



**RAÚL RIVADENEIRA PRADA**

**El grano  
en la espiga**

**APUNTES • SEMBLANZAS • CRÍTICA**



## BIBLIOTECA DIGITAL

### TEXTOS SOBRE BOLIVIA

TEATRO, BIBLIOGRAFÍA, LITERATURA, AUTORES, SUS OBRAS Y LO ESCRITO  
SOBRE LOS MISMOS, MASONERÍA BOLIVIANA

#### LITERATURA

#### AUTORES, SUS OBRAS Y TEXTOS QUE COMENTAN SUS LIBROS

#### FICHA DEL TEXTO

Número de identificación del texto en clasificación Bolivia: 5591

Número del texto en clasificación por autores: 9278

Título del libro: El grano en la espiga. Apuntes. Semblanzas. Crítica

Autor (es): Raúl Rivadeneira Prada

Editor: Ediciones Signo

Derechos de autor: Depósito Legal N° 4-1-125-97

Imprenta: Impresiones Gráficas "PANTONE"

Año: 1997

Ciudad y País: La Paz - Bolivia

Número total de páginas: 445

Fuente: *Digitalizado por la Fundación*

Temática: Raúl Rivadeneira Prada

**RAUL RIVADENEIRA PRADA**

***El grano  
en la espiga***

**APUNTES • SEMBLANZAS • CRITICA**

Ediciones

**SIGNO**

La Paz, Bolivia, 1997

© RAUL RIVADENEIRA PRADA

Deposito Legal N° 4-1- 125 - 97

Impreso en Impresiones

Gráficas "PANTONE"

Francisco Pizarro N° 1580

La Paz, Bolivia,

1997



## Prólogo

### I

*En esta nueva obra suya, Raúl Rivadeneira Prada, autor de numerosos libros en las materias de periodismo, narrativa y ensayo político, se encamina directamente a la labor de examen de creaciones literarias y enjuiciamiento de las letras tanto bolivianas como extranjeras, es decir, a los dominios de la crítica literaria.*

*El ejercicio de la crítica es tarea difícil, porque demanda sólida formación cultural, en particular literaria, criterio formado y capacidad especial para la valoración, o sea una inteligencia casi privilegiada. La crítica puede tener o no, así nos parece, carácter científico. Eso, más que de gusto, es asunto de vocación. En todo caso, la crítica ha de ser creadora, lo que equivale a decir que no debe reducirse a la explicación, sino agregar elementos nuevos, interpretar las obras con profundidad y conciliar su contenido con los valores de la vida humana misma.*

*Rivadeneira ha titulado el trabajo que hoy publica, con una expresión poética, una metáfora literaria tomada del mundo vegetal: **El grano en la espiga**. El autor nos da a entender, de esta suerte, que su libro ofrece al lector una realidad en la que el proceso de germinación ya ha conclui-*

do, o que falta muy poco para ello. Quedarían únicamente las etapas de la siega y la recolección, que se darán, sin desperdicio alguno, cuando llegue el momento correspondiente. Entre tanto, ya el grano está ahí, sobre la planta, en actitud de espera, de expectativa. Animémonos los lectores a tomar de una vez este fruto, el libro, para ver qué riquezas encierra.

*Rivadeneira divide la obra en tres partes bien definidas:*

*La primera se ocupa de cuestiones generales, escritores como Juan Rulfo y Octavio Paz, mexicanos; George Orwell, seudónimo del inglés Eric A. Blair, que se atrevió a anticipar lo que sería el mundo hacia 1984, año ya pasado para nosotros; José Hernández y Martín Fiero, este último gaucho marginado y ahora extinguido de la sociedad argentina; temas bolivianos interesantes como el teatro en nuestro medio, el novelista Nataniel Aguirre en su centenario, la poesía de Reynolds, el minero en la literatura de Bolivia. Advértase cómo en el libro se entreveran sin ninguna dificultad los asuntos nuestros con los de índole universal, sin complejo freudiano alguno, sin discriminaciones. Y lo cierto es que al ocuparse de unos y otros, el autor trabaja con la misma soltura y elegancia.*

*La segunda parte se llama "Semblanzas" y enfoca a figuras concretas, buscando perfilar en ellas el carácter y personalidad que ostentaron en la vida real. Están otra vez reunidos escritores de aquí y allá: José Luis Aranguren, Samuel Beckett, Juan Rulfo, Jorge Catalano, Adolfo Costa du Rels, Julio de la Vega, Renán Estenssoro, Juan Quirós, Juan Siles Guevara. El autor ha conocido y conoce a muchos de los nombrados y, en todo caso, ha leído sus obras. En esta parte del libro predomina la visión del hombre de carne y hueso, siempre ligado, por cierto, a sus escritos lite-*

rarios. Rivadeneira traza perfiles psicológicos llenos de simpatía. Los lectores vemos a los personajes moverse, hablar, reír, opinar. En otros términos, vivir y revivir.

La parte final es exclusivamente de crítica literaria. Son 47 los autores de las obras que Rivadeneira Prada somete a examen. Todos ellos son bolivianos de ayer y hoy, pero ahora la actitud del autor es distinta, pues habla de libros en un tono más bien serio, de lo que sugieren o dejan de sugerir al crítico; de lo que dicen y lo que callan, de sus bondades y sus defectos. Pero el enjuiciador no es ceñudo ni altanero, sino solamente franco y explícito. Nos transmite con honradez todo cuanto ha percibido en las lecturas, con apego a los hechos y lejos de los aspavientos. Sinceramente, a propósito de un desorejado librito, dice, por ejemplo: "la ignorancia es atrevida". Y la cosa es así, realmente, sin lugar a dudas.

Los géneros a los cuales se acomodan los libros criticados son: el ensayo, el drama, la narrativa y la poesía, lo que quiere decir que el autor se siente con las fuerzas necesarias para abarcar esos espacios y salir airoso de la empresa. No se ha equivocado.

Claro que Rivadeneira Prada tiene sus géneros preferidos o favoritos, lo cual se pone al descubierto no sólo en esta tercera parte, sino en los capítulos precedentes. Nos referimos al género dramático y al cuento.

Ello tiene sus explicaciones, como es lógico pensar. Ocurrir que Rivadeneira, desde sus tiempos de estudiante, fue lector asiduo de obras de teatro y también actor. Ahora que han pasado los años, sigue siendo el apasionado de ayer por ambas cosas. A Beckett lo estudia, bien que brevemente, con singular afecto.

Para Rivadeneira "es el más alto exponente del teatro del absurdo", teatro que, a su vez, es el más destacado, hasta ahora al menos, de la época contemporánea, por su fuerza renovadora y al mismo tiempo creadora. Luego tenemos que dedica varios trabajos al citado género literario. Son los que mencionamos a continuación: "La crítica y el teatro", "Panorama del teatro en Bolivia", "Diálogos literarios o teatro de reflexión", "Beckett", "Costa du Rels, de claqueur a dramaturgo", y las notas que dedica a las obras dramáticas de los bolivianos Botelho Gosálvez, Calabi Abaroa, L. Ramiro Beltrán y Oscar Barbery Suárez.

Acerca del cuento, son numerosas las referencias y apreciaciones que hace a este subgénero. Entre otros, los cuentistas de quienes se ocupa Rivadeneira, son: Renán Estenssoro, Oscar Cerruto, Raúl Botelho, René Poppe, René Bascopé, Zubieta Castillo, etc. Rivadeneira sigue escribiendo cuentos que publica en libros, en la revista "Signo" y en el suplemento literario del matutino paceño "Primera Plana". Se diría que nuestro autor tiene tanta debilidad por el arte de componer narraciones breves, como por la labor de someter al bisturí de su crítica a cuentos que publican otros escritores.

Dejemos anotado un apunte más sobre los estudios que integran el libro al que nos referimos. Los siguientes ensayos de carácter general poseen crecida importancia como contribuciones de primera categoría al estudio de las letras bolivianas: "Aproximación a la literatura" y "El tema minero en la poesía boliviana".

Por lo demás, no se hace perceptible en Rivadeneira, al menos en esta obra, el deseo de considerar la crítica como actividad científica.

El norteamericano Malcolm Cowley, prestigioso nombre en la crítica literaria de su país, en el volumen titulado **Facetas de la crítica**, ed. Pax-México, 1972, 318 pp., no es partidario de tomar la actividad crítica como una ciencia o un trabajo de científicos. Afirma que la tarea esencial del crítico es valorar poemas. Así de sencillo. "Como dijo Paul Valéry hace ya muchos años -escribe-, hay ciencias de cosas exactas y artes de cosas inexacta". Lo mejor de la crítica es inexacto. Empero, en nuestros días todo el mundo quiere ser científico y moverse en el ambiente de aterrorizado respeto que rodea a los hombres que dividen a los átomos (...) Dígase lo que se quiera, nunca habrá una ciencia de la creencia, del gusto o de las artes del lenguaje. Sólo habrá críticos que hablarán como científicos" (p.296). Otros conceptos de Cowley que se ganan nuestra admiración y casi nuestra solidaridad, apuntan a que la crítica, como arte literario que es, debe ser escrita con lenguaje literario, pero "no en jerga filosófica, médica o socialcientífica", y a que las funciones centrales de la crítica son solamente dos: escoger las obras para escribir sobre ellas, y describirlas, analizarlas, interpretarlas y reinterpretarlas, tomando en cuenta la biografía de los autores y la sociedad en que viven, sin perder de vista que, además de ser estructura de palabras, la obra literaria es "un recurso, un modo de producir cierto efecto sobre el público, como si fuera una máquina inmóvil que creara el movimiento continuo" (p. 302). Cowley advierte contra el peligro que corre el crítico de que al indagar por las personas para quienes se escribió, se desvíe "hacia el terreno de falacias sociológicas y afectivas" (p. cit.).

En nuestro medio no faltan quienes, con gran suficiencia, descalifiquen de plano a los libros de crítica y estudio literario que no ostentan los tecnicismos y otros elementos copiados de Europa y seguidos en forma casi mecánica.



## II

*Durante largo tiempo el autor del presente prólogo ha compartido ideales y actividades de índole cultural con Raúl Rivadeneira Prada. Empecemos refiriéndonos a las reuniones -antes más frecuentes que ahora-, del movimiento "Prisma", de La Paz, que fundara el notable hombre de letras que fue Juan Quirós. En ellas Rivadeneira se caracterizó invariablemente por su viva inteligencia y sus inclinaciones a la polémica conducida con altura. En esas oportunidades y otras, Rivadeneira ha puesto de manifiesto el gusto que siente al actuar con la mayor independencia intelectual, vale decir, sin ataduras ni compromisos. Lo hemos visto esgrimir las armas del pensamiento con sagacidad y a veces con inusitada audacia, mostrándose como el hombre culto y bien informado que es, y blandiendo los argumentos con habilidad. Cuando le tocaba contestar, replicaba con acierto. No era raro que de allí a poco, Rivadeneira publicara en la prensa paceña artículos sobre dichos temas, expuestos esta vez por escrito, con mayor orden, concierto y elegancia, para satisfacción de sus lectores.*

*Trabajamos con él, asimismo, en la revista "Signo", fundada igualmente por Juan Quirós. Allí ponía Rivadeneira, y sigue poniendo, su voluntad y esfuerzos para la correcta organización del material y la buena presentación de las ediciones. Preparaba con esmero y limpieza sus colaboraciones de fondo, así como sus recensiones bibliográficas. En parecida situación nos hemos encontrado respecto de una publicación cultural, pequeña, muy bonita, pero de efímera existencia, titulada "Gong literario", a cargo de los mismos responsables de "Signo".*

*Por varios años nos ha tocado observar diríamos de cerca, la labor de Juan Quirós, Oscar Rivera-Rodas y Raúl*

*Rivadeneira Prada, en la prestigiosa hoja literaria semanal de "Presencia", en la que hemos colaborado en forma espontánea a lo largo de tres décadas y más. Todos están enterados de que, por su capacidad reconocida en el periodismo, Rivadeneira ha sido subdirector de aquel matutino católico y de que, por méritos propios, es actualmente Director de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Católica Boliviana. Más de una vez, Quirós le entregó interinamente -en casos de viaje y enfermedad—el timón de la página literaria de "Presencia", porque Rivadeneira le inspiraba total confianza.*

*Finalmente, con el autor del presente libro, hemos trabajado por años en la Academia Boliviana de la Lengua, correspondiente de la Real Española. El fue Secretario de la ilustre Corporación durante un lustro, aproximadamente.*

*Ya en el campo de la amistad, más que literaria personal, hemos conocido a Rivadeneira en su calidad de perseguido político y desterrado como consecuencia de sus prédicas democráticas y su actividad sindical. Rivadeneira lanzaba sus ideas y convicciones a los cuatro vientos, sin el menor reparo. Ello le ganó la mala voluntad de gentes que supieron cobrársela aprovechando los cambios violentos de gobierno. Los destierros han hecho padecer bastante a Rivadeneira, pero nunca alcanzaron a doblegar su voluntad. Una vez que viajamos a Buenos Aires, lo encontramos en el consulado boliviano y en Ezeiza, muy sufrido por el trato que desde la distancia le prodigaban autoridades bolivianas del ramo diplomático. De Buenos Aires, donde fue profesor de periodismo, pasó a México, tras sobreponerse a una muchedumbre de inconvenientes. Tenía a la vista proyectos más interesantes en lo que hacía a la enseñanza del periodismo. Si bien es cierto que las cosas, en ese aspecto,*

*se le presentaron muy halagüeñas no es menos evidente que en este su primer exilio mexicano (después iría a llegar otro), se le despojó de su pasaporte y se le irrogó daño solamente por maldad. En alguna ocasión Rivadeneira ha relatado a sus amigos lo grave que resulta para una persona no contar con un documento de identidad como es el pasaporte.*

*Otra vez, Jorge Catalano, Roberto Calzadilla y quien esto escribe, caminamos febrilmente por las calles de La Paz a lo largo de tres o cuatro días, para conseguirle un asilo diplomático, como consecuencia de otro golpe de Estado. Fue una odisea increíble. Tiempo después fuimos informados de que Renán Estenssoro Alborta, en funciones diplomáticas, le había tendido la mano con gran decisión, en dos veces por lo menos, arriesgándose a recibir fuertes reprimendas de sus jefes políticos. Gracias a ello, Rivadeneira pudo retornar a La Paz, aunque en la segunda ocasión lo hizo con una pierna enyesada, resultado de un accidente de tránsito en la capital azteca. Los hechos referidos hablan muy favorablemente de Renán Estenssoro y de la lealtad que tenía para con sus amigos y compañeros en las lides periodísticas. Sólo una persona inteligente puede evitar, sin mucho esfuerzo, los vértigos que produce un cargo alto dentro de la administración pública.*

### III

*Queremos desear mucho éxito de difusión a este libro de crítica literaria, género difícil e incomprensido aun por personas de talento.*

*Obras como la presente, concebidas y hechas con sabi-*

*duría, honestidad y firmeza de carácter, resultan sumamente útiles a la cultura de un pueblo, porque depuran, señalan caminos, fijan metas. Ayudan a elevar la cultura y a acrecentar el prestigio de una nación, casi tanto como los avances económicos o las hazañas guerreras. Las artes -y la crítica está ligada a la bella arte que se llama literatura-, encierran la fuerza espiritual de las colectividades humanas.*

CARLOS CASTAÑÓN BARRIENTOS

## INDICE DE CONTENIDO

### I APUNTES

	<i>Pág.</i>
<i>Aproximaciones a la literatura</i> .....	3
<i>Rulfo y la comunicación literaria</i> .....	15
<i>Crítica y análisis literarios</i> .....	18
<i>Juan Rulfo, comunicador</i> .....	21
<i>El universo de Orwell en 1984</i> .....	27
<i>Octavio Paz, en la ruta de los exploradores</i> .....	35
<i>Octavio Paz</i> .....	35
<i>El laberinto de la soledad</i> .....	37
<i>La revolución-revelación</i> .....	39
<i>La crítica y el teatro</i> .....	43
<i>El autor y la obra</i> .....	44
<i>Lo que quiere decir el autor</i> .....	44
<i>El actor y la obra</i> .....	46
<i>El director y la obra</i> .....	48
<i>Las reglas teatrales</i> .....	49
<i>El público y la obra</i> .....	51
<i>El público y la representación</i> .....	52
<i>Importancia y efectos de la crítica</i> .....	54
<i>Panorama del teatro en Bolivia</i> .....	57
<i>El autor</i> .....	58



	Pág.
<i>El actor</i> .....	60
<i>El espectador</i> .....	64
<i>Diálogos literarios o teatro</i>	
<i>de reflexión de Guillermo Francovich</i> .....	69
<i>Teatro de reflexión</i> .....	72
<i>Algunas muestras de diálogos literarios</i> .....	73
 <i>Centenario de la muerte de Nataniel Aguirre</i> .....	 79
 <i>Hombre y paisaje nativos en la poesía de Reynolds</i> .....	 85
<i>El paisaje</i> .....	86
<i>El hombre</i> .....	87
 <i>El poema épico "Martín Fierro"</i> .....	 91
<i>El gaucho argentino</i> .....	93
<i>El Martín Fierro</i> .....	96
<i>Segunda parte o el retono de Martín Fierro</i> .....	102
 <i>El tema minero en la poesía boliviana</i> .....	 107
<i>Ancestro minero</i> .....	107
 <i>CARCAJADA DE ESTAÑO</i>	
<i>(Alicia Cardona Torrico)</i> .....	114
 <i>MINEROS</i>	
<i>(Héctor Borda Leño)</i> .....	116
 <i>LA CANCION DE LA MARIA BARZOLA</i>	
<i>(Jorge Suárez)</i> .....	119
 <i>DESATATE LAS TRENZAS, MARIA BARZOLA</i>	
<i>(Wálter Fernández Calvimontes)</i> .....	121
 <i>LA FOGATA DE SAN JUAN</i>	
<i>(Jorge Calvimontes)</i> .....	122

	<i>Pág.</i>
<i>LOS SOCAVONES</i> ( <i>Eliodoro Aillón Terán</i> ) .....	123
<i>DUENDE DE OQUEDADES</i> ( <i>Alfonso Gamarra Durana</i> ) .....	124
<i>MINERO</i> ( <i>Mery Flores Saavedra</i> ) .....	128
<i>TIENES QUE OIRME</i> ( <i>Mery Monje Landívar</i> ) .....	129
<i>LOS REINOS DE LA MUERTE</i> ( <i>Pedro Shimose</i> ) .....	132
<i>CANCION PARA QUE LA REPITA UN PROLETARIO</i> ( <i>Carlos Mendizábal Camacho</i> ) .....	134
<i>ORURO</i> ( <i>Guillermo Viscarra Fabre</i> ) .....	134
<i>ROMANCE NATIVO</i> ( <i>Augusto Valda Chavarría</i> ) .....	135
<i>CANCIONES PARA DORMIR A LOS NIÑOS MINEROS</i> ( <i>Alberto Guerra Gutiérrez</i> ) .....	136
<i>CON MI MOJADA VOZ DE SOLEDADES</i> ( <i>Jorge Mansilla Torres</i> ) .....	137
<i>MINA</i> ( <i>Alfonso Gumucio Dagrón</i> ) .....	139
<i>DAMIAN USCAMAITA</i> ( <i>Jorge F. Catalano</i> ) .....	140

## II SEMBLANZAS

	Pág.
<i>José Luis de Aranguren</i> .....	147
<i>Samuel Beckett</i> .....	151
<i>Jorge F. Catalano</i> .....	155
<i>Adolfo Costa du Rels</i> .....	161
<i>Julio de la Vega Rodríguez</i> .....	169
<i>Renán Estenssoro Alborta</i> .....	177
<i>Manuel Puig</i> .....	181
<i>Juan Quirós</i> .....	185
<i>Juan Rulfo</i> .....	207
<i>Juan Siles Guevara</i> .....	213

## III CRITICA

	Pág.
<b>RAUL ALCAZAR VELASCO</b>	
<i>Tránsito de Sombras</i> .....	223
<b>ALCIDES ARGUEDAS</b>	
<i>De cara a la realidad</i> .....	225
<b>OSCAR BARBERY SUAREZ</b>	
<i>El Portavoz</i> .....	233
<b>RENE BASCOPE ASPIAZU</b>	
<i>Niebla y Retorno</i> .....	235
<b>LUIS RAMIRO BELTRAN SALMON</b>	
<i>El cofre de Selenio</i> .....	237
<b>HUGO BOERO ROJO</b>	
<i>La telaraña</i>	
<i>El valle del cuarto menguante</i> .....	241
<b>RAUL BOTELHO GOSALVEZ</b>	
<i>La Lanza Capitana</i> .....	247

	<i>Pág.</i>
<i>Trece Ensayos</i> .....	250
<i>La Revancha y otros cuentos</i> .....	253
<i>Vale un Potosí y otros relatos</i> .....	255
 <b>GUIDO CALABI AVAROA</b>	
<i>Con la sed en los labios</i> .....	257
 <b>GEORGETTE DE CAMACHO</b>	
<i>¿Creéis en fantasmas?</i> .....	263
<i>El color, la luz, el oro.</i>	
<i>Aproximación encantada a Góngora</i> .....	267
 <b>MATILDE CASAZOLA MENDOZA</b>	
<i>...A veces un poco de sol</i> .....	275
 <b>CARLOS CASTAÑÓN BARRIENTOS</b>	
<i>Facetas de nuestro Romanticismo</i> .....	277
<i>Literatura de Bolivia</i> .....	278
<i>Anécdotas de Nicolás Ortiz Pacheco</i> .....	281
 <b>PRIMO CASTRILLO</b>	
<i>Hermano del viento</i> .....	283
 <b>JORGE F. CATALANO</b>	
<i>Chopín, el esplendor del Romanticismo</i> .....	289
 <b>OSCAR CERRUTO</b>	
<i>La Muerte Mágica</i> .....	295
<i>Cerco de Penumbra</i> .....	300
 <b>SEVERO CRUZ</b>	
<i>Porfirio Díaz Machicao, detractor del indio</i> .....	303
 <b>GLADYS DAVALOS ARZE</b>	
<i>Corazones de arroz</i> .....	307

	Pág.
<i>PORFIRIO DIAZ MACHICAO</i>	
<i>Cauce de palabras</i> .....	311
<i>ALVARO DIEZ ASTETE</i>	
<i>Abismo</i> .....	315
<i>MARLENE DURAN ZULETA</i>	
<i>El otoño de la almohada</i> .....	317
<i>GUILLERMO FRANCOVICH</i>	
<i>El odio al pensamiento</i> .....	319
<i>BLANCA GARNICA</i>	
<i>La razón del musgo</i> .....	323
<i>AUGUSTO GOTTRET B.</i>	
<i>Imágenes y Vivencias</i> .....	327
<i>JULIO E. LOAYZA RAMOS</i>	
<i>Quietud de Atillo</i> .....	333
<i>H.C.F. MANSILLA</i>	
<i>Consejeros de Reyes</i> .....	339
<i>JORGE MANSILLA TORRES</i>	
<i>Pienso Luego Exilio</i> .....	345
<i>De Puño y Letra</i> .....	347
<i>JAIME MARTINEZ SALGUERO</i>	
<i>Moradas Iridiscentes</i> .....	349
<i>El relato minero de Bolivia</i> .....	353
<i>EDUARDO MITRE</i>	
<i>Desde tu cuerpo</i> .....	357



	Pág.
<b>GUSTAVO ADOLFO OTERO</b>	
<i>Elogio del Libro</i> .....	361
<b>ISABEL PARAISO</b>	
<i>El verso libre hispánico,     orígenes y corrientes</i> .....	365
<b>EDMUNDO PAZ SOLDAN</b>	
<i>Las máscaras de la nada</i> .....	369
<b>RENE POPPE</b>	
<i>Interior Mina</i> .....	371
<i>Cuentos Mineros</i> .....	375
<b>GARY PRADO SALMON</b>	
<i>El otro lado del puente</i> .....	377
<b>GIANCARLA DE QUIROGA</b>	
<i>De Angustias e Ilusiones</i> .....	379
<b>GABRIEL RENE-MORENO</b>	
<i>Matanzas de Yáñez</i> .....	381
<b>LUIS RIOS QUIROGA</b>	
<i>Nuestro idioma popular en "La Chaskañawi"</i> .....	391
<b>OSCAR RIVERA-RODAS</b>	
<i>La modernidad y sus hermenéuticas     poéticas. Poesía boliviana del siglo XX</i> .....	395
<b>CARLOS RUA P.</b>	
<i>La nueva clase</i> .....	401
<b>JAIME SAENZ</b>	
<i>Los Cuartos</i> .....	405

	<i>Pág.</i>
<i>MARCIAL TAMAYO</i>	
<i>Demasiada Luz</i> .....	409
<i>SISSY TORRICO CALVIMONTES</i>	
<i>Fuego y Sangre</i> .....	413
<i>UNION DE POETAS Y ESCRITORES DE COCHABAMBA</i>	
<i>Antología Poética 2</i> .....	415
<i>Primera Antología. Prosa</i> .....	421
<i>JESUS URZAGASTI</i>	
<i>En el país del silencio</i> .....	425
<i>SEVERO VASQUEZ MACHICADO</i>	
<i>Cuentos y Ensayos</i> .....	429
<i>GABY VALLEJO DE BOLIVAR</i>	
<i>La sierpe empieza en cola</i> .....	431
<i>EDITH VON BORRIES</i>	
<i>En un atardecer violeta</i> .....	437
<i>GUSTAVO ZUBIETA CASTILLO</i>	
<i>Relatos, Sueños y Realidades</i> .....	441

## Aproximaciones a la literatura

### I Apuntes

## *Aproximaciones a la literatura*

Lo social en la literatura (o de la literatura) es, como la ya larga tradición en la materia lo ha establecido, la forma del mensaje: la narrativa, por ejemplo, que en el nivel de los efectos constituye un aspecto importante del problema de relación autor-público.

Las experiencias del artista, en cualquier proceso comunicacional que provoca el arte, pretenden arribar al receptor. La medida en que esas experiencias son compartidas por el receptor o la intensidad con que se cumple la intención comunicativa del autor son problemas aún no resueltos por la teoría de la comunicación. Cuando más, tenemos algunas sospechas fundadas acerca de este proceso, pero nada más que eso: sospechas.

Además, carecemos de una sociología de la literatura universalmente aceptable, tanto como carecemos de una sociología de la comunicación que tenga el mismo carácter. Pero esta carencia no debe desalentarnos sino, al contrario, impulsarnos a seguir las huellas, aunque tenues, de la investigación en el terreno de ambas sociologías.

Esto es más necesario ahora que las interacciones humanas se han tornado altamente complejas, en parte, por la multiplicidad de formas que asume la comunicación social y por la consecuente multiplicación de mensajes disponibles.

Los llamados medios de comunicación de masas realizan para nosotros la tarea selectiva de mensajes, lo cual entraña el riesgo de la manipulación negativa y coloca al receptor en situación de dependencia total respecto de la información general y en no pocos casos de la información sectorializada.

El mismo artista -o para nuestro caso el autor literario- no puede escapar o quedar incólume ante las presiones e influencias de una labor selectiva de mensajes que corresponde a los medios masivos. La actividad literaria, junto al quehacer filosófico y científico es una de las formas más antiguas de comunicación colectiva. Los canales utilizados a través de la historia se han perfeccionado merced a los nuevos adelantos y descubrimientos tecnológicos. Los potentes altavoces electrónicos han sustituido en calidad y fidelidad de transmisión física a las láminas metálicas de la máscara "personae" que utilizaban los actores griegos.

La tecnología de la imprenta ha permitido que el libro rompa las cadenas que sujetaban a los viejos manuscritos a un régimen de custodia contra robos en las bibliotecas medievales donde había que depositar un copón de oro en prenda por el préstamo de un pergamino. El libro es la versión masificada de la cultura.

Los antiguos colocaban en una escala jerárquica a los productos de la creatividad humana. Consideraban que la poesía y el teatro eran las máximas expresiones artísticas y literarias. El relato de ficción era tenido como algo "popular" y por lo tanto subalterno o arte menor. Aún hoy, a muy pocos se les ocurrirá afirmar que la obra de Homero es una novela. Permanece la visión poética de *La Iliada* y *La Odisea* y nada hace presumir que se sustituya el bien ganado apelativo de "El poema homérico" por el poco convincente nombre de "La narrativa de Homero".

Comunicación y literatura están tan estrechamente ligados uno al otro, quiero decir comunicación masiva y literatura, que los primeros comunicadores tecnificados que auxilian a los talleres de imprenta, desde Gutenberg, hasta nuestros días, son hombres de letras, en su mayoría.

El periodismo absorbe desde el primer momento a los contingentes de autores que pasan hambre y muchas otras privaciones porque el producto de su fantasía no reditúa las ganancias que corresponden a un industrial textil o a un comerciante de especias



de Oriente. En la medida en que se masifica el producto periodístico, se abren anchos espacios a la divulgación de las literaturas. Los autores encuentran un canal natural de expresión. Y cuando la imprenta queda liberada del régimen de la censura, surge la industria editorial que desarrolla a la misma literatura y la pone al alcance de un mayor número de receptores.

Un fenómeno sociológico digno de atención, a este respecto, es la presencia de la industria cultural que instrumentaliza las literaturas en función de ideologías e intereses de clase o grupos económicos y financieros, a la vez que de modelos de vida extraños tenidos como óptimos y deseables para toda la humanidad.

Hay varias vías de aproximación al estudio de la literatura y, consiguientemente, varias rutas para aproximarse al contenido de un producto literario. Ensayemos aquí un acercamiento desde la perspectiva de la comunicación.

De este modo, es posible analizar el vocabulario y las reglas gramaticales que emplea un autor dado que ningún escritor utiliza todas las palabras del idioma en que escribe ni echa mano de todas las posibilidades sintácticas de un lenguaje. Es posible investigar el género o los géneros literarios que cultiva un autor. Y se pueden combinar ambos procedimientos: instrumentos sintácticos y géneros, a través del planteamiento de una pregunta: ¿Qué caudal de palabras y reglas gramaticales maneja un autor en tal o cual género literario?

Es atrayente analizar el lenguaje que usa el mismo autor cuando escribe una pieza de teatro, cuando redacta un discurso, cuando construye una trama novelada o compone un verso que ha de leerse en la intimidad, silenciosamente. En el primer caso, de la pieza teatral, la base física de la transmisión del mensaje es el sonido: los fonemas del diálogo; en el segundo caso, esa base física es la palabra escrita o impresa.

En el teatro, el escenario, la iluminación, el decorado, el vestuario, los recursos técnicos de sonido y otros elementos dan infor-

maciones tanto como lo hacen el movimiento escénico, la gesticulación, la mímica y otras formas de expresión corporal de actores y actrices. Incluyamos los movimientos plásticos de la danza, y la misma música, si la pieza teatral lo exige. Configuran un complejo de información. Esto significa que el contenido hablado no es sino un mensaje junto a otros mensajes o que el contenido hablado forma parte de un contexto riquísimo.

Hay un clima complejo de información en el cual la palabra hablada es un elemento entre varios.

El libro, en comparación con lo anterior, es el medio a través del cual se expresa la novela. Este medio posee un contexto más reducido: el tamaño del libro, la calidad del papel, los caracteres tipográficos, la justificación de las líneas, la calidad de la tinta, la calidad de la impresión, en algunos casos, las ilustraciones y la presentación de la tapa y contratapa.

En la función de teatro, el receptor participa del acto comunicativo como parte de un grupo, de un público. Se ha sometido al horario y lugar fijados para la representación. Si llega tarde, ha perdido información necesaria, irrecuperable; si no presta debida atención, si no capta enseguida una situación dramática, si no almacena y procesa un mínimo de información, se le oponen barreras casi insalvables para proseguir con el curso del proceso comunicativo. No podrá entender el mensaje.

El lector de una novela está solo ante el libro, ante el mensaje, ante el autor. El mensaje impreso está a su disposición, sin sujeciones de horario o lugar. Puede tomarlo el momento que quiera y en el sitio que prefiera. Y volver las páginas hacia atrás cuantas veces considere necesario; detenerse en una página, en una frase o en una palabra, puede revisar oración por oración, frase por frase o releer mil veces todo el libro, si le conviene.

Si estamos de acuerdo en las diferencias anotadas, y si es cierto que hay variaciones en cuanto a los vocabularios y sintácticas de un determinado autor en lo relativo a diferentes géneros, conven-

gamos en que todo esto conduce al estudio o a la posibilidad de un estudio de los lenguajes de un autor en función directa de diferentes medios empleados por él mismo.

Tomemos por ejemplo ilustrativo el caso de Bertolt Brecht, para un ensayo comparativo de lenguajes entre la *Opera de tres centavos* (1928) y la *Novela de tres centavos*, (1934).

Un estudio comparativo demanda un análisis sintáctico, puesto que habrá que considerar al lenguaje del autor como un código definido de elementos y de reglas respecto de las posibilidades de interrelación de dichos elementos. Un estudio tal constituye un acercamiento al lenguaje como sistema sintáctico.

Ahora, si tenemos en cuenta que hay un repertorio de palabras que ha usado el autor y reglas gramaticales que han regido la elaboración de su mensaje; además está de por medio un género literario y si hablamos de la novela y de otro lenguaje que usa en el teatro se nos revela el hecho de que tenemos que ver con varios sistemas sintácticos o con una jerarquía de sistemas sintácticos. El sistema básico es, en este caso, el de los fenómenos fonéticos, el del caudal determinado de esos elementos de sonido y sus reglas de combinación en que descansa cada lenguaje natural del hombre. Hay un sistema superior en el cual cabe el primero, constituido por el vocabulario y la gramática. En un tercer sistema quedan incluidos los dos anteriores y es el que cubre a los géneros literarios y las reglas sintácticas respecto del poema, del teatro, de la novela. La misma obra de Brecht nos señala la necesidad de ampliar el número de los subsistemas en el nivel más alto, es decir, en el nivel literario. Y un género más que no aparece entre los géneros literarios tradicionales: el cine. En 1930, se llevó al celuloide la *Opera de tres centavos*. La primera exhibición se produjo en 1931. En los próximos 25 años, a partir de entonces, Brecht habría de estar casi siempre ocupado con el arte cinematográfico, en busca de posibilidades de adaptación del teatro al cine y tratando de disfrutar de las nuevas técnicas cinematográficas para la

significación. En sentido ascendente, de abajo hacia arriba, un sistema de significaciones individuales; otro, de significaciones grupales y, por último, de significaciones más abstractas en el sistema de todo el lenguaje o código madre.

Aproximarse -para seguir con el ejemplo- a la semántica de Bertolt Brecht, como a la de cualquier otro autor significa estudiar su sistema espiritual y valorativo; analizar cómo se percibe el escritor a sí mismo, en su medio ambiente natural y socio-cultural y cómo percibe a su entorno en relación consigo mismo; cómo percibe al ser humano y las obras de éste en relación con el medio ambiente del cual participa el mismo observador.

Y, al igual que en el nivel sintáctico, un estudio así podrá revelar los rasgos de la personalidad del autor, dará luces sobre las experiencias del artista una indagación en la cultura de algunos de sus grupos socioculturales. En lo tocante a Brecht, por ejemplo, el fondo de las corrientes literarias y del marxismo; las condiciones económicas y políticas de la Alemania de la primera mitad de este siglo; del pensamiento y sentimiento de los proscritos alemanes del régimen imperante del treinta y tres al cuarenta y cinco. La semántica literaria de Brecht, será así, una semántica de los tiempos de Brecht, una semántica de los signos de los tiempos alemanes que le tocó vivir.

El tercer nivel de acercamiento a la literatura y sus productos es el pragmático: el nivel de las interacciones o efectos psicosociales provocados por la comunicación humana. En esta área, preguntamos por la intención comunicativa del autor-emisor ya que hemos de hablar de mensaje, suponiendo que la obra literaria tiene un mensaje y suponiendo que éste es la materialización de una intención comunicativa. Aunque en este plano, puede ser controvertible tal intención. Hay bastante materia de polémica acerca de la naturaleza del mensaje literario. Pero si aceptamos el punto de vista de que un análisis comunicacional de la literatura debe ajustarse a los métodos de la comunicación y a las estructu-

ras de ella, entonces es permisible hablar de mensaje y, por tanto, de una intención comunicativa descubierta o por lo menos presunta. De otro modo, no podríamos avanzar hacia la indagación de los efectos visibles o presuntos de los mensajes. Hay otro nivel más en cuanto a los efectos: el de las correspondencias entre la intención del autor y el de los efectos no intencionados, no previstos y ni siquiera deseados o sospechados por el autor.

Es legítimo averiguar los efectos que tuvieron las informaciones retroalimentadas en el público, preguntar por los circuitos de retroalimentación que provocó el autor queriéndolo o no. Y los circuitos retroalimentadores de los personajes de influencia en la vida de Brecht. He ahí algunos sistemas de comunicación establecidos entre Brecht y su familia burguesa en la vieja y conservadora ciudad de Augsburg; las reacciones que provocó el rechazo del joven Brecht de las convenciones fuertemente defendidas por sus grupos primarios de pertenencia. Están ahí sistemas de comunicación establecidos entre Brecht y sus amigos, amantes y esposas, entre ellas mujeres tan sobresalientes como la actriz Helene Weigel. En su círculo de amigos, los escritores, pintores, músicos, políticos, directores de teatro y cine; actores y actrices; filósofos, principalmente los marxistas. Algunos sistemas de comunicación más amplios y complejos resultan de las relaciones del Bertolt Brecht autor de teatro y cine y director de estos géneros artísticos que nos enfrentan a considerar relaciones psicosociales complicadas. El público del teatro de Brecht estuvo, en su mayor parte, integrado por la misma clase burguesa que el dramaturgo atacó en sus obras y al parecer no logró crear el nuevo público soñado: ni una burguesía consciente y autocrítica que facilitase la liquidación de sus privilegios y aun de su misma existencia, ni un público de clase obrera cultivada que comprenda que hay un nuevo teatro, moderno, hecho a su medida. Y cuando las obras de Brecht fueron representadas en los Estados Unidos, cada función fue un fracaso por la imagen que los directores y

actores tenían de las expectativas del público sobre dichas obras. El problema no consistía en un rechazo a priori del público norteamericano a la producción dramática del autor alemán, sino que el público recibía una interpretación o adaptación desvirtuada de las piezas que significaban en varios casos deformaciones substanciales del mensaje teatral.

Algo similar sucedió cuando Brecht trabajó en el cine. Eran incompatibles la intención comunicativa del autor y las imágenes impuestas por los directores al público.

Esta experiencia de adaptación del teatro al cine es frecuente porque se hacen incompatibles las técnicas teatrales con los trucos cinematográficos. Al respecto, conviene investigar este sistema complejo de relaciones entre la obra del autor, que en el caso del arte escénico incluye las formas de puestas en escenas, pautas estéticas, códigos del medio, expectativa del público y la visión que tienen los productores y directores de tales expectativas, así como las exigencias técnicas y económicas de los medios. Todos estos elementos sintácticos pueden determinar una modificación del significado original del mensaje.

Queda por esbozar un cuarto camino de aproximación al escritor y su obra: el camino de las influencias y de cómo éste las asimila o cómo ellas se traducen en la obra. En la tradición literaria o de análisis y crítica literaria se conocen estos aspectos con el nombre de investigación biográfica o investigación de motivos. Desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación, parece útil partir de la siguiente hipótesis: "El hombre, como individuo, es un sistema abierto que posee, desde el primer instante de su existencia un cierto caudal de información almacenada en su memoria biológica, en su estructura biológica. Como sistema orgánico, está programado filogenéticamente. Un elemento sustancial de este programa es la necesidad de introducir continuamente información en el sistema, desde el medio ambiente para adaptarse al entorno y sobrevivir en él. El sistema reacciona ante una

porción de esa información y la olvida, se trata de la memoria a corto plazo; otra porción de información es retenida en la memoria, fenómeno de almacenamiento a largo plazo, es decir, esta información se integra a las estructuras vitales de tal suerte que el sistema pueda utilizarla para su propia transformación adaptativa y evolutiva. De este modo, la actividad del sistema orgánico resulta del encuentro del input informativo procedente del entorno con el sistema de información ya almacenada. Respecto de la comunicación humana, diríase que la intención comunicativa -motivación- resulta del encuentro de ambas informaciones. O la intención de comunicar algo a alguien resulta en cierta forma del modo de percibir el medio ambiente en relación con uno mismo.

Del mismo encuentro de la información importada y la almacenada puede resultar otra motivación: la de buscar y recibir más información. La sensación de que allí hay algo que me interesa, afecta, preocupa o emociona resulta de dicho encuentro informativo a la par que la sensación de que estoy insatisfecho por la información, porque ella no despeja suficientemente mis incertidumbres, moviliza mi interés por informarme más amplia y profundamente.

El joven Brecht había desarrollado un aversión o rechazo a las convenciones de sus grupos primarios burgueses. Esto nos permitiría decir que Brecht, desde su niñez, ha organizado, estructurado, jerarquizado y almacenado información procedente de su entorno socio-cultural de tal modo que se percibió a sí mismo como disonante con su medio ambiente y éste disonante con él.

La percepción de dicha disonancia se hizo más aguda en los años de la primera guerra mundial frente a las discrepancias entre un nacionalismo romántico y el sufrimiento del hombre; entre los valores aceptados y defendidos por la burguesía y oficialmente prolongados y la imposibilidad de las grandes mayorías de vivir en condiciones humanamente dignas y convertir en realidad su



derecho a ser felices como lo entendía Brecht. Esta percepción puede interpretarse como una fuerza motivadora de intención comunicativa acerca de tal disonancia y discrepancia e implica la búsqueda de formas de expresión adecuadas y eficaces; la búsqueda de conceptos para ubicarse en la maraña de contradicciones de su tiempo; la búsqueda de lenguajes y medios para comunicar inquietudes e interpretaciones de lo que percibía y cómo lo percibía; la búsqueda de modelos particularmente en el mundo teatral que posibilitaran al receptor una percepción consonante de sí mismo con el medio ambiente y que contribuyera al cambio deseable de las estructuras de convivencia, es decir del sistema social. Por eso, tal vez, en la obra brechtiana el común denominador de sus mensajes sea la percepción de la paradoja.

No se puede soslayar el mundo de influencias en la obra brechtiana cuando en su producción hay cuatro momentos nítidos: El primero, en el que Brecht denuncia el proceso de alienación del hombre en la sociedad de masas o reducción a "número", a valor fungible e intercambiable.

El segundo, con *Mann ist Mann* y *Dreigroschenoper* que abarca también al ambiente, a la sociedad como parte integrante y condicionante del individuo.

El tercero, el de su llamado teatro pedagógico, fuertemente influido por la concepción filosófica del marxismo.

El cuarto, el de la más madura producción literaria para penetrar a fondo en el mundo burgués cuando sus personajes en escena tienen clara conciencia de clase y la perspectiva de un nuevo orden con el socialismo. *Mutter Courage und Ihre Kindern* puede ser la más alta expresión de este momento.

Finalmente, bien vale recordar un párrafo de *Observación del arte y arte de la observación*, de Bertolt Brecht:

"Es una opinión antigua y elemental que una obra de arte, en sustancia, deba actuar sobre todos los hombres independientemente de su edad, educación y condición. El arte-dice-se dirige al hom-



bre, a todos ellos y no importa que éste sea viejo o joven, trabajador anual o mental, culto o inculto. De modo que una obra de arte pueda ser comprendida y gozada por todos los hombres, ya que todos los hombres llevan en sí algo de artístico”. (Tomado de Bertolt Brecht, de Paolo Chiarini. Ediciones Península, Barcelona, 1969, página 211).

## *Rulfo y la comunicación literaria*

El precursor de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, concibió la lengua como un “sistema de signos”; como un producto social transmitido de generación a generación” (1).

La lengua hablada -y posteriormente también escrita- se incorpora, bajo esta conceptualización, en el hecho cultural y forma parte inseparable de éste. Tal inserción exhibe el inconfundible rasgo de la funcionalidad. Una lengua es, ante todo, un instrumento para la comunicación entre los miembros componentes de un sistema cultural. De tal modo que, desde el punto de vista de la Teoría General de los Sistemas, la lengua constituye un subsistema del sistema cultural, pero esto no impide que se la pueda tratar también como un sistema de derecho propio y eso es lo que hace la lingüística.

¿Qué tipo de sistema es la lengua?

Si nos remitimos a la clasificación ya generalmente admitida de la teoría de sistemas, se trata de un sistema abierto y dinámico, porque se transfiere de una generación a otra y porque cada generación introduce cambios fonéticos, gráficos y semánticos en ese patrimonio heredado.

Comprender una lengua requiere, al menos para los lingüistas y comunicólogos, situarla dentro de un marco de referencia social. De esa ubicación, que será punto de partida para cualquier análisis, depende la aproximación a los significados que encierran las expresiones lingüísticas o el extravío del analista.

En la ruta trazada por De Saussure, tomemos el acuerdo de que

una expresión hablada y representada gráficamente es un hecho lingüístico, algo dado en tiempo y espacio más o menos definibles.

Conviene, asimismo, tomar en cuenta esta otra cita del autor ya nombrado: “La lengua es, de todas las instituciones sociales, la que menos presa ofrece a las iniciativas. La lengua forma cuerpo con la vida de la masa social, y la masa, siendo naturalmente inerte, aparece, ante todo, como un factor de conservación”. (2).

Esta opinión acerca de la “masa” es incompatible con los hechos protagonizados por ella en el campo sociolingüístico, en la política y sus consecuencias lingüísticas, en el área de la cultura popular y en otros terrenos. Lo que De Saussure sugiere es que hay una permanencia estructural de la lengua, lo que permite la transmisión hereditaria antes mencionada. La masa no es inerte, actúa en respuesta a los estímulos sociales y económicos que la presionan y lo hace produciendo hechos que también afectan a la lengua.

Un ejemplo de orden semántico: la palabra *salario* tiene diversos significados según las formas de explotación e injusticia social predominantes en los sectores laborales de un país atrasado y dependiente. De Saussure apunta, como anticipándose a la crítica: “... hay que añadir que esas fuerzas sociales actúan en función del tiempo”. Entonces, el carácter de fijeza de la lengua resulta de la ligazón social con las tradiciones y una ubicación en el tiempo. Pero no sólo en el tiempo sino también y simultáneamente en el espacio. Este es un problema que concierne directamente a la vieja discusión sobre el carácter arbitrario del signo y la mutabilidad o inmutabilidad del lenguaje. No es propósito de este trabajo atizar la hoguera de ese pleito, pero sí traer a colación elementos que permitan un acuerdo básico sobre esta doble cara del signo lingüístico; acerca de la dicotomía fijeza/ movilidad; permanencia de un valor significante y desplazamiento de dicho valor en la relación significado- significante, habida cuenta de las condiciones objetivas y subjetivas que ofrecen tiempo y espacio.

A mayor abundamiento, considérese que esta proposición ha adquirido carta de ciudadanía como principio general de la semiología.

Ahora bien, si consentimos que una lengua adquiere las características geográficas del medio en que vive el grupo socio-cultural hablante, tenemos que el castellano traído por la Conquista de 1492 ha cambiado notablemente. De él se han derivado varios dialectos a cual más dispares: el mexicano, el boliviano, el argentino (porteño), el chileno y tantos otros como poblaciones con propósitos de autenticidad nacional hay en el mundo así llamado "hispanico".

Pero también ocurre que subsiste un tronco común o estructura fija conocido como el castellano culto; un código inteligible, descifrado en sus denotaciones tanto por mexicanos como por bolivianos, argentinos y chilenos. Una lengua básica, común denominadora de los desciframientos: la lengua literaria.

Hemos empleado el término Código, lo que conduce a penetrar en los predios de la comunicación, finalidad del instrumento llamado lenguaje.

En todo proceso comunicacional, uno de los componentes básicos es el código; campo de experiencias comunes a los intercomunicantes o marco de referencia para el encuentro interaccionado que es la comunicación.

La interacción cultural o comunicación entre culturas se vale de varios recursos para codificar y decodificar los mensajes, no solamente del lenguaje oral y escrito. De otro modo, la comunicación no sería posible o estaría tan limitada en sus posibilidades que la humanidad permanecería en la confusión bíblica de la torre de Babel.

La totalidad de las formas comunicacionales dentro de una cultura y de las culturas entre sí exige un análisis más amplio. Limitados aquí al lenguaje oral y escrito (instrumento literario), retomemos el hilo de la exposición: el código. Se nos presenta en

dos niveles: el código de la lengua literaria y el código o los códigos de las hablas y escrituras regionales. Con derivaciones de estas últimas, dentro de una misma región, cabe anotar los códigos locales, los de los grupos sociales, de las profesiones y oficios, de la moda; de la ciencia y del hampa. En fin... una cantidad apreciable de códigos y subcódigos.

Es un hecho comprobable que los hablantes de una lengua, en una misma zona lingüística, manejan tanto el código madre de la lengua literaria como el de la regional. A estos lenguajes constreñidos y definidos por peculiaridades tempo-espaciales se los llama también dialectos o formas dialectales.

Todos saben que hay modos regionales en la expresión fonética. Baste citar la pronunciación de la *LI* en México, como si se tratara de una *ye*; en Bolivia, bien diferenciada por el sonido que resulta de la curvatura de la lengua sobre el paladar y en la Argentina, el sonido de *LI*, idéntico al de la *Je* en francés. Asimismo, diferencias semánticas y producciones permanentes de neologismos o castellanización de voces procedentes de lenguas nativas. Además, habrá que contar con las metáforas, dichos, adagios y otros en virtud de la relación hombre-medio físico y hombre-medio social.

Si bien no es correcto afirmar que la unidad lingüística sirve para caracterizar factores antropológicos, parece permisible sostener que las hablas regionales representan, en alguna medida, conjuntos sistemáticos de valores socioculturales (políticos, económicos, sociales), también regionales.

### *Crítica y análisis literarios*

La literatura ha sido considerada casi siempre -y antes de la irrupción de la sistemática y la interdisciplinaridad- como un producto del espíritu creativo destinado al goce estético del receptor. Los ojos de la crítica estaban mejor desarrollados para fijarse en

la belleza, cadencia, ritmo y perfección de un texto literario; en el uso correcto del lenguaje, con arreglo a los cánones académicos.

Un enfoque comunicacional de la literatura parece yuxtaponer una placa de objetividad a la crítica tradicionalmente subjetiva. La así denominada *Crítica científica*, asumiría el valor funcional de antítesis de la crítica subjetiva. Y, como siempre ocurre en situaciones como la presente, los investigadores y estudiosos se dividen en dos bandos aparentemente inconciliables.

Por naturaleza, la crítica es subjetiva. Es una interpretación valorativa. No hay crítica donde no se emite un juicio de valor. Podrá haber, sí, una excelente y precisa descripción, reseña o comparación, pero no crítica. Si criticar es juzgar, ponderar y evaluar, el juicio tiene la calidad de sentencia judicial, aunque a diferencia de ésta, no causa ejecutoria. Es provisional, discutible, apelable y aún revocable.

De modo que no hay motivo para confundir la crítica con el análisis objetivo ni razón alguna para fundar géneros dentro de ella y mucho menos subgéneros, porque entonces tendríamos críticas precientíficas, científicas, tecnológicas -por qué no- y esto es inadmisibile en la confrontación de una pieza literaria.

Un análisis comunicacional no es crítica propiamente dicha. Y si estamos de acuerdo en este punto, tampoco es crítica un estudio psicológico de los personajes de Dostoiewski como no lo es la estupenda obra antropológica de Oscar Lewis *Los hijos de Sánchez*.

Hay varios caminos para acercarse a una obra literaria. Uno de ellos es el de la comunicación, a través del proceso comunicacional. La lingüística tiene sus propios instrumentos. Hay descripción, análisis y conclusiones semiológicas del discurso literario y ellos son elementos de la ciencia semiológica, a partir de la distinción de los niveles sintáctico, semántico y pragmático.

El nivel sintáctico se refiere a las relaciones de los signos entre sí el semántico, a los signos con sus posibilidades denotativas y

connotativas y el pragmático a las relaciones de los signos con los usuarios del lenguaje: efectos psicosociales.

Los lingüistas se dedican a exploraciones dentro del texto literario, a partir de la noción que Hendricks (3) desarrolla bajo el denominativo "Más allá de la oración". Los tradicionalistas observarían enfadados: "¿Con qué derecho?" Y es que se corre el riesgo de encontrar intenciones, hechos y conexiones que el autor jamás había sospechado siquiera.

Si uno se sitúa en el puesto del comunicólogo, y desde allí observa y luego explora el texto literario, tiene que llevar consigo varias herramientas de las llamadas ciencias de la comunicación: la psicología, sociología, psicología social, semiología, lingüística y, por supuesto, los métodos y modelos de la comunicación. Consiguientemente, su punto de partida consistirá en el planteamiento de la hipótesis siguiente: La literatura es comunicación, no sólo lengua. Y no habrá de confundir la lengua (instrumento) con el mensaje (comunicación).

La literatura no es sólo lengua, sino algo más que eso. Posee una dimensión propiamente literaria de argumento, personajes, situaciones (4). No incurrir en el error de algunos lingüistas que redujeron a la literatura a un problema predominantemente suyo, a partir de la idea de que la literatura es básicamente lenguaje. Más allá del lenguaje, de las unidades fonéticas y morfológicas; allende las palabras y las oraciones está el texto; el mensaje o una multiplicidad de mensajes por descubrir y evaluar.

Semiología literaria, lingüística, psicolingüística, análisis comunicacional, estructura y función, todos los caminos ya recorridos y los por recorrer no se oponen en lo fundamental a la crítica literaria. Al contrario, la auxilian al aportarle elementos de esclarecimiento. Le sirven como análisis científicos para que el crítico se aproxime al contenido de la obra criticable y para recorrer, dotado de mejores luces, por los oscuros laberintos del texto literario.

## *Juan Rulfo, comunicador*

Con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, Juan Rulfo se convierte en organizador de un mundo desesperanzado y pesimista. Lo logra a partir de una visión particular del universo de signos que le hiere los sentidos y penetra en la mente para desencadenar reacciones creativas y reflexivas acerca de la existencia.

Rulfo condensa los valores subyacentes del habla mexicana y ordena significados; luego, opera con ellos para que esa lengua -ahora sí cabría apellidarla rulfiana- sea algo inteligible más allá del ámbito geográfico de su fijeza y se extienda como vehículo de mensaje por todo el mundo. Este es el hecho literario resaltante y notable. Notable por su esencia comunicacional; porque dice algo de alguien y para alguien. El hecho literario, es, en sí mismo, un proceso comunicacional, independientemente de los hechos lingüísticos que le sirven de base.

Aunque estas parezcan conclusiones anticipadas, pueden servir también como puntos de partida hipotéticos para replantear preguntas como estas: ¿Es posible contribuir a una mejor comprensión del mensaje literario con el uso del escalpelo comunicacional? y ¿Qué valor tiene las aportaciones de tal análisis?

En el ensayo *Rulfo en llamas* (5) planteamos: "La obra literaria consiste en la cualidad emergente de las experiencias globales del autor, irreductible a la significación aislada de alguna o algunas de ellas. Sin embargo, el autor confronta la imposibilidad de exponer cada una de sus experiencias. Por eso las selecciona, ordena, jerarquiza e integra, para describirlas dentro de un modelo coherente y lógico. Semantiza -para emplear una expresión en boga- las situaciones contextuales que le brindan motivos temáticos y las transforma en imágenes psíquicas para ser objetivadas. El curso trascendente y activo de percepciones transporta objetos y acaecimientos del mundo (terreno de estímulos) a las zonas racionales y sensibles donde el hombre se identifica con el hombre,



y se formula interrogaciones acerca de la propia naturaleza, del sentido y finalidad de su propia existencia”.

Carlos Fuentes ha insistido en que el mensaje de Rulfo está dirigido a develar los perennes mitos de la creación y la destrucción, simbolizados por las imágenes míticas del Padre y de la Muerte.

Ahora que en México se rinde justo homenaje a Juan Rulfo, en vida, se han multiplicado los trabajos de análisis y crítica con aportaciones estupendas sobre las dos obras magistrales del escritor jalisciense. Citemos algunos: La penetración aguda de Luisa Bastos y Sylvia Molloy en el carácter del personaje Susana San Juan, de la novela *Pedro Páramo*; la relectura de esta misma novela a cargo de Emir Rodríguez Monegal, quien afirma: “No hay verdaderamente capítulos en *Pedro Páramo*; hay fragmentos articulados de narración que van del monólogo o trozo de discurso, a la narración en tercera persona, y viceversa”. Luis Leal destaca la estructura “caótica” que sirve de fondo a la novela, “que es en sí vago, indefinido, irreal, nebuloso. Pero unificado por el tono poético, a veces mágico, que ha sabido mantener a través de todas sus páginas” (6).

El silencio, en el lenguaje de Rulfo, no es carencia de sonido ni ausencia de mensaje. El silencio es comunicación. Vemos este diálogo en *Luvina*:

- ¿Qué es?- me dijo
- ¿Qué es qué?- yo le pregunté
- Eso, el ruido ese.
- Es el silencio. Duérmete.

¿No es el diálogo anterior un indicio de la comunicación intrapersonal que Rulfo destaca al presentar de modo fantástico los recuerdos que bullen en la mente en la forma de murmullos y sonidos de ánimas en pena?

Y valga la oportunidad de esta referencia para disparar a boca de jarro esta pregunta: ¿No será que el mensaje está principalmente en el receptor?

Marshall McLuhan ha deslumbrado a todos con su fogueo:

El medio es el masaje (posteriormente "mensaje"). Y, como no pudo demostrarlo, se apagó esa efímera lumbre como la llama de un cerillo. Pero aún queda por demostrar que el mensaje radica en alguna otra parte, lo que significará hallar el punto en que se encuentra la comunicación.

El mensaje es portador de una intención comunicativa. Esto es ya consenso entre los investigadores de la comunicación. Pero, ¡cuidado! Hay mensajes no intencionales que también conducen a la comunicación.

De este modo, suponiendo que el mensaje radica en el receptor, es decir, que cada quien establece un clima propio de comunicación o en el caso de las manipulaciones ese clima está creado por el sistema dominante, y toma lo que en verdad guarda coherencia con su cultura, experiencias y expectativas, el gran problema de la comunicación literaria se transfiere a la pedagogía y la pedagogía misma es un problema de la comunicación, puesto que no hay aprendizaje que no implique un proceso comunicacional.

Salgamos de este enredo. No todo mensaje literario es decodificable en su contenido global por la mayoría de receptores. Entonces, quiere decir que el receptor común no cuenta con los instrumentos conceptuales apropiados para un fácil acceso a los contenidos. La obra literaria con su mensaje está ahí, a la espera de un desciframiento completo.

Abordamos, consiguientemente, los requerimientos del receptor y que básicamente son dos: una acción pedagógica y técnica del aprendizaje y una labor de crítica.

La cobertura de ambas necesidades es indispensable para la comunicación literaria. A través de la acción pedagógica, la educación institucionalizada o formal y la educación informal tiene la responsabilidad de enseñar a leer, a interpretar, pero con capacidad creativa y en libertad. A través de la crítica literaria, esa capacidad y aptitud de lectura se orienta como con el uso de una brú-

jula. Penetrar en el mensaje significa aproximarse a la comunicación, no a la persuasión en que se empeñan los métodos propagandísticos o publicitarios comerciales que son violaciones de la libertad de elección porque atacan a las zonas de la toma de decisiones.

La comunicación entendida como intercambio y posibilidad de disensión, no como información unilateral y unidireccional. En este aspecto diferencial de la comunicación y la información el libro lleva ventaja sobre el periódico informativo. Más, para que haya disensión y posibilidad de su ejercicio, es inexcusable que el receptor cuente con elementos conceptuales básicos y se desarrolle en un clima de libertad de expresión.

La narrativa de Juan Rulfo puede ser tomada como modelo de mensaje literario, como prototipo de comunicación literaria.

“El mensaje de información múltiple tiene en Rulfo doble presencia: Primera, en el inagotable registro de datos de referencia sobre señales que yacen en el entorno físico y humano y que portan información directa, de modo preferencialmente objetivo. Segunda, en el contenido simbólico de señales. El universo de la narrativa se descubre en esta segunda faz, rebasando los límites de la transmisión informática, trascendiendo el ámbito de la descripción objetiva, en dirección al ancho espacio de la comunicación”(7).

Una tarea educativa es, en gran medida, una labor destinada a aprender a comunicarse. Primero, consigo mismo; luego, con quienes nos rodean; después, con quienes no conocemos personalmente y, por último, con los productos de la cultura.

Hay en las obras de Rulfo todas aquellas posibilidades comunicacionales que la pedagogía y la crítica no pueden ni deben desatender.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1945, Págs. 135-139.
2. *Ibid.* Pág. 139
3. Hendricks, William. *Semiología del discurso literario*. Ed. Cátedra, Madrid, 1976, Pág. 25.
4. *Ibid.* Pág. 113.
5. Rivadeneira Prada, Raúl, *Rulfo en Llamas*. Ed. Difusión. La Paz, Bolivia, 1980, Pág. 16.
6. *La Semana de Bellas Artes*. México, No. 146. septiembre 1980.
7. Rivadeneira, *ob.cit.* Págs. 38-39.

## *El universo de Orwell en 1984*

George Orwell (Eric Arthur Blair) imaginó un mundo terrorífico para 1984, en la novela *Nineteen eighty four*, publicada en 1949 y traducida a varios idiomas. \*.

Entre sus obras más conocidas figuran *Dentro de la ballena*, *Homenaje a Cataluña*, *Ensayos críticos*, *Rebelión en la granja* y *Cazando un elefante* (publicación póstuma).

Orwell nació en 1904 y murió en 1950. Transcurrió su niñez entre los desastres de la primera guerra mundial y vivió entre sus 35 y 41 años los horrores de la segunda guerra. Tal vez esas experiencias -especialmente la última- llenaron a Orwell de espanto y le impulsaron a escribir la más pesimista de las novelas del género político que se hayan publicado en la primera mitad del siglo que vivimos.

1984 puede verse desde el lado del derrotismo absoluto: Winston Smith acaba convenciéndose a sí mismo de que "Al fin, amaba al Hermano Grande...", símbolo del estado totalitario perfecto donde cualquier disensión es poco menos que imposible, toda idea propia un delito monstruoso; un estado totalitario basado en tres principios sacrosantos: "La neohabla, el doblepensar y la mutabilidad del pasado".

