



El brujo

Hay un caballo forzando la entrada
El brujo
en acto de fe invoca al olvido
El verde humo de la fogata
Las campanas
como cantutas o copihues rompen el silencio
salgo y el mundo de adentro me acompaña
soy un felino
que viaja con su funeral a cuestas.

Ariel Pérez



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376

Revista digital de cultura

Año XXXVIII, Número 768,
domingo 4 de octubre de 2026

Erasmus Zarzuela
El Brujo
Mixta, 2026



Cuatro apuntes sobre Rubén Vargas Portugal

Juan Carlos Ramiro Quiroga

Este homenaje fue leído en la presentación de *Antología súbita* (Movimiento 15 poetas de Bolivia) realizada en La Paz el 17 de septiembre del año en curso.

1 Sé que al poeta, ensayista y docente paceño Rubén Vargas Portugal le agrada(ba) leer y releer a poetas estadounidenses como Wallace Stevens, William Carlos Williams, T. S. Eliot y Ezra Pound. Y compartir este descubrimiento poético a través de la docencia universitaria en la época de los 80 y 90, en la que también gozaba de Paul Celan, Kavafis y Álvaro Mutis, mientras dialogaba con la tradición local de Saenz y Edmundo Camargo, y con poéticas espaciales cercanas a Mallarmé o el concretismo. En su propia poesía se perciben ecos de esa lectura atenta: *La torre abolida* (2003) dialoga explícitamente con Celan, Walter Benjamin, Kafka y Saenz.

2 Ha publicado pocos libros de poesía breve e intensa: *Señal del cuerpo* (Cabildo, 1986) y *La torre abolida* (Plural, 2003). A pesar de esa producción escueta, es considerado una autoridad de la poesía contemporánea boliviana. Su obra se caracteriza por una estética de vanguardia reticente y concisa, una poética del paisaje altiplánico (“inmensurable como el recuerdo”) y un rigor formal que evita el pastiche. Póstumamente se publicó su *Obra poética* (Plural, 2017), que reúne ambos títulos, el inédito *Viaje a Lisboa*, poesía dispersa y textos críticos de Luis H. Antezana y Eduardo Mitre. También preparó la antología de poetas paceños: *Tal vez enigma de fulgor*, 2012/2014).

3 Y sus ensayos literarios y lecturas han quedado desperdigados en la revista *Vuelta* de Octavio Paz y en otras revistas y periódicos de México, Bolivia y el extranjero.

Un ejemplo de su pensamiento crítico es el ensayo “Geografía inconclusa. Notas sobre poesía hispanoamericana” (publicado en *Revista Ciencia y Cultura*, 2010), donde analiza el yo poético, el lenguaje coloquial y la inscripción de la historia en obras de Gironde, Salomón de la Selva y Parra.

4 Últimamente (en realidad desde 2016 en adelante, impulsado por su familia y Editorial Plural) se ha recogido su producción: *Perdido viajero* (2016): columnas periodísticas de 2010-2012. *Obra poética* (2017). *Geografía inconclusa*. Ensayos literarios y periodismo cultural (dos volúmenes, 2023): casi 40 años de ensayos y periodismo cultural.

Además, en 2019 su biblioteca personal (más de dos mil volúmenes, con fuerte presencia de poesía boliviana y latinoamericana) fue donada al CEDOAL de la Fundación Simón I. Patiño. Estas precisiones confirman y amplían el perfil de un escritor de obra breve pero de gran densidad, de un lector excepcional y de un mediador cultural clave entre la tradición boliviana y las literaturas universales.

Ciudad de El Alto-Jesus de Machaca, domingo 13 de septiembre de 2026

Antropologías itinerantes

Los Juegos Mundiales Nómadas

Javier Reynaldo Romero Flores

Si tomamos en cuenta que en Grecia los Juegos Olímpicos antiguos estaban vinculados a prácticas religiosas, festividades, ciudades-Estado y concepciones específicas del cuerpo y de la ciudadanía y posteriormente, a fines del siglo XIX, fueron reconstruidos en un contexto completamente diferente, entonces sería más preciso hablar de una reapropiación moderna de Grecia. Esto quiere decir que la Modernidad Occidental no hereda Grecia, más bien, construye una determinada imagen de Grecia que necesita para narrarse a sí misma. En el proceso de colonización de occidente hacia el resto del mundo, Grecia quedó como la marca de origen, incluso para el deporte. En Bolivia, el deporte moderno, como parte del sistema educativo, no es simplemente ejercicio físico. La forma moderna del deporte incorpora elementos como: competencia, medición, comparación, récord, clasificación, disciplina corporal, reglas universales, rendimiento individual, superación, cuantificación del resultado.

Y, al lograr que las Olimpiadas modernas lleven estos elementos a una escala mundial, el cuerpo termina convertido en un espacio donde se expresan valores que también son centrales para la modernidad: disciplina, rendimiento, competencia, medición, superación, reconocimiento. Esto permite establecer una relación con la escuela moderna. Tanto la educación como el deporte producen sujetos que aprenden a medirse, compararse, clasificarse y superarse dentro de reglas previamente establecidas. Entonces, si la escuela moderna disciplina la inteligencia y el deporte moderno disciplina el cuerpo, así, el deporte, al interior de la escuela completa el horizonte de sentido histórico buscado por el proyecto de la Modernidad Occidental.

En este contexto, ¿qué es lo que nos sugieren los VI Juegos Mundiales Nómadas que se realizaron en Kirguistán entre el 31 de agosto y el 6 de septiembre de este año, en el que participaron más de 100 países, con unas 43 disciplinas vinculadas a prácticas nómadas conectadas con sus propias cosmovisiones y un programa paralelo de actividades culturales, científicas y etnográficas que coincidió con la reunión de la Organización de Cooperación de Shanghai en Bishkek, a la que asistieron varios jefes de Estado?

Si tomamos en cuenta que la primera convocatoria a estos juegos también fue en Kirguistán en 2014 y, posteriormente, fueron creciendo: Turquía los organizó en 2022, Kazajistán en 2024 y nuevamente Kirguistán en 2026, entonces podemos decir que algo está cambiando en el mundo para el siglo XXI. Vemos un conglomerado de países -no pocos- que se reúnen a decir: “Estos son nuestros juegos, pero también, esta es nuestra manera de organizar el cuerpo, la competencia, la relación con los animales, la memoria, la comunidad, el territorio y la celebración”.

De pronto y sin aviso, aparece una forma de existencia humana que, ella misma, se da permiso para seguir siendo existente. El caballo, la lucha, el tiro con arco, los juegos estratégicos, las formas de sociabilidad, las vestimentas, las músicas y otras prácticas nómadas son reinscritas en un escenario contemporáneo y global para decirnos: “esto puede constituirse como una forma contemporánea de presencia en el mundo”.

Sin embargo, esto no quiere decir que estos Juegos Nómadas y sus culturas se puedan convertir en un gran escenario de consumo capitalista cultural global en el mejor estilo instalado por la Modernidad Occidental, no solo consintiendo sino tal vez promocionando la presencia del «ethno-village», las artesanías, gastronomía, vestimentas, música y reconstrucciones de formas de vida nómada, mostrando precisamente esa ambivalencia en la que las sociedades actuales se desenvuelven. Con todo esto: ¿Qué podríamos decir desde Bolivia? ¿Desde sus ayllus, marcas y tekoas?



el duende
director: benjamín chávez
director honorario: luis urquieta molleda (†)
consejo editor: edwin guzmán o.
patricia urquieta c.
erasmo zarzuela
martín zelaya s.
coordinación: julia garcía o.
duendeoruro@gmail.com

el duende no comparte
necesariamente las opiniones
de sus colaboradores.

www.elduendeorurocultural.com



El pachakuti de los felinos: en torno al Titi y al Tilcayo

(Fragmento de un escrito mayor respecto a los enigmas de los Andes)

Eduardo Nogales Guzmán

Dada la extraña magnitud mundial del hallazgo bio genético del Leopardus Tilcayo en Sud Yungas de La Paz, y dejando de lado el carácter folclórico, turístico y vanal, cabe señalar algunas puntualizaciones de rigor.

Se sabe que la lengua secreta que hablaba la nobleza Inka era el pukina. Por lo tanto, no fue una casualidad que el fundador del imperio Inka, Manko Kapac, llevara un nombre de esa lengua, toda vez que Capac significa: rico, jefe, abundante en el pukina dominador de los Andes pre aymaras y qu'ichuas. E, incluso, el término Inka está compuesto por la raíz lingüística y teológica fundamental pukina, la "I" que dilucidaré. Sin olvidar, además, que la palabra Pacha, tan cara para el aymara, es de origen pukina, y viene de "Paqas" que significa suelo, tierra, piso. Y la carísima Pachamama qu'ichua viene del pukina "Paqas Mili", refiriéndose a la potencia existente de la tierra. El propio vocablo "Pacarina", es toda pukina, al referirse a la aurora y a un lugar sagrado, etc.

