le penetra por las solanas para recorrer a los largo de su columna vertebral como un zumo chorreante de cadáveres. Cuando ya su fortaleza se debilita y el pavor quiere prísternarla, toma la Biblia, y los versículos le devuelven la serena paz. Los ojos

de la beatitud absorben las parábolas de la Belleza y la Serenidad y le dejan respirar la luz del otro lado de las estrellas.

En la calle nuevamente el hosco vacío de una noche aluplánica vuelve a retomar su rostro solitario. La religiosa sabe que la materia que lacera sus pensamientos ha pasado, que la noche siguiente circulará otra vez el desvarío solo si ella vuelve a trabajar en la misma habitación. Se ha dado de modo circunstancial y circumspecta como es, de preguntar muchas veces a la otras monjitas si perciben algo no común desde la piezas de su retiro. Durante el día ha conversado también con los vecinos que se muestran con ella solícitos y tranquilos. Nadie ha dicho, ni en remoto intento, de la fuerza incontrolable, de ese ruido protervo que solo ella percibe a las doce de la noche y únicamente en su Dirección.

Cuando comenzó a tener esas percepciones sintió que sus votos perpetuos eran avasallados y su absoluta certeza en la fe menguaba. Muchos actos de contrición desnudaron su conciencia; y su remordimiento, que no tenía causa, se diluyó como una lágrima al viento. En el confesionario, dimensiones de luz le mostraron su alejamiento de los pecados. El mal podría estar tan solo en ella, evanescente, en el amor que tenía por las flores y los niños, o en la antigua soledad que germina en la pasión de la poesía su único pecado sería, tal vez, creerse lo suficientemente pura, porque, desde la raíz plétónica de su corazón hasta el fruto maduro de sus ideas, habíase conservado en la diaphanidad emocional que permita acercarse a Dios, en cualquier instante de la vida.

Sin embargo, por el clamor ensordecido del confesionario, en el reverso de las cosas no dichas, le molestó una intuición como un latido. Temía que las magnitudes demenciales se apoderaran de su espíritu. Buscó al Obispo como quien exige amparo y guía. Palabras meditadas y bien claras la fortalecieron para no sentirse amenazada por la locura. Monseñor le relató la leyenda de la carreta de fuego, que aterrorizaba en las épocas coloniales de Oruro, y de la Cruz Verde

que la cristiandad puso en una esquina, como culminación de un exorcismo. Que, desde entonces, muchos lustros pasados, todo había desaparecido. Que si algo quedaba era la historia que las abuelas contaban en la oscuridad de sus viejos cuchitriles. De algún modo, ella habría oído la leyenda y, en las noches, el silencio y la debilidad de sus nervios la hacían tener alguna alucinación sin importancia. Había afirmado rotundamente, al final de su discurso, que lo que él decía era cierto pues sus compañeras de la congregación no percibieron nada anormal.

La monjita, muy obediente de las disciplinas eclesiásticas, aceptó los consejos, cada noche volvía a su trabajo repitiéndose que eran influencias internas que la amenazaban con fantasías. La mente crea y recrea ilusiones para atormentarse. Falta de concentración en el trabajo. Párpados que se cierran intermitentemente y sueños que afloran del subconsciente.

\*\*\*

Cada noche volvía el desvarío en que se agitaba la oscuridad. Primero, el susurro como de almas pobres en pena cánticos impíos surgidos de una sepultura que se orquestan para ganar tonos más intensos. Y de pronto, el estridente ruido de ruedas viejas que crujen contra las piedras. Un enlutarse del aire. Una temperatura en alza que adultera las realidades. Un ruido que es violencia. Un ruido-fuego. Un ruido-muerte. Un corazón que estalla en no sé qué llanto interior y los versículos que parecen temblar también de miedo. Que quieren desconocer el ansia de paz buscada. Que parece que se borran.

\*\*\*

En los límites máximos de la resistencia humana su cuerpo habituado al ayuno, comenzó, sin embargo, a dar manifestaciones de enfermedad. Las otras religiosas pensaban que su Directora no dormía lo suficiente y que, realmente, no comía nada. Sus venas empezaron a evidenciarse en su frente y en su cuello. Los velos ya no eran adecuados para disimularlas y tampoco para ocultar los pómulos que se le hacían más prominente y las mejillas más hundidas.



