

D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376

José (Pepe) Luque Medina

El pasado 30 de marzo falleció en Guayaquil el artista plástico José "Pepe" Luque a la edad de 82 años. Había nacido en Sipe Sipe, Cochabamba, el 21 de septiembre de 1937, pero desde muy joven hizo de Oruro su lugar de residencia y fue en esta ciudad donde dio sus primeros pasos en el arte. Trabajó en el periódico La Patria y fundó las revistas "El Mosquito" y "Cascabel". Desde 2001 llevaba un blog (ppluque.blogspot.com), en el que se refiere a sí mismo en estos términos: "Soy artista pintor, periodista y caricaturista entre mis aficiones. Fui director de la revista emblemática del humor boliviano, "Cascabel". Viví en Lima, Perú desde 1971 hasta 1978 y de entonces hasta la fecha en el Ecuador. Aficionado a la lectura y la música clásica, los tenores clásicos, música *new age* y también a eso que llamamos música folklórica. Soy loco por el cante jondo, el tango y el pasillo".

Desde las páginas de *El Duende* rendimos homenaje a este artista que fuera amigo de Luis Ramiro Beltrán Salmón (+), gran colaborador de este suplemento y del destacado artista miembro de nuestro consejo editor, Erasmo Zarzuela.



2Defoe: Diario del año de la peste. Pizarro: Poema inédito. 3Suárez. La danza de la muerte. 4Guzmán: Vislumbres de Benjamín Chávez. 5Zelaya: "La culpa está hecha de la misma basura que la memoria". 6Ajens: Cómo no leer — a Celan. 7Castellón: Significado y legado de "Gesta Bárbara". 8Daulte: Juego y compromiso: El procedimiento.

LA PATRIA

SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XXVI n° 691 Oruro, viernes 24 de abril de 2020



José Pepe Luque
Dibujo

Ordenanzas

Concernientes a personas de vida irregular y a lugares de esparcimiento.
Londres, año de 1665.

Espectáculos callejeros

Que todo espectáculo, ya sea de representaciones teatrales, de combates de osos, de juegos, de cantos de baladas, de luchas con espada y escudo, u otros semejantes que den motivo a reuniones públicas sean totalmente prohibidos, y los transgresores severamente castigados por el correspondiente regidor de la demarcación.

Prohibición de banquetes

Que todo banquete, y en particular los de las corporaciones de esta ciudad, y comidas en tabernas, cervcerías y otros lugares públicos de reunión queden prohibidos hasta nueva orden, y que el dinero que de otro modo se hubiera empleado en tales cosas se destine a la asistencia de los pobres contaminados por la epidemia.

Despachos de bebidas

Que el consumo desordenado de bebidas en tabernas, cervcerías, cafés y bodegas sea severamente castigado, considerándolo como un grave pecado de nuestro tiempo y como causa principal de la propagación de la peste. Y que no se permita que ninguna persona o grupo de personas permanezca o entren en ninguna taberna, cervcería o café para beber, pasadas las nueve de la noche, de acuerdo con las antiguas leyes y costumbres de la ciudad, bajo las penas que se disponen para estos casos.

Daniel Defoe en: *Diario del año de la peste*

Poema inédito de Alejandra Pizarnik

El 8 de este mes, el diario argentino Página 12 publicó la noticia de que se había encontrado un poema manuscrito inédito de Alejandra Pizarnik, entrapado en el libro de Cantos de Leopardi. Reproducimos aquí ese poema y parte de la mencionada nota.

"Mañana desaparecerá este pobre sol
Yo me volveré
con descuido / de ser todo lo que soy
porque la fe en el sí misma
no existe
Ningún desierto es perdurable
ninguna soledad sin motivo
ningún lugar es apto para refugarse
solo las flores son libres ellas saben morir
y yo no / conozco ni este cielo ni esta arena
solo las huellas húmedas
el pis caliente / sí como una piedra culpable
adiós mi adiós te amo vilmente no olvides
de mi sangre las palabras de mi sangre
maldita / miseria
que con dinero y pan aún castiga
como un deseo frente a la noche del verano
como / el viento hijo de puta que me arrastra
no quiero que me lleven quiero nada estarme
nada / conocido nada por conocer
sino este lento flotar vagar divagar estar
dejar / que los perros laman mi
cerebro yo yo ser yo y estar en ti
en ti / calcula el recuerdo en estocada fatal
en tu medida la que sirve de patrón para la
herida / de aire en mi corazón
oh tú ten piedad de mí XXX (palabra inentendible en el original)
tu odiado tan amor oh infó"



La letra cursiva, en tinta azul de pluma, convierte el texto encontrado en las últimas dos páginas de los Cantos de Giacomo Leopardi (1798-1837), ejemplar de la biblioteca personal de la poeta que integra el Fondo Alejandra Pizarnik de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en una escena inesperada para la investigadora-detective Lucía Resnicoff: el hallazgo de un poema manuscrito inédito de la autora de Árbol de diana y Los trabajos y las noches. Hay que ponerse guantes para tocar los materiales que están en la Sala del Tesoro. Resnicoff descubre en ese poema inédito un tono leopardiano en el tratamiento del tema del infinito, de la naturaleza y la condición del ser humano frente al dolor de una realidad sublime.

Resnicoff está realizando una investigación en el marco de una adscripción dentro de la cátedra de Literatura Italiana a cargo de Alejandro Patat, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. "En octubre de 2019, después de algunos intercambios por correo con Evelyn Galiasso -quien está a cargo de la catalogación y estudio crítico del Fondo Alejandra Pizarnik-, tuve la oportunidad de acceder a los materiales que se encuentran en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y que contiene parte de la biblioteca personal de la poeta. Revisando las obras de Giacomo Leopardi, apareció, en las últimas dos páginas de los Cantos, un poema manuscrito en tinta azul marino. La letra correspondía a Alejandra. Sin embargo, no debía asumir que el texto era inédito sin corroborarlo primero. La particularidad del caso Pizarnik reside en que sus escritos están dispersos en distintos lugares del mundo. Se trata de un archivo que invita a la labor detectivesca. Por ese motivo, el rastreo fue arduo. Tuve que revisar diferentes publicaciones, tanto revistas como poemarios, para descartar esas posibilidades."

La joven investigadora advierte que Pizarnik (1936-1972) tenía el hábito de intervenir los textos que leía a través de anotaciones en los márgenes o subrayados. "En octubre del año pasado, cuando tuve en mis manos los volúmenes de Leopardi que estaban en su biblioteca personal, Cantos y las Operette morali, ya tenía la hipótesis de que en la escritura de Alejandra había tonos que podían ser de derivación leopardiana. El hallazgo del poema fue sorpresivo en sí mismo, ya que no esperaba encontrar un texto dentro del libro de Leopardi que, de manera tan explícita, reenviara a la obra del poeta, no solo a través de los temas sino también de la utilización de ciertos términos específicos característicos del escritor italiano. La aparición de ese poema, entonces, confirmaba materialmente mi hipótesis", cuenta Resnicoff.



