



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376

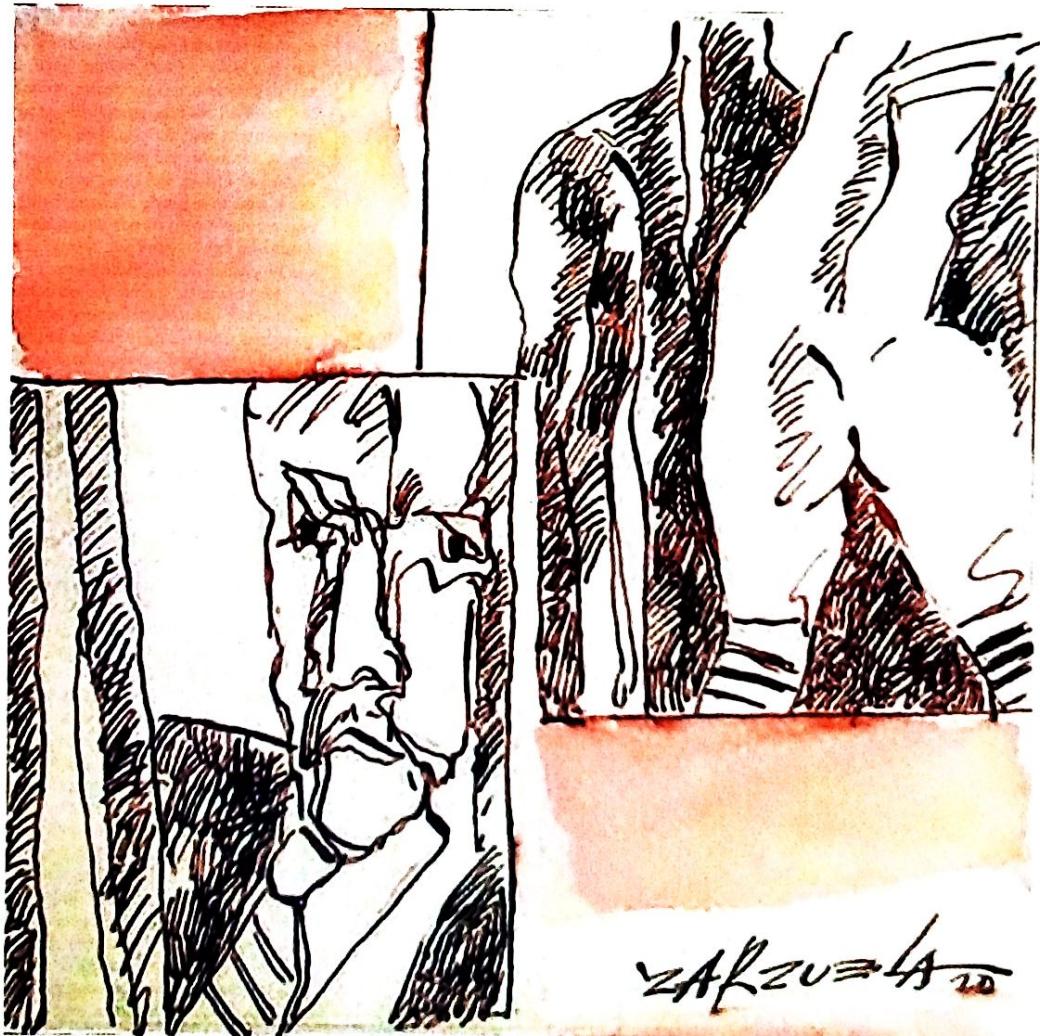
### Memoria

No tomes muy en serio  
lo que dice la memoria.

A lo mejor no hubo esa tarde.  
Quizá todo fue autoengaño.  
La gran pasión  
sólo existió en tu deseo.

Quién te dice que no te está contando  
ficciones  
para alargar la prórroga del fin  
y sugerir que todo esto  
tuvo al menos algún sentido.

José Emilio Pacheco



ZARZUELA

2Caballero Ronald: Mar adentro. Bléfari: Incursiones en territorios diversos. 3Mac Lean: Los dibujos de Jaime Saenz. 4Savater: El compromiso con la verdad. 5Scott: Dos miradas a un infinito. 6Moro: Poemas. 7Vilabella: Microrelatos. 8Pereedo: Sobre el teatro en Bolivia: brevísimo extracto de un pensamiento transitorio.

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

suplemento orureño de cultura

año XXVI nº 694 Oruro, viernes 31 de julio de 2020



Dibujo a tinta – 2020  
Erasmo Zarzuela

### Platón y Plutarco

Hay un antiguo adagio atribuido a Platón, aunque también podría proceder de alguna remota fuente oriental, que condensa en tres escalas de valores a los seres humanos, a saber: los vivos, los muertos y los navegantes. Es una apreciación excesiva y con un cierto deje truculento, pero no será yo quien desmienta al que la acuñó. Como tampoco diré nada en contra de la también extremada sentencia de Plutarco: "navegar es necesario, vivir no lo es", tan aprovechada luego por los divulgadores del pensamiento romántico. Lo digo porque todo aquél que decide, ya sea en un repentido fervoroso o después de una meditada elección, mantener unas relaciones más o menos estrechas con el mar, tiende también a desentenderse de ciertas pautas convencionales marcadas por la cotidianidad de la vida.

José Manuel Caballero Bonald en Mar adentro



el duende  
director: benjamín chávez  
director honorario: luis eduardo urquiza molleda (+)  
consejo editor: edwin guzmán o.  
patricia urquiza c.  
erasmo zarzuela  
martín zelaya s.  
Coordinación: julia garcía o.  
duendejulia@yahoo.es  
  
El Duende no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.  
  
[www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende](http://www.lapatriaenlinea.com.bo/elduende)



## Incursiones en territorios diversos

*Fragmentos de una conversación con la cantante, actriz y escritora argentina  
Rosario Blésfari, fallecida el 6 de este mes a los 54 años*

Escribir un cuento es esa aventura, escribir una canción, hay tantas cosas que tengo pendientes, quiero escribir un libro de lecciones para guitarra, aunque no soy guitarrista, juro que lo voy a hacer, porque quiero ver qué pasa. Saliieron por Iván Rosado los Poemas de los veinte en los ochenta, porque son los poemas que escribí a los veinte años en la década del ochenta, quiero ver qué pasa con ese imposible, con ese desafío al tiempo, animarme, a costa de todo, porque no pasa nada en realidad, los miedos no existen porque en verdad lo que parece un riesgo no lo es tanto. Me imagino a alguien pensando cómo voy a hacer eso, cómo voy a cantar, cómo voy a escribir, para qué, qué me van a decir, a quién le puede interesar. En algún momento también se me cruzan algunas de esas preguntas pero las pobres quedan en el camino porque me respondo que justamente porque no son la gran cosa, porque se trata solo de canciones, cuentos, poemas, cosas que no pueden hacerle mal a nadie, y menos a mí. (...)

