



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376

Desamor

Me vi como se mira al través
de un cristal
o del aire
o de nada.
Y entonces supe: yo no estaba
allí
ni en ninguna otra parte
ni había estado nunca ni estaría.
Y fui como el que muere en la
epidemia,
sin identificar, y es arrojado
a la fosa común.

Rosario Castellanos



2Aira: Mis libros son experimentos. 3Steiner: Posibles razones para la tristeza del pensamiento. 4Zelaya: Tres poetas orureños para explicar el siglo XX. 5Quispe: Morenada y familia. 7Arancibia: El Phujillay de Oruro. 9Asimov: Los ojos hacen algo más que ver. 10Ortega: Memoria de polvo y luz. 11Condarcó: Significación y legado de Gesta Bárbara. 12Artaud: Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla.

LA PATRIA
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XXVI nº 689 Oruro, domingo 16 de febrero de 2020



Erasmo Zarzuela:
China Supay / Dibujo

Para empezar, debo decir que todos mis libros son experimentos. Son pensados como tales, pero no se trata de experimentos hechos con la seriedad metódica de un científico sino con la seriedad ametódica de un sabio loco o de un niño que juega al químico y mezcla las sustancias para ver qué pasa, y yo mismo no sé muy bien qué va a pasar. (...)

En general, creo que la literatura debería ser un recurso que evite los efectos, incluso los efectos patéticos, tanto las lágrimas como la risa o cualquier cosa. Para mí la literatura debería hacer que todos los efectos posibles se mantengan en suspense.

(...)

Yo nunca he intentado que mis personajes tomen vida. No me interesa esa cosa un poco de titiritero. No. Quiero que todo lo que escribo en mis novelas siga siendo discurso literario, ¿no?, y que nadie se crea que eso es cierto.

César Aira en: *Conversaciones con Carlos Alfieri*.



el duende
director: benjamín chávez
consejo editor: edwin guzmán o.
patricia urquieta c.
erasmo zarzuela
martín zelaya s.
coordinación: julia garcía o.
duendejulia@yahoo.es

El Duende no comparte
necesariamente las opiniones
de sus colaboradores.

www.lapatrianonline.com.bo/elduende



Editorial



Desde aquella pequeña publicación de cuatro páginas a un sólo color que hizo su aparición en algún momento de mediados de la década de 1980 y que, bajo la dirección de Alberto Guerra, aunó los esfuerzos de otras personas comprometidas con el arte orureño, hasta la edición que hoy presentamos, más de tres décadas después, muchas cosas han sucedido para que El Duende siga apareciendo.

De ser elaborado en vericuetos de oficinas universitarias y otros recintos, a ser repartida en la mítica Galería Imagen, pasó luego a formar parte del periódico La Patria y, junto a las ediciones dominicales, domingo por medio, se publicaron 688 ediciones hasta la de diciembre del pasado año. Luis Urquiza Molleda fue quien propició el salto cualitativo y fue también su director hasta su sensible deceso.

Tras una breve pausa se reanudan las ediciones que, a partir de marzo aparecerán los últimos domingos de cada mes. El escritor Benjamín Chávez, quien fue colaborador desde los inicios de esta publicación, luego coordinador y posteriormente miembro del Consejo Editorial, ha sido nombrado director y el equipo se ha reforzado con la presencia de la comunicadora orureña radicada en La Paz, Patricia Urquieta, el crítico y periodista, también oriundo de estas tierras Martín Zelaya, así con el retorno formal (ya que siempre estuvo cerca y activo) de Edwin Guzmán Ortiz, destacado escritor "nacido al pie del Luricancha", uno de los fundadores de El Duende. Erasmo Zarzuela y Julia Guadalupe García continúan con nosotros aportando con su labor incondicional.

Hace mucho tiempo, para la edición 300 de este suplemento, en este mismo espacio, el ahora director, Benjamín Chávez expresó que El Duende se había convertido en un sobreviviente y que ese es el signo que marcaba su permanencia. Palabras que hoy se renuevan y sirven de estímulo para seguir publicándolo, a la sombra tutelar de la serranía orureña.

Posibles razones para la tristeza del pensamiento

George Steiner

Hasta donde sabemos, hasta donde podemos «pensar el pensamiento» — volveré sobre esta frase poco elegante —, el pensamiento es ilimitado. Podemos pensar en algo, acerca de algo. Lo que hay fuera o más allá del pensamiento es estrictamente impensable. Esta posibilidad, en sí misma una demarcación mental, está fuera de la existencia humana. No tenemos ninguna prueba en su favor en ninguno de los dos sentidos. Se mantiene como una categoría oculta de la conjectura religiosa o mística. Pero también puede figurar en las especulaciones científicas, cosmológicas, en la concesión de que una «teoría del todo» está fuera y más allá del entendimiento humano. Así, podemos pensar/dicir: «Este problema, esta cuestión sobrepasa nuestras capacidades cerebrales, en la actualidad o para siempre». Pero dentro de estos límites mal definidos, siempre fluidos y tal vez contingentes, el pensamiento no tiene fin, no tiene ningún punto de parada orgánico ni formalmente prescriptivo. Puede suponer, imaginar, jugar con (no hay nada más serio y, en ciertos aspectos, enigmático que el juego) algo sin saber si es, si podría ser otra cosa distinta. El pensamiento puede imaginar una multiplicidad de universos con leyes científicas y parámetros totalmente diferentes de los nuestros. La ciencia-ficción genera semejantes «alternativas». Una conocida adivinanza lógica postula que nuestro universo tiene sólo un nanosegundo de antigüedad y que la suma de nuestros recuerdos es grabada en el córtex en el momento del nacimiento. El pensamiento puede teorizar que el tiempo tiene un comienzo o ninguno (se contiene un despótico sofisma en la resolución según la cual no tiene sentido preguntar por el momento antes del Big Bang). Puede producir modelos de espacio-tiempo limitado o infinito, en contracción o en expansión. La categoría de las contrafactuales —de las que las oraciones condicionales, optativas y de subjuntivo son la descodificación gramatical— es incommensurable. Podemos negar, transmutar, «desdecir» lo más obvio, lo más sólidamente establecido.

La doctrina escolástica según la cual la sola y única limitación a la omnipotencia divina es la incapacidad de Dios para cambiar el pasado es poco convincente. Podemos fácilmente pensar y expresar ese cambio. La memoria humana hace ese truco cada día. Los experimentos mentales, de los cuales la poesía y la hipótesis científica son destacadas representantes, no conocen límites. Ese humilde monoslabo let [supongamos que] que precede a las conjecturas y demostraciones en la matemática pura, en la lógica formal, representa la licencia arbitraria y la ilimitación del pensamiento, del pensamiento que manipula los símbolos como el lenguaje manipula las palabras y la sintaxis.

El pensamiento humano reflexiona sobre nuestra propia existencia. Sospechamos, aunque no lo sabemos con certeza, que los animales no pueden hacerlo, aun cuando los primates comparten con nosotros alrededor del noventa por ciento del genoma. Podemos elaborar modelos e idear expresiones matemáticas para la «muerte por sobrecalentamiento» de nuestro universo en virtud de la termodinámica de la entropía. O, por el contrario, podemos presentar argumentos en favor de la vida eterna, de la resurrección —un pensamiento espantoso— o mecanismos cíclicos de «eterno retorno» (como en Nietzsche).

No sólo innumerables hombres y mujeres corrientes, sino también los engendradores de religiones, metafísicos como Platón y algunos psicólogos como Jung han rechazado el axioma del final, del cero psíquico después del fallecimiento corporal. El pensamiento puede vagar libremente por toda la gama de posibilidades. Puede, incluso antes de Pitágoras, apostar por las transmigraciones del alma humana. No hay, no puede haber prueba verificable ni de lo uno ni de lo otro.

La infinitud del pensamiento es un marcador fundamental, tal vez el marcador fundamental de la eminencia humana, de la dignidad de hombres y mujeres, como Pascal manifestó en palabras memorables («cañas pensantes»). Distingue lo que hay de señaladamente humano en el animal humano. Permite a los gramáticos de nuestra lengua expresar el recuerdo y el futuro, aunque sólo raras veces nos detenemos a captar la fragilidad lógica del futuro verbal. El pensamiento supone el dominio del hombre sobre la naturaleza y, dentro de ciertas restricciones como la debilidad y las dolencias mentales, sobre su propio ser. Apoya la radical libertad para suicidarse, para detener el pensamiento de forma voluntaria y en un momento libremente fijado. Así pues, ¿por qué esa inevitable tristeza?

La infinitud del pensamiento es también una «infinitud incompleta». Está sometida a una contradicción interna para la que no puede haber ninguna solución. Nunca sabremos hasta dónde llega el pensamiento en relación con el conjunto de la realidad. No sabemos si lo que parece indefinido no es, en realidad, ridículamente estrecho e irrelevante. ¿Quién puede decirnos si buena parte de nuestra racionalidad, de nuestro análisis y de nuestra organizada percepción no se compone de ficciones pueriles? Durante cuánto tiempo, para cuántos millones de personas fue plana la Tierra? Somos capaces, desde luego, de examinar y formular «cuestiones primordiales». —¿Cómo surgió el cosmos? ¿Tiene sentido nuestra vida? ¿Existe Dios?—. Este impulso a la interrogación engendra la civilización humana, sus ciencias, sus artes, sus religiones. Pero no hay nada que identifique más intimamente a Marx con la inocencia de la Ilustración que su afirmación de que la humanidad sólo se hace preguntas para las que no habrá respuesta.