Comisionaron a una de ellas, a Sor Piedad, para que le hiciera comprender que su mutismo iba en perjuicio de la comunidad y que el sacrificio del ayuno solamente se debería tomar con atención extraordinaria enviada por la Superiora desde Centrouamérica. Paradojicamente, la conversación con una persona de menor jerarquía fue más beneficiosa que la fervorosa entrega en el confesionario o la confianza en la autoridad obispal. Ambas monjitas, que aprendieron a compartir reglas de castidad y pobreza, y cuyo celo se basaba en la compasión al prójimo, convinieron en aguardar juntas, en la Dirección, la llegada de las doce de la noche, querían confirmar primeramente si las percepciones fantásticas eran asequibles a toda persona. Pensaron que con una compañía cualquier imaginación terrible de una sola mente, no podría repetirse.

\*\*\*

La noche es huraña para el sentimiento de los humanos. Está meneando falanges en cada rincón del silencio. Está preparando vorágines en cada pedazo de tiempo, sus imprescindibles acciones van fermentando en acecho.

\*\*\*

Las cuentas del rosario, progresivamente, corren más rápido mientras las manecillas del reloj se van acercando a la cifra DOCE, con uniformidad. Sale el murmullo de las bocas de ambas monjas que, automática e irreverentemente, repiten sus oraciones.

La espera de tres horas va a alcanzar su culminación. Como de un abismo sin fondo se presente un rumor que predice una tromba gigantesca. El suelo está reseco por los rigores del altoplano y con su temblor sonoro, sin movimiento visible, se teme el inicio prematuro de un desastre. Mientras tanto, va creciendo una carcajada revuelta en la furia de vientos rezongantes. Ocultando el susto, en abstracción valiente, se descubre que esos ruidos son nada más que el trinar de una carreta. Un estímulo afiebrado para que los sentidos orbiten alrededor de los delirios. El traqueteo de las ruedas de madera contra el suelo desnivelado asemeja una garganta ronca y blasfema, que va desmenuzando frases soeces corrosivas. El ambiente se llena rápidamente de un frío féudo, contaminante de pestilencias. Crece el ruido. Crece el ruido enervante. El ruido que es locura, crece. El paroxismo será el estallido de todos los órganos interiores por la presión sonora. No se sabe si es el tronar o es el miedo que desgaja los nervios como obra de huracán.

La monjita, aún serena porque continúa recitando, con los ojos cerrados y las mejillas calientes, sus oraciones desesperadas, al fin se atreve a observar a su acompañante. Sor Piedad está espantada. Se le notó en el rostro que tiene pincelada morada y en los ojos desorbitados con las pupilas dilatadas. No flota. Ni respira. Sus manos ya no tocan el rosario, están presionando el pecho en un gesto constructivo de dolor. Entre el desconcierto de su mente, la monjita alcanza a recordar que Sor Piedad era cardíaca. Con el temor del daño irremediable, se levanta y va a hacer lo



que le inclina su desesperación y lo que ninguna noche pudo siquiera intentar

\*\*\*

Cuando la cuenta negra en el tic-tac sádico de las horas. No han pasado ni segundos, pero son siglos crueles que se alargan en la ronda nocturna de los espectros. Afuera, los cascos se acercan con golpes de combos espeluznantes. Lloro la noche ya loca. La congoja se hace sombras. En un alarido que espanta, los caballos se desbocan. Lloro la noche ya loca.

La monjita se acerca al portón prohibido. El que nunca debe abrirse en horas de la noche. Aceleradamente corre los picaportes, y cuando sale a la calle siente que está viviendo en otra época. Han desaparecido los edificios altos y modernos, y en tono ocre, entre neblina, ve casonas de adobe derruido y tejados antiguos. Se ha perdido en asfaltado, hay solo una vereda de tierra y empedrado desigual.

Hasta su iglesia que hace poco ella mudo a pintar y a poner candelas de hierro, no es más que una caricatura del ingreso a un camposanto. A unos cincuenta metros avanzan cuatro bestias encubritadas, más grandes de lo imaginable, imitando un barullo ensordecedor y tirando de una carreta estrepitosa que es solo un fuego monstruoso. Mientras más se le aproximan a la monjita, ella cree ver a todos los pecados ardiendo sin sollozos, mas con placer.

De repente, antes que pueda persignarse, de en medio de esa aparición tenebrosa se extienden los huesecillos de las manos del cobero y recorren la frente, la nariz y el mentón de la monjita con una agilidad horrible. Entonces siente que sus vestiduras religiosas se sostienen únicamente por los huesos de su cuerpo.