Soy optimista y creo que así como un día (las mujeres) empezamos a votar (nos cuesta creer que desde hace poco esto fue posible), podremos algún día ser libres y estar tranquilas y todo lo que venimos haciendo -no solo la lucha y sus motivaciones- sino lo que hacemos, nuestro trabajo en sí, nuestra parte en la historia de la humanidad, no solo en las ciencias, en las artes, en la vida política, sino también (y al mismo tiempo, porque las mujeres podemos hacer varias cosas al mismo tiempo, no como los hombres que se han venido haciendo servir por mujeres con la excusa del trabajo) en la vida cotidiana, en los afectos, en los cuidados, siguen siendo las mujeres las que se ven -en su mayoría, siempre hay excepciones- cuidando a los enfermos en los hospitales, cuidando y alimentando a los niños, pensando en los demás cuando nadie lo hace. La lectura es a nivel social, en números enormes, estadísticas que aún siendo parciales dan cuenta del lugar que ocupamos y el que no se nos reconoce. (...)

Seguiremos invisibilizadas, si no decimos nada, hasta que se le antoje a alguno. "El futuro es mujer" proclaman por ahí, diciendo que ya llegará el momento, algún día incierto, donde "existirá un rock hecho por mujeres", por ejemplo, y mientras tanto, porque esa es la frase, vuelvo a repetir "mientras tanto..." hace años, estoy rodeada de mujeres cercanas (y hay muchas más que no son cercanas) que tocan todos los fines de semana y hay de todo: las que componen canciones tremendas, graban discos, tienen varios proyectos, son instrumentistas geniales, algunas hacen otras artes también al mismo tiempo. Y yo misma soy una de esas. Tuve que soportar esta invisibilidad todo mi camino musical, y escuchas siempre que se hacen inventarios de lo que pasa que se nos deja afuera o se nos menciona dentro del "apartheid de mujeres", como excepciones freak, casi diría, o como promesas (que es otra forma de negar). Traté siempre de hacer caso omiso de lo amargo e injusto de esa situación para no paralizarme y poder seguir adelante haciendo música que es lo que me importa, pensando en todas las personas que sé que aprecian nuestro trabajo y hacen que valga la pena. El presente es mujer, y hace rato que lo es. Y no solo hacemos rock (sí, hacemos rock, pero no se dan cuenta parece) y pop, tango, salsa, melódico, folklore, cumbia, rap, trap, hip hop, reggae, jazz, experimental, electrónica, todos los géneros habidos y por haber, somos instrumentistas y compositoras, dominamos la escena como queremos, hace rato, hace mucho rato, pero hay quienes no se enteran de nada, o prefieren seguir poniéndonos en una sala especial. En vez de denunciar esa situación empiecen a hacer lo que hay que hacer y listo, empiecen a reconocer, a ver y a escuchar. Sino todo queda en la denuncia de eso como gran acto. (...)

Trabajo mucho todo el día, como casi todos y todas las artistas que conozco, y no me alcanza el tiempo, porque además de escribir y tocar y actuar tengo que ocuparme de mi comida, mi limpieza, todo lo que es la vida del cuerpo. Siento que cada vez me queda menos tiempo, eso sí, pero todavía siento todo posible, ojalá sea así hasta mi último segundo. Con el dinero no sé cómo hago, no hago ninguna previsión, voy al día, como pavo ciego, hago y hago y hago pensando que seguro eso vuelve pero nunca sé bien cuándo voy a cobrar ni cuánto salvo algunos trabajos más puntuales donde hay un acuerdo de cantidad y fecha, pero las fechas siempre son relativas, así que no cuento con nada. Es un vértigo permanente. Por eso empecé a escribir el Diario del dinero para poder ver ese fluir del dinero, para poder verlo, como viene y se va. Este año lo publico. Pensé que ya que el dinero se va y se va apenas llega lo mejor era escribirlo para retener algo de él. Es increíble el dinero, es algo con lo que estamos en contacto permanente, más que con nada, más de lo que sospechamos, por eso el diario, para ver lo que no se deja ver, lo más efímero del mundo, el dinero.

*Tomado de la revista Almagro. Entrevista publicada en 2019*

# Los dibujos de Jaime Saenz

Juan Cristóbal Mac Lean

*Una muestra del nuevo libro del autor cochabambino*

No es mucho lo que sabemos positivamente sobre la relación del propio Saenz con sus dibujos. Él mismo, que se sepa, no dejó nada escrito y memorable ni sobre sus dibujos ni sobre su inclinación a hacerlos. Sea como fuere, el caso es que nos encontramos desprovistos de mayores pistas sobre cómo acercarnos a ellos. Se sabe que una vez, en la Galería Arca de La Paz, hizo una exposición de su obra gráfica. El solo hecho de dicha exposición, más el de que sobrevivan unos 100 de tales dibujos y, sobre todo, la gran calidad de muchos de ellos, ya son suficientes como para armar el caso de tales dibujos, composiciones, garabatos, calaveras, autorretratos...

No hay que tomarlos, simplemente, como si fueran nada más que un don o práctica colateral y marginal de la escritura a mano, que sería la que verdaderamente cuenta. Es importante detenerse, justamente, en el hecho –corroborado por quienes lo conocieron– de que Saenz escribía a mano, con pluma fuente, en cuadernos y papeles. Por lo menos en cuanto concernía a la poesía. Solo después «pasaba a limpio», es decir a máquina, lo que consideraba ya listo. Sabemos también que era un gran relojero, que tenía sus propias herramientas y sabía hacerse cargo de lo diminuto. Destacamos estos detalles debido a la relación de vecindad que se da, incuestionablemente, entre esos dibujos y la misma escritura, teniendo muy presente que ambos, dibujo y escritura, son actividades signadas por la manualidad. Vecinas y distintas, a veces con sus propias herramientas. Un juego de grafos para los dibujos... El espacio escritural y el espacio plástico, con todo, comparten una misma mesa, papeles semejantes y tamaños, pareja disposición y posición del cuerpo. Y más que en meras hojas de papel, los dibujos parecen hechos en páginas.

¿Y cómo leer esos dibujos? Pues debiera postularse una legibilidad de muchos de ellos, en los que la letra se transmutó en garabato y la línea asumió sus propias aventuras.

¿Y dicen algo de esas líneas dibujadas las líneas de los poemas escritos? ¿Aún si en los dibujos se tratara, sobre todo, de un asunto de la mirada?