En *Rebelión en la granja*, donde muchos han visto un retrato del proceso de la revolución bolchevique, Orwell pone en evidencia su rechazo a toda forma totalitaria de gobierno. En 1984, esa aversión contra los regímenes opresores se traduce en una predicción apocalíptica del mundo, pero el pesimismo se torna advertencia: ¡Cuidado! El planeta en que vivimos será una superficie gris en la que habiten seres uniformados sin personalidad propia, sin historia sin memoria; simples fichas de una gran partida de

ajedrez que juega el Hermano Grande.

La novela transcurre en el año 1984. Para entonces, el mundo está dividido en tres zonas: Eurasia, Estasia y Oceanía. Londres es la tercera ciudad de las provincias de Oceanía, una ciudad que conserva algunos testimonios de la arquitectura del siglo XIX no alcanzados aún por los bombardeos frecuentes a que está sometida en su inacabable guerra, unas veces contra Eurasia, en alianza con Estasia y otras veces contra Estasia, aliada de Eurasia. Allí vive Winston Smith, funcionario del Ministerio de la Verdad y miembro del Partido. La organización política del estado es muy simple: El Ministerio de la Verdad se ocupa de las noticias, el entretenimiento colectivo, la educación y las artes. Tiene prerrogativas para rehacer la historia, modificar todos los datos que no concuerden o contradigan los hechos actuales y los planes del Partido. El Hermano Grande jamás puede equivocarse, en todo caso, el equívoco fue de la historia; entonces, hay que actualizarla y enmendarla.

El Ministerio de la Paz se ocupa de las guerras; el Ministerio del Amor mantiene el orden interno y la legalidad. A él le corresponde la Policía del Pensamiento que premia a los niños espías y los exalta como héroes cada vez que denuncian a sus padres y los envían al cadalso bajo sospecha de ser "criminales del pensamiento". Por último, el Ministerio de la Abundancia, que corre con los asuntos de orden económico, producción y racionamiento de artículos de consumo para la población.

El estado policíaco-militar dispone de los adelantos de la tecnología para uso exclusivo del Partido en tareas de control social. La plebe no cuenta, carece de importancia, ella puede opinar incluso contra el sistema, pero los sectores en que se toman decisiones y se las ejecuta deben ser absolutamente leales al Partido, a ellos no se les tolera la menor desviación. Estos operadores incondicionales han de tener como ideario irrenunciable los tres lemas del Partido:

LA GUERRA ES PAZ

LA LIBERTAD ES ESCLAVITUD

LA IGNORANCIA ES FUERZA

La vigilancia alcanza incluso a las actitudes corporales, a los gestos o expresiones de los ojos. Cada compañero de trabajo es un potencial denunciante a la vez que una potencial víctima de otra denuncia. En las habitaciones están instaladas telepantallas que no es posible desconectar. Transmiten y reciben información; registran hasta los más leves ruidos e imágenes que pueden señalar por lo menos indicios de algún comportamiento subversivo.

El sistema político ha creado una estructura lingüística con el nombre de Neohabla, que simplifica toda la cultura, elimina cualquier nombre y destierra las imágenes que pertenecen a la Viejahabla, agente perturbador de la pureza de pensamientos y sentimientos consagrados al Partido. La Viejahabla conduce irremediabilmente al delito de doblepensar, el crimen más abominable que ser alguno pudiera cometer, más horroroso ante los ojos del Partido que cien asesinatos de una vez.

Winston Smith, impelido por alguna fuerza extraña, trata de comunicarse con el futuro y dejar testimonio de sus observaciones, alguna indicación de su tiempo y de lo que a él le parecía que era su tiempo. Ahí comienza su drama. Primero, se enreda -otro delito imperdonable- con una joven perteneciente a la Liga Antisexual con la que emprende la fascinante pero mortal aventura de confirmar su propia existencia fuera de las reglas, imposturas y dictados del Partido, hasta que ambos son descubiertos. De Julia, no se llega a saber más, se supone que ha sido evaporada, procedimiento que consiste en que una persona sencillamente desaparece, se borra todo vestigio de su existencia tanto en periódicos como libros y otros materiales. La persona evaporada nunca existió y eso deben comprender quienes afirman haberla visto alguna vez. Debe parecerles, en adelante, que fue sólo un sueño o una gran mentira el que esa persona hubiera vivido. Por lo tanto, no se habla más de ella, no puede hablarse de seres que nunca existieron en la realidad.

La mutabilidad del pasado es un principio absoluto que el Partido mantiene con extremado celo. Por eso es posible suponer que una persona jamás tuvo existencia biológica y mucho menos social.

Winston, en cambio, va a dar el Cuarto 101, sala de torturas donde o se redimen los pecados y logra el arrepentimiento sincero, para retornar "curado" al sistema, o se sucumbe. Winston logra "salvarse" y termina amando al Hermano Grande. Pero, antes de integrarse completa y definitivamente a la ideología -casi una religión- del Partido, lo confiesa todo, abjura de las lecturas del libro prohibido del Enemigo No. 1, Samuel Goldstein, personaje invisible que se opone al régimen y seduce las mentes de los más débiles para convertirlos en seres despreciables, en criminales abyectos que tratan de destruir al INGSOC (Socialismo Inglés), como se denomina al sistema de gobierno.

Winston Smith tuvo que ser reducido a polvo, humillado y es-carnecido para redimir sus culpas, pero eso no bastaba: había que lograr una transformación mental, una entrega voluntaria en que la razón propia no represente nada ante la razón del Partido. Y así había que aceptarlo. La tortura no es sino un instrumento de catarsis, de purificación, para exorcisar el cuerpo célula tras célula para expulsar los demonios del doblepensar y, una vez limpia el alma de esas contaminaciones, libre el cerebro de horribles fantasmas, es posible rearmar el cuerpo y la mente para entregarlos al Hermano Grande. Así termina la obra:

"Fijó de nuevo sus ojos en la cara descomunal (el retrato del Hermano Grande). Cuarenta años le había llevado descubrir la clase de sonrisa que se ocultaba detrás de aquellos bigotes negros. ¡Oh, incomprendiones tan crueles como innecesarias! ¡Oh, alejamiento obstinado y culpable del regazo acogedor! Dos lágrimas saturadas de ginebra se deslizaron por sus mejillas. Pero la lucha había terminado y el triunfo era completo, definitivo, rotundo. Winston acababa de triunfar sobre sí mismo. Al fin amaba al Hermano Grande...".

Para desvirtuar el carácter pesimista de la obra de Orwell y desmentir aquello de que el escritor inglés conseguiría desmoralizar -aunque no se lo propusiera- a las generaciones futuras en cuanto a los destinos de la humanidad, basta reproducir un pasaje de la novela. En el capítulo VII, Winston Smith escribe en su diario:

"Si alguna esperanza queda está en la plebe".



Las masas proletarias representaban el 85 por ciento de la población; el 15 por ciento pertenecía al Partido en varias escalas de poder y decisión. Dentro de la estructura partidaria era imposible una labor de zapa, pero en la plebe... allí podía gestarse una rebelión que terminara por destruir al estado totalitario y recobrar "la libertad de poder afirmar que dos y dos son cuatro. Otorgada esa libertad, las demás vienen solas".

Este elemental axioma: "La libertad consiste en poder afirmar que dos y dos son cuatro", muestra en Orwell una toma de posición radical frente al eterno problema de la libertad. El se descubre como un convencido de que la primera libertad es la de expresión que implica otras libertades previas: la de elección, la de pensamiento, la de identidad. El INGSOC ha creado todo su aparato represivo para controlar la libertad básica: la de expresión, y someter a constante vigilancia las otras libertades. Sólo así podía estar seguro de que no se formarían nuevos conocimientos entre los afiliados del partido.

Las masas estaban sometidas a una anestesia colectiva con las distracciones. La cultura de masas había perfeccionado sus procedimientos de enajenación: juegos, loterías, éxitos militares, estimulaciones sensoriales y todo el tiempo consumido en esos trajines, sin tiempo para la instrucción. Se cumplía el lema: La ignorancia es fuerza. En él veía Winston una remota posibilidad de ruptura con la opresión.

Mas, el poder afirmar que "dos y dos son cuatro" dependía de que el sistema lo permitiera. O' Brien, el interrogador de la Policía del Pensamiento, se encargaría de que Winston admitiera tarde o temprano que dos y dos son cinco, si el Partido así lo dijera. Y se lo dijo. O' Brien puso ante los ojos de Smith, en la sala de torturas, cuatro dedos de una mano, ocultando el pulgar en la palma. Winston veía siempre los cuatro dedos, pero terminó viendo cinco.

¿Qué pretendía el Partido? O' Brien le dice a Winston: "El poder por el poder". "Los nazis alemanes y los comunistas rusos se nos acercaban un tanto por sus procedimientos, pero les faltó valor para proclamar con entera franqueza el móvil que les inspira-

ba. Simularon, o acaso creyeron de verdad, que habían sido llevados al poder contra su voluntad y sólo por un tiempo determinado, cuyo transcurso sería suficiente para exhibir ante el mundo un paraíso terrenal donde todos los hombres serían iguales y libres. Nosotros no hemos procedido así. Sabemos que quien detenta el poder no tiene la menor intención de deshacerse de él. El poder es un medio, no un fin. No se implanta la dictadura para salvar una revolución, sino que se hace la revolución para imponer una dictadura. El objetivo de la persecución es la persecución; el móvil de la tortura es la tortura; el objeto del poder es el poder. ¿Empieza ahora a comprender?”

El Partido sostiene principios geocentristas: la tierra es el centro del universo y antes de que existiera el hombre nada existió: “Nada existe que no haya sido plasmado por el entendimiento humano”. El Partido todo lo puede, hasta dictar las leyes de la naturaleza. El disfrute del poder es un sibaritismo “cada vez más cautivante y sutil, siempre y en todos los momentos de la humana existencia subsistirá la embriaguez producida por el éxito y la inefable satisfacción de aplastar la cabeza de un enemigo vencido. Si quiere usted tener una visión certera del mundo de mañana, imagínese una bota aplastando la cabeza de un ser humano... y eso siempre”.

El universo de Orwell en 1984 difiere, felizmente, en mucho, del universo real de 1984. Nada impide suponer que en alguna medida, el apocalíptico panorama pintado por la obra hubiera influido para que las naciones se opongan a las dictaduras. Esto no se puede probar, pero tenemos el legítimo derecho de conjeturar en ese sentido.

Las predicciones de Orwell se han cumplido en parte. Veamos sólo algunas:

1. El mundo actual está dividido en tres zonas de clara identificación ideológica; tres imperios representados por otros tantos poderes políticos, económicos y militares: Estados Unidos, la Unión Soviética y China Popular. Que no están en guerra, es verdad, pero nada garantiza que no puedan estarlo en un futuro no muy lejano y tampoco podemos asegurar que en caso de una

conflagración de ese tipo no se den alianzas temporales EE.UU.-URSS contra China o URSS-China contra EE.UU. o China-EE.UU. contra la URSS sin solución de continuidad.

2. Una guerra en 1984 no sería nada semejante a la que se libra en la novela, a menos que las potencias sólo recurran a su arsenal de armas convencionales, lo cual es muy improbable. Pero supongamos que no se empleen las bombas nucleares capaces de reducir nuestro planeta a un pedazo de carbón apagado en pocos días; entonces, tendríamos que colegir que Orwell estuvo muy cerca de la situación.

3. La tecnología moderna ha desarrollado instrumentos de comunicación sofisticados y creado una ciencia informática, cuyos usos políticos son nocivos y negadores de toda libertad. Poseer información es en todos los tiempos un requisito previo para el control social. Poseerlo en demasía y utilizar la ciencia y la tecnología para la opresión es cosa que vemos todos los días. Las organizaciones policíacas de todos los países grandes o pequeños son los testimonios reales del mundo orwelliano.

4. La tortura es tan familiar que ya sólo nos conmueve cuando el procedimiento ha sido novedoso o fuera de lo común. Veamos los registros de denuncias y pruebas que posee Amnesty Internacional para comprobar que la realidad ha superado a la fértil imaginación de Orwell.

5. Las desapariciones (más de 70.000, según datos recientes de Derechos Humanos) en América Latina en la década de los años 70 son la versión exacta de la "evaporación" en el estado totalitario de Orwell.

6. El axioma del poder por el poder ha caracterizado la conducta política de muchos gobiernos militares en América Latina.

A pesar de todo esto, nuestro mundo tiene una fuerza inconmesurable estimulada por los principios morales y cristianos, sobre todo en el Tercer Mundo, para mantener los ojos y los oídos bien abiertos ante cualquier intento de implantar en la tierra un régimen totalitario como el de Orwell.

*\*Se ha utilizado la traducción española de Editorial Planeta, Barcelona, 1969.*

## *Octavio Paz, en la ruta de los exploradores*

El ensayo tiene en México una larga tradición de buen cultivo. Bastaría citar, entre sus más altos exponentes, a Justo Sierra, Antonio Caso, José Vasconcelos, Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Leopoldo Zea, Julio Torri, Daniel Cosío Villegas, Jesús Silva Herzog, Ramón López Velarde, Samuel Ramos y Octavio Paz.

En su difundida obra *El ensayo mexicano moderno*, José Luis Martínez (1) distingue cinco etapas por las que atraviesa este género y que las resumimos aquí, de este modo:

1ª Postrimerías del porfiriato (2) en que predomina el interés por las teorías estéticas.

2ª A partir de 1910, retorno al espiritualismo filosófico bajo la inspiración de Bergson y Boutroux.

3ª Impacto de la Revolución, aproximadamente de 1915 a 1929; etapa marcada por el propósito de conocer los orígenes nacionales, como vía para un "redescubrimiento" de México.

4ª Década de 1930 a 1940, de ejercicio puro de la literatura, tras la etapa anterior signada por la violencia, tiempo de indagación sobre "lo mexicano".

5ª De 1940 en adelante, cuando se ponen en boga las corrientes filosóficas del historicismo y el existencialismo. Momento de meditación en torno a México y "lo mexicano".

### *Octavio Paz*

Las exploraciones han seguido diversos derroteros, todas ellas en busca del mismo objeto: el ser nacional mexicano, el reconocimiento de su identidad, hurgando en raíces, tallos, ramas y hojas

de un árbol cargado de mitos y frustraciones, y abatido por una inmensa soledad.

En los años treinta, la revista *Taller Poético* cobijó a varios escritores alineados en las corrientes de izquierda. Uno de ellos, Octavio Paz, definió a ese movimiento literario-social con estas palabras:

“Para nosotros, la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo... para la mayoría del grupo, amor, poesía y revolución eran tres sinónimos ardientes”(3)

Paz tenía 20 años cuando, en 1934, Samuel Ramos publicaba su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*, un examen de la idiosincrasia del pueblo mexicano, precisamente en el momento en que asumía el mando de la nación el Gral. Lázaro Cárdenas, intérprete de la agitación social que demandaba un nuevo rumbo de la política con participación popular.

Por la senda de los exploradores de fines del siglo pasado y comienzos del presente han transitado pensadores y artistas con variados enfoques de la realidad mexicana: político, sociológico, económico, cultural. La tradición ensayística se enriquece con los aportes de poetas y novelistas. Por ejemplo, ¿no es la obra de Juan Ruflo una comunicación enraizada en lo universal-mexicano, a partir del desciframiento de claves míticas, entre ellas del hondo sentido de la soledad?

Octavio Paz sigue la huella exploradora de Samuel Ramos, en busca de la identidad mexicana, aunque sin apoyarse, como éste, en fundamentos psicologistas y sin apelar a sistemas filosóficos. Ramos afirmaba que el mexicano “es un hombre que huye de sí mismo para refugiarse en un mundo ficticio” (4). Recomendaba: “... es indispensable que cada uno practique con honradez y valentía el consejo socrático de *Conócete a ti mismo*”.

A Paz no le seduce la investigación histórica, sino el hallar explicaciones resultantes de la confrontación de hechos de la realidad viviente. Pretende colocar a los mexicanos ante sí mismos, como frente a un gran espejo donde puedan reconocerse y, después, saber qué quieren, a dónde se dirigen.

Esos buceos en la realidad actuante no impiden que Octavio

Paz tome partido por la Revolución y comience por adoptar una actitud "revolucionaria" ante el propio lenguaje, al que trata de innovar, extrayendo de las palabras el zumo significativo para el encuentro del mexicano consigo mismo.

### *El laberinto de la soledad*

El objeto de sus meditaciones parece sintetizarse en este verso de *Libertad bajo palabra*:

*La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad.*

Asoma el drama universal afincado en México: la soledad, un estado perenne, un sello de fatalidad, una fortaleza inexpugnable que mantiene prisionera a la conciencia. La llave que abrirá las puertas de ese encierro será la "conciencia de la soledad". Cuando el hombre pueda reconocer su estado de soledad, sus causas y efectos, podrá hallar un destello de esperanza, mientras no lo haga, en tanto no tome conciencia de su soledad, está condenado a buscar el centro del mundo (del que ha sido expulsado) por selvas y desiertos o por lo vericuetos y subterráneos del laberinto (5).

Interpreta el "tiempo cronométrico" como resultado de la "caída del hombre" (¿pérdida del paraíso?) y dice que en este tiempo dividido en ayer, hoy y mañana; en horas, minutos y segundos, "el hombre cesa de ser uno con el tiempo, cesa de coincidir con el fluir de la realidad" (6).

Nitidamente, se presenta la influencia de Bergson en las reflexiones del poeta mexicano sobre el sentido del tiempo y la imposibilidad de asir eso que llamamos el presente, confundido como se halla, en el mismo instante de pensarlo, con el pasado y el futuro.

Esta misma idea ronda, recurrentemente, por su poesía. Así en el poema que le ha dado celebridad, titulado Piedra de sol:

*Oh vida por vivir y ya vivida,  
tiempo que vuelve en una marejada  
y se retira sin volver el rostro  
lo que pasó no fue pero está siendo  
y silenciosamente desemboca  
en otro instante que se desvanece.*

*El laberinto de la soledad* es un conjunto de reflexiones donde el componente tiempo es el hilo conductor, mas no lineal sino envolvente. Meditar obliga a dar saltos en el pasado para volver al tiempo sobre el cual se reflexiona. El libro contiene ocho motivos y un apéndice titulado *La dialéctica de la soledad*, un ensayo-espejo de la realidad mexicana, donde pueden verse a sí mismos, también los pueblos hispanoamericanos.

Dice el autor que muchas de sus reflexiones “nacieron fuera de México durante los años de (su) estancia en los Estados Unidos” (7).

Paz tuvo que salir de su entorno vivencial para encontrar la punta del ovillo, entre los inmigrantes mexicanos, en California. Los observó pacientemente y los comparó con otros. Esos testigos de lo que es (o fue) México eran los Pachucos, “bandas de jóvenes singulares en su vestimenta, conducta y lenguaje, rebeldes instintivos -no quieren volver a su origen mexicano, pero tampoco desean fundirse en la vida norteamericana” (8)

En ellos encuentra Paz la encarnación de la libertad, el desorden, lo prohibido y “tienen arraigado el sentimiento de la soledad” (9).

¿Qué es la soledad? Para Paz tiene doble significado: “ruptura con un mundo y tentativa por crear otro”, (10). Por lo tanto, no es un simple abandono y ascético aislamiento del mundo y sus placeres, nada de eso. Es conflicto que sepulta o trata de sepultar el pasado para renovar la vida, aunque el encuentro con la nueva vida no siempre sea posible, en cuyo caso la soledad se torna “purgatorio”.

Esa soledad se cubre (o encubre) -dice el poeta- de máscaras; la forma y el formulismo, la simulación, la mentira por placer, la fantasía “para ponernos al abrigo de intrusos” (11). La mentira no sólo pretende engañar a los demás, sino y principalmente, engañar a quien la práctica.

Esa soledad es un profundo sentimiento individual que, en vez de recluirse en celdas o catacumbas o cuevas de las montañas sale a manifestarse colectivamente: “El solitario mexicano ama las fiestas y reuniones públicas” (12).

Se juntan las soledades en espacios físicos más amplios, sin renunciar al hermetismo del alma ni a sus desconfianzas ni a sus apurones agresivos. En palabras de Octavio Paz, esa soledad no trasciende, se encierra en ella. "La soledad es ruptura con uno mismo, con el pasado, con el presente y con lo que nos rodea" (13).

La meditación sobre el ser mexicano pasa por la interpretación del significado de palabras mágicas, por ejemplo, del verbo "chingar", que denota violencia en todos sus grados, a la vez que es una negación de la Madre y una afirmación del Padre (14).

### *La revolución-revelación*

En la Revolución, Octavio Paz halla un hecho "revelador" del ser mexicano: "La Revolución Mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser. Muchos acontecimientos -que comprenden la historia política interna del país y la historia más secreta de nuestro ser nacional- la preparan, pero muy pocas voces, y todas ellas débiles y borrosas, la anticipan" (15).

Ratifica esa visión de los efectos de la sangrienta gesta, con estas palabras: "Búsqueda y momentáneo hallazgo de nosotros mismos, el movimiento revolucionario transformó a México, lo hizo 'otro'. Ser uno mismo es, siempre, llegar a ser ese otro que somos y que llevamos escondido en nuestro interior, más que nada como promesa o posibilidad de ser" (16).

En México, como en casi todos los países hispanoamericanos, el tema siempre presente en los ensayos es el análisis de la realidad, desde varios ángulos de observación. Algunos pesimistas, otros fríos y muy pocos optimistas.

Alcides Arguedas se adelantó a las meditaciones profundas en torno a la "psicología de las razas". Y puede ser el precursor de este tipo de reflexiones nacionales. Se anticipó en tres lustros a los ensayos de Samuel Ramos: tres décadas a las preocupaciones de Octavio Paz.

Pese a sus notables exageraciones -fruto de la ansiedad y el des-



encanto- los pensadores como Arguedas, Ramos, Paz o el mismo Franz Tamayo, han servido de puente para las generaciones posteriores empeñadas en trazar nuevos caminos para esta América Latina atribulada por su atraso y sus frustraciones.

Tienen plena vigencia las palabras de Ramiro Maeztu en la carta que le dirige a Alcides Arguedas, desde Londres, en 1909.

“El ver y el comprender son deberes que impelen las virtudes de la sinceridad y de la veracidad. El patriotismo, amor al cabo, ha de ser grillete, no ceguera. Hemos de ver a nuestra patria tal como es, pero no quererla por ser como es, pues entonces seguiría siendo eternamente así; pero el hecho de que sea como es, tampoco ha de movernos a no quererla. Quererla como es sería horrible; no quererla por ser como es, sería horrendo. Hemos de quererla arbitrariamente, como las madres quieren a sus hijos y las mujeres a los hombres, tenemos que quererla con amor trascendente” (17).

Ese amor ha inspirado a Octavio Paz en sus ensayos le ha motivado a descubrir (o intentarlo por lo menos) su México y “lo mexicano”, siguiendo la ruta de los explotadores que le precedieron.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. *Martínez, José Luis. El ensayo mexicano moderno. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1971, 2da. Ed., págs. 19-21.*
2. Se conoce como “porfiriato” la época de predominio de la figura de Porfirio Díaz en la política mexicana, entre 1877 y 1911.
3. Cita tomada de *La poesía mexicana del siglo XX. Antología, de Carlos Monsivais. Empresas Editoras, S.A. México, 1966, pág. 55.*
4. *Ramos, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México, 1934. págs. 65-92.*
5. *Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 2a. Ed., 3a. reimpresión, pág. 188.*
6. *Ibídem, pág. 188.*
7. *Ibídem, pág. 12.*

8. *Ibídem*, pág. 13.
9. *Ibídem*, pág. 18.
10. *Ibídem*, pág. 184.
11. *Ibídem*, pág. 36.
12. *Ibídem*, pág. 42.
13. *Ibídem*, pág. 58.
14. *Ibídem*, pág. 72.
15. *Ibídem*, pág. 122-123.
16. *Ibídem*, pág. 156.
17. Arguedas, Alcides. *Pueblo enfermo*, Ed. Puerta del sol. La Paz, Bolivia, 1967, pág. 15.

## *La crítica y el teatro*

La obra teatral cobra vida, realidad, cuando se la ha representado. Esa representación o traslado del mundo ideal al mundo real, de tiempo y espacio, requiere de ciertas normas que, aunque flexibles, deben cumplirse para calificar al teatro como un medio de formación cultural, como una producción ética y estética, que llene o satisfaga una necesidad social de comunicación y sea al mismo tiempo un objeto útil en la estructura social.

“Los críticos pegan pero no pagan”. Esta verdad hace decir a Karl Wittingler, el célebre dramaturgo alemán, al Dr. Neuros, en la obra teatral: “¿Conoce Ud. la Vía Láctea?”, “que tras su título de conferencia astronómica, encierra la confesión dramatizada de su autor...” La confesión dramatizada del hombre.

Es que el teatro es ante todo una actividad del hombre. Para transmitir a la sociedad, a los otros hombres, sus ansiedades, sus proyecciones, sus fracasos, sus éxitos, sus sentimientos, sus virtudes y defectos. A veces como una crítica o como una enseñanza. Habla el Teatro de lo que es y de lo que debería ser el hombre. Del ser y del deber ser de la sociedad y sus estructuras. En cualquier parte y en cualquier época.

Entonces, ¿Qué es la crítica que mordazmente el Dr. “Neuros” llama un pegar sin pagar?

Es el arte de juzgar de la bondad, verdad y belleza de las cosas. O un juicio cualquiera formado sobre una obra de literatura o de arte. Nos interesan particularmente estas dos acepciones porque el Teatro supone la cosa o el objeto sobre el cual se ha de hacer recaer la crítica. Y a la luz de esa belleza, de esa verdad, de esa bondad, se ha de formar el juicio crítico. Pero la valoración supondrá -y no puede ser de otra manera- que hay que tomar al

teatro con todos y cada uno de sus elementos constitutivos.

### *El autor y la obra*

A través de los tiempos, desde Esquilo hasta Albee, en el transcurso de los siglos, la obra teatral ha tenido evoluciones insospechadas. El autor teatral ha analizado el paso de la civilización por el tiempo, ha recogido las doctrinas políticas, las creencias, las concepciones de la sociedad, las tomas de posición frente al mundo y la vida, ha descrito la naturaleza... Ya Aristóteles decía: "La obra teatral es la imitación de la acción". Y el teatro es, luego, la imitación de los hombres en acción. Aunque ya superado el filósofo en lo que toca a considerar al Teatro como simple imitación de la acción, porque como apuntan Gouhier, Selden y otros, el teatro es sobre todo creación, tenemos una idea cabal con Aristóteles de lo que significa ese arrancarle a la naturaleza las riquezas poéticas que posee, como fotografiándola y convertir esas riquezas en drama, tragedia, comedia: en obra teatral. El autor ha tenido y tiene hasta hoy abundante material para su producción literaria. Basta citar el caso del teatro psicológico, donde la inagotable fuente de las reacciones humanas puede explotarse hasta el infinito.

### *Lo que quiere decir el autor*

"Es importante para poder emprender con ciertas garantías la interpretación o simplemente el estudio de una obra de arte, conocer qué es lo que el autor ha querido expresar en ella, cuál ha sido la fuerza que le ha llevado a sentir algo y cuál la idea, el sistema mental a que la expresión de ese algo responde. Porque otra cosa sería un lanzarse a ciegas que, además de encerrar el peligro de caer en las generalidades pedantes y superficiales, esterilizaría todo esfuerzo, convirtiéndolo en un inútil dar vueltas a la noria, sin atinar a encontrar el camino por el cual introducir toda la máquina de una investigación".

Esta opinión de los hermanos Javier y Juan José Coy, en su obra *Teatro Norteamericano Actual*, nos conduce al primer concepto que la crítica debe tener sobre el autor: buscar la intención que éste ha puesto en su producción. Y por este camino llegaremos a comprender qué es esa obra de teatro, a qué se refiere, hacia dónde apunta con sus planteamientos, si es una obra de tesis, por ejemplo.

Con este material se elaborará el juicio valorativo de la bondad, verdad, belleza de la pieza teatral.

La obra tiene entonces un significado y encontraremos que, responde a esa doble finalidad de que nos habla Gouhier y que es la distracción y la integración.

A este respecto, de lo que la obra significa para su destinatario, el público, oigamos lo que expresa Aimé Touchard:

“Que el autor tenga algo que decir y que lo diga sinceramente no basta para justificar el nacimiento de una obra dramática: lo que justifica el nacimiento es que el público tenga algo que escuchar”.

Veamos lo que dice Luis Jovet: “Cuando baja el esplendor de la sala y las candilejas alumbran y entibian suavemente el telón, cuando los tres golpes que anuncian el comienzo de la pieza hacen cesar de pronto, apaciguándolas, las voces de los espectadores, hasta el silencio, cuando todos los cuerpos parecen fundirse e igualarse en una masa humana monstruosa de la que no se ven más que los ojos y las orejas; cuando el telón se levanta lentamente, en el vacío que crea, los pensamientos, los sentimientos de los espectadores siguen su vuelo, huyen aspirados por su impulso. Un alejamiento de sí mismos los dilata de pronto interiormente...”.

Es la idea de evasión. Evasión de sí mismo, que dice del espectador que ha tenido algo que escuchar y está a punto de escuchar otro algo en la obra que, corrido el telón, se le presentará.

El autor ha de tener en cuenta esa evasión del público, esa despersonalización del espectador -oyente como le llama Silvio D'Amico, para la comunión espiritual del público con la obra. Para que esa ficción consentida cobre realidad mientras están

prendidas las candilejas y mientras se mantiene extendido el lazo relacionador de público y personajes, de público y acción, trama, intriga.

El autor y la obra son como el padre y el hijo. Lo que pueda decirse de la creación no puede separarse de su creador. No es sólo la relación fría de los hechos o la copia de la realidad tal cual se presenta ante los ojos del observador, lo que configura a la obra teatral. Si ésta es creación, significa que el autor elabora las experiencias recogidas del medio ambiente, piensa sobre lo que ve y oye y ese fenómeno psicológico suyo -de pensar- lo traduce en acción: "Visión comentada de la palabra", para usar otra frase de D'Amico. Hace sentir un pensar y de su pensar surge la creación: la pieza teatral.

Así nace la obra, como resultado de una inquietud literaria, pero no simplemente literaria. Nace como una crítica a la sociedad, como un alegato en favor del hombre, como una sátira a las costumbres, como un grito de rebeldía, como un esfuerzo de buscar la verdad. Esa verdad que no se la dice en la realidad o se tiene miedo decirla. Algunos la vencieron, Miller entre ellos.

La producción teatral, en cuanto obra, es eminentemente literaria, pero no absolutamente literaria. El juicio crítico del teatro no ha de fundarse sólo en el análisis del estilo literario expuesto, de sus formulaciones. Quiero decir que la valoración no se debe fundar en la pieza en sí y por sí, sino relacionándola con una técnica, con los principios que informan al arte escénico, con referencia directa a los valores técnicos e interpretativos. Esto no podríamos hacer con una novela cualquiera. A ella la analizaremos sin necesidad de las relaciones características de la pieza teatral. Esto es obvio y parece redundante, pero es necesario.

Los críticos Coy dicen: "Toda crítica dramática que se base tan sólo en la lectura de la obra será fatalmente incompleta".

### *El actor y la obra*

El actor es el hombre en acción. El que desarrolla la acción en la puesta en escena.

Personificar es asumir un papel. Interpretarlo, darle vida. Arrancarlo de su existencia latente a una existencia patente.

Pedro es Pedro en la vida real. Con todos sus defectos y todas sus virtudes. Posee un carácter. Tiene una ideología, un grado cultural, cree en algo, aspira a algo, siente, actúa y vive como Pedro. Se desenvuelve en un medio en el que todas sus reacciones corresponden a los estímulos que le ofrece su medio. Y tiene apellidos, un pasado, un estado civil, ejerce una actividad. Este Pedro ocupa un lugar en el espacio. Ha nacido en un día determinado y su tránsito acabará otro día determinable, llegado el momento. Este Pedro viven en el tiempo.

Escogemos una obra de teatro. Por ejemplo "El Avaro" de Molière. Llamamos a nuestro amigo Pedro para que la represente. Para que asuma el papel de Harpagón y decante la justificación del personaje y -por qué no decirlo,- la justificación de la obra: "Y, sin dote", "Y, sin dote".

Se supone que Pedro es actor y aquí empieza el proceso de interpretación. Pedro se despoja de sus ropajes de Pedro y pretende, porque se lo hemos pedido, vestir la indumentaria de Harpagón. Para ello el actor tiene la ayuda de la técnica teatral y su capacidad de actuación.

Ese dejar al personaje "vivir su vida", como dice Jouvet, vale para demostrar otra vez que el teatro no es simple fotografía de la realidad.

Sigamos con Jouvet: "El comediante debe desencarnarse y no encarnar al personaje". Tú no encarnas nada. Estás más o menos encarnado por Harpagón, podemos decirle a Pedro y añadirle: Tú no eres Harpagón. No puedes ser Harpagón. Lo que haces es atestiguar la existencia de tu personaje y revivificarlo ante los ojos del que te ve en el teatro.

La relación actor y obra tiene su cimiento en la interpretación. La buena o mala actuación del comediante será calificada en proporción a la mayor o menor aproximación de éste al personaje que ha querido representar. Y esa medida nos la da la contemplación de los valores expuestos por el actor en el mundo de las tres paredes reales y una invisible.

Si vemos en la escena a Pedro y no a Harpagón, por muchos esfuerzos que aquél haya hecho por su personaje, la interpretación estará ausente.

Si vemos y sentimos colectivamente a Harpagón y nos olvidamos que el que lo representa es Pedro, se habrá logrado la interpretación.

La forma de representar está basada en la idea de correspondencia recíproca entre acción y modo de comportarse humanos.

Una visión retrospectiva y evolutiva del personaje, por ello, es actividad que ningún buen actor puede dejar de lado, porque le ayuda a comprender a ese "alguien" a quien ha de representar. En esta tarea de conjugarse el representado con su representante, el actor utiliza medios técnicos que le permiten aproximarse a las situaciones temporales y espaciales en que se desenvuelve la vida del personaje.

No hemos de hablar aquí de las formas de actuación, tan variadas según los tipos de personajes y de obras. Esa es materia que escapa a los límites de este trabajo.

Lo que nos interesa es el complejo de tonalidades expresivas que el actor pone en ejecución, a tiempo de representar. Nos interesa cómo y en qué medida el actor da testimonio del personaje.

### *El director y la obra*

Hablemos con carácter específico del director de escena. Del "Mediador", como dice Gouhier. Y explica este autor que frente al director está la obra. Detrás está el público. Y él -el director- los ha de relacionar. Se coloca como nexo para la transmisión de la pieza.

"El primer deber del Director en escena es comprender al poeta, su función propia es hacerle comprender de modo que en la representación haya siempre cierta relatividad en condiciones históricas determinadas", dice Henri Gouhier.

Se explica esto porque el público es siempre cambiante, de época en época, con inquietudes y concepciones cambiantes. En un



mismo público se da la heterogeneidad. Y la función teatral se encarga de destruir esa variedad de hombres y mujeres para hacer sentir por igual la acción dirigida al profesor, a la mucama, al policía, a la vendedora de galletas, al pintor, que están en la platea o en la galería.

El conocimiento de la obra por parte del director no ha de reducirse solamente a la pieza teatral, sino a la intención de ella. Y después el director tiene dos obligaciones más: conocer a sus actores, con todos los caracteres físicos, psíquicos, intelectuales de éstos y el público para el cual va a dirigir.

La crítica al director se funda también en el análisis de conjunto de la puesta en escena. Es imposible hacer una construcción abstracta de los elementos aislados si queremos hablar de Teatro. Ellos no existen en sí mismos. El actor no existe sin la obra. La escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, la expresión corporal, en fin... los elementos, no nos dicen nada por sí solos. Como no nos dice nada el farol de una plaza pública, o el vestido de una dama en un baile. Nos dicen algo estos elementos integrando una totalidad. Esa universalidad en que tienen vigencia teatral los elementos de que hablamos, se llama puesta en escena, representación.

Hay que agregar que, si decimos representación, debe entenderse que es en sentido lato. Para no confundir con la representación de un actor sobre el personaje.

La visión de conjunto, de elementos escénicos e interpretativos interrelacionados es indispensable para la dirección de la obra. Allí es donde se formará juicio sobre la buena o mala dirección.

### *Las reglas teatrales*

En el teatro tienen vigencia las reglas de la composición artística, aplicables a otras manifestaciones del espíritu, como la pintura, por ejemplo, donde son necesarios el equilibrio, la armonía, las formas, colores, la composición en sí, con los elementos y aquí que valga la redundancia, con elementos elementales, por-

que cuanto más simple sea una expresión, será más transparente, más accesible a la comprensión de lo que esa manifestación quiere interpretar.

Al hablar de sencillez no nos referimos a la simpleza, lógicamente, porque una expresión artística puede ser compleja y conseguir, sin embargo, una comunicación clara.

A parte de esas reglas de composición, el teatro cuenta con otras normas que le son inherentes pero no inflexibles. En verdad no son cánones que necesariamente deben cumplirse, como veremos después.

El criterio de Samuel Selden nos ha de orientar mejor: Dice el escritor norteamericano en su obra *La Escena en Acción*. “Algunos arreglos más o menos mecánicos han sido hallados por los directores a lo largo de buen número de años, no necesariamente con el propósito de crear una forma dramática efectiva, sino a fin de contribuir a realzar ciertos efectivos puntos formales. Determinados métodos probados de asegurar una visual clara, por ejemplo, han sido siempre útiles; también lo han sido determinados métodos que subrayan la dimensión, amplían la acción de una figura importante. Por razones de conveniencia, estos principios especializados de composición escénica se exponen aquí con carácter de “reglas”, pero el lector debe comprender que la mayor parte de ellas no son más que descripciones de usos comunes. Han de tenerse por experimentales, relativas y adaptables a cada nueva situación dramática, según ésta se presente”.

Y Selden se refiere a las normas de composición visual y auditiva, a los distintos ángulos de la cara, la línea básica del contacto y el centro del escenario, el ángulo dramático, movimientos divergentes de los personajes, las formas cómo destacar a un personaje en el grupo, cómo apartarle de la acción, entradas y salidas, la manera de sentarse, de estar parado, de usar las manos, de emplear los gestos, etc, etc, etc. Puede verse una nómina larga en la obra citada, de la página 162 a la 192.

Con estos principios normativos juega el director de escena. Y los sitúa convencionalmente en su afán por lograr una buena “*Mise en scene*”.

## *El público y la obra*

Antes de hablar del monstruo de mil cabezas como se le llama al público y del que alguien, citado por D'Amico ha dicho: "Reunido en una platea quinientas personas de la inteligencia del señor Rousseau y del ingenio del señor Voltaire y tendréis la mentalidad de un portero", conviene preguntarnos: ¿Por qué el público va al teatro?

Abramos un paréntesis y meditemos sobre la frase despectiva que se ha transcrito. Que no se ofenda ningún portero. El ejemplo quiere significar la despersonalización del público y la formación de un espíritu colectivo, comunitario, que nada tiene que ver con la inteligencia del señor Rousseau ni con el ingenio del señor Voltaire. Se trata de demostrar que el público pierde las parcelas individuales y como si reuniésemos en un vaso gotas de agua de distintas hojas de arbustos, se funden y se integran en un solo cuerpo.

Ahora a la pregunta: ¿Por qué va gente al teatro?

Selden nos responde que para divertirse, buscar un estímulo y un esclarecimiento.

Estas son las tres razones fundamentales para Selden y por las cuales la gente va al teatro.

Diversión, porque el hombre quiere olvidarse un poco lo que es él en la vida real, quiere disipar sus angustias o mitigarlas. Huir, aunque por contados minutos, de la monotonía enmascarada de la vida real y desea internarse en un mundo distinto, de aventuras, de magia, de emociones que pertenece a otros personajes. Estímulo, porque el hombre necesita reír o llorar, apasionarse por algo que no es suyo, sino de ese personaje al que está comprendiendo.

Y, esclarecimiento, porque hay cosas que requieren de explicación. Hay cosas que el hombre no comprende por sí mismo, si no las ve representadas y si no se identifica con lo que le acontece a otro en el mundo de la ficción. Yo diría en el mundo de la verdadera y única verdad, si vale otra vez la redundancia, que es el teatro.

El estagirita llamó catarsis a esa necesidad de purificación, térmi-

no médico que significa purgación. El teatro era en la época en que vivió Aristóteles, 324 al 422 A. de C. un medio de purificación. Provocaba compasión, terror, elevaba el espíritu y le despojaba de las pasiones mundanas, para hacerle un hombre mejor.

La tragedia griega era interpretada como el vehículo de confesión de las inclinaciones y deseos ocultos. Algo así como someterse a un examen médico psiquiátrico o, si se quiere, manifestar el alma desnuda ante el psicoanalista.

El espectador veía realizada su alma como en un espejo. La purificación constituía, pues, el fin el motivo de la participación del público en la tragedia.

Que el público participe en la representación teatral no es nada novedoso. Lo es el hecho de que esa participación calificada como reacción ante el estímulo permanente entraña una forma. A través de los sentidos, el público capta las situaciones de la acción y se introduce en ella. Primero como elemento pasivo y después como elemento activo, actuante, en la identificación con el personaje, en la comprensión de éste. Recibe su manifestación vivida y la acepta o simplemente la rechaza.

Cuando se ha cerrado el telón, retorna lentamente la realidad, sustituyendo a la ficción. El público se levanta de su asiento y el señor profesor vuelve a ser el señor profesor de la vida real. La mucama, la vendedora de galletas, reasumen sus papeles en la vida real. Recobran su personalidad diluida durante la comunión en el teatro.

Y desaparece la mentalidad de portero para individualizarse las mentalidades.

### *El público y la representación*

Es muy importante que el público conozca, aunque sólo sea superficialmente, los elementos del teatro para poder comprender qué es el teatro. Porque no basta con ir a una representación, si no se tiene un conocimiento "a priori" aunque sea rudimentario de eso que se va a ver y oír.

La opinión del público actuante vendrá después. Es útil conocer

la reacción del espectador en la obra y después de la obra, para valorar la representación.

No es sólo la satisfacción que puede provocar el "vaudeville", o la apasionante y apasionada circunstancia que ofrece el melodrama, sino y sobre todo, la conclusión que el público extrae de la pieza en la que ha participado.

Desde luego, podrá argüirse que hay que distinguir entre las reacciones del público y la relación de estas con los diversos tipos de obras. Mejor es hablar de géneros. Habrá que anotar qué obra se ha representado y cómo, para valorar luego la participación colectiva.

*Las suplicantes* o *Edipo Rey* no tendrán el mismo efecto que *Un tranvía llamado deseo* o *La larga despedida*, en un mismo público, porque las razones son obvias. Y sería ocioso referirse a ellas.

En el impacto que la obra puede alcanzar en el público hay, naturalmente, una causalidad distinta.

Donde podemos encontrar una causalidad uniforme o más o menos uniforme es en la valoración que da el público a la expresión artística de la representación. En el análisis de conjunto de la pieza revivificada. Y el espectador encontrará un impulso irresistible a participar en cada uno o en alguno de los personajes, considerando en ellos los atributos múltiples del actor y los atributos de los elementos mecánicos con que aquél juega.

El juicio crítico tiene sus orígenes en dos cosas principalmente: el tipo o modelo que sirve para la comparación valorativa y la reacción "a posteriori" del público.

El tipo ideal no es otra cosa que un ente abstracto, perfecto hacia el cual deben aproximarse las obras de arte. Si hemos hablado de la belleza, bondad y verdad de la representación teatral, buscaremos en el juicio crítico la medida en que dicha acción se ha aproximado a su modelo que es en sí bello, verdadero y comunicativo en bondad.

Por eso la crítica compara, exige en su comparación y nunca está satisfecha con una obra humana.

Expliquemos mejor: si Pedro es concertista de guitarra, para criticar su arte hemos de trasladarnos imaginariamente al tipo ideal

de un concertista de guitarra. Y después compararemos con los elementos de juicio en la mano, si Pedro se aproxima o se aleja de nuestro concertista ideal.

Lo mismo hemos de hacer con la pieza teatral. Analizarla con el lente de los valores ético, estético, de belleza, de información, de comunicación.

Luego la crítica calificará la obra como buena, regular, mala, aceptable, etc.

Con el actor se hará lo mismo, con la obra representada, también, con el director, los directores especializados, con los técnicos y en fin, con todos los elementos de la representación y se llegará a un condensado crítico de la obra escenificada como una totalidad.

### *Importancia y efectos de la crítica*

Hay crítica constructiva y destructiva. Hay crítica que levanta o aplasta. Y no siempre la crítica elogiosa es constructiva. Me atrevería a decir que, a menudo, la crítica bondadosa es destructiva, porque crea ídolos de barro. Ensalza y glorifica a quienes después el tiempo se encarga de colocarlos en su verdadero lugar.

El verdadero crítico es el tiempo.

La crítica dura, inflexible o perfeccionista, puede ser y es constructiva, cuando se la hace de buena fe. Porque no adorna las cosas ni las falsea. Y coloca las cosas en su lugar y las mide en su verdadera dimensión.

Naturalmente hay crítica elogiosa constructiva y crítica dura destructiva.

Lo que verdaderamente vale es que en la crítica no jueguen las pasiones del crítico. Que se forme y emita el juicio con prescindencia de simpatías, enemistades o afinidades ideológicas.

La crítica no debe parcializarse.

Cuando Arthur Miller dio a conocer *After The Fall -Después de la Caída* la crítica se dividió. El sensacionalismo de revistas y periódicos norteamericanos y europeos la analizaron con superfi-

cialidad y buscando en la pieza teatral una inyección que era la que no correspondía a la obra. No sólo buscaron la identificación hábil y maliciosamente de Maggi, uno de los personajes, con la que fue esposa del dramaturgo, la escultural Marilyn Monroe. Así lo hicieron el Time Magazine, el Newsweek, el París Match y otros órganos de prensa, de renombre mundial.

Howard Taubmann, crítico del New York Times hizo un trabajo valorativo, justo de *Después de la Caída*.

Los hermanos Coy, que nos sirven de fuente aquí, han dedicado un acápite a la cuestión de la crítica. La opinión de estos autores es valiosa sobre la intención que debe encerrar el juicio crítico. Mas si ellos mismos como críticos de teatro ponen en tela de discusión a las obras más calificadas del teatro norteamericano actual. Me refiero a las de Arthur Miller, Edward Albee y William Inge.

“Los críticos pagan pero no pagan. Y el teatro vive de los que pagan”, dice vehementemente el Dr. Neuros de Wittingler.

Esta es una verdad irrefutable y característica del incomprendido arte teatral.

## *Panorama del teatro en Bolivia*

Al hablar de teatro es ineludible referirse a tres elementos que lo constituyen: autor, actor y público. De esta manera, analizar el teatro significa tarea de exploración relativa a dichos elementos, a la forma en que estos se dan, la medida en que se interrelacionan y significa también, establecer las condiciones positivas (si las hay) y los agentes negativos en su desarrollo.

Todo cuanto pueda hacerse en la indagación de factores favorables y adversos para el desarrollo del teatro será útil para comprender, en su verdadera magnitud, la situación actual del teatro en Bolivia.

Una aclaración necesaria: nos referimos al Teatro Dramático (“Teatro Príncipe”, dice Silvio D’Amico) y no al teatro en sentido lato. Los límites de este trabajo no permiten tratar con ampulosidad todas las formas “teatrales” todos los géneros que van desde el espectáculo circense, la acrobacia, la corrida de toros, hasta la improvisación de caracteres dramáticos.

Desde el punto de vista del concepto amplio que se reconoce a la palabra teatro, puede afirmarse, sin temor a equívoco, que existe teatro en Bolivia, a través de los espectáculos que reúnen a un público con relativa periodicidad. Esto no sucede, en cambio en materia de Teatro Dramático, sino con grandes limitaciones. La existencia del teatro en Bolivia es precaria. Su desarrollo incipiente, su influencia en la comunicación colectiva casi nula y, como género literario, -con honrosas excepciones- deja mucho que desear.

¿Qué es lo que ocurre con el teatro en Bolivia? Esta interrogante se plantea cotidianamente en todos los círculos del quehacer cultural.



Otras parcelas de la cultura y del arte han sido mejor cultivadas. La pintura se ha desarrollado con notable rapidez. La poesía tiene representantes de valía internacional. Igual cosa ha sucedido y sucede en la novela y el cuento. Pero el teatro ha quedado estancado, y, si no estancado, avanza con pies de plomo.

### *El autor*

La primera referencia histórica del teatro en Bolivia es, obviamente "Ollantay". Obra incaica de autor anónimo, fue atribuida en una de sus versiones (hay varias) al cura de Sicuani, Antonio Valdez.

Durante la segunda mitad de siglo XVIII aparece "Ollantay" representada ante el Inca Tupaj Amaru. Es drama de amor en ambiente de guerra, que protagonizan Cusi Coyllu -hija del monarca Pachacutaj- y Ollanta, guerrero del imperio. El Inca se opone a estos amores y recluye a Cusi Coyllu en una suerte de prisión.

Los españoles trajeron a Potosí obras dramáticas que las representaban en funciones reservadas a un público "selecto".

Fernando Gutiérrez en "Fundamentos de Cultura Literaria" señala cronológicamente obras que se representaron en Potosí desde 1601 hasta 1782, escritas por Fray Diego de Ocaña.

Durante la República, el teatro recoge la influencia del romanticismo. Los principales exponentes de este inicio de la obra teatral son Juan Guzmán y Félix Reyes Ortiz. "La coqueta" y "Plan de una Representación", de los autores nombrados, han sido escritas en verso.

Ricardo Jaimes Freyre ha dado a las letras bolivianas "La hija de Jethé" y "Los conquistadores".

Gregorio Reynolds escribió "Quimeras" y "Edipo Rey".

Uno de los autores más prolficos en el género teatral ha sido Antonio Díaz Villamil, con "La candidatura de Rojas" basada en la novela de Armando Chirveches; "La voz de la quena", "El nieto de Tupaj Katari", "La Hoguera", "La Rosita", "El traje del señor diputado", "Plácido Yañez" -basada en las matanzas de Loreto-

y otras obras de menor jerarquía.

Angel Salas, recientemente desaparecido, escritor y periodista, ha producido cinco piezas de ambiente costumbrista: "La mejor escuela", "Mala pecora", "La huerta", "El invasor", y "El último Huayño".

Alberto Saavedra Pérez, Mario Flores, Valentín Meriles, Joaquín Gantier, han dado piezas dramáticas de diversa motivación.

Raúl Salmón, en sus dos últimas obras, revela progreso y retoma el sendero del buen teatro: "Juana Sánchez" y "Los tres Generales"; Guido Calabi Avaroa, con "La Nariz" y Gustavo Navarro (Tristán Maroff) con "El Jefe" completarían la nómina de autores bolivianos que con enormes dificultades, tropezando con inconvenientes de toda índole han producido un teatro aceptable dentro del concepto de Teatro Dramático propuesto.

Dejamos para el último a dos grandes exponentes de la obra teatral boliviana. Dos representantes máximos -por ahora- de la producción literaria en el género del teatro: Guillermo Francovich y Adolfo Costa du Rels. El primero de los nombrados con "El Monje de Potosí" y una decena de otras piezas inéditas y el segundo con "Los Estandartes del Rey", "El quinto jinete" y otras.

Decimos "los representantes máximos" del teatro boliviano, porque sus obras reúnen todos los requisitos exigidos por el arte de Talía para merecer figurar entre las mejores obras del Teatro Dramático.

La obra teatral, para ser considerada Dramática ha de ser trascendente, perdurable en tiempo y espacio, universalmente expresiva.

Pierre-Aimé Touchard nos ilustra a este respecto:

"La cuestión es poder dirigirse al gran número y, al mismo tiempo, a los mejores. La obra dramática debe aspirar a representar y alcanzar al hombre de todos los tiempos y de todos los países a través del hombre de aquí y de ahora.

Ha de ser, asimismo de gran actualidad y a la par tan duradera, como los grandes fenómenos naturales, porque también ella es un fenómeno natural tan primigenio para el hombre como la muerte o el amor".

De otra parte, el Teatro Dramático está destinado a exaltar los sentimientos más elevados del hombre, frente a las justificables aunque no siempre comprensibles ansias humanas de obscenidad, burla, morbosidad de que están llenas aquellas piezas que pretenden ingresar en el mundo del Teatro Príncipe y se quedan en las puertas de él, ostentando indebidamente, el rótulo de "teatro popular".

El elemento AUTOR es escaso en el teatro boliviano. Claro que abundan los libretos de tipo exclusivamente comercial, pero que carecen de significado artístico, de espectáculo estético y ético.

El hecho de que no se escriban obras dramáticas o que se escriba muy poco obedece a un sinnúmero de razones. Entre ellas pueden mencionarse:

a) Falta de incentivo al escritor.

b) Ausencia de concursos serios con relativa frecuencia. En este punto es necesario referirse a la excepción hecha por el Consejo de Cultura de la Alcaldía Municipal de La Paz, cuyos concursos son anuales, con premios pecuniarios reducidos. Este es un aporte significativo que debiera ser imitado.

c) Alto costo de las publicaciones en imprentas y editoriales.

d) Falta de lectores y público para el buen teatro.

e) Inexistencia de una racional reglamentación en materia de espectáculos.

f) Poco o ningún fomento a la producción literaria de parte de los poderes públicos.

Varios de esos factores que se alzan como poderosas barreras en contra del autor teatral, son comunes a los otros factores: actor y público.

### *El actor*

El teatro es "comunidad del público con un espectáculo viviente", dice Silvio D' Amico. Es espectáculo viviente en la puesta en escena, con la representación de los personajes de la pieza. Aquí interviene ese elemento decisivo para trasponer el mundo muerto

de la argumentación literaria para dar vida a los personajes y establecer el lazo relacionador con el público: El actor. Hablamos de actor, pero en plural. En el elemento actor incluimos el conjunto de la escenificación de una obra: dirección, interpretación, recursos técnicos, etc.

Samuel Selden anota lo siguiente, entorno a la relación director-actor: "La función del director consiste en ver en perspectiva la interpretación del actor. El director atiende más de lo que puede hacerlo el actor en el medio de la acción, a la línea general de la representación, a la asociación eficaz de todos los distintos elementos dramáticos. Fundamentalmente, de todos los modos, los problemas del movimiento y de sonido del director son los mismos que los del actor".

En la medida en que el director alcance la comprensión global de esta tarea que le está encomendada en el hacer teatral, logrará una representación o puesta en escena regular, mala o buena.

El actor es, pues, el vehículo de transmisión de la obra, primero y, después, el creador de la interpretación, de la revivificación del personaje interpretado. Y al establecer el vínculo actor-espectador el intérprete logra expresarse no como es, sino como es capaz de poder aproximarse al personaje que encarna o trata de encarnar, aunque Louis Jouvet está convencido de que no puede hablarse de "encarnar" a un personaje, sino simplemente de "desencarnarse" uno mismo para "dar testimonio del personaje".

Actor en sentido de elemento complejo de la representación es equipo, compañía teatral o grupo.

En Bolivia hay actualmente varios conjuntos que hacen teatro. En los últimos veinte años se han organizado los siguientes grupos: ABDA (Asociación Boliviana de Actores), Compañía de Raúl Salmón, Teatro Experimental Universitario de San Andrés, Teatro Experimental Franz Tamayo, Rimega, Nuevos Horizontes, Teatro Nacional Popular, Teatro del Servicio de Prensa, Informaciones y Cultura, Teatro Independiente, Mallcu, Teatro Estudio, Teatro de la Universidad Católica Boliviana, El Arlequín, Teatro Infantil, Teatro Experimental del Colegio Militar del Ejército, Teatro Naira, Teatro de la Normal Superior Simón Bolívar, Teatro de

Filosofía, Teatro Universitario Independiente de Economía, Teatro de Cámara Sergio Suárez, Teatro del Colegio Alemán, La Máscara, Teatro Kollasuyo y Teatros Experimentales Universitarios en Cochabamba, Sucre, Tarija, Potosí, Santa Cruz y Beni.

Contamos veintinueve grupos teatrales de los cuales desaparecieron de la escena más del cincuenta por ciento, por diversas razones. Es lamentable la desaparición, en especial, de los grupos Rimega y Nuevos Horizontes. Este último dirigido por Liber Forti y que tuvo su centro de actividad en la ciudad de Tupiza, fue en realidad el que más resaltó hasta 1964, aproximadamente, en el quehacer artístico, en la investigación y el estudio. Tomó al teatro como algo serio, con responsabilidad. Hizo teatro completo. Publicó la revista "Nuevos Horizontes" y estableció como norma el trabajo "a conciencia" en su pequeña escuela. Llevó más de un centenar de piezas dramáticas al tablado. Hizo giras por todo el país, especialmente por los centros mineros, en ponderable labor de difusión cultural.

Nuevos Horizontes murió, se deshizo, desapareció tragado por el pseudo teatro, al que nos referiremos más adelante.

Rimega tuvo corta vida: entre 1960 y 1965 Nació en La Paz y allí desarrolló su corta existencia. Hizo "teatro de bolsillo". Tuvo la virtud de cultivar el teatro no para las minorías sino para el gran número. Ese fue su pecado: hacer buen teatro para las mayorías no preparadas para el buen teatro o desviadas en su concepción de lo que es el teatro. Bien dice Pierre-Aimé Touchard: "Privar del teatro al pueblo sería tanto como privarle de ese lenguaje y de ese campo de experiencia y, con ello, se atentaría contra el más elemental sentimiento de amor a la humanidad. PERO ES QUE, ADEMAS, UNA DE LAS FORMAS DE PRIVARLO DEL TEATRO ES LA DE SUMINISTRARLE SOLAMENTE EL ESPECTACULO DE SI MISMO EN CUANTO MIEMBRO DE UNA CLASE SOCIAL, CON EL SENTIMENTALISMO Y LOS GUSTOS Y LAS INQUIETUDES DISTINTIVAS DE DICHA CLASE".

Quedan varios conjuntos teatrales, pero -perdóneseme la franqueza- ninguno de ellos toma su misión en serio. Y no porque no

## *Residencia en los astros*

He aquí un haz de siete monólogos inspirados en la conquista de la luna. Esta pieza debiera incorporarse como la 21a. del *Teatro Completo* de Francovich, porque tiene muchos elementos de dinámico juego, caracterización de personajes y recursos teatrales que, técnicamente manejados, pueden conducir a una excelente puesta en escena.

El hombre llegó a la luna el 20 de julio de 1969. Millones de personas vieron por televisión cómo Neil Armstrong daba "sólo un paso pequeño para un hombre, pero un salto gigantesco para la humanidad", como dijo el propio astronauta al poner un pie en la superficie selenita.

Una de esas millones de personas teledividentes es una anciana escéptica que asegura que todo lo visto fue un engaño, un truco de la televisión. Su lógica le dice que el hombre no está preparado para semejante logro, si ni siquiera es capaz de resolver problemas corrientes de la vida, como la inflación, los asaltos...

Al monólogo de la Anciana le siguen otros, en este orden, separados por cortinas de iluminación y oscuridad: El Hombre Práctico, El Astronauta, El Espectador, La Poetisa, El Historiador y el Filósofo. Ellos expresan sus ideas e impresiones acerca del significado de la llegada del hombre a la luna. Diversos puntos de vista, pero todos ellos coincidentes en que se trató de una de las mayores aventuras de la humanidad, como lo fue el descubrimiento de América por Colón o como los fantásticos viajes de Don Quijote, montado en Clavileño.

De esta pieza hay dos versiones: la primera, publicada en *Presencia Literaria*, el 27 de junio de 1982, y la segunda, en el libro *Los papeles de José Ramón y otros diálogos*. En la primera, hay sólo cinco personajes en la segunda, los monologantes son siete. En esta versión, el Anciano de la primera es una Anciana; el Poeta está reemplazado por una Poetisa y el Escritor por el Historiador; se han sumado, además, el Espectador y el Filósofo.

## *La aversión por la infancia*

Fernando, Eduardo y Carlos tocan el tema siempre actual y cada vez más dramático de la violencia de que son víctimas los niños. Recuerdan el mito de Medea, que mata a sus propios hijos cuyo padre es Jasón, para vengarse de la traición amorosa de éste. Los personajes evocan escenas de las obras de Shakespeare. Coinciden en que en la mitología y la ficción literaria son atroces los crímenes cometidos contra los niños. “pero son más monstruosos los que se han creado en nuestro tiempo”, dice Fernando, y cita: “se los corrompe, se les envenena el alma”.

Este es un consistente alegato por los derechos del niño, que debería representarse en salas de teatro, escuelas, reuniones de maestros, padres de familia y autoridades educativas, para que reflexionen sobre la desgraciada situación del niño, especialmente en nuestro país y el Tercer Mundo.

## *Gulliver*

Tema de reflexión: la dimensión humana

Personajes: Jaime y Eduardo. El primero, recuerda sus lecturas infantiles y de ellas destaca como lo más valioso *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift.

Los dialogantes discurren sobre el significado de las estatuas del enano y del gigante. Echan mano de argumentos antiguos, por ejemplo: enano= complejo de inferioridad; gigante= complejo de superioridad. No puede faltar Protágoras y su célebre “el hombre es la medida de todas las cosas”. Buscan luces en Pascal y, como fruto de ese rico intercambio de ideas, Jaime decide escribir un ensayo que titulará: “El tema de la dimensión humana en Pascal, Protágoras y Swift”. En este diálogo, Francovich nos remite a su obra *Ensayos Pascalianos*, que resulta ser la fuente de la pieza dialogada.

## *Por teléfono*

Esta pieza teatral en un acto es un diálogo de principio a fin, entre un hombre y una mujer, entre ellos nace una amistad fundada en el compartido interés y gusto por el arte. Esta obra cabe en el teatro de creación en que el tema sentimental se ensancha con reflexiones estéticas.

José Luis ha conocido a Livia como actriz de una telenovela. Después, la ha visto bailar en el Teatro, en un espectáculo de ballet basado en *La Prometheida*, de Franz Tamayo. Livia representó el papel de Psiquis y lo hizo maravillosamente.