Lo contrario es lo que más se acerca a la verdad. Es «Pilatos burlón»*. En frentes absolutamente decisivos no llegamos a ninguna respuesta satisfactoria, mucho menos concluyente, por inspirado y coherente que sea el proceso de pensamiento, ya sea individual o colectivo, ya sea filosófico o científico. Esta contradicción interna (aporia), esta destinada ambigüedad, es inherente a todos los actos de pensamiento, a todas las conceptualizaciones e intuiciones. Escuchad atentamente el tumulto del pensamiento y oiréis, en su centro inviolado, duda y frustración. Éste es un primer motivo para el Schwermut, para la pesadumbre.

*Alusión a Francis Bacon, Ensayos, "La verdad": "¿Qué es la verdad?", dijo burlón Pilatos; y no se detuvo a aguardar una respuesta".



Tres poetas orureños para explicar el siglo XX

Martín Zelaya



Mitre

En marzo de 2016 se presentó Letras orureñas. Autores y antología, un trabajo que tuvimos la fortuna de llevar adelante junto a Carlos Condarcó y Benjamín Chávez, gracias al impulso de Luis Urqueta (+), director fundador de El Duende y de la Fundación Cultural Zoftro que coeditó el libro con Plural Editores.

A cuatro años de enviado a imprenta este grueso volumen, nos animamos a un ejercicio narcisista –el lector sabrá disculparnos–, y en una ojeada de pronto azarosa elegimos tres nombres, poetas todos, para, a partir de ellos, rendir homenaje a decenas de escritores que esta tierra, que acaba de celebrar 239 años de su gesta libertaria, vio nacer y cobijar.

Acaso entre las mayores cimas de la poesía boliviana del siglo XX, están las obras de dos orureños cuya producción –forzando un poco para redondear las fechas–, abre y culmina la pasada centuria. Nos referimos a Hilda Mundy y Eduardo Mitre.

En el poema "XI" de su célebre Pirotecnia, escribe Mundy:

En el casillero de mis ideas extravagantes, existe una semi-ciencia: el peso de las palabras.

Cuando la ciencia haya tomado el pulso al mundo demosttrando lo "indemostrable", cuando tengamos en fórmulas algebraicas la rapidez del pensamiento y en químicas la fusión de las neuronas cerebrales, otros en periodo de perfección nos ofrecerán una

LEY DE PESO PARA CLÁUSULAS

¡Qué minúsculas, qué sutiles serán las pesitas!

¡Qué desafío de síntesis se ventilará en el ambiente!

Al contrario de lo que ocurre actualmente. El trabajo que pese menos adquirirá más valor y estará identificado con la creación "mundonovista".

Transijo con el descubrimiento.

Se han sucedido casos de muerte atroz –debidos a la extensión y pesadez de artículos.

Los cláusulas lúrgas vacladas en plomo nos llevan al fondo, mientras la dialéctica ensilada a frases cortas nos conserva a flote. Nos sirven a manera de juguetes de corcho contra el hundimiento.

Solo en política es justificable la generosidad de la palabrería. El estilo del gran político tiene que adentrarse en la multitud, aplastarla la razón con tanto desborde y apropiárselo cuando ésta medio muerto.

Cuando se estableza el peso de las palabras, se habrá "aperturado" el Reino Feliz.

Sobre Laura Villanueva (Hilda Mundy, Oruro 1912-La Paz 1982), leemos en Letras Orureñas: "Escritora y periodista. Su sólida formación y carácter extrovertido la llevaron a tener una activa vida social en los años 30 y 40, cuando la sociedad orureña asistía a un boom comercial, cultural y económico. Además de organizar veladas artísticas se apasionó por el periodismo desde muy joven y trabajó en los periódicos orureños La Patria, La Mañana y Fuegoro, creó y dirigió las publicaciones Dum Dum y Retaguardia. A Mundy, junto con Arturo Borda, se los reconoce como los pilares – casi únicos – sobresalientes, adelantados y precursores del vanguardismo, pese a que les tocó vivir en la Bolivia de la primera mitad del siglo pasado aún ausente de las corrientes culturales y literarias que ya imperaban en otros países de la región".

Los versos y la mayoría de los artículos, prosas poéticas y textos misceláneos de Mundy, recientemente recuperados en diferentes ediciones por la editorial La Mariposa Mundial, se escribieron en buena parte antes del nacimiento o durante la infancia de Eduardo Mitre, indiscutible referente actual (y desde los años 80, inclusive) de la literatura boliviana en el mundo.

Dice en el libro de referencia: Eduardo Mitre, 1943, "estudio derecho en la Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba; literatura francesa en Francia y Literatura Latinoamericana en Estados Unidos (doctorado por la Universidad de Pittsburgh). Fue profesor en Columbia University (Nueva York), Dartmouth College (Hanover, New Hampshire), Universidad Católica Boliviana (Cochabamba). Actualmente es profesor de Saint John's University (Nueva York). Julio Cortázar escribió acerca de uno de los libros de Mitre: "La lectura de Ferviente humo ha sido para mí una bella experiencia de poesía. No es frecuente un libro en el que cada poema constituye una entidad, algo así como una estrella que luego, con los otros poemas, darán la constelación del poeta".

Precisamente de *Ferviente humo*, recuperamos el poema "El ausente":

En vano es mío
el humo
en que te ubicó
y me cenizo.
Volver atrás
no tiene sol
ni sangre
ni camino.
No tiene sino
un rostro parecido
sin ojos que te miren
ni voz que te responda.
Un rostro: una estatua
y noche y frío.
Recordar
es pedir la luna al río.



Borda

Menos difundida –aunque con picos de gran valía estética– es la poesía de Héctor Borda Leaño quien por el arco temporal de su producción, centrado básicamente en las décadas de los 60 y 70, representa cabalmente a lo mejor de la producción poética nacional de la mediana del siglo pasado.

Copiamos el inicio de "Ch'alla al recuerdo del pintor Humberto Jaimes Zuna", emotiva "epopeya" de la orureñidad desde el Carnaval, la fiesta mayor de esta tierra a la que también se rinde tributo en este número de El Duende.

Mucho antes
en un tiempo de puras sensaciones
cuando el cristal del cuarzo
o el cristal de los carámbanos
o el cristal de la palabra amigo
emergían del sueño.

Mucho antes
cuando las horas no se entenebrecían
ni se apagaban soles,
ni velones de angustia y soledad,
ni pasaban las hormigas, todavía
una tras otra en pos de la leyenda que las
nombra
ni nos apalabramos en las esquinas de Oruro
los sapos, ni la serpiente, ni el cóndor
como muchos años después
el conjuro de mitologías y prehistorias
sacramentadas.

Mucho antes
cuando ni nuestra palabra
ni nuestra voz siquiera, manada de palabras
se escuchaba en los patios familiares
ni en las calaminas de los techos de la ciudad
rebocaban nuestros gritos desencadenados,
y cuando apenas sospechábamos
que existían el misterio y la magia
y los equecos, los k'umillos, en fin, los duendes
con quienes tarde a tarde
tomábamos una copa de singani sin saberlo (...)



Mundy

Morenada y familia

Publicamos este testimonio de Filomeno Quispe Apaza, acerca de la historia de su familia y los nexos con la Morenada Central fundada por la Comunidad Cocani. Él mismo redactó una breve presentación de su texto: "Tengo rama, tronco, raíces. Soy hijo de Ponciano Quispe Malleu y Genoveva Apaza Llusco. Mi nombre es Filomeno Quispe Apaza, de profesión médico ginecólogo, nacido en Oruro el 29 de noviembre de 1943, en la calle Cochabamba N° 776. Con mucho cariño y amor para mi gente. Sobrinos nietos y nos conozcan."

El tío Atacú

El tío Atanacio (Atacú) me dijo hace varios años (1950) que los Quispes de Challapata y alejados son parientes nuestros. Los ancestros de la familia llegaron de Chile, no sabía hace cuántas generaciones, seguramente hace muchos y muchos años o décadas. Mi papá pedía a mamá que cocinará poroto, garbanzo, lenteja. Cuando joven, la gente del altiplano no comía estos cereales (*¿será herencia ancestral?*)

Challapata, era y es una tierra fértil porque tiene agua; seguía relatando el tío Atacú, la familia creció en número y la tierra quedó pequeña. Con espíritu aventurero y comercial, buscaron otras tierras, llegando encontrar una franja; planicie de tierra fértil en medio de dos cadenas medianas de cerros, y con agua. Esta tierra linda, hermosa, como dice mi primo (Toten "Villa Cariño" se encuentra en la Sub Alcaldía de Umala, de ahí que eran conocidos los Umaleños (gente con mucho dinero).

Se conoce como la Comunidad de Villa Cairiri; Umalá o Umajala (agua que gotea) pertenece a la provincia de Aroma (de ahí la música aroménta) cuya capital es Sica Sica del departamento de La Paz. La comunidad de Villa Cairiri está formada por varios núcleos o comunidades (ayllus) comenzando de arriba hacia abajo, donde existen vertientes de agua dulce; el lugar se conoce como Agua Rica (mocsuma) formada y representada por la familia de los Apazas. Bajando, el próximo núcleo de población es Paruta familias representativas, los Quispes y Tolás.