El misterio primigenio de los Andes no es aymara, sino pukina. Entonces será necesario detenernos en algunos vocablos de esa lengua enigmática para identificar algunas palabras de su saber, y averiguar la etimología de los nombres de estos dos hermosos y sagrados felinos, que fueron y son, en algunas comunidades del Altiplano Central de Oruro, venerados, como es el caso del Titi; y el otro, un morador del bosque húmedo de Sud Yungas: el Leopardus Tilcayo, toda vez, que, he aquí, ni el Titi, ni el Tilcayo son palabras aymaras, ni qu'ichuas, sino que, ambas, llevan las más importantes raíces lingüísticas del pensamiento y de la teología pukina, la misma que se extendió desde los Andes hasta la selva y las costas marítimas, muchos siglos antes que lo hicieran los aymaras y qu'ichuas. Es más, hay un vínculo entre el reino Colla, los Kallahuayas, con el orbe lingüístico Pukina. No en vano en la fiesta Inka del sol, el Inti Raymi, eran excluidos los collas y los pukina por el inkario ("Lluvias y ceniza", dos Pachakuti en la historia. Therese Bauysse Cassagne. La Paz Hisbol. 1988), porque la teología de estos, no era sacrificial, sanguinaria, guerrera, ni cosmológica, sino fundamentalmente verbal, pensante y trascendente. Solo desde esta raigambre etimológica, comprenderemos, por qué, de pronto, tiene una repercusión emotiva la presencia escénica mundial del Tilcayo, y cuál la magnitud del hallazgo en su intimidad semántica con referencia al saber secreto que la élite del incario conocía, y la relación del descubrimiento con estos tiempos crepusculares, puesto que el Titi y el Tilcayo están vinculados a procesos apocalípticos o pachakutis (retorno y transformación del todo) teocosmológicos andinos. Entonces no se lea lo que sigue como un escrito sobre lingüística o filología,

que no es, sino un pensar los signos, las palabras, los mitos, las etimologías; un discernir el pensar la hermeneusis de los vocablos en su trama de vínculos y contrastaciones reflexivas.

Mi encuentro con el Titi

En 1995 recorría los caminos del Occidente de Oruro. Atravesaba la carretera de Oruro hacia el municipio de Turco. Iba a la comunidad de Titiri, cuando, de pronto, a un costado de la ruta, entre los pedregones y la th'ola de un cerro, distinguí emocionado un Titi, que velozmente, al sentir nuestro vehículo, se ocultó entre las rocas. Perplejo, toda vez que conocía las referencias de su misterio, me apresuré en el coche, con mis compañeros de viaje, en llegar a Titiri. Una vez que estuvimos reunidos con las autoridades y los pobladores, en un ambiente, no recuerdo si del Corregidor o del Segundo Mayor, me detuve, un buen rato, a contemplar un hermoso cuero disecado de un Titi, que estaba en la parte central de la pared, colocado como una reliquia entre las banderas de Oruro y Bolivia. Les dije que, ciertamente, no podía ser de otra manera, toda vez que la comarca llevaba el nombre en honor de aquel felino: Titiri. Les conté de mi encuentro distante y fortuito en el camino con un Titi. Me dijeron que elpreciado y sagrado felino, recorría los parajes de las serranías de la región, y que era respetado y sagrado, y quién se topaba con él le acompañaba el buen augurio. Me dejaron tocar esa piel del felino. Pero no quisieron profundizar el tema. Es más, no muy lejos de Titiri, se encuentra un asombroso laberinto de rocas erosionadas y encantadas: Pumiri, cuya nombradía se refiere a la presencia hermosa del puma andino, felino de un marrón grisáceo, y enorme, andando por esos parajes desolados. Después, con los años, no dejé de seguir averiguando sobre esta cuestión. Me perturbaba de sobremanera que ciertos nombres fundamentales de los Andes preservaran, a pesar de los siglos, las raíces lingüísticas pukinas como Titi-caca, Ti-huanacu, Ti-quina, Tawan-tin-suyu, Coa-ti, Ti-quipaya y otras tantas. Empero, esta vez, para compartir esta publicación, me detendré un poco solo en los nombres y sus referencias próximas de estos dos hermosos felinos en cuestión: el Titi y el Tilcayo. Y, ojo, solo en Oruro encontré un pueblo del secreto, llamado Puki, de Pukina, muy cerca del Salar Thunupa.

El mito del origen es la propia lengua:

Raíces lingüísticas y teológicas pukinas: "I" y "TI".

La vocal "I", es más que una simple raíz de esta lengua. Es un universo semántico que tiene que ver con la exhalación y la inhalación, si es que con esto se refiere al aire que entra al cuerpo a vivificar la existencia, refi-

riéndose implícitamente al origen primigenio del habla. Y, es, por lo demás, polisémica, la raíz lingüística "I", que significa: divinidad, dios, o lo divino antes de todo lo que es y no es. Y en su convicción absoluta en el vocablo "Ti", que significa ¡Sí!, es ¡afirmación confesa!, o una reafirmación del sí y de la creencia en "I", o, lo que siempre es y será; también lo que nunca dejará de ser, contra lo que no es ni será jamás, que es la negación arquetípica, o lo que niega intrínsecamente, pero, que, a la vez, es lo negado por lo que intrínsecamente es afirmación y luz. Son arquetipos inalterables, no dialécticas efusivas de la razón. Van más allá de la simple literalidad. En otras palabras, la "I" contiene la afirmación de aquello que nunca nadie podrá negar, respecto a lo divino. Se comprende que, la sola vocal "I", revela, que, el pukina, creía en una única deidad invisible, relacionada con la luz, el aire y la revelación, cuyo nombre nunca nadie conoció, pero que existía, en aquel orbe civilizatorio y primigenio andino, una relación con una luz no física, intangible, por lo mismo inacabable y eterna. De manera que lo que es una afirmación positiva con lo divino en "I", deviene en lo contrario de la negación que no es "I", como la noche, la materia, el tiempo y la oscuridad. "I", es lo que nunca dejará de ser lo que es. Aquí se evidencia que el mito del origen, es la lengua misma. Ella, la palabra, es la única evidencia que confiesa a sí misma de dónde viene y qué es. Nada puede referirse a ella, sino ella misma, porque en ella permanece la realidad. Por esto, "isu", significa: dentro de ti. Y cielo: "ani". E incluso el vocablo "ajayu", ánimo, es pukina; como "kunturi", águila; y "wayra", aire. ¿Entonces quiénes, cuándo y dónde descifraron, nombraron y pensaron los Andes primigenios?

Esta afirmación se relaciona con ciertos fundamentos andinos que están establecidos en la lengua misma, y no en ficciones o adulteraciones imaginarias e interesadas como aquel intento persistente de aymarizarlo todo, sobreponiendo lo telúrico e inmanente de esa mentalidad dual, a mentalidades disímiles y trascendentes trinitarias.

Entonces: 1. El vocablo Tihuanacu deriva del vocablo pukina "Ti", que contiene la "I" de su divinidad. "Ti", significa: ¡Sí!: Afirmación de una aceptación, o la reafirmación del sí, que, como tal, es la vida, porque nadie afirma, ni reafirma, estar muerto. Porque nadie puede afirmar estar muerto sin la palabra. O, desde la profundidad del propio signo, la revelación de la Negación intrínseca de lo que no es la vida, con la poderosa Afirmación confesa hacia "I", y con la divinidad en el vocablo "Ti". E irrumpen, "Unu" y "Unuque", que significan agua. Entonces, Tihuanacu es un vocablo degenerativo de Tiunuque, que en pukina significa: la divinidad viviente del agua. E, incluso, en relación a los mitos andinos del

Diluvio y la desaparición del País Eterno o Wiñaymarca, que también es un vocablo pukina, Tiunuque, significa: lo viviente que sobrevivió al agua, en este caso al Diluvio. La eminencia de lo polisémico permanece en este vocablo.

2. El vocablo que no es qu'ichua, "Inka", que contiene de inicio la raíz lingüística pukina fundamental "I", posee toda la galaxia semántica de su origen. Pero, en rigor trasciende y explicita rotundamente en su sonoridad verbal y polisémica, aún más en la palabra pukina "I-ntin", que significa: la plenitud de la luz, estableciendo y concluyendo, así, en el proceso degenerativo de toda lengua, en Inka e Inti, cuya confesión etimológica revela que, el Incario, fue una determinación de la sabiduría pukina, con toda su trama teológica y lingüística. Otra vez: El mito del origen es la lengua misma.

3. La ratificación del significado verbal mítico y lingüístico de aquello, con el ojo, o, en la dimensión visual. Y tal, la evidencia iconográfica del templo de Koricancha en Cuzco, y con la mirada de quien lo registró, precisamente: Joan de Santa Cruz Pachakuti Yanqui Salcamaygua ("Relación de antigüedades desde reyno del Piru". 1613) en cuyo altar central no se encontraban el sol, ni la luna, como las deidades supremas, sino, en la cúspide estaba un óvalo mayor que destellaba encima de las imágenes del sol y de la luna; un óvalo inexpresable que Huáscar en la guerra con su hermano Atahualpa, sangrientamente lo reemplazaría, luego de destripar a toda la Panaka real o el Ayllu Real consanguíneo que cuidaba en el Cuzco, el óvalo instaurado por la dinastía de Manko Kapac y lo pukina. Huáscar pretendió destruir esta estirpe y su teología, mientras Atahualpa vivía con su padre Huayna Capac en Quito. Digo que sangrientamente lo sustituye Huáscar el óvalo sagrado con un disco solar de oro, porque esa sangre derramada fue en los hechos un ritual, pues requería esa ofrenda el culto al sol físico. En rigor, en aquel momento, concluía la dinastía Inka de I-ntin pukina, civilizatoriamente hablando, o la plenitud teológica de la luz divina que es el Inka del I-ntin y del Inti pukina, que fue la luz de la luz, e irrumpía el Inka o el Inti solar anticivilizatorio del fuego físico de manifestación telúrica que tendrá mentalmente una cercanía con lo aymara, ya no con lo pukina, esto, desde la internidad del poder que Huascar pretendía ejercer, porque el pueblo ya ejercía una religiosidad idólatra de manifestación telúrica.