Jorge Luis no puede resistir la tentación de hablarle por teléfono. Deja trascender un aroma galante en sus palabras y el tono en que las expresa, pero Livia es casada. El fugaz impulso cede paso a lo que verdaderamente puede unir a Livia y Jorge Luis, sin excluir al marido de aquélla: una amistad basada en el arte, y en eso queda el trozo teatral.

## *Conclusiones*

En síntesis, y por lo hasta aquí visto, el teatro de reflexión (diálogos literarios) de Guillermo Francovich está dentro del concepto de teatro de esclarecimiento, porque pretende echar luz sobre el pensamiento para disipar las sombras que le entorpecen; busca la verdad, oficio de todo filósofo, historiador, científico, periodista, maestro, poeta, dramaturgo u hombre corriente que necesita una orientación en la vida y aspira a vivir en armonía consigo mismo y con los demás.

Los diálogos literarios constituyen también piezas de valor pedagógico y estímulos para la participación individual y colectiva, en la atención de problemas de fondo.

Las ideas son universos explorables donde el hombre puede hallarse a sí mismo, si verdaderamente emprende la aventura de ir en su propia búsqueda y si quiere, como recomendaba Sócrates, "conocerse a sí mismo".



Es digno de destacar el hecho de que Guillermo Francovich jamás ha desperdiciado la oportunidad de mencionar a Bolivia en sus temas de reflexión mas profunda, ya en la rememoración histórica, ya en la explicación política o en sus manifestaciones culturales que el ilustre compatriota académico de la Lengua seguía con entusiasmo.

#### **NOTAS BIBLIOGRAFICAS**

1. *Francovich, Guillermo. Teatro. Ed. Los Amigos del Libro, Cochabamba, 1975; pág.16.*
2. *Ibídem.*
3. *Francovich, Guillermo. Teatro II. Ed. Los Amigos del Libro, Cochabamba, 1983; págs. 12-13.*
4. *Shakespeare, Hamlet. (Obras Completas, Ed. Argos Vergara, SA., Barcelona, 1979; pág. 398).*
5. *Pasquali, Antonio. Comprender la Comunicación. Ed. Monte Avila, Caracas, 1979; pág. 47.*
6. *Francovich, Guillermo. Los papeles de José Ramón y otros diálogos. Ed. Juventud, La Paz, 1984. Prefacio*
8. *Ibídem.*
9. *Ibídem.*
10. *Rivadeneira Prada, Raúl. El Teatro de Evocación de Guillermo Francovich. Ed. Signo, La Paz, 1989, 2a. Ed., pág.18.*

## *Centenario de la muerte de Nataniel Aguirre*

El 11 de septiembre de 1888, falleció en Montevideo el precursor de la novelística boliviana, Nataniel Aguirre. La muerte le sorprendió poco antes de que cumpliera los 45 años de edad y cuando emprendía viaje a Brasil donde iba a desempeñar las funciones de Ministro Plenipotenciario del gobierno de Aniceto Arce ante el Imperio de Pedro II.

Tres años antes, había salido de las prensas de EL Heraldo de Cochabamba una voluminosa obra de relación histórica sobre fondo romántico, con el título de Juan de la Rosa. Un canto de admiración a la lucha por la independencia americana; una exaltación de la libertad, motivo y finalidad de la guerra emancipadora iniciada en la gesta del 25 de mayo de 1809, en Charcas; encendida el 16 de julio del mismo año en La Paz, y por primera vez victoriosa en Buenos Aires, el 25 de mayo de 1810.

Nataniel, hijo de Miguel María de Aguirre y de María González Prada, fue diputado, prefecto de Cochabamba, jefe militar durante la guerra del Pacífico, diplomático, ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores; de Hacienda y de Guerra.

Su intensa participación en la política le llevó al hastío y a la decepción, porque conoció de cerca las sucias maquinaciones, componendas y prevaricaciones en nombre de la democracia. Se sintió asqueado por el fraude electoral y la simulación. Escribió a D. Antonio Guerrero:

“Mi mayor sentimiento es ver a Don Gregorio Pacheco entregado a las sugerencias de ciertos tipos hartos desprestigiados, por los males del país que se deben a su impaciente y vulgar ambición personal. Sin que él lo quiera, lo empujarán a una revuelta. Por lo

pronto, le han hecho dar la consigna de dirigir insensatas invectivas a Campero, Arce y Camacho, y de halagar al ejército de quien dice que es padre y protector, a la manera de Belzu, cuando éste se preparaba a rebelarse contra el Congreso más liberal y mejor intencionado. ¿Volveremos a las andadas? Por lo que a mí hace, no veo la hora de leer mi Memoria al Congreso y mandarme trocar a un cuerno”(1).

Así pensaba el 12 de julio de 1884. Retornó de Sucre a Cochabamba, su tierra natal, y allí se entregó de lleno a escribir su *Juan de la Rosa, memorias del último soldado de la Independencia*, en que se funden la visión de un niño sobre el heroísmo de las batallas y el fervor patriótico, y el sentimiento de frustración, de desconsuelo, del viejo soldado que se pregunta dolido y no menos indignado, si tanto sacrificio mereció el destino de una república dividida, presa de bastardos intereses, debilitada y herida hasta la mutilación del 79, dramático trance en el que Nataniel Aguirre representó un papel principal.

El personaje político ensombrece al personaje literario y a éste muy poco le toman en cuenta y algunos, como el fogoso y teatral orador José Quintín Mendoza, lo ignoran. Este, en su largo artículo publicado en el N° 130 de *El Siglo XX*, Cochabamba, 14 de julio de 1898, con motivo de la repatriación de los restos mortales del novelista, menciona, de paso: “La literatura, la historia, la política y algunos ejercicios filológicos consumían su tiempo. Más tarde invadió el arte de la guerra”.(2).

Nataniel Aguirre había escrito ya obras históricas, teatrales, prosa poética, dentro del estilo romántico predominante en su tiempo: *Visionarios y Mártires* (1865), *Represalia de héroe* (1869), *La bellísima Florianita*, (1874). Esta preciosa historia ambientada en la Colonia también ha sido recreada por Julio Jaimes Freyre, padre del poeta Ricardo, y por Guillermo Francovich; *Doña Quintañoña* y *Don Ego*, narraciones cortas (1876). En el campo político-histórico, figuran: *Biografía del general Francisco Burdett O'Connor* (1874), *Unitarismo y Federalismo* (1877), *Bolivia en la Guerra del Pacífico* (1882) y *Bolívar* (1883). Su publicación oficial se ha debido a la Ley de 28 de noviembre de 1906, según afirma Joa-

quín Aguirre Lavayén (3).

En toda novela concurren los planos de la ficción y la realidad, categorías no siempre identificables, porque hay sucesos imaginados que bien podrían tomarse por verídicos y otros reales que por estar rodeados de un ambiente mágico pueden parecer ficticios. Juan de la Rosa transcurre en el umbral histórico de los primeros años de la guerra por la independencia, hasta la matanza de las mujeres cochabambinas en la Colina de San Sebastián (1811) bajo la espada de Goyeneche, el Conde de Huaqui. La esencia romántica se halla en el misterioso origen de Juanito, el niño testigo de las hazañas de los patriotas.

La primera novela boliviana de fuste literario tuvo que nacer teniendo por matrona al Romanticismo. No pudo ser de otra manera, si esa corriente dominaba en América durante todo el siglo XIX. Pero, *Juan de la Rosa* no es una pieza de exuberante romanticismo, no hay en ella exaltaciones ardorosas, no se desborda el sentimiento como en la poesía de sus contemporáneos imitadores del verso francés o afrancesado; no hay cabida para el diluvioso llanto ni resquicio por donde se filtre la abrumadora pasión premonitoria del suicidio o la imitación de la tragedia griega.

¿Entonces, qué clase de romanticismo sirve como telón de fondo a la epopeya en *Juan de la Rosa*? La trama misteriosa de Juanito, la visión de patria y libertad, la acción heroica matizada por el sentimiento libertario, la entrega a la noble causa de la emancipación de un pueblo, de un continente, de una nación sojuzgada. Nataniel Aguirre percibió, aunque varias décadas después, lo que hubo de ser la lucha por la patria deseada y la reconstruyó bajo la benéfica influencia de Víctor Hugo, como nos hace notar Humberto Guzmán Arze (4).

El romanticismo de esta novela radica en los polos de la narración: el niño y el viejo. El primero, alma pura, crisol de la imaginación; el segundo, hontanar de la experiencia, cúmulo de nostalgias. Carlos Castañón Barrientos ve así estos dos motivos de la visión y el relato:

“Nataniel Aguirre se place en mostrar jirones de esa difícil pero dichosa época, vista por los ojos de un niño. En realidad, nosotros

como país éramos también niños. Por eso idealizamos la palabra libertad; por eso mostramos tanto desprendimiento y optimismo; por eso, en fin, exhibimos extraordinario arrojo y decisión, notable romanticismo. La novela de Nataniel Aguirre, tan unida al concepto de la libertad, basta para justificar la existencia de la literatura boliviana romántica”.

“La novela de Aguirre -obra romántica con fondo histórico- es una sencilla exaltación del pasado próximo al autor: el alzamiento altopereano contra el poder de los españoles. Pero, cuando el héroe se va haciendo viejo, aflora a la superficie del relato la nostalgia -otro de los elementos caros a los románticos-, que siente Juan, decepcionado de que el esfuerzo desplegado para alcanzar la libertad hubiera resultado inútil, o poco menos, por el pésimo uso que a dicho bien le dimos los bolivianos a la vuelta de cuatro o cinco decenios”(5).

Hay, ciertamente, más de un motivo para suponer que *Juan de la Rosa* es una novela marcada por el costumbrismo, porque en ella se suceden cuadros pintorescos de la época, costumbres populares, que deben ser interpretados, sin embargo como una necesaria referencia del momento socio-cultural, no exenta de cierto realismo por la descripción de personajes, ambiente y paisaje.

Al cumplirse el centenario de la muerte del fundador de la novela en Bolivia, podemos preguntar cuánta importancia se dispensa a este precursor y a su obra inauguradora de la narrativa. Entre los expertos en historia de la Literatura, entre los estudiantes de Letras, entre los críticos, Nataniel Aguirre es y será el punto de partida; pero, ¿cuánta divulgación popular tiene su obra? ¿La conoce el hombre común? Sin exageraciones ni falso patriotismo, *Juan de la Rosa* es un clásico de la literatura hispanoamericana. Basta una cita para confirmar la validez de este juicio: para Rosa Ileana Boudet (prologuista de la edición Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1978). “La obra, más que un producto tardío del género histórico a lo Walter Scott, que influyera tanto en la primera generación romántica de nuestras letras, se aproxima al realismo de preocupación histórica contemporánea de Pérez Galdós, cuya primera serie de *Episodios Nacionales* apa-

reciera en 1873”.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Aguirre Lavayén, Joaquín *Guerra del Pacífico. Pacto de Tregua 1884*. Ed. Los Amigos del Libro. La Paz-Cochabamba, 1987; págs. 236-237.
2. *Ibíd.* 299.
3. *Ibíd.* 291.
4. Guzmán Arze, Humberto. *La influencia de Víctor Hugo sobre los autores bolivianos del romanticismo*. PRESENCIA LITERARIA, 21-VII-1985.
5. Castañón Barrientos, Carlos. *Facetas de nuestro Romanticismo*. Ed. Universo. La Paz, 1987; págs. 11-12.

## *Hombre y paisaje nativos en la poesía de Reynolds*

En la obra poética de Gregorio Reynolds, el hombre ocupa el centro de atribuladas preocupaciones, protestas, congojas y desengaños. En esa global preocupación universal- desvelo por la situación humana- resaltan tres elementos, a la manera de esferas con ámbito propio, límites claros, pero no cerrados, más bien transparentes: lo helénico, lo telúrico y lo reflexivo, como corolario de los juegos conceptuales fuertemente impregnados de visiones de la realidad, contemplaciones de hechos y comparaciones de éstos. En el fondo de las reflexiones del poeta, habita una concepción de la vida transitoria, provisional, a la que no vale la pena aferrarse porque es apenas una fugaz ilusión, y de la muerte, única realidad definitiva.

La contraposición vida/ muerte adquiere en el nivel de síntesis filosófica una dimensión mayor de angustia existencial que parece caracterizar a todos los poetas y otros artistas torturados por los misterios no revelados en su incansable búsqueda de respuestas, de identificaciones, de esclarecimientos. Las meditaciones de Reynolds sobre el significado de la dicotomía vida/ muerte le han conducido a una posición pesimista que también compartirá José Eduardo Guerra.

Hemos dicho que la preocupación global es el hombre, en la poesía de Reynolds. Esa inquietud incontenible se reconoce tanto en el perfecto soneto, prisionero de la más estricta métrica, como en la versificación libre, caudalosa, a veces; lánguida, otras. En el verso amargo así como en el retoque lúbrico. A la manera de corrientes alternas, los tres fundamentales campos de expresión lírica de que hemos hablado líneas arriba sacuden al propio poeta

incitándole y excitándole a sacar fuera de sí sus tedios, frustraciones, penurias...

“Conmueve a Reynolds el pobre destino del ser humano sobre la tierra” - ha escrito Carlos Castañón Barrientos (1). El poeta se conmueve, al comprobar lo que sucede al interior de su propio ser, por lo que supone es la vida de todo hombre en cualquier sitio que se encuentre. Y se conmueve o sobrecoge con lo que advierte en su entorno físico y social.

“Su canto es de una turbia raíz, pero también de un acento pleno de humanidad. Entre nosotros, nadie ha cantado como Reynolds a todos los sentimientos que forman el cuadro del tránsito del hombre por la tierra” - afirma Juan Quirós (2).

El hombre y el paisaje nativos constituyen el entorno físico de Reynolds. Marcan en el poeta impresiones sólidas y en su poesía un sello de fatalismo. La influencia telúrica es evidente en este gran poeta que, junto a Ricardo Jaimes Freyre y Franz Tamayo, constituye una expresión de la auténtica poesía, en la primera mitad del siglo que corre en Bolivia.

La patria grande de Reynolds en una nostalgia: el continente americano prehispánico. La patria ocupada en una protesta, una explosión de enojo contra el conquistador:

*El coloniaje, el coloniaje, el coloniaje:  
opresión oprobiosa de engreídos vasallos...*

La patria, reconquistada, “en tres lustros de lucha”, es un espacio físico yermo, saqueado, empobrecido. Sus habitantes, símbolo y testimonio del sufrimiento universal en la tierra, pero ahora localizados en el ande. Ellos son el indio y sus fieles compañeros: la llama y el quirquincho.

### *El paisaje*

La inmensidad del altiplano, que empequeñece a todo hombre, cuya luz diáfana es un misterioso baño cósmico para las antiguas culturas, ha impresionado a Reynolds de un modo sensitivo. El



poeta ve en esa formidable meseta, custodiada o tal vez sitiada por gigantes de piedra canosos por viejos y callados por sabios, una naturaleza agreste, un ambiente hostil al que el hombre no abandona quién sabe por qué razones muy lejos del alcance de nuestro entendimiento. Reynolds ve una *tierra avara, aridez de la llanura, erial horizonte, miserere pavoroso del viento de la puna* (La llama).

Y sigue: *rutas viejas llenas de zarzales; fatal declivio* (Quechua).

Hay más: Describe a Oruro como *Ciudad tendida sobre el yermo, horizonte ilimitado, entrañas de metal* (Ciudad Abierta). No obstante, de este poema se desprende una súbita chispa de optimismo cuando dice: *el progreso entre rieles se acelera y dispersión de caminos al futuro* (3).

Llaman la atención tres menciones de idéntico significado en la comparación luna- eucaristía. Lo diabólico, lo pagano del poeta "maldito" cede paso a una circunspección mística muy profunda. El último refugio esperanzado para este poeta sombrío habrá de ser Dios, al final de su dolorosa experiencia por el mundo. Pero antes, habrá de buscar una comunión secreta con el misterio cósmico- para entonces, para el tiempo de Reynolds, todavía puro, intocado de la luna y su metaforización con la hostia divina. Y, al revés, esa comunión secreta que toma la hostia imaginaria objetivándola en la inescrutable blancura de la luna:

*Espera que del ara de la nieve  
el sacerdote inmaterial eleve  
la eucarística forma de la luna (LA LLAMA)  
Es soberbia su albura selenita  
en la inquietud de la hora meridiana (GAMA DE  
NIEVE)  
La luna que igual que una hostia  
se deslíe en la alborada. (LUNAS)*

## **El hombre**

A través de la descripción de caracteres físicos, Reynolds descubre la situación humana del indio en el ambiente natural que

lo asimila. La actitud huraña, la timidez, la desconfianza, el sufrimiento centenario del indio resaltan del dibujo de sus ojos:

*Ojos indígenas, absortos,  
que están como soñando  
que están como perdidos  
en la desolación del altiplano... (OJOS)*

He aquí una relación trascendental para la psicología del hombre aymara. El elemento rector del comportamiento parece ser el medio físico de desolación, aridez, avaricia telúrica. En ese marco la visión del ojo indígena es la de un órgano somnoliento, extraviado, absorto en lo que sólo ese ojo puede ver desde la distancia de su cultura y desde la amargura de su condición actual:

*Ojos aymaras que no han visto  
nada más que los campos  
límites, sin nadie, fatigadoramente rasos...*

Igual imagen la de los ojos de la fiel compañera del aymara:

*Parece, cuando lánguida se para  
y mira la aridez de la llanura,  
que en sus grandes pupilas la amargura  
del erial horizonte se estancara...*

La languidez de la llama es comparable al transido paso del indio por la llanura. Y la amargura de las grandes pupilas del auquénido, un reflejo de la aflicción sucular del indio:

*Ojos al sesgo, finas golondrinas...  
Dilatadas pupilas de vicuña...*

El más experimentado sociólogo habría necesitado varios volúmenes para expresar lo que Reynolds extrajo como zumo de sus observaciones sobre la injusta condición social del indio:

*En su nativa tierra forastero  
sufre el indio un poder que le condena  
a emparejar su inextinguible pena  
con la monotonía del sendero... (CONSUELO)*

El charango (quirquincho) es otro compañero del indio, no sólo

del aymara, de todos los indios.

La fatalidad tiene voz propia: El forastero en su propia tierra no tiene otra salida que *emparejar su inextinguible pena / con la monotonía del sendero*.

Y ese será el consuelo. La pena monótona hermanada con la monótona ruta de todos los días, de todos los años y de todos los siglos.

No hay solución que pueda esperarse. Todo seguirá igual para esta humanidad nacida en el sufrimiento y para él. Reynolds toca la cima del pesimismo:

*Padeciendo sin culpa y sin alivio  
por los abrojos del fatal declivio  
tu vida igual que hoy irá mañana  
en busca de su mísero sustento  
con el fluir indefinido y lento  
del hilo que en tu rueca se devana  
(QUECHUA) (4)*

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Castañón Barrientos, Carlos. *Estudio preliminar y selección de la poesía de Gregorio Reynolds*. Biblioteca de PRESEN CIA. Cuaderno N° 6. La Paz, 1978.
2. Quirós, Juan. *Índice de la Poesía Boliviana Contemporánea*. Ed. Juventud. La Paz, Bolivia, 1964. Pág. 61.
3. *Los subrayados pertenecen al autor de este artículo.*
4. Beltrán, Luis Ramiro. *Panorama de la Poesía Boliviana. Reseña y Antología*. Cuadernos Culturales Andinos. Publicación del Convenio Andrés Bello. Editora Guadalupe, Ltda., Bogotá, 1982. Pág. 330.

## *El poema épico "Martín Fierro"*

El infatigable defensor de los gauchos, José Hernández, retorna de Brasil (1868), a donde sus diferencias ideológicas con Sarmiento le llevaron en busca de refugio.

Hernández exponía su pensamiento político y sus convicciones sociales desde las columnas del periódico "El Río de la Plata" que él fundara en 1869.

Opositor al sistema de reclutamiento militar, portavoz incansable de los derechos de una clase oprimida y perseguida, el periodista atrajo sobre sí el encono político. Su diario fue clausurado y él perseguido. Casi en la misma fecha, moría asesinado el político Urquiza.

Eleuterio F. Tiscornia, notable e idóneo comentarista de la obra hernandiana, sitúa el nacimiento del *Martín Fierro* en una pieza del "Hotel Argentino" ubicado en aquella época en la Plaza de Mayo, y que sirvió de hospedaje al poeta.

Este dato surge de la carta que dirigió Hernández a José Zoilo Miguens, a tiempo de entregar el poema para su difusión. Dice la carta: "Al fin me he decidido a que mi pobre MARTIN FIERRO que me ha ayudado algunos momentos a alejar el fastidio de la vida del Hotel, salga a conocer el mundo y allá va, acogido al amparo de su nombre".

José Hernández nació el 10 de noviembre de 1834, del matrimonio Rafael Hernández - Isabel Pueyrredón en la chacra que llevaba el nombre de la familia de su madre, en el Partido de San Martín, Provincia de Buenos Aires.

Quien iba a inmortalizar su nombre en las letras populares de América Latina, con un poema de hondo contenido socio-político descriptivo de su época, denunciante de la arbitrariedad y la in-

justicia, fue un autodidacto. Apenas había terminado sus estudios de primaria, cuando razones de salud le obligaron a buscar el ambiente campestre. Allí habría de permanecer durante varios años y en muchas oportunidades a lo largo de su agitada existencia.

Fue en el medio rural donde Hernández aprendió el arte de domar caballos. Participó en las rudas faenas de la ganadería, se familiarizó con el lazo, el cuchillo, la pava y el mate. Convivió con el gauchaje, se empapó de la realidad que golpeaba a esa capa social marginada.

En su juventud, tomó parte en importantes acciones armadas y en 1858, integrado ya a la dinámica política, abrazó la causa federalista a la que se proponía introducir reformas sustanciales en lo que toca al régimen de la propiedad rural y al trabajo estanciero en sus relaciones patrón-gaucha.

En el periodismo, como redactor de "La Reforma Política" y "El Argentino" Hernández se destacó como el crítico de fuste, valiente y a veces temerario. Trataba con firmeza y claridad los temas políticos de su tiempo.

Hay otra faceta más en la interesante carrera de Hernández: el parlamentario federalista, ardiente defensor de su pueblo.

Aunque el *Martín Fierro* salió de un hotel, "a conocer el mundo, acogido al amparo de su nombre" es indudable que el poeta concibió la temática cuando ayudaba a su padre en los rudos trabajos de la estancia.

La idea tuvo que haber madurado cuando Hernández emigró a la Provincia Entre Ríos; adquirido forma literaria en el exilio, en el refugio de Santa Ana do Livramento y estructurada y escrita en Buenos Aires, en 1872.

Jorge Luis Borges afirma que el *Martín Fierro* fue escrito en Río Grande, contradiciendo la versión de Tiscornia compartida por Lugones.

A este respecto es interesante la opinión de Tiscornia, cuando anota que Hernández fue estimulado por la lectura de "Los tres gauchos orientales" del poeta uruguayo Antonio Lussich, a comienzos de 1872.

Hernández dejó obras de menor trascendencia si las compara-

mos con *Martín Fierro*. Entre ellas son mencionables: "Vida de Chacho" basada en el asesinato del líder político Angel ("Chacho") Peñaloza, en 1863, e "Instrucciones del estanciero" en 1881 de notable difusión por el amplio conocimiento que explyaba su autor en las cuestiones que informan a la vida del campo, en una sociedad eminentemente ganadera.

Un sepulcro en el panteón de la Recoleta, sobre la ancha Avenida del Libertador, en la zona residencial más lujosa de la capital argentina, guarda los restos del poeta Hernández, en una de las galerías destinadas a los hijos ilustres de la patria de San Martín.

En placa de bronce fundido, resaltan el nombre del autor del "Martín Fierro" y las fechas de su nacimiento y de su muerte: 10 de noviembre de 1834 y 21 de octubre de 1886, respectivamente.

## *El gaucho argentino*

### Siglo XVI

La disputa de España y Portugal, en busca de una comunicación marítima entre América y Asia, marca el descubrimiento de la extensa costa atlántica que hoy es territorio argentino. Costa interminable, según apreciación de los impacientes marinos de aquellos tiempos. Ese afán por encontrar "de una vez por todas" la salida que permita dirigirse al fabuloso país de las especias, hizo incurrir a los navegantes en el error de considerar al Río de la Plata como la vía pretendida, hasta que las embarcaciones de Juan Díaz de Solís -con cuyo nombre se bautizó al río- echaron anclas frente a un territorio inmenso y solitario.

La conquista de Francisco Pizarro en el Perú y la leyenda que se tejió acerca de la existencia de increíbles riquezas hacia el Sur incentivaron a los españoles en la exploración del territorio argentino.

La empresa, tan llena de alucinantes perspectivas, fue encomendada a Pedro de Mendoza, quien con el título real de Adelantado, se puso a la vanguardia de aproximadamente dos mil hombres ávidos de riqueza y aventura.

La colonización del territorio denominado "Nueva Andalucía"

por Cédula Real de 1534, fue concebida por el Adelantado como una hazaña guerrera de previsible magnitud, de ahí que la carga que trajo de Mendoza contenía caballos, cañones, arcabuces y muy pocos víveres.

El conquistador y buscador de riquezas encontró un territorio desolado, abierto e incommensurable, donde no se veía una sola piedra que utilizar en la construcción de sólidas fortalezas que había proyectado. Encontró sí a los indios querandíes, pacíficos y corteses anfitriones que ignoraban que su tierra había sido ya retaceada y ellos repartidos entre los hombres blancos de habla extraña y que llegaron en inmensas casas de madera.

A de Mendoza le fue otorgada la "merced" de disponer de diez mil vasallos, entre los naturales que habitasen las tierras conquistadas, o por conquistar para la corona de España.

Los querandíes se constituyeron en colaboradores voluntarios y proveedores también espontáneos de sus huéspedes, hasta que los servicios y provisiones le parecieron al español demasiado insuficientes. El mal trato y la reducción a la esclavitud a que fueron sometidos, rebeló a los aborígenes. De Mendoza salió a reducirlos, pero encontró enérgica resistencia.

Miles de indios sitiaron la ciudad y pronto hicieron arder los techos de paja de sus casas. Las flechas y boleadoras resultaron más eficaces que los cañones y arcabuces. El cerco trajo hambre. Pedro de Mendoza decidió emprender la retirada hacia España, tierra que no volvería a ver, pues la muerte lo sorprendió a bordo del "Magdalena".

La escuálida y cadavérica tripulación que pudo llegar a España dio al puerto de Nuestra Señora del Buen Aire el apelativo de "Puerto del Hambre".

La historia señala un hecho casual, al que se atribuye la calidad de rastro perdurable de la primera fundación de Buenos Aires: una manada de caballos y yeguas ("tropilla") escapó del corral y se perdió en la inmensidad de la llanura. A este ganado reproducido en la cimarronería se lo denominó el "yeguarizo" y fue la primera riqueza natural explotada más tarde y la que abrió perspectivas prometedoras para la crianza de otras especies.

De Asunción, donde ya la conquista se había asentado con mejores auspicios, partió la expedición de Juan de Garay. En 1573 se fundó la ciudad de Santa Fe, y siete años después, la de Buenos Aires, por segunda vez, con el nombre de "Santísima Trinidad".

Juan de Garay vino mejor preparado que su antecesor. Trajo ganado vacuno y caballar; semillas, herramientas y aperos.

La historia argentina está estrechamente ligada tanto al ganado "yeguarizo" cuanto al domesticado vacuno. La cultura, que sintetiza al ser nacional dándole personalidad e identidad propia, arranca en este caso de una realidad también peculiar; país por excelencia agrícola y ganadero; más ganadero que agrícola, en sus comienzos.

El comercio exterior se desarrolló con la explotación de crines y colas de los "yeguarizos" cazados en grandes cantidades para el trueque por esclavos de Guinea. Había que capturar a los cimarrones vivos, a solo efecto de cortarles la cola. El instrumento más eficaz fue la boleadora, consistente en tres esferas de piedra horadadas y unidas por un lazo delgado copia fiel del arma que empleaban los indios.

Luego se utilizaron la lanza, el cuchillo, el lazo y la desjarretadora. Estos tres últimos más la boleadora fueron adoptados también como armas de guerra. Los soldados las utilizaron en las campañas de la Independencia y aun en los años posteriores a ella.

El cuero de res se convirtió en la base de transacciones comerciales, además de servir para la fabricación de diversos instrumentos y útiles. Se hacían toldos de cuero, resortes de camastros, lazos, recipientes y no pocos vestidos.

En cuanto al origen del nombre "gaucho" hay dos versiones. Una que lo hace derivar de "gauderio" relativo a "gaudio" voz portuguesa con la que se designaba a los habitantes de Río Grande. La otra afirma que procede del quechua "huájcha" o "wajcha" que significa huérfano, desamparado. Los defensores de esta opinión anotan que pasaba a ser "gaucho" el niño arrancado a su madre, por ser hijo natural, sin padre conocido y en virtud de disposiciones legales que permitían reducir a la esclavitud o al



estado de siervo a aquel fruto de una esclava, negra, india, soltera o viuda.

La dificultad fonética del español -dice la versión- hizo derivar "gaucho" de "wajcha".

Por su origen, el gaucho fue considerado, pues, un ser inferior, se le atribuían costumbres abominables, defectos y vicios exclusivos a su condición. Se decía de él que era asaltante, faenador furtivo, ocioso, vago, haragán, ladrón de mujeres, licencioso, borrachín empedernido, jugador incorregible, forajido, cuchillero "vagamundo", lujurioso, embustero, ladino, nómada, hereje rebelde, traidor, bellaco, etc. etc. Estos mismos adjetivos eran atribuidos a negros, criollos e indios.

No había epíteto que no cupiera en el cuadro descriptivo del gaucho, según los terratenientes. Se lo trataba por tal razón en forma despectiva, las menores faltas merecían sanciones drásticas. La imagen difundida por los cada vez más poderosos estancieros, servía de justificativo a todo género de abusos de los cuales el gauchaje no pudo liberarse sino bien entrada la vida republicana.

A veces se confunde al criollo con el gaucho. En realidad, la diferencia es puramente semántica. "Criollo" deriva del portugués "crioulo", con que se nombraba al hijo del esclavo negro nacido en la casa del amo. Asimismo, se decía del hijo de indio nacido en la estancia. Mestizo, en cambio, significa mezcla de español y aborigen. Todos ellos, indios, mestizos, criollos y gauchos pasaban a constituir parte del patrimonio del patrón. El gaucho, sin embargo, amaba la libertad y luchaba por obtenerla.

### *El Martín Fierro*

El poema está dividido en dos partes: en la primera, el autor expone el carácter del personaje central: el gaucho Martín Fierro; relata a través de los cantos la persecución a que se sometía al gauchaje y la reacción de Fierro en la frontera, su desertión y posterior vida errante en el desierto. Esta primera parte fue publicada en 1872.

La segunda, publicada en 1879, habla del retorno de Martín Fierro, el abandono que hace de su nomadismo y soledad y su reincorporación a la vida social.

La pieza alega en todo momento en favor de los derechos del gaucho, denuncia en cada verso la injusticia, consecuente con el pensamiento socio-político de su autor y con la lucha parlamentaria y periodística que éste sostuvo.

La llamada "poesía gauchesca" tiene su máximo exponente en la obra hernandiana. El personaje es prototipo del "gaucho" síntesis de su clase.

La vida del gaucho ha inspirado varias creaciones literarias que van desde el género dramático hasta el cuento. La poesía recibió un conjunto de coplas anónimas transmitidas a través de las "Payadas" competencias de canto o recitación con acompañamiento de guitarra.

Por esa costumbre tan campestre, dice el gaucho Martín Fierro al comenzar el poema:

*Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela...*

El gaucho no tenía acceso a las fuentes de la cultura occidental, de ahí su rudeza en el uso del lenguaje, hibridismo de voces indígenas y del antiguo español que ha dado lugar a que se estructure una "lengua gauchesca" lamentablemente si no extinguida, a punto de extinguirse por el desuso. Veamos un ejemplo de ese hibridismo:

*Nací como nace el peje  
en el fondo de la mar:  
naidas me puede quitar  
aquello que Dios me dio:  
lo que al mundo truje yo  
del mundo lo he de llevar.*

El amor a la libertad, la práctica de la independencia individual, se manifiesta así:

*...para mí la tierra es chica  
y pudiera ser mayor;  
ni la víbora me pica*

*ni quema mi frente el sol.*

La denuncia de la persecución sale expresada de esta manera:

*Estaba el gaucho en su pago  
con toda seguridad,  
pero aura... ¡barbaridá!  
la cosa anda tan fruncida  
que gasta el pobre la vida  
en juir de la autoridá.*

Dentro de los límites de la frontera, se construían fortines militares con la doble finalidad de ensanchar el dominio de la tierra y rechazar los “malones” o invasiones indígenas que periódicamente arrasaban poblaciones, ocasionaban incendios y destrucciones de estancias y tolderíos. El gaucho, al “juir” de las autoridades, traspone los límites de la frontera, y a veces, se asimilaba a la vida primitiva del aborígen aunque en el caso de Martín Fierro esa adaptación es imposible.

Una disposición legal de 1595, del reinado de Felipe II, abrió cauce al ancho torrente de persecuciones contra aquellos “vagabundos, ociosos y sin empleo, viviendo libre y licenciosamente”, términos con los que se justificaba un sistema arbitrario.

El reclutamiento era indiscriminado:

*Cantando estaba una vez  
en una gran diversión;  
y aprovechó la ocasión  
como quiso el Juez de Paz.  
Se presentó y ahí no más  
hizo una arriada en montón.  
Allí un gringo con un órgano  
y una mona que bailaba  
haciéndonos rair estaba  
cuando le tocó el arreo  
¡Tan grande el gringo y tan feo  
lo viera cómo lloraba!*

La “caza” de gauchos no respetaba al marido ni al padre de hijos pequeños:

*Tuve en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer,  
pero empecé a padecer  
me echaron a la frontera  
¡y qué iba a hallar al volver!  
Tan sólo hallé la tapera.*

Fierro fue a dar a la frontera porque en las elecciones anteriores no votó:

*A mi el juez me tomó entre ojos  
en la última votación:  
me le había hecho el remolón  
y no me arrimé ese día...*

En el fondo, el reclutamiento no servía sino para encubrir otro abuso: someter a la gente a trabajos agrícolas y ganaderos en estancias particulares:

*¡Y qué indios ni qué servicio,  
si allí no había ni cuartel!  
Nos mandaba el coronel  
a trabajar en sus chacras....*

Pasado un año, Fierro interviene en una acción persecutoria de indios que amenazaban con invadir el puesto fronterizo. He aquí cómo cuenta en qué consistía el “malón”:

*...naides le pida perdones  
al indio, pues donde dentra  
roba y mata cuanto encuentra  
y quema las poblaciones.*

El gaucho pasaba por una situación hartamente lamentable en el “servicio” de frontera:

*Yo no tenía ni camisa  
ni cosa que se parezca...  
... ya nos tenían medio loco  
la pobreza y los ratones.*

La prometida “paga” por los servicios de frontera, no llegaba

sino cuando se le ocurría al patrón. Había quienes no cobraban porque se omitía una buena cantidad de nombres de peones en las listas oficiales, así el trabajo pasaba a ser gratuito:

*... le dije: Tal vez mañana  
acabarán de pagar.*

*-¿Qué mañana ni otro día,  
al punto me contestó  
la paga ya se acabó,  
siempre has de ser animal  
Me rái y le dije: yo...  
no he recibido ni un rial.*

*-¿Y qué querés recibir  
si no has dentrao en la lista?*

Martín deserta del servicio y se dirige a “su” pago, por fin podrá volver a reunirse con su amada “china” y sus pequeños hijos, después de tres años de separación. Mas ¡ay! la verdad iba a ser distinta de la que se imaginó:

*No hallé ni rastro del rancho;  
¡sólo estaba la tapera!*

El gaucho se lamenta, maldice su suerte, piensa en sus hijos y en el destino que les espera. Canta Fierro:

*Los probrecitos tal vez  
no tengan ande abrigarse  
ni ramada ande ganarse  
ni un rincón ande meterse  
ni camisa que ponerse  
ni poncho con que taparse.*

Tan honda pena le endurece el corazón. Se rebela y resiente profundamente. Amenaza:

*Yo he sido manso, primero  
y seré gaucho matrero...  
... a naides le debo nada  
ni pido cuartel ni doy,*

*y ninguno dende hoy  
ha de llevarme en la armada.*

Fierro se propone dar con sus hijos. No con su mujer, pues sabe que tomó nuevos rumbos de otro brazo. Tenido por vago, con el antecedente de la deserción, su propósito no se cristaliza. Debe huir de un sitio a otro. Pronto se ve envuelto en serios problemas a consecuencia de su reacción agresiva y provocadora. Penden-  
ciero, mata a un negro. Después mata a otro hombre en una cantina. Fugitivo de la justicia, su situación se agrava:

*Sin punto ni rumbo fijo  
en aquella inmensidá,  
entre tanta escuridá  
anda el gaucho como duende...*

Finalmente, la policía logra dar con su paradero. Varios hombres le tienden un cerco, pero la valentía y astucia puestas en juego le permiten dejar fuera de combate a varios de sus captores. Entra en escena otro personaje: el gaucho Cruz. Con ayuda de éste, Fierro sale airoso dejando varios muertos y poniendo en fuga a los policías restantes.

Cruz cuenta su historia: Su patrón, un comandante entrado en años, pretendió y consiguió los favores de la mujer de Cruz, hasta que éste descubre la traición. Pudiendo matar a los autores de la ofensa, no lo hace. Abandona más bien el rancho... Al igual que Fierro, Cruz es errante fugitivo, pues había matado a un paisano que le echó en cara la traición de su mujer y quiso ridiculizarlo.

El nuevo amigo reitera la situación del gaucho y critica la política oficial al respecto:

*Lo miran al pobre gaucho  
como carne de cogote...  
mientras al gaucho lo apura  
con rigor la autoridá  
ellos a la enfermedá  
les están errando la cura.*

Fierro y Cruz deciden compartir desde ese momento su suerte.

Almas afines, unidas en la desgracia, envueltas en la misma fatalidad, toman el mismo camino: la pampa, el desierto, donde se proponen levantar un toldo, vivir de la caza y entregarse a la naturaleza pura. Roban una "tropilla" y con ella por delante, transponen la frontera:

*Ya cuando la habían pasao  
una madrugada clara,  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones  
y a Fierro dos lagrimones  
le rodaron por la cara.*

Así concluye la primera parte del poema de 1872:

*Males que conocen todos  
pero que naides contó.*

### *Segunda parte o el retorno de Martín Fierro*

Comienza el poema mostrándonos a un Martín Fierro harto maduro, de ideas claras, sólida y rica experiencia: un hombre que, cansado de peregrinar, rompe su aislacionismo y vuelve a reintegrarse a su medio, aunque eso le signifique caer en manos de la policía. No importa, es más fuerte el instinto gregario y más poderosa la voluntad de cantar y contar sus males, "males que conocen todos, pero que naides contó":

*He visto rodar la bola  
y no se quiere parar;  
al fin de tanto rodar  
me he decidido a venir  
a ver si puedo vivir  
y me dejan trabajar.*

Con todos los recursos que magistralmente manejaba, Hernández narra las peripecias de Fierro y Cruz en tierra de los indios salvajes. La tropilla robada cae en poder de los "infielos". Fierro y Cruz sufren privación de su libertad en condición de rehenes. Por

si algún pampeano, era capturado entre los cristianos, entonces podía negociarse su canje por los dos cautivos.

Fierro pinta al indio de cuerpo entero. Explica con crudeza no exenta de fanatismo la miseria de esos seres. Les niega condición humana. El los ve más bien como a monstruos infernales. El verso más ilustrativo del concepto hernandiano sobre el indio "pampa" dice:

*...pienso que Dios los maldijo  
y ansina el ñudo desato;  
el indio, el cerdo y el gato  
redaman sangre del hijo.*

De acuerdo con esta imagen, tendrfa que justificarse sobradamente la larga campaña de exterminio de los primitivos habitantes de las pampas argentinas. En rigor de ecuanimidad, tendrían que analizarse, empero, las causas que determinaron el comportamiento del indio, frente a todo lo que no era inherente a su raza. Y preguntarnos si la reacción del indio, desde el sometimiento a que los redujo Pedro de Mendoza hasta el ensanchamiento y conquista de territorios no fue proporcional a la energía y dureza con que se lo trataba. Amén de anotar que el indio se sentía despojado de su tierra y la defendía.

El autor pone en labios del personaje un homenaje a la mujer universal. Dice:

*yo alabo al Eterno Padre,  
no porque las hizo bellas,  
sino porque a todas ellas  
les dio corazón de madre.*

Una epidemia de viruela azota a la población indígena. Cruz contrae la enfermedad y muere, encargando a su compañero la búsqueda de un hijo que en su pago había dejado. El hecho afecta terriblemente a Martín Fierro:

*Y yo con mis propias manos,  
yo mesmo lo sepulté;  
a Dios por su alma rogué,*



*de dolor el pecho lleno,  
y humedeció aquel terreno  
el llanto que redamé.*

La idea del retorno empieza a golpear insistentemente en el cerebro de Fierro. Largas meditaciones junto a la tumba del amigo le hacen sentir con más fuerza la imantada atracción que ejercen, sobre él los hijos y el "pago".

Una joven cristiana, cautiva, sirve de motivo a otros cantos en los que Hernández relata episodios escalofriantes de la impía conducta del indígena. Un "pampa" degüella al hijo de la cautiva en presencia de la madre y cuando se dispone a acabar con ella, flagelándola, interviene Fierro y mata al indio.

La ocasión para emprender el regreso no podía ser más oportuna. Ayuda a la mujer a montar a caballo y él hace lo mismo en el animal del difunto.

La persecución no se deja esperar. Aquí describe Hernández la inmensidad de la pampa, advierte los peligros que ella entraña. La pareja atraviesa la llanura en una odisea impresionante:

*Penurias de toda clase  
y miserias padecemos;  
varias veces no comimos  
o comimos carne cruda;  
y en otras, no tengan duda,  
con réices nos mantuvimos.*

Fierro deja a la mujer en una estancia, en la tierra "en donde crece el ombú" y se dirige a la frontera:

*... aunque me agarre el Gobierno,  
pues infierno por infierno,  
prefiero el de la frontera.*

El personaje está rodeado de sus hijos, a quienes encontró en una estancia. El juez que perseguía a Fierro murió hace mucho tiempo. Y nadie se acuerda ni del negro ni del criollo muertos. Han pasado diez años: cinco entre los salvajes, tres en la frontera y dos "juyendo" como "gaucho matrero".

Los hijos le cuentan sus peripecias. Esta parte del poema es rica en cantos descriptivos. Ameniza la lectura el viejo "Viscacha" personaje miserable, incrédulo y ladino a cuyo cargo había quedado uno de los hijos, tras recibir un legado de su tía; legado que no llegó a disfrutar, pues el juez de paz se las ingenió para quedarse con él.

El otro hijo explica cómo se hizo peón de estancia y cómo fue metido en prisión.

Éntre los circunstantes está el hijo de Cruz, relata su vida y recibe el abrazo prometido por Fierro a su difunto amigo.

No falta entre los "cantores" un negro que desafía a Fierro entre altanero y agresivo, a poner en evidencia cuál de los dos es mejor entre todos los "payadores".

La obra adquiere de aquí en adelante forma de coplas que llegan a un punto acalorado. El negro dice, por fin:

*Ya saben que de mi madre  
fueron diez los que nacieron;  
mas ya no existe el primero  
y más querido de todos;  
murió por injustos modos  
a manos de un pendenciero.*

Fierro responde serena, pero enérgicamente:

*Mas cada uno ha de tirar  
en el yugo en que se vea;  
yo ya no busco peleas,  
las contiendas no me gustan;  
pero ni sombras me asustan  
ni bultos que se menean.*

Los concurrentes evitan que tras las palabras del viejo gaucha se produzcan incidentes lamentables. Fierro, Cruz y sus hijos toman camino y reciben éstos de aquél una suma de consejos que servirán para conducirse con menos problemas en la vida.

Fierro dice, casi al final de la pieza:

*Pues son mis dichas desdichas,*

*las de todos mis hermanos;  
ellos guardarán ufanos  
en su corazón mi historia  
me tendrán en su memoria  
para siempre mis paisanos.*

Así como es imposible hablar de un pez sin relacionarlo con el elemento natural agua, del mismo modo es inseparable José Hernández del elemento social de su tiempo y de todos los tiempos. La perdurabilidad de la obra tiene el sello del alegato en favor de los derechos de todos los marginados del mundo.

## *El tema minero en la poesía boliviana*

*¿Qué es ser boliviano? Ser minero, lo que en resumidas cuentas equivale a haber aceptado un destino compacto, cerrado a cualquier descabellada ilusión, cuando más abierto al copioso peligro de la noche de los socavones; hecho de mitos inexplicables, pétreo, pero enteramente inasible para el espíritu frívolo que quiere asumir su "representación" sin compartir sus sacrificios. Estando tan próximo a la muerte, ha logrado el minero en un santiamén aquello que es tarea de generaciones: encarar el destino de un país y corregirlo de vez en cuando con la rebelión en coro.*

(JESUS URZAGASTI)

### *Ancestro minero*

La tradición de país minero nos viene desde el Incario. Nuestros antepasados aymaras y collas trabajaban cobre, plomo, estaño y plata, extraídos de las minas, y oro lavado en las arenas de los riachuelos. Desarrollaron algunas técnicas metalúrgicas, principalmente para obtener el bronce.

Las minas pertenecían al Inca, por derecho divino. El laboreo constituía una carga pública y por lo tanto obligatoria, pero por tiempo limitado y bajo el sistema de relevos que nunca sobrepasaba

saban de un año. Sólo trabajaban en las minas los hombre casados y de ese modo se aseguraba que la mujer proporcionara los alimentos necesarios al marido durante su trabajo en los socavones.

El oro y la plata jamás fueron considerados valores que incitasen a la codicia, sino metales de adorno para los soberanos y de ofrenda a los dioses autóctonos: elementos decorativos o litúrgicos.

Los españoles fueron atraídos por el imán de los metales, especialmente por el argénteo brillo del fabuloso mineral de Potosí.

Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, en el más fascinante relato cronológico que se haya escrito sobre la Villa Imperial de Potosí, cuenta que, en el año 56 de la era cristiana, el cuarto rey del Perú (Maita-Cápaj), conquistador de Cantumarca, quiso extraer la riqueza del cerro, pero Dios se lo impidió "por tenerla guardada para otros mayores monarcas, cuales son los de España" (1).

El undécimo Inca (Huayna-Cápaj) mandó en 1462 que sus obreros trabajasen el cerro: "...y estando a punto de hacerlo, por divina disposición, se oyó un espantoso estruendo, a manera de trueno, y tras esto una temerosa voz que dijo: "No saquéis la plata de este cerro, porque es para otros dueños": y atemorizados los obreros desistieron del intento..." (2)

Transcurre el tiempo vetado de la mina para los oriundos habitantes del Kollasuyo, hasta que en 1545 el fabuloso cerro se abre generosamente al conquistador blanco para entregarle su tesoro: "Este año, gobernando la Iglesia el Santo Papa Paulo III, y la monarquía de España el gran emperador Carlos Quinto, por mediados de enero, fue descubierto el gran cerro de Potosí, por un indio llamado Gualca (o Huallpa)... Este mismo año por el mes de abril, habiendo el indio Gualca ocultado la riqueza hasta entonces, riñendo con otro indio llamado Guanca (o Huanca), éste manifestó al capitán Don Juan de Villarroel haber descubierto Gualca el gran Potosí; llevó Guanca a su señor Villarroel al cerro, y fue el primer español que vio la rica plata y el que primero se estacó; aunáronse después con el capitán Diego Centeno y comenzaron a labrar aquella monstruosa y rica veta llamada la descubridora de Centeno" (3).

El rey Carlos Quinto hizo poner en el escudo de armas de Potosí esta cuarteta:

*Soy el rico Potosí  
del mundo soy el tesoro  
soy el rey de los montes  
y envidia soy de reyes.*

Y sigue la excepcional leyenda. Los españoles extrajeron plata en tal cantidad que con ella podía construirse un puente de catorce varas de ancho y cuatro dedos de espesor, desde la montaña argentina hasta la capital española. Pero esta exuberancia traería a cambio muchas desgracias a los naturales y a los propios conquistadores. Muchos enconos, crímenes y tragedias para éstos; esclavitud, hambre, enfermedad y muerte para aquéllos.

En 1657 -dice Arzans- horrorizaba a Potosí el presidente de la Villa, Don Francisco Nestares Marín con sus crímenes, despojos y otras "abominables obras" (4). A la muerte de Nestares Marín, hubo poetas anónimos que compusieron décimas de regocijo. Arzans transcribe este fragmento:

*Tocó la Fama el clarín  
En todo aqueste hemisferio;  
Miedo me tuvo el imperio  
Que fui Nestares Marín.*

*A Rocha di muerte en fin,  
Y al soberbio Potosí  
Humilde a mis plantas vi;  
No en blasonarme anticipo  
Mas sabe mi rey Filipo  
Que ayer maravilla fui... (5).*

Cuando ya casi expiraba el poder colonial, se compusieron algunos versos alusivos al largo dominio hispano, su esplendor y decadencia así como el agotamiento de la riqueza del cerro. Uno de ellos, titulado "Testamento de Potosí" (6) data del año 1800. He aquí algunos fragmentos:

*Si el Cerro Rico  
podrá acabarse,  
¿quién en su dicha  
podrá fiarse?*

*Si la maciza  
plata gallarda  
en polvo para,  
¿qué fin te aguarda?*

...

*Ya Potosí se acabó  
aquí la tienes rendida  
nunca suya fue la vida  
pero a muchos ser les dio.*

...

*¡Oh grandeza de este mundo  
que siempre acabáis así!*

En la época republicana, el estaño desplaza a la plata y adquiere mayor importancia durante las dos guerras mundiales del siglo XX, por su valor estratégico militar. Languidece el brillo del cerro rico ante el esplendor de la montaña de Llallagua cuando el minero mestizo Simón I. Patiño descubre la veta más ancha y profunda, hasta entonces conocida, en la mina de estaño "La Salvadora" que se había negado a mostrarse ante los ojos de otros mineros durante trescientos años.

Roberto Querejazu Calvo relata este pasaje mágico y a la vez real sobre el descubrimiento mineral que dio a Patiño fama y poder casi ilimitados:

"Cierta día en que los esposos Patiño estaban ocupados en su merienda oyeron que el capataz Menéndez venía corriendo hacia ellos dando grandes voces. A poco ingresó en su aposento lleno de excitación.

-Don Simón, venga a ver lo que hemos encontrado. . . Debe ser plata pura. ¡Es una veta ancha!

Al escuchar la palabra plata, el corazón de Patiño se estrujó de angustia. ¡Quién sabe si era la veta que Juan del Valle buscó tres

siglos antes! Un hallazgo así habría sido providencial en la era de la plata, pero no en 1900" (7).

No era de plata la maravillosa veta sino de estaño; estaño casi puro, listo para meterlo en bolsas y transportarlo a países de ultramar sin más trámite.

La tradición minera de Bolivia continúa "in crescendo" con el auge de las empresas Patiño, Hochschild y Aramayo, las más prósperas y poderosas hasta la nacionalización de las minas en octubre de 1952, sin mencionar a centenares de medianos y pequeños empresarios mineros que tentaban la misma suerte que Patiño en La Paz, Oruro y Potosí, principalmente.

La revolución del 9 de abril de 1952 fue también gestora de algunos cambios en el arte y las letras. En algunos casos, el fervor revolucionario; en otros la convicción militante de artistas y escritores en ese programa de transformaciones dan como resultado obras de contenido social o político. En la pintura, Miguel Alandía Pantoja asume el papel de divulgador de la importancia de la revolución con sus célebres murales varios de los cuales borrarían después las bárbaras dictaduras.

En la narrativa y la lírica, irrumpen penosamente muchos; con relativo éxito muy pocos. Y faltan aún la gran novela y la gran oda a ese acontecimiento malgrado que se llamó La Revolución Nacional.

De los años inmediatamente posteriores a la revolución, se conocen dos antologías: una de cuentos y otra de poemas (8). La de cuentos suscriben Sergio Suárez, Fernando Medina, Oscar Soria, Néstor Taboada, Luis E. Heredia, A. Campero, Carlos Aróstegui y Armando Meneses.

La antología poética circula alrededor del éxito revolucionario en su fase de conquista del poder. Juan Quirós seleccionó como los mejores poetas de esa antología a Edgar Avila Echazú, Carlos Stahdling Viscarra y Oscar Arze Quintanilla.

Con esta revolución, crecen en número los cantos al minero y no por nada sino porque la lucha de los obreros de las minas fue decisiva para el triunfo popular contra las fuerzas de la vieja oligarquía minera y feudal.



La historia minera de Bolivia -siempre actual- tiene nombres minerales: plata, estaño, cobre, plomo, wolfram, zinc, antimonio y bismuto, inseparables de otros nombres: Potosí, Huanuni, San José, Huanchaca, Siglo XX, Uncía, Llallagua, Catavi, Animas, Colquechaca, Telamayu, Pulacayo, Coro-Coro, Siete Suyos...

La realidad minera se describe con las palabras minero, palliri, barreno, dinamita, carburo, copajira, campamento, pulpería, coca, cigarrillo, alcohol, hambre, huelga, masacre, silicosis y muerte.

Es parte indisoluble de esta tradición que los mineros no tengan una esperanza de vida más allá de los treinta y cinco años:

“Oculto en esos muros está el pueblo del hambre y de los pulmones enfermos, los de las “tres puntas” diarias de trabajo, los del “veinticuatro”. Sin pasado ni futuro, esta miseria lo ha envuelto todo” (9).

Y junto a todo esto, el hecho de que los trabajadores mineros representan el sector obrero más lúcido en sus ideas, más consecuente con sus principios y más decidido en la acción. Sobre las espaldas de ellos ha descansado siempre la sociedad boliviana y en ellas se han cebado la ira, la ambición desmedida y la injusticia de los poderosos: la explotación.

El minero, reducido a la situación de paria, asume su destino aun sabiendo que será siempre un desposeído y que esa desgracia heredarán sus hijos.

“Estos condenados no son dueños del mineral. En rigor nunca lo fueron. Si algo de verdad les pertenece es la muerte” (10).

El minero reconoce el papel de “don nadie” que le ha asignado el sistema de vida de nuestra sociedad. Paradójicamente, él nutre las arcas de la nación con el producto de su incomparable sacrificio. Canta coplas populares como esta:

*Minero Kani llajtaymanta  
minerojina Kausakuni  
manaimaypis kapuanchu  
sonketullayta sakeskaiki  
Soy minero de mi tierra  
vivo como minero*

*nada tengo que me pertenezca  
sólo mi corazón he de dejarte (11).*

Aunque parezca extraño, el tema minero ha sido pocas veces tocado con éxito por los poetas bolivianos. Nuestros bardos le han cantado más y mejor al indio, a la llama y al paisaje andino, valluno o tropical que al anónimo habitante de los socavones.

La poesía minera pertenece al predio de la poesía social y política. Si seguimos la lúcida anotación de Oscar Rivera-Rodas, corresponde, en el desarrollo evolutivo de la lírica hispanoamericana al "momento de la "identificación" o para decirlo con las palabras de Rivera-Rodas a la "Poesía de identificación". El citado escritor describe así ese "momento":

"Desde los lejanos mundos del infinito a los que había llegado, la poesía retornará para asentarse, agotada, en un medio con sólidos asideros. Ya no en el vacío, sino en el suelo; ya no en los mundos inconmensurables, sino en la tierra concreta; ya no en los espacios inaccesibles aun para la imaginación, sino en América: empieza a cultivarse la nueva lírica. Y merced a ese nuevo estado, el poeta identifica a su continente y sus habitantes y se identifica a sí mismo. Este reconocimiento es telúrico, mítico, histórico, social" (12).

Juan Quirós, el mayor crítico literario de Bolivia, apunta por su parte:

"Las últimas promociones de la poesía boliviana imprimen a su tarea la nota de sus preocupaciones sociales -como en el caso de la segunda "Gesta Bárbara"- o ponen su acento en las inquietudes de tipo existencial y aun existencialista" (13).

Los poetas que han puesto los ojos y la sensibilidad de su alma en la Bolivia minera; en el trabajador del subsuelo y en sus condiciones de vida subhumana han encarado su experiencia poética con angustia y protesta airada. Han dado a sus creaciones, en la mayoría de los casos, el valor de testimonio de injusticia y opresión o el sentido de proclama rebelde, cuando no un contenido de mensaje cargado de diatribas que frecuentemente ensombrece el valor poético de la obra.

Veamos los principales poemas de tema minero, de autores bolivianos:

### CARCAJADA DE ESTAÑO

(Alcira Cardona Torrico)

La mina habla con satánico acento sobre los despojos de Pedro Marca, el indio imberbe que ha llegado a un campamento minero para enrolarse en el ejército de obreros anticipadamente derrotados porque el triunfo (la carcajada) será siempre del estaño, invencible y perverso enemigo:

*Nadie más que yo ha de reírse  
babeándote mi olor sobre la cara,  
mascándote los huesos, los labios y los ojos.*

Segura de sí misma, la voz maligna del mineral habla de lo que le está reservado a todo minero que ose violar los secretos de la tierra. Tiempo futuro y eterno: "Nadie más que yo ha de reírse". Exhibe su poder e identifica a su víctima:

*Enovillé tu fuerza en la media pulgada  
de tu descuido indio  
¡Pedro Marca!*

El "descuido indio" induce a evocar los comienzos de la conquista española, cuando por obra del destino, por mandato de los dioses o por la inocente confianza el aborígen americano recibe al invasor con los brazos abiertos, hospitalario y humilde; sin malicia ni prevención. Invita también a pensar en un reproche a la irreflexiva actitud del indio que marcha con ciega decisión a entregarse a la fauces de la mina; descuido que paga muy caro:

*arrúgate ahora corazón de coca  
y hiérete los pies hasta la cara.  
Cinco pelos de barba tenías al llegar,  
te trajo el no saber nada  
y empezaste a golpear con ojos ciegos  
el fuego de mi entraña.*

*Yo te di la ubre negra de mi estaño  
para sacarte arriba la canalla  
desnudándote el hambre  
y hoy está canosa ya tu alma...*

Los obreros llegan muy jóvenes a los campamentos mineros. Pronto envejecen en cuerpo y alma, como si cada minuto dentro de las lóbregas galerías de la roca fuese equivalente a un día solar y cada día a un año. La ensoberbecida mina se ufana de diosa destructora aun de la alegría, hermana de la esperanza. Convierte al hombre en un triste despojo en busca de su "nada".

*¡Te he tullido la risa,  
Pedro Marca!*

*Ahora, bebe el sabor de copajira  
y sacude tu sangre congelada,  
que te guíe el carburo pestilente  
hasta encontrar tu nada.*

La mina maldice al hombre y conjura a las fuerzas misteriosas de los elementos naturales para que aniquilen al minero como éste despedaza a la roca a martillazos y explosiones de dinamita:

*Molienda, gírale y regírale el complejo,  
escupe ingenio, ácido, hipnótico humo, agua,  
que tiemble la concentradora de sus huesos  
hasta que de su llanto surja mi mañana.*

*Ardan sus sesos en el horno rojo,  
y agiganten mi duelo...*

A cambio de las riquezas que su vientre pare, la mina exige nuevos tributos de sangre joven, sólo así llegará al éxtasis de risa y carcajada. Perseguirá a su presa donde quiera que se encuentre:

*¡Pedro Marca!  
Arrastra hasta mis muelas a tus hijos,  
frescos como llegaste tú, sin saber nada,  
que aún siento hambre de tuberculosis,  
de reír tanto, como río ahora...*

*¡Pedro Marca!*

*De montaña me has hecho otra montaña,  
e igual dentro de la mina que en la ciudad  
que habites  
¡he de aplastarte con esta carcajada!*

Sin duda, *Carcajada de estaño* es uno de los mejores poemas de este género y aunque Alcira Cardona no hubiese compuesto otros versos bastarían éstos para consagrarla como poetisa.

Juan Quirós dice de ella: "Alcira Cardona Torrico es la figura mayor de nuestra poesía social. Está del lado de los pobres y de los miserables.

Con ojos de pavor observa la tragedia del minero y su voz se dirige a las multitudes, imprecando y denunciando. Tiene una sinceridad que estremece. La poesía de Alcira Cardona Torrico es fuerte, martirizada y tensa, carente de los desplantes y diatribas tan en uso en los cultivadores de la denominada poesía social! (4).

Luis Ramiro Beltrán anota, por su parte: "Alcira Cardona Torrico es otra de las eminentes figuras de la poética boliviana contemporánea. Amante de la justicia tanto como de la belleza, esta artista dedica sus hermosos versos a condenar el dolor con que se agobia a los de abajo. Sólo ella lo hace con tanto timbre. nacida en Oruro, junto al corazón minero que da la vida al país, aboga con furia y con ternura por el obrero del subsuelo" (15).

## MINEROS

*(Héctor Borda Leño)*

La poesía de Héctor Borda Leño es directa, descriptiva de la desventurada situación en que se debate el minero. Este poema resume en cuatro cantos el universo sombrío de las minas: 1) El hombre, 2) La muerte, 3) El mineral y 4) El destino.

Vigorous relato, impresionante cuadro de miseria y abandono es este poema de cuatro cantos unidos por el hilo conductor del alma dolida del obrero, por su temperamento taciturno ya hecho desde el vientre de la palliri, ya formado con los elementos del

mineral; espíritu sombrío y castigado, pero a la vez sediento de redención:

*Son como son.  
Se anuncian taciturnos  
a veces se miran entre sí sin comprenderse,  
imprecán por lo bajo  
crispan los puños duros,  
imaginan violencias,  
contra los rubios capataces del estaño.*

*. . .  
se duelen para sí  
amarrando en la coca sus silencios,  
se enredan en su miseria rudamente,  
vuela su sangre pura,  
trajinan sus pulmones brozas de mineral  
¡Rosas de fuego lento los consumen!*

La imagen de la muerte asociada a la figura del minero es constante en los versos que se analizan, en varios poetas. Borda Leñaño dibuja esta imagen con tinta gruesa:

*Y han de hacerse  
con bocas clausuradas  
sus muertes.  
Empaquetándose sus muertes  
llegarán con explosión  
desgaje de cintura,  
desfloración  
de sueños minerales.*

*Han de venir sus muertes  
con la piedra a la abierta exfoliadura,  
con el coágulo vegetal  
de una sonrisa hermética,  
con las vísceras sueltas en el calcio  
recién amanecido de sus huesos.*

El acibarado sabor de la explotación obrera sale en el tercer

canto con la denuncia del mísero salario que empuja a la huelga, única arma casi siempre derrotada. Veamos estos fragmentos del tercer canto:

*Estaños inmaduros  
de hondos cauces creciendo en cada huelga,  
Capataces de pétreas salamandras  
orillaban el hambre  
en las eléctricas crispaciones  
de unos panes amargos.*

...