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

El Duende no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.

www.lapatriaenlinea.com.fo/elduende



La danza de la muerte

Michel Suárez

Habrà que pertrecharse con jeringas infectadas de cronopios — La guerra que vendrà, de Luis Eduardo Aute, maestro de belleza

Hasta hace unas semanas, nada hacía presagiar la existencia de amenazas apocalípticas a este lado del progreso. Una inesperada pandemia ha puesto fin al largo optimista, llevándose por delante las fantasías de omnipotencia y revelando en todo su esplendor nuestra fragilidad esencial. La tribulación inicial provocada por el eclipse de la vida social y afectiva ha dado paso a la aflicción y la angustia. Desbordadas por las cifras de víctimas, las poblaciones se han visto repentinamente confrontadas con un atolladero civilizatorio; con un lado dramático de la existencia que parecía definitivamente erradicado en las sociedades desarrolladas.

Un incidente inimaginable ha puesto en peligro esa seguridad de propietarios a la que aspirábamos. «Todo parecía asentarse sobre el fundamento de la duración», recordaba Stefan Zweig en *El mundo de ayer*, un mundo que confiaba tan ingenuamente en la seguridad como nosotros lo hacíamos en los frutos benéficos del progreso y el crecimiento. Justo ahora que los muchachos de Silicon Valley estaban enfrascados en un apasionante debate sobre la inmortalidad y la erradicación de la enfermedad, una nueva danza macabra ha sacudido nuestras certezas exigiendo un doloroso tributo de vidas humanas. A pesar de nuestro exhibicionismo tecnológico, la guadaña de la muerte, ese eterno *memento mori* que no hallará entre nosotros a heraldos como Brueghel el Viejo, Hans Holbein, Goya o Martini, nos ha sorprendido tan indefensos e impotentes como siempre.

Para quienes no ven en esto más que un bache en el alfombrado camino del progreso, interpretar este panorama insólito e inesperado en términos apocalípticos se antojará excesivo; en todo caso, no cabe duda de que nos ha cortado la respiración. Está por ver si finalmente comprendemos que juzgarnos a salvo de cualquier catástrofe es vivir en el engaño. Superada la emergencia, ¿volveremos sobre nuestros pasos o revisaremos los medios y los fines, los valores y las prioridades? ¿Abriremos un debate sobre la incompatibilidad de la arrogancia fáustica del hombre y la humilde asunción de los límites? ¿Nos haremos cargo de una vez por todas de nuestra insignificancia?

De momento, la respuesta de los actores sociales a este paisaje excepcional nos da una pista sobre lo que se avecina. Evitaré, por soporíferas, las esperables refregas entre la oposición y el equipo de gobierno, al que, por cierto, se han incorporado los representantes de la *indignación* y sus aparatos de propaganda. Por muy alejados que puedan parecer ideológicamente, no es difícil ver que se trata de posicionamientos solidarios y falsamente rivales, difieren en la forma de administrar la civilización de la máquina, pero no se cuestionan su existencia.

En el campo de la crítica social, el virus ha desnudado la indigencia de algunos faros intelectuales. La ocasión la pintaban

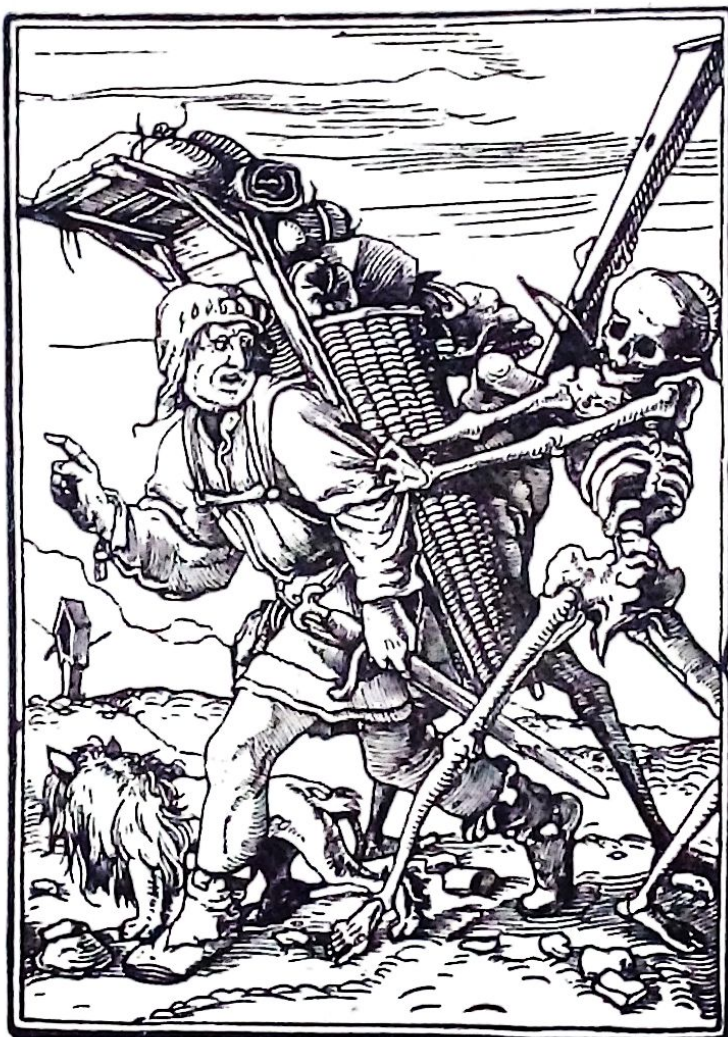
conspiraciones, eso no significa, como hace Agamben, negar la incidencia y la nocividad del virus.

Por su parte, el cool e irreverente Slavoj Žižek, tras sus cansinas bufonadas *pop* sobre las *katonas* de Tarantino (¿?), afirma que la reorganización de la economía global pasa por una reformulación del comunismo

Majaderías negacionistas y totalitarias al margen, la pandemia ha puesto de relieve el desamparo de nuestros mayores y la triste realidad de los ancianos, víctimas propiciatorias del virus y de una civilización que los almacena como mercancías defectuosas. También ha sacado a la luz la profundidad de una desigualdad social que impedirá a

muchas familias salir a flote cuando remitan sus efectos. Buena parte de los empresarios han reaccionado con la sensibilidad esperada y han mostrado más preocupación por el abaratamiento del despido que por la salud de los trabajadores. En lo que se refiere a la gente de a pie, hemos sido testigos de la misma grandeza y la misma miseria a la que el género humano nos tiene acostumbrados. Tras un momento inicial en el que se concitaron todas las insensateces, desde el desvalijamiento de los supermercados a la huida generalizada de propietarios a sus escondrijos costeros, algunas muestras de fraternidad y apoyo mutuo se abrieron paso entre el egoísmo y el desapego. Acuciado por las circunstancias, el poder apeló a la responsabilidad y al sentido cívico de ciudadanos a los que se les ha inculcado la codicia y la ambición desde la cuna. No se entiende por qué razón una sociedad de prensa rosa, fígones digitales y másteres en gestión de recursos humanos debería condenar a esos honrados ciudadanos que se ocultan tras la cortina y corren a denunciar a los vecinos en las redes. Me pregunto de dónde sacarían los hijos de una civilización basada en la competición, que sólo ven en el prójimo un obstáculo a su deseo de prosperar, esas reservas de altruismo. Diderot estaba convencido de que un hombre que antepusiese su propio interés al bien público tendría que sentir oscuramente que había una conducta mejor y se tendría en menor estima por no ser capaz de sacrificarse. Basta echar una ojeada a las cifras de multados y detenidos durante el encierro domiciliario para comprobar el error del filósofo.