He aquí, que aquel óvalo de la dinastía pukina del Inka, es la misma simbología hermética que yo encontré, lo miré, lo palpé y me quedé durante horas extasiado, en el frontis de un chullpar de barro y color, en Oruro, en el contexto geográfico de toda la región intersalar de Titiri o del Titi. Ahora bien: ¿Por qué el Inka, hasta Atahualpa, creía y



practicaba una teología disímil y secreta a aquella que el pueblo practicaba en rituales idólatricos, solares y sacrificiales?

A saber, la nobleza Pukina tuvo un contacto con un ser inmortal en la línea de la sabiduría hebrea, la misma que heredó la dinastía Inka hasta Atahualpa, y guardó el secreto. Pero ese es un dilema delirante para otra circunstancia. Resabios borrascosos de esto quedan en los silencios del saber de los Jashonis, hombres del agua, o Uru Chipayas, asentados a un lado del Salar de Coipasa, que advertí cuando me dijeron, en Santa Ana de Chipaya, que su sol era la luna llena, no el fulgor solar, sino, la otra luz, es decir, la luna era el símbolo de la otra luz.

De la hermeneusis de la raíz "I", se deriva la palabra pukina "Ti", que significa, Afirmación, según el profundo estudio lingüístico de Federico Aguiló: "El idioma del pueblo Pukina: un enigma que va esclareciéndose". Populorum Progressio. Quito. (2000). "Ti", entonces es el espíritu vital e interior de la Afirmación existente y viviente, o el alma vivificante de lo que Es innegable, como una interjección gramatical, la cual es invariable y poseedora en la exclamación de todo lo que es el Ser que afirma que es. Y, decir simplemente si, es "aspe" y "assi". Y el jallalla afirmativo y celebratorio aymara, es una tergiversación del pukina, "jallalla" que significa: ¡muera!. Por lo mismo "Ti" se vincula semánticamente con una luz viviente, interior e intangible que afirma su plenitud en una exclamación. Por esto, Ser, se dice en pukina: "kana", "kañana", "aschaña". Y "Ti ana", creer, como si se dijera con la "Ti", tú eres Ser en mí. De esto: "Ti ano" y "Ti aña", significan Afirmación de lo aceptado. Y una simple aceptación diferente a la totalidad afirmativa de "Ti", se dice: "Aspe", "Asuch", "Assí", e, incluso "Ti anina". Asusta saber que el pukina discernía y profundizaba el pensar filosófico y teológico del ser, o la ontología de ser en la luz, la palabra y la divinidad.

Sigue leyendo en www.elduendeoruro-cultural.com

Discurso académico de ingreso: Adolfo Costa du Rels¹

Alba María Paz Soldán

Se presentará aquí un análisis de dos discursos de ingreso de Adolfo Costa du Rels en dos academias distintas. El que leyó en la Academia Nacional de la Historia Argentina el 30 de octubre de 1943, en Buenos Aires, como miembro correspondiente. Y el que leyó aquí, en La Paz, ante esta Academia Boliviana de la Lengua, el 20 de junio de 1977. El poeta Oscar Cerruto fue quien respondió.

Los analizaré como piezas de un género al que el académico francés Marc Fumaroli atribuyó una función “no de circunstancia, sino de *fundación*” Fumaroli lo dijo del panegírico con que cada nuevo miembro de la Academia Francesa elogia a su predecesor: ese encomio no es un trámite protocolar, sino el acto mismo por el que la corporación se refunda al recibir a un nuevo miembro. El *recienvenido* no funda nada nuevo; refunda la comunidad atando el presente al pasado. Costa du Rels pondrá a prueba esta fórmula.

Don Pedro Álvarez de Miranda en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, titulado *En doscientas sesenta y tres ocasiones como esta*, leído en Madrid el 5 de junio de 2011, hizo de los discursos de ingreso el tema de su propio discurso de ingreso —un “metadiscurso”, lo llamé— y le añadió como anexo el catálogo descriptivo de los doscientos sesenta que se habían impreso. El título es una cifra: 263 son las recepciones públicas que la Real Academia había celebrado desde 1847 hasta la víspera de la suya. Tuve la suerte de trabajar con él y con otros académicos en la Comisión de Ciencias Humanas que revisaba palabras para el *Diccionario de la lengua española*, todos los jueves por la tarde de mi estadía en Madrid (de marzo a mayo) como miembro de la Comisión Permanente 2026 de la Asociación de Academias de Lengua Española (ASALE), en la que la Academia Boliviana de la Lengua me dio la oportunidad de participar. Este texto revisa, con documentos, el origen de los discursos de ingreso en la Real Academia Española. A ciento treinta y cuatro años de su fundación, un Real Decreto del 25 de febrero de 1847 reorganizó la Real Academia Española junto con la Academia de la Historia. Fue casi una refundación, escribe don Pedro. Hasta entonces, cada nuevo académico elegido, al momento de su incorporación efectiva se presentaba en una junta ordinaria y pronunciaba una breve oración de agradecimiento. El decreto dispuso que el acto de recepción fuera público y que el entrante leyera un discurso al que contestaría el director u otro académico. Don Pedro, ve en esta reforma “un deseo claro de abrir las corporaciones a la sociedad en torno”, La primera ceremonia pública se celebró el 7 de noviembre de 1847, una semana después de que la reina Isabel II hubiera cumplido 17 años de edad. Fue un

caso único: ingresaron tres académicos a la vez (Alejandro Oliván, Nicómedes Pastor Díaz, y Eugenio Hartzenbusch) y el director de la Academia, el dramaturgo romántico y político moderado Martínez de la Rosa, les contestó a los tres en un único discurso.

Ninguno de estos discursos se imprimió entonces por separado. Tampoco se imprimió en España el siguiente, que fue de Juan Donoso Cortés. La costumbre de publicar juntos, en un solo opúsculo, los discursos de ingreso y de contestación empieza solo con el ingreso siguiente, el 10 de diciembre de 1848, y lo protagoniza nada menos que José Joaquín de Mora. Aquí debo detenerme, porque este flamante académico había tenido mucho que ver con nosotros.

Mora salió de España en la primavera de 1823, con la restauración absolutista de Fernando VII, y pasó tres años y medio en Londres. Vivió en Inglaterra entre los liberales exiliados que estudió Vicente Llorens, el mismo a quien don Pedro recuerda en su discurso como gran historiador de las discontinuidades y diásporas peninsulares. Allí conoció a muchos hispanoamericanos. En diciembre de 1826, Mora zarpó rumbo a Buenos Aires, convocado por Bernardino Rivadavia, presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Durante diez meses, Mora dirigió la *Crónica Política y Literaria* y *El Conciliador*. Caído el gobierno unitario y liberal, cruzó la cordillera de los Andes y en Santiago fundó el *Mercurio Chileno* y el Liceo de Chile; expulsado en 1831, enseñó en el Perú y creó en Lima el Ateneo. Épocas de la confederación Perú-boliviana, allí conoció al mariscal Andrés de Santa Cruz. Este, en 1834 lo llamó a Bolivia pues cuatro años antes, el 25 de octubre de 1830, había establecido en La Paz la Universidad que hoy conocemos como Mayor de San Andrés. Invitó a Mora a ser catedrático de Literatura desde diciembre de 1834. Hizo más: redactó el estatuto de esta casa en 1835, dirigió el Colegio Nacional de Ciencias, destinado a formar maestros y fue secretario y asesor del presidente hasta 1838. Ciento nueve años antes de que la Universidad tuviera una carrera de Filosofía y Letras, ya abría el camino. La Carrera de Literatura publicó su lección inaugural en el número 48 de *Cuadernos de Literatura*, el año 2018. En ella dice: “(todos) los prodigios del mundo quedarían reducidos a un círculo precario y mezquino de ideas imperfectas si carecieran de un intérprete, eficaz (...) ese intérprete necesario es la Literatura” (Mora). Catorce años después, elegido académico de la Real Española, fue Mora quien inauguró la serie impresa de los discursos de ingreso. ¿Con qué tema? El neologismo. Para Mora la palabra nueva era un “mal “sin atenuantes, “reo de profanación de cosas santas”, y se propuso sentar al neologismo “en el banquillo de este severo tribunal”, son sus palabras. Don Pedro observa que ese discurso abre la serie imprescindible para escribir la historia definitiva del purismo español. El primer discurso de ingreso a la Real

Academia Española impreso en forma independiente es un alegato contra lo nuevo que entra en la lengua, y lo firma el hombre que inauguró la enseñanza universitaria de la Literatura en La Paz. Volveré sobre esto más adelante.

Sigo con el género del discurso de ingreso académico para detenerme ahora en su estructura.

La retórica del comienzo de un discurso de ingreso se corresponde con el *exordio* de la oratoria clásica. Cumple dos cometidos. Uno lógico: presentar la causa por la que se alega. Y otro psicológico: ganarse la disposición favorable del auditorio: esta parte es conocida como la *captatio benevolentiae*.

En el formato oratorio observado por la Real Academia, un rasgo característico de estos discursos es que del exordio se pasa de inmediato al elogio del predecesor en la silla y solo después al tema elegido. Según Don Pedro, en los discursos de sus 263 predecesores la variedad temática ha sido la norma: hay estudios de autores, monografías lingüísticas, hay elogios de las letras la comunicación verbal, al arte del idioma y otros.