Mi abuelo, hijo mayor de Mariano Quispe Marca, nacido en Paruta, y algunos primos, fueron a vivir a la población cercana llamada Yacariri, donde están los Quispes, Quintas, Chambis. Continuando, encontramos el centro de la comunidad centro educacional, cultural, cementerio central, iglesia, Centro de Cabildos, Villa Cairiri, es como una metrópoli donde están los Apuzas, Mamani, Flores, Quispes, Huynucas, Guarachis. Villa Cairiri tiene comunicación con Umalá, Desaguadero, Chacarilla, etc. Más abajo, está una tierra buena con vertientes de agua, población llamada Pucho, representada por la familia Mamani. En el extremo sur Jajnuni, representada por la familia Felipes.

La comunidad de Villa Cairiri, formada así, ha sido y es muy unida, por origen social, económico, con altos valores morales, respeto, trabajo, formando una sola familia, algunas veces con vínculos sanguíneos. Unión en el trabajo, el comercio, en las alegrías y penurias, de ahí eran los Tíos o Tías, siendo sí o no. Existía oposición de otra gente en el trabajo, pero como la unión hace fuerza se autonombraron aliados (alis), como hermanos, para decir es nuestra gente.

Siendo gente inquieta, comerciantes, ganaderos, agricultores viajaron de un lado y otro para vender, hacer trueque o abastecer sus tiendas. Muchos decidieron quedarse con la instalación de negocios en grandes centros mineros, como ser Llallagua, Catavi, Machacamarca y Oruro.

Los abuelos inculcaron y sembraron en el corazón y la mente de sus hijos y así de generación en generación hasta el día de hoy, nuestras raíces, la tierra de nuestros Ayquis y Taicas. Todos los años se reúnen en el mes de mayo, y también en Todos Santos para meditar recordar a los Ayquis achachis (abuelos) el presente y el futuro. Nuestros abuelos y padres, por lo que recuerdo,

bailaban el Waca Tinti. Toda la comunidad bailaba el 16 de julio en Umala para la Virgen de Asunta. (Existían todavía en una esquina de la plaza del pueblo, recuerdos en cemento).

Llega a mi memoria cuando la comunidad bailó la diablada con relato y todo. Fue un acontecimiento, llegaron aliados, ligados indirectos (yernos o yermas) de todas latitudes de Bolivia, también del exterior, con diversos niveles culturales, económicos, color de piel pero muy unidos, o sea aliados (alis), y se podía ver la unión para enfrentar dificultades y vencer; como dice chachatapende, existieron rencillas, envidia, otra vez los alis o aliados, como la unión del ejército aliado en la 1^a y 2^a guerra Mundial.

La comunidad tiene particularidades propias; en gastronomía, cuando se fanea la llama se come el jolke, este plato se prepara cortando el hígado en trozos pequeños y se coloca en un recipiente con bastante sal. La panza cocida se pica como para ají de panza; ají amarillo molido y restostado en fuego, mezclado con cebolla de corte pequeño. Se retira el hígado del recipiente de sal, luego, lavado, se mezcla el hígado con la panza, el ají con la cebolla y con chiuño y papa. Es una exquisitez.

Según pregunté, otras personas del altiplano no conocían el uso de oveja a la brasa, caldo de oveja carne fresca, wilapurca; chihua preparada con hoja tierna de la quinua. Frutos como el amayo que tubérculo que crece entre los tolures, siqui hoja pegadas en el suelo, su rafé dulce y agradable. Frutos de los cactus apazana, ayrampu. La comida de Todo Santos, jullpa ají de garbanzo con papa desechara comida de velorio kala pari, se prepara la lagua, colocado en una fuente de vasija grande de barro todo crudo y se hace cocer con piedras calientes, que se va cambiando varias veces, ullpadu omokori bebida de quinua poco fermentada, con pito de cañaui.

La comunidad hizo familias con otras familias, vecinos de Umala, Cayllachuro, Ñequeula, Toledo, Andamarca, etc. De ahí que los Lluscos, Choques, Malleu, Marcas, Núñez, Cañavire, Gutiérrez, Bernál, Vela y otros, son parientes que, insisto, la descendencia no olvida de ser aliado. Como indiqué, es gente progresista en todo sentido, tuvieron y tienen negocios en grandes centros mineros, principalmente en "El poder de tus brazos Oruro", puerto seco, principalmente en la calle Cochabamba, de ahí los cocanis, umuleños y alis.

La Morenada

Costumbres.- Desde que tengo uso de razón, mis padres tenían la costumbre de hacer la ofrenda a la Pachamama, o sea, la challa sahumero el día martes de carnaval y posiblemente el 1er viernes de agosto. Esta costumbre era casi generalizada en la comunidad, que en el mes de mayo sacrificaban como agradecimiento una ofrenda a la pachamama, a los dioses andinos, por la salud, la economía, el futuro, por la familia, los hijos, y el negocio. Este acontecimiento sirve para hacer "cabildo" recordar y sembrar a los hijos, quiénes somos y a dónde vamos, para nuevos proyectos, quiénes viven (en dónde) etc., esta herencia es fuerte y casi no hay hijo que no sea aliado. Observando a algunos alis, antes de emprender un negocio, proyecto, viaje, hacen su sahumero al Tata Sabaya, Tata Sajana, etc., a la pachamama, kamir kamir Bernál, etc. y que los dioses les guíen. Como pueblo religioso católico, no se olvidaban de la mamá Candila (virgen Candelaria del Socavón) patrona de Oruro.

Pasado.- Nuestros abuelos (ancestros) para abastecerse de la mercadería tenían que hacer a paso de bestia, varios días o meses de viaje, porque los medios de comunicación no existía eran muy escasos, transportaban llevando y trayendo en mulas, osos, llamas; la traída y llevada de mercadería era una tentación para los asaltantes; tenían que atravesar lugares desérticos (apachetas), para eso hacían sus makjadas (ritual andino) para protección, buen negocio y feliz retorno.

Según la tradición oreña, la ciudad iba ser destruida por el sapo-víbora-hormiga y una mujer morena defendió y los transformó en piedra. Mis ancestros, conociendo esta verdad, buscan refugio y protección en el regazo de la mamá y ella era la mamá Candila (Virgen del Socavón)

La coca se produce en los Yungas de La Paz, el viaje es pausado, lento, en el trayecto se iban conociendo pueblos, comunidades diferentes; les llamó una mirada asombrada, pueblo unido, con alegría y tristeza de color de piel oscura (los Negritos), música de melodía pausada y tristes alegres.

Quiero hacer un paréntesis; el Libro de Hechos de los Apóstoles del Nuevo Testamento, capítulo 8: 26-40 relata que un etíope (africano) eunuco, funcionario de Candace reina de los etíopes estaba sobre todos sus tesoros, había venido a Jerusalén para adorar. Al regresar leía el Libro de Isaías y no entendía, el ángel de Dios llevó a Felipe para que entendiera; él entendió y aceptó como Señor a Jesucristo y fue bautizado, esto sucedió aproximadamente 1.600 años A.C. antes que el evangelio llegue a América, con el descubrimiento de América por Colón, las iglesias de Europa hoy son firmes y espirituales.

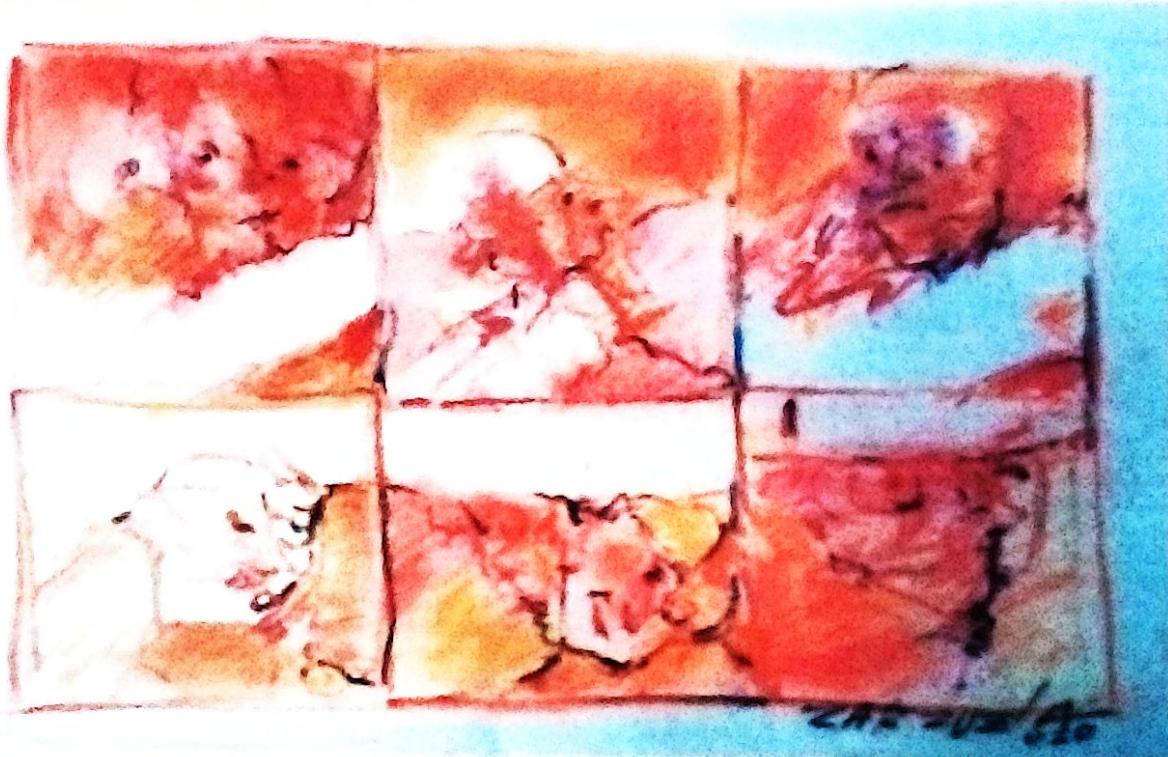
Nuestros hermanos negritos tienen ya una herencia ancestral. El periodista Rueda (1960 aproximadamente) "existe una monarquía en los Yungas cuyo rey llamado Bonifacio, nuestros hermanos no fueron trasdos de lugares diferentes; la tropa de la morenada en el altar de la Virgen canta: "desde Guinea hemos venido para adorar a mamita", eso nos indica fue toda una aldea con toda la monarquía, subditos etc. la que fue traída a Bolivia.