En unas líneas de Muerte por el tacto leemos que «habrá que estar presente», en «el caos de la mirada». Y seguro que nada asiste mejor al tiempo de ese caos, que la mano, que a su vez mira y dibuja por su cuenta, en otro idioma. Es ella la que encuentra su camino en el caos de la mirada. Más allá, en el mismo poema, escuchamos esta confesión:

*guardo devoción por la mirada de los niños  
y me gusta dibujar cuando llueve*

¿Cómo se justifica la conjunción que uno esos versos? Si podrían parecer inicialmente dos frases sin nada que

ver entre sí, la conjunción le confiere a la segunda un estatuto (con)secuencial, mientras su simplicia llana, casi candorosa, aloja perfectamente el primer verso, tan cargado: devoción/mirada/niños. A la mirada de los niños, «que no han visto nada» como suele decirse, se les atribuye

El secreto idioma de las calladas cosas está sin duda más próximo a la artesanía del dibujo que al sentido del logos. Entre tanto lluvia, llanto, dibujo están cerca entre sí, con su propio olor. En otra parte, en Aniversario de una visión habla del olor

las páginas en prosa, a veces tan cansonas de leer.

Y se trata, en parte de los que podemos ver, de dibujos exactos, detallados, meticulosos. Todo está bien colocado y bien sujeto, donde debe. Parcelas, dimensiones, pendientes, texturas, zonas de mayores o menores intensidades. Aquí las relaciones entre el ojo y la mano van por otros caminos. En ellos la mano deja de seguir al ojo que, como en el dispositivo de la representación, seguía a su vez al modelo. Ahora el ojo y la mano, en cambio, confabulan, mapean, cartografian otros territorios y es ya también la mano la que mira y la que guía, mientras el ojo la sigue y procura, solo a la hora del conjunto, influir en sus decisiones.

Dibujos meticulosos, garabatos estilizados, composiciones rígidas y muy precisas, «honduras inimaginables, concavidades» que en papeles no más grandes que una página, multiplican el espacio, le hallan otros pliegues, lo surcan y lo acotan, lo atienden y le inventan una sintaxis nueva. En un poema se dice de alguien que «incendió la transparencia del sucedido y creó una creación».

No se trata, por otra parte, de espacios fantosíos u oníricos. Más bien los atraviesa la luz blanca de la vigilia total, de la vigilia paciente y obsesiva. «Atravesando el cristal frío», dice un verso. Agrimensura de lo blanco.

El poema del que acabamos de ver unas líneas empezaba así:

*Tu parecido a mí no se encuentra  
en ti, ni en mí, ni  
tampoco en mi parecido a ti  
pero en alguna línea trazada al  
acaso y que  
el olvido hizo memorable.*

Ya se ha comentado de esa indeterminación que hay entre el tú y el yo que se presentan en estos poemas en los que el doble acecha, incesante. Esta indeterminación tiene la misma fuente de la que nacen, indiferentemente, autorretratos o calaveras. ¡Y acaso no es, una calavera, un rostro-en-última-instancia?

Pero entre la mirada primigenia del niño y los ojos que no ven nada de la calavera, las líneas del dibujo o la escritura recorren una distancia perpetua, pues llegada o partida, ir o venir, apenas ya se diferencian.

El júbilo y el «olor del abismo» quedan en un punto por el medio –pero un punto móvil. Y una línea, dice Klee, es un punto que se va de paseo.



EDITORIAL LA MARIPOSA MUNDIAL

un grado de inocencia y transparencia. La novedad de mundo que sus ojos conlleven puede conjugarse muy bien con esa novedad de mundo que sucede a una lluvia recién caída. Una emoción originaria embarga entonces al poeta/dibujador, que inmediatamente añade:

*y cuando se humedecen mis ojos,  
me es necesario poder  
hablar el idioma secreto originado  
durante el triunfo de las cosas*

*de ciertos dibujos que nos hacen  
llorar  
y que a la vez nos causan júbilo*

El júbilo quizás se guarce más fácil, e incluso modestamente, en el callado y paciente trabajo de las líneas y los espacios, más cercanos a las cosas.

Hay algunos dibujos que son extraordinarias composiciones abstractas. Mucho mejor realizadas, si se quiere ser polémico, que muchas de



# El compromiso con la verdad

Fernando Savater

George Orwell quiso ser "un escritor político, dando el mismo peso a cada una de estas dos palabras". El placer de causar placer, es decir, la vocación de escribir, no anularla en él el interés político: la defensa de la justicia y la libertad. Pero aún menos se doblegaría a la manipulación política de la escritura: "El lenguaje político -y con variaciones esto es verdad en todos los partidos políticos, de los conservadores a los anarquistas- está diseñado para hacer que las mentiras suenen verdaderas y el asesinato parezca respetable, y para dar apariencia de solidez a lo que es puro viento". Luchar contra la tergiversación y la máscara es la primera tarea del escritor político. Su credo empieza por el mandamiento que prohíbe mentir, aún antes del que prohíbe matar.

Por supuesto, la ficción no es una mentira -siempre que se presente sin ambigüedades como tal- sino otra vía de aproximación a la verdad amordazada: pero en cambio la oscuridad del estilo, apreciada por los estetas y por las mentes confusas que elogian en cuanto no entienden, ya es un comienzo de engaño. La precisión y la inteligibilidad tienen un componente técnico (que Orwell analiza en *La política y el lenguaje inglés*) pero sobre todo son una decisión moral: "La gran enemiga del lenguaje claro es la insinceridad". También hace falta tener un ánimo poco sobreocido, que no retroceda ante los anatemas de los guardianes de la ortodoxia ni ante la desaprobación hostil de los voceros de la heterodoxia: "Para escribir en un lenguaje claro y vigoroso hay que pensar sin miedo, y si se piensa sin miedo no se puede ser políticamente ortodoxo". Por supuesto, eso lleva a enfrentarse tanto con los partidarios a ultranza de lo establecido como con los ordenancistas de la subversión. Desde el frustrado viaje a Siracusa de Platón, la peor dolencia gremial de los intelectuales es no considerar poder legítimo más que el que parece instaurar las ideas que ellos comparten. Los demás son advenedizos o usurpadores. De aquí una gran dificultad para hacer digerir la democracia a quienes debieran argumentar en su defensa.