No falta en ese su inventario un caso admirable. En 1980 la Real Academia creó diez sillas nuevas, marcadas con letras minúsculas. Quienes las estrenaban no tenían predecesor difunto a quien elogiar. A don Gregorio Salvador le tocó la “q” minúscula. Convirtió el desamparo letrado en elogio de una letra: el 15 de febrero de 1987 leyó su discurso *Sobre la letra q*. Don Pedro, que ocupa la Q mayúscula, lo llama por eso a don Gregorio su compañero de letra, califica el hallazgo de felicísimo. Cuando la silla no tiene pasado, el que llega se lo inventa: también eso es refundar. No es el mismo caso, pero me recuerda el elogio que hizo Juan Carlos Salazar en su discurso de ingreso de la letra “Ñ”, sin ningún desamparo.

Fundada por los Borbones a imitación de la Francesa, suele insinuarse que la Real Academia Española replica en Madrid el modelo de París. No ha sido así. En Francia, el discurso de ingreso académico tiene como tema fijo (y obligatorio) la semblanza panegírica de su antecesor. En España, según un uso devenido regla corporativa en 1861, la corona fúnebre de cada académico difunto se teje en sesión ordinaria, Liberado de esa obligación, cada nuevo académico puede elegir libremente el tema de su discurso de ingreso. El elogio al predecesor lo deja en el pórtico, después del exordio, a menos que decida hacer del predecesor o de su obra el asunto entero.

La Academia Francesa conoció un caso extremo de ruptura con las costumbres: el del dramaturgo y novelista Henry de Montherlant, amigo de Costa du Rels, a quien recordará en su discurso de 1977 ante esta Academia. Montherlant fue elegido el 24 de marzo de 1960, sin haber presentado candidatura para ocupar el sillón 29, vacante por la muerte de André Siegfried, sociólogo y demógrafo. —el padre de la geografía electoral, esa maneras de leer el voto sobre el mapa—. Montherlant tardó tres años en decidirse a elogiarlo. Cuando por fin lo hizo, el 20 de junio de 1963, pidió hacerlo no bajo



la majestuosa Cúpula del Instituto de Francia, sino en la sala de las sesiones ordinarias, sin más público que los académicos y la familia de Siegfried, alegó claustrofobia. En los borradores de aquel discurso ironizó sobre la insinceridad de ese “ejercicio retórico” que es el elogio del predecesor. No fue el primer desacatado, en 1693 La Bruyere había ofendido desde la misma tribuna a colegas vivos, y de aquel escándalo salió la norma de someter los discursos de ingreso a la lectura previa de una comisión. Montherlant, llevó la paradoja más lejos: cumplió el rito, que debe asegurar la inmortalidad del muerto, cuestionándolo.

Hay una característica del género que parece obvia y conviene anotar: estos discursos *se leen*, es decir, *se escriben* antes; y ni siquiera el de contestación se libra del requisito. Hay académicos que brillan en la oratoria y a quienes la oratoria por escrito les cuesta. Don Pedro recuerda el caso del gran orador gaditano Emilio Castelar, que tardó nueve años en presentar su discurso de ingreso. Cuando le encargaron contestar al dramaturgo José Echegaray, primer Nobel de literatura español, lo tuvo esperando siete años; sumados a los cinco que Echegaray ya se había tomado, dieron doce. tuvo doce años de demora. Tres, nueve, siete, doce: la demora, aunque por lo general no tiene consecuencias, le resultó cara a otro Premio Nobel, Jacinto Benavente, elegido en 1912, nunca escribió su discurso de ingreso; en 1946 la Academia lo nombró académico

de honor y declaró vacante su silla. (Benavente muere en 1954)

Cierro con don Pedro. De algunos discursos del XIX escribe que “las maneras ampulosas de los prohombres de la era isabelina y de la Restauración nos resultan hoy irremediabilmente anticuadas”, aunque enseguida reconoce que, como piezas retóricas, son alardes de construcción. Cita el del prosaico poeta Ramón de Campoamor, leído en 1862 y empeñado en demostrar que “la metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje”. También el de Cayetano Fernández, académico para él “ignoto”, empeñado en 1871 en convencer a la corporación de que “la verdad divina da eminente esplendor a la palabra humana”. Campoamor jugaba con el lema que la Real Academia adoptó en 1715, junto con el emblema del crisol al fuego: “Limpia, fija y da esplendor”. El lema se mantiene por respeto a la tradición, pero ya no describe del todo lo que la Academia hace. La Real Academia de hoy es panhispánica y digital: limpia menos de lo que registra; y fija menos de lo que documenta: recoge los usos del español en sus distintos contextos los divulga, y los incorpora en sus diccionarios y gramáticas. Lo del “esplendor” queda sin comentar. Con este marco paso a los discursos de Costa du Rels.

Sigue leyendo en www.elduendeorucultural.com

¹ Este artículo recoge el contenido del discurso pronunciado en 22 de septiembre de 2026, en la celebración del 99 aniversario de la Academia Boliviana de la Lengua.

El edén de los incrédulos

Julia Peredo Guzmán

Ante la inminente aparición del libro *Tu presencia y mi eco. Lecturas en torno a la obra de Norah Zapata-Prill*, compartimos con nuestros lectores este ensayo que forma parte de ese libro.

*“La inevitable necesidad de trascendencia
restituye
a veces
la fe perdida”
(poema cincuenta, Norah Zapata)*

Hablar de Norah Zapata tiene que ver con mirar a la vida sin velos. Tiene que ver con el amor que redime y el desamor que permite un transcurrir, con el dolor cotidiano y las raíces imposibles, con la distancia permanente de uno mismo y la dulzura en lo inmediato, lo concreto. Leerla es mirar de frente el propio desierto y permitirse (sola o acompañada) residirlo por un rato. La poesía de Norah se confronta de manera a la vez intensa y serena con un temor que al hacerse certeza se convierte en una forma de ocupar un mundo doloroso pero habitable, paseando por espinas de las que florece una belleza efímera.

Norah siembra jardines, pero sabe de las estaciones. Se mueve entre la nostalgia y la sed, entre la contemplación de una ausencia y el movimiento que, más que un impulso, es, como diría Chávez, “una huida hacia adelante”. Zapata funda, pero sin afán de conservar, visita lugares sagrados a los que solo podrá regresar con la memoria, mira el camino con el gesto valiente y compasivo de quien se sabe transitorio. El viaje es pleno, jubiloso como solo lo permite el instante.

Eclipses si bien no es el último libro publicado, da cuenta de la escritura más reciente de la autora. Se escribe desde la cama de un hospital, en el umbral entre la vida recordada y la muerte que se anuncia y se esquivo. Es una pregunta sobre la existencia, sobre lo que queda al mirar la propia soledad frente al espejo, es una plegaria desde un vergel imaginario frente a un cielorraso blanco lirio, desde el cual el colibrí de una existencia titila. Encara un dolor sin gloria, una redención posible, una fe empecinada donde el amor y el dolor logran transfigurar un cuerpo al borde de la ausencia.

Algo que llama la atención en primera instancia es la presencia de algunas citas de otros autores. *Eclipses* es el único poemario de Zapata donde se utilizan las citas como una suerte de epígrafes: no como versos en medio de un poema u homenajes que aluden a un autor específico, sino de manera textual y casi suspendida en puntos clave del poemario. Son cinco las citas que marcan momentos distintos. Thoreau, Cortázar, Eco, Pessoa, Pizarnik y Unamuno son los citados en estos espacios. Sin duda, las citas elegidas y colocadas con delicadeza y proporción con relación al texto, dan cuenta de un trayecto de lectura, pero también de una postura existencial. Estos autores, disímiles en espacio y tiempo, tienen algo en común

que permea toda su escritura: la idea de una trascendencia a través de lo imaginario; la alquimia producida por la palabra escrita y por la fe como acto supremo de imaginación. Tomo esa división para definir cinco momentos en el tránsito de mi lectura de *Eclipses*.

Siguiendo este trayecto, la primera parte nos habla del esbozo de una reconstrucción a partir de la memoria: *me arropo de colores/ recuerdo el perfume de los jazmines/ el de los tilos en flor/ de las retamas/ de los narcisos/ de los azules madrigales de romeros en las lomas/ me cedo a los sentidos/ danzo con los rayos de luz que se infiltran por mi ventana*. Un rayo de sol resucita, cobija, permite el nacimiento de los jardines en un lugar estéril. La poeta escribe, rememora y promete, hasta que la punta del lápiz se rompe y se hace inminente la enfermedad. Aparece entonces la segunda cita que apela a la esperanza. En este segmento, la imaginación no crea (o recrea) mundos solamente. En medio de la tormenta, es una tabla de salvación, un acto de resistencia en toda la extensión de la palabra: un cuerpo, frente a la pena y la muerte, (se) resiste en un acto a la vez de entendimiento y valentía. Reza el poema trece: *Llora/ Que no le falte agua a tu canoa/ que seas colibrí, colibrí que alza vuelo sacudiendo sus mojadas alas*. Este empecinamiento logra al fin asirse a una esperanza: en el poema dieciocho sucede al fin un primer paseo fuera de la clínica *las golondrinas vuelven a sus nidos/ me imagino/ yo misma/ golondrina*. En la tercera cita, previa al poema veintiuno, Eco habla de los mundos imaginarios como un escape al mundo real “escabroso”. En comparación con los anteriores capítulos, donde el verano y el otoño dejan resquicios a la esperanza, al posible comienzo, en este sector del libro la poeta solo espera. *Que una nevada cubra mis suturas/ es invierno/ no pido mucho*. En este limbo adolorido donde nada se define, la voz poética reposa en la quietud de una lontananza, distancia que se parece mucho a una despedida. La oscuridad, los silencios, las preguntas acerca de lo que ha sido, son el tono constante en esta parte. Las siguientes citas, que vienen de Pizarnik y Pessoa, aluden a un estado de soledad completa, a la locura que deviene de la propia ausencia: la cercanía a la muerte. En esta, resignada al insomnio, a la finitud, la voz poética se deja llevar por la corriente embravecida de un viaje hacia el olvido. Los poemas *son adioses/ sin dios alguno*. El poema que cierra esta parte del libro guarda una continuidad y es casi una respuesta al poema ocho, como un *encore* o un epílogo. El poema ocho, que clausura la primera parte, menciona tina-