Su piel y sus músculos se perdieron en un suspiro. Permanecen las costillas, pero, por dentro, ha quedado vacía. Ya no siente los violentos latidos en su pecho. Su corazón, como llamada, se ha marchado con el fuego crepitante de las bestias.

**Alfonso Gamarra Durana.**

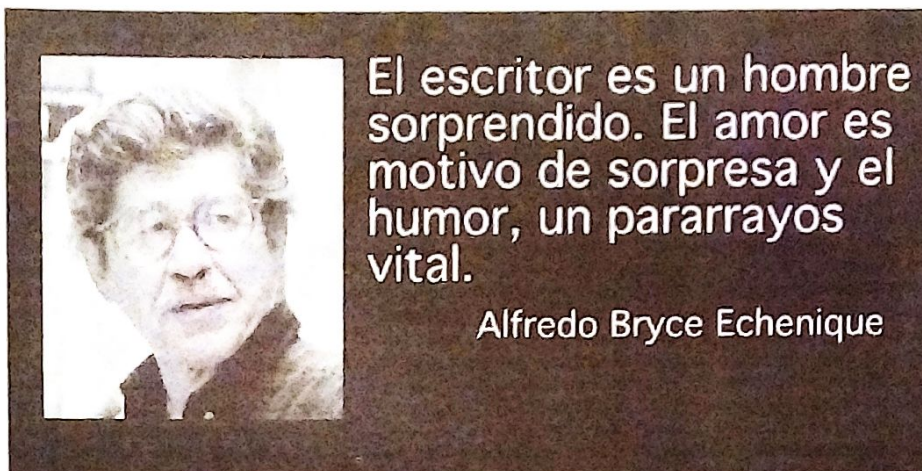
**Escritor orureño, 1931-2014.**

**Académico de la Lengua y escritor.**



## Nuevas preguntas a Alfredo Bryce Echenique en 2017

\* Jesús Ruiz Mantilla



**¿Está escribiendo?**

Siempre, lo que ocurre es que ando perdido en dos proyectos que no llegan a cuajar. Ya he publicado dos tomos de antememorias, tomando la idea de Malreaux, convencido de que la memoria no puede existir. Ahora estoy en el tercer volumen y ya con título: *Permiso para retirarme*.

**¿Qué quiere decir eso?**

Bueno, que ya estoy en la edad de no hacer nada. Al menos me siento en el momento de jubilarme, quiere decir esto, de no sentir la obligación de escribir. Más cuando la literatura que yo he hecho es espontánea, nada pesada. La de alguien que está contando un cuento.

**¿Se retira entonces?**

No hay que ponerse dramático, pero sí, tiene esa connotación. Es que me dedico más a ver películas y a escuchar música. Pero sin culpa. Ya son 28 libros.

**¿Se le quitaron las ganas?**

No, sino que ya no siento esa necesidad de dejar todo porque debo escribir. No es nada especial. Pero nunca me había pasado. Nunca. Yo era muy disciplinado. Me ha ocurrido esto, sin darme cuenta. Es muy reciente. Sigo con estas dos cosas pero sin prisa, vendrán.

**Aquella depresión que le entró tras *Un mundo para Julius*, ¿fue producto del éxito?**

No soporto el éxito. Ni ver cómo carcomía a algunos amigos.

**Le dieron una paliza en Francia por una novia. Pero, ¿quizás la que más le dolió fue la que le cayó en la Feria de Guadalajara cuando le acusaron de plagio?**

Eso fue una cabronada muy grande. Todavía tengo eso en los tribunales. Vino de un señor, jubilado, que me pasaba manuscritos para que le leyera... Era pesado el hombre. Se paraba en los semáforos y regalaba sus libros en los atascos. Yo le dije las cosas que no me gustaban y, bueno, se molestó. Me acusó de plagiarle. Fui a los tribunales y me absolvieron, pero quiero ir más al fondo. Que llegue a la corte suprema.

**¿Aquello le deprimió?**

No, porque mis amigos se volcaron conmigo.

**¿Cuánto le debe su literatura a su familia?**

Mucho, eran muy decadentes. Alguno llegó a presidente del Perú. Teníamos un palacio que era el único con seis patios: un demoché.

**No le vamos a creer cuando dice usted que la nostalgia es un problema. ¿Se trata acaso, para un escritor, del recuerdo convertido en material literario?**

No. Sirve, pero no. La nostalgia se da cuando uno se da cuenta de que algo es irrecuperable. Un amor, una vivencia, una etapa.

**¿Pero no es eso el arrepentimiento?**

No...