George Orwell (como Chesterton, como cualquiera que no asume la mentalidad reptiliana del "amigo-enemigo" en el plano social) aceptó la paradoja y se autodenominó "anarquista conservador" o si se prefiere la versión de Jean-Claude Michéa, "anarquista tory". Esto implica saber que "en todas las sociedades, la gente común debe vivir en cierto grado contra el orden existente". Pero también que las personas normales no aspiran al Reino de los Cielos ni a la perfección semejante a él sobre la tierra, sino a mejorar su condición de forma gradual y eficiente. Existe en la mayoría de las personas -y ésta es quizás la única concesión de Orwell a la peligrosa tentación de la utopía- una forma de common decency, una decencia común y corriente que consiste, según la glosa de Bruce Bogot, en la facultad intuitiva de percibir el bien y el mal, frente a cualquier forma de deducción trascendental a partir de un principio. Es lo que hace que, más allá de izquierdas y derechas, existan buenas personas en los dos campos o a caballo entre ambos. En cuanto prevalecen, el mundo mejora... Por cierto, siguiendo esta vena de benevolencia utópica, Orwell descubrió cuando estuvo en Cataluña durante la Guerra Civil que los españoles tenemos una dosis de decencia innata, tonificada por un anarquismo omnipresente, más alta de lo normal y gracias a lo cual nos salvaremos de los peores males...

Es bien sabido que Orwell combatió el totalitarismo, tanto nazi como bolchevique, pero su compromiso político no fue merely negativo ni maximalista.

Por supuesto, apoyaba la democracia pese a sus imperfecciones y se revolvía contra quienes decían que era "más o menos lo mismo" o "igual de mala" que los regímenes totalitarios: según él, una estupidez tan grande como decir que tener sólo media barra de pan es lo mismo que no tener nada que comer. Consideraba que el capitalismo liberal en la forma que él conocía era insostenible, además de injusto, por lo que siempre apoyó el socialismo, cuyo proyecto constituyía a sus ojos la combinación de la justicia con la libertad. Y ello pese a que quienes se autopropagaban socialistas no sean siempre precisamente dechados de virtud política: "Rechazar el socialismo porque muchos socialistas son individualmente lamentables

que aspiró a hacer más compleja nuestra consideración de lo real. Es algo que la pereza maniquea nunca perdona: siempre proclama que se siente "decepcionada" por el maestro que prefiere moverse con la verdad en vez de permanecer cómodamente repantigado en el calor de estable de las certidumbres ortodoxas e inamovibles. Esa decepción proclamada por los rígidos le parecía a Orwell indicación fiable de estar en el buen camino: "En un escritor de hoy puede ser mala señal no estar bajo sospecha por tendencias reaccionarias, así como hace veinte años era mala señal no estar bajo sospecha por simpatías comunistas". Esta toma de postura atroja sobre él no sólo los malentendidos, quizás inevitables, sino también la calumnia. Estalinistas de esos que han olvidado que lo son le acusaron (a final de los años noventa del pasado siglo) de haber facilitado una lista de intelectuales comunistas a los servicios secretos ingleses. La realidad, nada tenebrosa, es que a título privado ayudó a una amiga que trabajaba en el Ministerio de Asuntos Exteriores buscando intelectuales capaces de contrarrestar la propaganda comunista en la guerra fría, señalándole a quienes por ser sectarios o imbéciles le parecían inadecuados para la tarea. Los mismos que se pasan la vida denunciando agentes al servicio de la CIA o fascistas encubiertos no se lo perdonaron... ni se lo perdonan. Yo mismo tuve que defenderle no hace muchos años de esa calumnia en las páginas de este diario.

La actividad literaria de Orwell fue muy variada: novelista, desde luego, pero también perspicaz crítico literario, analista político y social, así como cronista de la guerra civil española y de la vida cotidiana de trabajadores y marginados en la Europa de la primera mitad del siglo XX. Incluso puede considerársele sin exageración pionero de lo que luego se llamó "nuevo periodismo", con crónicas ensayísticas tan inolvidables como *Matar a un elefante*, evocación de su estancia en la India. Sin embargo, al valorar la actualidad de su obra, conviene no olvidar que estuvo muy apegada a la circunstancia histórica que vivió. Sus dos relatos de ficción más logrados, *1984* y *Rebelión en la granja*, se han convertido por mérito propio en mitos perdurablemente sugestivos de las amenazas de esclavitud espiritual y material que caracterizaron el lado siniestro de la pasada centuria. Como otros mitos, se han salido de lo literario para llegar a ser arquetipos que se acomodan a nuevas salsas políticas y más recientes inquietudes. Pero lo cierto es que ya hemos rebasado en más de un cuarto de siglo la fecha en la que Orwell situó su distópico futuro. Y su estupendo ensayo *El león y el unicornio* revela desde la primera frase el momento en que fue concebido: "Mientras escribo, seres humanos altamente civilizados vuelan sobre mi cabeza, tratando de matarme". De modo que no se le pueden pedir análisis sobre nuestros problemas actuales ni menos soluciones pertinentes a ellos. Lo que sigue vigente de Orwell es sobre todo su actitud de apego a la verdad, conciencia de lo colectivo y carencia de pose estetizante. No hay autor más alejado de la posmodernidad que él...

Frente a quienes le han denostado, otros tratan de beatificarle, lo que sin duda también habría rechazado. A propósito de Gandhi (a quien admiraba y detestaba a partes iguales) escribió: "A todos los somos deberíamos juzgarles culpables hasta que demuestren su inocencia". Por su parte él tuvo la inocencia más limpia y menos discutible, la del coraje. Aunque conoció los horrores de la guerra nunca fue pacifista (el pacifismo le parecía una curiosidad psicológica, no un movimiento político) y hubiera preferido la muerte en combate a ese otro destino sobrevalorado, la muerte llamada natural "que significa, casi por definición, algo lento, nauseabundo y atroz". George Orwell murió de tuberculosis en 1950, a los cuarenta y siete años.

Este texto de inauditable pertinencia fue publicado en *El País* (Madrid) en 2012 y obtuvo el premio Mariano de Cavia.



# Dos miradas a un infinito

Elizabeth Scott



*La Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) ha fascinado por generaciones a estudiosos y poetas. Entre ellos, al mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), quien, casi al final de su existencia, retoma los estudios gongorinos y escribe *El Polifemo sin lágrimas*. Obra que lamentablemente quedó inacabada y fue publicada póstumamente, en 1961, por la editorial Aguilar.

En este singular texto se lee la versión del *Polifemo* que Reyes editó para la Biblioteca Nacional de España en 1923, con algunos retoques; y lo más interesante, la explicación de sus estrofas, hasta la número veintiocho, fingiendo la voz de don Luis y dirigiéndose al Conde de Niebla: mecenas del poeta a quien está dedicada la obra.