Michel Suárez (Pola de Siero, Asturias, 1971). Doctor en historia es editor y redactor de la revista *Maldita Máquina. Cuadernos de crítica social*.



calva para Agamben, quien, urriando el ascua a su sardina, ha visto en la «invencción de la epidemia» un refrendo de su tesis sobre el *Estado de excepción*. Debo decir que ignoro por completo el origen del virus, y aunque no suelo dar pábulo a las teorías conspiratorias, pienso que una prudencia elemental debería prepararnos para recibir con naturalidad cualquier sorpresa. Si bien la historia reciente está llena de antecedentes que autorizan las conjeturas sobre

(1) basada en «algún tipo de organización global que pueda controlar y regular la economía y limitar la soberanía de los Estados nacionales cuando sea necesario». En otras palabras, un macro-Estado mundial cuyo poder absoluto sobre los individuos haría palidecer al Leviatán que un día imaginó Hobbes. Ante semejante lucidez, no asombrará el merecido prestigio de ambos pensadores en el mercado de la ideas radicales. Ambos hacen honor a nuestro siglo.

Tomado de *El Cuaderno*. Lo aquí reproducido es sólo la primera de dos partes de un texto titulado *Dracula en el sótano*, y ha sido tomado de *El Cuaderno*. El texto completo puede leerse en: elcuadernodigital.com



Vislumbres de Benjamín Chávez: El Carnaval de Oruro

Edwin Guzmán Ortiz

La reconocida versatilidad de Benjamín Chávez, más allá y junto a su oficio de poeta y escritor, nos pone desde una nueva obra, frente a esa enorme y explosiva festividad: el Carnaval de Oruro.

A través de la publicación de un pequeño pero sustancioso libro titulado por su autor: "Hibridismos. Vislumbres del Carnaval de Oruro" (2019), se abre un espacio en el que se abordan diferentes facetas de esta mega-fiesta de los orureños. Cinco temas son objeto de consideración: La morenada de los Cocani, Morenada Zona Norte, la más antigua del mundo. El arte del bordado en el Carnaval de Oruro. Maestros careteros del Carnaval de Oruro. Reseña histórica de la Banda Intercontinental Poopó.

Empezaré resaltando algunos elementos comunes que yacen sustentando los diferentes acápites. A mi juicio, el más importante, la visibilización y el peso gravitante de la cultura popular tradicional en la identidad del carnaval. El desarrollo y las versiones modernas de esta fiesta con frecuencia olvidan —o miran de soslayo— que fueron los migrantes del campo, gremios de artesanos y residentes de provincia que, desde la creación y desarrollo de los grupos folklóricos más antiguos, hasta la música, el bordado o la caretería, fueron los creadores y protagonistas centrales de la fiesta. Por supuesto, bajo el sustrato de un imaginario tradicional, mitos ancestrales y una religiosidad popular que halla en la Virgen del Socavón (Mama Cantila), su sentido y su riqueza simbólica propias.

Tanto la reafirmación cultural e identitaria de la Morenada Cocani, como la historia "sin historia" de la Morenada Zona Norte y la relación episódica de la Banda Intercontinental Poopó y su matriz prehistórica, así lo confirman. No es menor la referencia al inconsciente mítico en la iconografía de bordados y las caretas de las danzas carnavalescas, especialmente en las de diablos y morenos. En suma, el libro nos dice que el origen y la base tradicional del Carnaval de Oruro se forja desde una matriz social depositaria de la cultura andina otrora marginal y perimetral a los afanes del carnaval. Los gérmenes de la morenada en Villa Kuntiri, el bisoño sonido de las trompetas en Kalajawira (Río de Piedras) o las caretas de diablo en 1890, en Caracollo hablan por sí mismos en el tiempo.

Otro rasgo distintivo del libro es la manera de abordar las diferentes temáticas Benjamín Chávez, no sólo nos cuenta historias sobre conjuntos, artesanos y músicos, con el pulso literario que le es característico y obviamente concitando particular interés desde su narrativa, sino que además tran-

sita la condición de etnólogo, recuperando una vena clave en la cultura popular: la oralidad. Es decir, la fiesta contada por sus protagonistas más conspicuos, antiguos pasantes,

justificadorio para lograr el reconocimiento de la UNESCO, respecto a la Declaratoria del Carnaval de Oruro, como Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Todo este

cúmulo de referencias, debidamente articuladas, contribuyen a dotar de mayor riqueza a la obra. Es más, abren vías de interés para profundizar en la investigación y reflexión de los diferentes tópicos planteados.

Los temas elegidos, si bien tienden a gravitar sobre todo en la esfera de la morenada, de la cual Benjamín fue un consecuente danzarin y, dicho de paso, le permiten tener una visión desde adentro del acontecer folklórico, se extienden además a elucidar los procesos de constitución e institucionalización de los grupos y artesanos que son parte del carnaval. Más que una evolución, explicitan momentos constitutivos fundamentales, hitos, cambios y transformaciones sucedidas en el tiempo, ya se trate de los conjuntos folklóricos o el trabajo artesanal. Es decir, se plasma una dinámica que va mostrando las transformaciones en el tiempo y, sobre todo, el peso de los protagonistas dentro ámbitos paradigmáticos el carnaval sobre la base de complejos procesos de hibridización cultural. Procesos donde la confluencia de valores y tradiciones propias, como de occidente, se funden en el crisol de la fiesta.

La memoria de la cultura popular, los rituales, el discurso mítico y católico devocional, junto a una oralidad gravitante y —cuando no— la creatividad de unas manos que engren iconos, esculpen rostros y facies transmitidas desde una imaginería ancestral, desfilan por las páginas del libro. Por su puesto que la riqueza del carnaval no supone sólo los conjuntos, la danza y los danzariños, sino la magnificencia del arte popular, porque la fiesta bien asumida también son los bordados y las caretas que desafían el caleidoscopio identitario de una sociedad que juega a transmutar el yo, el no yo o el quien sabe desde la máscara.

La música, es el motor moral de la entrada del carnaval. La banda Poopó, de la cual Benjamín desarrolla una interesante historia, probablemente es el colectivo de músicos que, habiendo sido parido desde una humilde casita rural, precisamente en la provincia Poopó de Oruro, alcanza reconocimiento mundial al haber paseado sus festivas melodías por diferentes países de la América del Norte y del Sur, como de Europa. Don Sinfiriano Gonzáles, Abel, el heredero de la tradición, son los hacedores de este milagro cultural, de la "Intergaláctica Poopó" —valga la hipérbole.

"Hibridismos, Vislumbre del Carnaval de Oruro", de Benjamín Chávez, es un libro que enriquece las iniciativas de comprensión inteligente de esta magna fiesta tradicional del pueblo de Oruro. Un libro que nos recuerda el importante legado de una tradición y un arte que merecen ser permanentemente valorizados, a pesar de los embates del tiempo.

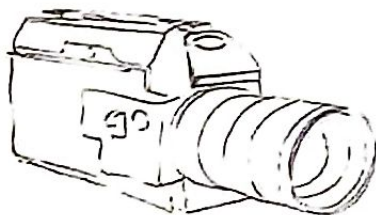


familias, viejos dirigentes, artesanos tradicionales, en fin, esa "otra voz" que suele pasar de largo el aparato institucional oficial y los promotores del folkmarket.