Observando la unidad, compañerismo, alegría, pañuras y sobre todo el agradecimiento danzarse para agradecer rendir pleitesía como buenos católicos a la Mamita Candila. Al meditar en la música de mis abuelos, se nota que es una música de reconocimiento, meditación, amor a la Virgen y al prójimo que nos rodea.

La música de la morenada tiene dos partes de historia del pueblo sufrido. La primera parte, tocada por clarines, indica meditación, tristeza, recogimiento, humillación; la segunda, tocado por bajos, da a entender liberación, gozo, regocijo.

He pedido alguna documentación a los hermanos afro-bolivianos. Lamentablemente no me la proporcionaron. Quería saber dónde había viñedos. Para extraer el líquido y posterior vino, se pisaba lateralmente y no de adelante atrás, de ahí el paso rítimico de la morenada. Cuando la persona se embriaga después de pisar la uva viene el pisa pisa (charpaya) música alegre, juguetona.

Pasa a la Pág. 6



Viene de la Pág. 5

Volviendo a los tiempos neotestamentarios, los cristianos eran martirizados, perseguidos, una manera de identificarse uno al otro era hacer en el suelo la figura de un pez para decir que es cristiano; el pez era un símbolo de identidad y de respeto.

Si uno va los Yungas la comida favorita es Yuca, plátano verde, watusa con lombarda (sardina en lata) ¿herencia ancestral?

La morenada de antaño tenían en vez de barrilito de plata, la figura de un pez al igual la matracá. Miremos y observemos la ropa del moreno; el pollerón, son escamas del pez y la chaqueta aleta. La ropa del caporal es más notorio, son animales acuáticos.

La morenada a lo que recuerdo, subía el primer con-vite. El día Sábado (Sabath) para danzar, presentarse porque era un día sagrado y no otro día, Éxodo 20:8-11 (Nuevo Testamento).

En resumen, la música, ropa, el día, los antecedentes muestran que la morenada nació y se practicó en lo puramente Espiritual Cristiano y los aliados lo hicieron así, unidos danzando con alegría y tristeza.

También formaron para el baile y alegría, una comparsa que bailaba en la zona sud (Papel Pampa), una

comparsa que, al igual que el equipo de fútbol, fue llamada "Unión Comercial". Esto de la comparsa, en los días de tentación, practicaban pelota vasca, ciclismo, rayola, sapo, etc. Pregunté a uno de mis parientes, por qué el color azul amarillo, me indicó que eran hinchas de Boca Junior de la Argentina.

Murió el penúltimo de mis tíos: Ramón Q. y también posteriormente mi Tío Perico (Pedro). Nos reunimos después del entierro del Tío Ramón. Toqué con la armónica huayño morenada, que mis papás guardaban existiendo tantas músicas. Al término mis familiares, estaban solos, ando, unos decían mi papá, mi abuelo siempre cantaban.

Pregunté a mis papás quién pasó la fiesta, no me dieron la respuesta, yo pienso les traía recuerdos profundos que no se pueden olvidar, como la del Tío Lino (Pablo), recuerdos de la tía Cecilia. Serían familia.

He estado triste recordando a los ausentes, su lucha para darnos educación, respeto, recuerdo cuando mi papá me dijo: "Cuidado llevalla que vendas la honra de la familia".

En el día de hoy tengo dos primos queridos y representativos, sin desmerecer a los demás que tienen el mismo valor: el negro anticucho (Antenor, cirujano dentista), fueron los colegas de él quienes le dicen anticucho, hijo de mi tía Sebastiana. El otro con el nombre de guerra de boy scout: Toten (gárgola) (Gerardo, abogado) hijo del tío Atanacio.

Por los acontecimientos suscitados, y recordando a los papás, clubs, los colores del Comercial, los cocanis (aliados) y nuestro querido Oruro (adiós Oruro del alma); mejorando la música de mis ancestros le puse la letra.

Ayer, hoy y siempre

(Hablado)

Atacú - Ponce - Ramón
Pablo - Perico - Agustín
Aliados - Asantaquita
Sarahuija, toca tasiñaja ub, mamitata

Pasito a pasito
con fe y devoción
cantando y bailando
hacia el Socavón
cantando y bailando
hacia el Socavón
cantando y bailando
la morenada

Negro anticucho
junto con el Toten
dirajan la trova
de los Cocanis
dirajan la trova
de los aliados.

Cantaremos, bailaremos
viva Unión Comercial
cantaremos bailaremos
viva Oruro

Cantaremos bailaremos
amarillo y azul
cantaremos bailaremos
TODA LA VIDA.

El Phujllay de Oruro y su origen en el Phujllay de Tarabuco

Marco Antonio Arancibia Lara



Folklorización del phujllay

Para comprender el proceso de folklorización del phujllay basta llegar a formar parte representativa en la entrada de carnavales en Oruro, analizaremos cuatro criterios por los cuales una fiesta patronal llega a representar una región. Estos festejos son "Una manera de preservar el patrimonio intangible en las culturas locales, es mediante su conocimiento, a través de la transmisión intergeneracional de sus formas manifiestas y valores latentes, así como mediante su divulgación vía las organizaciones culturales y educativas" (Arévalo; 2009; 1), con los cuales podemos generar una tradición folklórica.

Estos pasos son los siguientes: 1) La tradición, 2) Transmisión de valores culturales, 3) Creatividad de adaptación e interpretación, y 4) Re simbolización y reinterpretación.

La tradición

La tradición es el conjunto de bienes culturales, los cuales se van transmitiendo de una generación a otra, con el afán de preservar dichos bienes.

La tradición "tiene arraigo familiar y su difusión o propagación se hace de los mayores a los jóvenes /.../ implica un carácter conservador" (Iturria; 2006; 12)

Así la danza del phujllay en el carnaval de Oruro tiene una connotación tradicional, que fusiona dos influencias marcadas, una de ellas es el legado de la cultura Yampara y la segunda es la tradicionalidad festiva del carnaval de Oruro como tal.

Transmisión de valores culturales

Los valores culturales son elementos o normas comunes, generadas por un grupo social, la transmisión de dichos valores se divulga de manera oral, entonces atraviesan el tiempo.

Nuevamente esta tradición a partir de la transmisión de los valores culturales llega a la formación de las danzas folklóricas en el carnaval en Oruro. Esto podría

darse por muchos medios, uno de ellos es la migración mediante la cual llevamos nuestras tradiciones y costumbres a otros lugares como es el caso del tinku. En nuestro caso, una dimensión completamente rural de origen étnico Yampara a un espacio citadino y mestizo de origen aymara-quechua.

Con el proceso de adaptación los grupos sociales también lograrán generar una asimilación de nuevos valores culturales.

Creatividades de adaptación e interpretación

Toda fiesta tradicional, siempre contará con la creatividad de los participantes. Cada generación va adaptándose a las realidades culturales que se viven en el momento, la economía regional y también las políticas locales.

Este proceso ha de generar otro tipo de interpretaciones, pese a tener una tradición muy antigua, cualquier fiesta ha de sufrir cambios simbólicos de interpretación inevitables. Incluso cuando se quiera salvaguardar la tradicionalidad.

Entrado al análisis de la fiesta del phujllay en el carnaval de Oruro, en la época de formación institucional, se desconocía del simbolismo ritual de la danza como tal. Entonces la creatividad del danzante devoto hizo que se interpretara de forma distinta a la tradicional tarabueña. Se van creando conjeturas del cómo pudo haber sido, se une con tradiciones conocidas del entorno y así surge una nueva identidad como proceso creativo, la música con las bandas de bronce, la vestimenta en su adaptación e interpretación, el baile con coreografías propias y por supuesto las actividades rituales.

Re-simbolización y re-interpretación

La re-simbolización es la forma en la que nuevas generaciones de participantes de alguna festividad hacen una nueva lectura de antiguas tradiciones. Este proceso que pasó por una creación, una adaptación y una interpretación, va re-significando sus valores culturales, la

misma tradición cambia acorde pasa el tiempo.

En este punto podemos comparar la danza del phujllay de Oruro con la del phujllay de Tarabuco como algo diferente una de la otra, porque la simbología ritual es re-simbolizada y re-interpretada, sufre una transformación que genera otro tipo de identidad, la cual a su vez genera otros valores culturales, otra tradición y que se transmitirá a su vez a nuevas generaciones con su re-interpretación.