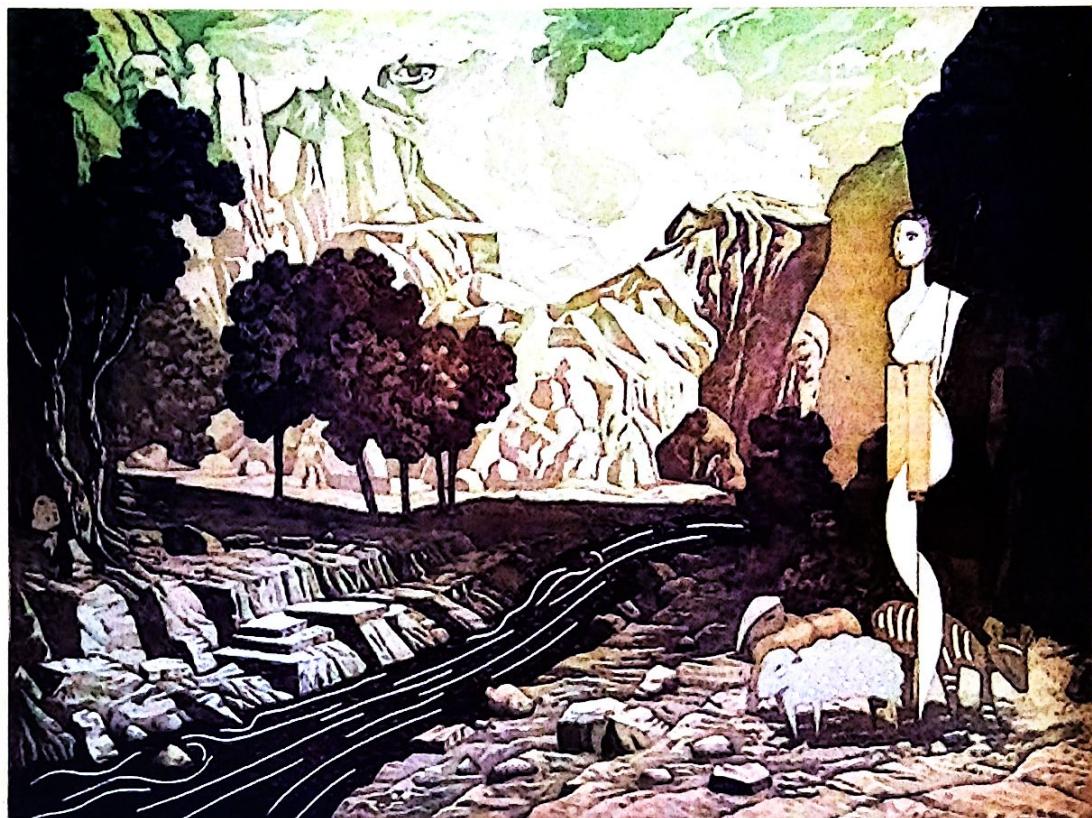
Con esta "libre interpretación", Reyes expone que no pretende una "valoración crítica", pero si "contar el poema" y "traer a la calle [...] los exquisitos productos de aquel laboratorio poético que generalmente se considera como recinto inaccesible". Para ello, no solo se valió de sus propios conocimientos, sino de los de sus contemporáneos, como Dámaso Alonso, a quien dedica su escrito y califica de "maestro de toda exégesis y erudición gongorina". Sin embargo, el texto de Reyes es menos inocente de lo que su autor proclama.

El estudioso se da a la tarea de reordenar la compleja sintaxis de cada estrofa, repasar la mitología y ofrecer definiciones de palabras y expresiones difíciles o confusas. Por ejemplo, define *rosicler* (est. I, v. 4), que aparece al principio del poema y es el color del día, como "esmalte rojo"; *argenta de plata* (est. IV, v. 26), como un provincialismo andaluz equivalente a "calza de plata", de este modo establece que, en los vs. 25 y 26, el mar siciliano baña los pies del monte Lilibeo; o comenta que la *zampona* (est. I, v. 6), con la que el yo poético acompaña sus versos, no puede ser la misma que más tarde usa Polifemo, porque con el instrumento de viento del ogro "no podría yo cantar y tañer a un tiempo, sino la antigua zampona o sambuca de cuera".

A la hora de esclarecer los sofisticados versos del cordobés, Reyes toma posición ante las más sonadas controversias de la época, sacando a relucir sus conocimientos sobre las influencias, antecedentes y novedades en la obra de Góngora. Así expresa que el *Polifemo* no plagia sino que horneajea a don Luis Carrillo y Sotomayor, y que el erizo del zurrón del ciclope, que aparece en la estrofa XI, hace referencia a la corteza de la castaña y no al animal, como algunos habían defendido.

Sin embargo, al asumir la voz del poeta, va más allá, confesando amores y odios, haciendo entusiastas o emotivas declaraciones en varios pasajes o incluso proponiendo lecturas futuras de su obra. Definitivamente, impregnado del estilo gongorino, se aleja de la prosa más directa, anotando comentarios exaltados: "¡Metan mano a los sillares, señores niños, que yo me quedo con la cantera!".

Medio siglo después, en 2006, Huergo Cardoso, catedrático de Carleton College y especialista en Góngora, escribe una crítica más ortodoxa sobre el *Polifemo*, centrada en las estrofas X y



XI: "El zurrón de Polifemo: naturaleza y alegoría en el *Polifemo* de Góngora". En este ensayo, con erudición y osadía, defiende que Góngora, a diferencia de lo que muchos creyeron, no es un poeta bucólico y optimista que mira con nostalgia la Edad de Oro.

Huergo repasa las fuentes declaradas del poema y añade dos novedades: *Imágenes* (s. II-III d. C.) de Filóstrato el Viejo e *Iconología* (1593) de Cesare Ripa. Establece que, conocidas ambas en la época de Góngora, *Imágenes* es una fuente obligada pues contiene la primera ecfrasis del mito de Polifemo y Galatea; y, además, un bodegón literario que nos conecta por sus elementos y descripciones con el zurrón de Polifemo y los presentes de Acis a Galatea. Por su parte, *Iconología* es piedra clave de la emblemática barroca que describe los vicios de la *hipocresía* y la *avaricia*, dos vocablos y sentidos que aparecen en las estrofas estudiadas.

Como hizo Reyes, Huergo recuerda que los versos finales y originales de la estrofa X fueron censurados por una alusión poco culta: *camuesas* (variedad de manzanas) opiladas [pálidez autovolcada por las mujeres al ingerir barro] y cambiados por otros, también fuente de desconcierto: "la rubia paja y —pálida tutora— la niega [a la pera] avara" (vv. 79 y 80). Pero va más lejos

que Reyes, y pone la atención en la *avaricia* de la paja y la persistencia de la *pálidez* (antes oposición) en las dos versiones. Esta última, según Ripa, es emblema de la *hipocresía* y de la *avaricia*. Idea que conecta con "la manzana hipócrita, que engaña a lo pálido no, a lo arbolado," de la siguiente estrofa (vv. 83-84).