*Potros de estaño con raigambres  
de muertes verdaderas  
cabriolaban en la casta crispación  
de los jornales*

...

*Un trajinar milenios  
para enterrar las sagradas corrientes de la vida  
y volver de nuevo  
al salario de huelga y barricada.*

En el último canto, el minero mastica su destino con la coca, en una al parecer inacabable condena, pero digiere también una secreta rebelión. Oscila este canto entre el conformismo pesimista y el germen de la liberación:

*Qué ganas de sentarse  
en el límite exacto de la muerte y el hambre  
y dejarse venir los sueños insondables  
anudando la herida solemne de la coca.*

*Qué ganas de abrirse en las huiphalas  
y por las venas ardientes de la veta  
florece hacia el sol  
en las blancas auroras augurales,  
para estrujar a grito abierto  
la espina dorsal del privilegio.*

Esta es la opinión de Juan Quirós acerca de Héctor Borda Leño:

"Duro, seco, el poeta social más visible después de Alcira Cardona Torrico. Su visión directa de la vida de nuestros mineros está cristalizada en un haz de composiciones que poseen una preocupación llena de piedad por la condición miserable de los habitantes del subsuelo. Es la suya una poesía social, pero no política" (16).

A continuación, el juicio de Luis Ramiro Beltrán sobre este mismo poeta: "Héctor Borda, expresionista de apasionada identificación telúrica, alcanza nivel eminente en la poesía social, bordeando lo épico, sin caer en la proclama chabacana" (17).

### LA CANCIÓN DE LA MARÍA BARZOLA

(Jorge Suárez)

María Barzola fue una mujer minera que murió en la "masacre" de Catavi, en 1942 cuando encabezaba una manifestación obrera. La mujer enarbolaba una bandera boliviana cuando cayó acribillada por las balas del ejército. De este modo, María Barzola se convirtió en un símbolo de la rebeldía y combatividad de las mujeres de las minas. Dos poetas han tomado ese hecho como motivo de inspiración para sus creaciones. Uno de ellos es Jorge Suárez; el otro, Wálter Fernández Calvimontes.

*La canción de la María Barzola* está constituida por una premonición, cuatro estancias y un canto.

En la premonición, el poeta presenta el motivo a la manera de un melodioso pregonero revestido de la inocencia del niño y la simpleza del hombre común, pero también con la reverencia del artista que sostiene en la mano una "rosa que diga: en nombre de María Barzola".

La estancia primera es un traslado nostálgico al tiempo idílico de la "ñusta" (joven indígena) del imperio incaico. El poeta pone singular énfasis en el noble ancestro de la mujer india. Narra la llegada de los conquistadores como una terrible desgracia para la cultura autóctona:

*Vinieron los malos hombres. . .*



Hicieron -los españoles- mil tropelías, entre ellas, someter y ultrajar a las mujeres:

*Ataron tus entrañas al pie del socavón  
palliri del dolor,  
pupila selectiva del metal...*

Así es cómo nace María Barzola, de noble origen indio convertida en esclava mestiza del laboreo minero. Todas las palliris y mujeres de los mineros son María Barzola, “hembra triste, perra fiel de socavón”.

La estancia segunda señala con el dedo acusador al mestizo descastado que llega después de los españoles a sojuzgar a su propia raza con más fiereza que el amo europeo. María Barzola es el símbolo de toda madre que engendra y engendrará los hijos vengadores de la infamia y será ella -la mujer minera- precursora de nuevas rebeliones. En la estancia tercera continúa una visión secuencial de la lucha justiciera:

*Pero vinieron tus hijos más tarde,  
alzaron tus cenizas,  
buscaron tu nombre en las piedras  
y escudriñaron su raíz en las raíces;  
pelearon por largos años de socavones de sangre,  
por hondas callejuelas,  
por anchos horizontes de sangre hasta los ojos;  
y tuvieron que pelear a pecho abierto y fusil fratricida  
para abrir una rosa en tu nombre  
¡en las sienes de cada homicida!*

Directa alusión a las acciones revolucionarias del 9 de abril de 1952 en que los mineros pelearon con bravura para derrotar, finalmente, a un ejército regular.

En la estancia “final”, el poeta retorna al ambiente agrario, iluminado, de los “arawicus” (romances quechuas) y enlaza así esta estancia con la primera para concluir con un canto en el que América Latina se viste de fiesta y se regocija con el amanecer de una nueva vida.

Sin llegar a ser un gran poema, *La canción de la María Barzola*

cumple la doble misión que se ha echado encima el autor: rendir un homenaje lírico a mujer tan valerosa y cantarle al reciente triunfo revolucionario de abril con mucha esperanza, con tanta esperanza como la que había puesto el pueblo boliviano en esa promesa y en sus conductores. De traiciones y mentiras, mejor no hablar aquí; baste sólo mencionar que las hubo y tan prematuramente que los poetas y narradores quedaron desengañados y despojados de motivos para nuevas creaciones del género revolucionario.

### *DESATATE LAS TRENZAS, MARIA BARZOLA*

*(Wálter Fernández Calvimontes)*

Este otro poema, también inspirado en María Barzola, demuestra lo que anotábamos al comenzar este ensayo: el tema minero ha sido pocas veces tocado con éxito por los poetas bolivianos. En efecto, Fernández Calvimontes no es precisamente un poeta favorecido por las musas. Abre su canto con una pobre mención a la mujer homenajead:

*Tus TRENZAS han descubierto los cielos de Bolivia.*

*¡Sí, MARIA BARZOLA...!*

*Y ese destrenzamiento proclama todavía*

*que tu espíritu es ola*

*y al ser fuerza es más fuerte que la piratería.*

*Te lo jura el minero. ¡Sí, MARIA BARZOLA!*

Por fin, ¿se destrenza o no se destrenza María Barzola? Parece que sí, pero también parece que no. Ella se suelta el hermoso pelo y “descubre los cielos de Bolivia”, pero parece que más bien se lo ha trenzado para “descubrir” los cielos de Bolivia.

Y qué pésimo gusto para comparar el “espíritu de ola” con la piratería aunque parece que el poeta no ha tenido más remedio que rimar piratería con todavía para que su canto tenga alguna melodía que siga el ritmo de la cadencia “ola” - “Barzola”.

La estrofa continúa con un amontonamiento de palabras sin ton ni son en que se entremezclan unos leopardos con Armando

y Margarita (los célebres amantes de la Dama de las Camelias) con

*¡La sangre codiciosa y vegetal  
de este Walter Fernández Calvimontes!*

Para concluir con esta referencia ilustrativa citemos la opinión de Juan Quirós: "Parece un juego tautológico y no lo es. Aquí, las trenzas de María Barzola -con todo respeto lo digo- están traídas de los cabellos..." (18).

#### LA FOGATA DE SAN JUAN

*(Jorge Calvimontes)*

Este poeta orureño ha hecho del verso un medio de permanente protesta social y política. Su tono rencoroso y sarcástico interpreta el resentimiento del minero por tanta violencia y muerte de que se ha hecho víctima a su clase.

Los campamentos mineros se tiñeron de sangre en la madrugada del 24 de junio de 1967, junto a las fogatas de San Juan, cuando el ejército ocupó las minas bajo el pretexto de que se preparaba en ellas una insurrección de apoyo a la guerrilla de Ñancahuasu.

El 26 de junio se inauguró en Sucre el Congreso de Poetas, acto en el cual Calvimontes leyó su poema *La fogata de San Juan*, canto doliente e indignado por el abuso de la fuerza; protesta encolerizada y burlona de la estrategia y "valentía" de los militares. Denuncia la imposición del silencio por medio de la fuerza y el terror. Exalta el miedo, como arma de eficaz persuasión en manos de los opresores:

*Esto que nos han hecho  
¡Ya no se puede callar!*

.....

*Silencio, silencio niño,  
no te vayan a quemar.*

.....

*¡Cómo han brillado esa noche  
tus galones, general!*

Los mineros pedían aumento de salarios o por lo menos que se les devolviera la cantidad disminuida de sus ingresos mensuales en el plan de rehabilitación de la empresa COMIBOL. El gobierno militar respondió a esa demanda con bala, arrestos y persecuciones. Calvimontes ironiza la actitud del régimen:

*Un soldado temerario,  
con su fusil reluciente,  
te ha mejorado el salario  
destrozándote la frente.*

El poema termina con una nueva alusión al peligro de muerte que acecha a cada momento ante la presencia de tropas militares dispuestas a acabar con todo signo de rebeldía y aun de reclamación obrera. Dice el verso que es tal el frío que ha sentido un general (puede identificarse al entonces presidente René Barrientos Ortuño) que es capaz de ordenar que se mate también al poeta:

*Te aseguro, hermano mío,  
que sólo vine a cantar;  
pero es tan profundo el frío  
que ha sentido un general  
que es probable que mañana  
también nos quiera matar.*

## LOS SOCAVONES

(Eliodoro Aillón Terán)

Este poeta retoma el tema de la violencia en las minas, las muchas masacres allí cometidas. Está fresca aún la tragedia de la noche de San Juan, por lo que Aillón Terán une su voz poética a la multitud de voces de protesta. Lo hace de este modo, en el poema publicado por la Universidad de Oruro, en 1969, con ocasión del II Encuentro Nacional de Poetas:

*Los socavones vinieron navegando  
y la montaña gimió de impotencia  
al fondo de su peña.*

*Sangre que no fue su sangre,  
hambre que no fue su hambre.*

*Desde entonces  
muchas veces la metralla  
hirió el pan del niño  
y amargó de muerte la morada del hombre.*

*Aquí el metal se tiñó de miedo  
y el miedo tiene todavía  
zapatos de congoja bajo este cielo.*

.....

*Un diablo ensombrecido  
ha encendido la niebla.*

## DUENDE DE OQUEDADES

(Alfonso Gamarra Durana)

Poesía sólida, lacerante pero también tierna. Veinte poemas breves que ofrece el médico-poeta con delicada y diestra mano de cirujano y fino orfebre de filigranas. La ternura asoma desde la dedicatoria del libro:

*A mis padres  
que explotaban una mina:  
la de oro,  
que tenían en su corazones (19).*

La visión que tiene Gamarra Durana de la mina es la de un monstruo insaciable engullidor de vidas humanas. En sus entrañas, el peligro es muerte agazapada, acechante, inevitable y constante. El minero lo sabe y afronta esa amenaza con "Signo de Hombría":

*Mina,  
sepultadora presencia.  
Te ofrendaré mis arrugas,  
un canto de pobreza  
y un ramillete de accidentes.  
Te entregaré, estrangulando junto a mi pecho*

*dinamita con fulminante a punto  
para que al reventar  
entre tu vientre y mi rostro,  
con los frutos de mis sesos  
y la ceniza doliente de tus grutas  
se fecunde la piedra  
de una nueva galería.*

El hombre establece una relación erótica con la montaña, hembra sensual y destructora; mortal contacto. He aquí fragmentos de "Bocamina", el segundo poema del libro:

*Quiso ser sexo y se hartó de túneles;  
enlongando en sombras su desvarío  
se introdujo cuerpos  
para doblarlos sobre sus vísceras  
y encontrar paraísos  
en su costado blando cuando la violen.*

*Que una mano le amase  
el seno de sus entrañas:  
es forma entre dos huecos  
en las grutas que sacian  
lo obscuro con la greda.  
Lumbre sin luz  
tendida en los abismos  
tiene gozo de amante,  
mientras tiembla en paroxismo  
una desnuda roca que se acaricia  
a lo largo de un barreno.*

Gamarra Durana, como casi todos los poetas de este género, ha sentido y vivido las miserias de las minas. Denuncia la constante presencia de la muerte, fiel compañera del mineral, atroz cobradora de revancha. El minero se ha acostumbrado a tenerla y acepta el reto de la mina:

*Será una aciaga dolencia  
de funesto presentimiento*

*y una macha sensación  
del inmortal temor a la muerte.*

La muerte está siempre junto al obrero, dentro y fuera del socavón: adherida a la piel o penetrada en los pulmones. Tiene varias formas de manifestarse, como explosión de dinamita, derrumbe, gases tóxicos, agua envenenada, desnutrición, silicosis o tuberculosis.

El minero lleva atadas a la cintura cargas de dinamita; calienta entre sus ropas los mortales cartuchos para que no exploten a causa del frío. El minero juega con la muerte, como un niño grande. A veces gana la partida contra la muerte violenta, sobrevive a los accidentes de trabajo, pero siempre pierde, más temprano que tarde, la disputa con la parca, porque ella se introduce sigilosa en el cuerpo de su contendor para horadarle túneles tuberculosos más fieros que los socavones de la tierra.

*Y en el fondo es un vientre inhóspito  
-maternidad enloquecida-  
que da a luz  
explosiones, duelo y muerte.*

De este modo describe el poeta a la montaña minera, hembra lasciva capaz de devorar a sus propios hijos:

*Todo hombre mientras masca coca  
es mi hijo,  
todo hombre al que la médula  
le abastece de machismo  
a lo largo de sus huesos,  
todo hombre que no teme  
que la sangre le decore  
las paredes de sus bronquios.*

“Todo hombre mientras masca coca”, esa es la condición, la maldición para una clase social, la única capaz de tentarse por las pestilentes ofertas del “Tío” y sumirse en el abandono de su propia existencia.

El poema “Bajaron de la mina” estremece por la crudeza con que se expone la impotencia del explotado ante la indiferencia de

las autoridades, ante la demagogia política que todo lo recubre de promesas incumplidas. El minero es el eterno frustrado. Y, cómo no ha de sentir frustración si por su sangre corren siglos de injusticias. No es que nazca incrédulo y desconfiado, sino que así lo hacen, curtido de falsedades, pero en su alma murmuran antiguas voces de su miseria. Veamos algunos fragmentos de este poema:

*Con el mucho ruido  
de zapatos duros  
crujiendo al unísono sobre el ripio desgastado  
que disimula la anemia de las calles  
arenosas,  
bajaron de la mina.*

*La saliva verde  
escupida  
era el mojón sin nombre  
en el sendero recorrido.  
Nadie vivaba como cuando llegó el candidato.  
Silencio de palabras en la boca,  
silencio de luz en las lamparitas,  
silencio de digestión en los estómagos.*

*Bajaban de la mina,  
con el solo ruido de zapatos duros.  
Los rostros resignados eran ahora  
porfía lancinada  
desesperación que hace de esmeril en los dientes.*

...

*Se concentraron en la plaza  
para hablar a las autoridades.  
Las puertas estaban cerradas,  
ni el ruido quería pasar  
la cancela de los oídos  
para llegar al entendimiento.*

*Qué negrura pintaba la época  
cuando extranjeros repartían el pan*



*y el dólar tiraba hilos  
para obtener discursos de los muñecos.*

El minero es un muerto en vida. Su panteón es la galería subterránea de la mina donde el difunto pasea su existencia inmemorial. Pertenece a la tierra, a la roca, al mineral y a sus secretos; está adherido a las paredes agrietadas de la mina; por eso, cuando la muerte convencional, la muerte oficial lo anota en una partida del Registro Civil con fines estadísticos, el poeta se asombra:

*Muere un minero  
y la naturaleza se siente herida  
en sus entrañas:  
¿Por qué a un muerto que camina  
sin mortaja,  
de su tumba lo han sacado  
para meterlo, inmóvil  
en otra tumba tan pequeña?*

El poemario concluye con una clamorosa exhortación que puede interpretarse como un llamado a Bolivia para que se libere de la tormentosa dependencia de la minería, para que se convierta en país de hombres con los pulmones llenos de aire y luz de mediodía. “Ya no seas duende”, dice el poeta y añade:

*Ya no seas el duende de oquedades oscuras  
destroza el cepo que te suelda a la piedra.  
Extiende tu poncho como alfombra mágica  
y con el aletear de sus flecos de lana  
alcanza las nubes  
para socavarles galerías.  
Desde esas alturas, arroja el guardatojo  
para que se pierda en los abismos.*

MINERO

(Mery Flores Saavedra)

Una de las mejores sonetistas de Bolivia, Mery Flores Saavedra,

habita las esferas de la melancolía y la angustia existencial. El soneto *Minero* es una estampa triste que contemplaron los ojos de la niña y la adolescente. Ella vivió en los centros mineros donde su padre, el Dr. Domingo Flores, ejercía la medicina. Mery Flores ha grabado en su mente la imagen silenciosa del minero y la ha asociado con una reacción de “dolor callado” ante tal contemplación:

*Porque de niña vi tu rostro duro,  
cincelado en la sombra por el viento;  
en mi dolor callado te presiento  
hijo de hombre olvidado en trazo oscuro.*

En su experiencia directa con las tribulaciones del obrero, la poetisa intuye las ansias que bullen en el hombre del subsuelo; en esa intuición queda implícita la protesta, un “grito maduro” de indignación:

*Yo te adivino el alma tras el muro  
que esquivo se levanta en gesto lento  
y percibo tu anhelo en el aliento  
que es dentro del socavón grito maduro.*

Luego, se acerca solidaria -qué más puede pedirse a un alma adolescente- al desventurado silencio del minero para compartirlo:

*Repito mi palabra en el sencillo  
lenguaje de este verso que se asoma  
desde mi adolescencia en suave brillo  
y se acerca a ti en vuelo de paloma,  
mientras tu voz vigila en su castillo  
que abroquela el silencio que la doma.*

TIENES QUE OIRME  
(Mery Monje Landívar)

He aquí una muestra de auténtica “poesía de identificación”; concreta, sin embages, sin retruécanos ni falsas poses; sin

sentimentalismo barato. Poesía que, como mensaje, busca en su alegato que, de una vez por todas, se haga justicia a ese topo humano al que la división del trabajo le ha dado el nombre de “minero” y que la estructura de explotación económica ha reducido a cifra estadística de producción e índice frío de mortalidad, olvidando que detrás del nombre “minero” hay una vida humana cuya voz se oye sólo para acallarla con la metralla. Y cuando no se oye es que la sordera social e institucionalizada deja que el hombre se “quiebre los nudos de los dedos” golpeando inútilmente las puertas de la comprensión y la equidad de sus semejantes.

*De tanto llamar a tu puerta  
se han quebrado los nudos de mis dedos.  
Tienes que oírme.*

*¿Sabes?  
Soy minero;  
un ser humano que nace,  
crece,  
se alimenta,  
se reproduce y muere  
A veces lo asesinan... cuando grita su hambre.*

Como otros poetas sociales, Mery Monje Landívar está convencida de que el sino fatal del minero y su prole es la miseria irredenta, pero hay que lanzar la denuncia con fuerza, hasta que se la escuche:

*Esta mujer de voz y lágrima estañada  
es madre de mis hijos.  
Hace siglos que lleva pollera ensangrentada,  
el cuerpo tatuado de sus niños desnudos  
que mañana serán hombres descalzos.*

¿Quién se atrevería -cuál de los alegres denostadores de la rebelión minera- a trabajar en las condiciones que ofrece el socavón?  
¿Quién está dispuesto a trocar su cómoda vida iluminada por el sol, aireada, por las galerías subterráneas donde la noche es eterna?

*La noche de la mina  
se traga mi presencia  
sin sombra ni huella  
y me tiene vagando  
en la oscura matriz de la montaña*

...

*Soy copajira  
sin angustia ni alegría. Bailando...  
domingo de fiesta.  
Tendré alcohol  
un pedazo de cielo  
con sol hurtando sombra al juguete  
que tanto me hizo llorar cuando era niño.*

La política ciega, que se anuncia en discurso aprendido de memoria, en la fácil explicación de que la miseria del minero es culpa de su ignorancia y adicción al alcohol desconoce qué es la mina, quién la trabaja, cómo la trabaja y a qué precio. Esconde, maliciosamente, las causas de esa ignorancia, los agentes y motivos del alcoholismo en los centros mineros. Ambas desgracias están estrechamente ligadas al propósito explotador de una minoría.

*Encontrarás la herencia recibida de mi clase:  
un atado de hambre, angustia y soledad...  
alborada sin trino*

...

*Debíamos tratarnos como hermanos  
sin tambor en redoble ni metralla.  
El pan que comes en tu mesa  
está pagado con estaño;  
no le pongas sabor de niño huérfano.*

Cada vez que el minero ha roto su silencio para pedir pan, techo y vestido, le han contestado con descargas de fusilería, con bombas lanzadas desde el aire. Le han acusado de subvertor del orden y de ser enemigo de la civilización "occidental y cristiana". Han

abatido su cuerpo, pero no han podido arriar sus banderas de lucha. El minero dice "Tienes que oírme", en el enésimo intento por encontrar un oído receptivo, una conciencia limpia y equilibrada.

*Entra en mi angustia, dime,  
¿no es ironía que en nuestra época  
donde se gana el Cosmos para el hombre,  
existan seres sin mañana?*

*Muéstrame un minero anciano.  
No me tildes de rojo...  
Desesperado a veces me aferro  
al cañón de un fusil que me extermine.  
Fusil, espejo, lágrima sin llanto.  
Funeral sin responso. Entierro a la escondida..  
No olvides que de tanto llamar a tu puerta  
se ensangrentaron los nudos de mis dedos...*

## LOS REINOS DE LA MUERTE

(Pedro Shimose)

Pedro Shimose, como en casi todas las estaciones por las que su lira ha transitado exitosamente, en la poesía de compromiso revolucionario ocupa uno de los sitios más elevados de la poesía boliviana actual.

*Los reinos de la muerte* no es un poema de mera protesta adornada de brillantez estética. No, es algo más que eso: un mensaje profundo inspirado por el dolor del prójimo, una testificación de la injusticia y un alegato para que se rompa la cadena de sumisión y se disuelva el derrotismo de la clase minera marginada.

El poema se ambienta en Oruro, en un baile de la "diablada". Describe el paisaje árido de la pampa y el arenal, escenarios de muchas vidas segadas.

*Oruro de mi amor y de mis penas:  
¿cuándo respetarán los asesinos  
tu sangre soñadora y combatiente?  
Como el hambre nuestra de cada día*

*dura es nuestra patria, perdurable  
como el fuego, la piedra y las montañas.  
Yo voy por tu silencio y tu agonía  
muriendo en tu metal impenetrable  
con cuajarón de sangre en las entrañas,  
a pura dinamita y rebeldía.*

Muchas rebeliones mineras han terminado derrotadas, han dejado desazón. Revoluciones y levantamientos traicionados se mastican en el acullico de la coca.

*Te cercan los fusiles del soldado,  
me punzan los cuchillos de tu muerte,  
mi desamparo aumenta en tu abandono  
junto al chillar y el viento desollado.  
Tanto te quieren para no quererte  
que toda nuestra fuerza y nuestro encono  
estallan en un grito amotinado.*

El poeta se adhiere al desconuelo, al pesimismo del minero. Proclama una suerte de impotencia y resignación a vivir "sin esperanza".

*Pero después de las sublevaciones  
somos la paramera solitaria,  
somos el hambre que reclama y grita,  
huelgas, sindicatos y prisiones,  
pólvora en la música incendiaria,  
labrada luz en bloque de andesita,  
dolor endurecido en las traiciones.*

...

*Frustrado viviré sin esperanzas,  
(vivo desengañado de mí mismo)  
y en las cavernas donde me encarcelas  
me sitiarán las noches de tus lanzas  
la angustia del vacío de tu abismo  
donde unos diablos lavan tus espuelas  
con lágrimas de hórridas matanzas.*

## CANCION PARA QUE LA REPITA UN PROLETARIO

(Carlos Mendizábal Camacho)

Este poema de contenido clasista anuncia la liberación del obrero, con mucha sonoridad pero escaso contenido. Se aproxima más a un manifiesto político versificado para pronunciarse en una plaza pública. Está lleno de optimismo -quizá demasiado- al calor del ambiente revolucionario que se vivía en 1952. Sólo un cuarteto habla del minero, como uno de los proletarios que avizoran (con la revolución) mejores días.

*Cateo con la pica y el barreno,  
soy piedra en el espíritu del muro,  
mi corazón templado ya está lleno  
de lámparas de bronce y de carburo.*

*Y es que sé que ya se acerca  
la estrella de inmensos rayos  
que ha de llenar en la copa  
de todos los explotados  
el agua que hoy me hace falta  
para mojarme los labios.*

El entusiasmo -no otra cosa- hizo decir a los editores de la antología poética revolucionaria que Carlos Mendizábal representaba, por su "vuelo lírico" lo que Neruda en Chile, Guillén en las Antillas y Asturias en Guatemala. Grave e incurable precipitación, porque Quirós puso las cosas en su lugar, como escrito está en el libro de críticas literarias de ese tiempo (20).

## ORURO

(Guillermo Viscarra Fabre)

Guillermo Viscarra Fabre es uno de los poetas mayores de Bolivia. Juan Quirós dice de su poesía: !...Crea su propia atmósfera en la que se mueven, como en una danza, ángeles buenos y malos cual los de Alberti, a quien recuerda más de una vez la poesía de Viscarra Fabre. El poeta boliviano a esos ángeles los extrae de la

tierra, son ángeles telúricos y también del orden social, pues parte de la suya pertenece a la llamada poesía social, pero donde los social es sobrepujado por la poesía” (21).

Este breve poema (Oruro) revela la impresión indeleble que ha dejado en el poeta -como en Shimose, posteriormente- la visión del inmenso páramo que guarda sus riquezas en las profundidades de sus montañas. A Viscarra Fabre no le hace falta más de una cuarteta para encerrar en ella la doliente imagen del minero. Dice el poema:

*El viento de kopajira  
patina sobre los hombros  
de kirkinchos de aluminio  
dormidos sobre la arena.*

*Vestida de marsupial  
la serranía de estaño,  
por sus cavernas moradas  
suelta fantasmas de humo.*

*Los pulmones de cristal  
de los mineros sombríos,  
se rompen con un martillo  
de tos verde y cavernosa.*

*En tanto, el viento delgado  
baila una danza de arena  
sobre los lomos sonoros  
de kirkinchos de aluminio.*

## ROMANCE NATIVO

(Augusto Valda Chavarría)

Este poema es un canto doliente del minero-indio o indio-minero que ha abandonado el campo, la servidumbre feudal y su condición de pongo para irse a las minas y convertirse en otro explotado, igual o peor que el de la hacienda agraria.



*-Me voy le dije a Francisca  
la más arisca del sexo-  
-no quiero ser más el pongo  
que viva de pordiosero...*

...  
*Lorenzo Chipana Quispe  
se fue cantando a las minas  
a trabajar socavones  
entre las rocas graníticas*

...  
*Y tuvo pulmones sanos  
y fuertes hasta que un día  
se lo llevaron tosiendo  
enfermo del mal de minas;  
y desde entonces Lorenzo  
que ya perdió media vida  
le agarró miedo al estaño  
y horror a la copajira...*

## CANCIONES PARA DORMIR A LOS NIÑOS MINEROS

*(Alberto Guerra Gutiérrez)*

En tibias canciones de cuna, pero también apesadumbradas, Guerra Gutiérrez muestra la pobreza de los hogares mineros. El sueño distrae al hambre aunque no la aplaque del todo:

*Arrurrú mi niña  
trozo de metal.  
Si duermes mi niña  
yo te compraré  
una olla grande  
y algo de comer.*

...  
*Duérmete mi niño  
-pequeño minero-,  
duérmete y no llores  
que el "tío" se enoja*

*cuando pides pan.*

...

*Duérmete mi niño  
-pequeño minero\_,  
duérmete esta noche  
y mañana tendrá  
tibio y retostado  
como luna llena  
un pan para ti.*

Estas pequeñas baladas llevan consigo las señales de la dolorosa realidad minera; un cuadro de miseria en que los niños siempre pasan hambre. Un ambiente de suma pobreza, de enfermedad; un mundo gris carente de todo, hasta de pan. La ternura materna trata de colorear ese ambiente sombrío e inhóspito de los niños mineros:

*-Duérmete mi espejo,  
duérmete así...  
cuando viene el hambre  
mejor es soñar.  
Ni la tos de tu padre,  
ni los desvelos míos  
turbarán tu sueño  
en la cuna del amor:  
-No despiertes, hijo,  
mejor es soñar..  
Cuando llegue "el pago"  
te haré despertar...*

#### CON MI MOJADA VOZ DE SOLEDADES

*(Jorge Mansilla Torres)*

La colosal riqueza de Potosí no era para los bolivianos, así lo dice la leyenda; así lo entendieron los conquistadores. El estaño de Llallagua tampoco era para los obreros, como no lo es el oro de Tipuani. Los minerales de estas tierras están destinadas a otros

dueños, como un eterno tributo de riqueza mezclada con sangre, pobreza, ignorancia y pulmones triturados.

La otrora gran urbe potosina, más esplendente que Nueva York, de igual población y señorío que Londres o París durante el auge de la plata, es hoy una sombra aldeana, pequeña, abandonada, reducida a la indigencia, atrasada.

Nada le han dejado los Villarroel y Centeno; los Patiño y Aramayo Excepto la "gloria" de haber sido el "tesoro del mundo" y la "envidia de los reyes".

Mansilla Torres (Coco Manto) ha escrito versos de encolerizada protesta por la inmisericorde explotación del indio en las minas y por el saqueo de nuestras riquezas.

*Esta tierra fue madre de la papa  
y víctima de su vital entraña,  
la plata, digo, aquel relumbre frío  
que hizo morir de oscuridad al indio.*

*El Sumaj Orcko es hoy lo que ha sido antes:  
perla podrida en tantas soledades.*

*La Mita floreció en la piel desnuda  
del cautiverio juculaime runa  
en dos siglos y medio sin futuro  
luciérnaga aplastada contra el muro.*

*Potosí sólo produjo vida  
para el conquistador de espada y biblia  
y el mitayo entre sombras y piedras  
como un árbol mordido de tinieblas.*

*Después vino el estaño, el antimonio  
con su siglo de perforado insomnio...*

*El tiempo es un puñal de copajira  
y el metal el espacio de la herida (22).*

En otro poema titulado *Memorial del Norte de Potosí* (23), Mansilla Torres vuelve sobre el tema asociándolo a la represión política que siempre fue muy dura con los mineros:

*Les dio la plata una muerte sin rienda  
-ahí está el ataúd del Cerro Rico-*

*y el estaño después, la componenda  
del gringo explotador y del milico.  
Cayeron diez millones en las minas,  
en las masacres, en las huayrachinas,  
en tanta muerte que la vida aguanta.*

## MINA

*(Alfonso Gumucio Dagrón)*

Entre los poetas de identificación social, Gumucio Dagrón toma en sus manos las teas encendidas de la insubordinación. La protesta lo abraza todo sin dejar resquicio para lo poético. Y es esta desbordada ira -a veces procaz- la que domina el poemario *Antología del Asco* (24) en que el autor se desahoga.

En el poema *Mina*, describe alegóricamente la horrorosa oquedad de los socavones:

*Cueva sin fondo sin motivo  
cementerio marino*

Denuncia la dureza del laboreo minero y el hambre adormecida por la coca:

*Masca minero masca  
la coca masca  
minero muerte mineral  
te adormece el hambre  
te mata el sueño la coca  
anula tus gritos recubre  
de plástico tus pulmones  
la coca máscala minero  
masca la coca silicosis*

...

*Más dinamita hay prisa  
más dinamita  
liberadora  
más toneladas abajo  
más amor al trabajo*

*carajo!*  
*dice el capataz.*

## DAMIAN USCAMAITA

(Jorge F. Catalano)

He reservado para el final de este ensayo el poema de Jorge F. Catalano, publicado en PRESENCIA LITERARIA, edición del domingo 29 de julio de 1984.

Este poema es uno de los más bellos y consistentes, exuberante en imágenes finas e indelebles. El autor expresa, en un lenguaje diferente al que domina los versos de los poetas iracundos, una visión global de la situación del minero: su entorno físico, social, político y económico; la efervescente rebeldía en pos de la irrenunciable liberación.

Jorge F. Catalano inscribe su nombre, con *Damián Uscamaita*, en la corta lista de los bardos que han tomado el escabroso tema minero con la profundidad debida y han sabido desdeñar el fácil recurso de la protesta procaz y evitado el superficial lamento. Damián Uscamaita tiene un sitio ganado entre *Carcajada de Estaño*, *Minero*, *Tienes que oírme* y *Duende de Oquedades*, que son, en mi modesto juicio, los poemas más bellos de temática social relativa a la situación del hombre del subsuelo.

Con pocos trazos, al modo de los diseños de Wálter Solón Romero, Jorge F. Catalano dibuja el fondo y la forma de la mina:

*Cima de gruesa roca y paja brava*  
*urdida base, escalado boquete*  
*sangrante tragadero es el socavón.*

En este escenario habita Damián Uscamaita, el minero anónimo “angustiado por el reino del terror”, “avanzada la hora de las lágrimas / domina recuerdos para el mañana”.

Damián Uscamaita, ser cuya presencia es un “reproche acusador”, tiene su justicia ahogada por el silencio, mientras el laboreo minero hinca sus fauces en sus carnes y corroe su existencia:

*Quema copajira, quema apegostrados cuerpos  
cráneos sin piel, muslos y piernas, masas informes  
destruye el rojo excavado de tus luces sin luz;  
arrastra copajira, arrastra fuego de noches  
enganchadas al gris pulmónico vuelto escoria  
teje tu amarillo polvoriento, silicóceo  
suspendido en el humor de tisis y estertores.*

El poeta denuncia en otra estrofa cómo se negocia la suerte del obrero, lejos de su humana inocencia, entre hombres perversos e insensibles, con impiedad y malicia:

*Tres monedas -presagio- en la diestra del hermano  
ordenaron culebrinas de maldad, suplicio,  
tres monedas sobre la tabla de los contratos  
juego sobre la tabla plomiza, desconfianza,  
profanación anticipadora al clamor de paz  
-acechanza de los tiempos sobre las ausencias-.*

En los siguientes versos es posible identificar la masacre de la noche de San Juan así como tantos otros genocidios cometidos en las minas bolivianas. Emerge la formidable condena sin denuesos, sin lacrimosidad:

*Llora el día la anticipación medianocheza  
gimiente, la noche ve perpetrado el segundo  
desentrañado del acero y plomo licuados,  
el espectro de la falsedad busca devorar  
el tiempo fusionado en justicia, verdad y amor;  
pero el hermano avieso escarnece al propio hermano  
-tres monedas en el puño de los gobernantes-.*

La situación social que ha sido siempre el centro de atención de los poetas dedicados a este género, tiene en el verso de Jorge F. Catalano una descripción directa. La eterna miseria en que se debaten los mineros, sus problemas nunca resueltos, las promesas jamás cumplidas, el engaño político, la demagogia que se apodera de su realidad para otros fines... todo esto denuncia el poeta objetivamente, como si tomara todas las escenas sociales en una sola placa fotográfica:

*Los sueños de libertad son labios sin aliento  
senos sin bocado ni calor -niños exangües-  
disueltas entrañas sin amparo ni refugio;  
son llanto de madre entre rocas acurrucada  
diario látigo -tenaz en la anciana memoria-  
prometidas escuelas sin techo, sin paredes;  
lamparines oscurecidos, botas sin calor,  
pulperías sin avío, mentida oferta el pan;  
son engañosas grabaciones politiqueras  
repetidas por dirigentes vestidos de tweed;  
son camiones en forzadas manifestaciones  
de alcohol y dinero -aniquilamiento del hogar-;  
son discursos, plazuelas y foscas callejones  
demasiado trajinados para creer en ellos.*

Se ha visto cómo la poesía minera, sin excepciones, pone en evidencia el tenebroso universo del socavón, reino de la enfermedad, la muerte, la pobreza, la ignorancia y la explotación del hombre. Estos signos están presentes en el poema de Jorge F. Catalano, en versos de denuncia sobrecogedora, pero culminados en una esfera de esperanza:

*Sufriste, sufres Damián Uscamaita fangosos  
remolinos, pero tu amor no muere, se eleva  
se parte de tu memoria -antaño sol arterial-.*

El poeta alienta una nueva rebeldía o tal vez incita a que no se pierda en la nada la fuerza latente que puede y debe conducir a la libertad. Dice la última estrofa:

*Cuerpo agrietado, corazón abierto  
los tumores de tus manos arañan,  
Damián Uscamaita vientos de metal:  
estrecha fuegos en tu andar seguro  
no detengas la lámpara del tiempo,  
llegado al arroyo de tu justicia  
estréllate contra los descendientes  
-hedor de crimen, raza condenada-  
del infausto New Deal, Juan sin Tierra.*

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Arzans de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Anales de la Villa Imperial de Potosí*. Ed. Biblioteca Popular Boliviana, Ministerio de Educación. La Paz, 1970. pág. 19.
2. *Ibídem*.
3. *Ibídem*. págs. 21-22.
4. *Ibídem*. pág. 124.
5. Montenegro, Carlos, *Nacionalismo Revolucionario*, citado.
6. Beltrán Salmón, Luis Ramiro. *Panorama de la Poesía Boliviana. Reseña y Antología*. Ed. Secretaría Ejecutiva Permanente del Convenio Andrés Bello. Bogotá, 1982, pág. 217.
7. Querejazu Calvo, Roberto. *Llallagua, historia de una montaña*. Ed. Los Amigos del Libro. La Paz, 1977, pág. 63.
8. Quirós, Juan. *La raíz y las hojas. Crítica y estimación*. Ed. Buriball. La Paz, 1956. págs. 40-49.
9. Almaraz, Sergio. *Los cementerios mineros*. Periódico *Presencia*. La Paz, 10 de mayo de 1979; fragmento del libro *Requiem para una República*.
10. *Ibídem*.
11. Traducción libre del autor de este ensayo, del quechua al español.
12. Rivera-Rodas, Oscar. *Cinco momentos en la lírica hispanoamericana. Historia literaria de un género*. Ed. Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1978, pág. 27.
13. Quirós, Juan. *Índice de la poesía Boliviana Contemporánea*, 2da. Ed. Gisbert y Cía. S. A., La Paz, 1983, pág. 27.
14. *Ibídem*. Pág. 28.
15. Beltrán, ob. cit., pág. 132.
16. Quirós, *Índice de la Poesía Boliviana Contemporánea*, pág. 329.
17. Beltrán, ob. cit., pág. 132.
18. Quirós, *La raíz y las hojas*, pág. 101.
19. Gamarra Durana, Alfonso, *Duende de Oquedades (Poemaria)*. Ed. Lillial, Oruro, 1984.
20. Véase *La raíz y los hojas*, de Juan Quirós.



21. Quirós. *Índice de la Poesía Boliviana Contemporánea*, pág. 329.
22. *Poema grabado en disco y cassette*, México, 1984; con el título *Sequía*.
23. *Ibídem*.
24. Gumucio Dagrón, Alfonso. *Antología del Asco (Poemario)*. Ed. *Palabra Encendida*. La Paz, 1979.

## José Luis L. Aranguén

Falleció en México el profesor José Luis L. Aranguén. La noticia difundida por la revista IFE, se publicó de manera muy oportuna en algunos diarios de La Paz.

Con sus escritos nos ayudó a escribir esta revista. Los Aranguén han sido de los mayores contribuyentes al estudio de la fonología desde el inicio de la reflexión lingüística y la descripción del proceso interactivo humano. Su trabajo vinculó al aprendizaje del lenguaje al aprendizaje de la gramática y al aprendizaje del pensamiento lógico matemático.

### II Semblanzas

Conoció al profesor José Luis L. Aranguén en un momento muy importante de su vida cuando se encontraba en La Paz participando en el Seminario ITESCA. Dr. Xavier Schreier y yo le hicimos una invitación para que ofreciera un par de charlas a los profesores y estudiantes de esa universidad. Después de las conferencias, se dio un momento de un ambiente más informal y por ello hubo gratificación, en la casa del Dr. Guo A. Rumbauer, asesor académico del ITESCA.

Fo así como quedó grabada de tener a mi lado la mirada tranquila de este hombre cuyos rasgos empezaban a pintar claros y otros como se había profundado en algunos detalles. Desde de sus ojos se veía brillaban sus ojos de hombre experimentado sabiendo que ante de responder a una pregunta papaleo sus labios y sus ojos se van moviendo el movimiento de los párpalos con los ojos que se bajan para volver posteriormente sus ojos a un leve destello.

Hací el supo que había en México un gran talento mexicano, un ser de recursos, que en abril de 1974 había fallecido y que se había olvidado en medio de la memoria de la vida y de la muerte.

## *José Luis L. Aranguren*

Falleció en España el profesor José Luis L. Aranguren. La noticia, difundida por la agencia EFE, se publicó de manera muy escueta en algunos diarios de La Paz.

Dos motivos me impulsan a escribir esta reseña: 1a) Aranguren fue uno de los mayores contribuyentes al estudio de la comunicación desde el lado de la reflexión filosófica y la descripción del proceso interactivo humano; 2a) Estuvo vinculado al sacerdote boliviano Alfonso Querejazu Urriolagoitia por el lazo que ata espiritualmente al discípulo (Aranguren) con el maestro (Querejazu).

Conocí al filósofo hace 22 años, en Guadalajara, México, cuando el rector del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), Dr. Xavier Scheiffler, tuvo la feliz idea de invitarlo para que ofreciera un par de charlas a los profesores y estudiantes de esa universidad. Después de las conferencias, pudimos conversar en un ambiente más informal y por ello más gratificante, en la casa del Dr. Otto A. Baumhauer, asesor académico del ITESO.

En mi retina quedó grabada de manera indeleble la mirada serena de ese hombre cuyas sienes empezaban a pintar canas y cuya frente se había prolongado en avanzada calvicie. Detrás de sus lentes de carey brillaban sus ojos de hombre reposado e inteligente que antes de responder a una pregunta parpadeaban hasta dos o tres veces como armonizando el movimiento de los párpados con las ideas que se tejían para soltar pausadamente una frase o un breve discurso.

Por él supe que había en España un gran talento boliviano, maestro de maestros, que en abril de 1974 había fallecido y que le habían enterrado en medio de la consternación de los más ilustres

escritores españoles guiados por él, congregados por él en Gredos, en "Conversaciones Gredos". Ese gran boliviano era Alfonso Querejazu Urriolagoitia, nacido en Sucre. Me habló de él cuando supo que yo también era boliviano y también de Sucre. Seguramente el estupor de mi rostro delataba mi absoluta y vergonzosa ignorancia acerca de tan ilustre compatriota intelectual. Aranguren no esperó a que yo me disculpara y se apresuró a decirme:

-No es extraño que usted no hubiera oído hablar del Padre Querejazu, él vivió en Avila desde 1940 y en Europa desde 1917. Y su obra se ha concentrado en un círculo intelectual muy selecto de la España de post- guerra civil.

A continuación, la velada tuvo por tema central la vida y obra de Querejazu Urriolagoitia, en realidad un monólogo lleno de anécdotas e interesantes comentarios de parte de Aranguren. Cuatro años después de ese encuentro con el profesor español, de regreso en Bolivia, le pregunté a Mons. Juan Quirós qué sabía de Querejazu. El me habló extensamente de dicho personaje y me recomendó la lectura del libro *Alfonso Querejazu. Conversaciones católicas de Gredos*, que acababa de publicarse en Madrid, y que había llegado a la librería de las Paulinas. Me dijo también que hallaría referencias biográficas en el libro *Adolfo Costa du Rels*, de Roberto Querejazu Calvo. De ese modo confirmé las noticias que me anticipara el maestro Aranguren y entendí por qué éste hablaba con emoción y sin ahorro de elogios del sacerdote boliviano que tuvo por mentor.

En la edición hecha en España, Aranguren escribe un corto testimonio de homenaje a Querejazu que acompaña a otros testimonios de Ramón Ceñal, José Corts Grau, Luis Díez del Corral, Alfonso García Valdecasas, Luis González, Pedro Laín Entralgo, José Antonio Maravall, Julián Marías, José Antonio Muñoz Rojas, Primitivo de la Quintana, Juan Rof Carballo, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Mariano Yela, y Philippe Zutter.

Hablemos ahora del filósofo español, considerado, en acto de justicia, como uno de los más importantes pensadores de la España franquista y post-franquista. Su nombre completo: José Luis López Aranguren. Profesor de Etica en España y EE.UU. (Uni-

versidad de California). Seis meses en este lado del Atlántico y seis meses en el otro. Así transcurría su magisterio cuando lo conocí, en 1974. Había ido a México para asistir al Primer Congreso Mundial de la Comunicación que se efectuó en Acapulco y que congregó a grandes figuras, entre ellas: Marshall McLuhan, Herbert Schiller, Umberto Eco, Abraham Moles, Leone, Pelé...

En el campo de la ética, publicó: *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia* (1954), *Crítica y meditación* (1957), *La ética de Ortega* (1958), *Ética* (1958) y *Ética y Política* (1963).

En el campo de la comunicación, dejó dos obras: *La comunicación humana*, (1975) y *Ética de la Comunicación* (1976).

Las teorías de la comunicación se han nutrido de aportes proporcionados por físicos, matemáticos, historiadores, politólogos y, naturalmente, filósofos. Bastaría mencionar los nombres de McLuhan y Moles. Aranguren llegó a la comunicación por la misma ruta y llegó con éxito, ensanchando la huella, asfaltando el camino, para que otros tuviéramos recorridos más fáciles y expeditos.

Su libro de comunicación, ameno e ilustrado con gráficos precisos, abarca explicaciones claras y pensamientos profundos de la comunicación humana en sus diversos aspectos, con un método por entonces muy frecuentemente usado por los investigadores: el lineal de Wilbur Schramm enriquecido por Miller. Por eso, Aranguren desgrana sus pensamientos a partir de la secuencia: emisor-transmisor-mensaje-medio-receptor, donde explora en los lenguajes, desde la perspectiva antropológico-filosófica, también en boga por la década de los setentas. Por esto y mucho más que puede cosecharse de sus valiosas obras, es legítimo y justo añadir que José Luis L. Aranguren fue un filósofo a quien las modernas ciencias de la comunicación le deben mucho y de quien todos tenemos aún mucho que aprender.

Por ejemplo, atendamos a la tesis de profundo contenido ético que presenta Aranguren como corolario de sus exploraciones en la comunicación;

“En cierto sentido, puede decirse que la tesis fundamental de este libro, presente de una manera patente o latente, en todas sus

páginas, ha sido la del carácter anticipatorio, predictivo, proyectivo y aun normativo de toda comunicación. La comunicación se refiere siempre o al futuro en cuanto tal o a ese futuro inminente, sobreviviente, que llamamos el presente”.

## Samuel Beckett

El teatro de post- segunda guerra mundial ha recibido las denominaciones de "Teatro de vanguardia", "Teatro del absurdo", "Teatro de desconcierto" y otras con las que se pretendía explicar el carácter de un movimiento literario-teatral sorprendente, porque rompía con la tradición heredada de las corrientes del drama clásico y pretendía - objetivo logrado durante las décadas de 1950 a 1970-, desplazar al teatro político y social muy en boga desde los años 30.

Las consecuencias de la segunda guerra mundial en Europa y el resto del mundo fueron horrendas, si se repara en el costo que tuvo en vidas y bienes materiales, pero lo fueron más aún en cuanto a la desorientación, las frustraciones y sacudimiento espiritual de los hombres que sobrevivieron al genocidio, la locura colectiva y la irracionalidad.

Escritores como Eugene Ionesco, Edward Albee y Samuel Beckett retrataron en sus obras teatrales a una sociedad integrada por hombres en los que el principal problema era la comunicación, la búsqueda de la identidad propia en su terreno que parecía propicio para el cultivo del anonimato y la despersonalización. Por añadidura,- y éste es el elemento más resaltante del movimiento teatral de post-guerra-, una lógica antes tenida como norma directriz, había sido despedazada, negada, acribillada y bombardeada.

Samuel Beckett se convierte con *Esperando a Godot* (título original en francés: "En attendant Godot"), publicada en 1952, en el más alto representante del teatro del absurdo.

Poeta, novelista y dramaturgo, es más conocido por sus obras teatrales, y de todas ellas, por *Esperando a Godot*, tragicomedia en 2 actos que obtuvo el Premio Mundial de Teatro en 1955. La

obra completa de Beckett le valió en 1969 la obtención del Premio Nóbel de Literatura.

*Esperando a Godot* es una pieza teatral cargada de símbolos, de expresiones y situaciones que conforman un metalenguaje ciertamente desconcertante, como el grito desesperado de una generación con ecos en las siguientes, que puede interpretarse como la angustia de la soledad humana, o como un alegato contra el aislamiento, contra la incomunicación. Pero, he aquí la maravillosa paradoja de ese absurdo: en su complicada urdimbre de símbolos, desploma los muros de la oscuridad y muestra una verdad lógica, dolorosa, permanente e irrefutable: El hombre siempre espera algo y si ese algo es muy elevado y trascendente, la vida se resume en una espera prolongada, donde lo más importante es aguardar y mientras se lo hace, todo lo demás adquiere un significado secundario, como motivos o pretextos para "irla pasando" sin premuras.

En *Esperando a Godot*, nada sucede, o mejor dicho sucede lo trivial, quienes se hallan en esa espera (todos nosotros) puede que dialoguen aunque jamás puedan llegar a comunicarse verdaderamente. Entre las pocas cosas hiladas con lógica elemental, los personajes coinciden en que deben esperar a Godot. Ya en el primer bocadillo, Estragón ha lanzado la idea del absurdo de este modo: "No hay nada que hacer".

El diálogo sigue como una interacción entre dos idiotas o dos sordos o dos orates, hasta que uno de ellos decide que deben irse pero no hay adónde ir:

*ESTRAGON: Bueno vámonos*

*VLADIMIR: No podemos*

*ESTRAGON: ¿Por qué no?*

*VLADIMIR: Estamos esperando a Godot.*

¿Quién es Godot? Eso depende de la situación en que cada ser humano se encuentre. Puede ser Dios, un acto de justicia, la libertad, una ilusión...

Puede que Godot llegue, lo más probable es que se lo tenga que seguir esperando, y tal vez no arribe jamás a la cita. Entonces, los hombres tendrán que irse, pero no se van, permanecen en el sitio



donde han decidido marcharse (¿El destino?), y es precisamente con una situación tal que acaba la pieza teatral:

*ESTRAGON: ¿Deberíamos separarnos?  
Tal vez sería mejor*

*VLADIMIR: Mañana nos colgaremos.  
Puede que así venga Godot*

*ESTRAGON: Y, ¿sí viene?*

*VLADIMIR: Estaremos salvados*

(Vladimir toma su sombrero - el que era de Lucky-, se lo pone y se sienta de nuevo).

*ESTRAGON: Bueno, ¿nos vamos?*

*VLADIMIR: Quítate los pantalones*

*ESTRAGON: ¿Como dijiste?*

*VLADIMIR: Que te quites los pantalones*

*ESTRAGON: ¿Sacarme los pantalones?*

*VLADIMIR: Sácate los pantalones*

*ESTRAGON: Oh, sí. (Se quita los pantalones.  
Silencio)*

*VLADIMIR: Bueno, ¿nos vamos?*

*ESTRAGON: ¡Vámonos!*

(Ambos permanecen inmóviles en escena)

*Esperando a Godot* fue representada en Bolivia, por primera vez, por el elenco del Teatro Experimental de la Universidad Mayor de San Andrés (TEU), en la temporada de 1958, con motivo de celebrar el 5º aniversario de la fundación del TEU (25 de julio). En esa temporada, se pusieron también en escena “La zorra y las uvas”, de Guilherme Figueiredo; “Té y simpatía”, de Robert Anderson, y “Sangre verde”, de Silvio Giovaninetti.

Este fue el reparto en la obra de Beckett: Vladimir, Gover Carranza; Estragón, Armando Villafuerte Claros; Lucky, Jaime Virreira; Pozzo, Fernando Irazoque Camacho, y muchacho, Ramiro Luna.

Este mismo elenco, pero en el papel de muchacho el niño Armando Villafuerte Flores, volvió a las tablas con *Esperando a Godot* en la temporada de teatro del TEU. en 1960.

La dirección general para ambas representaciones estuvo a cargo de Villafuerte Claros: el maquillaje, de Hugo Valderrama de la Torre y la iluminación, Carlos Rossi Gabriel.

Armando Villafuerte Claros es ahora un prestigioso jurisconsulto; Gover Carranza, ingeniero de grandes méritos; Jaime Virreira, sacerdote considerado como eminente teólogo, y Fernando Irazoque, profesor de idiomas.

## Jorge F. Catalano

—He decidido cerrar la librería.

—¿Te has vuelto loco? ¿De qué vivirás?

—Dios proveerá. Lo más importante para mí es, ahora, terminar la biografía de Frycek y verla publicada. Después, que venga la muerte cuando quiera...

Esa fue nuestra conversación aquella mañana lluviosa de septiembre de 1983. El se hallaba de pie, al otro lado del mostrador. Inquieto, revisaba un talonario de facturas. De los altoparlantes, fluían las notas de una polonesa. Vestía siempre trajes grises y un chaleco de lana del mismo color. La corbata le parecía una prenda inútil, sólo la usaba en ocasiones especiales, y a regañadientes.

Su cara bien rasurada contrastaba con la mata de pelos indóciles que le salía por el cuello de la camisa, debajo de la nuez, y con las espesas y no menos rebeldes cejas que enmarcaban sus ojos vivaces, como peces alborotados, pero también soñadores y por momentos extraviados en algún punto comprendido entre 1810 y 1849, quién sabe si en Zelazowa Wola, Nohant o la Place Vendome.

La decisión estaba tomada y nadie ni nada le impediría llevarla adelante. Tres semanas después, viajó a Tupiza donde permaneció dos meses. Retornó a La Paz y a los pocos días se fue a los Yungas de donde volvió a los tres o cuatro meses. De Tupiza, trajo apuntes para una novela. En los Yungas, escribió una serie de cuentos (hasta ahora inéditos) y varios de los 19 poemas del libro que publicó en octubre de 1986 con el título de *Linila*, prólogo de Juan Quirós, del que reproduzco el párrafo alusivo al poema "Damián Uscamaita": "En estas estrofas, duras como vetas minerales, se oye respirar el corazón agobiado del poeta y de todos los uscamaitas clavados en sus cruces de estaño".

Se dejó crecer la barba y se encerró en su mundo: una biblioteca rectangular de siete metros de largo por tres de ancho, con anaqueles repletos de libros sobre música, diccionarios, obras clásicas de literatura universal, centenares de discos de larga duración, carretes de cinta magnetofónica que tocaban ininterrumpidamente la música de sus autores más apreciados: Chopin, por supuesto, Mozart, Bach, Haydn, Vivaldi, Mendelssohn Bartholdy, mientras él escribía en una vieja "Olivetti" o leía y releía lo escrito o volvía a copiar lo corregido, a la luz de una lámpara de escritorio. Pocos éramos los amigos que en esa etapa podíamos penetrar en su mundo de cuatro paredes sobre las que colgaban enormes retratos de los maestros antes mencionados. Jorge Fernando Catalano Aramayo estaba, para los demás, realizando un largo viaje, y no se sabía la fecha de su retorno.

—Mira, Jorge, los ángulos de las paredes están cargados de telarañas. Pásales de vez en cuando la escoba.

—¡Uah! Qué te pasa. ¿Tú has trabajado esos tejidos? ¿Sabes lo que les cuesta a esas arañitas ganarse la vida? Déjamelas tranquilas, no te están molestando; no las molestes tú.

Y volvía a su trabajo. De rato en rato, tarareaba la melodía desprendida de su viejo tocadiscos "Aywa" cubierto por un protector de plástico, menos en las esferas de los parlantes.

—Un cafecito, hermanito... Este capítulo me está sacando la mugre. Echale un vistazo mientras pongo a hervir el agua-, Y se iba ágil, como una ardilla, frotándose las manos, hacia la cocina.

Un día de esos, yo revisaba el relato de las últimas horas de Chopin y se me ocurrió leer en voz alta la escena en que María Luisa toma las manos de Federico entre las suyas tratando de darle calor a su moribundo hermano. Sentí un gemido. Jorge estaba cabizbajo, con los dedos de ambas manos en las sienas. Lloraba. Suspendí la lectura, él se puso de pie y me dijo:

—No me hagas caso, hermano, no es nada.

Ese mismo llanto quedo, profundo, vi en sus ojos, varios meses después, una noche de agosto de 1985. Había terminado de corregir el último y definitivo pliego de *Chopin, el Esplendor del Romanticismo*. Con voz quebrada, dijo:

—Hermano, “c, est finier”. Este es el momento más importante de mi vida. Ahora, puedo morir tranquilo.

De un rincón de la biblioteca, extraje una botella blanca cubierta de veinte años de polvo. La limpió con un trapo, la abrió y brindamos con ese licor de nueces maceradas. Jorge no bebía, lo cual no fue un obstáculo para que esa noche soborease dos tragos. Eso sí, sabía reconocer la exquisitez de un buen vino y distinguir entre un vodka polaco y otro ruso; ignoraba, en cambio, las excelencias de otras bebidas.

Una tarde, allá por 1963, me detuve ante la vitrina de la Librería “Difusión”, en el hoy desaparecido edificio del Hogar San José, a contemplar las novedades bibliográficas. Me interesé por algunos títulos de obras teatrales. Una vez adentro, me atendió un hombre flaco, petiso y pálido, con cara de pocos amigos. “Este debe ser un grandísimo cascarrabias”, pensé, pero diez minutos de charla bastaron para despejar la inicial sensación de hallarse frente a un hombre hosco y descubrir a la persona, noble, culta y romántica que se escondía detrás de una apariencia áspera. Me preguntó dónde trabajaba y abrió a mi nombre una tarjeta de crédito. Salí con once libros de la colección de teatro de “Iberia”.

Con Oscar Rivera-Rodas, conocimos los primeros originales (en el desarrollo de la obra hubo nueve) de la biografía de Chopin; una montaña de papel que crecía día tras día, alimentada por miles de citas bibliográficas, anotaciones en papeles de todos los colores y todos los tamaños, centenares de fotocopias de documentos, recortes de diarios y revistas. Jorge había seguido las huellas de su personaje desde la aldea de Zelazowa Wola, cuna de Federico, hasta su lecho mortuorio en el departamento de la casa Nº 12 de Place Vendome, en París. Se las ingenió para permanecer una noche en el museo-casa natal de Chopin y dormir en la cama donde el músico vino al mundo. Visitó Stuttgart, Viena, Nohant, Palma de Mallorca, Londres, y varias veces París. Cada día, depositaba una rosa en el sepulcro de Chopin, en el cementerio de Père Lachaise.

—¿De dónde nace tu fanática entrega a la vida y obra de Chopin?

—No lo sé, pero puedo contarte que, cuando yo tenía once o

doce años, llegó a Tupiza la primera versión de "Fantasía" de Walt Disney. Me subyugaron las piezas musicales de los grandes maestros.

En la década de los 40, ya en La Paz, compré un aparato de radio de onda corta en el que escuchaba atentamente los programas de música clásica de Radio Belgrano de Buenos Aires. Creo que fue entonces cuando se me introdujo en el alma la música de Frycek y me dominó el impulso por conocer a fondo su vida y obra; un interés creciente que se tornó en necesidad vital.

"Hermano, 'c, est finier" - volvió a decir, a tiempo de encender el segundo cigarrillo de la segunda cajetilla de "Derby". Recordó a Borges en eso de que terminar una obra y publicarla equivale a matar al león con el que se ha lidiado largo tiempo. Jorge mató a su león al cabo de veinticinco años de paciente lucha y quedó con la sensación de que, de ahí en adelante, le faltaría algo fundamental, esencial en su vida.

Parecía desorientado, insatisfecho, sobre todo a su retorno del Festival Internacional de Piano realizado en Varsovia, en octubre de 1985, como invitado especial de la Sociedad Federico Chopin; después de haberse entrevistado con el presidente Jaruszelsky y de aparecer varias veces en la semana, en la televisión de Polonia, presentando como "el boliviano que escribió la biografía más completa de Chopinski"; después de visitar al Papa Wojtila en el Vaticano y de entregarle un ejemplar de la obra en empaste de lujo con los colores de la bandera polaca, y después de las entrevistas que tuvo en la radio y televisión de Buenos Aires.

Esa sensación de vacío sólo podía superarse emprendiendo una nueva obra o varias a la vez. Ya antes, en sus momentos de reposo obligado, escribió el libro de cuentos *Niños*, cuya segunda edición lleva un enjundioso estudio de Oscar Rivera Rodas.

Tenía muchos proyectos en la cabeza: darle forma a la novela pergeñada en Tupiza, pulir los cuentos escritos en los Yungas, escribir una corta biografía de Wolfgang Amadeus Mozart, reactivar la Sociedad Chopin de Bolivia que fundó en 1975 y componer otro libro de poemas.

Una noche de agosto de 1986 me llamó por teléfono para darme

una mala noticia:

—Acabo de pasar en taxi por la calle Claudio Sanjinés - me dijo y he visto introducir coronas fúnebres en la casa de Jaime Saenz. Puede que haya muerto él o su tía Esther.

Salí inmediatamente, acompañado de una colega periodista, rumbo a la casa del poeta. Todo parecía normal. Miré el reloj: eran las 10 de la noche. Tocamos el timbre. Se encendió la luz en una de las habitaciones de la planta alta. Salió la tía de Saenz y le preguntamos:

—Buenas noches, queríamos averiguar por la salud de Dn. Jaime. Somos periodistas.

—Bueno, él está descansando ahora- dijo la anciana-.

—¿Se encuentra bien?

—Mucho mejor que la semana pasada. Mañana pueden visitarlo. Una semana después, el poeta fallecía en esa misma casa.

Jorge Catalano se disponía también a redactar su tesis de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua para ocupar la silla dejada por Renán Estenssoro Alborta. Había elegido el tema "La muerte en la poesía de Jaime Saenz".