La danza del phujllay en la ciudad de Oruro nace institucionalizada, se crea en la primera mitad de la década de los '80 del siglo pasado. Es decir que forma parte del cuarto proceso o cuarto periodo* del carnaval de Oruro, donde existe una gran participación de devotos ciudadanos los cuales no tienen relación directa con las actividades agrícolas y rurales, sino más bien con la actividad fabril.

Entonces podemos concluir que: el phujllay que se baila en el carnaval de Oruro es completamente distinto del phujllay de la cultura Yampara, porque ha sufrido un proceso de caracterización. Ha nacido como una danza folklorizada que utiliza muchos de los elementos rituales de su origen, esto es innegable, pero no es una imitación de dicha cultura, sino más bien se convierte en una danza folklórica que tiene sus propias características influenciada por la tradición festiva del carnaval de Oruro.

Para esta apreciación partimos por un concepto general de lo que es folklore: un "conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otros semejantes de carácter tradicional y popular". (RAE; 2014).

El concepto de folklore, entonces, nos muestra que los elementos principales que estructuran una tradición también son populares, es decir que pertenecen a un grupo social que tienen competitividades comunes, que pertenecen a una identidad regional. Claros ejemplos son los ballets que interpretan danzas de distintas regiones de nuestro país, con un alto grado de distorsión, pero que se sienten identificados con la danza.

En el caso del Carnaval de Oruro, la danza del phujllay sufre un proceso de folklorización y urbanización, porque en su creación se apartó completamente de lo tradicional, de la ritualidad, del origen mismo de la danza, instaurando nuevos elementos culturales que también son folklóricos, que se colectivizan y que generan vigencia respondiendo a necesidades biológicas y espirituales.

Posteriormente a dicho origen es cuando se comienza a revalorizar elementos propios de la cultura Yampara, esto con el afán de preservar el origen de la danza.

Para poder comprender este proceso realizaremos comparaciones entre la danza del phujllay de Tarabuco con la del phujllay institucionalizado que se baila en Oruro.

Pasa a la Pág. 8



Es evidente que la fastuosa entrada de carnaval de Oruro se establece por la veneración a la Virgen de la Candelaria o Virgen del Socavón, primero minero y después ciudadano. Mientras que en Tarabuco y comunidades aledañas, realizan su carnaval en agradecimiento a la pachamama con su representación ritual que es la pukara cumpliendo un ciclo agrícola andino. Entonces "Al folklorizarse, las danzas pierden su sentido ritual y su conexión con el ciclo agrícola, por lo que ya pueden ser ejecutadas en cualquier momento del año" (Sigl; 2012; 269).

Una característica distinguida es la peregrinación que se hace al santuario del Socavón, esta se efectúa bailando, adquiere a su vez una identidad ritual porque "...en su camino se produce un triple encuentro; en primer lugar, consigo mismo, un viaje interior que no es fácil ni está exento de dificultades, en segundo lugar, se encuentra también con el otro, con el hermano que peregrina a su lado o con aquel se cruza en su camino y con el que comparte un mismo espíritu; y, finalmente, se encuentra con Dios; razón última por la que merece la pena todos los sacrificios del camino". (Marcelino Ags., 2008; 7). Tomando en cuenta que el peregrinar danzando es también un sacrificio.

En el phujllay de Tarabuco no existe este elemento de peregrinación, la danza es más espontánea, porque no está institucionalizada, es una fiesta de interacción comunitaria y de relacionamiento directo con las deidades andinas.

El carnaval de Oruro también tiene su origen prehispánico, pero con el paso del tiempo se convierte en una institución festiva, que pone por sobre la tradición andina la fe católica, en este caso es bien nombrado por Mendoza como un "catolicismo popular", el cual entendemos como "...un catolicismo 'menos ortodoxo' que incluye elementos de la cosmovisión andina pero que se considera como catolicismo y que es relevante para las entradas folklóricas y la veneración de santos y vírgenes implicadas en esta" (Mendoza y Sigl; 2012; 570).

En el proceso de folklorización de la danza del phujllay, también compararemos desde otros aspectos relevantes como son la vestimenta, la danza y la música.

Folklorización de la vestimenta del phujllay

La vestimenta festiva del phujllay es una de las máximas expresiones de identidad en la cultura Yampara, principalmente en la exquisitez que expone su tejido con la técnica denominada pallay en prendas de vestir tanto de los hombres como de mujeres.

Este tipo de tejido muestra el cotidiano vivir del habitante Yampara en sus distintas facetas, su imaginario, su labor agrícola, lo festivo y en su identidad mediante tejidos que manifiestan la idiosincrasia regional, simbolizan la forma de relacionarse con el entorno natural, y de transmitir su lenguaje desde lo simbólico.

Es finamente trabajado por mujeres tejedoras, quienes realizan todo el proceso del hilado, teñido y tejido de la lana de oveja, para conseguir prendas únicas que serán lucidas en las festividades de sus comunidades, representando a su vez la particularidad regional de sus lugares de procedencia.

En la danza folklorizada del phujllay en el Carnaval de Oruro, se utiliza la misma indumentaria que la de Tarabuco, con algunas excepciones como las ojotas de madera o los pañuelos bordados. Esta ropa de fiesta

es adquirida por lo general de vendedores oriundos de Tarabuco que comercian en ciudad de Oruro, especialmente la vestimenta que está finamente hilada con la técnica del pallay.

Entonces la vestimenta tradicional, para el orureño se convierte en un disfraz, donde temporalmente se asimila la identidad del otro, es decir, del campesino o indígena Yampara. Pero siempre marcando una diferencia con lo ciudadano, la simbología de la cosmovisión que se detalla en los pallays se convierte en una especie de disfraz originario.

Un claro ejemplo de esto último es el flete de la vestimenta. Una persona puede hacerlo por los días que dura el carnaval y no volver a utilizar hasta el siguiente año. Muchas personas tienen vestimenta propia, pero estas han sido compradas y no elaboradas por ellos mismos. Entonces tiene un carácter económico más que simbólico.

La adquisición de estas prendas genera a su vez una demanda a las tejedoras del sector de Tarabuco, debido a que por norma en el Conjunto Folklórico y Cultural Phujllay Oruro se debe lucir ropa originaria**, generando de esta manera una fuente económica a dicha región.

Lastimosamente, en otras festividades, o en los mismos ballets folklóricos, utilizan prendas confeccionadas de material sintético muy económico y que facilitan el acceso a los bailarines que desconocen la tradición y el origen del phujllay, llegando a desvirtuar por completo dicha danza.

Folklorización del baile del phullay

En el phujllay de Tarabuco, se puede observar claramente que el compás con el que bailan los danzarines es simple y marcial. Se dividen en dos filas que marchan a los costados de los músicos, guiados por una persona que da el orden para que regresen cada cierto trecho, sin romper la fila. Este baile es acompañado por las espuelas de las ojotas, para terminar bailando haciendo un círculo con los músicos en el centro. Las ñustas que bailan acompañando a la tropa, van por delante y no hacen coreografía, solamente acompañar con el cuerpo y agitar las jancowipulas.

En el phujllay de Oruro la danza, los movimientos, los pasos y coreografías son ejecutados con una estética de baile acorde a las necesidades, rompiendo así la ritualidad por la que fue creada.

Es así que se baila en forma de escuadrón, con filas de cinco componentes en las calles angostas y hasta diez en las avenidas por donde pasa la ruta del carnaval.

Los bloques de danzarines en el phujllay de Oruro, denominados "comunidad", se conforma de dos grupos; una tropa de hombres y un grupo de flautas. Estos realizan distintos tipos de coreografías acorde se va avanzando en la peregrinación, encabezadas las ñustas con una o dos filas de danzantes.

Cuando se da la oportunidad en algún descanso, generalmente se hace un círculo danzando hasta que concluya la música.

Folklorización de la música del phujllay

La música sufre y proceso de cambio radical, el uso de ejecutantes músicos de las denominadas bandas de bronce, son las que reemplazan a los instrumentos autóctonos.

Los músicos de cualquier comunidad Yampara, ejecutan melodías con sus instrumentos autóctonos, denominados estos pinkillos, acompañados de cantos en quechua, los cuales son compuestos todos los años para la fiesta del carnaval.

En este aspecto existe también una diferencia marcada con respecto a la comunidad, dado que los músicos de las bandas de bronce en el carnaval de Oruro son contratadas por fuertes sumas económicas. No llegan a

ser parte del conjunto como tal. Y lo que se rescata de contratar a dichas bandas es la potencia musical que ejecutan para los danzarines.

De la misma manera, las composiciones musicales son creadas por algún grupo de música folklórica boliviana, tiene un compás distinto al autóctono, la letra está en castellano con otro tipo de contexto. Luego estas canciones son ejecutadas por las bandas de bronce en la entrada de carnavales.

La participación de la mujer en el phujllay

Otro aspecto que tomaremos en cuenta en la folklorización del phujllay es la participación de la mujer bailando en la tropa con la vestimenta de hombre.

Esta participación podría decirse que es un acto subversivo de las mujeres al querer ingresar como hombres, el cual tiene una limitación en el phujllay Oruro, mediante estatuto institucional, el cual dice que las mujeres, para poder ser parte de la tropa bailando como varones, tienen que bailar primero tres años como ñustas.***

En el phujllay de Tarabuco, la mujer no baila vestida de hombre, es prohibido en todas las comunidades, la mujer representa la belleza de la danza, es por eso que entran delante de los danzarines y músicos con su vestimenta respectiva. Al ser una danza de origen guerrero, se prohíbe la participación de la mujer tanto en la danza como en la interpretación de instrumentos autóctonos.