A este respecto, el mexicano recurrió a las "manzanas de Sodoma" (literatura escrituraria), que engañan con el arbolado de su exterior y pueden estar podridas por dentro, añadiendo que no siempre cabe la interpretación precisa en un poema, para luego concentrarse en la disputada sintaxis de la estrofa XI y señalar que el ciclope fungía de recolector y hortelano de los productos de la tierra.

Pero Huergo toma nota de que tanto las camuesas originales como las manzanas se muestren como algo que no son, y, retomando a Baltazar Gracian, nos recuerda que en el Barroco no existía la *honradez* sino un disimulo honrado o no, es decir dañino o no. La hipocresía de las manzanas (a lo arbolado, causando daño a quien las ingiere) no es la de las camuesas (a lo pálido, pero en el fondo benignas). De ahí colige que Góngora hace a la naturaleza *hipócrita* (con disimulo dañino), además de *avara* (la paja).

En la Edad de Oro la naturaleza es pródiga

y, como señalan estas y otras tantas interpretaciones, Góngora nos remite a este mito, revisando las imágenes de sus frutos; pero Huergo sostiene que también lo desfigura, porque ya no cree en él. Nos recuerda que, para Walter Benjamin, su lenguaje no es símbolo, sino alegoria, arbitrario, y, en el Barroco, "cualquier cosa, significa cualquier cosa"; el saber deja de ser natural y se hace libreco.

En esa línea, el *Polifemo* anticipa las *Soledades*, que hablan de lo que queda después del naufragio: el *memento mori* de la Edad de Oro. Huergo insiste y apoya su arriesgada propuesta con una descripción del primer destinatario del poema, el conde de Niebla: hombre más bien pesimista, hipócrita y resabido. De esa manera, mientras que la creatividad de Reyes nos regaló nuevos disfrutes y cerró estilosamente algunas discusiones, Huergo reabre otras a partir de solo dos estrofas del poema.

Nada de esto sorprende. Siempre es posible con Góngora...

# César Moro

**César Moro.** Poeta y pintor peruano cuyo verdadero nombre fue Alfredo Quispe-Azín (Lima, 1903 – Lima, 1956) ha publicado: *La tortuga ecuestre* (1957); *Cartas* (1939); *Lettre d'amour* (1939); *El castillo de Grisú* (1941); *L'homme du paradisier et autres textes* (1944); *Trafalgar Square* (1954); *Amour à mort* (1955), entre otros.

1

El martes y no el miércoles  
Amo el amor de los estados desnudos  
El amor de unos doscientos cincuenta años  
Bajo la influencia nociva del judaísmo sobre  
la vida monástica  
De las aves de azúcar de heno de hielo de alumbre  
o de bolsillo  
Amo el amor de faz sangrienta con dos inmensas  
puertas al vacío  
El amor como apareció en doscientas cincuenta  
entregas durante  
cinco años  
El amor de economía quebrantada  
Como el país más expresionista  
Sobre millares de seres desnudos tratados como bestias  
Para adoptar esas sencillas armas del amor  
Donde el crimen pernocta y bebe agua clara  
De la sangre más caliente del día.

2

Amo el amor de ramaje denso  
salvaje al igual de una medusa  
el amor-hecatombe  
esfera diurna en que la primavera total  
se columpia derramando sangre  
el amor de anillos de lluvia  
de rocas transparentes  
de montañas que vuelan y se esfuman  
y se convierten en minúsculos guijarros  
el amor como una puñalada  
como un naufragio  
la pérdida total el habla del aliento  
el reino de la sombra espesa  
con los ojos salientes y asesinos  
la saliva larguiruosa  
la rabia de perderse  
el frenético despertar en medio de la noche  
bajo la tempestad que nos desnuda  
y el rayo lejano transformando los árboles  
en leños de cabellos que pronuncian tu nombre  
los días y las horas de desnudez eterna.

1

4

El agua lenta el camino lento los accidentes lentos  
Una calda suspendida en el aire el viento lento  
El paso lento del tiempo lento  
La noche no termina y el amor se hace lento  
Las piernas se cruzan y se anudan lentas para echar raíces  
La cabeza cae los brazos se levantan  
El cielo de la cama la sombra cae lenta  
Tu cuerpo moreno como una catarata cae lento  
En el abismo  
Giramos lentamente por el aire caliente del cuarto caldeado  
Las mariposas nocturnas parecen grandes carneros  
Ahora sería fácil destrozarnos lentamente  
Arrancarnos los miembros beber la sangre lentamente  
Tu cabeza gira tus piernas me envuelven  
Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos  
Tus piernas desnudas  
En el ángulo preciso  
El olor de tus piernas  
La lentitud de percepción  
El alcohol lentamente me levanta  
El alcohol que brota de tus ojos y que más tarde  
Hará crecer tu sombra  
Mesándose el cabello lentamente subo  
Hasta tus labios de bestia.

## Westphalen

Como un abrevadero de bestias indelebles  
Partido por el rayo desbordando el agua  
Refleja la migración de las aves de tierra  
En la noche de tierra salobre

Un portal cerrado sobre un campo baldío  
Refugio de amor clandestino  
Una igualdad de piedra que se cierra bajo  
La gota de agua que sube de la tierra

Sobre centenares de cabezas decapitadas  
Una mujer desnuda como una lámpara  
Hace brillar los ojos de los muertos  
Como peces de caudas de fibrillas argentinas  
El oro y el hierro conocen su destino  
De tierra podrida el pulular de la selva  
Le acompaña y vierte sobre los hombros  
De los fantasmas familiares mantos arborescentes  
Cascadas de sangre y miradas de narices

Marco Avilés dice: "César Moro existe. Hay que alimentar esta teoría después de salir de las librerías de Lima donde los vendedores dicen lo contrario."

—¿Tiene algún libro de César Moro?

—No, señor, no hay.

Algunos poetas mueren y entonces sus libros comienzan a venderse por montones. Con César Moro ocurre lo contrario. Sus libros no se encuentran por ninguna parte, a pesar de que él ha muerto hace más de medio siglo y las reseñas de los eruditos dicen que podría ser, junto con César Vallejo, el poeta peruano más importante del siglo pasado. En las librerías de Lima, Moro es un fantasma. El célebre poeta que no existe en los anaquelés."

## Microrelatos

José Manuel Vilabella Guardiola

### Miedo

No sabía que en el bosquecillo de robles que había al lado de su casa de campo, y en el que jugaban sus hijos al escondite, siempre había habitado el miedo. Sentía, eso sí, un desasosiego especial cuando cruzaba aquel lugar a la caída de la tarde, de regreso de sus paseos. Allí había germinado el miedo del gusano y la serpiente, el terror de la ardilla, el asombro del búho, el alarido del jabalí, el mugido del bisonte, el pavor del mamut, el estupor del unicornio, la inquietud del ciervo y, sobre todo, los terrores de la soledad del bosque, el desamparo de los ángeles huérfanos, el temblor de Luzbel y sus compañeros de infortunio.