En la tarde del 20 de febrero de 1987, salió de su casa hacia el centro de la ciudad. Con una dolorosa agitación en el pecho, pudo llegar hasta las oficinas del amigo Manuel Morón. Allí sufrió el infarto y después dos paros cardíacos que lo postraron en una clínica de la que salió al cabo de un mes para convalecer en casa, pero vanos fueron sus esfuerzos por aferrarse a la vida. "El corazón angustiado del poeta" dejó de latir el 8 de mayo a eso de las ocho de la noche, en la sala de "Cuidados Intensivos" de la Clínica Virgen de Copacabana.

Jorge F. Catalano, nacido el 25 de noviembre de 1928 en la villa Antony, al sur de París, hijo de padre italiano y madre boliviana de la familia de los Aramayo de Chichas, fue registrado en el consulado de Bolivia en la capital francesa. Radicó en Sucre, como estudiante del colegio Sagrado Corazón. Vivió en Tupiza y la mayor parte de sus 59 años en La Paz. Fue librero, visitador médico, agricultor, floricultor, crítico de música, editor, poeta, cuentista, cocinero de exquisitos "spaguettis" y degustador de buenos

vinos; miembro electo de la Academia Boliviana de la Lengua, miembro del Movimiento Cultural Prisma, miembro del Consejo de Redacción de la revista SIGNO, Presidente de la Sociedad Chopin/Bolivia; "el boliviano" que escribió la biografía más completa de Federico Chopin, a quien Jorge llamaba familiarmente "Frycek", obra de la que Manuel Valls ha dicho que para ser perfecta sólo le faltan los comentarios sobre la producción musical del maestro. Ese fue Jorge Catalano, pero, sobre todo, un excelente amigo, solitario y noble: un hombre recto, piadoso, católico de comunión y eterno amante de la música, la poesía y la pintura, en ese orden. Ahora está "sobre el pretil / sobre el aura / de la muerte". Porque antes de su muerte, a escasos seis meses de que eso sucediera, escribió esto que parece su propio epitafio: "Por la luz de la muerte / el espíritu renacerá / en el capullo de la rosa gris".



## *Adolfo Costa du Rels*

1905. El teatro "Renaissance", como otras salas parisinas, contrata los servicios de jóvenes que, situados estratégicamente entre el público, aplauden a los actores. A cambio, reciben unas cuantas monedas.

Sarah Bernhardt está en el apogeo de su carrera. Detrás de ella, y con la esperanza de disputarle honores, camina Gabrielle Réjane. Entre los autores favoritos de la crítica y el público se hallan Paul Claudel, Maurice Maeterlinck, Romain Rolland, Edmond Rostand, Henry Bernstein y Henry Bataille.

El joven Adolfo Costa du Rels era un de los "claqueurs". Después consiguió un pequeñísimo papel en "Edipo Rey", que representaba la Comedia Francesa. Ganaba ocho francos por función y estaba muy contento, hasta que lo supo su protector, el Príncipe Argandoña, y montó en cólera, azuzado por Cupertino Arteaga quien aprovechaba toda ocasión para perjudicar al muchacho. Lo había reconocido en escena, pese a que el actor de comparsa tenía la cabeza cubierta por un casco dorado y vestía túnica blanca. Fue con el chisme: "¿Cómo se atrevía a salir de noche sin permiso, siendo todavía menor de edad? ¿Cómo era posible que transnochara en medio de gente tan peligrosa como los artistas de teatro? ¿Cómo podía figurar aunque sólo fuese de comparsa, en una pieza tan inmoral como "Edipo Rey", que trataba de las relaciones incestuosas de un hijo con su madre? ¿No se daba cuenta de que esa conducta podía llevarlo por el camino de la perdición?". (Querejazu: 1:61).

El príncipe protector se dejó convencer. Era preciso que el muchacho "malinclinado" retornase a Bolivia sin pérdida de tiempo "aunque sea a varear tocuyo" (Querejazu: 1: 62).

Y... volvió, pero se le habían grabado en el alma la magia de los escenarios, las luces y sombras, los diálogos, la ficción cautivadora del viejo arte histriónico. Se trajo también la benéfica influencia de la trama de "Maman Colibrí" de Bataille, el drama de una mujer madura incapaz de renunciar al amor, pero que finalmente debe hacerlo, vencida, frustrada, dramáticamente despedazada su ilusión femenina de vivir un sueño de amor sin obstáculos.

1918. Catorce años habían de transcurrir, desde que dejara París, para que el ahora joven diplomático Adolfo Costa du Rels, secretario del Ministro Plenipotenciario de Bolivia en Chile, don Claudio Pinilla, iniciara su carrera de dramaturgo, como pocos: galardonado con su primera obra, ¡y fuera de casa!

Así nació la pieza en tres actos, en prosa, *Hacia el atardecer*, Primer Premio del Certamen Teatral del Club de Señoras. El concurso había sido convocado como parte importante de los festejos del 18 de septiembre, día de la Independencia de Chile. Estaba dotado de 8.000 dólares. Se presentaron 64 obras, la mayoría de autores chilenos. Costa envió la suya con el pseudónimo de "Feufollet" (Fuego fatuo).

Este fue el juicio emitido por el jurado calificador integrado por personalidades del periodismo, la literatura y la diplomacia de Santiago: "Conceptos, disertaciones y frases de una profundidad tan honda como radiante. Páginas de una elocuencia sobrecogedora. Los tres actos contienen emoción, interés y vida. El juego escénico está diestramente manejado. Todo es profundamente artístico. El autor es, indudablemente, un verdadero dramaturgo porque es observador, porque es hábil, porque es filósofo y porque es artista". (Querejazu: I: 119). Cuando supieron que el autor de esa maravilla era boliviano, diplomático, representante del "país de indios" que está del otro lado de la cordillera, se indignó la prensa, la crítica puso en duda la lucidez del jurado y los miembros de éste desaparecieron como si se los hubiera tragado la tierra.

Se les aguaba la fiesta. La Municipalidad de Santiago había contratado a la Compañía Teatral de María Guerrero para que

montase la obra ganadora del concurso auspiciado por el aristocrático Club de Señoras.

Costa du Rels recibió el monto del premio y lo donó al manicomio de Sucre. A. María Guerrero le presionaron en toda forma para que no escenificara la obra: "Me llamó la actriz y me dijo: Mira, chico, sácame de un apuro. Todas esas cartas que ves ahí, sobre la mesa, me dicen que, si represento *Hacia el atardecer*, habrá más huevos podridos que palabras en el escenario".(Rivadeneira: 2).

*Hacia el atardecer* es una obra inspirada en "Maman Colibri", de Bataille: el drama de una mujer madura (en el atardecer de su vida) dentro de un tiempo y ambiente social prejuiciado ante el comportamiento de la mujer. Tiempo y ambiente que marcaban a la mujer con el estereotipo de una "feminidad" falseada, convirtiéndola en objeto de la más severa vigilancia social, víctima y victimaria de la honra: una sociedad que se arrogaba curatela sobre los sentimientos y la vida sexual de las mujeres.

En *Hacia el atardecer*, Susana, una viuda de 42 años, madre de un joven posesivo, de 25 años, se debate en la encrucijada de renunciar al amor filial o al que siente por su amante, Roberto. Le está negado gozar de ambos sentimientos, se le presentan como incompatibles y excluyentes: uno de ellos debe ser sacrificado. Vence el impulso maternal, pero, antes, Susana se resiste con todas sus fuerzas a perder al amante.

La obra fue publicada en 1919, por la Imprenta Universitaria de Santiago. Obviamente, la edición fue financiada por el autor.

1956. Louis Jouvet, fundador en Francia del "Teatro de bolsillo" o "de Cartel", como también se lo conocía, después de la primera guerra mundial, le dijo a Costa du Rels, mucho antes de que el escritor boliviano se consagrara como autor teatral: "Usted es un dotado" (Rivadeneira: 2). Tenía como base de su opinión los originales de *Los estandartes del Rey* que Costa le había dado para leer.

Entre *Hacia el atardecer* y *Los estandartes del Rey* median treinta y siete años fructíferos en la diplomacia, las aventuras, la guerra del Chaco, la producción de piezas narrativas, la trágica pérdi-

da del único hijo varón y un instante poético de natural amargura, perpetuado en el libro de poemas *Amaritudine*.

Una vida cargada de éxitos y también fracasos, pero en el balance final pesan más los primeros que los segundos en beneficio de las letras bolivianas.

*Los estandartes del Rey*, pieza en tres actos, fue estrenada en París el 11 de septiembre de 1956, por la Compañía Teatral "Vieux-Colombier", bajo la dirección de Roger Dornés.

La crítica la acogió de inmediato, sin reservas, como una de las más grandes creaciones de teatro de la década de los 50. La resonancia de este éxito se extendió de París a Bruselas, Nueva York, Roma y Buenos Aires.

En Bolivia, Juan Quirós publicó la primera reseña bibliográfica de *Los estandartes del Rey*, en la Revista Signo, Cuadernos Bolivianos de Cultura N°2, enero-febrero de 1957. Concluía con estas palabras: "Nada de lo producido hasta ahora en el teatro nacional puede compararse a esta pieza del dramaturgo boliviano, la cual ha merecido el elogio de escritores como Gabriel Marcel, Marc Blanquet, Jean Pierre Farkas, Georges Sion y de publicaciones como The Times, La Croix, Le Monde, Le Figaro, France Soir, Dimanche Matin y otras". (Quirós: 3:131).

En París, la obra llegó a las 500 representaciones ininterrumpidas durante dos años: 170 funciones en Nueva York y otras tantas en Bruselas.

Gabriel Marcel ha escrito en "Les Nouveles Littéraires", París 1956: "El candente y terrible problema de los sacerdotes obreros, por primera vez ha sido llevado al teatro. Este problema, Costa du Rels lo ha tratado con inteligencia y probidad. La pieza me parece llamada a tener cierta repercusión en la opinión pública" (Costa: 6: 245). Las predicciones de Marcel se quedaron cortas. *Los estandartes del Rey* fue traducida al italiano, al inglés y español. El peso de esta obra inclinó el fallo del jurado francés para otorgar a Costa du Rels el Premio Gulbenkian, en 1972, dejando en tercer y segundo lugar en el concurso a René de Obaldía y Buero Vallejo, respectivamente, y a tres docenas fuera de él.

¿Cómo nació esta pieza tan celebrada y que pronto se inscribió

entre los clásicos de la dramaturgia internacional?

Costa du Rels relataba en 1979, al autor de este trabajo: "Un sobrino mío me contó en París el drama de los sacerdotes obreros. Ese relato fue para mí como una inspiración de donde salió la pieza teatral" (Rivadeneira: 2).

Es el drama de los sacerdotes -obreros de Francia-, a comienzos de la década de los años 50. El conflicto espiritual que se les plantea cuando la alta jerarquía eclesiástica decide reglamentar sus tareas junto a los obreros y restringir el campo de su acción cotidiana ante el temor de que "lo mundano" termine por menoscabar el ministerio espiritual de los religiosos. Los sacerdotes Jean Pierre y Luc bregan codo a codo con los obreros de las fábricas, en igualdad de condiciones, así como con los marineros y estibadores, en conocimiento directo de sus problemas, de su realidad tangible; pronto se hacen parte de esa realidad y comparten las luchas obreras, manifestaciones, huelgas, y negociaciones obrero-patronales.

Jean Pierre y Luc reciben de sus superiores la conminatoria de suspender la misión que se les había encomendado por iniciativa del Abate Godin. El conflicto dramático se desata con el siguiente diálogo entre los sacerdotes obreros y el emisario de la Orden:

Jean-Pierre (lee el documento que le ha entregado el mensajero) "Todos nuestros misioneros deben cesar en sus actividades; deben asimismo, en un plazo de cuatro semanas, reintegrarse a nuestro convento en París".

El mensajero.- Bajo pena de exclusión de la Orden y de otras sanciones canónicas ... Hermanos, no hay más que inclinarse. ¡Obedecer!

Luc.- (violento) ¡Obedecer!

El Mensajero.- (A Luc) Perinde ac cadáver. ¿Lo habías olvidado?

Luc.- (como desesperado) ¡Como un muerto!...¿San Ignacio?

El Mensajero.- (Corriendo). No, no no... No como un muerto, pero con la blancura y el abandono de un cuerpo del que la vida acaba de irse. Un cuerpo al que, antaño, en el oriente musulmán, se lo llevaban en el instante del último suspiro los lavadores de cadáveres. Además la fórmula no es de San Ignacio. Ya se la en-

cuentra en las órdenes monásticas más antiguas, siendo el símbolo del perfecto obediente. (Silencio). Dicho esto, debo añadir que sí, por desgracia, cualquiera de nuestros Hermanos no hubiera regresado dentro de los límites impartidos sabría a qué se expone. Medítadlo, pues.

Jean-Pierre.- La supresión de nuestras misiones obreras ¿es definitiva?

El Mensajero.- Lo es; por lo menos en su forma actual. Acaso, más adelante se autorice la participación de los sacerdotes en la vida del trabajo- es una opinión absolutamente personal- durante un número limitado de horas.

Jean-Pierre.- Labor de aficionados. ¿Qué patrón aceptará los servicios de un sacerdote durante tres o cuatro horas al día? ¡Ninguno seguramente! ¿En virtud de qué acuerdos sindicales se contrataría a estos privilegiados? ¿Y el seguro social?

El Mensajero.- El verdadero sentido de vuestra misión no está en la tarea diaria. Desparramados por aquí y por allá, al azar de los conchavos, en un mundo transtornado, el trabajo va desvituando, esa es la verdad, lo que hay de sagrado en cada uno de vosotros. Existe una incompatibilidad capital entre la función de sacerdote, esencialmente espiritual y la del obrero, esencialmente manual (pausa). No hay malentendido posible y este llamamiento que los enardece y abrumba está sobradamente justificado".(Costa: 6: 135-137).

El drama concluye: Jean Pierre obedece la orden superior y abandona su misión de sacerdote obrero: Luc toma el camino opuesto, apartado de la Iglesia, privado de los sacramentos, "va al encuentro de los hombres a esa zona en que se combate a Satanás con armas iguales".

Costa du Rels no siempre fue afortunado con su producción teatral o no siempre valoraron su obra en su justa medida.

Otra de sus grandes creaciones: *El quinto jinete del Apocalipsis* fue un rotundo fracaso como espectáculo, puesta en escena por Jacques Hebertot en 1964. Le representó una pérdida de varios miles de dólares.

"Amarga experiencia. He perdido una fuerte suma de dinero.

Estoy muy deprimido. ¿Habré perdido toda fuerza de creación? Mientras la pieza estuvo en escena he bebido, cada día, hasta las heces, el cáliz de la amargura". (Querejazu: 1:349).

El público parisino no comprendió el fondo de la obra: El quinto jinete es la soledad, el Olvido, el borrarse de la memoria de todos y para siempre. Más terrible que el Hambre, la Peste, la Guerra y la Muerte. Un drama existencial al modo de Camus, basado en la vida de una familia boliviana después de la Guerra del Chaco.

Demás está decir que el teatro de Costa du Rels es, juntamente con el de Guillermo Francovich, la más alta expresión del arte escénico de Bolivia a lo menos hasta ahora.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. *Querejazu Calvo, Roberto. Adolfo Costa du Rels: El Hombre, el diplomático, el escritor. Ed. Los Amigos del Libro. La Paz. 1982.*
2. *Rivadeneira Prada Raúl, Adolfo Costa du Rels. Presencia Literaria. 22 de Julio, 1979.*
3. *Quirós, Juan. Revista SIGNO N° 2, enero-febrero, 1957.*
4. *Soria, Mario. Teatro boliviano en el siglo XX. Ed. Casa Municipal de Cultura. La Paz. 1980.*
5. *Costa du Rels, Adolfo. Hacia el atardecer. Ed. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1919.*
6. *Costa du Rels, Adolfo. Los estandartes del Rey. Ed. Los Amigos del Libro. La Paz, 1974.*

## *Julio de la Vega Rodríguez*

Pocos intelectuales hay en América Latina a quienes se les pueda denominar como “escritores a tiempo completo”. Las urgencias de la vida cotidiana limitan ese noble oficio hasta tornarlo de medio tiempo y muchas veces hasta esporádico o intermitente. Uno de esos escritores a tiempo completo es Julio de La Vega Rodríguez, nacido en Santa Cruz de la Sierra, en 1924, tierra de pensadores y poetas de muchos quilates: Gabriel René Moreno, Enrique Finot, Raúl Otero Reiche y Hernando Sanabria Fernández, para mencionar sólo a los personajes más representativos.

Abogado sin ejercicio profesional, Julio de la Vega tomó el camino de la creación literaria sin apartarse de él para nada. El 24 de mayo de 1991, la Fundación “Manuel Vicente Ballivián” le otorgó el Premio Nacional de Cultura. En esa ocasión, Mariano Baptista Gumucio dijo acerca de él: “Tu estado natural- lo has dicho tú mismo- es la poesía, y todo cuanto vives y conoces pasa por los caminos del quehacer poético. Pese al enorme afecto que te tengo, no te hubiera confiado nunca un trámite judicial porque, no obstante tu título de abogado en provisión nacional, como Carlos Medinaceli, tú odias desde siempre los papeles sellados, los tribunales de justicia, y no tienes relación alguna con tinterillos y picapleitos”.

La obra creadora de Julio de la Vega contribuye al acervo cultural de Bolivia desde cinco vertientes: la poesía, la novela, el teatro, la crítica cinematográfica y la cátedra universitaria.

### *Poeta*

Su poesía ensoñadora, nostálgica y a la vez ardiente, como la



calidez tropical de su terruño, comienza a hacerse oír en las montañas andinas desde el cenáculo de Segunda Gesta Bárbara, con el libro *Amplificación temática* (1957); continúa con *Temporada del líquenes* (1960) y *Poemario de exaltaciones* (1966).

Sobre el conjunto de su creación lírica, el crítico Juan Quirós dice, en el *Índice de la poesía boliviana contemporánea* (1983): "Ha pulsado -no sin éxito la cuerda social. Canta la selva con vibración poderosa. Diríase que la selva duerme en él, despierta y se despereza. Mas, lo fundamental de su quehacer poético reside en el rastreo de su propia sentimentalidad y sus apetencias".

Pedro Shimose, en el *Diccionario de autores iberoamericanos*, anota: "Julio de la Vega consagra el lenguaje coloquial en la poesía boliviana. Su obra, aunque breve, inaugura nuevos cauces en la literatura de su país. Humor refinado, erotismo exultante, preocupación por el destino humano, ruptura definitiva con el lenguaje modernista, son los rasgos característicos de su lírica".

Y, ¿qué dice el poeta de sí mismo?

En un reportaje (*Presencia Literaria*, 18 de marzo de 1979), expresaba: "Soy sensible a la acción del ambiente cálido como estímulo de creatividad, pero no me considero un "poeta tropical" (...) He tratado de integrar en el paisaje nacional mi visión y vivencia del Oriente, casi como el altiplánico de adopción que quiere sentir lo suyo como hombre de dos latitudes".

"Altiplánico de adopción" un "hombre de dos latitudes", así se autodefine el poeta, porque, desde su adolescencia, radica en la ciudad de La Paz, donde ha escrito la mayor parte de su obra.

### *Novelista*

Dos novelas, que la crítica acogió con beneplácito y justa valoración, descubren para la literatura boliviana el vasto y fruteciente universo imaginativo de Julio de la Vega sin apartarse, empero, de la imagen poética. Es el poeta, en plan de narrador, quien desliza en prosa ricamente vestida de metáforas historias entrecruzadas de sus vivencias.

Su primera novela, *Matías, el apóstol suplente* (1971) obtuvo la

primera mención en el Concurso Nacional "Erich Guttentag" de 1968. Se ambienta en dos planos concurrentes: 1) El pasaje bíblico donde Matías asoma como el olvidado y casi anónimo protagonista de los hechos evangélicos y 2) El "Che Guevara", como el personaje central de la guerrilla de Ñancahuasú. Los hilos conectores de ambos planos son imágenes estampadas en los diarios oral y escrito; en el transcurso de transposiciones temporales y espaciales; en la simultaneidad de situaciones conflictivas, avances de acción y desplazamientos retrospectivos al modo "flash back" de los libretos cinematográficos. La ironía finamente labrada distiende el conflicto, como si convocara al lector a una pausa para reemprender con más bríos el escabroso camino de sus personajes.

Dieciséis años después de su primera y exitosa incursión en la narrativa, Julio de la Vega publica *Cantango por dentro* (1986), en la que el autor disloca las pautas convencionales de la novela y trastrueca el concepto ortodoxo del tiempo para reemplazarlo por un visión que podríamos llamar "transtemporalidad" en que el narrador, cargado de referencias, se mueve en lapsos donde el futuro es un pasado remotísimo y el tiempo del recuerdo y la nostalgia es un futuro largo. El momento de la creación se instala en un presente que pugna por conquistar espacios en ambos extremos y desmentir su fugacidad. De las angustias existenciales, tal vez la más dolorosa sea la impotencia humana de capturar el presente y hacerlo perdurable. Dentro de esa lucha, con recursos proustianos, los personajes de la novela prolongan sus circunstancias presentes, como pretendiendo atrapar la inmortalidad.

*Cantango por dentro* no es una ordinaria reconstrucción del pasado sino, ante todo, la construcción de un prolongado nivel de conciencia actual. Tipifica la vida de una época signada por la afición al tango y las películas, hechos culturales de enorme influencia en la generación de Julio de la Vega, con peculiaridades que hoy distinguen a los hombres que han pasado por esas experiencias, pero que también viven el tiempo de la televisión, las computadoras y el neo rock and roll, a la vez que tratan de hallarle un sentido constructivo a la evocación, porque de ella extraen

nuevas fuerzas y motivos de identificación, de autoconfirmación, después de haber atravesado los linderos del amor, la lujuria y el miedo al futuro; la verdad y la muerte.

*Cantango por dentro* recarga el peso del argumento en la iniciación sexual de un adolescente: estira el impulso febril al resto de su vida, dándole una apariencia de novela erótica. No obstante, ese erotismo es sólo un símbolo. ¿No tiene acaso el erotismo de *El último tango en París*, con mayor crudeza, la misma función simbólica?

Símbolo del vacío existencial cuando el hombre se enfrenta a una sociedad incapaz de proporcionarle un futuro digno.

Las nostalgias traídas al presente por las letras de los tangos y las imágenes de las películas de antaño, de los años treinta de Hollywood, son puertas por donde se evade el espíritu para apartarse de las tribulaciones con que aplasta el futuro ya fracasado.

Pero, nadie vaya a imaginar que *Cantango por dentro* es un lamento lacrimoso por el pasado ido y el futuro anticipadamente perdido, nada de eso: resaltan en la novela el buen humor y la ironía, como en *Matías, el apóstol suplente*; el doble sentido, la picardía a flor de página, la autobiografía como expresión testimonial, la crítica política y de las costumbres sociales; la descripción casi fotográfica del paisaje boliviano y todo esto en el exquisito remanso de la prosa poética.

## Dramaturgo

El teatro boliviano cuenta con un importante repertorio de obras debidas al talento de Guillermo Francovich, Adolfo Costa du Rels, Mario Flores, Antonio Díaz Villamil, Joaquín Gantier, Guido Calabi Abaroa y otros ilustres dramaturgos.

A la larga lista de autores teatrales bolivianos es justo agregar el nombre de Julio de la Vega, con sus cuatro piezas: *El sacrificio* (1965), *Se acabó la diversión* (1973), *La presa* (1984), que obtuvo el primer premio del Encuentro de Artes Literarias de la Universidad Mayor de San Andrés, dos años antes; y *La aurora en Copacabana* (1992), una adaptación libérrima de la célebre obra

da Pedro Calderón de la Barca.

*El sacrificio*, drama en tres actos, muestra a la sociedad, como a través de un espejo, los males de la delincuencia juvenil. Denuncia, como signo de nuestro tiempo, la inversión de valores y la prevalencia del mal, fomentado por las propias condiciones sociales. El mensaje moralizante se va tejiendo, poco a poco, durante el desarrollo de la acción dramática hasta convertir la exaltación del mal en la exaltación del bien, por medio del renunciamiento y claudicación del líder perverso: mutación del vicio en virtud, merced a un lúcido razonamiento ético.

*Se acabó la diversión* pertenece al género de la comedia ligera, donde los personajes se complacen en burlar las prohibiciones legales. La absurdidad de ciertas leyes y reglas proporciona el campo de juego apropiado para el desenvolvimiento de la acción.

*La presa*, pieza en un acto, ha sido escrita para ser representada en teatro de cámara, sin más utilería que una valija y sin más vestuario que unos cuantos disfraces que usará el personaje femenino. Los demás elementos escénicos serán completados por medio de efectos luminosos y sonoros.

Los personajes de la presa, Ella y El, representan a una joven involucrada en algún movimiento político que la obliga a buscar refugio en la casa de El, un hombre maduro, de clase media alta, poeta, mas sin convicciones políticas o con una visión social que irrita a la dama.

Un solo acto, carente de escenas, a las que suplen cinco periodos sin solución de continuidad. Dichos periodos son: de ambientación, en que los personajes tratan de definir el tipo de relación que les une; de confrontación, en que se entremezclan las divergencias ideológicas, el deseo del hombre de poseer a la joven, estimulado por evidentes señales de coquetería, de parte de ella; de revelación, en que la muchacha confiesa, arrepentida, que le tendió una trampa para hacer que él se enamorara de ella, y después abandonarlo; de consumación, cuando los hechos anteriores derivan en la inevitable seducción, que significa para el hombre la posesión física de un cuerpo-objeto sexual. La mujer,

presa del instintivo deseo masculino; y de identificación: el hombre, después de haberla poseído, se interesa vivamente por conocer la identidad de la muchacha; ella se revela como "la mujer de todos los tiempos", muda sucesivamente de atuendos mientras dice: "Me llamo... me llamo... me llamo... ¡Gregoria Apaza, Angela Davis, Juana de Arco, Devorah, la hechicera; Dzhuña Davitasshifli...!", la mujer de todas las latitudes, de todos los tiempos: todas las mujeres. La mujer, presa (prisionera) política y eterna presa codiciada por los hombres.

*La aurora en Copacabana*, sin salirse del molde original del auto sacramental del siglo XVII, introduce elementos lingüísticos actuales, populares e indigenistas del altiplano, del lago y santuario de la Virgen de Copacabana, que se venera en Bolivia y Perú. La recreación es ciertamente humorística, escrita como una sátira en circunstancias en que se conmemoraba el V Centenario de la conquista de América por España.

### *Crítico*

Julio de la Vega, crítico, ha publicado, desde 1949, centenares de artículos en diarios y revistas de Bolivia sobre literatura, pero, principalmente, sobre cinematografía. Su aguda visión y exquisito gusto por el séptimo arte le han valido situarse entre los mejores comentaristas del cine boliviano y extranjero.

### *Perfil humano*

De regular estatura, algo introvertido en el carácter, el poeta, novelista, dramaturgo y crítico Julio de la Vega Rodríguez, es uno de los escritores más representativos de la literatura boliviana actual. Así lo acredita su ya extensa producción, valorada dentro y fuera de su patria con un rosario de galardones:

—1948, Premio de Poesía, de la Federación Universitaria de La Paz; Segundo Premio de los Juegos Florales Cervantinos, convocados en homenaje al IV Centenario de la fundación de La Paz; Mención Honrosa en el Concurso Literario del periódico *La Razón*.

-1963; Segundo Premio de Poesía, Ministerio de Educación de Bolivia, Primer Premio de los Juegos Florales de la Alcaldía Municipal de Santa Cruz de la Sierra.

-1968, Mención Honrosa del Concurso Nacional de Novela Erich Guttentag; 1982, Primer Premio de Teatro, concurso de la Universidad Mayor de San Andrés.

-1991, Premio Nacional de Cultura, Fundación Manuel Vicente Ballivian.

Julio de la Vega Rodríguez ha sido profesor de Literatura, en la Universidad Mayor de San Andrés, desde 1973 hasta 1992.

Es miembro de número de la Academia Boliviana de la Lengua, correspondiente de la Real Española; miembro fundador del Movimiento Cultural Prisma y miembro de la Asociación de Periodistas de La Paz.

## Renán Estenssoro Alborta

Renán Estenssoro Alborta ha hecho dos contribuciones importantes a la narrativa boliviana con el libro de cuentos *Relatos Bíblicos y La Plaza de los Colgados*, premiada en el concurso anual "Erich Guttentag" (1981). Entre la primera y segunda obra, media un lapso de treinta años en el que el autor se hallaba dedicado al periodismo y al cultivo del ensayo. Frutos de esa labor son sus trabajos *El problema religioso en España*, *El proceso de las ideas religiosas en Israel*, los comentarios periodísticos en la sección "Cuadros de una exposición", de la década de los 50 en El Diario de La Paz, y los que suscribía con el seudónimo de Confucio, en el matutino Presencia. Su vida periodística culmina con el ejercicio de la dirección del periódico Hoy.

Como a la mayoría de los intelectuales bolivianos, también a Renán Estenssoro le tocó beber el amargo trago del exilio entre 1956 y 1967: Once años de desarraigo. Sus méritos personales le permitieron ocupar altas funciones de prensa en el gobierno de la República de Guatemala y cuando las condiciones políticas cambiaron en Bolivia, retornó al país este quijote de apariencia y espíritu para reintegrarse a la cultura nacional y continuar batallando por la patria.

Renán Estenssoro Alborta tenía un don especial para atraer amistades. Gran conversador; ameno e inteligente, hacía de la plática un acto de verdadera comunicación, porque sabía escuchar atenta y respetuosamente, sin prejuicios ni posiciones irreductibles.

Casi siempre, al calor de una discusión, citaba sus fuentes favoritas: la Biblia, Chesterton, Joyce... y entre los nuestros a Gabriel René Moreno, Tamayo y Arguedas.

Conocía el Corán y los secretos y claves del Popol-Vuh, tanto

como era capaz de discurrir con éxito acerca de los cifrados mensajes del calendario azteca.

Hombre de vasta cultura, hombre de mundo, en el más noble sentido de la expresión, tenía, empero, como constante de sus preocupaciones literarias y periodísticas el enderezar entuertos. Crítico duro, desde su posición ideológica por todos conocida, consecuente con sus ideas, le apasionaron por igual la política y el estudio de las sagradas escrituras. Pocos cristianos pueden presumir de conocer la palabra de Dios, el viejo y nuevo testamentos, como los conocía Renán Estenssoro Alborta.

El primer libro, *Relatos Bíblicos*, publicado en 1952, y sus ensayos sobre la religión en España e Israel son testimonios de erudición en esta materia.

Con el libro de cuentos, se revela el escritor fecundo, capaz de recrear cortos pasajes de la Biblia, escudriñando en los sentimientos humanos, en sus pasiones y mentalidad.

La cruel venganza de Tamar contra el viejo Judá es una pieza narrativa completa, bella, talvez uno de los mejores cuentos de nuestro patrimonio literario; Ruth y el encuentro final del amor en Booz, la caída de Sansón bajo el hechizo de Dalila y finalmente, el relato de estructura teatral en que Sarah y Tobías resisten las tentaciones del demonio hasta acabar con éste esgrimiendo el arma de la oración, constituyen los otros relatos de este breve, pero valioso libro de cuentos.

Las fiebres de la carne, tan humanas e irresistibles son elemento que trata Renán Estenssoro con habilidad. Entreteje el idilio, la lujuria, la creencia religiosa, la costumbre social y la esperanza con destreza de fino orfebre y deja un producto acabado que podría calificarse como una cuentística de bello erotismo y, al mismo tiempo, de sólida moral.

Treinta años después de esta publicación, Renán Estenssoro entrega *La Plaza de los Colgados*, novela basada en los luctuosos acontecimientos del 21 de julio de 1946. ¿Se diría que el autor se aparta totalmente de su inicial preocupación temática? Al parecer, sí. Sin embargo, la religiosidad de sus personajes permite advertir que el autor, aun al tratar un tema histórico y político



como el de los colgamientos del 21 de julio persiste en mostrar la esencia religiosa del ser humano. Genoveva y otros personajes están constantemente asediados por ese impulso que lleva a la creencia religiosa aún en los excesos del cura fascista que organiza grupos de choque y matanzas. Exhibe el autor de la novela un propósito esclarecedor del sentido del cristianismo, se lo ve y siente buscando el verdadero sentido de la religiosidad, desde varios ángulos, en las diversas manifestaciones de la fe.

Es cierto que una pieza narrativa puede ser analizada desde varios puntos de vista. Lo real y lo imaginario en *La Plaza de los Colgados* se funden en las concepciones políticas del autor, inevitablemente, pero sin aspavientos, sin imposiciones, con un relator omnisciente más parecido a un periodista que tiene por norma comunicativa la objetividad o la transmisión de datos sin presionar al lector a que adopte el punto de vista del autor aunque éste se halla ahí, expuesto, simplemente en exposición.

La novela de Renán Estenssoro cuenta la historia de un pueblo -el nuestro- frustrado por la política o la politequería irracional, violenta, salvaje, inescrupulosa; una realidad que Arguedas ha bautizado crudamente con el nombre de "Pueblo enfermo".

Calixto García es el representante de ese pueblo. Su paso por la novela es como un tránsito entre el fanatismo político y la tolerancia; un largo puente en cuyo trayecto se descubren falsedades, engaños, posturas demagógicas, traiciones; el envilecimiento de los poderosos; la grandeza de los humildes y... al final, el reencuentro consigo mismo, es decir, del pueblo con el pueblo, tras el fracaso que ha servido como una dolorosa catarsis, para empezar de nuevo.

Ante los ojos de los dogmáticos de izquierda, el final de la novela parecerá derrotista, esterilizador de la vocación y acción revolucionarias. Les parecerá tendencioso y reaccionario.

Dentro del contexto vital, religioso y político del autor, este final representa una jerarquización valorativa de las ideas de Calixto García; el retorno a lo máspreciado de la vida: el hogar, único lugar donde puede encontrarse la verdad acerca de sí mismo y de lo que le rodea.

Y el origen de esa "purificación" se llama decepción de la forma en que se conduce la política boliviana. Así lo ha advertido también Carlos Castañón Barrientos, en el comentario que publicó en Presencia Literaria sobre esta novela, el 16 de mayo de 1982. Dice: "Al llegar a sus tramos finales, la novela deja un sabor amargo y doloroso, tanto por la brutalidad de los hechos narrados como por lo decepcionante que resulta la política boliviana, pese a los ideales que se enarbolan a modo de banderas de combate".

Calixto García encarna a muchos bolivianos, de todos los tiempos engañados y utilizados como rebaño para elecciones de dudosa limpieza, en cuartelazos y golpes de estado, como carne de cañón; en manifestaciones y mítines de apoyo "voluntario" a los mandones de turno. El repliegue de este personaje a su hogar significa una reflexión consciente, un retiro para la meditación; volver al pueblo para salir con él a una nueva empresa digna, sin autoritarismos ni esclavitud a manos de un grupo de pícaros. Cito un trozo de las reflexiones de Calixto García:

—Puede ser necesaria la fundación de un nuevo partido, pero no cuenten conmigo. Ya no saldré como Don Quijote a dispersar el rebaño de los oportunistas. Ahora estoy en libertad de elegir y en mi libre elección he optado por mi familia.

—La libertad de elección no existe cuando se lucha por levantar de su prostración a la humanidad.

—Puede ser, pero esas historias ya no me conmueven. Soy gato escaldado. Estoy seguro de que el partido se fundará con gran alborozo y, al cabo de cierto tiempo, acabará en manos de los bribones y entonces sólo quedaría de nuestra romántica heroicidad y desprendimiento una amarga desilusión...".

Por último, queda decir de Renán Estenssoro que como hombre, escritor y amigo ha dejado lecciones ejemplares de constancia, nobleza y talento. Tres virtudes que pocas veces se juntan en un mortal.

## Manuel Puig

"Molina, hay una cosa que tener muy en cuenta. En la vida del hombre, que puede ser corta y puede ser larga, todo es provisorio. Nada es para siempre".

Esto le dice Valentín, el político encarcelado, a su acompañante de celda, el homosexual Molina, poco antes de que éste abandonara la prisión, como beneficiario de un indulto amañado. (*El beso de la mujer araña*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1986;pág 263).

Adviértase que el personaje central de la novela dice:"... la vida del hombre que puede ser corta y puede ser larga...", con la conjunción copulativa y que da al pensamiento un significado distinto del que tendría si hubiera empleado la conjunción disyuntiva O. De esta manera, Manuel Puig pone en labios de Valentín la doble probabilidad de que la vida sea corta y al mismo tiempo larga, según cómo se mire la vida, cronológicamente corta puede ser larga, si se la mide por la intensidad de acciones y situaciones; al revés, una existencia breve, según el calendario, puede ser muy larga, si está envuelta en el tedio, en la rutina. Pero, de cualquier modo, (corta y larga para el novelista, o corta o larga para el que quiera verla según sus propios sistemas de medida) la existencia humana es un transcurrir entre acontecimientos provisionales.

Esta idea tan antigua y tan nueva, al mismo tiempo, es aparentemente el meollo de la construcción narrativa del escritor argentino Manuel Puig.

La idea de provisionalidad está ligada al hecho psíquico y por ello misterioso del sueño. La visión más directa de la provisionalidad de la vida, de la fugacidad de los hechos en que participan los hombres, voluntaria o involuntariamente, se halla en el Segismundo de Calderón de la Barca, donde lo sucedido

pasa como el volátil recuerdo de un sueño, y tras el despertar, ese acto que podría reputarse presente se enargolla nuevamente para enlazarse con la cadena inexplicable de una historia que deja dudas sobre si fue realidad o mera ficción:

*“...pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive sueña  
lo que es hasta despertar”.*

Manuel Puig no se halla muy distante de Calderón de la Barca. El autor argentino, cuya figura y obra evocamos, arriba a la misma conclusión que el inmortal poeta dramático madrileño. Mas, el camino que Puig ha recorrido es naturalmente distinto: la ruta de la ficción cinematográfica, largamente transitada por él desde que un día, allá por 1951, cuando aún no había alcanzado la mayoría de edad, decide abandonar sus estudios de Derecho y trasladarse a Roma, para incorporarse al Centro experimental de Cinematografía, en goce de una beca, bajo la dirección de Cesare Zavattini.

Después, vendrían las experiencias en Nueva York, y una larga residencia en Brasil. La muerte (¿el beso de la mujer araña?) le hunde el agujón en Cuernavaca, México, el 23 de julio de 1990. De sus 57 años de existencia (nació en General Villegas, provincia de Buenos Aires, en 1932) puede decirse que fue una vida corta y larga, vivida con intensidad creativa, sufrida y angustiada, veloz, como queriendo atrapar el tiempo, detenerlo, explotarlo al máximo, consciente de su propia provisionalidad.

Manuel Puig entra en la literatura con el pie derecho, como muy pocos, con un éxito llamado *La traición de Rita Hayworth*, en 1968, en plena época de maduración del Boom latinoamericano, -aunque él no pertenece ni oficial ni oficiosamente a ese movimiento- pero es contemporáneo de Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Lezama Lima y los demás.

En esa primera novela, muestra ya el sesgo personal de su li-

teratura: un lenguaje coloquial atrevido, cargado de audacias o temeridades lingüísticas que pasa, felizmente, la prueba a que le somete la crítica internacional.

Después, produce *Boquitas pintadas*, donde el estilo dialógico se nutre de porteñismo y se combina con el rescate documental, trasladando situaciones imaginarias a la realidad cotidiana, administrativa, judicial, burocrática e informativa.

Su tercera obra sigue en la línea de la anterior: *The Buenos Aires Affaire*. Y el coloquio de característico estilo rioplatense (decí, hacé, pensá, no me jodás, pavote, piola, etc.) adquiere volumen argumental en -a mi juicio- su mejor obra: *El beso de la mujer araña*, publicada en Barcelona en 1976, a la que seguirán otros éxitos editoriales: *Pubis angelical* (1979) basada en el tema del exilio, y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1981).

Ha publicado también la pieza teatral *Bajo un manto de estrellas* y la adaptación teatral de *El Beso de la mujer araña* (1983).

La década de 1970, en la narrativa argentina, o de autores argentinos, tiene en Manuel Puig a un innovador del estilo, del lenguaje y del argumento.

Desgraciadamente, muy poco se ha difundido entre el grueso público de América Latina a este iluminado autor, comparándolo por ejemplo con Borges, Sábato y Molinari, entre sus compatriotas, y fue menos difundido aún que García Márquez, Vargas Llosa y Alejo Carpentier. Pero esto no mengua en absoluto su importancia en las letras hispanoamericanas. Tal vez su prematura muerte abra el camino de su consagración definitiva entre los lectores comunes y corrientes, porque entre las élites Puig hace rato que ha sido acogido como uno de los principales novelistas de nuestro tiempo.

Digo que, en mi modesto juicio, *El beso de la mujer araña* es su mayor obra. Aquí, el estilo coloquial predomina haciendo desaparecer al relator. El diálogo fluye como arroyo sin escollos, sin turbulencias mansamente, pero se va ensanchando el cauce y creciendo el volumen, alimentado por las películas contadas en la celda.

El narrador de esas historias simples (algunas absurdas), es el

homosexual; el único oyente, el preso político.

No podía faltar -la obra habría sido de otro jaez- el ingrediente cinematográfico en esta novela, no como pretexto sino como contexto de la transformación interior, parecida a la función del sueño, como el instrumento motivador de la idea de provisionalidad. Ahora, la provisionalidad es lo único real lo único tangible. La prueba está en la muerte y en los hilos que se mueven para acabar con la existencia humana: los hilos del poder.

En síntesis, el cine ha sido para Manuel Puig la puerta secreta que se le abrió, sin mucho esfuerzo de su parte, para escalar las altas y escarpadas cimas de la literatura. En eso, ha sido afortunado, muy afortunado, si tenemos en cuenta que otros no pudieron encontrar la llave de esa puerta, por ejemplo, el no menos notable novelista y cuentista también argentino, Antonio Di Benedetto, quien en una entrevista con Günter Lorenz confesó que ansiaba escribir para el cine, pero se quedó en la butaca del espectador, y después como cronista de películas (periodista).

Una vez que se ha transpuesto el umbral, ¿para qué volver atrás? Manuel Puig siguió su camino literario, pero jamás pudo -nadie puede hacerlo- ni quiso borrar de su mente y de su alma las impresiones que le dejó la cinematografía. Al contrario, tomó de ella su similitud con el sueño, su fugacidad y también sus máscaras para construir sus novelas y darles a todas ellas una personalidad propia signada por eso que hemos llamado al comienzo el motivo de la provisionalidad. Manuel Puig anduvo su "corta y larga vida" entre el sueño y la realidad.

## Juan Quirós

### *Crítico literario*

El poeta norteamericano-británico Thomas Stearns Elliot, Premio Nóbel 1948, considerado también como uno de los más influyentes críticos de la literatura moderna, dejó escritas estas reflexiones:

*Hasta qué punto puede el crítico modificar el gusto del público por uno u otro poeta o por uno u otro período de la literatura del pasado? (...) Hemos de distinguir, claro está, entre gusto y moda. La moda, el amor al cambio por el propio cambio, el deseo de algo nuevo, es muy fugaz; el gusto es algo que fluye de más profundo hontanar (...) Una de las funciones del crítico es ayudar al público literario de su tiempo a darse cuenta de que tiene mayor afinidad con un poeta o con un tipo de poesía o con una época poética que con otros (1).*

Antes que Elliot, el crítico español de la segunda mitad del siglo XIX, Leopoldo Alas ("Clarín") ejerció la crítica con soltura, con pasión e implacable severidad de juez insobornable. En su célebre "Carta a un sobrino", en que pretende disuadir al joven de seguir la profesión de crítico, le dice:

*...que Dios te libre de criticar a hombre nacido; y ni en tus propias acciones debes escudriñar mucho, si no quieres caer en*

*aborrecimiento de ti mismo. (...) ¿Es la crítica sociedad anónima de aplausos mutuos? No, por cierto (...) Un autor ilustre, que debía saber lo que decía advirtió que el agradecimiento con que los buenos autores pagan al crítico que los alaba, es sentimiento frío, y tal creo yo, y estéril, porque es natural que la vanidad vea en los elogios más obra de la justicia y del propio mérito que de la benevolencia ajena; agradecer mucho en tales casos y llegar por el agradecimiento hasta el cariño es para muy pocos, porque los más se inclinan a pensar que cuanto más agradezcan más reconocen el favor y más niegan a los merecimientos propios. Por todo lo cual, sobrino mío, no esperes de la crítica el nacimiento de grandes y útiles amistades, ni amparo serio y constante en tus necesidades de los que favoreciste; espera en cambio, odio eterno de aquellos a quienes insultaste o alabaste menos de lo que ellos quisieron (2).*

Clarín levantó su voz contra el mal gusto, la chabacanería, el ripio en la poesía: “El ripio es una falsedad. Es lo opaco pasando plaza de transparente; es la piedra haciendo veces de pensamiento, la nada dándose aires de Creador. Ripiar la vida es llenar el alma de cascajo para hacerse hombre de peso” (3). Y por eso ganó más enemigos que escritor en su tiempo. Quería poner las cosas de la literatura en su lugar, y medir y pesar concienzadamente y hacer limpieza, aseo, dejando los desperdicios en el tacho de la basura y despejando de ese modo el camino para el libre tránsito de los lectores, por lo menos para que ellos supiesen escoger entre lo que tenía algún valor y lo que carecía en absoluto de él. Su labor “policíaca”, como la ha llamado Juan Quirós, estaba respaldada por la erudición, el ingenio, la habilidad para descubrir y desnudar abalorios; para denunciar plagios, con honradez



y valentía. Puede ser este crítico el más vehemente subjetivista, pero fue también el más respetado de los críticos, aun por sus más enconados enemigos.

De la pulcritud en el examen de obras literarias, de la honradez en el juicio, por severo que éste sea, y del subjetivismo crítico han tomado modelo varios críticos hispanoamericanos. Baste citar a dos: Hernán Díaz Arrieta ("Alone") en Chile, que, como Clarín, saboreó también amarguras. Pero él había elegido ese oficio y buscado precisamente el pseudónimo de "Alone" (solitario) como una autodescripción cabal de la soledad que termina por envolver la vida del crítico. Una visión ciertamente en extremo pesimista, como la de Clarín; el otro, Juan Quirós, iniciador de la crítica literaria en Bolivia en la segunda mitad del siglo XX, inscrito también en la corriente -si así se puede llamar- de la crítica subjetiva, es decir, la que se opone o resiste a admitir la validez de la crítica científica u objetiva. La diferencia entre Clarín, Alone y Quirós radica en que el crítico boliviano goza de más amigos que enemigos (si algún enemigo tuviera), pero sin haber sacrificado un milímetro de graciosa concesión en su juicio. Difícil tarea la de ser juez ecuánime sin ganarse el resentimiento del reo. Y muchos reos de culpa, del delito de haber "cometido" un pésimo poema o una peor novela, han sido oportunamente juzgados por la vara de Quirós. La visión que él tiene de la crítica es más bien optimista:

*-¿Qué sistema de crítica le agrada? ¿La objetiva? ¿La subjetiva?*

*-¿Sistema...? Para mí no existe la llamada crítica objetiva. La Crítica tiene que ser impresionista, porque el libro es un espectáculo. Esta manera de juzgar, que algunos podrán discutir, supone una formación cuyo resultado es el buen gusto, unido todo esto, naturalmente, a una gran intuición. La crítica objetiva, como ciencia literaria, no me convence. Se preocupa demasiado del estilo, de la estilística, cercena la obra literaria. La crí-*

*tica objetiva no se ha hecho ni creo que se haga.*

*—Entonces, su labor..*

*—En cuanto a mi pobre labor, trato de ser ecléctico.*

*Soy, eso sí, antidogmático, en cuestiones literarias, se entiende. Busco la belleza, la calidad, el arte, prescindiendo del autor y de su ideología. Más que el autor, me interesa la obra. Pero, el crítico debe ser también un orientador. Lo reconozco, lo creo necesario (4).*

La crítica literaria tiene, en Bolivia, tres nombres consagrados como los mayores del género: Gabriel René-Moreno, Carlos Medinaceli y Juan Quirós, en orden cronológico, en un lapso que corre de 1858 a 1991. Cada uno de ellos con identidades precisas e intereses marcados: René-Moreno en el Romanticismo; Medinaceli en el Modernismo y Postmodernismo; Quirós en la literatura boliviana de la segunda mitad del siglo XX y que tiene diversas manifestaciones difíciles de encerrar en una clasificación.

La muerte de Medinaceli (1949) dejó un vacío en la crítica literaria boliviana, afortunadamente por poco tiempo. A mediados de la década de los 50, el entonces Presbítero Juan Quirós retorna del extranjero con ganas de hacer algo por su patria en el terreno de las letras. Viene a fundar un estilo periodístico-literario de crítica que en un artículo publicado en *Presencia Literaria* (8-VIII-82) me permití denominar "Crítica de selección". A esa arbitraria nominación añadiría el adjetivo "Fecunda", con mayúscula, como está escrito, porque va más allá del cultivo del buen gusto y de la separación de la paja para hallar el grano: verdaderamente, orienta, da frutos, reencauza, corrige, estimula lo estimulable, y ayuda. ¡Cuántos discípulos le debemos a Quirós impagables enseñanzas!

Quirós publicaba sus artículos en "El Diario", después, en "La Nación", periódico oficialista del MNR, donde todo se teñía con

el color rosado de la Revolución Nacional, pero donde se respetaban los matices del comentario crítico de Quirós, como una ofrenda a la cultura. ¡Claro, no podía ser de otra manera, estaba como director de ese diario un escritor enjundioso y pulcro: don Saturnino Rodrigo, suficiente garantía para que el crítico pudiese gozar de la necesaria autonomía de pensamiento!

Después usó el pseudónimo de Juan D' Ors, homenaje de admiración al filósofo y crítico español Eugenio D' Ors, fallecido en 1956.

De "La Nación", Quirós pasó a fundar el suplemento dominical "Presencia Literaria", semillero de escritores, poetas, ensayistas, pero sobre todo, vehículo para la expresión crítica de su fundador y de otros que quisieron seguir sus huellas: Carlos Castañón Barrientos, Oscar Rivera-Rodas, Jaime Martínez, entre los más notables.

La pluma de Quirós se desliza sobre el papel con generosa ironía, y cuando es necesario, con drasticidad.

### *La Raíz y las Hojas*

El sitio dejado por Medinaceli tiene un legítimo ocupante que lo ensancha y enriquece: el crítico serio, responsable, imparcial, profundo en el análisis, lejos del "paliquero" del que hablaba Clarín, porque es también maestro: da coscorriones, pero también guía, señala caminos y ofrece, sin retaceos, luces para alumbrarse en ellos. El lenguaje del crítico es llano, sin acartonamientos, directo. Su arco bien tesado; su flecha firme, como el pulso del arquero, y la dirección del mensaje como del buen periodista, da siempre en diana, o casi siempre, porque Quirós también pudo haberse equivocado, como todo ser humano.

El crítico advierte que algo está desordenado en la casa de las letras, sale de paseo y encuentra acumulada la cosecha. Toma las herramientas y se pone a trillar, avienta los haces, selecciona, condensa y ofrece nuevos frutos:

*Creo que la crítica es tan obra de creación  
como la poesía, la novela, el cuento o el tea-*

*tro. Porque no es exponer un libro tal cual es, sino ofrecerlo a través de lo que el crítico pone de su parte. Tanto el poeta como los otros transforman y elaboran de materia prima que ya existe. Eso mismo se debe aplicar a los críticos, en cuanto transforman y elaboran los elementos dados por los libros y producen una obra nueva (5).*

Northrop Frye asigna a la crítica una misión educativa, esa que a Quirós se le reconoce en los últimos cuarenta años: "... es la crítica y no la literatura la que directamente se enseña y se aprende" (6). Es su crítica la que enseña, y dentro de ella, lecciones breves sobre el cuento, la técnica narrativa, el estilo, como en los comentarios a las obras de Enrique Saint Loup y Fernando Díez de Medina, por ejemplo.

La crítica de Quirós se ha reunido en un volumen, bajo el título *La Raíz y las Hojas (Crítica y estimación)*, publicado por Ediciones Buri-Ball (empresa editora de Ernesto Burillo y Luis Alberto Ballón) La Paz, 1956; 319 páginas. Son sesenta y seis comentarios bibliográficos y una "breve noticia de la producción literaria de 1954 y 1955"; una reseña informativa y, como tal, de valor noticioso, solamente.

Como Clarín, Juan Quirós combate también "el mal gusto y los adefesios", de manera libre de toda escuela o corriente. José Luis Corujo, de grato recuerdo en el periodismo boliviano de aquella época, fallecido en 1990 en Venezuela, escribió en el prólogo de *La Raíz y las Hojas*: "No hay en estas páginas de Juan Quirós una escuela crítica determinada. Ni el preceptismo que pedantea en torno a Aristóteles ni la "alta crítica" que ya condenara Menéndez y Pelayo por hueca. No es tampoco la ciencia metódica de lo histórico o de lo filológico. Predominantemente estética, no tiene ni un método ni un estilo invariables.

La llamaríamos impresionista por su variedad, por su manera de plegarse a las características del tema mismo y obedecer a una primera impresión, sin encasillados. El libro es un espectáculo.

Así lo vemos la mayoría de los lectores y así lo juzga Juan Quirós. El primer paso de la crítica de este último consiste en darse cuenta de las propias impresiones para, después de confrontarlas, transmitir las.

¿Confrontarlas con qué? Con el buen gusto, en primer lugar. El contacto y la frecuencia de las buenas letras acaban por convertirse en una sensibilidad infalible. Pero el acto de la apreciación de la belleza es mixto: encierra juicio y sentimiento. En lo que a aquél se refiere, el padre Quirós tiene en su formación cultural todos los elementos necesarios al juicio discursivo de una obra literaria, sin que se encuentre por ninguna parte el dogmatismo o la limitación que algunos quisieran ver en su investidura" (7).

Como Elliot, Juan Quirós, con el transcurso del tiempo, se ha vuelto más sereno y evolucionado en el juicio más puro. El segundo tomo de comentarios seleccionados ha sido publicado por Ediciones SIGNO-GH, con el título *Fronteras movedizas*, donde se advierte la solidez que dan los años y la reflexión añeja, pero sin perder un átomo de la cordial ironía, más aún, del buen humor de *La Raíz y las Hojas*.

Algunas muestras de la primera obra de Quirós:

1. Comentario a *Adela Zamudio*, de Augusto Guzmán. Presenta al personaje biografiado, corrige datos: Adela Zamudio "lee y escribe" a los doce años, no a los diez. Arma o rearma el contexto del liberalismo en el tiempo de la Zamudio y facilita el sentido de su polémica con el Padre Pierini. Alaba el estilo y la maestría del escritor Guzmán, pero le sugiere: "Yo echaría de menos en el ensayo un poco más de hondura en el buceo psicológico, algo más de biografía íntima, algunos pormenores más del alma de la excelsa mujer, habidos, entre otros materiales, de sus dichos, de sus anécdotas y de su correspondencia" (8).

2. *Las Almas*, de Antonio Avila Jiménez. Al crítico le ha causado una tierna y cristalina impresión la poesía de Avila Jiménez. Le encuentra parentesco con la obra de Juan Ramón Jiménez, Samain, Rimbaud y Mallarmé. Y el juicio: "LAS ALMAS, último libro de poemas de Avila Jiménez, quedará en nuestra literatu-

ra como una de nuestras creaciones más puras y definitivas”.

3. *Amanecer en Bolivia*, de Alicia Ortiz, escritora argentina que había sido invitada por el gobierno del MNR a visitar Bolivia. Ella escribió después el libro comentado por Quirós. Le criticó el tono de “suficiencia” y el “aire de conquistadora”, al comparar lo que ha visto en La Paz con su Buenos Aires: “Lástima que muchísimas minucias que Alicia Ortiz nos refiere en su libro nada tienen que ver con este “amanecer” en Bolivia. La escritora argentina, en incontables ocasiones, da importancia demasiada a cosas que en realidad carecen de toda importancia”.

La autora la respondió con una carta plagada de inexactitudes, como la de achacarle a Quirós el haber dicho: “En Buenos Aires, el sol es más grande”, que le recuerda Quirós, es frase de Alcides Arguedas. La escritora se metió a camisa de once varas. Le dijo a Quirós que ella es también buena peleadora: “¿Pelear yo con una dama? -le responde- Líbreme Dios. Sería poco elegante y una cobardía sin nombre”. Como ella alegara que jamás hizo comparaciones entre sitio alguno y su Buenos Aires, Quirós le recuerda que ella escribió el libro: “Por las calles de Italia” en que la autora derrocha comparaciones entre lo que ha visto en Roma y lo que es Buenos Aires (9).

4. *Belzu, precursor de la Revolución Nacional*, de Fausto Reinaga. Desde la primera línea, vapulea -no sin razón,- al autor: “Fausto Reinaga se coloca sobre un pedestal para decimos lo que, según él, es Belzu, y qué son Ballivián, Linares, Melgarejo, Morales, Campero, etc, etc,” Desmenuza, punto por punto, el ensayo. Muestra su propósito apologético, la exageración, el absurdo, la arbitrariedad y la pedantería del autor. Y después de extenso análisis, opina: “Un libro malo, por donde se lo mire y en el cual no prueba nada, por probar demasiado. ¿Por probar demasiado? Ni siquiera esto. Porque el libro es sólo un amasijo de afirmaciones al aire, de negaciones rotundas -también al aire- y de fantásticas suposiciones”.

Reinaga le sale al frente con violencia, insultándolo, Párrafo tras párrafo, la réplica destruye los argumentos de Reynaga. Con sus propias palabras, le hace ver sus grandes errores y falsedades.

Y cuando el autor comentado le reprocha haber criticado a escritores "revolucionarios", por "motivos políticos", como Federico Avila, Quirós le responde que Avila, autor de *Luces y Sombras* y *Montañas Adentro* ha plagiado a Zum-Felde y a Medinaceli (10).

El intercambio de notas no puede llamarse "polémica" en el sentido estricto de debate y contraposición de argumentos. Fue una pelea desigual. Aquí cabe decirle a Quirós que él también, como Clarín en sus respuestas a Bona Foux "gastó mucha pólvora en gallinazo".

5. *Charlas de Café*, de Enrique Saint Loup. En este comentario, Quirós comienza afirmando que Saint Loup no ha escrito cuentos, sino estampas, excepto una pieza, aunque están muy bien escritas. La crítica enfadó al autor, y cometió la torpeza de defender su obra con argumentos endebles, y en ocasiones reveladores de que estaba muy poco informado en cuestiones gramaticales, que Quirós saca a luz uno por uno. Al final, le deja quieto con estas palabras: "Por todas estas cosas, Saint-Loup, debe convencerse de que si yo dije que sus escritos bien escritos están, fui demasiado generoso con él. Por algo se ha expresado que la crítica, además de examen de valores, es ejercicio de amor" (11).

Un hecho poco común es el corolario de esta áspera discusión entre crítico y autor: ellos no se conocían personalmente. Cuando fueron presentados, ninguno hizo alusión al debate público que los había puesto en evidencia ante los lectores. Como si nada, nació entre Quirós y Saint Loup una amistad franca, sincera y fraternal, hasta el día de la muerte del médico-escritor. Quirós y Saint Loup almorzaron juntos una vez por semana, durante muchos años.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Elliot, T.S. *Criticar al Crítico*. Alianza Editorial, Madrid, 1967; págs. 22-23.
2. Clarín. *Crítica Literaria*. Biblioteca de Presencia. Cuaderno N° 34, 1978.
3. *Ibidem*. Cuaderno N° 35, 1978.
4. Quirós. *Entrevista de Manuel Vega*. *El Diario Ilustrado*.

- Santiago de Chile, 9 de marzo de 1958. Véase también Esquiú. Buenos Aires, 24 enero 1965, entrevista de Daniel Francisco García Díaz.*
5. *Quirós. Ibídem.*
  6. *Frye, Northrop. Anatomía de la crítica. Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1957, pág 451.*
  7. *Corujo, Luis Prólogo a "La Raíz y las Hojas".*
  8. *Quirós. La Raíz y las Hojas. Ed. Buri-Ball. La Paz, 1956, pág.15*
  9. *Ibídem, pág. 31.*
  10. *Ibídem, pág. 58-73*
  11. *Ibídem, pág. 100.*

### *Periodista*

“La aparición de un libro es noticia, muchas veces más importante que las noticias sociales y deportivas; más que muchas noticias de crímenes y de los gatuperios políticos. Si la prensa tiene por objeto informar y orientar sobre todos los aspectos de la actividad pública, yo creo que, dentro de ese ámbito de cosas, es razonable afirmar que la crítica periodística tiene una noble tarea que cumplir. Y en cuanto a las cualidades que deben acompañar a esta crítica, estimo que son las mismas que deben exhibir cualesquiera críticas. Eso sí que su estilo tiene que ser “periodístico”, y perdóneseme la tautología” (1).

Así definía Juan Quirós el papel del periodismo literario, y esa orientación le condujo invariablemente por los senderos de la opinión general y de la crítica literaria, en particular. En este terreno, actuaba como exigente, pero también benévolo crítico, de ahí que no es justo tomar al pie de la letra esa rotunda frase que parecía amilanar a más de uno: “Los únicos pecados que yo no perdono son los literarios” (2).

Tuvimos en Juan Quirós un periodista completo, desde el reportero-cazador de noticias culturales e intérprete de los signos de la realidad expresada en libros, folletos y discursos, hasta el



director-fundador de publicaciones e incansable maestro “que no enseñaba nada y de quien, sin embargo, hemos aprendido todo”, como dijo Oscar Rivera-Rodas.

En su primer encuentro con el periodismo (tuvo varios en sus 77 años de vida), según consta en documentos y entrevistas reunidos en el número doble 32/33 de SIGNO, se produjo en 1934, cuando el seminarista Juan Quirós se hallaba en Barcelona, alternando sus estudios sacerdotales con las tareas de redactor de la hoja dominical *El Misionero* editada en castellano y catalán. En la Universidad de Cervera, en el semanario *La Fiesta Santificada*, cuyas ediciones superaban los 40.000 ejemplares, Redactor de la revista *Palestra Latina*, publicada en latín; colaborador de *Ilustración del Clero*, en Madrid.