**¿Ni siquiera cuando habla de su padre, que fue torero, factótum de la ópera y nadie lo creía cuando lo contaba whiskies mediante?**

Es que era muy parco. Y cuando después de beber, lo soltaba, nos reíamos de sus historias.

**Esa extrañeza de que los jóvenes escritores peruanos prefieran Madrid a París, ¿de dónde le viene? ¿Confía más la nueva generación en el poder del idioma que ustedes?**

No lo sé, no tengo idea. Hay parte de verdad en eso. En mi época, más que artistas, en París había políticos, de izquierda, comunistas. Se dividían entre ellos, iban a cambiar el mundo, pero por supuesto, no cambiaron nada.

**Esa relación de ciertos escritores con el poder, ¿ha sido sana? Algunos la han buscado como forma de influencia. ¿Usted también o más como forma de ironía?**

A mí no me interesa nada la política. No he aprendido nada. He aprendido más de las conversaciones de mi casa y de los silencios de mi padre que de los políticos. Lo que le decía, la nostalgia.

**El fin del boom llegó como el rosario de la aurora. Se apoyaron tanto en Fidel que... los dividió.**

Yo no soy un hombre que pontifique, además. No tengo nada mesiánico.

\* Jesús Ruiz Mantilla.  
Escritor y novelista español, 1965.

Tomado de El País



# R aymond Carver

**Raymond Carver.** Escritor y poeta estadounidense, 1938-1988. Publicó los poemarios: *Near Klamath* (1968), *Winter Insomnia* (1970), *At Night The Salmon Move* (1976), *Where Water Comes Together with Other Water* (1985), *Ultramarine* (1986) y *A New Path to the Waterfall* (1989). El poema que aparece a continuación ha sido traducido por Esteban Moore en "Buenos Aires Poetry".



## You Don't Know What Love Is (an evening with Charles Bukowski)

Vos no sabés qué es el amor  
dijo Bukowski  
tengo 51 años  
y estoy enamorado de esa pendeja  
me pegó fuertísimo  
pero no te preocupés  
ella también está enganchada  
así debe ser mi viejo  
yo me les meto en la sangre  
y ya no pueden olvidarme  
Tratan de alejarse  
pero finalmente vuelven  
todas ellas vuelven  
salvo esa  
que dejé plantada  
Me hizo llorar y mucho  
bueno en realidad  
en esos días  
tenía la lágrima fácil  
Por favor  
no me dejes tomar bebida blanca  
me pongo mal -me vuelvo despreciable  
Yo podría sentarme con Uds.  
hippies quendos  
y chupar cerveza toda la noche  
si diez latas o más de esta cerveza, y nada  
-todo bien es como agua  
Pero si tomo licor  
empiezo a tirar gente por la ventana  
ya lo he hecho  
Vos no sabés qué es el amor  
Porque no te has enamorado  
así de simple  
yo tengo esta mina joven  
que es muy, muy hermosa  
Ella me llama Bukowski  
Bukowski repite con su voz  
suave y melodiosa  
yo le contesto QUÉ  
Vos no sabés qué es el amor  
te estoy tratando de explicar  
y no me escuchás  
Si el amor rompiera  
en esta habitación  
y les pateara el culo  
ninguno de Uds.  
podría reconocerlo  
En una época pensaba  
que las lecturas de poesía  
eran un modo de entregarte  
Mirí yo tengo 51 años

conozco algo la calle  
sé que significa una lectura  
pero me dije Bukowski  
cagarte de hambre  
es la peor de las entregas  
Entendeme nada  
es lo que debiera ser  
Ese tipo -cómo se llama  
sí ese tal Galway Kinnell  
vi su foto en una revista  
Tiene su pinta  
pero es profesor  
Cristo Dios imaginate eso  
Pero Uds. también enseñan  
y yo ya estoy insultándolos  
qué voy a hacer  
No -no sé quién es  
y ese otro menos  
Todos son insectos  
egos desproporcionados  
Yo ya no hago muchas lecturas  
pero esos que construyen  
una reputación  
basada en 5 o 6 libros  
son todos unos insectos  
BUKOWSKI dice ella  
Por qué escuchás  
música clásica todo el día  
Eso te sorprende  
no imaginás a una bestia como yo  
escuchando música clásica  
todo el día  
Brahms Rachmaninoff  
Bartok Telemann  
Carajo no puedo escribir en esta casa  
Demasiado silencio  
muchísimos árboles  
prefiero el centro de la ciudad  
ese es mi ambiente natural  
pongo mi radio en FM  
y la música  
la música clásica fluye toda la mañana  
y me siento frente a la máquina  
y enciendo un habano  
y lo fumo así de esta manera  
así  
INTENSAMENTE  
Me digo Bukowski  
sos un tipo con suerte  
Bukowski viviste todo  
sos un viejo con suerte