### Abandono

Lo decidieron todos de común acuerdo y, aunque el que había hecho de padre opuso alguna resistencia, las razones de los demás le hicieron desistir y accedió a regañadientes. El muchacho aquél se estaba convirtiendo en una bestia indómita y ponía en peligro la seguridad de todo el grupo. No tenía disciplina, lloraba cuando quería conseguir algo, jugaba todo el tiempo con las cosas de comer y abusaba de su condición de huérfano. «Hay que abandonarlo a su suerte y que se las arregle como pueda», dijeron los más viejos. «Lo haremos esta noche», propuso alguien. «Sí, si, esta misma noche», dijeron todos a coro. Y cuando a la mañana siguiente apareció en la plaza del pueblo, desgreñado y sucio, pero con buena salud, el niño que se había perdido en el bosque, la manada de lobos estaba lejos y a salvo de la ira de los seres humanos, tan imprevisibles siempre en sus venganzas, tan feroces en sus represalias.

### Nostalgia

Dios prohibió a los centauros, que eran las criaturas más veloces de la creación, y a los hijos de Luzbel, que eran los que más altos llegaban en sus vuelos acrobáticos, que se cruzasen entre sí, porque la síntesis de ambas criaturas podía desestabilizar el universo. Y como se negaron a obedecer los precipitó en los abismos, aunque, eso sí,

creó el caballo y el águila para permitirse el lujo de la nostalgia.

### Diciembre

Se rascó el cabeza desesperado y, por la intensidad de sus picores, sospechó que una vez más los piojos habían vuelto a instalarse en sus ralos y deslucidos cabellos. En un trozo de espejo, que el último inquilino del cuarto había olvidado en un rincón, se atrevió a mirarse de frente, hombre a hombre. Al principio no se reconoció. Aquella ruina no podía ser él. El espejo se equivocaba, el cristal mentía. Espantado le pareció reconocerse en el fondo de unos ojos que le observaban agazapados en sus cuencas, metidos para adentro en la madriguera. Su imagen le causó estupor; unas arrugas profundas subrayaban la frente y las mejillas caídas le daban a su rostro la apariencia chusca del bufón. Los años le habían traído la ruina y arrebatado la dignidad. Era viejo, patético y, además, cómico. Sonrió y lo que vio le asustó más aún: parecía perverso y mezquino; su rostro, sí, no tenía la menor nobleza, el tiempo no había dejado nada que mereciese la pena recordar; la vida había pasado como un vendaval por su cara y se lo había llevado todo por delante. Él no podía ser aquél, él tenía que ser otro. Se tocó los labios y sintió un lacerante dolor físico; la mano reflejada en el espejo era una mano temblorosa y deforme, una mano que le fue guiando como un Lazarillo por su cara desvalida, que se le antojó odiosa y ajena; las cejas pobladas de pelos hirsutos, la nariz deformada surcada arriba y abajo por diminutos venillas color vino, los pellejos colgantes del cuello; las orejas desproporcionadas le habían crecido un poco cada noche. Aquellas orejas no le pertenecían, no eran suyas. Alguien, qué sé yo, las había cambiado cuando dormía y había dejado las suyas abandonadas y en prendas. «¡Qué horror!», sollozó y las lágrimas le cayeron a borbotones rostro abajo como ríos caudalosos y se perdieron en la maraña de su barba. Fuerá, en la calle, el ruido era ensordecedor; las gentes cantaban villancicos y sin misericordia por la lirica destrozaban letrillas y hacían sonar las zambombas. ¿Por qué

estaban tan contentos si todos sabían que dentro de unas semanas iban a ejecutar al recién nacido? España entera, ay, tocaba la zambomba para que pareciese más negro su infiernito. España es así la noche del 24; siempre entonan, Señor, la misma melodía, aunque a veces la vistan de villancico y en ocasiones la disfracen de saeta. Qué más da. El grito de espanto que salió de su boca paralizó la actividad del cuarto: los ratones se miraron sorprendidos e interrumpieron sus carreras, las cucarachas se refugiaron en lo oscuro y dos moscas, que dormitaban pegadas a la pared, se echaron a volar en círculo en torno a la luz del candil. Él no prestó atención a sus inquilinos; nunca lo hacía. Eran el símbolo de la miseria y estaba acostumbrado a su compañía. Les echaba mendrugsos de pan y trozos de tocino, se cuidaba de ellos cuando podía y les hablaba para no enloquecer. Las alimañas también comen, la miseria tiene sus necesidades. Se miró otra vez al espejo y sonrió, pero ahora con orgullo. «Ahí, debajo, en lo hondo, hay un poeta», les confió a los fantasmas, les gritó a los ratones, se dijo a sí mismo en busca de consuelo. En su mente bullían las ideas y los personajes entraban y salían; eran gentes dinámicas, brillantes, bien vestidas. En el interior de su cerebro los espectros eran felices y vivian la vida breve e intensa de los seres inventados. Discutían entre sí acaloradamente con la despreocupación y la galanura de los que nada esperan del porvenir porque ellos no tenían que pagar la hipoteca del futuro. Él, su creador, no era el naufragio, él era el naufragio y sus criaturas pugnaban por sobrevivir, por salir a flote. ¿Cuántos sonetos había dejado inacabados? ¿A cuántos personajes había impedido nacer? En el interior, en lo hondo, veían las criaturas, se rebelaban los espectros y él era un testigo mudo de sus parlamentos. Los poetas envejecen, pero la poesía siempre es recién nacida y él, sí, pertenecía al mundo sublime de la creación, del teatro, de la farándula, de la literatura. Su cuerpo macilento era una ruina, pero en sus huesos palpitaba todavía la pasión creadora de la juventud. El espejo le devolvía la imagen de un viejo ridículo, pero él sabía