En Chile, donde ejerció durante más de una década su oficio sacerdotal, fundó la revista *El Herald del Corazón de María* y fue colaborador de las secciones literarias de *Curicó Magazine*, de Curicó, y de *El Imparcial* y *El Diario Ilustrado*, de Santiago.

Entre 1940 y 1950, dirigió la revista *El Faro del Hogar* y fue comentarista religioso en emisoras del vecino país, entre ellas, de Radio Cristóbal Colón, de Valparaíso. Su destreza oratoria le valió ser elegido como locutor oficial del Congreso Eucarístico de Chile.

El periodismo y la literatura están emparentados desde tiempos inmemoriales. Hay momentos en que se confunden de manera inseparable. Aislarlos equivaldría a quitarles su esencia y reducirlos a la nada.

Pero, hay un instante no bien precisado en que el periodismo halla sus rasgos de identificación, una vía por la cual tendría que seguir hasta lo que es hoy, cuando adopta como su objeto comunicativo “la noticia”, que Georg Hamman definió en 1777 como “la narración de los acontecimientos más recientes y más dignos de recordar...” (3).

¿Divorcio? Sólo aparente, a lo más, una clasificación que guía en la comprensión del quehacer comunicativo de hechos cotidianos de interés social. Y es aparente porque la comunicación que circula por los hilos conductores del lenguaje, aun sobre sucesos

triviales sólo es posible mediante la simbolización, tarea encargada al escritor, al poeta, al periodista, a los artesanos de la palabra oral y escrita.

Sin embargo, también debemos admitir que en la abundante clasificación de géneros periodísticos hay uno, llamado "periodismo literario", claramente distinguible de los periodismos deportivo, político, agrario, social o de variedades.

Juan Bautista Colbert, ministro de Luis XIV, fundador de la Academia de Ciencias de París, contribuyó al nacimiento del periódico literario *Journal des Savants*, semanario destinado a difundir resúmenes de los libros que se editaban en París y en otras capitales europeas, y lo más memorable que ocurría en las letras del siglo XVII.

La Sociedad Real de Londres fundó en 1666 la revista *Philosophical Transactions*; cuarenta y seis años después, los jesuitas franceses editan el periódico literario *Journal de Trevoux*, cuyo título completo era *Memorias para servir a la historia de las ciencias y de las artes*.

En nuestro país, el interés periodístico por las producciones literarias comenzó en los diarios *El Cóndor* y *La Epoca*, a mediados del siglo XIX. Siguiendo la costumbre de los diarios europeos, publicaban novelas por entregas, así se difundió, por ejemplo, la novela *Soledad*, de Bartolomé Mitre. Esas publicaciones tenían por nombre "Folletines". La pieza narrativa de Mitre, escrita en la hacienda de Cebollullo salió a la luz pública en *La Epoca*, con un prólogo que comienza con este párrafo: "Empezamos hoy a publicar en el Folletín de nuestro diario esta novela que hemos escrito en los ratos de ocio que permite la redacción laboriosa de un diario, y que ofrecemos al público como el primer ensayo que hacemos en un género de la literatura tan difícil como poco cultivado entre nosotros"(4).

Enrique Finot ha dado noticia de revistas literarias publicadas a partir de 1852, poniendo énfasis en el hecho de que sus responsables les dieron impulso "a costa de verdaderos sacrificios"(5).

En orden cronológico, menciona las siguientes:

1852: La Revista de Cochabamba (Cochabamba)

1864: La Aurora Literaria (Sucre)

1877: Potosí (Sucre)

1877: El Album Literario (Santa Cruz)

Al concluir el siglo XIX, La Revista de Bolivia (Sucre), dirigida por Daniel Sánchez Bustamante.

En el siglo XX, renace la actividad literaria y con ella el periodismo de este género. Entre las publicaciones más importantes, Finot cita:

1900: Literatura y Arte (La Paz), dirigida por Eduardo Díez de Medina.

1901: Florilegio (La Paz).

1902: Ciencias y Artes (La Paz).

1905: El Bohemio (Potosí).

1905: Vida Nueva (Sucre).

1908: El Album Literario (Santa Cruz), segunda época.

La literatura, las artes, las ciencias, las creaciones de espíritus apartados de la prosaica política hallaban algún espacio, ocasionalmente, en las páginas de los periódicos, hasta bien entrado el siglo XX. Con frecuencia, ese material servía de relleno a columnas sobrantes que no alcanzaban a ser ocupadas por avisos comerciales o encendidas proclamas políticas solicitadas o sin solicitud, pues se carecía, en los medios impresos, de una decisión de fomento permanente al desarrollo de la cultura. Las letras casi siempre se resignaban a cumplir el papel de la Cenicienta en el diarismo boliviano, frente al trato principesco dispensado a la política, los deportes, la crónica roja y las frivolidades de la "vida social".

Felizmente, hubo espíritus refinados y mentes visionarias que lucharon por darles a las letras y las artes un sitio más elevado en la comunicación social. Y así nacieron los suplementos literarios. No es mi propósito detallar esos esfuerzos, por lo que me limitaré a citar sólo algunos ejemplos, los más próximos al tiempo en que vivimos: la hoja literaria de La Nación, dirigida por Saturnino Rodrigo; El panorama Móvil, de El Diario, conducido por Díez

de Medina y Armaza, y el mayor y mejor de los suplementos literarios, cuya calidad trascendió las fronteras de la patria: *Presencia Literaria*, fundado por Juan Quirós y dirigido por él, con creciente prestigio y solvencia, hasta el día de su muerte.

En este medio, nacido con modestas cuatro páginas de formato tabloide en 1956 y convertido después en publicación de formato sábana; hoja dominical indispensable para la consulta de eruditos y profanos, Quirós ejerció su misión de informador y formador. La noticia literaria tuvo uno de sus más eficientes canales de expresión y divulgación. Allí, Quirós pudo poner en práctica su idea: "La aparición de un libro es noticia, muchas veces más importante que las noticias sociales y deportivas...", etc.

Quirós periodista no reconocía límites en su misión de servicio. El mismo año en que fundó *Presencia Literaria*, se embarcó en otra aventura quijotesca: creó *SIGNO*, *Una Revista Boliviana de Cultura*, cuyo primer número se publicó a fines de 1956, con la colaboración de Alberto Bailey Gutiérrez, Rafael Ballivián, Yolanda Bedregal, Huáscar Cajías, Porfirio Díaz Machicao, Manuel Frontaura Argandoña, Gunnar Mendoza, Fernando Ortiz Sanz, María Luisa Pacheco, Luis Soux Dupleich, Luis Adolfo Siles Salinas y Alfonso Tellería.

Venciendo una serie de escollos, principalmente económicos, *SIGNO* pudo llegar al décimo número, en 1968. En 1984, merced a un convenio con el Proyecto Cultural de Don Bosco, la revista entró en su segunda época, como publicación regular cuatrimestral.

La contagiosa pasión de Quirós por crear órganos literarios prendió en el grupo responsable de *SIGNO*. Sin capital, sin esperanzas de obtener créditos bancarios, sin padrinos ni vinculaciones financieras o políticas, emprendimos el 31 de mayo de 1990 una nueva aventura: Ediciones *SIGNO-GH*, Juan Quirós, Carlos Castañón Barrientos, Carlos Coello Vila, Jaime Martínez Salguero, Rafael Saavedra y Raúl Rivadeneira, con el propósito de publicar libros de bajo costo. El éxito editorial de *SIGNO-GH* se funda en la fiel aplicación del principio guía de nuestra labor, establecido por Juan Quirós: "Basta con no perder". Esa actitud desprovista de interés lucrativo nos ha permitido llegar a donde hemos llegado.

Parte entrañable de esta aventura ha sido el boletín GONG literario, también creado por iniciativa de Quirós, que alcanzó los trece números, entre octubre de 1990 y octubre de 1991; una publicación de ocho páginas en formato medio tabloide. Momentáneamente, ha dejado de sonar, debido a dificultades económicas. Tal vez renazca próximamente, transformado en revista, con la ayuda de Dios y el entusiasmo de sus progenitores.

En el GONG literario, Quirós reactualizó su pseudónimo "Juan D' Ors" en la columna "Calidoscopio", en que comentaba hechos culturales de actualidad, con fina ironía, con ingeniosa puntillada, como una muestra de cómo se debe y puede tratar a la noticia literaria.

Ha dejado para el final al columnista JOB, representado por un muñequito con traza de misionero pobre y luenga barba, autor de la columna "Por el ojo de la cerradura", publicada, con intermitencias, en Presencia Literaria, hasta 1984. Durante algunos meses de 1969, JOB firmó también otra columna, en las páginas editoriales de la edición cotidiana de Presencia: El Escalpelito.

¿Quién es JOB? -preguntaban políticos, militares, diplomáticos, intelectuales y aun los lectores comunes. Y se ofan conjeturas del más variado jaez. Algunos afirmaban: "Detrás de ese pseudónimo se esconde el propio Huáscar Cajías". Otros decían: "Es Juan Quirós", pero pronto veían que habían caído en falsa suposición, porque cuando el director del suplemento literario, incansable viajero, se ausentaba del país por largas temporadas, JOB seguía publicando sus comentarios. Más de una vez, alguien se jactó de ser el único conocedor de la identidad de JOB y hasta aseguraba que se reunía con él a tomar café en el Club de La Paz. ¿Quién es JOB? -preguntaban aun en la misma redacción del periódico. Quirós respondía muy serio: "Es un viejecito que entra de noche, por la ventana, y deja sus artículos en sobre, sin ser visto". En otras ocasiones, contestaba: "¿JOB? ¿No lo sabes? ¡Hombre!, es el personaje bíblico, paradigma de la excepcional paciencia. Ha resucitado y ahora vive en Bolivia".

Juan Quirós creó a JOB, el columnista, tomando prestado el nombre de las Sagradas Escrituras, del JOB denostado por la plu-

ma mediocre de Vargas Vila que quiso, infructuosamente, burlarse de su insobornable fidelidad a Dios, describiéndolo como a un demente.

Quirós creó a JOB, pero él no era JOB, o mejor dicho era y no era. Me explico: el columnista era múltiple, recibía informaciones de primera mano, de varias fuentes, tenía el oído atento, la visión aguda, la libreta abierta para sus anotaciones y, después, se entregaba a redactar sus comentarios. Casi una obra colectiva, en la que participaban Bailey, Quirós, Rivera-Rodas, Díaz Machicao, Cerruto, Shimose, Rivadeneira y otros más, casi siempre gente de Presencia o relacionada con este diario. Por eso, la publicación de "Por el ojo de la cerradura" seguía saliendo, aunque Quirós estuviera ausente.

El JOB de la columna El Escalpelo. En realidad eran trillizos: Quirós, Cerruto y Rivadeneira, unidos por una misma preocupación, la de enderezar entuertos y cultivar un estilo periodístico ameno. Nunca recibimos paga por esa columna y jamás la pedimos. Quirós puso el tono, para lograr un estilo uniforme, o por lo menos que evitara evidentes disparidades en la redacción de los artículos y que conservase el estilo de "Por el ojo de la cerradura". Muy pocos se daban cuenta de que ambas columnas tenían varios autores. La mayoría atribuía esos comentarios a una sola persona, a un solo JOB.

Desde Barcelona y Roma; desde Curicó, Santiago y Valparaíso, hasta La Paz, Quirós anduvo siempre fundando espacios de expresión. La historia del periodismo boliviano recogerá su obra y me atrevo a pronosticar que le destinará uno de los escaños más elevados en el periodismo literario de Bolivia, como a periodista, crítico y maestro.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Rivera-Rodas, Oscar. *Entrevista con Juan Quirós*, Revista *SIGNO* No. 32/33, pág.165.
2. Castañón Barrientos, Carlos. *Con el crítico Juan Quirós*. *SIGNO* Nos. 32/33, pág. 158.

3. Koszyk, Kurt y Priuys, H. Karl. *Worterbuch Zur Publizistik*. Munich, 1969.
4. Mirre, Bartolomé. *Soledad*. Ed. Puerta del Sol, La Paz, 1988; pág. 13.
5. Finot, Enrique. *Historia de la Literatura Boliviana*. Ed. Gisbert. La Paz, 1955; 2a. ed., pág. 273.

### *Conversador*

El legado cultural de Quirós es abundante en obras e iniciativas, entre ellas, la creación de cenáculos literarios y espacios de interacción sin pretensiones academicistas, sin solemnidades ni ruidosas exhibiciones: ámbitos de intercambio de ideas, lecturas, reflexiones y ocurrencias, pues eso y más cabía en dichas reuniones donde se podía y debía discurrir libremente, sin sujeción a un plan preconcebido.

El mundo de Quirós puede ser descrito como un recinto de círculos concéntricos, desde la circunferencia menor, íntima habitación de sus discípulos-amigos, hasta la mayor, donde actuaba el crítico literario, siempre afable y comunicativo.

En el círculo íntimo, el maestro era llamado simplemente "Monse", apócope familiar adoptado a iniciativa de José Luis Roca. Para los demás, era "Monseñor Quirós", el crítico respetado y temido a quien muchos se acercaban con la seguridad de que su insobornable palabra diría si una obra tenía valor literario o carecía de él. No faltaron quienes le fingieron amistad, con el propósito de recibir a cambio elogios gratuitos y consagraciones inmerecidas. Pronto se dieron cuenta de que habían incurrido en un gran equívoco.

Dos ejemplos pueden ilustrar la visión del ambiente quiroso: el Movimiento Cultura Prisma, y Conversaciones Signo.

En los años setenta, Quirós reunía a sus amigos más cercanos en tertulias sabatinas. Cuando se me permitió volver al país después de un largo exilio, asistí también a esas reuniones, donde hallé como más asiduos platicadores a Oscar Cerruto, Roberto

Calzadilla, José Luis Roca, Teodosio Imaña, Oscar Rivera-Rodas, Juan Siles Guevara y otros. No alcancé a conocer a Mario Arancibia, a quien Quirós recordaba afectuosamente. A comienzos de la década del ochenta, se instaló en el país otra dictadura más que, para sostenerse, creó temibles aparatos de control social. En estas condiciones, era muy peligroso reunirse a conversar, aunque el tema de la plática hubiese sido, por ejemplo, la obra poética de Santa Teresa de Jesús. Cerruto falleció en 1981, y, después, las tertulias sabatinas se suspendieron.

Prisma nació el 15 de marzo de 1968, en el domicilio de Miriam y José Luis Roca, sin acta de fundación, sin estatutos ni reglamentos; sin secretarios generales ni portaestandartes, cuando más, y por necesidad, un encargado de citar a los prismáticos para las reuniones mensuales. Quirós decía que un grupo con estas características era más productivo y gratificante, porque las personas participaban voluntariamente, por gusto, no por obligación, impulsadas por el deseo de expresarse, de oír, y ser oídas; de discutir sobre asuntos importantes de la cultura o sobre motivos triviales. "Aproximáos y hablad libremente", pudo haber sido el lema de los congregados por Quirós en Prisma, en las tertulias semanales, en Conversaciones Signo y en cualquier encuentro con el sacerdote, el amigo y el maestro. Quienes disfrutamos de su amistad durante treinta años podemos dar testimonio de su amplitud de espíritu, de su inagotable paciencia, de la bondadosa sonrisa con que solía tomar los cálices más amargos que ofrece la vida.

El imán, núcleo y nimbo de esos círculos concéntricos fue Juan Quirós. En torno a él se reunían los amigos y los invitados, y todos conveníamos en que el conductor nato era él, porque al llegar al punto de una controversia o a la necesidad de una aclaración, las miradas convergían sobre el maestro, a la espera de su palabra arbitral, su consejo oportuno o, ¡cuándo no!, una salida de humor chispeante.

He conocido y conozco conversadores subyugantes, maestros en el arte del buen decir. Quirós atraía por estas virtudes y, además, por su buena memoria, tesoro de fascinantes anécdotas.



El conáculo tiene larga tradición, desde los jardines de Academos y Epicuro. Es fuente y vertiente de sabiduría. Sócrates decía que el diálogo era el mayor y mejor instrumento de la educación y ésta el medio destinado a la consecución del bien.

Salvando la diferencia en cuanto a los temas de interacción, puede decirse que Conversaciones Signo y Conversaciones Gredos tienen varias cosas en común. La reunión de Gredos fue creada por otro sacerdote boliviano, el P. Alfonso Querejazu Urriolagoitia, en Ávila, España. Reunió a intelectuales de predicamento internacional, entre otros, a José Luis de Aranguren, Díez del Corral, García Valdecasas, Julián Marías, Muñoz Rojas, Luis Rosales, Pedro Laín Entralgo, Ignacio Satrústegui y Juan Rof Carballo. Gredos, Prisma y Signo prescindieron de cualquier distinción selectiva, orden escalafonario, color político o rango social y fueron por eso idénticos en el cultivo de la libertad y el amor a la cultura.

Los miembros de Prisma y los de Conversaciones Signo, responsables de la revista del mismo nombre, dirigidos por Quirós, podríamos suscribir plenamente, en homenaje a él, la nota preliminar del libro dedicado a Querejazu, escrita por Antonio Garrigues:

"El padre Querejazu ha sido para muchos de los que hemos vivido Gredos, como nuestra otra alma con la que la propia se encuentra y contrae un vínculo indisoluble. El se dio a nosotros en cuerpo y alma, fuimos la razón de ser de su vida apostólica, es decir, la razón de ser de vida. Vivió para las conversaciones de Gredos y vivió de ellas. El las engendró y les dio su espíritu y su alegría. Tenía más espíritu que cuerpo, aunque éste estuviera bien plantado en la tierra y en lo concreto y en todas las "realidades" de esta vida: Su alegría era la de los que se gozan en el Señor. Era una alegría profunda e inalterable, comunicativa y refrescante. A veces se airaba, pero como está escrito: "Airáos, mas no pequéis". En las conversaciones de Gredos hubo muchos intelectuales, pero no fueron eso; hubo muchos profesores, pero no fueron "profesorales", poetas y escritores, pero no fueron juegos florales, hubo políticos, pero jamás fueron políticas; eso sobre todo".

Manuel Frontaura Argandoña escribió en el primer número de *SIGNO* (1956), el artículo titulado "Apuntes al margen de un libro de crítica literaria", donde presenta este retrato de Quirós, de trazo rápido:

"...un sacerdote de excelente humor... buen charlador y charlista, saludable en todo aspecto, culto como pocos".

Pedro de Anasagasti, en su trabajo "Juan Quirós en Calidoscopio", publicado en *SIGNO* 32-33 (1992), anota:

"Personalmente, prefiero al Quirós crítico, espontáneo, no escrito, en la íntima tertulia, en la que se le puede agujinear e importunar para que salga con toda su nativa pasión el manantial de sus propias elucubraciones. Quien no merezca esta rara intimidad, tendrá que acudir a los libros para descubrir su pericia, su clarividencia, su cachaza, su pupila, su eutrapelia".

Quirós solía tararear y silbar para sí melodías raras, difíciles de identificar, tal vez el fragmento de algún canto gregoriano, reminiscente de sus días de seminarista en Barcelona y Roma; a veces, también de algunas canciones de Gladys Moreno cuya voz admiraba. Y, con frecuencia, gustaba recitar la letra bucólica y nostálgica de una zamba argentina: "Desde la cuesta del Portezuelo/mirando abajo parece un sueño/un pueblito aquí/otro más allá/y un camino largo que baja y se pierde..."

Quirós, en plan de conversador, era incansable, podía pasar horas enteras, contando historias, hablando de poesía, narrativa, teatro y crítica literaria, terreno donde construyó su fortaleza. Antes de que la agazapada enfermedad y el inevitable peso de los años menguasen su prodigiosa memoria. Quirós era capaz de encontrar la cita precisa en cualquier libro de su biblioteca: "Toma ese libro -me dijo una vez-. Busca en la página 93, debe decir más o menos así..." y efectivamente era eso lo que decía. Esta misma agilidad exhibía al relatar, sin retaceos, las ricas experiencias de su vida. Y cada tertulia concluía casi siempre con anécdotas humorísticas.

A Quirós conversador ameno y orador profundo se le puede saludar con estos versos de Tamayo:

*Sobre mis labios un oculto imán  
Derramaba los cálices florales  
De rojo ardiente y pálido azafrán  
Y como dulce grey de recentales,  
Vellones níveos sobre verdes gramas,  
Balando se derrama en los riciales.*

*(La Prometheida)*

## Juan Rulfo

A muchas personas, familiarizadas con la literatura, les parecerá extraño y sorprendente hablar de Juan Rulfo, el fotógrafo, si la grandeza de este escritor emerge de la narrativa, de dos breves, pero monumentales obras: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

Sin embargo, a Rulfo le pertenece, por derecho propio, el nombre de "El fotógrafo", como le es legítimo también el de "El moderno misionero" con que lo bautizara Anita Arroyo, al referirse a su incansable labor, casi apostólica, entre los indios mexicanos.

No por poco conocidas, las actividades extraliterarias de Rulfo están desligadas de su narrativa; ¡al contrario! existe una vinculación natural entre aquéllas y ésta. Más aún: la producción literaria no sería comprensible en su totalidad sin las otras facetas de la vida de Juan Rulfo.

El autor que nos ocupa nació en Sayula, estado de Jalisco, el 16 de mayo de 1918. Murió el 7 de enero de 1986, en el Distrito Federal. Provino de una familia de terratenientes que lo había perdido todo durante la revolución iniciada en 1910.

La infancia de Juan Rulfo transcurre en Jalisco, en medio de la violencia desatada a partir de 1916, con la así llamada "Guerra Cristera".

Le habían bautizado con estos nombres y apellidos: Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. De esta hilera de nombres, parecida al convoy de un ferrocarril, eligió sólo dos: Juan y Rulfo.

En el último artículo que escribí para la agencia española de noticias EFE, en marzo de 1985, con motivo de celebrar el 30º aniversario de la publicación de *Pedro Páramo*, Juan Rulfo entrega valiosos datos autobiográficos: entre ellos, el de su traslado a

Ciudad de México, en 1933, antes de haber cumplido los 15 años de edad. Cuanta que no pudo ingresar a la escuela porque no le revalidaron los estudios realizados en Guadalajara y ese era un obstáculo para continuar en la Preparatoria, como se denomina en México al ciclo medio.

En su nueva residencia, vivió con su tío, el coronel Pérez, en una casa aledaña al bosque de Chapultepec.

“Podía caminar a solas y leer” -dice. Y confiesa que desde su más tierna edad tuvo como gran compañera a la soledad:

“No conocía a nadie, convivía con la soledad, hablaba con ella, pasaba las noches con mi angustia y mi conciencia”.

Transcurrido algún tiempo, consigue empleo en la oficina de Migración.

En 1945, Efrén Hernández, a quien había conocido en las dependencias burocráticas, publica en la revista “América” el primer cuento de Rulfo: “La vida no es muy seria en sus cosas”.

Ese mismo año, la revista cultural “Pan”, de Guadalajara, reproduce los cuentos “Macario” y “Nos han dado la tierra”.

Pasada la segunda guerra mundial, consigue trabajo como agente viajero de ventas de la firma Goodrich-Euzkadi.

En 1948, publica “La Cuesta de las Comadres”; en 1950, “Talpa” y *El llano en llamas*.

El relato “Diles que no me maten” data de 1951; dos años más tarde, el Fondo Económico de Cultura reúne los cuentos ya conocidos -excepto “La vida no es muy seria en sus cosas”- y otros inéditos y los publica con el título genérico de *El llano en llamas*.

En 1955, la misma editorial lanza al público la novela corta *Pedro Páramo*.

En la década del 60, Juan Rulfo ingresa a trabajar en el Instituto Nacional Indigenista, entidad de la que llega a ser Director de Publicaciones.

Las dos obras fundamentales de Rulfo se han traducido, con el andar del tiempo, a las principales lenguas del planeta. Acerca de ellas, se han escrito libros, comentarios, artículos de prensa, ensayos, análisis eruditos, tesis de grado... y Muchos ángulos han sido tocados por los críticos, especialistas y aficionados a la literatura.

La Revista Cuadernos Hispanoamericanos le ha dedicado un número doble (421-423) de la edición correspondiente a julio-septiembre de 1985; se trata de un tomo de más de quinientas páginas. Esta publicación menciona tres estudios bibliográficos, trece entrevistas y material biográfico: veintitrés referencias menores, once libros de carácter monográfico; ochenta y tres artículos de periódicos y revistas; doscientos treinta y ocho estudios de los cuentos y la novela, y veinticuatro tesis académicas inéditas.

Esto es sólo una parte de todo lo que se ha escrito acerca del novelista mexicano y su obra; diríase lo fundamental.

En 1980, el gobierno mexicano rindió justo homenaje a Juan Rulfo durante todo el mes de septiembre y parte de octubre, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, cuyo director, Juan José Brena, decía, al referirse a la obra rulfiana:

"Es una realidad que se impone por el peso de sus trágicos hechos y de sus precisas y desnudas palabras. Así sería la vida misma del autor, que dice sobre su propia literatura que está hecha de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo".

### *El fotógrafo*

El agente de ventas de la firma Goodrich-Euzkadi viajó durante muchos años, incansablemente, por casi todo el territorio mexicano. Llevaba junto al maletín de papeles una cámara fotográfica, de la que ya no se desprendería más y mucho menos cuando tenía que realizar sus excursiones o exploraciones en las zonas más alejadas con los grupos de estudio antropológico.

Así nació el fotógrafo, y de su talento natural una colección de asombrosa maestría, paradójicamente, pero de ningún modo inexplicable, como fruto de un aficionado. Rulfo prefería autocalificarse con la palabra "amateur". Decía de sí mismo: "Soy un lector profesional, pero un escritor amateur".

Acerca de su vida de fotógrafo, Juan Rulfo hizo esta confidencia al periodista Enrique Estrázulas, del diario "Clarín" de Buenos Aires, publicada el 16 de septiembre de 1982:

“Yo recorría México trabajando como vendedor de gomas de autos para una firma mitad gringa, mitad mexicana. Entonces fue que me eligieron para hacer un catálogo de fotos. Yo no tenía nada más que buen ojo, que es todo lo que se precisa para ser un buen fotógrafo. Eso de la técnica no es más que entender el paisaje y tratar de mostrar a su gente... Y bien, viajando seguí sacando fotos... Saqué fundamentalmente motivos naturales y traté de mostrar a mi gente... Yo nunca tuve paciencia para esperar que un pájaro se parara en una rama ni ocurrencias por el estilo, esas de los buenos fotógrafos. Yo tenía ojo, cuando veía la foto, disparaba”.

Durante la exposición fotográfica en Madrid, auspiciada por el Centro Cultural de México, abril de 1981, el periodista Orlando Carreño, de la agencia EFE, le preguntó:

-¿Cuál cree que es la mejor (foto) de todas? ¿Con cuál está más encantado?

Juan Rulfo le contestó: “¡Aquella! Se ve un campesino indio con sandalias y sombrero de paja. Está sentado sobre unas piedras y vuelto de espaldas. Mira a lo lejos un horizonte de montañas. Hay ahí una expresión de México”.

Respecto al problema del indio mexicano, Rulfo sostenía la idea de que era necesaria su incorporación al sistema social y económico. Aseguraba que más de 50 grupos autóctonos vivían dispersos, aislados del resto de la nación, y justamente, se resistían a ser absorbidos por la otra cultura. El, que conocía la realidad del indio, desde Yucatán hasta el desierto de Baja California; desde la sierra Tarahumara hasta los bajos de Michoacán; desde las playas de Veracruz hasta el trópico de Guerrero, sentía un profundo respeto por los indígenas. Constantemente, afirmaba que no se trataba de asimilarlos. “Tienen su propia cultura, su propio pensar, su mentalidad -decía-. No se trata de destruir esas culturas”.

¡Y vaya si conocía el problema indígena! En Puerto Rico, huésped de honor del Congreso de Literatura Contemporánea de las Américas, organizado por la Universidad Interamericana de San Juan, fue entrevistado por Anita Arroyo, de la Agencia Latinoamericana (ALA). Declaró que amaba entrañablemente a los in-

indígenas de México y contó esta anécdota, reproducida por la Arroyo en un artículo que han publicado centenares de diarios y revistas:

"Recorría las montañas del sur de México, cuando se cayó de la mula en que cabalgaba y se partió dos dientes. La sangre impresionó mucho a los indios y no lo dejaron continuar viaje. Rulfo insistía en que quería seguir, pero los indios le amarraron a un árbol, lo cobijaron con sus mantas y así permaneció hasta el día siguiente.

-¿Por qué hicieron esto? -preguntó.

-Porque se le cayó el alma- le contestaron y le explicaron, de acuerdo con sus creencias, que el alma no hubiera encontrado su cuerpo durante la noche por lo cual había que esperar a que fuera de día para que el alma viera su cuerpo y regresara a él".

La primera muestra fotográfica de Rulfo se presentó en el Palacio de Bellas Artes, en Ciudad de México, en septiembre de 1980. Al año siguiente, se abrió una exposición en París, y otra en Madrid. En 1982, la serie fue llevada a Berlín, con motivo del Festival Horizonte 82.

En Hannover, se publicó el libro de fotografías "Inframundo", con el sello editorial de Ediciones Norte.

La última muestra se presentó a comienzos de 1986, en Tréveris, Alemania Federal, en ocasión de celebrarse las Jornadas Culturales Mexicanas.

### *Incurción en el cine*

En mayo de 1975, se presentó en el Festival Cinematográfico de Cannes la película "¿No oyes ladrar los perros?", realizada por el cineasta Francois Reisenbach, basada en un guión adaptado por Carlos Fuentes, del cuento de Rulfo que lleva el mismo nombre que la película.

"El Gallo de Oro" es un relato con alma de guión cinematográfico, que publicó Alianza Editorial, de España. Narra la historia de dos aventureros: el gallero Dionisio Pinzón y la cantante de rancheras en Palenques, "La Caponera". Dominan el ambiente



del cuento las riñas de gallos, los juegos de azar, el tequila y las canciones sentimentales. Esta obra ha sido llevada a una serial televisiva y en ella se ha basado también la película "El despojo", dirigida por Antonio Reynoso.

La filmografía de Rulfo alcanza a once películas, todas basadas en los relatos de "El llano en llamas" y en la novela "Pedro Páramo".

Hay todavía un perfil más de la callada, pero intensa vida productiva de Juan Rulfo. Lo destaca Arturo Azuela en "Cuadernos Hispanoamericanos" Nos. 421-423. Dice:

"Además de la fotografía -Juan Rulfo es un artista de la cámara- se puede decir que en los últimos años, su otra gran afición -la música clásica- lo ha transformado en musicólogo. Con sencillez, sin pretensiones de ninguna especie, habla de tal partitura de Bach, de tal concierto de Mozart o de los extraordinarios aportes de Gustav Mahler".

Comala es una invención, Pedro Páramo es otra invención, como Susana San Juan, Anacleto Morones, Macario, Lupe Terreros y todos los personajes de los relatos y la novela rulfianos. El escritor ha insistido en que no podía describir la realidad sin imaginarla, sin recrearla: ese era su oficio de escritor y, probablemente, también de fotógrafo en el instante de captar un fragmento de la vida, del paisaje, del silencio y la soledad recreados por "el ojo" entrenado a ver más allá de lo material y simplemente sensorial. El fotógrafo Rulfo, como lo prueban sus imágenes fotográficas, percibía, en el pleno sentido psicológico de la palabra, hombre y ambiente, juntos o por separado.

Hay una relación íntima, de indisoluble consistencia entre el mensaje fotográfico y la comunicación literaria. Las fotografías de Juan Rulfo desencadenan legítimas evocaciones del llano árido y la Luvina fantasmal; del esplendor y decadencia de Comala. Transportan mentalmente al tiempo de la violencia revolucionaria y del fanatismo político y religioso; incitan a escarbar en los cuentos y la novela los tesoros míticos que encierran, porque, como ha dicho alguien, Rulfo es un silo de inagotable grano.

## Juan Siles Guevara

Ha dejado este mundo Juan Siles Guevara (1939-1995), el historiador que dedicó la mayor parte de su tiempo a reivindicar el derecho de Bolivia al mar, a rebatir uno por uno los falsos argumentos de la historia oficial chilena, comenzando por una lúcida refutación al opúsculo *Chile y Bolivia. Esquema de un proceso diplomático*, de Jaime Eyzaguirre, en que este autor sostiene el absurdo histórico de que Atacama jamás perteneció al Alto Perú y que ese territorio fue incorporado a la naciente república de Bolivia por disposición del Libertador Simón Bolívar.

La defensa que hizo de la verdad histórica, sólidamente fundada en documentos y razonamientos incontrastables, bastaría para inscribir el nombre de Siles Guevara entre los más representativos de la bibliografía boliviana, pero hay otros frutos más de su infatigable dedicación e indiscutible talento, sazonados en casi tres décadas, desde su *Contribución a la bibliografía de Gabriel René Moreno* (1967) hasta sus *Poemas del adiós* (1995).

En la víspera de Navidad, una de las sobrinas de Siles Guevara trató infructuosamente de comunicarse conmigo. La llamada telefónica no entraba por alguna razón que sólo conoce la Cooperativa de Teléfonos (COTEL). Carlos Castañón Barrientos recibió la escueta noticia transmitida desde Oruro, por teléfono: "Hoy ha fallecido Juan Siles Guevara. Ha dispuesto que su cuerpo sea enterrado mañana, a horas 10:00 en esta ciudad. Cumpló con el encargo que recibí de comunicar esto a sus más estimados amigos". Cuando Castañón me reprodujo el mensaje cerca de las 21:00 horas, lo hizo añadiendo que pocos días antes de su muerte, Juan le había demostrado un gran entusiasmo por la publicación de sus poemas en el No.44 de SIGNO, Cuadernos Bolivianos de Cultura

y le había dicho que, a su retorno de Oruro, cerraría el trato con la imprenta para la edición de una separata de sus versos. Castañón y yo quedamos desconcertados al saber que, el 24 de diciembre, Juan Siles Guevara había dispuesto, entre otros encargos, que se lo enterrara en Oruro, a las diez de la mañana siguiente. ¿Cómo anticipó su muerte?

La desaparición de un amigo consolida sentimientos y desanuda viejos recuerdos. Conocí a Juan en febrero o marzo de 1964. Nos presentó Juan Quirós en la antigua sala de redacción del periódico Presencia, en el edificio Perrin, situado en la esquina Mariscal Santa Cruz y Colón. Delgado, de tez pálida, ojos grandes, aspecto más bien serio, hasta en el modo de vestir, quizá demasiado serio para un joven de 25 años. Su fuerte acento chileno ponía en la conversación un atractivo ingrediente a su profundo amor por la patria boliviana, tierra de su padre; amor que no podía excluir su respeto y admiración por Chile, la patria de su madre. Esos sentimientos se han estampado en la dedicatoria que puso a su madre en su mejor obra: el ensayo crítico de refutación a Eyzaguirre, como un homenaje a la mujer chilena.

En 1963 egresó de la Universidad de Chile con el título de Licenciado en Historia. Había seguido también la carrera de Filosofía que vino a terminar en la Universidad Mayor de San Andrés (1964-1965).

Posteriormente, se incorporó al grupo de noveles escritores que publicábamos en Presencia Literaria, bajo la invaluable orientación y aliento de Juan Quirós.

A mediados de 1994, Siles Guevara tuvo un grave percance. Cayó en su departamento, víctima de un derrame cerebral. Valentín Abecia, Alberto Crespo y otros amigos lo encontraron semiinconsciente y lo condujeron a la Clínica Boston, de donde salió un par de semanas después, para convalecer en casa, pero nunca pudo recobrar su buen estado de salud y tampoco hizo esfuerzos para sobreponerse a esa desgracia. Al contrario, se resignó a la derrota, abrazado a su soledad. Muestras de ese estado de ánimo derrotista son sus *Poemas del adiós*, donde se combinan el desaliento y la resignación con una confesión de amor al

estilo de Oscar Wilde:

*Viviré en un mundo primordial  
de sombras.*

*No hay colores, sólo un blanco  
tiñoso y lo negro,  
la lógica se ha acabado, y sólo  
queda lo mágico.*

*No hay futuro sino un caótico  
presente.*

...

*Y si nada va a quedar de mí  
ni siquiera el polvo enamorado,  
tal vez el fulgor de tus ojos  
opalescentes, rayo de tigre  
que me fascinaron un día,  
sobrevivirán*

...

*El perro llora mi muerte tan cercana*

...

*Ayer era un niño soñando con el  
barco azul  
que lo llevaría por toda la tierra.  
Hoy, con la muerte que me cerca,  
me doy cuenta que el barco  
esperado toda la vida eras tú.*

El ciclo "Conozca al autor", de Espacio Portales, invitó a Siles Guevara a presentarse en una de sus reuniones de fin de mes. El historiador no pudo hacerlo debido a su precario estado de salud. En cambio, escribió una brevísima autobiografía, que publicó Arte y Cultura en su edición del domingo 31 de julio de 1994, con el título "Recordando el alma". Hubo un lamentable error de imprenta que el autor hizo notar inmediatamente. El título correcto era: "Recordando el alba".

Como casi todos los niños lectores de la década de los años 40,

Siles Guevara tuvo entre sus lecturas favoritas libros de las ediciones Tor, entre ellas, "Las mil y una noches" y, en la adolescencia, las obras de Salgari, Julio Verne y H.G. Wells.

Su oficio de lector comenzó, pues, a temprana edad y lo ejerció durante toda su vida. He ahí, como testimonio, una biblioteca de aproximadamente 9.000 volúmenes que sus herederos deberían entregar a la Universidad, cumpliendo así la voluntad del escritor quien expresó, en el discurso de respuesta al homenaje que le hizo la Carrera de Historia de la Universidad Mayor de San Andrés (junio de 1995): "También vinculado al afán de dar clases actuales, me embarqué en la colección de libros que ojalá finalmente, se queden acá por la riqueza del material de más de 9.000 piezas y que para mí ahora está convertida en un elefante blanco". De paso, conviene recordar a este respecto que los herederos de Juan Quirós donaron la biblioteca del crítico literario a la Academia Boliviana de la Lengua, mediante un documento suscrito en mayo de 1992.

La nota autobiográfica se detiene en 1964. No sabemos si el escritor ha continuado escribiendo sus memorias o si confía esa tarea a futuros biógrafos.

Rudy Miranda Moya, inquieto recolector de entrevistas a escritores, logró que Juan Siles Guevara respondiera a un cuestionario (Arte y Cultura, 4 de junio de 1995) en que el entrevistado expone sus puntos de vista acerca del curso evolutivo que ha tenido el oficio de historiador en nuestro país: autodidactas, titulados en universidades extranjeras y titulados en universidades bolivianas, asimismo, los extranjeros que se ocuparon de la historia de Bolivia. Lamenta el abandono en que se halla la cultura boliviana a causa de la mezquina provisión de recursos de parte del estado. La entrevista es, en realidad, una muy corta lección sobre la investigación histórica y un par de sanos consejos a los estudiantes universitarios.

Juan Siles Guevara no fue un autor prolífico, sino selectivo. Media docena de obras constituye todo su caudal bibliográfico. Alguien le preguntó: ¿Por qué no escribió más libros? El respondió: "La razón es bastante prosaica, desafortunadamente, he teni-

to que trabajar desde los 20 años para mantenerme en la clase media y no salir de ella, para esto tuve que ejercer trabajos constantemente, que no me permitían el tiempo y la calma necesarios para escribir libros. Siempre pensé que después de los 60 años podría jubilarme con las cosas ya todas seguras y poder escribir unos cuantos libros, ahora veo que eso fue una gran ilusión”.

Porfirio Díaz Machicao prologó el libro *Ensayo crítico sobre Chile y Bolivia, esquema de una negociación diplomática*, de Jaime Eyzaguirre, obra publicada en 1967 con el sello de Editorial Universitaria de San Andrés Vaticinó un gran éxito tanto para la obra cuanto para su autor:

“Juan Siles Guevara entrega al público de Chile y Bolivia un trabajo que será trascendente y útil. El experimentado historiador chileno, don Jaime Eyzaguirre, comprenderá plenamente la dimensión de las ideas de quien le formula reparos (...) Me honro en poner estas líneas en la primera obra de Juan Siles Guevara y aprovecho de las mismas para conferirle el título de heraldo de su magnífico destino y dejar sentado que este será, desde ahora, un grande y seguro escritor. No me fallará el augurio”. No le falló el augurio a don Porfirio. Hubo cuatro ediciones más en español, auspiciadas por Ediciones Camarlinghi. En los talleres de Don Bosco, se imprimió la versión francesa hecha por el traductor Claude Fisbach, en 1980 con el auspicio de la Comisión Nacional para la Conmemoración de la Guerra del Pacífico. LLeva por título “Le Droit Bolivien Au Pacifique”. Reproduce el prefacio a la 4a. edición en español, escrito por Rodolfo Salamanca Lafuente.

El historiador del Pacífico y abogado de la justa causa boliviana aportó también al estudio de la historia literaria de nuestro país. Otra de sus grandes contribuciones fue el descubrimiento de la primera novela boliviana, cuando se sostenía que dicha pieza era *Soledad*, de Bartolomé Mitre. Siles Guevara dejó aclarado que la primera novela de autor boliviano es *Recreos juveniles* de Vicente Ballivián, una obra de 150 páginas publicada en Londres, en 1834. Es, asimismo, importante su libro *Revisiones bolivianas*, publicado por Camarlinghi en 1969, con prólogo de Juan Quirós, que contiene una serie de ensayos cortos sobre los cronistas que

se ocuparon de Bolivia en el siglo XVI y las notas "Un archivo colonial boliviano desconocido", "La primera novela boliviana", "Bello y René Moreno", "La última gestión diplomática del mariscal Santa Cruz en Francia", "Juan de la Cruz y la participación de Bolivia en la cuádruple alianza contra España de 1866" y "Notas sobre Arguedas historiador".

Como bibliógrafo, Juan Siles Guevara comparte el sitio preferencial que la crítica asigna a Joseph Barnadas, José Roberto Arze, José Luis Roca, René Arce y Werner Guttentag. Le debemos *Bibliografía de Bibliografías, Contribución a la bibliografía de Gabriel René-Moreno, Ensayo de una bibliografía de Ricardo Jaimés Freyre y Las cien obras capitales de la Literatura boliviana*. Ha publicado también numerosos artículos en suplementos literarios de Presencia, Primera Plana y la revista SIGNO. Más de una vez polemizó en tono airado con autores que no veían con agrado sus juicios y resultados de investigaciones. En cada trabajo, por pequeño que fuera, ponía cuidadosa atención, especialmente al documentar sus fuentes. Su obsesiva propensión a las citas bibliográfica a veces le hacía caer en la exageración y el alarde erudito. He aquí un ejemplo: en su artículo de cinco cuartillas "1879, un año crucial en la vida de Gabriel René Moreno", publicado en SIGNO No.18-19 hay 27 notas, a razón de 5 y un poco más por página.

Abandonó este valle de lágrimas el historiador Juan Siles Guevara, académico de la Historia, miembro del Consejo Superior de Investigaciones de la Academia de Ciencias, miembro fundador del Movimiento Cultural Prisma y su primer secretario entre 1967 y 197; funcionario de la Cancillería, Cónsul en San Francisco, ensayista, y en las postrimerías de su vida, poeta consternado de sí mismo.

El se confesó agnóstico y soñador. Dijo públicamente: "Mi postura agnóstica, finalmente conduce a la suspensión de todo discurso sobre la divinidad y a considerar -los que salimos del catolicismo-: desde el Génesis como una gran alegoría". Vivió su convicción agnóstica como buen militante de esa doctrina filosófica, siempre cuestionando los principios absolutos, a momentos alter-

nando entre el racionalismo kantiano y el escepticismo epicúreo que, a final de cuentas, tienen un estrecho parentesco. Agnóstico, pero también soñador, cuyo sueño máspreciado fue Bolivia: una Bolivia próspera, sólida y perdurable. Exhortó a sus discípulos: "No dejen de soñar a Bolivia, que es un sueño colectivo que subsistirá mientras sigamos pensando en ella. Los pueblos subsisten mientras está viva la fe en querer seguir y hacer cosas juntos".

La muerte le habrá revelado al agnóstico los arcanos de lo absoluto, de lo infinito, de lo eterno, de Dios y cómo llegar a su entendimiento. Y mientras él explora en esas dimensiones de su morada definitiva, nosotros, aún habitantes de esta provincia de mortales, soñemos el sueño colectivo de una Bolivia mejor.





RAUL ALCAZAR VELASCO

## *Tránsito de Sombras*

Nueve cuentos tiene esta obra premiada en el Concurso Anual de Literatura "Franz Tamayo", correspondiente a 1978, de la Alcaldía de La Paz.

Como ya se ha hecho costumbre en varios autores, el título de uno de los relatos cubre a toda la obra: *Tránsito de Sombras*. Obra primeriza de Alcázar Velasco, muestra los pasos vacilantes de quien se inicia en el difícil camino de la narrativa.

El primer cuento describe el terrorífico mundo de la ceguera; el segundo, lleva al lector al ámbito de un cementerio y la pesadilla del "muerto"- limpiador de nichos- que sueña con que los muertos ya no son enterrados sino quemados, y así se acaba el trabajo...

Muy original el relato de un perro vagabundo que cuenta la infidelidad de una esposa y la muerte de ésta por tres disparos de revólver con que el marido lava su honor. El can relator critica a los humanos y los considera seres incomprensibles.

El cuarto relato titulado *La vieja Casilda* es, quizá, el mejor de todos por la fluidez del lenguaje, mayor precisión en el desarrollo de la angustiada soledad de Casilda (viuda) y su irrenunciable esperanza de ver el retorno de sus hijos. La vieja asiste, obsesiva, a extrañas convocatorias de alucinación hasta la última en la vía del tren, que ese día no tenía por qué pasar, pero pasó sobre su cuerpo, mientras ella creía que la máquina traía de regreso a sus amados hijos.

El mundo de los gusanos, excesivamente largo para tema tan trivial como el del lesbianismo y circunstancias muy comunes

que llevan a esa aberración. En éste trozo, Alcázar ensaya con muy poco éxito el diálogo, ausente en los demás relatos. *El ron de la culebra*, *La búsqueda*, y *El revolucionario inútil*, confirman el poco dominio narrativo del autor. Ya se ha dicho que éste tiene en su descargo el hecho de que *Tránsito de Sombras* es su primera obra, y en este sentido muy aceptable el estilo y comprensibles los rodeos y frases que necesitan más pulimento.

Alcázar da muestras de que es capaz de penetrar en la narrativa con buen pie, si se lo propone. *La vieja Casilda* es una prueba, pero hay otra más: *Navidad helada*, que reúne los elementos de un buen cuento; ficción y realidad, descripción de espacio y tiempo, final inesperado, y todo esto con un lenguaje bien hilvanado, sin palabras de más ni de menos. El mayor relieve de este cuento es su dramatismo. El empresario de circo pobre, decadente espectáculo, junta un fortuna en la última función y va la noche de navidad, en un andarivel, en busca de la prometida. El carro se detiene en media ruta y nadie sabe por qué. El hombre muere congelado y asido a la valija llena de dinero.

En los cuentos de Alcázar rondan constantemente temas, frases, situaciones y personajes, relacionados con la medicina y, naturalmente, la enfermedad y la muerte, dos hechos con los que el médico-escritor se ha familiarizado y de los que no puede prescindir en sus relatos. Hace falta que el lenguaje médico ceda paso al lenguaje literario, cuando del mundo de los hospitales se extrae un motivo para la novela, el cuento o la poesía.

## *De cara a la realidad*

De la abundante producción periodística de Alcides Arguedas se han reproducido sólo algunas muestras, tal vez las más representativas, siguiendo la vertiente sociopolítica del autor. De las *Crónicas de París*, escritas en El Diario de La Paz, en 1904, se ha ocupado Juan Albarracín Millán.

Es célebre la polémica que Arguedas sostuvo con el historiador Luis Paz, a propósito de la obra *Historia del Alto Perú, hoy Bolivia*, de la que el Dr. Paz sale muy mal parado, al haberle demostrado Arguedas que plagió a varios historiadores, entre ellos a Monseñor Miguel de los Santos Taborga, Ramón Sotomayor Valdez, Gabriel René Moreno y José María Paz. El largo cuanto demoleador artículo fue nuevamente publicado en SIGNO, Cuadernos Bolivianos de Cultura. N° 28 (La Paz, Sept- Dic. 1989).

Editorial Juventud ha reunido en un volumen de 151 páginas los artículos de Arguedas publicados en El Diario, durante el año 1944, con el título general *De cara a la realidad, de cómo y por qué se derrumban las naciones*. Esto parece ser lo principal, pero aún "falta mucho por encontrar y recoger", como dice Rodolfo Salamanca Lafuente, en el prólogo de esa edición.

La crítica moralizante, que caracteriza al novelista, historiador y ensayista Arguedas, una obsesión dominante en toda su obra, no podía estar ausente de sus comentarios periodísticos. Y está presente con el mismo especial acento que ponían los romanos en su crítica destinada a servir de base para la educación moral.

Instruir, guiar, educar, no son tareas exclusivas de los maestros de escuela; hay también una pedagogía que inspira y motiva al

periodista y a todo comunicador. La pedagogía de los medios masivos es un hecho relevante en la vida moderna. Al comunicar algo se educa, orienta e instruye; se consigue un efecto modificador en el comportamiento del receptor.

Los artículos de Alcides Arguedas parecen escritos con el deliberado propósito de mostrar errores, sacudir conciencias, incitar a la reflexión, cambiar hábitos, corregir conductas, en una palabra, educar, difícil empresa que el escritor toma como su responsabilidad para contribuir al progreso nacional.

*De cara a la realidad* es un compendio de lecciones. La primera, tiene por tema la pugna por el poder en América y los recursos de que se echa mano para encaramarse (cuartelazos, golpes de Estado, etc.); no es gratuita, no está fundada en subjetividades, se respalda en el dato histórico. Cita a Nicanor de Aranzáez: 185 revueltas en setenta y siete años de vida republicana, de 1826 a 1903. Arguedas agrega su propio recuento, de 1920 a 1943: seis revueltas más en 23 años.

¿Por qué y para qué se hacen las revueltas?

Esta pregunta le sirve para alertar a sus contemporáneos sobre el peligro de disgregación nacional, poniendo por ejemplo la decadencia y fin del imperio bizantino, “un espejo de horrible realidad”, dice. Y pasa a describir el proceso desintegrador de Bizancio, originado en la desmoralización política, primero y la desmoralización social, después.

Las revueltas, afirma, estancan a las naciones: “Cada revuelta en nuestros países es un salto atrás en su historia y en su desarrollo político, espiritual y material”. Tal vez la generalización sea discutible, pero si hay excepciones, éstas confirman la regla. ¡Si los políticos hubieran escuchado al maestro Arguedas! Tal vez, con estabilidad política, como la que tuvieron otros países, nuestra situación actual sería menos penosa.

Arguedas se sitúa, a continuación, en el ámbito boliviano, en sus revueltas, a las que cita con los rimbombantes mimbres que les pegaban lo revoltosos: “gloriosas”, “purificadoras”, “moralizadoras”, “reformadoras”, “restauradoras”, etc.

Acude esta vez al testimonio de diplomáticos, viajeros ilustres,

escritores y periodistas. Critica la improvisación de la diplomacia boliviana, pone el dedo en una de las llagas más dolorosas y al parecer incurables: "diplomáticos criollos disfrazados con papel de imprenta son otra de nuestras inferioridades". Explica lo que es un verdadero diplomático, "un estudioso de estudiada frivolidad que examina, indaga, averigua, retiene y transmite escrupulosamente a su gobierno todo lo que sabe, descubre, investiga y que muchas veces ni los mismos periódicos revelan porque no saben..." La imagen que de nosotros se han formado los extraños puede ser una gran ayuda para saber cómo somos. Y esa es la segunda lección que Arguedas imparte a los bolivianos. Continúa con la exposición de los hechos, la búsqueda de causas y pruebas. Tal vez el punto flaco de la crítica arguediana sea el reduccionismo en que incurre al sostener que todas las revueltas en Bolivia se han hecho "a base de apetitos, de pasión y de odio y con el fin exclusivo de satisfacer necesidades materiales, cobrar agravios, aplacar resentimientos", habida cuenta de que los fenómenos políticos son muchísimo más complejos y no cabe explicarlos como originados únicamente en la vileza de los hombres. Mas, esto no excluye que los apetitos personales y de las clases dominantes no hubieran representado un papel importante en la vida política nacional, a veces decisivo.

"En Bolivia todo es inmenso menos el hombre", es el corolario de la lógica arguediana, pero amén de la cruel exageración es innegable que el propósito del maestro es inculcar los principios de la decencia, el honor, la lealtad, el trabajo honrado. Si para ello ha tenido que exagerar, esto es parte importante de su estilo pedagógico.

Enseña también que la legítima fuente del poder público es y debe ser el voto democrático. Para llegar a esa conclusión, repasa nuestra historia (¡cuándo no!) y se apoya en opiniones de otros escritores; para el tema del origen del poder, en Emeterio Villamil de Rada, cuyas palabras reproduce: "Durante treinta años (se refiere a la etapa 1825-1855) no surgió el poder político en Bolivia de otra fuente que del tumulto, del asesinato, y de la rebelión, o la traición. Cartucheras por ánforas y bayonetas por votos elevaron

a la Suprema Magistratura a los contendientes rivales”.

Y, como curándose en salud, Arguedas les refresca la memoria a sus lectores; “Pesimista le llamaron algunos a este don Emeterio Villamil de Rada; otros loco, y, los más indulgentes, chiflado. Y era un muy prudente varón”.

Arguedas retoma, casi un siglo después, la divisa del dictador Linares: “Mi única misión es moralizar el país...” Pero, crítica en éste su “falta de penetración psicológica”, y llega a la convicción de que educar en la práctica de las virtudes “no es cuestión de simples razonamientos, menos de decretos, sino de preparación metódica y de educación familiar prolongada en las escuelas dirigidas por maestros y educadores de vocación”. ¡Cuánta verdad y actualidad tienen estas frases, en momentos en que la educación boliviana atraviesa por una de sus mayores crisis!

La empleomanía - otro factor del atraso político de Bolivia, según Arguedas, tiene su versión más cruda en el sistema educativo boliviano, en el artificioso y por ello perjudicial “privilegio” de la inamovilidad docente, póliza de seguro para los mediocres y freno de la superación profesional.

La cruda reminiscencia de los golpes de Estado ocupa once de los veintidós artículos de *De cara a la realidad*. (“Película de la tragedia nacional”). Once lecciones sobre las revueltas, con fuerza convincente, con valor educativo, dirigidas a mostrar y demostrar que el camino correcto de una nación no es el que ha seguido Bolivia, desde su fundación. La finalidad pedagógico-moralista brota de labios del propio autor: “El propósito que me ha guiado a escribir estos artículos ha sido presentar a las nuevas generaciones, surgidas a la vida en los comienzos de este nuevo siglo, el espectáculo desolador que presentaba nuestro país al advenimiento del partido liberal y después -como se ha visto- de un largo período de revueltas, subversiones y cuartelazos”.

El estilo pedagógico de Arguedas periodista exhibe su vigorosa presencia en el artículo *Cómo se escribe la historia*. Desde la primera línea, el cronista ejerce el oficio de un maestro virtuoso capaz de proporcionar en seis páginas, cuya lectura atenta no demanda más de quince minutos, una lección completa sobre los

puntos de vista desde los cuales se interpretan los hechos históricos y se los transmite a los hombres:

—La historia-batalla, en que se describen con lujo de detalles las luchas sostenidas por una región para conquistar su independencia.

—La historia política, que pinta sólo un aspecto del desarrollo de las actividades de un país por afianzar sus instituciones y estructurarse políticamente.

—La historia providencialista, que explica los sucesos humanos como producto del destino y de la intervención sobrenatural en la formación de un pueblo.

—La historia romántica, con la exaltación de los personajes que han participado en alguno o algunos hechos culminantes.

—La historia realista, con la teoría de la influencia del mundo externo sobre la conducta humana.

Expuestas las formas en que se ve la historia, pasa a demostrar que los bolivianos nos hemos detenido (“estamos”, dice) en el período de la “glorificación de sucesos sin gran importancia o de hombres con escaso relieve, o sin ninguno a veces”. Quiere, intensamente, desmitificar el “pasado glorioso” de nuestro país. Insiste en que debemos ser más realistas y buscar en la historia la verdad. Se afilia en el bando de los inconformes con el pasado, con Galdós, Unamuno, Maeztu, Pío Baroja, Azorín, Sarmiento, Alberdi, Alvarez, Bunge, González Prada, Montalvo, Marco Fidel Suárez, Valdez Cange. Ningún nombre de algún inconforme boliviano. El se yergue como el primer crítico desmitificador de la historia patria, oficio peligroso, pero necesario. Ha elegido la senda más dolorosa, pero la más expedita para arribar a la verdad. Y lo dice al plantear esta interrogación cuya respuesta es obvia: ¿Debe el historiador disfrazar la verdad para no herir el sentimiento patrio, es decir: debe ser falso para aparecer como buen servidor público?”

Esta es una lección destinada a los historiadores, a los maestros, a los estudiantes, a todo lector receptivo. A todo el que quiera oírle, el maestro Arguedas le proporciona argumentos (frescos para su tiempo) sobre el modo de escribir la historia, y sobre todo,



acerca de las corrientes en boga y el pensamiento de grandes tratadistas como Xenopol, Fustel de Coulanges, Thiers, Bainville y Caro, con cuyo apoyo refuerza la función moralista de la historia, función que él ha sabido desarrollar como ningún otro escritor boliviano en sus facetas de novelista, sociólogo, historiador y periodista.

La constante ético-pedagógica de Arguedas, en *De cara a la realidad*, tiene su mejor muestra en el artículo "La moral del hotentote" donde desnuda la lacra social llamada "tinterillaje" como una de las fuentes de la inversión de valores, como caldo de cultivo de la "moral del hotentote".

-Oye: tú haces la guerra a tu enemigo y lo vences. Lo coges prisionero y luego le arrancas los ojos y la lengua, le arrebatas sus mujeres y sus ganados, quemas su casa, arrasas sus campos y matas a sus amigos...

¿Está bien o está mal?

-¡ Está bien! ¡Está bien! responde el salvaje con encendido entusiasmo.

Perfecto. Pero, ahora supón que es tu enemigo quien invade tus dominios, te coge prisionero y te arranca los ojos y la lengua, te quita tus mujeres y tus ganados, quema tu casa, arrasa tus campos y mata a tus amigos... ¿Está bien o está mal?

-¡Está mal! ¡Está mal!... replica al punto el hotentote, y con fuego.

Exactamente lo mismo, Dios mío...

Finalmente, no podía faltar en la serie de artículos el tema del indio, al que Arguedas le ha destinado *Raza de bronce*, la mejor novela indigenista de autor hispanoamericano, como lo reconocen propios y extraños. Reivindica las cualidades morales del indio y señala sus defectos (la desconfianza, la mentira, el robo, el abuso del alcohol) como resultantes de su larga opresión, porque siempre han abusado de él, le han mentido y le han robado; le han convertido en una persona desconfiada. Y, pregunta, ¿qué se ha hecho por el indio en Bolivia? - Responde: "Sólo literatura". Esta afirmación es totalmente válida hasta 1952.

Se debe reconocer que la Revolución Nacional hizo algo por el

indio y cambió su situación parcialmente, pero aún queda mucho por hacer, además de "literatura".

Las enseñanzas de Arguedas han influido en la política boliviana de la segunda mitad del siglo XX. Sus lecciones tienen plena vigencia, al margen de la posición arguediana o antiarguediana que se adopte respecto de las ideas centrales del polémico escritor. Su obsesión moralizante le llevó a ser un crítico duro, exigente, exagerado tal vez, pero de insobornable patriotismo. Esta conducta es otra lección más del maestro escondido que hay en Arguedas.

## *El Portavoz*

Esta es una pieza teatral en tres actos, galardonada con el Primer Premio del Concurso Literario Nacional de Teatro de la Casa de la Cultura de Santa Cruz. En junio de 1988, fue representada por el grupo Casateatro con el título de *Laberinto*. Tanto la publicación del texto como la puesta en escena han contado con el apoyo material de la Campaña "Seamos", encargada de una parte importante del plan de lucha contra la drogadicción y el narcotráfico.

El autor ha caracterizado a *El Portavoz* como "tragicomedia", es decir, una combinación de tragedia y comedia, donde la acción oscila entre situaciones que incitan a la compasión (tragedia) y las que provocan risa (comedia). Aunque el diccionario común dice que tragedia es sinónimo de drama, en la teoría del teatro (v.g. Silvio D'Amico) se distingue con relativa facilidad entre ambos géneros, atribuyendo a la tragedia un contenido de acciones terribles, estremecedoras; donde el desenlace es la muerte y otra desgracia similar, como en las tragedias griegas. En cambio, el drama es la representación teatralizada de un conflicto, no necesariamente de final espectacular.

*El Portavoz* está más cerca del drama que de la tragedia y bastante lejos de la comedia. Hay en esta obra algunos pasajes de textura irónica, pero ninguna expresión que pudiera tomarse por jocosa. Podría caer cómodamente en el subgénero del drama social o dentro del llamado "sociodrama" tan preferido por algunos centros de comunicación popular.

El tema es muy actual; la drogadicción que corroe la vida de un

joven (Abel), avanza con su carga de problemas hasta tornarse un conflicto de familia y continúa expandiéndose como una lacra social. Lo que sucede con Abel es una muestra objetiva del destino que siguen los jóvenes que ambicionan riquezas sin importarles el medio o los medios para conseguirlas. Abel cae en el vicio, de tanto producir cocaína. En este sentido, cabe recordar que no hay país (el nuestro es un ejemplo viviente) productor de narcóticos que más temprano de lo que se supone se convierta en país consumidor. Este aspecto del problema está claramente expuesto en la pieza teatral.

*El Portavoz* alega en favor de nuestra juventud desorientada, huérfana de información precisa, abandonada a su suerte, en un medio donde abundan las oportunidades de desquiciamiento individual y social.

Hace una década, se publicó la novela *La nueva Clase*, de Carlos P. Rúa, donde el motivo central es la penetración, instalación y dominio del narcotráfico en las ciudades de Montero y Santa Cruz. Con la obra de Barbery Suárez, se confirma el interés que tienen varios autores en denunciar el mal de la drogadicción y el narcotráfico, y de este modo contribuir a su erradicación.