Pero, la base argumental del libro no queda ahí. Coadyuvan en su explicación diferentes autores y estudiosos del folklore, desde Augusto Beltrán Heredia hasta Estanislao Aquino, desde Teresa Gisbert hasta Luis Guerra, entre otros, lo que le confiere mayor solvencia a los diferentes temas en cuestión. Incluso, no se halla exento el discurso

Apuntes sobre *Los años invisibles*"La culpa está hecha de la misma
basura que la memoria"Una lectura de la nueva novela de Rodrigo Hasbún que *El Cuervo* acaba de publicar en Bolivia

Martín Zelaya

RODRIGO HASBÚN
LOS AÑOS
INVISIBLES

El Cuervo

1

Es 1997. Ladislao tiene 17 años y está en el último curso de un colegio exclusivo de Cochabamba. Quiere ser cineasta y experimenta ideando un videoclip para la banda de rock de sus amigos. Empieza a salir con Joan, su profesora de inglés, una gringa treintañera que lo inicia sexualmente y, de algún modo, redefine su vida. Andrea, su compañera de curso, se entera que está embarazada y a los pocos días aborta. En medio de esa crisis, decide organizar una gran fiesta en la piscina de su casa; fiesta que, definitivamente, trastoca su vida.

Hasta ahí -la primera de cinco partes- *Los años invisibles* es una novela de formación que bebe mucho de *Río Fugitivo* y *Un mundo para Julius*. Cochabamba de fines del siglo pasado y familias privilegiadas al margen de la crisis total del país, en el primer caso; retratos a profundidad de adolescentes que buscan desmarcarse de la dinámica familiar y de "alta sociedad", como ocurre con el protagonista de la novela de Bryce Echenique. Valga recalcar que Hasbún, al contrario de Paz Soldán, trabaja en personajes más desinhibidos y mucho menos inocentes en relación a Roby el ejemplar hijo y estudiante de *Río Fugitivo*.

En la segunda parte nos enteramos que "Ladislao" y "Andrea" son en realidad los personajes de una novela en la que el narrador -"Julión"- retrata a sus compañeros y amigos, aunque con nombres cambiados, al parecer refleja fielmente lo que fue de ellos. Nótese otro guiño a la obra de Paz Soldán, en la que Roby también escribe una ficción sobre su alter ego, Mario Martínez, que vive en una Cochabamba disfrazada de Río Fugitivo.

Veintidós años después, "Andrea" visita a "Julión" en Houston, EEUU y en una larga y definitiva velada de alcohol y revelaciones, reconstruyen los sucesos de aquel "marzo de mierda", cuando la fiesta juvenil marcó el destino de muchos. Hasta ahí lo que interesa contar de la trama que se intercala en planos y realidades en las tres siguientes secciones.

2

Fiel a su estilo, Rodrigo Hasbún dibuja muy bien los universos íntimos de sus personajes; les dota de alta credibilidad en cuanto a idiosincrasia, modos, temores y transgresiones, y refleja bien la época y entono que le tocó vivir (en 1997 él tenía casi la misma edad que "Julión"). Como es esperable, también en todo texto el lenguaje es prolijo, en líneas generales, aunque daría la impresión que algo menos trabajado y pulido, sobre todo en los capítulos de la metaficción. No obstante una vez avanzado el libro, uno se pregunta si esta debilidad no es más que aparente y diseñada, puesto que "Julión" no tiene, finalmente, por qué ser un buen escritor.

En un momento de la charla "Andrea" le dice: "...pero en tu versión hay demasiada literatura. Los personajes no se sienten de verdad, es difícil conectar con ellos". Y de inmediato él reflexiona: "Creí que escribir sobre esa época me liberaría, que aligeraría el peso de los años invisibles, pero a menudo siento que ha sucedido justo lo contrario". (80)

Si quisiéramos definir en pocas palabras la primera novela de Hasbún, *El lugar del cuerpo*, podríamos decir que en ella escribe sobre escribir, por un lado; y sobre vivir, sobre todo, de la mano de la historia de vida de una boliviana amargada en el exterior. En cambio *Los afectos*, la segunda, la podemos sintetizar como una novela de memoria e historia, de mentalidades y sentimientos, de personalidades y relacionamientos humanos; de afectos propios y filiales, de afectos de pareja y a la causa; a los ideales. Salvo en este último, podemos corroborar que en esta tercera novela, las búsquedas y motivaciones persisten.

3

Los años invisibles es una reflexión sobre la juventud: el momento de construcción, sobre la que comúnmente romantizamos como "la mejor etapa de nuestras vidas", sobre el tiempo de la familia. A ello Hasbún vuelve una y otra vez en sus cuentos y novelas.

Es, este libro que *El Cuervo* editó hace poco junto a Random House, una revelación de la soledad a la que estamos enfrentados -"condenados"- lo queramos o no. Es una visión pesimista de la vida: el pasado, la memoria, las ilusiones, el matrimonio. Es, a fin de cuentas, la confesión de escepticismo y extremo pragmatismo de un desencantado irredimible. ¿Rodrigo? ¿Julión?

"Todo lo que entra en el pasado se vuelve irreal, una mentira en la que algunos coinciden a veces (...). Ya somos casi cuarentones, la edad en la que la mayoría mira hacia atrás y descubre que pudo haberlo hecho mejor, que el juego iba en serio" (71)

"A mí me perturba más mirar hacia atrás que hacia adelante. Todos piensan que el pasado es menos incierto, que el pasado es una especie de refugio a donde podemos ir corriendo cada vez que las cosas salen mal. A mí eso me parece una idiotéz (...). Lo que cada uno de nosotros terminó siendo tiene poco que ver con lo que hemos sido antes. Lo que define lo que terminamos siendo es lo que no vemos venir. Los accidentes son lo que más incide..." (79-80)

Vuelve, además, Hasbún, y ya hablando de estilo, a una técnica que domina con pericia y lo distingue: el narrador -por lo general también protagonista- comenta lo que acaba de sucederle, una suerte de glosa en soliloquio.

"...Sonríe, porque esas fotos no se publicaron en ninguna parte. ¿Es posible que sepa meterse en computadoras ajenas? ¿Es posible que haya visto lo que yo tengo en la mfa, que haya estudiado mi historial, que haya leído mi diario?" (Cavila "Julión" sobre "Andrea") Me hago esas preguntas y, recordando esas fotos que no sé si vió, vuelvo a pensar que los matrimonios son largas ceremonias de desmembramiento. Después de las fantasías del enamoramiento inicial, sucede el realismo duro de dos personas arrancándose los disfraces la una a la otra..." (77)

Aunque esta peculiaridad de sus personajes es natural tanto en el contexto narrativo de la obra como en la realidad ficcional, en lo externo no es del todo verosímil que todos o casi todos los protagonistas -hombres y mujeres comunes y corrientes- tengan tal nivel de lucidez filosófica y capacidad de abstracción.

Hasbún dialoga, juega con su propia novela -y con la novela dentro de la novela- y ejercita así una especie de autocritica, a modo de intertexto, en esa delgada línea autor-narrador-personaje. "Julión" se da cuenta, tras la cadena de epifanías propiciadas por "Andrea", que de pronto el primer capítulo de su novela, al que ella tuvo acceso, no es tan bueno como supuso. Aquí vale rescatar un extracto de una reciente entrevista que le hicieron a Rodrigo en la revista colombiana *Libros y Letras*. Pablo Concha le pregunta sobre "Ladislao", personaje que ya había aparecido en uno de sus primeros cuentos, y él le responde: "escribí el cuento hace más de diez años, lo que quiere decir que fue otro quien lo escribió. En ese sentido, volví a ese material un poco como si me acercara a él por primera vez".