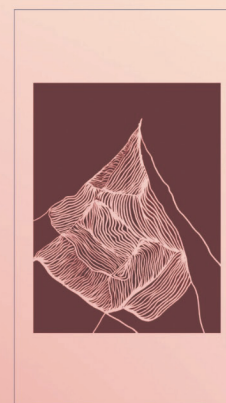
jas llenas de barro que ella sobrevuela llevada por la fantasía; el cuarenta y siete, que cierra la penúltima, habla de tinajas perforadas, de abundancia soñada y, al mismo tiempo de insaciable sed. A este silencio, adviene una cita de Unamuno: “Tener fe no es creer en lo que no vemos, sino crear lo que no vemos”. No es casual que esta cita inaugure la sección final. En este punto el texto se convierte frontalmente en una plegaria, una oración, un acto de fe. Esta última parte destila de las anteriores una luminosidad inusitada: donde antes hubo soledad existe entrega, donde hubo tormenta sopla apenas una brisa, ha escampado y lo que queda de las cenizas no son incendios ni rescoldos, son luces sagradas que iluminan una dicha, una absolución: *diré gracias/ gracias diré por esas profanas confidencias que serán extinguidas*.

Atravesando todo el camino es importante notar también los movimientos que transitan los signos, como la música. Las referencias musicales son una forma de habitar concreta y un presente, un instante casi teatral en el que los lectores acompañan a la voz poética sin mediaciones. La primera referencia es una canción de Dhalius (mencionado por la propia autora) que sucede al finalizar la segunda parte: *tengo que salir de aquí, tengo que salir de aquí/ tengo que salir de aquí/ ¡coraje de coraje de coraje!* la autora la rememora y nos permite escucharla mientras se aferra a la esperanza incierta de salir del hospital. Las otras referencias; el *Miserere* de Allegri, la *Apassionata* de Beethoven, Rachmaninov, María Callas; aparecen en la parte final y apelan a la misericordia, al dolor, pero también inundan y acompañan un momento trascendental: *Señor/ sin la música/ También el más allá se moriría*.

Las aves y las flores son otro signo que atraviesa esta escritura. Serpientes que sueñan mariposas, un colibrí de alas mojadas, cisnes negros que flotan sobre la pena, cisnes blancos que habitan un cuerpo adormecido, un caracol que define el paso del tiempo, las golondrinas vuelven a sus nidos. Animales que dan cuerpo, nombre y movimiento a estados del cuerpo y del espíritu atormentado que encuentra su camino de regreso. Mucho se ha dicho

Tu presencia y mi eco

*Lecturas en torno a la obra de
Norah Zapata-Prill*



LETREO
editores

ya sobre este asunto: famosa sembradora, Norah Zapata es imposible de entender sin los jardines y este poemario no es la excepción. Con las flores, el proceso es también constante y cuenta un recorrido gradual y notorio. La primera referencia aparece en el segundo poema a través de los cuadros de Monet. Es la belleza atemporal que permite imaginar florecimientos, recordar que afuera, de donde la luz se filtra, hay colores que permanecen en su fugacidad. Las flores son también una forma de nombrar su cuerpo: una amapola rojo sangre, un junco, una margarita que se deshoja, un Olivo quebrado que resiste, lirios blancos que lloran en la noche oscura, secretos vergeles. La imagen de su propio cuerpo es clara, luminosa y persiste: *estamos hechos de limos donde nace el loto blanco*. Hacia el final, las flores que se mencionan son flores de Bach: flores como un bálsamo, agua cristalina que canta, que es lluvia y lágrima que cura, racimos de uvas en la vendimia, que inauguran un agradecimiento profuso, una mañana nueva que comienza con la redención.

Eclipses es, de muchas maneras, el arduo y hermoso camino hacia un espacio reconciliatorio. Publicada en 2018, esta obra se presenta en Bolivia luego de años de silencio en su país natal. Nómada como pocos, Norah nos permite acompañarla en un viaje de retorno, en una contemplación que transita el dolor y la cercanía de la muerte, pero, ante todo, la celebración del regreso a una vida tan simple como sagrada que los lectores acompañamos agradecidos.

Acerca de la exposición “Grandes maestros cruceños”: Una trama de relaciones visuales, materiales y espaciales

Jorge Luna Ortuño

El pasado 17 de septiembre se inauguró en la Galería BNB Art en La Paz una exposición colectiva de cuatro gigantes de las artes visuales de Santa Cruz de la Sierra, nos referimos a Marcelo Callaú (1946-2004), Tito Kuramoto (1941-2026), Herminio Pedraza (1936-2006) y Lorgio Vaca (1930). Curada por Cecilia Bayá Botti, la muestra ofrece una singular experiencia visual con carácter histórico, en el mes en el que Santa Cruz conmemora el 216 aniversario de su Gesta Libertaria de 1810.

Recorriendo la muestra

Las esculturas de Callaú interrumpen la linealidad de las paredes, al tiempo que incitan en los visitantes la necesidad de desplazarse dentro de una composición espacial para poder apreciar las obras. Algunas piezas tienen una presencia vertical bien marcada, las que corresponden mayormente a las esculturas figurativas, incluso vemos una que podría ser de su segunda exposición realizada en 1966 en el Salón Municipal de La Paz, en la calle Colón, cuando tenía tan solo 19 años de edad. La obra en cuestión titula “Lavandera”, realizada con madera jichituriqui, 113x25x21 cm, del año 1965.

Siguiendo con el recorrido de la sala, el gran aro es particularmente eficaz desde el punto de vista espacial porque introduce una geometría monumental dentro de una arquitectura dominada por líneas rectas. El círculo funciona casi como un dispositivo óptico, es para ser contemplado, pero a la vez permite visionar otros encuadres de la exposición, es casi una “puerta” visual.

En esta sala Kuramoto/Callaú el carácter espacial es distinto, pues la pared donde están las pinturas de Kuramoto genera una especie de friso narrativo, mientras que las esculturas de Callaú se introducen delante de ese conjunto, creando una visión de superposición de planos. Percepción intercalada de escultura → pintura → arquitectura → otra escultura → otra pintura.

Cuando una escultura de Callaú aparece delante de una pintura de Kuramoto, la pintura deja momentáneamente de



ser un objeto autónomo, se convierte en fondo espacial. Y después, cuando nos desplazamos, vuelve a convertirse en protagonista. La museografía invita así a que los espectadores construyan activamente su primer plano, plano medio, fondo. Una cuestión casi de montaje cinematográfico.

De Tito Kuramoto, artista que falleció el 26 de enero de este año, reconozco primero algunas obras que vi en el libro *Kuramoto* (2019), editado por Silvia Róza, como ser “Modelo con árbol de mango”, óleo sobre madera, 1998. También los óleos sobre tela “Mangos” y “Palmera enana”, ambos del 2001, que registra el catálogo de Manzana 1 dedicado al artista. Lo que más aprecio en este artista es la organización de sus composiciones y el preciosismo de su dibujo sin caer en una idealización clásica; por esto destaco de inicio dos obras, la de las dos mujeres trabajando con un tacú de madera, y la otra cuyo título es “Retrato de la señora Anita Suárez de Leygue”, óleo sobre tela, 1989. Es la observación de lo cotidiano, con esa peculiar mirada perdida de los personajes de Kuramoto, él decía que les gustaba retratarlos pensando. Uno de sus grandes comentaristas, Miguel Ángel García, señala en uno de sus textos: “el pintor cuida de una manera especial los elementos complementarios en sus trabajos, siendo que, en determinadas obras, esos detalles se convierten en preciosos trabajos independientes del resto de la tela. Los objetos que rodean los personajes de Kuramoto se vuelven casi reales, llegando a adquirir una consistencia casi sólida; una apariencia tan real que, diríase, se puede tocar”. (García, 30 de marzo 1986).

Entre Kuramoto y Callaú aparece con intensidad un universo figurativo de personajes, escenas, cuerpos, animales, paisaje, actividades humanas. Sin embargo, no son equivalentes. Por otro lado, Kuramoto no parece buscar la intensidad más sintética y expresiva de algunos de los cuadros de Pedraza que se aprecian en la otra sala. En cambio, con Tito es el reposo, vemos otra intensidad en varias obras donde la trama figurativa y la escena cotidiana tienen un peso diferente, sin que se puedan negar las afinidades. El montaje permite que ambos puedan ser percibidos dentro de una misma constelación sin obligarlos a convertirse en una misma cosa.

Entre Lorgio Vaca y Marcelo Callaú puede intuirse una cercanía aparte, ambos trabajan con una sensibilidad poderosamente vinculada a la materia, el territorio, la naturaleza y las formas de lo local, pero lo hacen mediante lenguajes distintos. En esta muestra vemos a Lorgio construir una imagen, mientras Callaú construye un cuerpo espacial. Pero es bien sabido que Lorgio realizó también en su trayectoria murales en relieve cerámico policromado, lo cual lo acerca a esa inteligencia con las manos, esa sugerencia hacia la experiencia palpable que escapa de la bidimensionalidad estricta.