## *Niebla y retorno*

La narrativa de Bascopé está inseparablemente asociada a una posición política, a una visión ideológica de la realidad. Esta actitud —como en la de varios escritores— reclama para sí el rango de "compromiso literario" con el que estos autores parecen adquirir también el derecho de mirar a los "no comprometidos" un poco desdeñosamente por encima del hombro. Sin embargo, este es un pecado venial. El pecado capital es quedar varado en el "compromiso" sin calidad literaria en las opacidades de la simple adhesión a la protesta social, como sucede por ejemplo, con una legión de versificadores y narradores despistados en su oficio. Este no es el caso de Bascopé. El autor, prematuramente fallecido, expresa su compromiso con lo social y político a través de un lenguaje pulcro, claro, consistente en imágenes de una realidad dolorosa, pero que es preciso asimilar para cambiarla.

El compromiso de Bascopé tiene plenitud de vivencias manifestadas en la descripción y la trama: Este el primer rasgo de su obra; el segundo, es la intencionalidad modificatoria de las condiciones sociales injustas.

*Niebla y retorno* es el título de un relato, tal vez el mejor de los siete que contiene el libro: la niebla en que se pierden los recuerdos es también el tiempo, "monstruo que atropella el alma y no le deja momentos suficientes para asumir sus propios recuerdos ni para intuir su sentido" (pág. 23).

Pero, el retorno es fuerza que disipa la niebla y conduce al misterioso territorio donde se reconstruyen las imágenes del pasado, donde se abren las puertas de la nostalgia y se transita por los

zaguanes, graderías, patios y cuartos de la niñez, cuando “la tarde terminaba y ella nos arrastraba a juegos extraños y mágicos” (pág. 27).

Coincido con Guido Orías Luna, autor del prólogo a *Los rostros de la oscuridad*, en que los personajes de Bascopé están dominados por la soledad, en un ambiente casi determinista donde ellos “sólo existen”.

*En Niebla y retorno*, la muerte, el amor, la morbosidad, la contemplación de la miseria propia y ajena, la íntima sensación de incertidumbre son elementos o motivos que el autor transforma en cuento, relato y dibujo evocativo entre las nubosidades de la mente y el inevitable retorno al pasado como una búsqueda obsesiva del origen.

## *El Cofre de Selenio*

El nombre de Luis Ramiro Beltrán se ha asociado durante las dos últimas décadas al campo erudito de las Ciencias de la Comunicación, por el doctorado que obtuvo en los Estados Unidos de Norteamérica; por el intenso trabajo desarrollado en la investigación, el asesoramiento internacional en “políticas de comunicación”, por dos libros y centenares de artículos, ensayos y documentos de trabajo publicados en inglés y español; finalmente, por el Premio McLuhan.

Beltrán, el experto en procesos de comunicación, capaz de sostener formidables debates en torno a la probabilidad inductiva o las ventajas y desventajas del “hardware” y “software” o los sistemas de comunicación por fibras ópticas y “micro chips”, tiene también- y lo ha demostrado sobradamente- otras cualidades aparentemente incompatibles con las metodologías y el rigor científico que exige la indagación empírica. Esas dotes muestran a un Luis Ramiro Beltrán muy suelto en los ilimitados campos de la creación literaria, gozoso de la libertad que en ellos se ejerce para componer un verso, inventar una historia, reconstruir una tradición o dar vida a personajes imaginarios.

Su primer producto literario titula *Panorama de la Poesía Boliviana* (Reseña y antología) publicado por el Convenio Andrés Bello, Bogotá, 1982.

En Octubre de 1987, publicó en La Paz el libro de poemas *Pasos en la corteza*, obra que representa un canto agradecido a la vida, una ventana abierta a la sinceridad con que el autor relata su paso por la “corteza” del mundo y las experiencias recogidas en

su andar. Ese mismo año, ingresó a la Academia Boliviana de la Lengua, como Miembro Correspondiente en Quito.

En noviembre del mismo año, llegó la noticia de que la obra *El Cofre de Selenio*, de Luis Ramiro Beltrán, había ganado el Premio Único del Concurso Nacional de Obras Dramáticas, en la República del Ecuador, entre quince piezas concursantes. La resolución firmada por el jurado calificador del concurso dice: "En cuanto al premio único previsto en las bases, este Jurado se pronuncia por otorgarlo a la pieza *El Cofre de Selenio* presentada con el pseudónimo "Quijote de la Pampa", en mérito a sus valores humanos y literarios, y en consideración a que su temática aborda tanto problemas universales cuanto nacionales".

*El Cofre de Selenio* muestra en escena, como en un espejo, de qué modo el hombre, criatura necia, va camino de su propia destrucción. El armamento atómico, los intereses económicos y la ambición del poder conducen, irremediamente, hacia la catástrofe mundial.

Los cuatro personajes centrales: Cerotres, Dosmil, Mariposa y Selenio son símbolos antes que individuos. Cada uno de ellos representa importantes porciones de la humanidad así como valores y antivalores. Cerotres encarna la esperanza de alcanzar la "Luz de la salvación" (Dios); Dosmil tipifica la negación de todo lo visible e invisible; Mariposa, joven prostituta, lleva el amor en los labios y simboliza la unión de los seres humanos. Ella clama por la permanente paz entre los hombres. Selenio, el poeta, conserva en un cofre riquezas inmateriales que sólo muestra a Cerotres, porque éste es el único que cree en "La luz". Y con ese tesoro, el poeta huirá a un refugio antinuclear, llevándose consigo a la prostituta.

Estos personajes y todos los que intervienen en la obra- que pueden ser varias docenas, según la forma en que se haga el montaje en escena- llevan cadenas en alguna parte del cuerpo. El autor expone de modo teatralizado el drama de la esclavitud, de la atadura a un vicio, a la explotación; en suma, el drama de la libertad negada o restringida.

Esta obra condensa la preocupación de gran parte de la humani-



dad por evitar la tercera guerra mundial que, con el potencial bélico existente, sería la última porque borraría todo vestigio de vida humana en el planeta. Defiende el derecho de vivir en paz, pero en el desenlace queda el sabor amargo del pesimismo. La pieza concluye, precisamente, cuando comienza a caer sobre la tierra una lluvia de cohetes atómicos. Todo está irremediablemente perdido.

Dosmil opta por el suicidio; Cerotres parece aferrado a la esperanza de salvación. Este final marca el propósito de crítica al mundo actual y la advertencia del peligro de extinción total en que se halla la humanidad.

## *La Telaraña*

### *El valle del cuarto menguante*

La narrativa boliviana, pródiga en los temas indigenistas y minero; algo más depurada en la temática de la Guerra del Chaco, es ciertamente escasa en cantidad y calidad al tratar otros problemas del hombre que habita en los tres climas de que nos ha dotado la madre naturaleza. Del vasto repertorio de probabilidades que ofrece la vida en Bolivia para que el narrador recree historias, es poco lo que se ha aprovechado. Dos canteras de ricos materiales, a la espera de buenos picapedreros y hábiles escultores son:

1) La del exilio, ese tajo alevoso que la política infiere en las entrañas de la patria cada vez que hay convulsiones y se apoderan del ambiente social la intolerancia, el odio, la mezquindad y el temor. Los mediocres atacan con mayor fiereza y saña porque es la única forma de proteger inmerecidos privilegios y afincar bastardos intereses.

2) El lento y malogrado proceso de reivindicación del indio, y el fenómeno de la Revolución Nacional de 1952.

Si excluimos la abrumadora cantidad de panegíricos y denigratorios que se han escrito sobre los regímenes políticos, sobre la condición del indio y acerca de los gobiernos y gobernantes, en todas las épocas, generalmente bajo el disfraz de ensayo o crítica, es realmente muy pequeña la buena producción boliviana para ambas materias.

En la narrativa, y considerando su calidad literaria, sobran los dedos de ambas manos para citar las novelas que, basadas en los temas antedichos, han logrado instalarse con éxito en la bibliografía boliviana.

Mencionemos, en materia de exilio, "Sombra de exilio", de Arturo Von Vacano y "Laureles de un tirano", de Oscar Barriga Antelo que, con el ropaje de testimonio novelado, estremece por su crudo realismo, si han de aceptarse como verdaderos los hechos descritos en esta obra. Sobre los movimientos indígenas, previos al 52, durante la gesta revolucionaria y después de ella, está la ágil pluma de Augusto Guzmán, con "Bellacos y paladines", la clamorosa denuncia de Néstor Taboada Terán, con "Indios en rebelión"; la lúcida descripción política, social y religiosa de Oscar Uzin Fernández en "La oscuridad radiante". Quizá escape a la memoria alguno que otro trabajo, digno de citarse. Pero, estos ejemplos confirman el hecho de que ambas canteras no han sido visitadas con la misma frecuencia con que los escritores han penetrado en las galerías mineras y en los latifundios medievales de la Bolivia republicana, en diversos acercamientos desde "Raza de Bronce" hasta "El laberinto del pecado", la última novela minera del escritor Victor Montoya, residente en Suecia.

Esta brevísima introducción pretende crear el ambiente y el marco de referencia necesarios para dos novelas cuya realidad no hace falta destacar, porque ellas defienden solas su valía: *La Telaraña* y *El valle del cuarto menguante*, de Hugo Boero Rojo. Dos novelas cuyo contenido cubre plenamente las temáticas elegidas por el narrador. Es verdad que la obra de un escritor no puede aislarse de un sinnúmero de condiciones objetivas y subjetivas que rodean al acto de crear, mucho menos si el escritor es una persona tan versátil como Boero Rojo; no puede separarse del periodista, fotógrafo, cineasta, investigador, antropólogo, profesor universitario y hombre que siente y palpa la realidad que le ha tocado vivir e interpretar para sí y para comunicarla a los demás. La narrativa de Boero Rojo es parte integrante de una totalidad que el autor concentra en su visión de una "Bolivia Mágica", sin hipérbole.

La primera edición de *La Telaraña* salió de las prensas en 1973. De inmediato, mereció el juicio sereno y justo de la crítica. La segunda edición data de 1988. Tema, el exilio, las peripecias del exiliado boliviano, un fragmento autobiográfico de Boero Rojo, a quien como a muchos bolivianos, -tal vez sería más correcto de-

¿Por qué boliviano no? - le tocó el turno del desarraigo alevoso por voluntad de quienes se arrogan omnipotencia cuando se hallan en el efímero ejercicio de la función pública. Y todo por hacerse el chistoso. Había escrito un par de frases jocosas sobre la huelga de hambre de un ex-presidente que inauguró esa mala costumbre en palacio de gobierno, para evitar una huelga de brazos caídos de los trabajadores mineros. Tal vez el presidente motivo de la broma se hubiera reído, pero sus lacayos y tirasacos no podían perdonar semejante ofensa. El sentido del humor les ha sido negado por la naturaleza a todos los adulones y parásitos del poder.

Hay una historia de la Bolivia exiliada desde la creación de la república hasta un pasado muy reciente, que espera ser escrita y espera ser tomada como fuente de inspiración ética y estética. Uno de los pocos que han aceptado el reto es Boero Rojo.

Exiliado en la margen brasileña del río Paraguay, hace poco más de treinta años, el escritor extrae de sus vicisitudes, creencias y convicciones el motivo de una novela sólida, bien escrita, una verdadera revelación literaria como la ha juzgado Augusto Céspedes; una pieza de corte existencialista, que va más allá de la denuncia contra la represión, para penetrar en el sino trágico adherido a la existencia de todo mortal; su atrapamiento en miles de formas, en telarañas que inmovilizan la libertad, los valores humanos, los principios, las esperanzas; trampa de la que tampoco se libran los tejedores, ellos mismos están atrapados por sus propias telarañas de vicios, ambiciones y ruindades.

Una nota introductora de la Editorial, puesta en la segunda edición reconoce en esta novela algunas funciones excepto la "apelativa", y de ello infiere que "no transmite ningún mensaje". Esta afirmación ha de tomarse, empero, como un sano desliz conceptual. No hay producto literario que carezca de mensaje. El mensaje está ahí; en la trama, en el desenlace; mejor dicho están allí varios mensajes: en la implícita advertencia de la responsabilidad de los personajes frente a la dictadura, el alcohol, la soledad, el riesgo de la caída estrepitosa por el debilitamiento de la fe, etc, y el principal mensaje; la denuncia de la violación irracional

de los derechos humanos, aun antes de que existiesen instituciones mundiales y nacionales que custodiaran dichos derechos como los hay en nuestros días.

Los personajes humanos se funden en misteriosa simbiosis con la naturaleza: el río, la selva, las introspecciones y las fuerzas externas que los griegos llamaban destino. A una novela así no le hacen falta adjetivaciones quejumbrosas ni denuestos ni nada por el estilo. He ahí otro mérito más de *La Telaraña*, que si vale la figura, es la emigración del exiliado Armando hacia el territorio de la existencia atrapada.

*El valle del cuarto menguante* es una novela ambientada en tres etapas de curso sucesivo: la prerrevolucionaria, la revolucionaria y postrevolucionaria del 52. El espacio es campesino, el valle de Cochabamba. Las circunstancias históricas: gobierno de Villarroel y la abolición del pongueaje; la caída del régimen el 21 de julio del 46; la gestación lenta, difícil y fascinante del proceso del 9 de abril del 52, alimentada por los acontecimientos de la guerra civil del 49 y el "mamertazo" del 51; la insurrección de semana santa y la captura del poder por el MNR; la reforma agraria del 53 y la degradación de los principios revolucionarios, la frustración post revolucionaria, que deja al indio a expensas del cacique sindical y del político demagogo tanto o más fiero opresor que el patrón desplazado.

La odisea del indio pintada en esta novela con caracteres dramáticos; la rueda sin fin, el volver a empezar, como en la tragedia de Sísifo; cruentas luchas entre hermanos: laines contra jucumanis, ucureños contra cliceños, esa etapa estremecedora del primer lustro de los sesentas ha sido rescatada por Boero Rojo con la amplitud y libertad que tiene el novelista. El narrador tiene la ventaja de la ficción; el historiador, en cambio, está obligado por el rigor de la precisión documental. Boero circula cómodamente por los predios de la imaginación, teniendo por base sucesos objetivos, así lo había demostrado ya en *La Telaraña*.

El conflicto generacional se desata entre el viejo latifundista y su hijo estudiante de medicina, activado por la conciencia revolucionaria de éste y los principios de justicia para el campesinado;

nutrida por los sentimientos de afecto hacia Pedro Choque, el protagonista de la historia campesina.

El niño Alfredo rememora. Sus recuerdos reconstruyen momentos históricos; situaciones domésticas, juegos infantiles, el sistema social, la mentalidad de dos épocas.

Transposiciones temporales en el vehículo de los pensamientos íntimos, del recuerdo, de las sensaciones.

De estos materiales está hecho el estilo narrativo de Boero Rojo. Oigamos al respecto la voz autorizada de Jaime Martínez Salguero:

*En sus novelas (las de Boero Rojo) aparece esa constante de la literatura contemporánea que es el corte del tiempo y el monólogo interior, recursos con los cuales se quiere mostrar que el tiempo y el monólogo interior son un transcurso vivencial de algo que sucede, sobre todo, en la mente del que piensa. De esta manera, el recuerdo que se produce en este momento es el tiempo que ha sido tal años atrás, y las ideas que empiezan en este instante empujan a un ser determinado hacia adelante, en realidad son el presente que ya lleva en sí el gérmen de lo futuro.*

Pedro Choque es todos los Choques del altiplano y los valles, el campesino oprimido desde la llegada de Cortés y Pizarro a estas tierras; el de los pies llagados y agrietados por seguir indefinidamente tras la yunta de bueyes para que el patrón, el cacique sindical, el demagogo de gorra o de corbata; el revolucionario de escritorio y el satisfecho empresario pongan en sus hojas de vida viajes a Europa, banquetes de embajadas, discursos en las Naciones Unidas, peroratas en el parlamento y promesas preelectorales. Pedro Choque es el indio irredento, carne de cañón y masa votante, pero no electora. Es el indigenismo traicionado.

Al final de la novela, el sino trágico que envuelve a esta stirpe andina, al parecer abandonada por sus dioses oriundos, pulsa las fibras del lector con este epitafio:

*Pedro Choque, en todo este proceso largo y doloroso, ha conseguido dos metros de tierra para Pedro*

*Choque, en Mulo Falda.* (El valle del cuarto manguante, pág. 208)

Exilio y situación del indio boliviano contemporáneo son temas que adquieren valor narrativo en la pluma de Boero Rojo, sin indigenismos ni costumbrismos, folclorismo u otros “ismos” altisonantes que abundan en nuestra literatura y devalúan el noble oficio del escritor.

Pero, eso sí, con la adarga de la verdad por delante: “La misión del escritor es develar la mentira para alcanzar la verdad”, dijo Boero Rojo en una entrevista publicada en el suplemento literario Arte y Cultura del matutino PRIMERA PLANA (La Paz, 19/5/91).

En esta narrativa, pues, hay un propósito ético: alcanzar la verdad, y estético: hacerlo proporcionando belleza, dos ingredientes indispensables en toda buena obra literaria y artística. *La Telaraña* y *El valle del cuarto manguante* dos novelas bien logradas; el exilio y el indio en la revolución: dos canteras bien aprovechadas.

## *La Lanza Capitana*

Esta pieza teatral de Botelho es -mirándola superficialmente- una imagen teatralizada de algunos capítulos de la historia de la Colonia; de aquellos que se refieren al levantamiento de más de ochenta mil indios capitaneados por Tupaj Katari, en 1781.

Pero el drama histórico que comento profundiza en el carácter del líder indio. Deja de ser una teatralización de capítulos de la historia -por lo demás fielmente condensados- para revelar situaciones psicológicas y el doble aspecto de la personalidad del protagonista de la obra.

"Tupaj Katari tiene un doble perfil, difícil de distinguir a contraluz del tiempo: el histórico y el legendario..." Lo advierte el autor de *La Lanza Capitana* en las primeras páginas del libro.

Y en efecto, Botelho deja reflejadas en los diálogos las facetas histórica y mitológica del caudillo de Chuquiago.

*La Lanza Capitana* consta de dos actos y cuatro cuadros, subdivididos en escenas distribuidas de tal manera que significan cambios de espacio y tiempo, según el curso de los acontecimientos.

La obra empieza con una descripción brevísima del tiempo en que se desarrolla y la escena que ha de ocupar. Son los soldados españoles -atrincherados en algún lugar de La Paz, defensores de la ciudad- los que introducen el tema conflictivo del drama, ocupándose de la amenaza de los sublevados, el sitio de la ciudad y la posible invasión indígena.

La pieza es, en esta primera parte, un tanto forzada, artificial y excesivamente adornada. El uso de un lenguaje rebuscado, académico, por parte de la soldadesca, resta fuerza dramática a la



obra. He aquí un ejemplo: -Soldado español 2o.- "Cuando la oscuridad cubre estos contornos y como por obra de huraña magia los vientos lanzan lúgubres clamores, el alma vela en zozobra..." (Escena Ira. Pág. 21).

Esta escena, que incluye entredichos con un voluntario criollo y discusiones de los soldados en torno a la lealtad a la Corona, la valentía española, la justicia de la causa que defienden, concluye con la aparición de un fraile franciscano que informa cómo Bartolina Sisa, la "virreina" esposa del líder Tupaj Katari, asume el mando de las tropas aborígenes en ausencia del caudillo.

La obra va ganando en agilidad desde la segunda escena del primer acto. Esa agilidad se acentúa en las escenas tercera y cuarta, con bocadillos más cortos, menos declamatorios. La misma situación exige esa agilidad en el diálogo. Se trata de la noticia de que Bartolina Sisa ha sido capturada por las fuerzas realistas.

La escena primera del segundo cuadro retoma rigor poético. Hablan los generales de Tupaj Katari, lamentan el apresamiento de la "virreina" y buscan una explicación que deben dar a Katari.

A lo largo de esta escena, el autor deja librado al criterio del director de la pieza -si ésta se llega a poner en escena- los tonos de actuación y las intensidades expresivas de los personajes.

Entra Tupaj Katari en escena. La revelación de la terrible verdad tarda en llegar. Vueltas y revueltas al tema, cuando el líder pregunta dónde está Bartolina. Por qué no fue a recibirle.

La profundidad del drama asoma cuando va a terminar el primer acto. Katari discurre sobre la alternativa de abandonar la guerra poniendo fin al sitio y conseguir la libertad de su amada o continuar con la guerra sacrificando la vida de Bartolina. Dicha alternativa le es planteada por sus propios generales y luego por un emisario, el Brigadier Sebastián Segurola, a la sazón Comandante y Gobernador de La Paz, al servicio de Su Majestad Carlos III, Rey de España.

Resalta en la obra de Botelho la fidelidad histórica y la fuerza dramática que le ha dado a la misma. Las escenas cuarta, quinta y sexta de este primer acto son fuertes, bien ensambladas.

El final del acto incita a ver el desenlace de esta obra.

## Segundo acto

En el segundo acto la acción se desarrolla en el despacho de Seguro. En principio, se trata de la sentencia de muerte para Bartolina Sisa como también de la situación planteada por la amenaza hecha por los sitiadores de lanzar las aguas del Choqueyapu sobre la ciudad. Viene el conflicto de situación en las filas realistas. Planes estratégicos, informes, charlas con los cabildantes, con el Obispo, con los oficiales... Las escenas pasan más fluidas. Baja el sentido figurativo de las expresiones de los personajes.

Llegamos a la conclusión del drama. Su desenlace: Katari, traicionado por sus propios amigos, es entregado a Seguro. Bartolina Sisa también será ajusticiada.

Katari aguarda su ejecución en una celda de la cárcel del pueblo de Peñas. Un monólogo de Katari y luego un diálogo de éste con el carcelero. El monólogo es todo un poema homérico. El diálogo tiene más fisonomía teatral, histórico-teatral. Después se suceden otros monólogos en los que el caudillo indígena expresa su desesperación por haber sido traicionado y lamenta la frustración de su causa.

Las motivaciones del levantamiento armado, el choque de dos razas, la opresión del indio por el español, el ser y deber ser de la conducta de los sacerdotes durante la Colonia. Todo esto se debate en una de las escenas más sólidas de *La Lanza Capitana*.

Tupaj Katari y el fraile que ha ido a su celda con el propósito de confesarle sostienen intransigentemente sus respectivos puntos de vista. El condenado a muerte no acepta los últimos auxilios de la Iglesia. No porque no cree en Dios, sino porque el sacramento de la comunión le es impuesto por los opresores.

El autor pone en labios del líder aymara, frases demasiado engoladas como éstas: "Aprendí de memoria las oraciones y gustaba de repetir el Sermón de la Montaña, pero caí en cuenta ya que lo que El dijo sólo era verdad para los oprimidos..."

Suena la hora del ajusticiamiento. El rebelde, el indio subvertor, el criminal avanza con la cabeza erguida, orgulloso de su raza, consciente de su causa, confiado en que su esfuerzo dará algún

día los frutos soñados: la liberación de los indios y la expulsión del conquistador del suelo americano.

Esta es la primera obra de teatro de Raúl Botelho, según tengo entendido. Se nota en la pieza dramática alto estilo poético y profundidad en el conflicto. Quizá demasiada influencia del escondido poeta Botelho en el autor teatral Botelho. A momentos se perfila como una pieza de teatro poético, cuando en realidad lo que busca es ser una pieza dramática del teatro histórico.

## *Trece Ensayos*

*Trece Ensayos*, de Raúl Botelho Gosálvez, enriquece el patrimonio bibliográfico nacional con una visión poética e histórica del clima, la geografía y el hombre bolivianos.

Entre otros consistentes ensayos sobre el tema tocado por el nuevo libro de Botelho Gosálvez, contamos con las obras de Jaime Mendoza y José Eduardo Guerra, ambos poetas y escritores que han buscado los lazos de unión entre los bolivianos, las similitudes y diversidades del paisaje, las costumbres, los hábitos y sus relaciones con un ámbito más amplio que Tamayo denominó "El ser nacional".

Y es que las exploraciones -todo escritor es un explorador- en terreno tan escabroso contribuyen a comprender o por lo menos sospechar qué somos y por qué somos de este o de otro modo.

La obra de Botelho Gosálvez sigue los trazos anteriores, pero pincela el ande, el valle y los llanos tropicales de impresiones bellamente descritas, pinta Bolivia con los colores del apasionado paisajista. Si cupiera una comparación pueden verse en sus relatos cuadros de alta acuarela como los de Gíldaro Antezana y Ricardo Pérez Alcalá y no pocos toques al estilo de Alandia Pantoja.

Pero no es sólo paisaje lo que brilla en *Trece Ensayos*. Emerge de una prosa llana - dominio de la palabra- el sentido de la paradoja, la esencia de la contradicción tan nuestra, tan andina y tan americana. Brota la interpretación de hechos, comportamientos y

síntesis de la indisoluble relación -a veces fatalista- del hombre con su entorno o su contorno físico.

Hay en estos ensayos una doble tesis: la fusión hombre-tierra (hombre-paisaje; hombre-montaña, hombre-valle o yungas y hombre-trópico) y la atadura hombre-mito, tradición y raíz o ancestro. Tesis expuesta brevemente cuando en el primer ensayo dice: "Dos paisajes tiene Oruro. El uno hecho del contorno visible, contorno del azar que se esconde en las minas. Para el primero, se conjura la ayuda de Dios; para el segundo, se invoca al diablo, porque sólo con ayuda del diablo es posible en Oruro gozar del reino de Dios" (págs. 8-9).

Y continúa el autor, al tratar de Potosí: "La historia de Potosí, como toda historia, tiene dos caras, dos personalidades distintas. Es bifronte como Jano: por una cara ríe con la alegría del placer y la abundancia, con la otra llora los duelos e ignominias de la injusticia y del hambre. Una cara tiene la rubicunda, feliz expresión del encomendero español, dueño y señor de las argentinas entrañas de las minas: la otra tiene el espanto en la dilatada pupila, la negligencia en la greña chúcara y el hambre pintada en el relajamiento de las mejillas hundidas: es el mitayo minero". (Págs. 17-18).

Dos estampas: la del minero del socavón, topo humano, que soborna al "Tío" en las profundidades de la montaña para evitar sus malas pasadas y ora a Dios como única esperanza de salvación; la del explotador de todos los tiempos y la del explotado trabajador, mitayo del siglo XX para quien no cuentan los adelantos de la ciencia ni le alcanzan los beneficios de la tecnología.

Hay en estas dos imágenes, sobre todo en la segunda, un aire de protesta social del autor de *Trece Ensayos*.

A continuación, una trilogía de síntesis histórica. Tres visiones de Potosí: "El ensueño del Poder" (Felipe II), "El ensueño de la libertad" (Simón Bolívar) y "El ensueño de la paz" (Miguel de Cervantes Saavedra) Potosí vista a través de estos personajes históricos. En este ensayo se amalgaman la poesía y la historia. Tal trabajo de maestría alquimista se extiende al siguiente capítulo: "Temple y abolengo de la ciudad de La Paz", donde Botelho de-

trocha sentimentalismo en el más caro estilo romántico. Explaya el significado (otra paradoja) del bautizo de la hoya del Chuquiago con el nombre de "La Paz". Tiene fuerza irreductible el argumento histórico alimentado por la lógica de los acontecimientos: la Corona celebra el fin de largas y cruentas luchas con la rendición y muerte de Gonzalo Pizarro, pero jamás sospecharon siquiera que La Paz sería, como anota Botelho, la ciudad más efervescente -lo es hasta hoy- símbolo de rebeldía: "Cuna de libertad, tumba de tiranos".

Sigue la demostración del aserto con la formidable reseña del sitio de Tupaj Katari en 1781, que Botelho juzga como una muestra libertaria de "La Paz, hidalga tradición de ancestro colla". (Pág. 70).

Toda obra tiene altibajos que no empañan mayormente el brillo del conjunto, sino que a la manera de una buena fotografía cumplen funciones de relación visual en medios tonos, sombras y contrastes. En *Trece Ensayos* el más débil es el dedicado a Sucre. Un poco hecho a la ligera -así parece-, concentrado en la evocación de Sucre como testimonio histórico de la nacionalidad apoyado en un trabajo de Gabriel René-Moreno.

El libro recobra vigor en los ensayos siguientes: "Hombre y paisaje del altiplano", principalmente. Aquí Botelho Gosálvez nada en aguas propias. Se mueve en sus elementos naturales: la aridez pampeana, los riscos y macizos andinos, la sobriedad e introspección del aymara, el imponente silencio de las quebradas donde resuena el dominio del viento. Parece una síntesis de *Altiplano*, obra del mismo autor publicada en Lima, en 1967.

El escritor baja de la puna al valle de Cochabamba y a Coroico. Se hospeda en Tarata y rememora y reseña la importancia de esa aldea de hombres ilustres: un santo como Mons. Abel Antezana y Rojas; un tirano como Mariano Melgarejo. Otra paradoja más que luce Bolivia como lentejuelas en los trajes de la "Morenada". Y hablando de paradojas, Botelho Gosálvez no ha dejado escapar una mención necesaria: el hibridismo religioso en el culto simultáneo a la "Pachamama" (diosa tierra) y a la Virgen de Copacabana (la Virgen María), en las márgenes del lago Titicaca.

El libro contiene también un ensayo que sale del medio físico para convertirse en lamento por nuestro atraso cultural y comentario de protesta ante la vanidad intelectual. Juzga con estas duras expresiones a uno de nuestros escritores, sin mencionar su nombre:

“Un escritor vano y envidiado por su adulación a los poderosos afirmaba que sus libros se agotaban por la constante demanda. Mentía, pues sus libros no tenían la venta que él pregonaba, a pesar de los esfuerzos de propaganda llenos de simulados elogios, de las forzadas crónicas que alcanzaba por todos los medios, inclusive el chantaje”.

Por último, *Trece Ensayos* consigna un trabajo escrito en 1970, titulado “Francisco Solano López (Pasión y muerte de un héroe)”, sobre el Mariscal paraguayo que llenó de gloria a su pueblo y a sí mismo durante la guerra de la triple alianza en el siglo pasado. Esta inserción es explicable -ya que nada tiene que ver con el conjunto de la obra- por el hecho de que el libro ha sido publicado en Paraguay y los lectores de ese país tendrían que leer algo que les concierna directamente. Hábilmente Botelho Gosálvez tiende un puente entre el trabajo sobre Solano López y Bolivia, cuando transcribe la anécdota atribuida por Tomás O’Connor d’Arlech a Melgarejo a propósito de la muerte de Solano López: Habría dicho el tirano tarateño en un banquete diplomático y en presencia de los embajadores argentino y brasileño: “El mariscal Francisco Solano López no pertenece al Paraguay: es una gloria de América y de la humanidad. Bebo, pues, esta copa a la memoria de este héroe y del gran pueblo paraguayo, a quien han podido vencer, pero no rendir, entre macacos y gauchos”.

## *La revancha y otros cuentos*

Este libro de cuentos de Botelho Gosálvez sigue en la ruta de sus obras anteriores hacia la identificación de “lo boliviano” tanto en la naturaleza del hombre -principalmente del andino- como del entorno físico y social que le rodea y a veces determina.

La narrativa de este autor transita del medio rural al urbano sin perderse ni desviarse. Le caracteriza una prosa de ricas y bellas descripciones, fruto de la aguda observación sazónada por la experiencia en el oficio de escritor. De la descripción y entrelazamiento de imágenes pasa a la indagación en el carácter del hombre, sin llegar, empero, a un psicologismo intenso. Una tercera constante en la cuentística de Botelho Gosálvez puede ser el interés sociológico no exento -no podría estarlo- de una visión particular de la o las ideologías. Es cierto que no hay muestras de una toma de posición política, porque resulta innecesaria, mas no hay carencia de visión y revisión de situaciones históricas y políticas elevadas al plano de la ficción.

*La revancha y otros cuentos* contiene diez y seis relatos. De ellos, seis son reeditados, pues figuran en el libro *Con la muerte a cuestas* (Ed. Difusión, 1975): *El héroe de Molle Seco*, *El Gallo del Corregidor*, *El Puente*, *El Dirigente* y *El Flagelo*.

El relato que da título al libro (*La revancha*) puede colocarse en los primeros niveles de la narrativa sobre la guerra del Chaco. El sargento Mollinedo, prisionero de guerra en Asunción, toma revancha de los sufrimientos padecidos en campos de concentración, cuando se le presenta la oportunidad de participar en una revuelta política paraguaya, que él aprovecha para hacer "su" guerra, matando a diestra y siniestra.

Otro cuento: *El ceramista ciego* rescata los valores artísticos de los ceramistas de Pucara, población situada al norte del lago Titicaca. Busca penetrar en el secreto de ese viejo oficio de dar forma a la greda con las manos. Y aquí viene la lección de vida y creación del arte: conocer el objeto que se va a interpretar; más aún: robarle el alma a las cosas y poner la propia alma en lo que se cree. Esta relación mística entre el artista y su obra pasa por la experiencia sensorial. Así lo entiende el joven aprendiz Martín Tintaya, y antes de atreverse a modelar la estatuilla de un toro se va a conocer los toros.

A través de estas dos muestras, se confirma que la cuentística de Botelho no está sujeta a una temática lineal donde las unidades representen juegos de hábiles variaciones. El autor es más libre, a



veces fantástico en extremo, como en aquella celebrada pieza "Los toros salvajes", o crudamente realista como en "El dirigente".

Igual soltura y dominio tiene Raúl Botelho de la puna que de los valles y el llano ardiente. Sabe recoger el lenguaje popular en su esencia y formas para combinarlo, con un estilo propio y exquisito, en la criba de sueños, realidades, infortunios y esperanzas.

*La revancha y otros cuentos* se inscribe en la larga lista de éxitos del escritor Botelho Gosálvez, pero más importante que eso es que forman parte de la cuentística boliviana demostrativa de una pasión innata por lo telúrico.

## *Vale un Potosí y otros relatos*

Este libro del polifacético escritor y diplomático reúne cuatro textos narrativos, el primero de los cuales "Vale un Potosí", oficia como título general de la obra. Este primer relato es en verdad un producto de la temprana creación literaria de Botelho en el género cuentístico. La primera edición data de 1941, en formato de folletín en las páginas culturales del periódico "La Razón", órgano del empresario minero Víctor Aramayo. La segunda edición, esta vez en formato de libro, salió de las prensas de la "Gaceta Comercial" de Montevideo, Uruguay, en una edición restringida.

"Vale un Potosí" se aparta de la estructura del cuento en extensión y desarrollo temático, por lo cual le corresponde más bien la mención de novelín o novela corta, de temática hispano-criolla, que bien podría encontrarse en la inspiración que muchos autores recibieron de las lecturas de la vida colonial potosina y que a no pocos sirvió de punto de partida para la recreación; una de esas fuentes preciosas es Arzáns de Orsúa y Vela.

Botelho recrea no sólo el ambiente, con la delicadeza descriptiva que caracteriza casi toda su obra, sino también los personajes (vicuñas y vascongados) de la populosa y heterogénea Villa Imperial de Carlos V, y los usos y las costumbres de la época. Mas, en el uso del lenguaje, el escritor rescata la exquisitez de los giros



literarios, tiempos verbales, refranes y estilo coloquial presidido por el hispanísimo empleo del “vosotros” pronominal y del “vos”, “os”, etc., respetuoso y solemne. La historia de amor, pasiones, intereses y venganzas, resulta así enmarcada por el contexto romántico de una sociedad colonial espléndida y cruel; contradictoria en cada recodo, pero tan famosa que mereció acuñar en su homenaje la expresión de superlativo elogio “Vale un Potosí”.

Y como salto histórico, como viaje súbito de un universo mágico a otro, la obra nos ofrece tres relatos más. En el segundo, la historia se desarrolla en París del siglo XX, el mar, la intelectualidad, el amor y la fatalidad. En el tercero, el autor nos transporta de París a Bolivia, pero a la Bolivia de una época signada por el comienzo de una etapa de cambios políticos y sociales, castigada por la violencia, el abuso y la intolerancia bajo el manto de la “Revolución Nacional”. Tiempo del imperio de la policía política del partido gobernante, donde la voluntad del celoso vigía de la revolución, una suerte de Himmler criollo, apellidado San Román, (San Ramón, en el relato) disponía discrecionalmente de vidas, honras y haciendas.

El cuarto relato conserva la tónica y temática anterior, es decir, el clima general, pero donde el escritor aborda la sempiterna degradación moral (corrupción) que parece apoderarse fatalmente de quienes adquieren súbito poder obsequiado por las circunstancias políticas y al no saber conducirse como gobernantes, porque no están preparados para ello, sucumben ante las tentaciones del mando y sus privilegios para entregarse de lleno a la “Dolce Vita”, título exacto para la historia contada, tomado de la famosa película del mismo nombre que dirigió Federico Fellini al empezar la década de los años 60.

*Vale un Potosí y otros relatos* es una obra de cuatro fragmentos de vida, historia y crítica social, elementos amalgamados en una prosa exquisita, atrayente y a veces divertida, componentes que se hallan en otras obras del mismo autor.

## *Con la sed en los labios*

La preocupación por la vida, en cuanto "recipiente de las cosas reales, los objetos ideales y los valores" (M. García Morente), cimenta la corriente filosófica llamada "Existencialismo", una visión global de todo lo que hay en el mundo, incluida la existencia del que reflexiona, quien debe ir construyendo la vida que le ha sido dada. La vida es lo que verdaderamente existe, ergo, ella es la existencia: Vida, único ente auténtico y absoluto, según Heidegger.

Desde los albores de la humanidad, la vida, como hecho y misterio individual y social, ha sido y es objeto y sujeto de variados campos del quehacer cultural: en la filosofía, como en el arte; en las ciencias naturales tanto como en hermenéuticas administrativas. Por lo tanto, no es necesario militar en alguna de las corrientes existencialistas para ejercer el derecho de pensar y hablar de los problemas materiales de la existencia cotidiana, y de allí tratar de comprender el complicadísimo "Dasein".

No es mi propósito definir la obra de Guido Calabi Abaroa como un espécimen del existencialismo, o de cualquier otro "ismo". Siempre he dudado si es lícito y útil homologar la entomología y la crítica literaria.

Sin embargo, esto no impide señalar las fuentes de información o inspiración, es decir, las influencias que, inevitablemente, intervienen en toda obra humana, entendida como recreación, dado que la creación, en sentido estricto, es atributo exclusivo e intransferible del Supremo Hacedor.

La obra teatral de Calabi es cuantitativa y cualitativamente importante. Una docena de piezas construidas con los materiales

de la realidad circundante y la reflexión en torno a esa realidad, desde el "esquizodrama" *La nariz*, que obtuvo el Primer Premio del Concurso Franz Tamayo, en 1967, hasta la "parábola en rondo", *Con la sed en los labios* (1993).

En la nota "Cilios" (un verdadero guiño al lector), de su primera obra, Calabi declara -no digo "confiesa" porque no es una falta ni un delito- influencias de O'Neill, Dostoievsky, Pirandello y Hermann Hesse, principalmente. Aquí, cabe decir ¡qué buenas compañías!, por aquello de, si se me permite una paráfrasis, "dime a quién lees, y te diré quién eres".

Eso en cuanto a los benéficos influjos del joven Calabi, hace un cuarto de siglo. En el desarrollo de su producción, aparecerán otras influencias en el escritor ya maduro.

Un detalle interesante: los títulos de ocho obras de Calabi corresponden más a tapas de libros o revistas de anatomía que a piezas literarias. Veamos: *La nariz*, *Las piernas*, *El ombligo*, *Las nalgas*, *Los dientes*, *El vientre*, *El esfínter*, y *Los labios*. Un librero despistado, pero con entera lógica, pondría estos libros en el estante de tratados o manuales de Medicina, pese a que su contenido poco o nada tiene que ver con esta ciencia. Los nombres de piezas anatómicas son pretexto para graficar, de una manera tangible, al ser humano, de carne y hueso, protagonista de las historias e histerias del mundo insensibilizado por las ideologías y la burocratización. El teatro de Guido Calabi trata de persuadir al ser humano, al hombre que tiene una existencia real y cotidiana, porque tiene nariz y se la suena; tiene piernas y con ellas camina; tiene nalgas y se sienta o las exhibe y la política gira en torno a ellas... Trata de persuadirle de ser más humano, consciente de su existencia y de su misión constructiva ante la naturaleza y la sociedad.

*Con la sed en los labios* es un alegato vitalista y humanista, a partir de un hecho real, inconcebiblemente real a estas alturas del desarrollo científico y técnico de la humanidad: la carencia de agua para saciar la sed. Un hombre busca un vaso de agua y no lo halla ni lo hallará. Le ofrecen bebidas gaseosas y de otro tipo, pero nadie puede proporcionarle lo que pide, porque las personas

que le rodean hace tiempo que han perdido la noción "vaso de agua" y les parece extraño que alguien haga semejante demanda: le difunde por la radio la noticia de que por la ciudad "ha sido visto un hombre extraño que busca un vaso de agua". O está loco de remate o viene de otro planeta.

El autor dice que el protagonista de la pieza es la tríada agua-hombre-ambiente. Y, efectivamente, los tres elementos están constantemente en el primer plano del juego dramático. Sin embargo, hay un personaje de carácter universal, dramáticamente vigoroso, que representa el papel de la "angustia" o de la "nada" existenciales, bajo su engañosa apariencia de necesidad fisiológica: la sed.

Desde el comienzo, esta obra expone, en toda su crudeza, los crímenes que el hombre comete contra la naturaleza, la destrucción del medio ambiente, la contaminación de las aguas, la degradación de los suelos, la extinción de las especies animales y vegetales y el enrarecimiento del aire.

La primera escena irrumpe, a manera de reproche o lamento, con fragmentos de una exposición de Giorgio Santillana, en el Coloquio de Royamont (1965), que se resume en esta afirmación: "...pienso que hubo dos grandes desgracias en la historia: la primera es cuando el hombre se puso a cultivar la tierra; la otra, cuando inventó la escritura..."

Es evidente el propósito del autor de retrotraer el problema ecológico que estamos sufriendo ahora a los remotos tiempos del sedentarismo y de la escritura, porque con ésta -ha dicho Santillana- "comienza la administración y cesa el pensamiento".

Las escenas siguientes preparan el ambiente para que se desarrolle el juego escénico de la sed, pero ya no tan sólo de la necesidad de beber agua, sino de la sed existencial: sed de justicia, sed de amor, sed de libertad, sed de esperanza, sed de conocimiento, sed de moralidad, sed de sinceridad y honradez, sed de...todo lo que se le niega al hombre y a lo que tiene un derecho natural inalienable e imprescriptible, pero que jamás se le deja ejercer.

El macroescenario de *Con la sed en los labios* es la sociedad industrializada, de consumo, dominada por ideologías opresoras,

burocratizada para todo lo que no sea la obtención de ganancias económicas. En ese escenario predominan los hechos de la destrucción del planeta, dados a conocer como paralipómenos, en su sentido de crónicas, de hechos no citados directamente en la pieza, sino en el escenario mayor, territorio de la prensa, de la comunicación social y también los hemerotemas, temas del día, igualmente importantes para que la pieza teatral se actualice constantemente, más aun si el tema ecológico es siempre actual, aunque parezca que "siempre pasa lo mismo, nada cambia".

¿Por qué el hombre actual no puede conseguir un vaso de agua y nadie hace el menor esfuerzo por proporcionárselo? La pieza de Calabi lo dice: ya no hay agua bebible. Y de eso tienen la culpa los políticos, los gobernantes, los industriales, los economistas, los administradores que han puesto a disposición del hombre cosas increíbles: minúsculos computadores, artefactos de plástico para "hacer el amor", relojes digitales, píldoras para todo, maquinaria, ropa, electrodomésticos, comida sintetizada; todo... menos un simple vaso de agua, porque no hay de dónde tomarla.

Los ríos y mares están envenenados. "El 85 por ciento de las plagas del mundo se atribuyen al agua: fiebre tifoidea, cólera, disentería, gastroenteritis, hepatitis infecciosa, tracoma, escabiosis, conjuntivitis, úlceras de la piel, parásitos intestinales".

Esta es una realidad innegable. El agua potable es cada vez más escasa y, para colmo de males, el aire puro se está tornando también un elemento vital inalcanzable. Lejana está la maravillosa época del agua pura, cristalina, de poderes vitales y propiedades mágicas; agua de arroyo, de vertiente, de lluvia inmaculada que se lee en la pieza teatral- "hizo perder el vello de las simios hembras y las convirtió en bellas féminas".

Ahora, por obra de la necia criatura humana y sus insaciables apetitos, el agua ha perdido todas sus virtudes. Se enseñan en las escuelas falsedades sobre ella: "Agua, líquido incoloro, inodoro e insípido, cuando no sólo la que sale del grifo huele a cloro sino a veces sabe a sal". Hay que añadir que huele y sabe a mil demonios.

Calabi ha sufrido y sufre, como miles de bolivianos, la escasez

de agua, principalmente en Cochabamba, de ahí su afiliación con la defensa del proyecto de Misicuni, aún en ciernes; de ahí la dura crítica a las miopes políticas de los gobiernos y a la estulticia de los llamados parlamentarios; de ahí la denuncia acusatoria a los traficantes de la ecología que han hallado un *modus vivendi* en la aparente defensa del medio ambiente, pero sólo cuando el tema les da la oportunidad de contar ganancias, disfrutar de viajes y otros placeres.

El vaso de agua es el símbolo de la salvación de la humanidad, de una humanidad que ha perdido la brújula.

El dejo derrotista: "Siempre pasa lo mismo", equivalente a nada cambia o no hay salvación posible, se disipa porque en la obra que comento la influencia existencialista en el tratamiento del tema se refuerza con vitalismo y naturalismo, con armas destinadas a derrotar a la melancolía, a diferencia del existencialismo sartreano fatalista. Una sola frase basta para probar el fondo humanista, esperanzador, no exento de estoicismo: "Si hay un vacío en tu vida, llénalo con amor".

La prosaica política, la pragmática, los negocios enmascaran, disfrazan la realidad; el teatro, bajo la ficción consentida, desnuda y expone la realidad, desenmascarándola, nada hay más real y libremente expresado que la ficción teatral. Por lo tanto, y esto es maravilloso, la realidad tiene que tornarse en ficción para hacerse convincente, porque por sí sola, es nada más que rutina, cotidianidad que a nadie asombra.

Tarea del dramaturgo es trasladar a las tablas la torpe realidad para que los demás adviertan su existencia y, quizás, para que comprendan su importancia.

Guido Calabi Abaroa es un escritor de teatro que sabe de su oficio, con ventaja sobre muchos otros. Actor, director, autor y espectador, todo esto se reúne en este incurable enamorado de la humanidad e insobornable interprete de los signos del tiempo que le ha tocado vivir.

*Con la sed en los labios* es una obra que merece ser puesta en escena y permanecer en cartelera durante largas temporadas, para contribuir así a que el hombre despierte de su ensobrecido sue-

ño y contemple en su verdadera dimensión el peligro que se cierne sobre el futuro de la especie humana, y comience a buscar soluciones, sin pérdida de tiempo.

Y, después de haber espectado esta pieza, yo preguntaría como el Mozo de "El poder y la trampa", antes de cerrar el telón: "No hay actores, marionetas... ahora está el público, el público... Les toca actuar, trabajar", pues el mensaje de la obra puede resumirse más o menos en estos términos: ¡A proteger el mundo para poder hacer y hacerse en él una existencia plena!

## ¿Creéis en fantasmas?

*¿Creéis en fantasmas?* es el sugerente título de un libro de Georgette de Camacho, (Imprenta - Editora "Andegráfica". La Paz, 1988; 169 páginas), en el que la autora expone la tesis de que la literatura es "multifuncional" y "debe desempeñar -agrega- múltiples funciones, tanto en relación con las definiciones del lenguaje planteadas por Jakobson, como en cuanto a considerar finalidades más generales y variadas; la evasión, el conocimiento, la crítica social, el proceso catártico, así como su valor comunicativo nos permiten dar a conocer a los demás la especificidad de cada situación conduciéndonos a unir lo que nos separa o cuestionar a través de la tensión entre diferentes elementos aquello que queremos evidenciar, denunciar o modificar; (Págs. 19-20).

Georgette de Camacho adopta una posición claramente funcionalista. Desde ella, plantea una visión "multifuncionalista" de la literatura, basada en que la obra literaria está "enraizada en la vida y la historia, es heterogénea... Esta multifuncionalidad se evidencia, por ejemplo, en los trabajos tan disímiles en el tiempo y el espacio, en género y estilo, en diversidad de lenguas, en disparidad de objetivos y tratamiento del fenómeno literario". (Pág.20).

Como método, el funcionalismo es muy antiguo. Bronislaw Malinowsky nos recuerda que el lema de los funcionalistas es: "Por sus frutos los conoceréis". Anota también que este método "procura la clara comprensión de la naturaleza de los fenómenos culturales antes de que sean sometidos a posteriores elaboracio-



nes especulativas” (B. Malinowsky. Una teoría científica de la Cultura, Ed.Sudamericana. Buenos Aires, 1976. 5a. Ed. Págs. 171-72).

El método funcionalista proviene de la función reconocida a los órganos vitales. En la antropología social, sus máximos representantes son Malinowsky y Radcliff-Brown; en la sociología, Parsons y Merton. El flanco débil del funcionalismo parece ser su concepción estática de la sociedad humana, al otorgar a la función el papel principal de las relaciones internas en el sistema (cualquier sistema). Recuérdese al respecto la reacción antifuncionalista en el arte y la comunicación social: en el primero, durante los años 20 y en la segunda en la década de los 60, del siglo que estamos viviendo.

Función y relación son claves para comprender el método en cuestión. El funcionalismo parte de la hipótesis -comprobada y comprobable, por cierto, pero no por ello incuestionable en lo que toca a la definición de hechos culturales o productos de esos hechos- de que los objetos están relacionados e interrelacionados, aunque también son aislables en unidades con fines de estudio. Se entienda por función “la contribución que una actividad parcial hace a la actividad total de la que forma parte” (B. Malinowsky, Op. Cit.).

Georgette de Camacho destina las primeras 22 páginas de su libro una revisión del carácter “funcional” de la literatura: desde la antigua idea de la “función estética” hasta el “multifuncionalismo” donde ella sitúa su pensamiento.

La autora pone en el tapete de la discusión el viejo problema de la ambigüedad de los signos del lenguaje corriente y del literario, frente al presunto carácter unívoco o monosémico del lenguaje científico. Invita, párrafo tras párrafo, a la contraposición de ideas, por ejemplo cuando afirma que el escritor “transforma el sentido prosaico y cotidiano de las palabras, evita la estereotipación, explora todas las posibilidades significativas de la lengua... De lo anterior se deduce que la actividad literaria reside también en el uso transgresivo de la lengua” (Pág. 6) Si la frase anterior se re-

tiere a quebrantar las normas del lenguaje común u ordinario, es perfectamente admisible la transgresión; pero, si incluye a la categoría de "lenguaje literario", siguiendo la clasificación de Georgette de Camacho, importaría una contradicción esencial, algo así como la autonegación del llamado "lenguaje literario".

Otra proposición importante de *¿Creéis en fantasmas?* es la del desarrollo de una Teoría de la Literatura, presentada por la autora como "una ciencia que estudie las estructuras genéricas de las obras literarias" (Pág 8). Completa la idea con esta otra: "Alcanzar un conocimiento sistematizado de este fenómeno".

La sistematización de la literatura es una vieja aspiración de varios autores, principalmente de los alineados en la corriente de la Teoría General de los Sistemas. Sobre la base de las organizaciones y jerarquías sistemáticas de Von Bertalanffy se han hecho ensayos de adaptación de esta teoría en sociología y ciencias humanas; en la biología e ingeniería de sistemas; en la psicología y la psiquiatría, pero no hay antecedentes muy firmes en materia de literatura. La mayor aproximación a este campo se ha dado con los trabajos sistemáticos en Lingüística. Por eso, es interesante el planteamiento de Georgette Camacho, destinado a construir una "ciencia" para la literatura, habida cuenta de los riesgos que representan los métodos científicos, para la cabal comprensión del fenómeno literario. Más pedregoso es el camino de la interpretación científica de la obra literaria.

El telón de fondo de la tesis del "multifuncionalismo", en el trabajo comentado, es la revisión o repaso histórico de la literatura universal como finalidad de conocimiento, catarsis (función asignada por Aristóteles al Teatro), el compromiso y otras proposiciones de índole teleológica.

Georgette de Camacho presenta como pruebas de "multifuncionalismo" la poética de Ungaretti, con el apelativo de "hermetismo"; la denuncia política y social de Büchner, Brecht y J.M. Arguedas; la corriente transculturizadora de los japoneses, la búsqueda de sonoridades y posibilidades del lenguaje en los españoles de la generación del 27; el realismo mágico de García

Márquez; la literatura como fuente de conocimiento y sabiduría de Paul Valéry. Asimismo, se apoya en los testimonios del clasicismo, la novela de caballería, la literatura provenzal, novela pastoril y sentimental, la picaresca española, el Teatro Isabelino, el Clásico francés, el romanticismo, el realismo y el simbolismo.

Al confrontar las pruebas de la autora con el "multifuncionalismo", se nos presenta la interrogación: ¿Es la variedad de formas literarias, géneros y subgéneros un rasgo de indiscutible funcionalidad?

La segunda parte del libro, la más extensa, contiene recensiones sobre Ungaretti, Büchner, Arguedas, varios japoneses, García Lorca, García Márquez, Hemingway, Faulkner, Valéry, Octavio Paz y Oscar Cerruto. Una buena selección destinada a sustentar, con más elementos probatorios, la tesis de la "multifuncionalidad" de la literatura.

Los breves estudios y comentarios tienen un enorme valor pedagógico matizado con la visión certera de la autora en la caracterización de escritores y obras literarias por ella comentados.

¿*Creéis en fantasmas?* tiene el valor de la originalidad en el planteamiento funcionalista -sistemático. Hay puntos de coincidencia y de disensión. Pero, lo más importante es que este libro, escrito con evidente pasión por la literatura, con entrega y amor a este género del arte, provoca, desafía, incita a la polémica. Los funcionalistas, antifuncionalistas, científicistas y anticientíficistas de la literatura deben recoger el guante.

Por último, unas cuantas palabras en torno al título. Resulta de una concepción fantasmagórica de la cuentística de Oscar Cerruto. Georgette de Camacho interpreta "Cercos de Penumbra" como "escalofriante fantasmagoría". El mundo fantástico de Cerruto, según la autora, se diferencia del universo mágico en su intención. Debemos correr traslado de esta afirmación al crítico Oscar Rivera-Rodas, quien hace ya 16 años, caracterizó la cuentística de Cerruto como "Realismo mítico", fundado en el conocimiento intuitivo de la realidad, despojado de todo razonamiento y lógica.

# *El color, la luz, el oro*

## *Aproximación encantada a Gongora*

### *Góngora y su obra*

La pátina del tiempo confiere a una obra el valor de perennidad que, a veces, la crítica no quiso reconocer o lo hizo de modo insuficiente. Esto le sucedió a Luis de Góngora y Argote (Córdoba, España, 1561-1627). Sus más ilustres y poderosos coetáneos recibieron sus escritos y creaciones poéticas con menosprecio, cuando no con burla y mofa. Enemigos de fuste como Lope de Vega y Francisco de Quevedo crearon la imagen de un Góngora artificioso, obsesivamente preciosista en el estilo, cultista difícil de leer y de gustar. Media docena de amigos fieles, entre ellos Fray Ortencio Paravicino terciaron en las acaloradas discusiones, con mayor visión que los detractores. Pero, durante más de dos siglos habría de imponerse el criterio encasillador de sus adversarios, menguando la importancia de Góngora, hasta que críticos posteriores, entre los que se destacan Marcelino Méndez y Pelayo, Dámaso Alonso y Alfonso Reyes asumen la justa tarea reevaluatora de quien ha sido considerado como el más alto exponente del barroco literario español.

La bibliografía sobre Góngora, ahora, es abundante, pasa de los trescientos títulos. Pero, los estudios completos son muy escasos: mencionemos los *Comentarios* de García Salcedo Coronel, publicados poco después de la muerte del poeta), *Conceptismo, gongorismo y culteranismo* de Menéndez y Pelayo (1912), *Gongoras Sonettendichtung*, de Ernest Brockhaus (1935), *Ensayo para una historia del soneto en Góngora*, de Orestes Frattoni, y lo mejor de todo, la serie de obras de Dámaso Alonso, desde la interpretación de las *Soledades* (1927) hasta la edición corregida y aumentada de *Góngora y Polifemo* (1967). Adviértase que Alonso retoma el interés por Góngora trescientos años después de la muerte del sonetista andaluz.

Desde el lejano tiempo de Francisco Petrarca (1304-1374), el

soneto es la forma estrófica más difícil de la poesía. Exige maestría poco común, como la de nuestros incomparables Gregorio Reynolds, Javier del Granado y Mery Flores Saavedra. Góngora fue un virtuoso orfebre, tallador de piezas de precioso acabado, como la dedicada a su Córdoba natal:

*¡Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!*

*¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles ya que no doradas!*

*¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!*

*¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas!*

*Si entre aquellas ruínas y despojos  
que enriquece Genil y Dauro baña  
tu aliento no fue alimento mío,*

*nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tus torres, y tu río,*

*tu llano y sierra, ¡oh patria oh flor de España!*

He aquí el juicio de Dámaso Alonso acerca de la elevada técnica gongorina: "Por todas partes... bajo los versos más precisos, bajo las palabras más espléndidas, late el fuego vital de la naturaleza engendradora y reproductora como un borboteo apasionante".

Fray Paravicino retrató así al poeta: "Fue don Luis de buen cuerpo, alto, robusto, blanco y rojo, pelo negro. Ojos grandes, negros, vivísimos, corva la nariz, señal de hábil, como todo su rostro la dio; adornó el talle y el aire de sus movimientos, los hábitos clericales. Habló en las veras con eminencia grande, aun en prosa. En las burlas joviales fue agudísimo, picante (sin pasar de la ropa) y envuelto en los donaires, con que entretenía, se dejaba oír sentenciosamente. Daba orejas a las advertencias o censuras, modesto y con gusto. Enmendaba si había qué, sin presumir".

Su familia le impuso una vida religiosa para la que el joven Luis no estaba preparado aun: gustaba del juego, las corridas de

toros, la música, el teatro y las ruedas de amigos, con no pocas "travesuras y calaveradas", como que, cuando ejercía funciones en el cabildo de la catedral de Córdoba fue acusado de "vivir como muy mozo y andar de día y de noche en cosas ligeras, tratar representantes de comedias y escribir coplas profanas", pero su destino era la vida eclesiástica. Se ordenó sacerdote a los cincuenta años de edad.

Este es el poeta acusado de oscuridad en el mensaje, extranjerismos en el lenguaje, culterano, pedante, abusador de libertades sintácticas, exuberante en tropos y símbolos indescifrables y erudito extravagante.

El culteranismo atribuido a Góngora, casi como un baldón, tenía por referente opuesto, plausible, el conceptismo de Baltasar Gracián y Francisco de Quevedo. De tan caprichoso rechazo al barroquismo y cultismo surgió la injusticia en la que se mantuvo la memoria del vate cordobés. Y todo porque Góngora seleccionaba muy bien las palabras que habría de emplear en sus versos, prefería las de mayor fuerza fonética necesaria para componer con armonía obsequiosa para el oído. La benéfica influencia de Petrarca está presente en la perfección y sonoridad de la poesía, en la acertada descripción, en el paciente y amoroso "corteggio" con el soneto.

### *Elogio de Góngora*

Georgette Canedo de Camacho, escritora y miembro de número de la academia Boliviana de la Lengua, es autora del libro *El color, la luz y el oro. Aproximación encantada a Góngora*, impreso en Nueva York, donde ella reside temporalmente.

Ha publicado también otras obras: "¿Creéis en fantasmas?" (1989), "No, pero les temo" (1991), ambos ensayos literarios, y el libro de poemas "Letra desleída" (1993).

En la breve nota de presentación, informa que esta obra es resultado de un estudio que efectuó en Madrid, durante el año 1992, en uso de una beca conferida por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, trabajo completado en la biblioteca del Instituto

Cervantes, en Nueva York.

Añade: "Ojalá que esta contribución sirva para ganar nuevos adeptos capaces de apreciar el color, la luz y el oro de la obra de don Luis de Góngora y Argote".

Georgette de Camacho se declara, pues, gongorina. El personaje y su obra le han cautivado. Ahora, ella se propone ganar "adeptos" y alentar la iniciación de otros en los maravillosos secretos de la obra. Quiere compartir el disfrute, el placer de acercarse y comprender a Góngora. No es fácil convencer a los demás y mucho menos en preferencias y gustos literarios, pero la autora tiene un buen arsenal de argumentos, intuiciones y sentimientos, con los cuales emprende la autoimpuesta misión de catequizar a los infieles que aún desconocen a Góngora o tienen de él una idea estereotipada por la insidiosa campaña de Quevedo y Lope de Vega.

Expone con claridad pedagógica las características del barroquismo y el clima de la Contrarreforma, discurre acerca del manierismo, resume muy bien los contenidos de las corrientes cultista y conceptista. En el segundo capítulo, rastrea los antecedentes del estilo poético italianizante, la influencia árabe (Abeenbelita, Siglo XI) e italiana (Petrarca, Tasso, Siglo XIV), apoyada casi siempre en Dámaso Alonso, su fuente de información más consultada.

Sostiene que Góngora influyó en Calderón de la Barca tanto como en Miguel de Unamuno.

Habla de los movimientos literarios conocidos como las "Generaciones" del 98 y el 27. Precisamente los españoles del 27 rindieron un justo cuanto emotivo homenaje a Góngora. Como lazo de unión entre el poeta y los miembros de ambos movimientos generacionales, la escritora encuentra "un lenguaje cromático, colorista y rítmico" (Pág.90)

El capítulo tercero y último trata de las influencias de Góngora en la literatura hispanoamericana. Aquí, la autora presenta una interesante interpretación de los alcances y receptividad que tuvo el vate andaluz en autores hispanoamericanos, amén de los ya conocidos influjos sobre la producción de Sor Juana Inés de la

Uru y Juan de Espinoza Medrano, tenidas como las figuras más gongorinas de América.