4

Esta tercera novela consolida al autor de *Los días más felices* como un exhaustivo observador de las vidas, de las peculiaridades internas y externas de la gente; de los detalles que predominan coyunturas y contextos, de las reacciones -sobre todo- que provocan en cada quien la suma de sucesos, causas y azares.

Nuestro transcurrir pareciera concluir Hasbún en muchos de sus textos, no es más que un predeterminado fracaso general salpicado de pequeños triunfos a los que -tristemente en vano- tratamos de aferrarnos... y eso transmite en esencia el encuentro de "Julión" y "Andrea", el cenit de *Los años invisibles*, ese momento bisagra al que el narrador pretende rehuir oculto tras una coraza mental al final poco efectiva, y que de pronto le sirve al menos para cerrar heridas y voltear una pesada página.

Lúcida y curiosa por una vida extrema, "Andrea" se da cuenta de todo con solo mirarlo:

"Tienes demasiada culpa y quieres que te perdonen y eso es lo que más veo en tu novela, aunque te esfuerces tanto por ocultarlo (...). La culpa está hecha de la misma basura que la memoria, ninguna de las dos sirve" (155)

Siendo también un sello personal suyo, Hasbún no deja de interpelarse y lanzar el guante: "¿con qué soñaremos cuando todo se vuelva visible?", pregunta, parafraseando a Paul Virilio y luego sigue, ya por sí mismo:

"¿A quién encontraremos del otro lado de las cosas cuando no tengamos nada que ocultar?" (84)

"¿Somos las preguntas que nos hacemos? ¿Somos más bien las preguntas que no tenemos el valor de hacernos?" (110)

"¿Ver es algo que en verdad se puede aprender, o [solo] algunos nacen con esa capacidad?" (138)



Andrés Ajens

Andrés Ajens. Poeta, ensayista y traductor chileno (Concepción, 1961). Ha publicado: *Cúmulo lúculo* (2016), *Bolivian Sea* (2015), *"A"* (2015); *La flor del extérmino* (2011), *El entrevero* (2008), *Más íntimas mistura* (1998 y 2014) y *La última carta de Rimbaud* (1995), entre otros.

Cómo no leer — a Celan

[...] my Criterion for Tune —
E. Dickinson

Celan y recelan pájaros de varia laya, pánzeres anfibios, hienas, avisas, también simios. Más desbocado hasta ahorita, el autor de *Verdad y método*, quien, dízque hermeneuta eximio,

leyendo *Todnauberg*, no sólo moteja a Celan de romero ("hagiografía de San Martín", clama Lacoue-Labarthe; "faltaba nomás que la escena entrase en la tradición del peregrinaje", ayunta

Bollack), siendo que Celan es más que meridiano en aborrecer romerías, aun ontoteológicas —cf., por caso, *Wutpilger-Streifzüge* ("De furiosos peregrinos, invasiones", in *Fadensonnen*, donde

viene por demás en la cuarta línea el término castellano *Conquista*—, sino que Gadamer llega a plantear que dicho poema atestigüe cómo Celan aprendió a comprender de a poco

la dureza de las supuestas palabras del santo varón de la Selva Negra: "Solamente más tarde, al volver a casa, eso que le había parecido demasiado brutal en las palabras que Heidegger

había murmurado al andar, se le hizo claro: él comenzó a comprender" *Mamma mia!* (Celan le escribe por esos días a Gisèle Lestrang: *Puis ce fut, dans la voiture, un dialogue grave* [con

Heidegger], *avec des paroles claires de ma part*). El más desbocado hasta ahora, pues alguien más debocado (¿proeza de imperial aguilucho?) viene a alzar la apuesta al leer un poema de Celan como

poema de la "claudicación" ante el fascismo, el neofascismo de la hora —como el de ahora. El poeta (Celan) se identificaría con la figura que asiente, que considera bien, bueno (*heißt*

es gut) lo que el neofascismo, aun camuflado con el velo azul de la judeidad (*blauen Gebetmäntel*), viene a reiterar — ¿Cuál figura? La gaviota (*die Möwe*), la gaviota sierva, esclava

de la arena (*die sand-/hörige Möwe*). Habría que citar completo *Ausgeschlüpfte*, 'Recién salidos' (del cascarón), sito en *Fadensonnen*, antes de volver a tal "claudicación" (estamos

citando) que supuestamente el poema declara. Nos limitamos a consignar aquí la traducción estándar de Reina Palazón (Trotta, 1999), con algunos mínimos comarcas: *SOLES / de quitina*

de su cascarón escabullidos. // Los estegocéfalos [*Panzerlurche*] / se revisten con los azules efodes [*Gebetmäntel*, lit. manto, capa de la oración], la gaviota / sierva de la arena [*sand-/hörige Möwe*]

lo considera bien [*heißt es gut*], la avizora aguavientos [*Brandkraut*; a ofr *Brand-kraut*, 'hierba de la quema'] / vuelve sobre sí (*geht in sich*; Fernández-Palacios y Siles: "vuelve en sí").

¿Qué es quitina? ¿Qué son esos soles de quitina [*Chitin-/sonnen*] que acaban de salir a escena? ¿Y cómo Amau Pons, discípulo de Bollack y traductor de *Von Schwelle zu Schwelle* al catalán,

llega a leer ahí (¿pero dónde?) una declaración de claudicación de Celan? La quitina, desde ya, mienta la RAE: sustancia química blanca insoluble en agua que se halla en el dermatoesqueleto de

artrópodos, es decir, de arañas e insectos varios, en cualquier caso: nada prometedor. Pons mismo asocia esa quitina con las estratagemas inmundas de Claire Goll & cia. (de quienes le prestaron ropa)

para acusar de "plagiaria" la poesía de Celan. Que la gaviota sierva o esclava acepte, encuentre bien o bueno que tales *Panzerlurche* —tales "anfibios acorazados" (Fernández-Palacios y Siles) o "este-

gocéfalos" (Reina Palazón), en cualquier caso, artrópodos de la quitina con más que notoria consonancia con los *Panzerwagen*— se visitan aun con el *talit*, el chal de la plegaria hebrea,

es lo que dice (críticamente) el poema: es eso lo que está ocurriendo, es eso a lo que asiente gustosa la gaviota sierva que Pons identifica (¿pern cómo?) con el "sujeto

lírico" celamano; sujeto supuestamente sujeto a la arena, las palabras, dice Pons, para diferenciarlo del "sujeto histórico", que ya no estaría simplemente sujeto,

pues este se identifica, según Pons, con la hierba de fuego que al cabo vuelve sobre sí. Para rematar: "El poema muestra, pues, una claudicación; la reflexión de un fracaso

que se acepta" (A. Pons, *Descifrar el idioma, traducir el poema*, 2017). — *Mamma mia!* (*As a Butterfly / To the Meridian*). Desde ya no hay identificación alguna de quien habla

en *Ausgeschlüpfte* (Paul Celan o el hablante poético, para el caso ahí lo mismo da): ni con

esa gaviota esclava ni con la hierba de fuego. Forzar una eventual identificación sería ya

inscribirse en la filiación de soles de quitina, acorazados anfibios y de quienes el poeta estima que les prestan ropa, incluso celestes chales. Si se quiere "identificar" a toda costa

una referencia histórico-literaria en la gaviota sujeta, huéscase la gaviota del primer poema de *Die Suchende* (1966; mismo año, misma data de *Ausgeschlüpfte*) de Nelly Sachs, con

quien Celan, meridiano, sostuvo un entrevero creciente en la década de los sesenta y de paso fuera una de las pocas personas en posición de prestarle ropa (ropa judía) a esos *Panzerlurche*,

acorazados fósiles de la hora. Tal identificación entre gaviota y poeta, Pons la hereda de Jean Bollack, quien (en el contexto de una lectura de *Tübingen, Jänner*) sugiere que con la gaviota

no estamos ante un símbolo sino ante un juego asonántico entre *Möwe* ('gaviota') y *Löwe* ('león'), pero Bollack marra la trasposición con Celan; más bien, otra vez, fuera con *Leonie* (alias Nelly) Sachs.