El humo azul flota  
en la habitación y yo miro  
a través de la ventana  
observo la avenida Delongpre  
Ven a muchas personas  
caminando por las veredas  
Apago el cigarro  
aspiro profundamente  
y comienzo a escribir  
Bukowski esto es vida  
Pienso  
es bueno ser pobre  
es bueno tener hemorroides  
es bueno estar enamorado  
Pero vos no sabés lo que es  
Vos no sabés qué es el amor  
Si la vieras comprenderías  
todo lo que te quiero explicar  
Ella imaginó  
que fui a su casa  
a encamarme  
Ella adivinó mis intenciones  
me lo dijo  
Mierda tengo 51 años  
ella sólo 25  
y estamos enamorados  
Ella es sumamente celosa  
Jesús esta es la belleza total  
Me dijo  
que me arrancarían los ojos  
si yo saltó con otra mujer  
Entendés esto es el amor  
Que saben Uds.  
Les voy a contar algo  
he conocido a tipos en la cárcel  
que tienen más estilo  
que las personas  
que vienen a esta universidad  
a las lecturas de poemas  
Son chupasangres  
que quieren comprobar  
si las medias del poeta  
están limpias  
si usa desodorante  
Créame no intento defraudarlos  
Quiero que recuerden algo  
en esta habitación hay un solo poeta  
sólo un poeta esta noche en la ciudad  
y ese poeta soy yo  
Qué mierda saben Uds. de la vida  
Qué saben de cualquier cosa

A quién de Uds. lo echaron del trabajo  
Quién fajó a su hembra  
A quién lo apaleó su hembra  
A mí por ejemplo  
me echaron de Sears Roebuck  
cinco veces  
y me recontrataron otras tantas  
Trabajaba en los depósitos  
ya tenía 35 años  
y me echaron porque creían  
que yo robaba galletitas  
Sé de qué se trata  
Estuve ahí  
Tengo 51 años ahora  
y estoy enamorado  
Esta pendeja me dice  
Bukowski  
le contesto siempre  
QUÉ  
Tenés la cabeza llena de mierda  
BEBÉ  
vos sí que me comprendés  
Ésta es la única hembra  
hombre o mujer en este mundo  
de la que aceptaré  
comentarios de esta índole  
Vos no sabés qué es el amor  
Todas vuelven finalmente  
salvo esa de la que ya te hablé  
Estuvimos juntos siete años  
y nos chupamos  
todo absolutamente  
Hay un par de dactilógrafos  
esta noche en esta habitación  
pero escasean los poetas  
y no me sorprende  
Tenés que conocer el amor  
para escribir poesía  
y....  
Vos no sabés qué...  
Ese es tu problema, el amor  
Dame un poco de eso puro sin hielo  
Bueno ya es hora  
de comenzar el espectáculo  
Sí si ya sé lo que dije  
Sólo un trago más  
tiene buen sabor  
Vamos quiero terminar  
esta lectura temprano  
Y después no se descuiden  
no se acerquen a las ventanas



## Diálogo con Valerio Magrelli

*El poeta, ensayista, escritor, traductor y académico italiano Valerio Magrelli (1957) aborda los periplos literarios de la creación poética en diálogo con la periodista Andrea Carlo Bartolotti*