A modo de conclusión

Podemos concluir que el phujllay de Oruro tiene una marcada diferencia al phujllay de Tarabuco, pese a que hay un fuerte compromiso con el origen étnico de la danza de parte del Conjunto Folklórico y Cultural Phujllay Oruro, en rescatar aspectos como la vestimenta originaria o el armado de la pukara, tiene su propia identidad que ha sido creada en el seno del carnaval de Oruro.

Entonces, esa folklorización que se desarrolla desde el año 1982 en Oruro hasta la actualidad, re-significa y re-interpreta el phujllay Yampara, generando una nueva tradición que ya es propia del phujllay orureño, la cual es transmitida a nuevas generaciones de danzarines con una organización urbana, que está sometida al tiempo festivo del Carnaval de Oruro y por ende a la devoción hacia la Virgen del Socavón.

* Según Elías Delgado Morales el proceso histórico y evolutivo del carnaval se define en cinco momentos, en resumen, el primero es formativo de la adoración a la Virgen del Socavón. Segundo conformación y peregrinación de las primeras danzas. Tercero de 1940 hasta 1980 organización institucional. Cuarto periodo de expansión del carnaval. Quinto periodo de perfeccionamiento de la estructura que actualmente conocemos (En: Cazorla M., 2002, 46)

** Estatuto del Conjunto Folklórico y Cultural Phujllay Oruro N° 268/2000, Capítulo VIII, Art. 24 Inciso j) súper vigilar cada una de las comunidades, quedando facultado el Directorio de suprimir el directorio todo tipo de desvirtuación de la vestimenta y todo lo que no esté acorde a la cultura Yampara.

*** Estatuto del Conjunto Folklórico y Cultural Phujllay Oruro N° 268/2000, Capítulo II, Art. 10, Inciso b) Las inscritas que deseen bailar de varones deberán cumplir los tres primeros años como ñustas, posteriormente podrán ingresar a la tropa de varones.

Los ojos hacen algo más que ver

Isaac Asimov

Con este breve cuento cuyo tema, como una radiación cósmica de fondo, es la nostalgia, recordamos —en el centenario de su nacimiento— a uno de los escritores de ciencia ficción más leídos. Isaac Asimov (Petróvichi, 1920 - Nueva York, 1992), Prolífico escritor que ostenta el singular privilegio de haber escrito libros que figuran en nueve categorías (de las 10 existentes) del sistema de clasificación bibliográfica Dewey.

Después de cientos de miles de millones de años, pensó de súbito en sí mismo como Ames. No la combinación de longitudes de ondas que a través de todo el universo era ahora el equivalente de Ames, sino el sonido en sí. Una clara memoria trajo las ondas sonoras que él no escuchó ni podía escuchar.

Un nuevo proyecto le aguzaba sus recuerdos más allá de lo usualmente recordable. Registró el vórtice energético que constituye la suma de su individualidad y las líneas de fuerza se extendieron más allá de las estrellas.

La señal de respuesta de Brock llegó.

Con seguridad, pensó Ames, él podía decírselo a Brock. Sin duda, podría hablar con cualquiera.

Los modelos fluctuantes de energía enviados por Brock, comunicaron:

—Vienes, Ames?

—Naturalmente.

—Tomarás parte en el torneo?

—Sí! —Las líneas de fuerza de Ames fluctuaron irregularmente— Pensé en una forma artística completamente nueva. Algo realmente insólito.

—Qué despliegue de esfuerzo! —Cómo puedes creer que una nueva variante pueda ser concebida tras doscientos mil millones de años? Nada puede haber que sea nuevo.

Por un momento Brock quedó fuera de fase e interrumpió la comunicación, y Ames se apresuró en ajustar sus líneas de fuerza. Captó el flujo de los pensamientos de otros emanadores mientras lo hizo, captó la poderosa visión de la extensa galaxia contra el terciopelo de la nada, y las líneas de fuerza pulsada en forma incansante por una multitudinaria vida energética, discurriendo entre las galaxias.

—Por favor, Brock —suplicó Ames—, absorbe mis pensamientos. No los evites. Estuve pensando en manipular la Materia. ¡Imagínate! Una sinfonía de Materia. ¿Por qué molestarse con Energía? Es cierto que nada hay de nuevo en la Energía. ¿Cómo podría ser de otra forma? ¿No nos enseñó esto que debemos experimentar con la Materia?

—¡Materia!

Ames interpretó las vibraciones energéticas de Brock como un claro gesto de disgusto.

—¿Por qué no? —dijo— Nosotros mismos fuimos Materia en otros tiempos... ¡Oh, quizás un trillón de años atrás! —Por qué no construir objetos en un medio material? O con formas abstractas, o... escucha, Brock... —Por qué no construir una imitación nuestra con Materia, una Materia a nuestra imagen y semejanza, tal como fuimos alguna vez?

—No recuerdo cómo fuimos —dijo Brock—. Nada lo recuerda.

—Yo lo recuerdo —dijo Ames con seguridad—. No he pensado sino en eso y estoy comenzando a recordar. Brock, déjame que te lo muestre. Dime si tengo razón. Dímelo.

—No. Es ridículo. Es... repugnante.

—Déjame intentarlo, Brock. Hemos sido amigos desde

los inicios cuando irradiábamos juntos nuestra energía vital, desde el momento en que nos convertimos en lo que ahora somos. ¡Por favor, Brock!

—De acuerdo, pero hazlo rápido.

Ames no sentía aquel temblor a lo largo de sus líneas de fuerza desde... ¿desde cuándo? Si lo intentaba ahora para Brock y funcionaba, se atrevería a manipular la Materia ante la Asamblea de Seres Energéticos que, durante tanto tiempo, esperaban algo novedoso.

—¿Qué es eso? —preguntó Brock.

—Es la palabra que designa la cabeza. Los símbolos que representan el sonido de la palabra. Dime que lo recuerdas, Brock.

—Habla algo más —dijo Brock con dudas—. Habla algo en medio.

Una forma abultada surgió.

—Sí! —exclamó Ames—. ¡Es la nariz! —Y la palabra «nariz» apareció en su lugar—. Y también había ojos a cada lado: «Ojo izquierdo... Ojo derecho».

Ames contempló lo que había formado, sus líneas de fuerza palpitan lentamente. Estaba seguro que era algo así?

—La boca y la barbillas —dijo luego— y la nuez de Adán y las clavículas. Recuerdo bien todas las palabras. —Y todas ellas aparecieron escritas junto a la figura ovóide.

—No pensaba en estas cosas desde hace cientos de millones de años —dijo Brock—. ¿Por qué me haces recordarlas? ¿Por qué?

Ames permaneció sumido en sus pensamientos.

—Algo más. Órganos para oír. Algo para escuchar las ondas acústicas. ¡Oídos! ¿Dónde estaban? ¡No puedo recordar dónde estaban!

—¡Olvidadlo! —gritó Brock—. ¡Olvidadlo de los oídos y de todo lo demás! ¡No recordar!

—¿Qué hay de malo en recordar? —replicó Ames, desconcertado.

—Porque el exterior no era tan rugoso y frío como eso, sino caliente y suave. Los ojos miraban con ternura y estaban vivos y los labios de la boca temblaban y eran suaves sobre los míos.

Las líneas de fuerza de Brock palpitan y se agitan, palpitan y se agitan.

—Lo lamento —dijo Ames—. ¡Lo lamento!

—Me has recordado que en otro tiempo fui mujer y supe amar, que esos ojos hacían algo más que ver y que no había nadie que lo hiciera por mí... y ahora no tengo ojos para hacerlo.

Con violencia, ella añadió una porción de materia a la rugosa y áspera cabeza y dijo:

—Ahora, dejé que ellos lo hagan —y desapareció.

Y Ames vio y recordó que en otro tiempo él fue un hombre. La fuerza de su vórtice partió la cabeza en dos y partió a través de las galaxias siguiendo las huellas energéticas de Brock, de vuelta al infinito destino de la vida.

Y los ojos de la destrozada cabeza de Materia aún centelleaban con lo que Brock colocó allí en representación de las lágrimas. La cabeza de Materia hizo lo que los seres energéticos ya no podían hacer y lloró por toda la humanidad y por la frágil belleza de los cuerpos que abandonaron un billón de años atrás.



La Materia era muy escasa entre las galaxias, pero Ames la reunió, la juntó en un radio de varios años luz, escogiendo los átomos, dotándola de consistencia arcillosa y conformándola en sentido ovóide.

—¿No lo recuerdas, Brock? —preguntó suavemente—.

—No era algo parecido?

El vórtice de Brock tembló al entrar en fase.

—No me obligues a recordar. No recuerdo nada.

—Existía una cúspide y ellos la llamaban cabeza. Lo recordé tan claramente como te lo digo ahora. —Efectuó una pausa y luego continuó—. Mira, ¿recuerdas algo así?

Sobre la parte superior del ovóide apareció la «cabeza».

Julio Ortega

Julio Ortega. Escritor y crítico peruano (Casma, 1942). Entre su vasta producción crítica se encuentran también libros de poemas como: De este reino (1964), Rituales (1977) y Poemas (2003).