Tampoco el poeta de *Ausgeschlüpfte* se identifica o se apropia del lugar de la hierba-del-fuego (*Brandkraut*), por mucha solidaridad que mantenga con los restos de calcinados de Treblinka o Auschwitz, pues

¿cómo no oler en esos restos la hierba de la quema?, ¿que "vuelve sobre sí", "en sí" o "a sí" ante la salida de esos soles de quitina, de esos acorazados con los que una gaviota sujeta consiente y les presta ropa?

Descifrar el idioma, traducir el poema, a no olvidar, es antes que nada un intento por enmendarle la plana a Evelyn Dueck, autora de *L'étranger intime: Les traductions françaises de Celan*, por alejarse demasiado

de una filología (y hermenéutica) crítica, por no haber leído la lengua de Celan "como un idioma construido" y, en suma, resta (tono eximio), a saber, por no haber entendido nada sino nonada de la poesía de Paul Celan.

Celan y recelan pájaros de varia laya, pánzeres anfibios, víboras ponzoñosas —*No pasaran*, pero—, aun eximios.

Y, sin embargo, súbita muda. De tono. ¿Cómo no agradecer a Hans-Georg, a Pons? ¿Cómo no leer a Celan, detonas vos?

[Pirque/Maldonado, 5/13.9.19]

Estamos ante un poema complejo a varios niveles, incluso dentro del registro habitual de Andrés Ajens quien no elude, ni mucho menos, enumerar las excursiones verbales por entramados dados y quitados. Aquí se acerca, a vuelo de pájaro "celoso y receloso" a un hecho sobre el cual se ha escrito mucho y se lo seguirá haciendo (entre quienes, ya sea desde la filosofía o desde la literatura, se han referido al tema está Hans-Georg Gadamer, a quien alude el poema de Ajens, junto a Derrida, Emanuel Levinas, J. Bollak, P. Szondi y otros como, en el ámbito latinoamericano, Pablo Oyarzún), esto es, el encuentro que sostuvieron el poeta judío en lengua alemana Paul Celan (Chernivtsi, Rumanía, 1920 - París 1970) y el filósofo alemán Martin Heidegger (1889 - 1976) en Todnauberg, la cabaña de este último, cerca de Friburgo en la Selva Negra alemana, en el verano de 1967



Significación y legado de "Gesta Bárbara"

Lidia Castellón de Condarco

(Tercera y última parte)

Valentín Meriles Mena (Potosí, 1889-1950?). Profesor, periodista y dramaturgo. Personalidad tímida y reconcentrada, agobiado por un inmenso sentimiento pesimista. Dueño de una gran riqueza espiritual, depurada por la aristocracia de nuestro personaje. Fue profesor en diferentes establecimientos educativos y, también, en el Colegio de Artes y Oficios y en la Academia de Bellas Artes de Potosí. Fundó la Escuela Dramática "15 de Mayo". Mayor, aproximadamente en diez años, con relación a los jóvenes fundadores de Gesta Bárbara, puede decirse que no recibió, plenamente, la influencia del grupo, lo que sí recibió de éste, fue admiración y estímulo.

Valentín Meriles se destacó por la profundidad y la complejidad que anima el argumento de sus obras dramáticas que particularizó, muy destacadamente, en el drama de carácter. Sobre este particular, Carlos Medinaceli expresó el siguiente criterio:

"La inteligencia del autor es sintética. Se sirve de pocos rasgos para pintar los caracteres y hace estrabar en la precisión del detalle la expresión de complejos estados de alma. Esto se comprueba en 'El Alma de la Provincia'. Ninguna palabra, ningún gesto, ninguna actitud, por indiferentes que parezcan, están demás: todo es intencionado cada palabra, cada gesto, cada actitud, están puestos ahí para ir relevando los caracteres, sugiriendo la calidad distinta de los espíritus (21)".

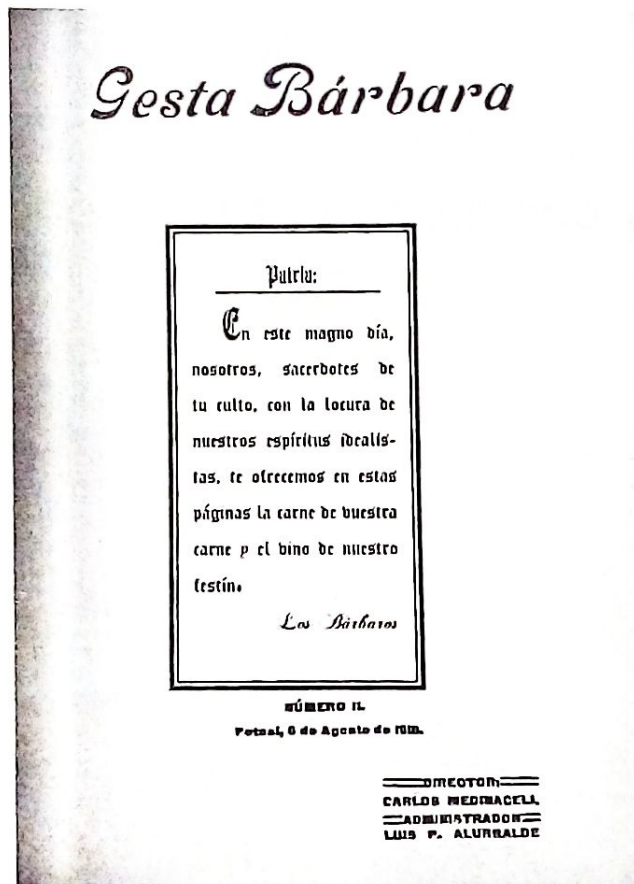
Las obras dramáticas de Meriles son las siguientes: *El Alma de la Provincia* (comedia en tres actos, 1924; 1936); *La mala senda* (drama en tres actos, 1928); *Entre cielo y tierra*; *Revista del Círculo de Bellas Artes* (diálogo, 1932); *El Cristo de marfil* (inédito, 1925); *Venancio* (inédito 1926).

Carlos Medinaceli se preocupó, con verdadera dedicación al estudio crítico de la obra dramática de Meriles. La segunda edición de *Estudios críticos*, registra dos estudios sobre este particular.

Daniel Zambrana Romero (Potosí, 1896-1978). Periodista y escritor. Miembro fundador de Gesta Bárbara. Durante el transcurso de su vida estuvo siempre relacionado con el trabajo periodístico. Fue Director de revistas y suplementos literarios. Como narrador, fue autor de cuentos costumbristas, que recreaban, nostálgicamente, los pasados tiempos potosinos. Su producción dramática gozó el privilegio de haber sido muy difundida. Se hicieron cargo de representarla, en varias oportunidades, elencos de estudiantes. Mario Araujo Subieta ha definido a este autor, como un "gracioso poeta local".