*Segunda y última parte*

**ACB.** ¿Hacia qué blanco debe el poeta alcanzar sus dardos para alcanzar el gozo?

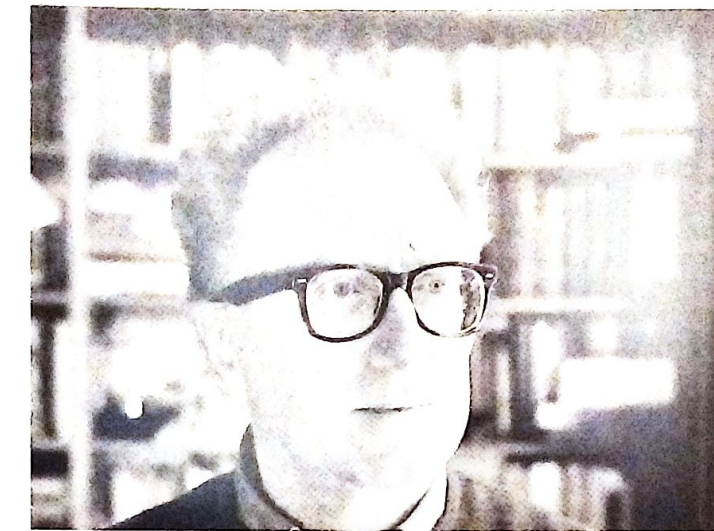
**V.M.** En definitiva creo que la poesía tiene mucho que ver con el grito, aunque en un caso esta afirmación pueda parecer extraña. Se habla siempre, con respecto a mi obra, de una escritura meditada, muy calculada; sin embargo, antes que todo eso yo siento constantemente ese carácter pulsional: procuro tenerlas que ver con la realidad incontrolable e insensata.

Ahora recuerdo un poema en el que hablo del mundo como un paño mojado embebido de muerte, y digo "cóselo dulcemente".

Allí, la poesía, sus versos, representaban los puntos de sutura. La poesía busca coser esta materia informe, bullente, como si pudiese de esa forma mantenerla junta, salvarla, y en todo momento estar al tanto de la paradoja, de la contrariedad de lo que va haciendo... ¡coser el agua! ¡Pero si el agua no se puede coser!

Como mucho, podemos coser el paño húmedo que de algún modo la contiene. Así, tenemos en ella un arma de defensa, un arma de ofensiva... es una respuesta, una respuesta que debe ser organizada y formalizada de la manera más coherente.

El gran gozo de la poesía se da cuando podemos sintonizarnos con la idea que nosotros mismos tenemos de ella; todo el juego



de acordes, de alineaciones. El gran gozo de la poesía se da cuando logramos entender en qué dirección se está moviendo, y gracias a ello conseguimos secundarla.

**ACB.** ¿Por qué, desde siempre, poesía y mujer han formado un binomio fundamental?

**V.M.** He escrito mucho sobre la mujer aun cuando en mi primer recuento de poemas escribí que "yo no podría hablar de la mujer".

Se trata del polo del deseo. Creo que la mujer tiene un espacio privilegiado en la poesía precisamente porque, como alguna vez he dicho, la poesía es diálogo por excelencia.

Incluso el poeta que escribe sobre sí mismo trata de establecer algún contacto con el elemento bipolar.

Nunca estamos solos cuando escribimos, y el otro es, por excelencia, quien pone en escena esta duplicidad.

Por lo tanto es verdad que la imagen de la musa para el poeta hombre, tal como se formalizó en la época clásica, es en realidad la imagen de la poesía por excelencia. La imagen del polo opuesto que sirve para hacer surgir el arco voltaico.

**ACB.** ¿Cómo explicarse que después de siglos de escritura la poesía no haya muerto aún?

**V.M.** He leído cosas muy bellas sobre la idea de la poesía entendida como ave fénix. La poesía se consume y renace de sí misma en el momento en que establece con la lengua ese diálogo y ese equilibrio. Pienso en el péndulo, o mejor, como dije antes, en aquella yema, en cuanto crea eso que Dante llamaba el "lazo musaico": una armonización de sonido y sentido.

La lengua —quizá después alguien lo comprenderá—, es como el fuego en honor del soldado desconocido. A propósito de imágenes contemporáneas, en mi libro más reciente comparo los versos con los teléfonos que se recargan... un mundo de pilas, de acumuladores. En ese texto afirmo que la composición poética es una batería que pone a recargar el sentido.

Me interesaba partir de un elemento tan cotidiano para evocar un

objeto-talisman, una especie de objeto imantado. La poesía es siempre igual, y es siempre irradiación de sentidosonido: una extraña forma de radiación, añadida.

**ACB.** ¿En dónde se origina La fuerza radiante?

**V.M.** No lo sé; aquí entramos en la complicada relación que se establece entre la poesía teológica y la poesía teleológica. Yo me siento alejado de una poesía que pretende explicar. Hace tiempo escribí una cantaleta, una cantilena que llamé *Children's Corner*, "El rincón de los niños".

Se trata de una larga balada sobre la paternidad, que contiene dos estrofas sobre Dios. Son estrofas muy violentas, casi blasfemas, justamente porque no vienen de un creyente (si bien mi formación religiosa ha sido tan esmerada como prolongada).