Memoria de polvo y luz

Se abre el sol: un día de junio. Baja el tiempo en el filudo brillo de sus aguas que ceden, un día de junio. Un tiempo de junio, Chimbote abre sus manos, un golpe de dados: casas que emergen en manchas blancas y verdosas, hojas que lima el viento. Temprano avanza el polvo, temprano mugía, avivando sus brasas, sus hierbas, un tiempo de junio en el ancho abrazo del sol, charcas humeando en los grupos, pescadores arracimados, el viento los remueve en polvoroso temblor, voces del mar, en las esquinas llamea secamente el día.

Temprano abrí la puerta. «La huelga estalla». Se abrieron las calles como limpia baraja. Grupos abultando el polvo, se cierra el puerto en sus rostros acechantes, un día de junio cae el árbol. «La huelga nos consume».

Escuché el gemido, del viento atrapado por rápidas voces, y el péndulo que descorre golpes y pausas sobre la carne. En el puente Gálvez -gira el viento- pescadores y policías, fibra a fibra se retienen. En el puente Gálvez, en el alto reducto del polvo, vi el mar verde limón, las suaves islas pardas meciéndose en el agua. Vi palabras como plumas balanceándose, y el peso del sol, el áspero peso de la luz de estos rostros.

Grupos apiñados en la ancha avenida, las negras cabelleras oscilan en las voces, saltan y giran, la tierra espejea, cuerpos apiñados, negras cabelleras, y las altas manos luchando sobre el agua oscura un día de junio. Oscilan sus rostros en el vaho de la luz,

son aquí el hombre que he visto en su entraña: avanzan, sobre el puente, arriba. Cerrando el puente, la policía, cerrándolo, adentro de sus armas ¿quién habita? Los verdes uniformes y sus metralletas, talando el sol, verde máscara, en Chimbote, sobre el mar, un día de junio. Ah muchachos de mi pueblo he mirado un rostro y su sedosa sangre, su pequeño mar vertiéndose, su saliva y sus manos, vacías, todo un río trunco, un día de junio. Avanzaban. Hacia el puente. Arriba. Entre dos orillas, ceñidos por afilada luz, avanzaban. Hacia el puente. Arriba. Sus gritos en mi cabeza como brilloso aceite, en mi lámpara sus gritos, voces henchidas en el vaho, una especie de rosada pasta, sus voces, y el arenoso lecho en mis manos un día de junio. Oh muchachos de mi pueblo, un cuerpo ha entrado a mis costillas, el golpe de un rostro sobre el polvo, y la tierra que cede suavemente al sudor que la enjoya: corrió en mis venas, abrió sus manos, y en el polvo incendiado proseguía mi carne, en el revuelto polvo respiraba dos tiempos, un día de junio. Cuatro veces esta rojiza nube cayó abatida: sedimentada su luz en cuatro rostros, vientres, nucas, en charcos de sangre se apagaba la espesa mancha de sus voces. Se hace la noche en el agua. Una rama de botes mece la fría oscuridad. Viene bajo el murmullo de mar adentro

y con leve peso suma la última ola. Vi entonces el denso eco del viento, entre las casas manchando los espejos con aliento tibio, ceriña a las mujeres en su ácido amarillo, en el fuego de los hogares demorábase dejando suave polen.

Toda la noche fueron velados: ni héroes ni dioses, en el sencillo recinto, rodeados por el lento batir de la sangre y el dulce respirar, en sus negros hogares no sentían frío, ni héroes ni dioses, cuatro pescadores muertos, se apagaban como sombra de árboles en un río temeroso. Y no sentían frío. Y a la mañana viajaban todavía en el temblor del agua, en brazos de jóvenes morenos, flotaban en la pálida muchedumbre, frente a casas abiertas, en el poder del silencio hendían un preñado río, sobre el polvo teñido de fuego viajaban. Oh espeso corazón, ¿qué silencio derrama para ti la lenta muchedumbre? Oh pueblo de mis huesos, golpe de dados blanquecinos, casas lavadas por el limo del viento, aquí tus cuerpos morenos se ciernen suavemente como cerrada mancha de vino: camina la muerte que se entrega a la vida, las dos orillas del agua desaparecen en un solo filo. Este mi cuerpo llenó mi carne de espumoso eco, en el derramado sol, un día de junio.

El joven poeta chimboteño Elí Urbina dice: "El poema Memoria de polvo y luz, (es) considerado por la crítica literaria peruana especializada como uno de los mejores poemas épicos de la poesía nacional, cuyos versos dan fiel testimonio de la sublevación popular acontecida el 14 de junio de 1960 en Chimbote. (...) Julio Ortega es uno de los escritores y críticos más destacados de la literatura peruana contemporánea. Nació en Casma y vivió en Chimbote desde su niñez, realizando en el puerto sus estudios primarios y secundarios. (...) En ensayo y crítica ha dedicado enjundiosos estudios a José María Eguren, Ventura García Calderón, José María Arguedas, Carlos Fuentes y a otros escritores, además de importantes antologías de Chocano, Vallejo, Valdelomar, Eguren, etc. Colabora con un sinnúmero de revistas nacionales y extranjeras. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Brown de Los Estados Unidos de Norteamérica."

Significación y legado de "Gesta Bárbara"

Lidia Castellón de Condarcó

(Primera de tres partes)

En 1918, un grupo de jóvenes entusiastas, bajo la orientación y el estímulo de Carlos Medinaceli, fundaron en la Villa Imperial el grupo literario Gesta Bárbara que, hasta el presente, mantiene una innegable trascendencia en el curso de la historia de la literatura nacional.

El propósito del presente trabajo es reseñar la historia de estos denodados paladines de la cultura boliviana, que se congregaron en torno al declarativo nombre de: Gesta Bárbara.

Estos jóvenes inquietos, sensibles y ávidos lectores, poetas en su mayoría, inyectaron a la sociedad potosina una energía jamás antes vista y publicaron la Revista Gesta Bárbara, bautizada así por el más entusiasta de sus componentes, el escritor peruano Gamaliel Churata (Arturo Peralta) que, exiliado por el gobierno de turno de su país, vino a caer en Potosí. La denominación del grupo de nobles autores, quizás se inspiró en Castalia Bárbara, poema cíclico de Ricardo Jaimes Freyre, que se contaba entre los más altos maestros líricos del grupo.

Por las características del presente trabajo, y por la forzada brevedad del mismo, se prescindirá de todo aparato eruditio, como también de toda pretensión académica. Al final se presentará la Bibliografía consultada.

Espíritus afines. Al promediar el año de 1915, Carlos Medinaceli, nacido en Sucre, descendiente de un ilustre linaje de Nor Chichas, se trasladó junto a su señora madre a la Villa Imperial, para proseguir sus estudios de bachillerato. Fue entonces cuando inició una feliz amistad con otro joven estudiante, el potosino Armando Alba; éste, nos narra los sucesos de aquel tiempo de la siguiente manera:

"Constituyimos espontáneamente un 'grupo' de amigos.../ unidos por la curiosidad de transitar en el deleitoso campo literario; posiblemente también, por subconsciente reacción contra el medio egoísta, utilitario por tradición, 'práctico' para vivir su vida instintiva, sin aspiraciones ni ideales concretos. Medinaceli oficiaba de hermano mayor del conjunto (1)".

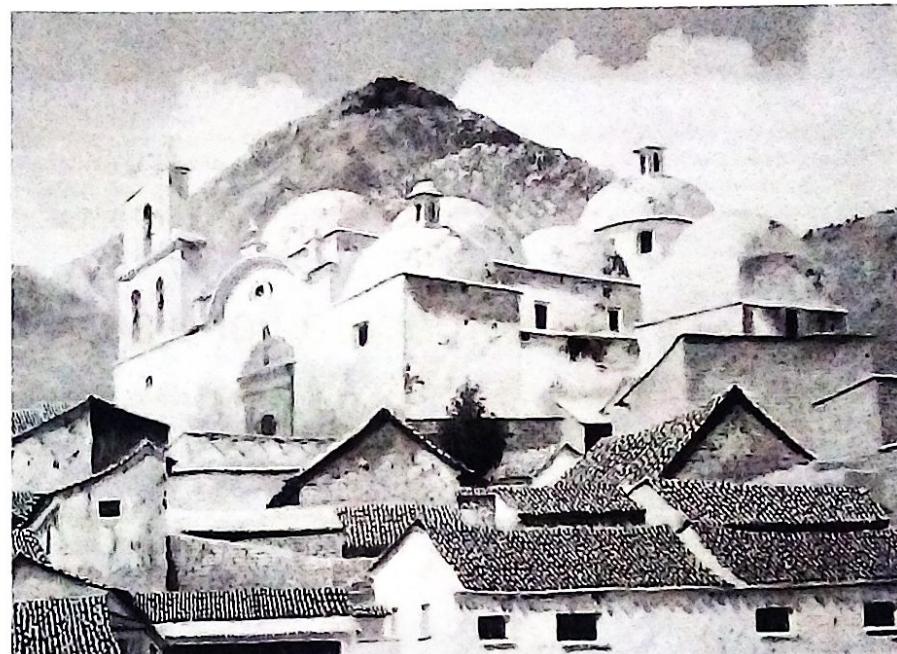
Carlos Medinaceli, que ya demostraba condiciones de eruditio por su notable conocimiento de obras y autores desde su temprana juventud, unió a aquel grupo que publicó libros, revistas, periódicos; dictó conferencias, preparó representaciones teatrales, organizó recitales, conciertos, muestras pictóricas, etc. Interviniendo en la vida social de Potosí en todos sus aspectos, con una actividad constante y vigorosa. Resumiendo sus ideales, podemos afirmar que emprendieron una ineluctable cruzada para enaltecer y nutrir la cultura de su región que, luego, se irradiaría hacia otras latitudes del país.