Las obras dramáticas de Daniel Zambrana son: *Sangre azul* (relato), en *Antología de la Revista Gesta Bárbara*, 1918-1926 (1981); *Relatos del tiempo viejo: Por ministerio de la ley* (comedia, 1964); *El último testamento de la Villa Imperial* (poesía, 1964); *Papel sellado y timbres* (comedia). Teatro inédito: *Es el tiempo que pasa* (1925); *La salvación está en el campo; Noche de bodas*.

Fidel Rivas Michel (Potosí, 1901-1940). Uno de los espíritus más originales de Gesta Bárbara, hizo estudios de filosofía y letras en el Instituto Normal Superior de La Paz. Fue docente en diferentes establecimientos educativos. Acudió a la Guerra del Chaco;



radicó un tiempo en Cochabamba, donde fundó la Revista *Ciudad*. Al final acabó retornando a su ciudad natal, donde fue profesor de la Academia de Bellas Artes de la Universidad Tomás Frías. Autor de poesías y de cuentos. Su inquietud espiritual y el constante desasosiego que experimentaba su alma sensible, no le permitieron quizá, ejecutar una obra de mayor aliento. Soñador empedernido, siempre sediento de una incolmable sed de amor, encontró en su poesía y sus narraciones una forma de evasión. Murió degollado, en circunstancias muy confusas, con la carótida seccionada.

La única obra publicada por Fidel Rivas, fue *Espirales de humo* (1940), colección de cuentos de inspiración romántica, escritos en forma poética.

Las comprensibles limitaciones de espacio, nos impiden referirnos a otros autores, entre los que figura Saturnino Rodrigo, relacionados con Gesta Bárbara de Potosí.

Conclusiones. La insurgencia creadora de la generación de Gesta Bárbara en 1918, señala un momento de trascendencia singular dentro del pensamiento y la creación literaria en la historia de la cultura nacional.

Esta generación estuvo muy fuertemente inspirada en la generación española de 1898 en la que figuraban notables escritores de la península. Su espíritu rebelde, insurgente y renovador, señaló la indeleble impronta en las

inquietas inteligencias de nuestros autores. Se leían, analizaban y comentaban las obras, principalmente, de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín y Ramiro de Maeztu. Otro autor, muy popular entre ellos, fue Ángel Ganivet.

¿Cuál es la significación de Gesta Bárbara? Fue, sin duda, notable. Surgió espontáneamente en la ciudad de Potosí, a manera de un conjunto de astros que, conjunciéndose, dieron origen a la formación de un gran sol que iluminó la inteligencia de la sociedad potosina e irradió, de manera enérgica por todo el país, alcanzando a llegar sus destellos hasta más allá de nuestra frontera.

No debemos olvidar que los jóvenes fundadores de Gesta Bárbara, al insurgir el grupo, tenían entre veinte a veinticuatro años, habían pasado ya por las primeras experiencias de la formación intelectual y del estudio. Algunos de ellos ya habían tenido la satisfacción de ver sus primeros ensayos en letras de molde. El grupo estuvo conformado por un grupo de jóvenes talentosos, inquietos y poseídos por una vigorosa voluntad de creación renovadora.

En optimista y alegre camaradería comenzaron a marchar por la senda, no siempre llana y despejada, de la literatura. Algunos, abandonaron el camino y tomaron otros rumbos. Los elegidos, mantuvieron la guía de su estrella. Éstos, ya en la madurez de su vida, pudieron contemplar la obra lograda que era el fruto de sus afanes.

La Segunda generación de Gesta Bárbara. En la ciudad de La Paz, el joven Gustavo Medinaceli Gutiérrez, hijo de doña María Gutiérrez de Medinaceli, que no tenía ningún parentesco con Carlos Medinaceli, llegó a conocer una serie de publicaciones del grupo, al que, en su juventud, había pertenecido su señora madre, que figura como encargada de Redacción del primer número de la Revista Gesta Bárbara. Estimulado por la lectura de aquellas publicaciones Gustavo Medinaceli se propuso fundar un grupo bajo el mismo nombre de Gesta Bárbara, para proseguir con la tarea cultural que había determinado los afanes de la generación de 1918. A pesar de la oposición de su madre, Gustavo Medinaceli, no cedió en su empeño. Era necesaria la autorización previa de los miembros de Gesta Bárbara del 18, que se encontraban en la plenitud de su madurez. El tenaz joven, en la ciudad de La Paz, consiguió la aceptación de Gamaliel Churata. Se trasladó a Potosí, donde se entrevistó con Saavedra Nogales, E. Viana, A. Alba y W. Dalence, ante quienes, nuevamente expuso su propósito de fundar, con jóvenes de su generación una segunda Gesta Bárbara, para continuar con los propósitos y empeños de la primera. De esa manera la segunda generación de Gesta Bárbara se fundó, el 7 de diciembre de 1944, en el Auditorio de la Biblioteca Municipal de La Paz. Figuraron jóvenes que, con el tiempo, acrecentaron el prestigio de la literatura boliviana. Refiriéndose a la segunda generación de Gesta Bárbara, Antonio Terán Cabero, escribe:

"Los bárbaros no sólo produjeron valiosas obras individual y colectivamente. Su bohemia no era estéril sino un intenso debate cultural [...] La segunda Gesta Bárbara no limitó su membresía a narradores y poetas, sino atrajo a investigadores sociales, ensayistas, artistas plásticos y compositores de música [...] Esta concurrencia incrementó en calidad y número las actividades culturales más frecuentes y notorias de las cuales tuvieron lugar en La Paz, Oruro y Cochabamba" (22).

Para concluir, aseveramos, con total convicción, que el pensamiento de los jóvenes fundadores de Gesta Bárbara, que con el tiempo se fue acendrando luminosamente, esclarece con sabiduría, muchos aspectos de la actual problemática nacional, pese al tiempo transcurrido. Entre ellos mencionamos sobre este particular, la presencia permanente y siempre actual de las obras de Carlos Medinaceli y Gamaliel Churata. Mientras exista una juventud consciente, emprendedora y generosa, nuevas Gestas Bárbaras irán surgiendo en el transcurso de los años.

Tal es la trascendental significación de la generación de 1918 y su perdurable legado.

Notas

²⁰ Carlos Medinaceli, "Valentín Meriles y su técnica de dramaturgo y su medio ambiente, en *Estudios Críticos*, Ed. "Los Amigos del Libro", La Paz-Cochabamba, 1969, pp. 241-253.

²¹ José Antonio Terán Cabero, en *UNPE*, Pp. 21-24.



Lúdicamente bautizada como *Tabla bla*, esta página "habla" o señala, como un cañón de luz en la penumbra del escenario, ciertos textos que reflexionan sobre el llamado arte de las tablas y que se ocupa de publicar fragmentos teóricos sobre teatro.

Juego y compromiso: El procedimiento

(fragmento)
Javier Daulte

El Juego

Veamos el fenómeno del teatro desde una perspectiva quizá algo esquizoide: Un grupo de personas se sacude durante un par de horas sobre un entarimado. Otro grupo de personas es testigo de esa fatiga.

¿Qué seriedad pueden revestir esas personas, hombres y mujeres de una actividad llamada teatro, cuando emulan grandes batallas, imitan a míticos héroes de la historia o a malvados despotas, cuando simulan sin credibilidad posibles grandes tragedias? Lo menos que se puede decir de esos hombres y mujeres es que son unos irreverentes, que se burlan (por el simple hecho de reproducirlas) de todas las actividades humanas y las transforman en una fiesta patética por la cual además cobran un dinero a quien pretende asistir a tamaño dilate; y, no contentos con eso, además hay que aplaudirlos para fomentar vanidades diversas. La pretensión (absurda por donde se la mire) es que nos llene de estética emoción ese acto perverso que es emular la condición humana (acto perverso o sueño de pasión que, cuanto más apasionado, más evidente hace su falaz condición).