Probablemente haya sido una forma de repulsión que tomó cuerpo en esas estrofas. Esto se debe al hecho de que incluso en la poesía más alejada de los problemas de orden religioso subsiste una latencia —al menos yo la advierto como tal—, una especie de hoyo negro en el que se camina, se gira...

Pienso en el caso extremo de Caproni, por ejemplo, en las bellísimas páginas en las que habla de teopatía. Queda siempre esta pregunta inexpressada que luego, según el interés, sale a la luz.

Debo decir que en los extremos situaría por un lado a Caproni, con su nihilismo consciente y apasionado; por el otro, a Betocchi, uno de los poetas a quien más amo, con sus poemas de una belleza, de una creaturalidad, de una religiosidad absoluta.

**ACB.** ¿Cuál es la relación entre el silencio y la palabra?

**V.M.** Pienso espontáneamente en el silencio como el silencio del ritmo.

¿Dónde comienza el silencio?

Justo donde termina el verso. Durante muchos siglos, al menos en las lenguas prerromances, la zona donde colindaban la palabra y el silencio la representó la rima, en el sentido de que allí donde el verso se corta, allí donde la palabra cede al silencio, entraba la repetición fónica, precisamente como una forma de conjuro.

La poesía encuentra en la rima el exorcismo de la palabra contra el silencio. Hoy nos toca vivir una poesía en la cual, o bien la rima no existe, o bien se emplea de forma distanciada, secundaria. Debemos hallar el modo de inventar algo que nos resarza de esta pérdida.

Fin





# BARAJA DE TINTA

## Alcides Arguedas al Presidente J. B. Saavedra

Alta Mar, junio 30 de 1922  
Señor doctor Bautista Saavedra  
Presidente Constitucional de la República  
La Paz

Señor Presidente y muy distinguido amigo:

Antes de partir de esa he buscado tres veces a usted, y en ninguna he tenido la suerte de encontrarle. Lo hice con la intención de hablarle exclusivamente de cosas de política con esa llaneza y esa sinceridad que acostumbro con todos los amigos que estimo, como usted.

De los bolivianos de alguna significación soy, dentro del país, el menos político de todos; fuera del país, olvido absolutamente aun la existencia de partidos, y solo quedo un boliviano que ama con exceso su patria, a la que nunca querría ver rebajada o disminuida bajo ningún concepto.

Y como boliviano me dirijo a usted con esta carta privada e íntima, para rogarle se detenga a considerar esto que le voy a decir.

Yo creo, señor Presidente y antiguo amigo, que usted no puede prolongar ese sistema de gobierno que ha creído usted necesario asumir en estos últimos tiempos. Y no puede por dos razones muy fuertes: por respeto a sus opiniones de publicista y por respeto al programa de su partido.

Desde la cátedra, la prensa, el folleto y el libro, usted ha sostenido una cosa lógica y que para las gentes europeas resulta elemental; lo absurdo del estado de sitio como medida preventiva.

Cuando con gentes de Europa se habla de estas nuestras cosas y se les dice, por ejemplo que en el país se puede, por simple medida preventiva, decretar la suspensión de las garantías magnas, invadir los domicilios, perseguir y desterrar, se quedan mirándonos con sorpresa, cual si les hablásemos en un idioma extraño a su comprensión y propio de gentes primitivas. Cualquier explicación que se les dé al respecto la encuentran forzada y sin ninguna base, porque sólo ven o alcanzan a ver lo arbitrario del procedimiento. Y esto hay que modificarlo ya no mediante el proceso lento de la reforma constitucional, sino de hecho y con el ejemplo. Y ese ejemplo tiene que partir de usted.

Yo sé que, por lo común, se dice que de un modo se miran las cosas de gobierno desde la oposición y desde la oposición y de



Alcides Arguedas

otro desde el gobierno mismo; pero este argumento yo siempre lo he considerado convencional, es decir, arreglado, ya no a las circunstancias de un momento político, sino a los intereses de las personas y, por consiguiente, falso de toda falsedad, porque una cosa que es y se ve mala desde un lado no puede resultar buena desde el otro.

El estado de sitio preventivo en mi sentir, es el solo recurso de los gobiernos que anhelan mantenerse en el Poder. Y mantenerse en el Poder sin más fin que el poder mismo —como lo atestigua el proceso de nuestra historia—, es destruir todo principio institucional, o, lo que equivale, retrasar el avance progresivo de la nación.