Los grupos iniciales. Dentro de la tradición literaria de nuestro país, los primeros grupos de esta índole ya hicieron su aparición en la primera mitad del siglo XIX. Presentamos una reseña cronológica de los más importantes:

- Sociedad Literaria, 1830. Fundada en La Paz, por Juan de la Cruz Cisneros.
- Sociedad Sucre, 1857. Fundada en La Paz, por Félix Reyes Ortiz. Esta sociedad fue antecesora del posterior Círculo literario de La Paz.
- Sociedad Gutiérrez, a finales del siglo XIX, en homenaje a José Rosendo Gutiérrez.

Ya durante el siglo XX, en La Paz, se fundan el Centro Intelectual Agustín Aspiazu y El Ateneo de la Juventud; en Oruro el Grupo Argos, que publicó la Revista Argos, dirigida por el Dr. Enrique Condarcó Sierra (1923-1925). En Cochabamba apareció, el grupo Arte y Trabajo (2).

Desde finales de 1917, por lo que podemos conjutar, la joven bohemia potosina que discurrecía por plazas, plazuelas y calles de la Villa Imperial, recordando, sin duda, con lírica nostalgia, bajo la sombra de torres, cúpulas y espadañas, proyectadas por la noche alunada, las grandezas del Potosí Colonial, intercambiaban criterios, experien-



cias, novedades, anécdotas y comentarios, sobre autores y obras pretéritas y presentes. Entre los poetas preferidos por nuestros jóvenes se contaban Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, Julio Herrera y Reissig. Entre los novelistas preferidos del grupo estaban Balza, Zola, Dickens, Tolstoy, Dostoyevski, Hemingway, Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Gutiérrez, Eca de Queiroz, Knut Hamsun, Marcel Proust, Mariano Larreta, Romain Rolland y muchos más de la escuela realista; no les eran desconocidos. Entre los filósofos frecuentados, se encontraba Nietzsche, Bergson, Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno, quien, junto a otras figuras de la generación del 98, a las que nos referiremos más adelante, concitaba, por sus brillantes paradojas y particular estilo, la admiración y preferencia de nuestros jóvenes literatos. También Miguel de Montaigne, el luminoso autor de los Ensayos. A esta época de entusiasmo y brío se refiere Armando Alba en los siguientes términos.

"La plaza mayor de la Villa fue nuestro Ágora y en las calles frías y ruinosas que dejó la Colonia, librábamos denodada batalla por el Espíritu, arremetiendo a sandios y memes, a 'filisteos' y mercaderes de los templos de Míseru y Apolo (3)".

Por aquel entonces, a finales de 1917, se habían congregado en dos grupos los jóvenes bohemios. Uno de ellos, adoptó el nombre de Los Rudos, muy probablemente por referencia a la obra de Rubén Darío titulada así, donde reúne una serie de semblanzas de autores de la época. El segundo grupo, tomó el nombre de Los Noctámbulos, declarando de esta forma una clara vocación por la noche y el encanto que ésta encierra.

Los primeros, se reunieron en torno a Carlos Medinaceli, fueron: Wálter Dalence, Alberto Saavedra Nogales, Fidel Rivas, Valentín Meriles, Arturo Araujo Quezada y Teófilo Loayza.

Los segundos, rodearon a Armando Alba, siendo ellos: Gamaliel Churata, Celestino López, Agapito Villegas, Genival Alurralde, Gustavo Pacheco, Belisario Mendoza, Julio David Torres y Néstor Murillo (4).

Más adelante, y posiblemente ganados por la mutua simpatía que surgió entre Carlos Medinaceli y Gamaliel

Churata, ambos grupos se fundieron en uno solo. Se fundó el grupo en el domicilio de María Dolores Hinostroza, sito en la calle Millares N° 101 de la ciudad de Potosí.

La generación de "Gesta Bárbara". Presumimos que la fundación del grupo se llevó a efecto en la primera mitad de 1918, precediendo a la publicación de la revista homónima que vio la luz el 16 de junio de 1918.

Consideramos que Gesta Bárbara es una verdadera generación, si tenemos en cuenta los años de nacimiento de sus integrantes, quienes nacieron entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. Encuentramos que un año decisivo, donde eclosionó como generación, fue el mismo durante el cual se fundó Gesta Bárbara, como ya lo señalamos. Nuestro grupo cumple con las características que le asigna a generación el tratadista Federico Carlos Sainz de Robles:

"Generación.- Nombre con el que se designa a un grupo de escritores que iniciaron su empresa literaria en torno a una fecha decisiva central y movidos por idénticos ideales, por similares ideas, por el mismo diseño, por tendencias armonizadas (5)".

Por lo mismo, nuestros autores que se reunieron por afinidad de gustos estéticos, tuvieron la selección natural que el tiempo y la lógica fueron señalando y que los separaría de acuerdo a su vocación.

(continuará)

Armando Alba, prólogo a Páginas de vida, de Carlos Medinaceli, Ed. "Potosí". Potosí, 1955, pp. XIII a XVII.

2 Luis Urqueta Molleda, Gesta Bárbara. Marco histórico, en UNPE-Cochabamba, Unión Nacional de Poetas y Escritores Cochabamba, 2018; Plural Editores, 2018, p. 15.

3 Armando Alba, loc.cit.p.XVI.

4 Vide Gaby Vallejo Canedo: "Al encuentro de las mujeres de Gesta Bárbara", en Centenario de Gesta Bárbara - Cinquentenario de UNPE - Cochabamba.

5 Federico C. Sainz de Robles, Ensayo de un Diccionario de la literatura. Ed. Aguilar, Madrid.



Tradicionalmente este suplemento ha dedicado su última página a una pluralidad de textos agrupados bajo un denominador común. Así tuvo, durante varios años, una sección denominada Letras Orureñas, dedicada a consignar la vasta literatura regional; luego, se fueron sucediendo Milagros de la pintura boliviana, con vida y obra de destacados pintores; El dulce vicio de escribir, se ocupó del ejercicio epistolar y así, varias otras, hasta la que hoy inauguramos. Bautizada, un poco lúdicamente como Tabla bla, esta página señala, como un cañón de luz sobre la penumbra del escenario, ciertos textos que reflexionan sobre el llamado arte de las tablas y que se ocuparán de publicar fragmentos clásicos sobre teatro.

Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla

Los dioses que duermen en los museos; el dios del Fuego con su incensario que se parece a un trípode de la Inquisición; Tlaloc, uno de los múltiples dioses de las Aguas, en la muralla de granito verde; la Diosa Madre de las Aguas, la Diosa Madre de las Flores; la expresión inmutable y sonora de la Diosa con ropas de jade verde, bajo la cobertura de varias capas de agua; la expresión enajenada y bienaventurada, el rostro crepitante de aromas, con átomos solares que giran alrededor, de la Diosa Madre de las Flores; esa especie de servidumbre obligada de un mundo donde la piedra se anima porque ha sido golpeada de modo adecuado, el mundo de los hombres orgánicamente civilizados, es decir con órganos vitales que salen también de su reposo, ese mundo humano nos penetra, participa en la danza de los dioses, sin mirar hacia atrás y sin volverse, pues podría transformarse, como nosotros, en estériles estatuas de sal.

En México, pues de México se trata, no hay arte, y las cosas sirven. Y el mundo está en perpetua exaltación. A nuestra idea inerte y desinteresada del arte, una cultura auténtica opone su concepción mágica y violentamente egoísta, es decir interesada. Pues los mexicanos captan el Manas, las fuerzas que duermen en todas las formas, que no se liberan si contemplamos las formas como tales, pero que nacen a la vida si nos identificamos mágicamente con esas formas. Y ahí están los viejos tótems para apresurar la comunicación.

Cuando todo nos impulsa a dormir, y miramos con ojos fijos y conscientes, es difícil despertar y mirar como en sueños, con ojos que no saben ya para qué sirven, con una mirada que se ha vuelto hacia adentro. Así se abre paso la extraña idea de una acción destinada, y más violenta aún porque bordea la tentación del reposo.

Toda efigie verdadera tiene su sombra que la dobla; y el arte decae a partir del momento en que el escultor cree liberar una especie de sombra, cuya existencia destruirá su propio reposo. Al igual que toda cultura mágica expresada por jeroglíficos apropiados, el verdadero teatro tiene también sus sombras; y entre todos los lenguajes y todas las artes es el único cuyas sombras han roto sus propias limitaciones. Y desde el principio pudo decirse que esas sombras no toleraban ninguna limitación.

Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y donde, no importa a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno.

Pero el teatro verdadero, ya que se mueve y utiliza instrumentos vivientes, continúa agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto maltrata las formas, detrás de esas formas y por su destrucción recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa.

El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje.

Y la fijación del teatro en un lenguaje: palabras escritas, música, luces, ruidos, indica su ruina a breve plazo, pues la elección de un lenguaje revela cierto gusto por los efectos especiales de ese lenguaje; y el desecamiento del lenguaje acompaña a su desecación.

El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida.

Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto debía ser siempre sagrado, es decir reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria. Esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad.

Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamen-

te de lo que aún no existe, y lo baga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contenemos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro.

Por otra parte, cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.