El teatro, en tanto juego, es un lugar de incomodidad. Brecht lo percibió, Beckett también; su obscenidad es tal que puede producirnos náuseas; y si lo pensamos más de dos veces, acordaríamos en que se debería prohibir actividad tan irreverente. Afortunadamente la cultura (uno de los inventos más caprichosos que se conocen) funciona, como buen padre adoptivo, de garante moral de tan bastarda práctica.

¿Por qué el Rey soporta al bufón que se rie de él en sus propias narices y con su propia anuencia? ¿Por qué Su Majestad soporta de ese esclavo lo que sin duda no podría tolerar de su más entrañable amigo y consejero? Por una sencilla razón: el bufón juega un juego de cuyas reglas el Rey es el dueño; si el límite de la regla es respetado, la burla es aceptada; si el límite es burlado la gracia desaparece, lo mismo que la cabeza del pobre bufón.

El Rey de hoy es La Cultura. El arte es libre en la medida en que juega un juego de cuyas reglas es soberana La Cultura. Pero aquí es donde se cieme la paradoja. Si La Cultura es una institución nacida a partir de las mani-

festaciones humanas ¿por qué cuernos es ella, La Cultura, la que dicta las reglas? La Cultura funciona como una empresa de seguridad de conciencias. Y la tranquilidad de conciencia, después de la económica, es el bien más preciado de nuestro mundo burgués.

¿Por qué el teatro no puede burlarse de la Madre Teresa de Calcuta, o de las víctimas de la AMLA? ¿Por qué, de pronto, el juego se vuelve serio? Freud decía, hablando del juego de los niños y del por qué del juego, algo lúcido y singular: lo que se opone al juego de los niños no es la seriedad, sino la realidad. Entonces, si el teatro es

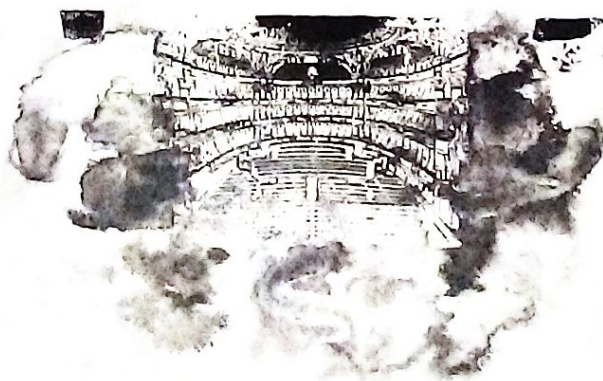
venta de manera infinita e imprevisible (los griegos no podían imaginar a Müller) pero esa reinención no es perversión porque no desestima su propia naturaleza. Parafraseando a Lacan, el teatro puede ser cualquier cosa mientras no sea cualquier cosa, es decir, y por poner un ejemplo, que el teatro puede ser lo que quiera mientras no se convierta en televisión, o plástica, o danza, por la sencilla razón de que así dejaría de ser teatro y empezaría a hablar de otra cosa. Las disciplinas border como la danza teatro, las instalaciones, el happening, etc, tienen una particularidad compleja: no juegan con los límites, son el límite.

Probemos jugar a la mancha o a las escondidas entre adultos. Veríamos en principio lo difícil que es comprometerse con la regla, y luego lo angustiante que resultan esos juegos. Porque el compromiso no es sólo intelectual sino también emocional. Un juego bien jugado es siempre atractivo pero no necesariamente divertido. Cuando se plantea el juego se busca que sus reglas nos cautiven y una vez cautivos, nos excitamos, sufrimos y nos angustiamos de un modo artificial. Cuando el juego termina nos vamos a tomar cerveza con nuestro temido y odiado contrincante de TEG, lo mismo que los actores que interpretan a Hamlet y Claudio. Comprometerse con las reglas del juego no es conocer las reglas para poder ganar, sino que el compromiso implica que el juego pueda jugarse del mejor modo posible. Cuando alguien no se compromete con las reglas del Truco, no importa quien vaya ganando, el partido dejó de tener interés. Es cuando se dice: para jugar sin ganas no juegues.

El juego en el teatro tiene extrañas reglas y cada experiencia tiene las propias y hay que establecerlas o descubrirlas. También es cierto que esas reglas en general incluyen personas/personajes con sus emociones, con su historia, con su vida. Ese condimento particular que funciona como carnada para pescar identificaciones es el gran colaborador a la hora de generar la ilusión, cuya versión bastardeada es la trampa. El teatro responsable se yergue como trampa, el teatro en tanto juego como ilusión. ¿Cuál es la diferencia entre trampa e ilusión? La ilusión es para cualquiera, está donada; la trampa apunta a un/os espectador/es en particular (si ese espectador en particular no está en la sala, la presentación de la obra pierde sentido; si los Claudios no asisten a la obra preparada por los Hamlets, el plan no puede avanzar). Es esencial hacer esta distinción: el teatro como trampa es una excepción, aun cuando esa excepción tenga la engañosa apariencia de hacer del teatro algo útil, importante.

De acuerdo con los términos aquí establecidos, el único teatro que podría ser comprometido (con una coyuntura en particular) es el de la trampa. ¿Qué compromiso puede suponer el teatro como juego que apenas pretende construir una ilusión? La respuesta puede sonar "descomprometida". Enunciamos así: En teatro el único compromiso posible es con la regla. Este es un segundo axioma.

Tomado de:
<http://www.teatroenrasario.com/temas/teatro-en-sarria/juego-y-compromiso-el-procedimiento.html>



juego y el juego existe porque se opone a la realidad, ¿cuál es el afán de conciliar la realidad con el teatro? Y cuando hablo de realidad no hablo de realismo, que quede claro, sino de cierto recorte del mundo, del universo simbólico y el imaginario. Por tanto afirmemos: El teatro tiende a oponerse a la realidad. Este es un primer axioma.

Ahora, el juego tiene su realidad propia; es un mundo paralelo, un mundo en sí mismo, infinito y cerrado al mismo tiempo; infinito porque sus posibilidades y variantes están regidas por el azar, y cerrado porque ese infinito no traspasa nunca los límites del juego. Quiero decir que no hay dos partidas de dados iguales, pero nunca dejaremos de jugar a los dados.

Trasladando este esquema al universo del teatro, podemos afirmar que el teatro se rein-

venta de manera infinita e imprevisible (los griegos no podían imaginar a Müller) pero esa reinención no es perversión porque no desestima su propia naturaleza.

El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. ¿Pero de qué compromiso habla el juego? El compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa. Pero ojo: las reglas del juego pueden ser tales que no lo hagan aparecer al juego como tal, sino como otra cosa; pero esa es justamente la paradoja del juego y su compromiso: cuanto más me comprometo con las reglas, más entretenido y apasionante se volverá el juego, y al mismo tiempo menos parecido a un juego será. El compromiso le da sentido a la regla y la regla sentido al juego. Si el compromiso no se ejerce no hay juego. Si el compromiso se radicaliza el juego se vuelve (en el mejor de los casos) temiblemente peligroso.