Viniendo el ejemplo de usted conseguiría usted realizar un acto de incalculable trascendencia: mantener viva la fe de la juventud en las promesas de los conductores. Este aspecto preocupa generalmente poco a los caudillos, pues es tan corta su ambición y tanta su miopía, que solo ven lo inmediato, lo que de pronto puede obtenerse de útil, ventajoso o necesario, sin importales poco ni mucho la sanción histórica; pero una cosa es ser caudillo y otra distinta hombre de gobierno, es decir, estadista. Y yo sé que a usted repugna el primer título y aspira, con noble orgullo, al segundo.

Y, siendo esto así, usted no puede ni debe destruir la fe de los hombres de mañana, porque cuando los jóvenes vean que todo anhelo propalado en la oposición es vano, que los políticos solo prometen lo

bello realizable solo cuando se hallan lejos del Poder y que el secreto impulso de todos, o de casi todos por lo menos, es imponerse para luego destruir sus promesas, entonces ya no creerán en nada, renegarán de los mejores y caerán en un utilitarismo de baja calidad, porque solo alcanzarán a ver, como lo único positivo, el triunfo inmediato, que para ellos significaría la consagración de sus esfuerzos de cualquier manera realizados...

Yo sé que, de pronto y al solo efecto de la reflexión, no puede usted obrar como se lo insinúa; pero para realizarlo tiene usted un recurso eficaz bajo el doble aspecto de pacificación y de buen sentido de gobierno: tender a la unificación de los partidos y hacer público ese su gran propósito de gobernar con el concurso de los mejores. Al hablar con usted y los personajes calificados del partido liberal en La Paz, he visto que había un punto de profunda discordancia entre usted y mis amigos, desaparecido el cual todo podría arreglarse satisfactoriamente. Usted cree que la única preocupación de los liberales es hacerle la revolución, y los liberales piensan que, siendo infundada esa presunción, usted se vale de ella para desarrollar una política netamente personal y desenvolver un sistema de odios, violencias y persecuciones que, al prolongarse, forzosamente tiene que engendrar el deseo de las represalias y de las revueltas para dar fin con esa política de arbitranedades.

Ahora bien; yo creo sinceramente que los liberales no piensan hoy en ningún movimiento de revancha y que son numerosas las gentes que están empeñadas en la pobre tarea de descubrir conspiraciones allí donde ven juntarse más de una media docena de amigos; pues bien: sea el miedo y el anhelo de labrar méritos para alcanzar algún fin, es el hecho que no faltan oficiosos que con sus informaciones tienden a prolongar esa triste situación de recelo en unos y de angustiosa expectativa en otros, dando por resultado final ese ambiente envenenado que, por el momento se respira y que no es posible desvanecer.

Pléguese a un acuerdo sobre este punto y tengo la seguridad de que el

resto ha de componerse naturalmente y poquito a poco, a medida que los ánimos se tranquilicen y el Gobierno vaya desenvolviendo honestamente el plan de sus trabajos. Si usted no se esfuerza en una política así le aseguro que va a usted a estenlizar lo mejor de sus propósitos, pues siempre habrá usted de gobernar con estados de sitio preventivos, con persecuciones a sus adversarios, quizás con actos de violencia, y esto no ha de hacer otra cosa que sembrar profundos odios, enconar las pasiones y dejar, a la postre, una herencia de resentimientos implacables que han de destruir la familia boliviana y ha de encender para días más o menos lejanos una lucha tenaz e implacable, porque no ha de haber tregua ni piedad para los vencidos.

Y esta no puede ser, no debe de ser labor suya, pues está bien que vivan para la hora que pasa y se diviertan en el fandango político personajillos de la laya de Córdova, Achá Pacheco y otros tan conocidos nuestros, pero usted, maestro de la juventud estudiosa, y publicista de renombre, tiene deberes en absolutos reñidos con el caudillismo inescrupuloso de los mediocres.

Rogando a usted disculpe este mi lenguaje de sinceridad, que es el de un verdadero amigo, me es grato suscribirme como su atento amigo e invariable servidos.

Alcides Arguedas.



Juan Bautista Saavedra

Alcides Arguedas Díaz. La Paz, 1879 - 1946. Su obra aborda la identidad nacional, el mestizaje y la problemática indígena y fue de gran influencia en el pensamiento social boliviano de la primera mitad del siglo XX. Su novela cumbre, *Raza de bronce*.  
Juan Bautista Saavedra Mallen. La Paz, 1870 - Chile, 1939. Político, diplomático, abogado y escritor que fue Presidente de la nación entre 1921 y 1925.