Introducimos aquí un apunte, tiene que ver con la diferencia de edades, el mayor de todos ellos es Lorgio Vaca (1930) que aún sigue con vida y radica en Santa Cruz de la Sierra, donde hasta hace poco todavía estaba activo haciendo sus murales cerámicos, pero últimamente se lo ha visto debilitado producto de una caída. Lorgio es uno de esos hombres que debiera vivir 100 años. Por otra parte,

cabe recordar que la primera exposición en su vida la hizo en el Salón Municipal de La Paz en 1954, mostrando las acuarelas que había pintado en su estancia por poblaciones aledañas al Lago Titicaca. Formalmente, Lorgio no recibió instrucción en arte, a diferencia de nuestros otros artistas en la muestra que estudiaron en la Escuela de Bellas Artes “Víctor F. Serrano” en Santa Cruz, guiados por el maestro húngaro Jorge Rozsa. Lorgio fue un autodidacta puro, que hizo el colegio en La Paz y luego dejó los estudios en Derecho para irse al campo a pintar, siguiendo la vocación que había descubierto desde su infancia, con las acuarelas que le había regalado su padre antes de irse de la casa. Es un autodidactismo que solo podría comparar con el del escultor paceño Ted Carrasco, otro espíritu libre y danzarín que falleció el pasado mes en la ciudad francesa de Toulouse, a sus 93 años.

Logros del montaje

Hay que resaltar la manera en que la curadora Bayá generó en esta exposición las correspondencias entre obras, es decir, trabajó mediante “familias de afinidad”, no buscando homogeneidad. Esto es crucial porque se trata de cuatro artistas que no forman una escuela homogénea, por lo que el montaje tenía un desafío de encontrar líneas de proximidad. Estas son algunas de las líneas que identificamos:

- **Lorgio Vaca:** territorio, paisaje, naturaleza, cultura material, identidad.
- **Marcelo Callaú:** materia, madera, cuerpo, síntesis formal, espacialidad.
- **Tito Kuramoto:** figura, paisaje, vida cotidiana, personajes, imaginario local.
- **Herminio Pedraza:** figura, paisaje, memoria visual, escenas y territorio cruceño.

Hay entonces una red de relaciones entre territorio — naturaleza — cuerpo — vida cotidiana — materia — memoria — identidad, pero lo más valioso es que cada artista ocupa una posición diferente dentro de esa red. Así, lo que el título de la muestra engloba de manera general como “Grandes Maestros Cruceños”, en el fondo vemos que tiene muchas capas que van más allá de ser una selección de obras de cuatro artistas importantes. El montaje evita una separación excesivamente rígida por autor, las visualidades se contaminan entre ellas.

música es filosofía, psicología, sociología, es todo. Al fin y al cabo, la música expresa los sentimientos populares, comenzando por el amor. Y para comprobarlo no es necesario acudir a la canción de protesta, tan en boga en estos tiempos –se apresuró a comentar, sacándome del apuro.

—Ya me dirás tú qué tiene que ver el amor con la política...

—En la lucha por el poder, amigo. En el caso del amor, la lucha por el control de la pareja. No te extrañe. El bolero, cursi como lo ves, explica muchas cosas sobre la conducta de los hombres y de la sociedad. El dominio del amante sobre el ser amado no es diferente al que busca imponer el gobernante sobre el gobernado.

—Ja, ja, ja, eso me suena a Pablo Milanés en *creo en ti/ como creo en Dios/que eres tú, que soy yo/ en ti, Revolución*.

—No te rías. Si te fijas, no hay mayor glorificación del pueblo y del pobre que en el bolero. Es un escaparte de la eterna lucha de clases. Populismo puro, dirás tú. Y sí, si tú quieres, es así. *Después de laborar, vuelve a su humilde hogar/ Luis Enrique, el plebeyo, el hijo del pueblo/ el hombre que supo amar/ y que sufriendo está esa infamante ley/ de amar a una aristócrata siendo plebeyo él...* ¿Recuerdas a Pedro Infante en *El Plebeyo*? Una alborada tristona, remolona, se descolgaba desde los cerros del sur de la ciudad, entre arboles rosáceos. El frío otoñal se introducía por todos los poros de mi piel a medida que despuntaba el nuevo día, tímido y curioso, y desaparecían los efluvios del alcohol.

—A tono con tu razonamiento –quise intentar una ironía–, el bolero sería una metáfora del desengaño político, como el desencanto por el amor perdido. *¿Y qué más da?/ La vida es una mentira/ miénteme más/ me hace tu maldad feliz*, recité con una carajada, con la mente puesta en *Miénteme* de Armando Domínguez.

—No hay relación humana que pueda darnos tanta felicidad o sumirnos en la mayor de las desdichas. Hablo del amor, por supuesto, pero ocurre lo mismo con la política...

—No voy a contradecirte. En el amor, como en la política, vivimos las pasiones más encendidas, ¿verdad?, y cometemos las mayores tonterías...

—El tema da para mucho. Podríamos estar con esta plática durante días, yo con el amor y tú con la política. Mejor lo dejamos para otra ocasión. Ya llegué a mi destino. No me di cuenta de la hora y se hace tarde para la misa de las siete –se excusó, mientras se ajustaba el sombrero y levantaba el cuello de su impermeable para protegerse de la brisa matutina.

Yo esperaba un adiós a lo Humphrey Bogart, con algo así como “presiento que este es el comienzo de una hermosa amistad” del cínico *Rick* en su despedida del *Capitán Renault* en *Casablanca*, pero se limitó a darme una palmadita en la espalda. Dejó caer una mirada oblicua y giró en redondo, sin darme tiempo para nada. Lo vi cruzar la plazuela de San Miguel con pasitos cortos, entre los rosales cargados de rocío, y subir a trancos la escalinata de la Iglesia de los padres resurreccionistas bajo el cielo cenizo de los despertares paceños.

Tuve el impulso de seguirlo, intrigado como estaba por su presencia, pero preferí caminar por el barrio para sacudirme la nostalgia que se me había quedado atorada en el alma.

La imagen de Camila aparecía y desaparecía en cada esquina de mi memoria, ora envuelta en la nebulosa de mis paseos dominicales con *Yayo* y *Lito*, ora atisbando nuestras cuitas nocturnas desde los arcos peraltados del patio del internado. Con su faldita escocesa, su blusa blanca y el lazo rojo anudado al cuello, irradiaba picardía y ternura. ¿Qué fue de ella? No la volvimos a ver. Como todo destino inacabado, truncado por la avaricia del tiempo, se perdió en la nada, en la fragancia de las azaleas de su balcón colonial. *Como espuma que inerte lleva el caudaloso río/ flor de azalea, la vida en su avalancha te arrastró*, cantaría Jorge Negrete, sumido, como yo, en una profunda melancolía.

Después de deambular por las callecitas de San Miguel en busca de un café, embargado por ese extraño desasosiego que precede a todo día sombrío, enfilé rumbo a mi departamento de Los Pinos para recuperarme de la mala noche.

Al pasar por el quiosco de periódicos, me llamó la atención un recuadro en la primera plana de uno de los diarios paceños. El breve texto pugnaba por encontrar acomodo entre las noticias mal repartidas de la Guerra del Golfo y la movilización indígena que sacudía al país. “Ayer falleció en Buenos Aires uno de los grandes del bolero”, anunciaba el lacónico titular. Desde una foto de juventud color sepia, el bolerista, peinado a la gomina y el lunar en el entrecejo, sonreía con su dentadura perfecta.

Bolero

Juan Carlos Salazar del Barrio

mis recuerdos con humor desabrido-. Si yo los veía...

—¿Cómo es eso? Si no nos conocíamos ni tú vivías en la misma ciudad –pregunté intrigado.

—¿Acaso no me convocaban con mis propias canciones en sus serenatas y en sus confidencias nocturnas? –me devolvió la pregunta con una sonrisa larga, juguetona, sin aclarar mis dudas.

Me tomó del brazo y me invitó a caminar rumbo al sur, en la misma dirección de mi travesía nochera, por una avenida congelada en el tiempo, adormecida por el clamor de las cigarras. Chapurreaba sin ton ni son, en un monólogo que, sin embargo, parecía responder a mis propias cavilaciones. Tenía una risa abierta y un extraño tono en su hablar, con un yeísmo forzado, tal vez autoimpuesto para sonar menos extranjero ante el público mexicano.

—Ustedes *yegaban* al *yanto* por esa mujer...

De tanto en tanto dejaba caer los nombres de nuestras pretendientes de entonces, cuyos balcones solíamos asediar con serenatas sabatinas. “¿Recuerdas a la *Nena*? ¿Y a *Tota*?”, lanzaba con un guiño, sin esperar respuesta. Apelaba al amplio repertorio de su cancionero para hurgar y adentrarse de manera impune en mi memoria: *Que te quiero/ sabrás que te quiero/ cariño como este/ jamás existió...* Ja, ja, ja”, se solazaba.

—¡Ay, el amor, el amor! El bolero es la esencia del amor y el amor es la esencia de la vida, estimado amigo. Sin un amor, ¡ya lo dice la canción!, la vida no vale nada. Por eso, el bolero no morirá nunca... –salió de nueva cuenta al paso de mis pensamientos, justo cuando me preguntaba si el bolero no era cosa de setentones nostálgicos.

Las luces de los autos trasnochados rasgaban la oscuridad como luciérnagas extraviadas, con una luminiscencia que magnificaba las sombras de la avenida. Los haces traviesos convertían los árboles del entorno en figuras animadas de un bosque encantado, en una danza de gigantes acompasada por la música del silencio.