que todavía, y para siempre, el anciano tenía la capacidad de fabular, el privilegio de contar historias. «He fracasado como escritor a pesar de mis esfuerzos; ellos dicen que siempre he abortado engendros», le dijo al tipojo del cristal roto que le miraba fijamente a los ojos con esa insistencia procáz de los autorretratos. Sus criaturas morían en el tránsito, llegaban desfallecidas por la fatiga del viaje y exhalaban el último suspiro entre sus brazos. Y las que sobrevivían eran solo caricaturas de sí mismas, unas figuras desvaídas, fantasmales que carecían de gracia y ligereza. Las hería el lenguaje equívocado, las marchitaban las palabras erróneas porque no eran de este mundo, porque habían sido concebidas para el ensueño y no para la luz del sol. «Solo he sabido imaginar que soñaba y no he sabido contar lo que veía en mis sueños», les dijo a los ratones. Las sombras de la noche le devolvieron una imagen falsa de sí mismo y el ruido de la calle entró por la ventana y le hizo saber que la alegría de la noche del 24 era de todos menos suya. El espejo era ahora más clemente, la oscuridad era menos cruel y el naufragio más llevadero. Cerró la puerta con doble vuelta de cerrojo y se sirvió una copa de vino turbio. Él también tenía derecho a brindar por el niño, aunque su rostro decrepito fuese más propio del viernes santo. Retiró un plato sucio de la mesa y lo dejó en el suelo y allí acudieron en tropel las cucarachas. Puso el pliego de papel en la mesa, acercó el candil y abrió el estuche de las plumas; con delicadeza de orfebre abrió el tintero dorado y aspiró el olor de la tinta que para él era un perfume intenso y embriagador que alborotaba sus sentidos. Era la hora del olvido, el momento de la literatura y el tránsito. Vio a sus criaturas y sintió pena por ellas y horror de sí mismo. Tuvo ganas de rezar por él y los suyos, por sus delirios y por las alimañas de la habitación, pero le pareció teatral y algo obsceno confundir la fábula con lo sagrado. Él no podía decir: «Jesús, ten piedad; Cristo, ten piedad», la noche en que nació el crucificado. Al otro lado don Alonso leía, el bachiller Carrasco reflexionaba y el personaje sin nombre, el hombre de la cara redonda y corta estatura, soltaba, como él, con insulsas lejanas. La habitación, como todas las noches, se llenó de gentes y de canciones tristes, de bellas damas y de gentiles caballeros; también acudieron pícaros y escribanos corruptos, fregonas y asesinos, sablistas y gentes de cogulla; vino el señor obispo y su barragana la bella Dorotea; el Rey hizo acto de presencia y cabalgó por la estancia el Papa de Roma con cuarenta purpurados de Venecia. Y el viejo caballero sonreía con algo de ternura y, por un momento, alentó en su pecho la esperanza por sus criaturas desvalidas y escribió de corrido: «En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...».

Tomado de *El Cuaderno digital*.



# TABLA BLA

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.

## Sobre el teatro en Bolivia: brevísimo extracto de un pensamiento transitorio

Julia Peredo

"No alcanza estudiar el texto como un sistema de signos autosuficiente: la nueva teatrológia debe problematizar los vínculos entre teatro y experiencia cultural"  
(Jorge Dubatti, *El Teatro Jeroglífico*).

Desde sus inicios, la tragedia ha buscado el encuentro, la conmoción, la purificación del ciudadano que usa su voz y se ve reflejado en ella. Será tal vez porque algo inexplicable hay en la transitoriedad del teatro y su calidad de ritual colectivo. Siguiendo esta tendencia, en sus primeros años, la relación entre el público boliviano y su teatro ha sido primordialmente la búsqueda de denuncia, de conciencia, de construcción.

A pesar de que existen dudosas huellas de tragedias precolombinas y escasos registros dramáticos anónimos del siglo XVI de evidente origen local (Ollantay, por ejemplo), no se puede hablar a ciencia cierta de un teatro boliviano hasta que estrenamos una intelectualidad propia y un sentido de nación que son característicos del siglo XX. Al parecer, la primera intención de nuestro teatro fue el realismo. Mucho dice de nosotros que nuestro realismo (principios del siglo) esté fundado en melodramas, fábulas, tragedias e intrigas. Somos seres morales. Nos definimos por nuestra mirada, nos guiamos por nuestros prejuicios. En ese entendido, nuestras primeras obras buscan redimir, construir un ideal, criticar la distancia que existe entre una sociedad corrupta, discriminadora y dividida de lo que busca ser un país en desarrollo. Llegados los 30° la guerra del Chaco trae nuevas intrigas y, desde lo profundo de la negación, emerge el campesino como imagen heroica y metonímica de una promesa de identidad. Cambiamos el discurso, aunque no el tinte didáctico y autocompasivo que nos viene de las primeras obras. Nos miramos como somos desde la percepción de lo que quisiéramos ser. Para entonces ya rozamos la mitad del siglo, aprendemos además a reírnos de nuestra propia solemnidad: surge, en el mismo código, el café-concert.

La vanguardia nos trae la intelectualidad y la idea del oficio como especialidad. A partir de los 60° aparecen dos nuevas concepciones del teatro: la idea del teatnero (llámese actor, direc-

tor, dramaturgo, técnico o, como sucede hasta hoy, todas las anteriores) como un profesional. Carentes de academia, decidimos crear discursos

especializados a partir de consagraciones intuitivas. Surgen los grupos de teatro y los mesías: colectivos que dedican su tiempo, su energía, su

economía y su vida a hacer teatro bajo la tutela de un director/guía, a menudo formado en escuelas o (a su vez) grupos especializados del exterior. La aparición del teatro de grupo (los elencos teatrales como espacios de formación y de creación) no solo diversifica nuestro teatro en cuanto a tipos de discurso, sino que pone en evidencia algo fundamental en la creación teatral: el hacer de cada tendencia está también definido por sus modos de producción.

Finalmente, llegado el siglo XXI, (casi) todos los gurús han desertado o han cambiado de postura (renovarse o morir), persisten los nombres, cambian las dinámicas de creación, el discurso se transgrede. El teatro de grupo, de elenco, hereda el nombre y cambia de formación según la exigencia de la obra. Los actores especializados (esos que vivieron dedicados exclusivamente a la experimentación y formación teatral como alquimia) comparten escenario con adolescentes amateurs, actores naturales, bailarines de hiphop, dj's y músicos tradicionales. El recurso se convierte en la obra. A principios de este siglo surge el teatro contemporáneo: teatro de creación independiente, teatro que sale de los teatros a buscar otros públicos, que mezcla lo familiar con lo inaudito; que metaforiza, que significa, que despierta (o pretende despertar) aquella conciencia oculta, que incluye pero excede lo meramente contextual, ese lado del pensamiento negado o prohibido donde se permite entender la nación como una construcción subjetiva y no como un deber pendiente.

El recorrido del hacer teatral dibuja entonces el recorrido de nuestro propio pensamiento: ha pasado del teatro didáctico al social, de este a la creación poética en búsqueda de una identidad para decantarse (como el propio mundo globalizado y múltiple) en la formación de células solitarias que dan cuenta de una experiencia percibida como trascendental. Sin embargo, algo en el teatro boliviano post/contemporáneo todavía insiste en ciertos gestos simbólicos, ciertos mensajes que surgen tal vez del sentido más elemental de la escritura teatral: la intención de compartir una experiencia iniciática, una revelación o, al menos, la búsqueda de alguna que nos defina al transformarnos.