—Quizás... Si tú lo dices, –respondí, un poco apurado, a manera de ganar tiempo ante sus intentos de jalarme la lengua.

—El bolero es amor y pasión. Si no hay pasión, no hay amor; sin amor, hay dolor. El amor es así. Si no lo sufres, no lo vives. Pero, ¡ay!, peor que sufrirlo, es no vivirlo. El vacío del amor nos condena a la mayor de las desdichas y a vivir en la peor de las miserias– prosiguió, parafraseando a un compositor de la época.

—Un poco cursi, ¿verdad? –lancé, sin pensar en su reacción, sino más bien en un amor de mi infancia, mi primer amor, cuando escuchaba por el parlante de la plaza del pueblo, con un intenso hormigueo en la boca del estómago, *toda una vida/ estaría contigo/ no importa en qué forma/ ni cuándo ni dónde/ pero junto a ti*, en la voz azucarada y aterciopelada de *Toña la Negra*.

—Tal vez. Por algo amor rima con dolor. El mal de amores solo encuentra acomodo en la letra de un bolero. El bolero nunca canta al bienamado, solo brinda consuelo al malquerido... –proclamó.

—Lágrimas negras por los amores contrariados, cantaría el Bebo Valdés.

—O lamento de los despechados, dirás tú...

—No, para eso están las rancheras...

—En realidad, es una expresión de esperanza, un auto de fe. *Por alto que esté el cielo en el mundo/ por hondo que sea el mar profundo/ no habrá una barrera en el mundo/ que mi amor profundo no rompa por ti* –cantó a voz en cuello, imitando esta vez a su gran rival, Lucho Gatica.

A estas alturas la plática me sonaba un tanto remilgada, aunque, debo admitir, la evocación colmaba la noche de añoranzas, de pérdidas y ausencias, al alumbrar las penumbras del pasado y reflotar desengaños sumidos hasta ahora en la bruma de mis recuerdos.

—Bueno, es cierto –me apresuré a decir, temeroso de ser descubierto, ¡otra vez!, en la intimidad de mis pensamientos–. Cuando nos enamoramos, nos ponemos la mar de sensibles. La imposibilidad del amor, la ruptura de una relación o el olvido siempre reticente, el desamparo, en fin, nos coloca al borde de la desesperación. ¡*Oh Dios, omnipotente, apiadate de mí!/ Arranca de mi pecho mi amor deseperado/ o avívale la llama, para que vuelva a mí* –recité sin recordar al autor.

Quise cambiar de conversación, cansado de pontificar, pero no me atreví a preguntarle qué hacía en La Paz después de tanto tiempo, preocupado por una *boite* inexistente, en un momento de turbulencia política, con obreros y campesinos lanzados a las calles contra el gobierno neoliberal. No sabía mucho de él. Una década atrás había sido convocado por Gil y Navarro para conmemorar los 35 años de Los Panchos con un concierto en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana, acompañados por la Orquesta Sinfónica de México. Para entonces, según supe, ya andaba de capa caída.

—Vivo desde hace varios años en Buenos Aires, dedicado a la pintura, una afición juvenil –dijo, anticipándose a mi

—¿Eres tú? –me atreví a preguntar, entre el temor y la duda.

Claro, era él. ¿Quién más? No podía equivocarme. No lo vi llegar. Me percaté de su presencia cuando apareció bajo la luz ámbar del farol callejero, una sombra apenas, deslizándose sigiloso entre las siluetas difusas de los eucaliptos que abrigan la avenida. No estaba seguro, es cierto. Pero, sin duda, era él. Bajito de estatura, un tanto regordete, algo cabezón, peinado a la gomina y el lunar en el entrecejo. Era inconfundible, tal como lucía en las fotos de la época junto a *Chucho* Navarro y al *Güero* Gil. —No, no te equivocas, soy yo, yo mismo –respondió con voz pastosa, algo apagada, muy alejada del registro armónico de tenor dramático que lo convirtió en la primera voz del trío Los Panchos-. *Cuando tú me quieras/ cuando te vea sonreír/ vibrarán las campanas/ y alegres mariposas lucirán sus colores/ en suave vaivén* –canturreó, como quien recita un santo y seña.

Un ligero escalofrío recorrió mi cuerpo. No quise atribuirlo a la presencia espectral del recién llegado, sino a la brisa de la madrugada paceña y al whisky de la prolongada tertulia con mis compañeros de la izquierda setentera, socialistas y trotskistas de hueso colorado, so pretexto de pasar revista a la actualidad política.

—Estoy perdido –dijo, sin darme tiempo a responder–. No encuentro *El Gallo de Oro...* Lo recordaba por este rumbo, cerca de la gruta de la Virgen de Lourdes, justo al frente de este bosquecillo de eucaliptos –agregó en tono pausado, mientras se acomodaba la pajarita mal anudada, un descuido evidente ante la impecable camisa de cuello almidonado y pechera plisada.

El aroma fresco de los eucaliptos inundaba la hondonada de Obrajes como estela de una vieja reminiscencia, una añoranza atrapada entre los troncos añosos de la arboleda y los restos de lo que algún día fue un chalet señorial convertido en la boîte favorita de la burguesía paceña y la élite política de la época.

—No lo encontrarás nunca porque *El Gallo de Oro* ya no existe... Cerró hace medio siglo –respondí en tono pausado. Con los reflejos todavía intactos, pese a los excesos de la velada, me cuidé de medir cada palabra, sílaba por sílaba, para evitar que un inoportuno trabalguelas denunciara mi borrachera de por sí mal disimulada.

Lucía un impermeable beige cruzado de doble botón y solapas amplias, con un cinturón de tela, anudado al borde de la cadera, y un sombrero bolsalino de fieltro gris y cintillo negro, recostado sobre su oreja derecha. Envuelto en la niebla y con el cigarrillo a medio fumar entre los labios, su figura me recordó a Humphrey Bogart en su despedida de la lacrimosa Ingrid Bergman en el aeropuerto de *Casablanca*.

—¡No me digas! Claro, el tiempo pasa... Era obvio. Ni te pregunto por el *Maracaíbo*. Seguramente pasó al olvido. Pero, bueno, la caminata valió la pena por este encuentro –dijo en un tono que me supo a cortesía barata, dadas las circunstancias de su insólita aparición. Sentí la delicadeza de sus manos, manos de pianista, cuando estrechó las mías con la calidez y la ternura del amigo, el viejo conocido, el depositario de tus cuitas amorosas, el cómplice de tus sentimientos más íntimos, como los que compartí en mi juventud con *Yayo* y *Lito*, prendados los tres de la misma chica, Camila, en una querencia dolorosa por imposible. En una súbita calorina inundó mis ateridas mejillas, al solo recuerdo de mis devaneos amorosos, y creí enrojecer cual niño sorprendido en una travesura inconfesable.

—Sí, ha pasado mucho tiempo –respondí, aunque yo no tenía en mi mente ni *El Gallo de Oro* ni el *Maracaíbo*, sino mis propios fantasmas, agazapados en los resquicios de mi memoria, a la espera de una provocación cualquiera.

—*Noche a noche sueño contigo/ siento tu vida en la mía/ cual sombra divina/ cual eco distante que/ apenas puedo oír* –adivinó de nueva cuenta mis pensamientos, sabedor de que los boleros nos da las mejores contraseñas para abrir las compuertas del corazón.

Para ser sincero, yo no lo tenía entre mis cantantes favoritos, ni mucho menos. Una noche, mientras nos consolábamos y curábamos nuestras heridas de enamorados irredentos en el internado del colegio, *Yayo* empezó a tararear el bolerito. “¿Cómo? ¿No conoces a Raúl Shaw Moreno?”, me preguntó. “¿En qué mundo vives?”.

Yo, por supuesto, lo conocía. Sin embargo, la imagen de Camila, me remitía a una zamba, *Cuando el amor se va*, así de lejana, tal como la sentía. *Tu mirada siempre ausente/ no la puedo rescatar/ no me engañas, ni me mientes/ tu cariño se va, se va*, entonaba por lo bajo, afanado en retenerla, seguro de que mi mensaje le llegaría telepáticamente al otro lado de la ciudad.

Nos sentábamos cada domingo en un banco de la plaza, solo para verla pasar, ligerita como el aire vespertino, rozando las losetas con pasitos delicados; para admirarla vuelta a vuelta, pensando que la vida nos había separado sin querer, pero que algún un día, *caminando*, como prometía el bolero, nos reencontráramos otra vez. Ella seguía de largo, entre chácharas con sus amigas, sin siquiera dirigirnos la mirada, aunque se sabía, tal vez por eso mismo, en el centro de nuestra atención.

—Ja, ja, ja, si lo sabré yo –mi acompañante irrumpió en

Una metamorfosis musical

Luis Carlos Iñiguez Rojas

Hace algo más de trece años recibí el correo electrónico de una querida amiga con el anuncio de una interesante sesión de arias en la que actuaría un tenor mapuche, el chileno José Quilapi Aniguir. La sesión-concierto fue puesta en escena en el pequeño auditorio *J. S. Bach Haus*, auspiciada por el consulado chileno en conmemoración del septuagésimo aniversario del periódico Los Tiempos. Era la primera vez que vería a un intérprete mapuche, miembro de la legendaria etnia chilena de mayor relevancia que habita la región centro-sur de ese elongado y angosto país.

El talentoso tenor se presentó ataviado con un poncho que colgaba de su hombro. Bajo de estatura y de una textura sólida, interpretó hermosas melodías haciendo uso de un timbre vocal extraordinario. Al cerrar el programa, Quilapi interpretó dos piezas fuera de repertorio: la primera una preciosa canción de cuna mapuche; la segunda una cueca. De autor anónimo, la cueca, en palabras del tenor: “es muy querida en el ámbito popular de mi país, donde se la canta desde hace muchísimo tiempo y me atrevo a calificarla como chilena no sin riesgo de ser contradicho por alguien que sostenga que la melodía podía ser boliviana”. La cueca, acompañada de una guitarra que seguía un punteo excepcional, la había escuchado desde mi infancia con la certeza de que era boliviana. La versión que yo conocía era algo distinta, pero la melodía no admitía confusión. Debí oírla por primera vez interpretada por la estudian-tina orureña 10 de Febrero; un conjunto integrado por personas mayores, todas ellas diestras en instrumentos de cuerda con la mandolina llevando la delantera. La cueca chilena, de acuerdo con el tenor Quilapi, es conocida por unos como *La Tirana* y por otros como *El Martirio*. La que yo conocía lleva el nombre de *Martirio*.

Esperé un tiempo prudencial

para acercarme al tenor y compartirle que había una cueca boliviana muy parecida, cuyo autor lo desconocía. Con una afable sonrisa y voz paciente me dijo: “¡Maravilloso! Esta cueca, además de ser hermosa, parece ser viajera. Uno no debería extrañarse si alguien le adscribe un patrimonio distinto al que me atreví a mencionar; esa universalidad le confiere mayor belleza: la música no tiene fronteras y se difunde como los pájaros”.

Quedé conmovido por esta realidad y curioso por conocer su grado de universalidad. Mi primera búsqueda sobre el *Martirio* boliviano dio con la versión de Savia Andina, una interpretación sobria y hermosa de 2001, con la atribución a Laureano Rojas sin aclarar si como autor o arreglista. Por entonces solo contaba con internet y Google —la IA se encontraba todavía en gestación—; aun así disponía de herramientas suficientes para una indagación que tomó varios días de hallazgos sorprendidos.

Me pregunté cuán distinta era la letra de la cueca *El Martirio* y cómo se oiría interpretada por un conjunto chileno del folclore. La cueca de Chile tiene un ritmo más acelerado que la nuestra, tal vez más cercano al de la cueca tarijeña. Comienza con un rasgueo especial de la guitarra y es en general muy divertida y plena de alusiones jocosas. La versión más antigua que logré conseguir fue la interpretada por los Cuatro Huasos de Chile en 1931. Un colega chileno me envió el enlace de un video que muestra la misma cueca con un contenido más completo, en cuyo final se escuchan versos que incluyen la palabra *tirana* y una frase clave: *algún día querrá el cielo*. Esta versión tocada y cantada por Guido Pereda Bórquez en 2013 también resalta ese rasgueo al que hice mención. Según mi colega existirían grabaciones anteriores de *El Martirio* (de alrededor de 1927) que no pudimos conseguir. Cabe notar que en Bolivia la producción fonográfica comenzó mucho más tarde, a mediados de la década de 1950.

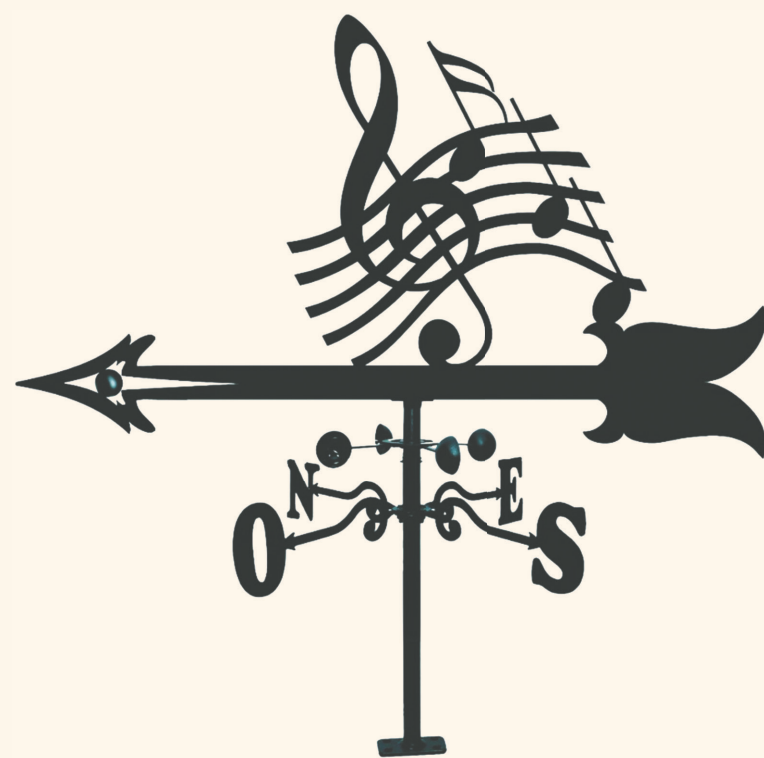
Utilizando los versos más salientes de la cueca, quedé sorprendi-

do al encontrar una versión argentina de esta canción en ritmo de tonada, bajo el título de *La Tupungatina*; muy parecida en melodía al de la cueca chilena o boliviana. Y aún más sorprendente fue conocer que quien la cantaba era la máxima celebridad tanguera de la argentina: Carlos Gardel, en compañía de José Razzano.

La grabación data de 1921 y consigna como autor a Cristino Tapia; célebre cantautor y guitarrista cordobés del folclore argentino. La sintonía entre Cristino y Gardel debió contribuir a que este último se decidiera a cantar en un ritmo tan ajeno al tango y la milonga. A ese paso los registros de versiones similares se iban aproximando a principios del siglo XX.

Pero Google mostró algo aún más revelador. Fragmentos de esta canción se encontraban en viejos yaravíes asociados con la poesía de un poeta arequipeño de la revolución: Mariano Melgar (1790-1815). Otro amigo peruano me envió el enlace de un yaraví aún más antiguo: *Algún día querrá el cielo (Tirano)* cantado por los Hermanos Soto; una grabación de 2017 afectada por el característico ruido de superficie —de fritura— de los discos viejos. La autoría de este yaraví también conocido como *Esperanza*, fue atribuida a Mariano Melgar [Ver poema].

Habiendo sido la prosa de Melgar la fuente de inspiración, se podría concluir que el lugar de nacimiento de las sucesivas metamorfosis del *Martirio* —del yaraví a la cueca y la tonada— es peruano, aunque las poesías de este bate se escribieron cuando Arequipa pertenecía al virreinato del Perú. Melgar fue un poeta romántico bastante prolífico. Una recolección de sus manuscritos dispersos puede leerse en una elegante edición de su [obra completa]. Hijo de padres criollos, recibió su temprana educación en Arequipa seguida por una tortuosa y frustrada carrera eclesiástica. Finalmente culminó sus estudios en la Universidad de San Marcos de Lima, donde se graduó en derecho. Fue un hombre de amores frustrados y



a veces no correspondidos; una faceta de su vida reflejada en muchos de sus poemas y yaravíes melancólicos. La desazón por amores no correspondidos reverbera principalmente en su *Carta a Silvia*; nombre con el que se refería a María Santos Corrales, el amor de sus años juveniles. Su espíritu sensible lo llevó a simpatizar con el proceso independentista del Perú. Fue apresado y llevado al paredón de fusilamiento en 1815. Melgar es conocido en el ámbito literario y musical del Perú como el poeta de los yaravíes.

Los yaravíes son las expresiones musicales más antiguas del Perú. En la opinión de expertos fueron melodías precolombinas cantadas por los incas (harawi), luego adaptadas y sincretizadas con los distintos ritmos musicales que llegaban de España a tierras sudamericanas. Se considera que el yaraví fue la matriz melódica de la zamacueca, en la que se ensamblaron ritmos tan dispares como el fandango, la contradanza y los de origen africano. Lima y Potosí eran los epicentros musicales del virreinato desde donde se difundió el yaraví que fue mutando hasta convertirse en la zamacueca con adaptaciones propias a las distintas regiones donde se hacía popular con el ritmo de vidala, tonada, cueca, zamba. El nombre zamacueca se mantuvo en el Perú como tal hasta la guerra del pacífico (1879). Según la in-

formación peruana, el escritor Abelardo Gamarra propició que el nombre sea cambiado a *Martirio* como un homenaje a la Marina de Guerra de su país.

No es aventurado sugerir que las versiones originales del *Martirio* hayan sido cantadas bajo el rótulo de zamacueca antes de la independencia de Chile, Bolivia y el Perú, y que fueron adquiriendo sutiles modificaciones gracias a las intervenciones de los hábiles intérpretes regionales de música folclórica. Cuán lejos viajó esta melodía y sus versos fue la pregunta final. Nuevamente, líneas claves de esta música se pueden encontrar en la región del caribe colombiano y venezolano bajo el sugestivo nombre de *Cabeza de Hacha* en la que la melodía se viste del ritmo del Caribe y deja de ser nada más que un rastro de la zamacueca. Una última versión de *Cabeza de Hacha* es cantada por el cantor panameño Rubén Blades en ritmo de salsa.

Creo que el tenor conocía de alguna manera este fenómeno de transmigración universal de la música y lo comparaba con pertinencia con los trinos y graznidos de las aves de paso, que posiblemente adquieren matices especiales de acuerdo con la fuerza y dirección de los vientos y las tormentas a lo largo de su recorrido.

Escucha las diversas versiones de *Martirio* en nuestra página www.elduendeorurocultural.com