Influencias y paralelismos hallados por la estudiosa confieren al trabajo un rasgo de originalidad, por ejemplo cuando menciona a José Guillén, y a partir de la expresión en el estilo barroco, cita las producciones de Rubén Darío, Alejo Carpentier, Lezama Lima y otros. Halla que Góngora y César Vallejo tienen en común el afán por "crear su propio decir" (Pág. 126) y "para ambos hacer poesía es razón de existir" (Pág.127). Sin embargo, yo veo en esto una comparación ilustrativa antes que una demostración de influencia o paralelismo del andaluz sobre o con el autor de "Los heraldos negros".

La pupila "encantada" de la investigadora ha descubierto también valores gongorinos en el mito, lo mágico, lo religioso, que se hallan en las obras de Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges. Es particularmente notable el paralelismo que establece con la obra de García Márquez, a propósito de la referencia al barroco americano, en el manejo del tema del amor, como conjunción de Eros y Tanatos. Resume su apreciación acerca de estas influencias y paralelismos en la frase "contemplación lúdica del universo", compartida -dice- por Góngora y los escritores hispanoamericanos.

La indagación de Georgette de Camacho descubre también que el poeta boliviano, Ricardo José Bustamante, aunque romántico, fue también seducido por el estilo gongorino. Lamentablemente, destina muy pocas líneas a este hallazgo. Convendría que la autora penetrara un poco más en la poesía boliviana en busca de influencias y paralelismos gongorinos. Tal vez hay otros, a lo menos en lo que toca al espíritu cultista. ¿Tamayo tal vez? Carlos Coello Vilá, en su artículo "Prolegómenos al estudio de la obra poética de Franz Tamayo", dice: "Tamayo posee una conciencia lúcida acerca de la necesidad que tiene todo gran artista de dominar la materia que trabaja (como Góngora, añado yo)... Nuestro poeta encierra los versos en metros precisos... (como Góngora), domina el ritmo del verso con una profunda intuición musical



(insisto, como Góngora). La palabra autorizada de Georgette dirá si este paralelismo es legítimo y si vale la pena analizarlo.

### *Color, luz, oro*

La obra de Georgette de Camacho es un elogio de Góngora, pero no gratuito. El título lleva las denotaciones y connotaciones de una alta estimación. El color, la luz, el oro, son virtudes gongorias que la escritora quiere demostrar y compartir.

#### *El color*

Cito a la autora: "Su poetizar (de Góngora) está matizado de colores" (Pág.89). Pero hay más. El color es una cualidad especial que distingue a un autor, forma parte de su estilo. En el poeta estudiado, esa cualidad, distintiva puede ser el virtuoso cultismo, la perfección métrica. Y también en cuanto a color, la bella descripción de la naturaleza, a lo menos en *Soledades*, poema dedicado al duque de Béjar, en que las serranas son "nieve de colores mil vestida".

#### *La luz*

Por el esclarecimiento inteligente que representa, como modelo, como iluminación del entendimiento humano. Presenta esta virtud como "lo grácil y luminoso en sus versos" (Pág.19). Y con la luz tratará de dar un mentís a quienes denunciaron oscuridad en la obra de Góngora.

#### *El oro*

Metal precioso, inmejorable. Por comparación con él, la obra del autor andaluz es una joya, una riqueza incalculable.

El escritor Eugenio Chang-Rodríguez, de la Academia norteamericana de la Lengua Española, comentó el libro cuando éste

se presentó en las oficinas de UNICEF, en Nueva York, calificándolo como "síntesis magistral" de la revalorización de Góngora. Agrega: "Gracias al libro de la escritora Georgette de Camacho, los lectores podrán apreciar mejor el barroco como arte de la abundancia, de la proliferación desenfadada, del derroche de decoraciones que desbordan hacia el infinito".

### *El encantamiento*

La aproximación al tesoro literario de Góngora pasa, verdaderamente, por el encantamiento en una combinación de hechizo y admiración consciente, y a la vez, deleitosa por el gran orfebre del soneto.

Convoca a sus lectores a "admirar a Góngora" y para ello cita a José Bergamín: "...admirar, comprender a Góngora no es ser gongorino ni gongorista, es ser persona, tener gusto y entendimiento de persona humana, simplemente". Conclusión un tanto drástica, pero conclusión al fin, que ni Lope de Vega ni Quevedo están en condiciones de refutar, por razones obvias.

## ...A veces, un poco de sol

La autora dice, en breve nota de presentación, que este libro contiene "una historia de amor, de principio a fin". Nueve de los ochenta y cinco poemas tienen título propio; los demás, sólo un número, aunque en el índice están mencionados por el primer verso.

Matilde Casazola es una voz familiar en la lírica boliviana de los últimos treinta años, con variadas formas de expresión. Desde la juvenil vacilación hasta la madura certeza de sus sentimientos, hay un itinerario de ricas vivencias, algunas dichosas y otras desdichadas con que la poetisa ha construido un mundo interior ebullescente, y por lo mismo inquieto; imágenes y ritmos que quieren salir y darse a conocer. Entonces, la poetisa les pone alas y los deja volar.

...*A veces un poco de sol* no es una historia de amor sino un poema de amor. Antes que un relato versificado es un largo canto al amor y de amor: Por una parte, canto y amor doliente o dolido ante cuyo recuerdo languidece el alma zaherida por el descubrimiento equívoco y la comprobación de que sólo fueron sueños y "a veces sólo un poco de sol" los instantes vividos en la magia del amor; por otra, canto de amor a la vida, a la amistad, a la madre y a la propia poesía, refugio permanente del alma solitaria.

Este libro de poemas parece continuación temática, siguiendo un orden cronológico, de *Tierra de estatuas desteñidas* en que Matilde Casazola anticipa cantos al amor y del amor, donde el corazón, "topo ciego", asoma como ingenua presa de hechizos y espejismos.

La poesía, posada de sueños, está representada por “dichosas aves que pasan volando”. A esas aves acude y les implora:

*Las aves dichosas  
se llevan robado  
mi sueño tejido  
de suspiros blandos  
—Déjenmelo a él  
y llévense a cambio  
este corazón  
maltrecho y gastado*

...A veces un poco de sol es penosa comprobación de que la vida ofrece fugaces momentos de dulzura, pero es pródiga en cálices amargos. No obstante, la poesía que comento está muy lejos de ser un quejumbroso lamento. El recuerdo doliente está exento de rencores y protestas. La poetisa expresa otros sentimientos más elevados: perplejidad, resignación y agridulces añoranzas.

En toda obra literaria hay por lo menos fragmentos testimoniales de vida. En la poesía de Matilde Casazola, cada verso es testimonio franco de su existencia, como resultado de la inconfundible ansiedad de la autora por compartir con los demás su dolorosa visión de la vida y ese poco de sol con que a veces ella nos obsequia.

## *Facetas de nuestro Romanticismo*

Con *Facetas de nuestro Romanticismo*, la producción literaria del escritor y crítico Carlos Castañón Barrientos llega a las dos decenas de libros, casi todos ellos dedicados a la exploración, análisis y divulgación de las letras bolivianas.

El primer capítulo ("Nuestro Romanticismo") es una lección académica sobre el movimiento romántico del siglo XIX en las letras y las artes, desde que esa corriente de pensamiento, acción y sentimiento brotara en Alemania, hasta la Revolución Burguesa de 1789.

Explica con precisión qué formas propias adquirió el romanticismo en América y reproduce la visión que de ese hecho tuvo Ignacio Prudencio Bustillo en su obra *Páginas dispersas*. Castañón agrega que en Bolivia, como en el resto de América, el romanticismo fue, fundamentalmente, "rebelión política", íntimamente ligada a "los ideales de la independencia, bajo influencias muy claras, como la de Juan Jacobo Rousseau".

A continuación, muestra, por ejemplo, el doble carácter de político y poeta del romántico boliviano. Cita entre las dos personalidades más representativas del siglo XIX en nuestra literatura a Bernardo Monteagudo y Juan Wallparrimachi. Continúa con los poetas románticos posteriores a la fundación de la república: Ricardo José Bustamante, Manuel José Cortés, Manuel José Tovar, María Josefa Mujía, Mariano Ramallo, Daniel Calvo, Néstor Galindo y otros.

Como ya es habitual en él, Castañón Barrientos sistematiza sus análisis, resume y opina sobre la base de datos bien cotejados, de

citas pertinentes. En este libro, nos lleva de la mano por los caminos que recorrieron los poetas, novelistas y otros escritores en el mundo del romanticismo, desde Monteagudo, Nataniel Aguirre, Josefa Mujía, Ricardo Terrazas,... hasta Franz Tamayo en su primera obra, "Odas", construida, al decir del crítico Juan Quirós, "a lo Hugo".

En esta obra de Castañón Barrientos no podía estar ausente la referencia aunque sea esquemática del curso del romanticismo en América Latina; los movimientos contemporáneos en cada país y las reacciones modernistas, así como la crítica certera de Gabriel René Moreno a los bardos bolivianos afiliados en el romanticismo.

El autor concluye su trabajo con estas palabras:

"Acaso lo mejor de la investigación realizada haya sido que ella nos ha brindado la oportunidad de revivir con mucho afecto la imagen literaria de Víctor Hugo ente nosotros, y con ello de rendirle un sentido homenaje con motivo de los cien años de su fallecimiento".

Lo transcrito es una modesta autovaloración de *Facetas de nuestro Romanticismo*. Loable la humildad, pero hay derecho de disentir con ese juicio.

Este libro no sólo brinda "la oportunidad de revivir con mucho afecto la imagen de Víctor Hugo entre nosotros..." sino conocer el ambiente romántico dentro del cual surgimos como nación. El Himno Nacional y el Acta de la Independencia son piezas de auténtico corte romántico. La obra de Castañón Barrientos enseña, conduce, aclara e ilustra al respecto. Pocas obras hay como ésta en nuestro medio, para los estudios universitarios y para la divulgación de nuestro pasado y presente cultural entre el público corriente, prisionero de los "spots" publicitarios y de las telenovelas.

## *Literatura de Bolivia*

El crítico literario Carlos Castañón Barrientos ha publicado su 21ª obra de ese género (tiene también libros sobre Derecho) con

el sello editorial de SIGNO. Título: *Literatura de Bolivia, Compendio histórico*. Doscientas cincuenta y cinco páginas en las que se distribuyen ocho capítulos, un índice bibliográfico general y un índice onomástico.

Cada capítulo termina con un esquema o modelo de análisis, complementario de lo expresado en él. El índice general reúne Historias de la Literatura de Edgar Avila Echazú, Juan Francisco Bedregal, Adolfo Cáceres Romero, Fernando Díez de Medina, Enrique Finot, José Eduardo Guerra y Víctor Varas Reyes; Ensayos y Diccionarios Antologías, Revistas y Periódicos (suplementos literarios).

En riguroso orden cronológico, el libro nos conduce por la historia literaria de nuestro país. En el capítulo I, por el período que el autor bautiza como "Protoliteratura de tradición oral", de los primeros brotes de origen mítico en el cuento, poesía y el teatro de la cultura indígena prehispánica. El capítulo II trata de la literatura en la Colonia, época en la cual prevalece la actividad teatral combinada con poesía y narrativa. El capítulo III condensa la producción signada por el Romanticismo en el contexto de la guerra de la independencia, manifestación literaria que Castañón Barrientos reconoce como una "mentalidad puente hacia la República". El capítulo IV continúa con la revisión cronológica de nuestros autores románticos, hasta el año 1900; el capítulo V relaciona la corriente del modernismo de 1900 a 1930, en la poesía, el cuento, la novela y el surgimiento del "primer teatro verazmente nacional". El capítulo VI está destinado a la literatura testimonial surgida en y de la guerra del Chaco, que tiene entre sus más grandes cultores a Adolfo Costa du Rels, Augusto Céspedes, Oscar Cerruto, entre los narradores, y a Raúl Otero Reiche y José Enrique Viaña, entre los bardos. El capítulo VII trata de la época comprendida entre el fin de la contienda como de "profundización del nacionalismo". Cierra este paseo histórico con el capítulo VIII, conclusión del anterior, con el nombre de literatura de "neorrealismo" (1952 al presente).

Los capítulos de este estupendo libro mantienen, una bien elaborada estructura pedagógica constituida por los siguientes compo-

nentes: a) Marco histórico, en que el autor, en pocas palabras, presenta el contexto que explica y da sentido a la revisión de obras y autores; 2) Las expresiones más notables de la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo, la crítica y publicaciones literarias.

*Literatura de Bolivia, Compendio Histórico*, llena un vacío en los programas de estudio de la literatura en todos los niveles de enseñanza y, como todo texto útil, contiene grandes líneas de orientación para que el lector común se guíe en el a veces enrevesado panorama de la producción literaria nacional, y no confunda estilos ni corrientes. Es también valioso el aporte que nos ofrece para tener a la mano fechas, nombres y lugares, datos que ayudan a cualquier tipo de indagación en la materia. En este sentido, el libro que comentamos es y será más adelante una fuente de información necesaria, de consulta; fuente enriquecida por los breves y acertados comentarios del autor, muy objetivos, muy equilibrados y ecuanímes, justamente lo necesario en el juicio, porque la naturaleza del libro no es la de crítica literaria, sino un compendio histórico, como bien dice el subtítulo. Por lo demás, Castañón descuella en la crítica actual juntamente con el maestro Juan Quirós, Oscar Rivera Rodas y Luis Antezana Juárez, con varias obras publicadas entre 1964 y 1989, y centenares de artículos dominicales en *Presencia Literaria*.

En este libro está lo fundamental (no todo) de la literatura boliviana, en una síntesis histórica que puede servir de base para quienes se embarquen en la tarea de escribir una historia literaria más amplia y detallada. Otro mérito de este libro es su estilo elegante, ameno e incitante a profundizar en cada etapa de nuestra historia literaria, recurriendo a las fuentes directas, con el auxilio de los índices especiales de cada capítulo y el índice general, bibliográfico.



## *Anécdotas de Nicolás Ortiz Pacheco*

El académico Carlos Castañón Barrientos ha publicado la segunda edición, corregida y ampliada, de su sabroso librito (uso el diminutivo afectuosamente y también por el formato pequeño del volumen) *Anécdotas de Nicolás Ortiz Pacheco*. La primera edición data de 1975. Han transcurrido, pues, 19 años hasta el lanzamiento de la segunda, tiempo durante el cual el autor ha reunido material complementario, no muy abundante, es cierto, pero novedoso y que suma elementos de juicio para trazar los rasgos más representativos de Nicolás Ortiz Pacheco.

La obra de Castañón tiene dos méritos indiscutibles: 1º) Recobra material informativo de diversas fuentes orales y escritas sobre el genio y figura del personaje, sin detenerse solamente en el registro de la frase chispeante, la salida ingeniosa, sino describiendo también con brevedad y precisión el ambiente dentro del cual tienen sentido las sorprendentes actitudes de Ortiz Pacheco; 2º) Muestra aspectos profundamente humanos que parecen esconderse en el reluciente ropaje del humor, a veces pesado o la sátira perversa de un bohemio de cuerpo y alma. Es verdad que entre la risa y el llanto hay una frontera casi invisible, y que a pocas personas les ha sido obsequiado el don de cubrir sus penas con sonrisas aun burlándose de sí mismas. Algo de estoicismo hay en estos seres que, como Nicolás Ortiz Pacheco, han transitado por el mundo tratando de hacer menos pesada la cruz de la existencia cotidiana.

El personaje elegido por Castañón Barrientos ha sido un bohemio en toda la extensión de la palabra, en un ambiente casi aldeano de nuestras ciudades bolivianas de la primera mitad de este siglo XX.; poeta, periodista, maestro de literatura, guitarrero, bebedor, bromista y amigo.

Con estos atributos, no es extraño que se hubiera convertido en el "profesional de la burla" como lo ha bautizado Castañón. Su perfil no puede estar mejor diseñado sino en estas frases que pa-

recen confirmarse por la caricatura que un muchacho de 15 años le había dibujado allá por 1818 y que ilustra la tapa del anecdotario, cuando dice Castañón:

“Ortiz Pacheco- poeta romántico en el fondo y también un tanto satánico, fue, vamos a decir, un profesional de la burla. Algo realmente notable. Se rió de todo y de todos, hasta de sí mismo (...) Llamó al dolor su maestro y, paradójal siempre, buscó la redención en el pecado llamando vicio a la virtud. La carroza de su existencia se deslizó invariablemente sobre estas dos ruedas: la poesía y el alcohol, aunque en verdad, dejó pocos versos y en cambio bebió mucho”.

Una personalidad excepcional, atractiva por su talento, supo congregar amigos y también más de un enemigo entre quienes se sintieron mortalmente heridos por alguna broma o alguna sardónica frase de Ortiz Pacheco. Ese talento se derrochó en frases, juegos de palabras, tomaduras de pelo, críticas a las malas costumbres, críticas a personajes bolivianos, y se hubieran perdido completamente si a Castañón y a otros que él cita no se les hubiera ocurrido la feliz idea de reunir esas piezas dispersas para armar el rompecabezas de la verdadera personalidad de Ortiz Pacheco.

La lectura de este anecdotario nos deja la sensación de que Ortiz Pacheco malgastó su genio y digo “genio” porque no otra cosa pudo haber sido la fuente del rico repertorio ofrecido por Castañón Barrientos y que seguramente es una milésima parte de las anécdotas perdidas en innumerables noches de juerga.

De la vida de este personaje tenemos destellos en la poesía, en el periodismo, en el buen humor y también en el sarcasmo, pero otra cosa hubiera sido el talento de este “profesional de la burla” si se hubiera materializado en una obra poética de largo aliento o en el teatro o en la novela. Tal vez hubiéramos tenido un Quevedo o un Dickens o un Jardiel Poncela boliviano, potosino de nacimiento, chuquisaqueño de espíritu y formación.

## *Hermano del Viento*

El poeta se ha quedado profundamente dormido, “con la última palabra coagulada/ en el filo de su pluma de cóndor”, y al no despertar, porque nunca se despierta del último sueño, “como cien niñas/ con palomas de luz en el pecho/ lloraron por ti inconsolablemente/ las guitarras lugareñas”.

Primo Castrillo, bardo cargado de timbres autóctonos, estás montando el potro, “hermano del viento” por las faldas de tus cerros, por la cumbre del Illampu y los frutales de Luribay. Estarás en la rueda, junto al Macho Rose, bailando la cueca: “Con la punta/ con la punta/ con el taco/ con el taco/ con el potro de tu cuerpo/ con el mulo de tu codo/ con el buey de tu puño/ con el jabalí de tu nuca”.

Viento, tiempo, montaña, mar ausente... son la textura del poncho abierto de Primo Castrillo. Basta citar tres libros suyos: *Kantutas* (1963), *Ecos de Montaña* (1969) y *Zampoñas Telúricas* (1974) para hablar de una rica herencia de nostalgia legada por Primo Castrillo a la lírica boliviana. Una veintena de libros de poemas forma su herencia de música y reflexiones sacadas de la inspiración, y de las resonancias de una guitarra criolla, compañera inseparable del poeta.

Tomo uno de sus libros: *Hermano del Viento*, publicado en 1978, por Ediciones Juan Ponce de León, San Juan, Puerto Rico, 164 páginas.

El poeta puertorriqueño Francisco Matos Paoli, al comentar el libro *Kantutas*, dice: “En él se explaya un modo de evocación que consiste en la aprehensión de una realidad ya inserta en el recuer-

do. Esta incorporación a la unidad del alma de aquello que es efímero por su propia naturaleza prosigue el hilo de su antigua lírica, casi toda ella enmarcada en la nostalgia fructificadora. El sentido telúrico es evidente en esta poesía de raíces asombradas. En el fondo, lo existencial se proyecta en la ultimidad esencial de lo evocado”.

Lo nostálgico enhebra la poesía de Primo Castrillo. Y *Hermano del Viento* no es una excepción. Aun en momentos en que el poeta canta una canción de rebeldía contra la sociedad consumista y se ríe y burla de la frivolidad humana, asoma con vigorosa presencia la nostalgia, como en este fragmento del poema “Nada... Nadie”:

*Hermosa ingenuidad  
juzgar el valor de un ser humano  
por las cosas que compra.  
Yo, campesino troglodita,  
hermano del viento  
yuntero de alboradas y crepúsculos  
sobrino del agua serenada  
no compro nada... sólo por comprar  
sino el pan de cada día.  
Un pan oloroso y coruscante  
y una guitarra noble de Cochabamba  
me bastan para seguir cantando  
sin comprar nada... nada.*

El viento simboliza en este libro de poemas varias cosas, como revelación de un dominio magistral de la palabra y de la inagotable fertilidad del poeta para crear imágenes, bellas imágenes entrelazadas por el hilo fino de la nostalgia, en delicadas redes de evocación. El hombre, en su contemplación, (Espejo), descubre la horrenda provisionalidad de su existencia y cae, irremediablemente, “en la boca del viento... en la nada”.

En el poema “Tiempo y sonido”, el tiempo es una guitarra que “resuena al tacto más leve del viento” y pasa... pasa el tiempo “irreversible pasa como el viento”. Tiempo y viento son una sola e indivisible cosa y la soledad del poeta “Mi soledad/ tiene su

tiempo y su empuje de viento" (Solitud). El tiempo es huidizo: "Se remonta por las venas del hombre/ y por todos los espacios/ donde el viento/ no conoce la inmovilidad de la sombra". Y en el tiempo escurridizo, hermanado al viento, Castrillo evoca por enésima vez su tierra. Le devoran las ansias de huir, pero no podrá, porque "Solamente el poeta no puede huir/ (...) huir es siempre volver". Y prosigue:

*Como todo ser humano  
condenado estoy a volver de antemano.*

*Volver tarde o temprano  
a ese pedazo de tierra donde nací  
en una noche invernal de pena y llanto.*

*(El Tiempo)*

Se imagina al tiempo como "un caballo desbocado/ galopando sin rumbo/ para nunca más volver sobre sus huellas: inexorable se lleva algo mío/ algo de mi instante cósmico/ y de mi pasajera permanencia/ de sombra, pájaro, caballo de viento".

Quiere hablar con el viento en un lenguaje distinto, que prescinda de las palabras: "Quisiera comunicar al viento/ la verdad desnuda sin palabras". En cambio, el viento habla con voces recargadas: "En cada copa de roble/ susurra el pregón del viento..." (Agua serenada); "Promesas/ de viento cargado de palabras densas..." (Promesas).

El poeta encuentra en el viento un emisario musical y a veces un gran instrumentista de la guitarra, capaz también de arrancarles notas a los sauces. El mismo -el viento- es un notable cantor. Tiene varios oficios, pero todos relacionados con la música y las palabras, en la fusión de ambas, en la conjunción de melodía y concepto están el corazón del verso y el blanco ropaje de la poesía. El viento es un poeta y es hermano del poeta. Por eso trae en las alas "una palabra clara y concisa". (Más... menos).

El viento estimula la evocación más honda del poeta: el mar. Y al reproducirse en la mente la imagen del bien perdido, calla la voz, se hace el silencio ritual de urna que encierra una oración íntima y después incita a la confidencia con el viento:

*Golpe de vendaval en el portal  
que da a la inmensa soledad del mar.  
Paso menudo  
que repica el asfalto de la calle.  
Una voz dulce... límpida  
desde arriba  
y una canción rota  
desde abajo  
La hora del reloj culmina  
en las doce campanadas del mediodía  
y con su acento  
de profunda melancolía  
me hace evocar un recuerdo lejano  
que en silencio  
baja por la escalera  
y un suspiro hondo que sube y resbala  
por la cornisa de la ventana cerrada.  
Callado, inmóvil,... no digo nada.  
Con la voz paralizada  
en la punta de los labios  
no digo absolutamente nada  
Lo que quisiera confesar  
a voz en cuello  
al viento salado que sopla del mar  
es un silencio resonante  
que rehusa convertirse en palabra  
Palabra densa y de intensidad vital  
que podría revelar a toda luz  
la verdad profunda de lo que de veras  
me duele en la oscura razón del corazón.*

*(Viento)*

Entre las varias imágenes alusivas al viento está la del viento morado que ocupa una esquina donde el poeta se siente "encantado". Otra es la del viento como "yeguas desbocadas". La vicuña es un "viento salvaje de la puna"; La vida es "ese otro barrio de

viento y nieve”.

Al partir, Primo Castrillo se ha quitado del pecho el polvo estañífero de la nostalgia y ha dejado con su poesía de evocación andina la mayor riqueza del poeta, “difícil de hipotecar”: “agua, pájaro, viento”, para que los bolivianos tengamos la memoria despierta del mar y su salado viento, y jamás olvidemos nuestro origen como él nunca lo olvidó.

## *Chopin, el esplendor del Romanticismo*

El historiador de la música, Adolfo Salazar, cuenta que, cuando le preguntaron a Víctor Hugo: “¿Qué es el Romanticismo?”, el autor de *Hernani* respondió: “Es la literatura del siglo XIX”. Si la misma pregunta se le hubiera hecho a un compositor de esa época, habría contestado con igual firmeza: “Es la música del siglo XIX”.

Los límites convencionales de un siglo son sólo referencias útiles para una mejor ubicación en el tiempo; de ningún modo líneas demarcatorias precisas entre acontecimientos históricos o formas de expresión cultural.

Es imposible definir exactamente al Romanticismo. Sin embargo, se tiene como punto de orientación el siglo XIX porque en su transcurso predomina una corriente literaria, pictórica, musical; del pensamiento filosófico y político. Frente al Racionalismo y las expresiones artísticas conocidas también convencionalmente como clásicas, imperantes en el siglo anterior, surge algo nuevo: “Lo romántico”, caracterizado por lo maravilloso, lo melancólico, la tradición nacionalista, el calor local, la actitud sentimental ante los aspectos grandiosos de la naturaleza; el ruralismo que condujo hacia la música y poesía intimistas; la libertad, la igualdad de cuna, la igualdad de derechos, la emancipación de toda disciplina, el abandono de prejuicios históricos, la independencia personal, la exaltación del yo; en suma, la expansión ilimitada del sentimiento.

Lo romántico puede situarse entre el clasicismo y el



impresionismo; entre el triunfo del "Rococó" y el surgimiento del modernismo; en su mayor extensión, como la etapa comprendida entre la *Kleine Nacht Musik* de Mozart, y el ballet escénico de Strawinsky. En esta amplitud tienen cabida los pre-románticos y los post-románticos.

José Subirá ha escrito que el Romanticismo es "la corriente vital del siglo XIX". En el epicentro del volcán sentimental se agitan Victor Hugo, Lamartine, -Saint-Beuve, Musset, en las letras, y Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Liszt, Berlioz, Chopin y Wagner, en la música.

Antes de la ebullición, el *lakismo* escocés y el *alpestrismo* suizo habían dado las primeras señales del nacionalismo pintoresco con Ossian y Obermann, respectivamente.

Sin discusión alguna, Alemania es la cuna del Romanticismo con *Werther* y el primer *Fausto* de Goethe; con Schiller, los hermanos Schlegel y Schleiermacher. La cultura romántica llega a su apogeo con Víctor Hugo, en la literatura, y Chopin, en la música.

Salazar dice respecto del músico polaco voluntariamente exiliado en París: "Para que se convirtiese en un ídolo del París romántico, todas las circunstancias apetecibles concurrían en Federico Chopin: belleza, languidez, sentimentalismo, elegancia, la aureola de una patria desgraciada y la presunción de tuberculosis".

Más allá del éxito artístico de Chopin en los salones parisinos exquisitamente decorados, está la profundidad de su obra; al virtuosismo del ejecutante, sólo comparable con la destreza de Paganini en el violín, le acompaña la exaltación nacional impregnada de toques populares, como en los *lieder* de Schumann.

Chopin amó intensamente a la música, a su patria, a "los suyos", a la amistad, a la mujer, a la vida... Amó al amor. Amó con tal fuerza que, ante la ocupación zarista del territorio polaco, gritó desesperado: "¡Dios mío, ¿eres acaso moscovita?!"

Y, en ocasión de la ruptura de su primer idilio adolescente con María Wodzinska, exclamó: "Moja bieda" ("Mi desdicha"). El frustrado sentimiento de amor no quedó, empero, sepultado en esta frase sino que se tornó fuerza creadora para el *Nocturno en do sostenido menor, N.º.20* póstumo; composición protegida por

el "zalismo" equivalente tal vez, en español, al ensimismamiento, más conocido como el intimismo que caracterizara a Chopin durante toda su vida: un estado de conciencia y de emoción casi desconocido por los biógrafos del músico polaco. En este misterioso estado puede hallarse la comprensión cabal del por qué Federico Chopin impidió la publicación de ese Nocturno hasta después de su muerte.

Este hombre que hizo de los sentimientos un mundo de intimidad compartido sólo por el secreto dolor de una enfermedad incurable, por la angustia de la patria sojuzgada, por las vicisitudes del exilio y las inconsecuencias del amor, encontró un refugio reservado sólo a los genios, halló en la música el tono poético y en la poesía el tono musical para legarnos una obra que perdura en el tiempo como luz que llena de esplendor al Romanticismo.

De la vida de Chopin se ha ocupado Jorge F. Catalano durante más de un cuarto de siglo, entre estudios e investigaciones. Una vida consagrada a otra vida, quizá porque entre ambas hay una identificación esencial; tal vez porque entre ellas hay en común el profundo amor por todas las cosas que les rodean. El resultado es esta obra en tres tomos, "casi perfecta", como ha opinado el crítico catalán Manuel Valls.

Una obra escrita y publicada por autor boliviano en circunstancias desfavorables, en comparación con las facilidades que rodean a cualquier escritor extranjero y más aún si éste es europeo; confrontando las dificultades de acceso a las fuentes de información, batallando contra el tiempo y hurtándole a la vida familiar y social los momentos que les pertenecen, para realizar un sueño y transmitir a los demás una nueva visión cultural, original y objetiva. Más de un cuarto de siglo venciendo obstáculos agigantados por las crisis, la poca comprensión de los demás e innumerables tropiezos especialmente en la etapa final de edición de la obra.

Oscar Rivera-Rodas y yo conocimos la primera versión de *Chopin, el esplendor del Romanticismo*, y tuvimos el privilegio de seguir su desarrollo hasta su publicación en tres tomos.

## ¿Qué contiene esta obra?

La historia de Polonia, su desarrollo cultural, las invasiones extranjeras a su territorio y la situación política de ese país en el ámbito europeo de las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX. El entorno histórico de la familia Chopin.

La niñez y la juventud de Federico rodeadas del clima musical romántico que comenzaba a sentirse en Varsovia y Cracovia; los viajes del virtuoso muchacho por Mazovia y las fronteras de su patria; travesías durante las cuales el joven músico absorbe el folclore polaco.

El sentido de patria impregnará más adelante casi toda la obra de Chopin. Jorge F. Catalano ve en este hecho un propósito revolucionario unitarista del pueblo; de un Chopin contagiado de la efervescente actividad política parisina ligada no sólo a la nostalgia sino también al ideal emancipador de Polonia.

Como toda obra seria, bien documentada, hecha con paciencia, con amor y una buena dosis de perfeccionismo, el libro pone en descubierto algunas falsedades, destruye mitos y corrige erróneas interpretaciones de escritores y biógrafos que se ocuparon de la vida y obra de Federico Chopin antes que Catalano.

El autor presenta al hombre y al artista en sus dimensiones humanas, sin echar mano del fácil recurso de la apología huera. Por ejemplo, hila con datos objetivos y deducciones lógicas los sucesos en Polonia conocidos por el músico durante su estancia en Stuttgart; momento clave en la vida del compositor porque asienta en él el sentimiento patriótico, fortalece sus convicciones libertarias y le impulsa a seguir la corriente del Romanticismo, mas no como una frívola adhesión a la moda, sino como militancia efectiva en ella. Surge de este encuentro con la esencia polaca el *Estudio Op. 10, N°12*, llamado *Revolucionario*. Asimismo, pone en claro lo acaecido en Palma de Mallorca, donde Chopin pasara tiempos difíciles: episodio sobre el cual no han faltado autores que han sustituido con la imaginación sus carencias documentales. Esta es una de las constantes de la obra. Jorge F. Catalano ha revisado documentos poco conocidos y hecho traducciones pro-

pius, principalmente de la abundante correspondencia y obra de George Sand. A este respecto es novedosa la relación que establece el autor entre la novela *Lucrezia Floriani* y las características de la unión entre Aurora Dupin de Dudevant y el músico-poeta.

*Chopin, el esplendor del Romanticismo* es una biografía, pero no una biografía más. El rigor sistemático con que el autor encara la multiplicidad y complejidad de hechos históricos va del brazo de una elegante prosa. La estricta comprobación de datos -no hay un cabo suelto en este libro- tiene el valor documental que demanda toda historia fiable.

Este libro no trata solamente de la biografía de Chopin; es también un tratado de la historia del Romanticismo; un compendio de la vida europea de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX; es un recuento sociológico y político de Polonia y Francia. El personaje central es Federico Chopin. Para aproximarse a él, a la naturaleza de su música, al sentido de sus composiciones y a los presuntos motivos de su intimismo, no hay camino más directo que el trazado por la obra de Jorge F. Catalano.

La estructura de la obra es cronológica. Cada capítulo representa un año, y en algunos casos dos. Sin embargo, no se trata de una narración sumisa a los hechos anecdóticos. Y como es natural, el autor ha intercalado -ya como recurso literario, ya como elemento conector de hechos dispersos- varios párrafos de auténtica filiación novelística, sin que esto quiera decir que se combinen en el libro la realidad y la fantasía. Simplemente pongo acento en el estilo de buena madera narrativa.

Completan la obra los índices de personalidades, cronológico de obras, de ilustraciones, bibliográfico, geográfico y onomástico; más de dos mil notas y citas que avalan la solidez del trabajo.

La vida del músico-poeta y la circunstancia que le rodeó -para aludir a Ortega y Gasset- son la sustancia de la obra. La calificación de músico-poeta adquiere pleno sentido y valor tras la lectura del libro de Jorge F. Catalano. Y después de leer estas mil seiscientas y tantas páginas queda también plenamente justificada la afirmación de que Federico Chopin es "el esplendor del Romanticismo", es decir, el astro de mayor brillo entre los luceros musica-

les de su tiempo; apreciación muy distante de la ligereza con que el insigne maestro José Subirá clasificara a Chopin entre los músicos “menores” en una comparación de dudosa consistencia con Bach, Beethoven y Richard Wagner. Entiendo que, al decir que Chopin representa el esplendor del Romanticismo, el biógrafo boliviano ha querido mostrar -y lo ha logrado- que dentro de la marea romántica el músico polaco simboliza la cresta de la más alta ola.

Por último, el intimismo de Chopin emerge nítido de la comunión entre el hombre y su patria, descrita por Jorge F. Catalano del siguiente modo:

“Ora límpidas y azulinas ora grisáceas y turbulentas, las aguas del Vístula van al encuentro de otras aguas y, juntas, forman el mar, origen de los océanos, patrimonio colectivo de las naciones del mundo.

Como esas corrientes que fluyen con destino seguro, la música de Chopin parte de las llanuras de su Patria amada, recorre los salones de las ciudades polacas; traspone las fronteras sin impetuosas espectacularidades ni forzadas prisas: fluye con su mensaje por la Patria”.

## *La Muerte Mágica*

¿Qué fuerza llevó al cuchillo de Cardona a clavarse en la garganta del médico? ¿Fue la mano invisible del callahuaya poco antes asesinado? ¿O una misteriosa energía restauradora del principio de justicia? Son preguntas que brotan del trágico desenlace de "Junta de sangres", el cuarto cuento del libro *Cerco de penumbras*, de Oscar Cerruto.

Esas interrogaciones valen también para *La muerte mágica*, relato del mismo autor, publicado siete años después del fallecimiento de Cerruto.

El arquitecto argentino Juan Carlos Dellepiane, en quien el pintor Cecilio Guzmán de Rojas percibía un "aura sucia"; el descarado impostor que presumía de haber traducido el *Ulises* de Joyce al español, bajo el pseudónimo de Salas Subirat; el personajillo aficionado a hurtar corbatas y a tejer intrigas, se había convertido en la sombra negra del artista, le había amargado la existencia durante dos años, en Londres, y culminado sus perversidades robándole el voluminoso manuscrito que contenía el resultado de largas y pacientes investigaciones sobre pintura.

Dellepiane muere en Zurich -poco tiempo después de sus fechorías- arrollado por un camión. Esperaba, junto a otras personas, la señal verde del semáforo para cruzar la calzada, "cuando, súbitamente, se lo vio proyectado bajo las ruedas del camión, como si alguien lo hubiese empujado".

Guzmán de Rojas se hallaba en La Paz, aquel 13 de agosto de 1939, a miles de kilómetros de distancia del escenario de la muerte de J. C. Dellepiane. Fue a buscar a Oscar Cerruto, a las seis de

la mañana del día siguiente para darle la noticia: "Anoche murió Dellepiane... en Zurich. Un espectáculo penoso... El bonito abrigo con cinturón ensangrentándose en el suelo... ¿Se da cuenta...? En fin...".

Cerruto advierte, al comenzar este relato: "Lo que va a leerse aquí no es un cuento sino un relato escueto. Un relato de hechos verídicos, por más que éstos tengan todas las apariencias de la ficción".

Los hechos reales están ahí, incontrastables: Guzmán de Rojas, Dellepiane, Clara Shelley, la señora Pearson, el Dr. Stowe, Cerruto y otras personas son seres que existieron en cuerpo y alma. El pintor vivió dos años en Londres, becario del gobierno británico. Sobre los cimientos de la realidad, Cerruto construye la trama de una historia cargada de sucesos extraordinarios: combinaciones mágicas en que se funden lo irreal, lo imaginario, con percepciones cotidianas y hechos objetivamente demostrables. El autor del relato adopta -no podía ser de otra manera- una actitud prudente y respetuosa ante lo indescifrable, desde un comienzo, cuando nos advierte sobre las premoniciones: "Aquel día de 1946 en que yo bajaba, solo, por una calle de Buenos Aires, iba pensando en Guzmán de Rojas, cuando al llegar a la esquina de Viamonte y Maipú, oí que me llamaban. Di vuelta la cara y, curiosamente, descubrí en la acera de enfrente a Cecilio Guzmán de Rojas, a quien yo suponía en La Paz".

(Cerruto dice: "bajaba". ¿Lapsus?, porque en Viamonte y Maipú no hay calle inclinada alguna. Toda esa zona es plana, como casi toda la ciudad de Buenos Aires, excepto una que otra depresión topográfica de escasísima pendiente, como en las calles que desembocan en la costanera del Río de la Plata. "Bajar" o "subir" es expresión pacañísima con el valor significante de caminar en una u otra dirección por nuestra accidentada topografía: subir por la Yanacochoa, bajar por la Méndez Arcos, etc.).

Cerruto confiesa admiración y entrañable afecto por Guzmán de Rojas, pero admite que, para otras personas, el pintor era un ser extraño, excéntrico, casi siempre insólito. Relaciona esta imagen con las excepcionales circunstancias en que vino al mundo.

Cuando se hallaba en el vientre de su madre, ésta descubre el fabuloso tesoro de los monjes beetlemitas en un convento de Potosí (pasaje narrado bellamente en "El embrujo del oro", de Adolfo Costa du Rels). Compara los ojos desorbitados de la mujer con aquellas pupilas de extraño brillo que se fijan en él, en el café de Buenos Aires, tras el encuentro casual, cuando Guzmán de Rojas le explicaba que había decidido embarcarse rumbo a Inglaterra.

¿Obra del destino? -Guzmán de Rojas ha advertido, mucho antes de instalarse en el barco, la presencia indeseable del arquitecto argentino en el mismo viaje, con el mismo destino. Ese ser arrogante le deja entrever su fondo maligno. Presiente que ha de causarle mucho daño y decide evitar todo encuentro con él. Ha salido airoso de esta empresa, pero, cuando llega a la pensión de la Sra. Pearson, encuentra que Dellepiane también se ha hospedado allí, en una habitación contigua. El martirio apenas estaba empezando.

Dellepiane se ha metido en la vida del pintor, pese a que "un oscuro instinto lo ponía en guardia contra ese hombre". La personalidad arrolladora del pérfido arquitecto ha minado la resistencia del artista a tal punto que aquél ha logrado sonsacarle información sobre el trabajo que realiza. Le ha robado una corbata -de esto tiene prueba- y le ha hecho romper su hermosa relación con Clara Shelley -de esto tiene serias sospechas- mediante una carta intrigante cuyo contenido se desconoce en absoluto, porque Clara se ha ido y Cecilio no la ha vuelto a ver más. Al contemplar el retrato del Verrocchio, se le aclara la situación: el autor de la intriga no puede ser otro que Dellepiane. Por último, desaparece el manuscrito que se hallaba guardado en un cajón bajo llave y, coincidentemente, el odioso acompañante se ha ido de viaje para siempre.

Dentro del relato son importantes dos observaciones del autor, porque ellas completan la atmósfera de magia y hechizo que envuelve a toda la obra y que envolvió también la vida de Cecilio Guzmán de Rojas:

**1a.** El pintor era un iniciado en ocultismo -o quizás un experto,



eso nunca lo sabremos-. Cerruto escribe: "Mientras el pintor pasaba al vestíbulo para atender un llamado de teléfono o se ausentaba unos momentos por alguna otra razón, yo dejaba el asiento donde había estado posando, para estirar las piernas y, de paso, curioseaba en los anaqueles de sus libros. Guzmán de Rojas había reunido una buena colección de obras sobre ocultismo y magia. Pude ver allí desde el clásico *La rama dorada*, de Frazer, hasta *Prácticas de alta magia. Experiencia y peligros*, de Barnabas Mauciple; *Desdoblamientos y transmigraciones*, de Surendra Mahjari; *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, de P.D. Ouspensky; *La ciencia secreta*, de Henry Durville; *La barrera del tiempo*, de Andrew Thomas; *La India secreta* y el *Egipto secreto*, de P. Brunton, y, entre otros, aquella famosa *Magia popular de los antiguos peruanos*, de Tadeo Gavilán. Todos tenían la apariencia de haber sido muy leídos. No me tomó pues de sorpresa enterarme, por otras fuentes, de que Cecilio recibía en su casa, con despliegue de reserva, a unos callahuayas de Charazani, o se reunía con laikas y yatiris en aldeas extraviadas del Altiplano, empeñado en desentrañar los misterios de la hechicería indígena. Andaba en todo eso".

2a. Cecilio Guzmán de Rojas habría logrado perfeccionar el ate del desdoblamiento del "cuerpo astral", como llaman quienes se dedican a estas prácticas comunes entre los Rosacruces y en la vieja ciencia oculta de la India: "... una noche, hallándose María Luisa (la esposa de Cecilio) sola en casa, oyó que llamaban a la puerta. Eran las once, los niños dormían y la empleada se había marchado. Pensó que pudiera ser Cecilio, en esos días ya en Buenos Aires, de vuelta de Londres. Temiendo ella que hubiera llegado sin anunciarse, como ya había ocurrido otras veces en que su marido se alejaba de La Paz, se apresuró hacia la puerta. Sin abrirla, preguntó quién llamaba. Respondió la voz de Cecilio: Abre, María Luisa, soy yo. Corrió ella el cerrojo y, en efecto, en el vano de la entrada estaba su marido, sonriendo. Y sonriendo la imagen se desvaneció. María Luisa se abstuvo de mencionar el hecho a nadie, por juzgarlo de mal augurio, como el anuncio de una desgracia. Sus angustias sólo se disiparon con la llegada,

unos días después, de Cecilio, y tan pronto como estuvieron solos, oyendo a su esposa, el pintor confirmó que le había hecho una visita.

Incrédula, preguntó ella:

-¿Eres capaz de ejercitar esas apariciones?

Su respuesta fue:

-Lo estoy logrando. Son las primeras experiencias.

Y le recomendó que no hablara de eso a nadie”.

Cuando Cecilio Guzmán de Rojas fue a la casa de Cerruto, a darle aviso de la muerte de Dellepiane, pudo haber dicho: “Anoche maté a Dellepiane... en Zurich”, pero no lo hizo. Dijo, simplemente: “Anoche murió Dellepiane... en Zurich”. Si bien la relación de hechos y circunstancias, magistralmente expuestos en este maravilloso relato, llevan a la conclusión de que Guzmán de Rojas planeó la muerte de J. C. Dellepiane, se desdobló y fue él esa fuerza invisible que empujó al hombre bajo las ruedas del vehículo que pasaba por una calle de Zurich, la forma en que el artista da la noticia al amigo cubre la verdadera autoría de la muerte -sí la hay- con un velo de misterio.

Los escépticos e incrédulos no tienen material de disfrute en esta literatura. El arte de la narrativa prescinde de ellos y sus actitudes. Lo real maravilloso, lo mágico, lo mítico, lo fantástico, con apariencias oníricas, alucinaciones o imágenes que brotan del hontanar del subconsciente son elementos poéticos y literarios que en la cuentística de Oscar Cerruto adquieren valor superlativo, descontada la perfección del lenguaje, y entrelázanse ficción y realidad, misterio y evidencia en fina textura de verosimilitud interna.

La muerte se ha llevado muchos secretos, los que conservaba el propio Cerruto, los que guardaba Cecilio Guzmán de Rojas, los que escondía Dellepiane. Pero, queda un bello relato, una pieza entera, casi perfecta, de la que aún se puede decir, con las palabras de Cerruto poeta:

“¿O ha sido todo un sueño, una centella irreal que la Muerte sostiene entre los dedos nada más?”.

## *Cerco de Penumbras*

Mi primer encuentro con la prosa de Oscar Cerruto fue a través de esa acabada pieza de orfebrería literaria que el poeta tituló *Cerco de Penumbras*. Había salido la segunda edición de lujo, con el sello editorial de Difusión Ltda., a cargo del infatigable impulsor de nuestros valores culturales, Jorge F. Catalano. Catorce cuentos en una impresión fina y tapa ilustrada por Pedro Shimose. Y tras esa lectura creció el interés por las obras de Cerruto.

Las impresiones iniciales, al acercarse a un producto literario como el de Oscar Cerruto, suelen ser de sacudimiento precedido de un gozo estético indescriptible.

Sacudimiento, como el que también sintiera Mariano Pícion Salas, porque a la vuelta de cada esquina de los relatos se experimenta un como estremecimiento provocado por las situaciones de personajes que dicen sus experiencias con soltura, envueltos en una magia que compromete al lector, incitándole a la contemplación y búsqueda de sus propios motivos existenciales.

Gozo estético, porque en Cerruto está la frase labrada, consistente, en la que el autor ha volcado su visión profunda y su arte maestro. Gozo estético que sólo se disfruta ante la pátina de los clásicos y Cerruto es ya un clásico de las letras hispanoamericanas.

Una relectura de *Cerco de Penumbras* hace retornar a dichas impresiones. El ojo avisador de Oscar Rivera-Rodas ha descubierto facetas escondidas al iris profano y nos ha dado en *El Realismo mítico en Oscar Cerruto* una valiosa referencia analítica para acercarnos al mundo del poeta, tan interior que -si vale el uso de expresiones lingüísticas- internaliza las señales externas y las devuelve convertidas en imágenes de ensoñación donde señorean la magia y el mito sobre una base de realidad cotidiana.

No es con ojo erudito con el que releí los cuentos de Cerruto sino con la visión que cede lugar a las emociones o sirve a éstas tan sólo como un canal físico para que el significado penetre en las zonas del subconsciente.

Y, de nuevo, el sacudimiento compartido en *El Círculo* que estremece a Vicente cuando él cree “estar pisando esa zona de la conciencia que se toca con el sueño”.

Otra vez el sueño lindante con la realidad. ¿Dónde está el límite? ¿Cómo reconocerlo? Cerruto aparece siempre de pie en el umbral, mirando simultáneamente, bifronte, hacia lo palpable y hacia lo intangible.

Así con *Ifigenia, el zorzal y la muerte*. Y así con los buitres que devoran el pecho de la muchacha en aquel tranvía endemoniado del que se sospecha es un vehículo enrumbado a la eternidad, al modo de la barca de Caronte, pero que no conduce al infierno (¿o tal vez?) sino a las brumosas, siempre brumosas latitudes de sueños agitados; imperio de la lluvia, clima de temperaturas escalofriantes.

Sin embargo, los cierres de cada relato disipan las estremecedoras incitaciones para convidar pronto a la reflexión consciente. Una llamada, me parece, a la auscultación existencial.

Y luego sobreviene la soledad, esa soledad que parece haber acompañado a Cerruto porfiadamente entre las multitudes bonaerenses igual que en las áridas tierras de esta “Patria de sal cautiva” y que deja un sabor entre nostalgia y pena cósmica, algo así como sufriendo lo que no se sabe.

Los ambientes de Cerruto están cargados de vientos y de lluvia. Ese cerco acosante puede ser el sueño permanente que es la vida, como en Calderón de la Barca. Y, casualmente, el poeta muere cuando sobre su ciudad natal cae una tormenta de granizo y el viento arrecia, a la hora en que Oscar Cerruto tal vez rompía su cerco de penumbras y se asomaba ya a la luminosa vida eterna.

SEVERO CRUZ

## *Porfirio Díaz Machicao, detractor del indio*

El autor comienza con una confesión que puede ser atenuante de culpa, pero en ningún caso eximente:

“No podíamos abstenernos de admirar a ese escritor-poeta, si pensadores de talla, de dentro y fuera de fronteras patrias, pergeñaban artículos de prensa, ensayos y poemas acerca de su talento creador. Los artistas del pincel le dedicaban sendas caricaturas para inmortalizar sus rasgos personales ante el tiempo y el espacio...”.

El señor Cruz no pudo abstenerse de admirar a Díaz Machicao, porque otros lo admiraban también. Muy convincente el argumento, ¿verdad? pero, más interesante que el párrafo transcrito es el que viene a continuación:

“Y no es tarea fácil aproximarse a su monumental obra, con el propósito de introducir el estilete crítico. Ello supondría una ardua y agotadora labor intelectual”.

Menos mal que no se atreva a meter el estilete. La obra de Díaz Machicao se ha salvado de ser destripada. Las letras bolivianas quedan en deuda de gratitud por tan generoso gesto. Pero, también es digno de aplauso el hecho de que el señor Cruz reconozca que no es capaz de afrontar una “ardua y agotadora labor intelectual”.

Para reforzar esa honrada cuanto luminosa declaración, el autor cita elogiosos fragmentos de obras escritas por Luis Felipe Vilela, Mario Arancibia, Carlos Castañón Barrientos, Guillermo Gonzáles Durán, Enrique Finot, Valentín Abecia y del propio acusado de

“detractor” en los que Díaz Machicao se presenta como lo que fue: uno de los más grandes escritores de Bolivia.

Cruz, después de haber transcrito esas citas, presume de haber trazado un esbozo de la figura del que acusa de “detractor”, sin aportar un adarme. Dice: “De ahí un esbozo, a vuelta máquina, del escritor-poeta Díaz Machicao”. La máquina de escribir le ha jugado una mala pasada. En esto él tiene la culpa por haberle dado la vuelta. Conocido el secreto, pasa por alto la plaga de faltas ortográficas y de sintaxis. No debe ser muy fácil escribir en una máquina al revés.

El segundo capítulo del folleto titula “Sus improprios”. ¿De quién? De Díaz Machicao, pues...

Esta parte contiene una afirmación digna de copiar:

“La omnipotencia latifundista, como la minera representada por los tres barones del estaño, hizo escarnio de la masa humana campesina. Ese funesto antecedente proviene desde los albores de la vida republicana, pero hay quienes afirman lo contrario. De ahí que el autóctono ha subsistido sin carta de ciudadanía y al margen de las más elementales conquistas socio-económicas y político-culturales”.

Al parecer, esos que “afirman lo contrario” sostienen que el escarnio del indio proviene del ocaso de la República. Para pensar, para pensar...

Aquí va otro párrafo acerca de la importancia de la Revolución del 9 de abril de 1952:

“Sólo el sol de la Revolución Nacional, que alumbró con exclusivo aporte de sangre, sacrificios, recursos e ideales de la realidad boliviana, permitió encauzar una genuina democracia y participativa. Ha cristalizado, además, la tierra y libertad para los siervos de la gleba”.

¿Qué les parece? La tierra estaba informe, confusa, indefinida, hasta que sale el sol de la revolución y la cristaliza, la convierte en sal u otras materias cristalinas. Ahora, ya sabemos por qué no produce hortalizas, y ni siquiera pasto para las ovejas.

Después, viene una fuerte reprimenda a Díaz Machicao, porque “no simpatizó con la Reforma Agraria” El señor Cruz está indig-

nado: "Aquella apreciación- no simpatizar con la Reforma Agraria- jamás fue de nuestro agrado". Y, como pruebas de "impropios", muestra algunas frases de Díaz Machicao acerca de la Reforma Agraria: "Posición demagógica". "Parece que, ahora, el indio es el opresor y el blanco su víctima".

Finalmente el señor Cruz lanza a boca de jarro la acusación: "Detractor", y exhibe como pruebas algunos pasajes de la novela "Tupac Catari, la sierpe", en los que el narrador introduce estas expresiones: "Indio alzado". ¡Ah, maldito Catari!. "Indio canalla, víbora maldita, te arrastrarás a nuestros pies algún día!", "Indio cerdo... !", etc.

Al acusador le repugnan esas frases, y está en su derecho. Pero, parece que no está familiarizado con el mundo de la ficción y desconoce el derecho que tiene todo narrador de poner en boca de los personajes novelados las expresiones que correspondan a ideas, sentimientos o circunstancias históricas o sociales. Con el criterio del señor Cruz, habría que mandar a la horca a todos los novelistas, por "detractores". El caso de Díaz Machicao se complica porque ha perdido la confianza y admiración del señor Cruz, por los "inconcebibles epítetos lanzados".

Hemos llegado a las últimas páginas escritas, dice el autor, "a vuela máquina". (Primero estaba al revés y ahora se le va por los aires). Y advierte: "Tenemos más tela que cortar", pero guarda las tijeras y renuncia al estilete, porque, como ha dicho al comienzo, "ello supondría una ardua y agotadora tarea intelectual".

No obstante, esta obra confirma la validez del viejo adagio: "La ignorancia es atrevida".

## *Corazones de arroz*

El libro *Corazones de arroz* contiene 14 trabajos cortos, en prosa. Lleva prólogo del escritor y académico de la lengua, H.C.F. Mansilla, quien después de una brevísima y clara explicación sobre el género de la sátira en la literatura universal, nos recuerda que en Bolivia, más precisamente en la región andina, hay “carencia de sentido del humor”.

Muchos piensan como Mansilla al juzgar el carácter del hombre andino y argumentos no les faltan, si, a primera vista, nuestra sociedad es o aparenta ser acartonada, solemne, formalista, seca, reacia al humor, con alto grado de susceptibilidad, resistente y rechazadora de la ironía; capaz de reaccionar con insospechable violencia ante el ridículo, ante la sátira. Esa es nuestra imagen o nuestra apariencia. En suma, parecemos un pueblo que no tiene o ha perdido la capacidad de reírse de sí mismo, de aceptar una broma y celebrar sin hipocresía una frase brillante que nos deje por un momento como objetos de burla.

No obstante, es muy riesgoso plantear estas cosas de un modo general, si tenemos en cuenta que nuestros campesinos aymaras y quechuas y nuestros estratos populares de las ciudades poseen una gama de relaciones interpersonales donde la broma, la sátira, la ironía, el ridículo son permanentes. Informales y “hualaychos”, los hay en todas las capas sociales pero principalmente entre los campesinos. Las lenguas aymara y quechua son riquísimas en terminología burlesca, con mucha sal y pimienta. Basta aproximarse a los grupos de relación de aymaras y quechuas para comprobar que la risa está en ellos presta a dibujarse en todo instante, y no se



trata de seres con la perpetua rigidez de los monolitos de Tiwanacu.

Lo dicho no contradice ni elimina el hecho de que entre nosotros haya tontos solemnes alérgicos al buen humor. En todo caso, habrá que saber si estadísticamente son mayoría o minoría. Para ellos no sirve la obra de Gladys Dávalos, como no sirven las columnas humorísticas de los diarios. Porque *Corazones de arroz* es un libro de sátiras finas: catorce trabajos en los que la autora plantea o expone situaciones jocosas, con sabor; anécdotas personales y reflexiones en torno a pequeños sucesos que nos trasladan de la situación personal a la esfera social.

La exquisita comicidad con que Charles Dickens presenta, por ejemplo, a los miembros del Club Pickwick nos transporta a la sociedad inglesa de gran parte del siglo XIX, a conocer sus miserias, sus contradicciones, sus pecados y pecadillos, sus vicios y taras. La literatura satírica e irónica bien elaborada puede tener un efecto mayor que el de los tratados de psicología o sociología porque aquélla la entienden y saborean los grandes públicos, y éstos sólo están al alcance de los eruditos y expertos de las aulas académicas.

Un rasgo del desarrollo cultural y social es la virtud de reírse de sí mismo, como los ingleses, y disfrutar de las bromas sin sufrir por ellas. Tal vez esto sea lo que más falta nos hace y para ello sean bienvenidas todas las aportaciones humorísticas de la literatura boliviana.

Los trabajos reunidos en *Corazones de arroz* parecen páginas de un diario íntimo, porque la relatora cuenta sus cosas, hasta donde éstas son contables. Ella aparece siempre en primer plano, conduce al lector al sitio de observación en que ella se encuentra y desde donde sugiere ver el entorno con fina ironía, con sumo cuidado para no descender al odioso terreno del sarcasmo.

Sucesos que parecen triviales adquieren en el relato de este libro una importancia que está más allá de la peripecia anecdótica de la narradora, con la vestimenta sencilla de un lenguaje claro y directo, con recursos de contrastación de situaciones en tono amable, sin que sean necesarias, porque salen sobrando, la protesta airada, la vociferación, la recriminación. Aun está ausente la ad-

monición, pero no por ello renuncia al efecto que toda sátira pretende conseguir; que el lector piense, reflexione sobre el estado de cosas que nos rodea y nos tiene aprisionados, como en una cárcel de contradicciones a la que terminamos por acostumbrarnos. Por eso, hay gente que suele decir con el mayor desparpajo: "Así siempre es" y "No hay de qué extrañarse". En la trampa envolvente de la paradoja, los seres humanos solemos perder la capacidad de asombro y adquirimos en cambio la forma indolente de ver la vida y sus acontecimientos, encogiéndonos de hombros. Hasta que llega alguien con inspiración sardónica y, entre risa y risa, ente broma y broma, dice las verdades como en los viejos tiempos de la comedia griega o de los cantos juglares o de los ingeniosos versos de Quevedo, y nos hace pensar y ver el entorno con ganas de cambiarlo.

Las anécdotas personales narradas en *Corazones de arroz* son, en este sentido, un pretexto para entrar en el verdadero texto social o en lo que algunos expertos llaman "el contexto" en que vivimos.

Para concluir, *Corazones de arroz* es un delicioso bocado literario, al estilo periodístico, de crónica personal, con matices de diario íntimo o registro de anécdotas y reflexiones, que se lee con singular placer y que al más amargado -por peripecias parecidas- puede ayudarle a endulzar su paladar, a ver las cosas sin dramatismo y, especialmente, sugerirle que preste atención a su entorno, pero sin tomar muy a pecho lo que le suceda, seguro de que la vida tiene, entre tantas cosas negativas, algunas cosas buenas que por escasas que sean, pueden compensar las malas.

## *Cauce de palabras*

Porfirio Díaz Machicao ha dejado, entre cuatro docenas de obras con que enriqueció a las letras bolivianas, una de reflexiones otoñales titulado *Cauce de Palabras*. El autor parece haber buscado una reconciliación con la serenidad y celebrado un compromiso ineludible con el hombre, para morar desde entonces en el valle de la sinceridad, al amparo de la bondadosa duda que fertiliza al pensamiento. Y es que las dudas que han hallado una respuesta, por provisional que sea su valor, transportan al espíritu hacia los umbrales de los misterios; el dichoso momento acariciado por todo creador.

En *Cauce de Palabras* hay una corriente fluida de imágenes que el escritor deja discurrir sin desbordes ni precipitaciones; un arroyo refrescante para la sed y ansias interiores.

Esta obra comienza con una alabanza a la vejez, que Porfirio Díaz subtituló *Elogio del proceso de la caducidad humana*.

Santiago Ramón y Cajal había bautizado a la vejez con el apelativo de "Proceso de la caducidad".

*Cauce de Palabras* contiene, además, cuatro discursos: Uno, dedicado a la altura física en que habita el boliviano; el segundo, una semblanza bien dibujada de Gonzalo Zaldumbide; el tercero, un estudio breve, pero acabadamente bello del misticismo de Santa Teresa; por último, una interpretación, al modo poético, de las virtudes histriónicas del más grande de los cómicos de este siglo: Charles Chaplin.

El libro se publicó en 1967, editado por la Universidad Mayor de San Andrés. Una coincidencia notable: Ese mismo año, salía la edición francesa de *La Vejez*, de Simone de Beauvoir, traducida al

español en 1970, y publicada ese mismo año en la lengua de Cervantes, por Editorial Sudamericana, S. A. de Buenos Aires.

El estudio de Simone de Beauvoir es casi completo: abarca desde el problema biológico del desgaste de un organismo humano hasta las condiciones sociales en que se desenvuelve dicho organismo en los varios y distintos regímenes sociales y políticos. La autora francesa, apenas un año mayor que Díaz Machicao, ha hecho sonar estridentes clarines en defensa de la vejez, alega con buenos argumentos, compara, condena y castiga al mismo tiempo a la civilización actual tan poco ocupada de los viejos. No hay tesis que la Beauvoir no explote para fundamentar su punto de vista.

Díaz Machicao, en cambio, en sólo 34 cortas páginas habla de la vejez como de un estado ideal en que el hombre se ha despojado de ímpetus y arbitrariedades; se ha liberado de la imprudente celeridad, ha aplacado las pasiones de la carne y rejuntado sus experiencias para obtener de ellas una nueva vestimenta pulcra con la que ha de presentarse al momento supremo de la muerte.

Muchos escritores y pensadores han dedicado su tiempo y entintado resmas de papel con el tema de la vejez. Aristóteles decía que el cuerpo humano alcanza su perfección física, síntesis de sus potencialidades orgánicas -acto de fortaleza y belleza- a los 35 años de edad, pero que el alma, más lenta o más exigente, llegaba a esa perfección a los 50. Hipócrates sostenía que el momento más crítico de la vida comienza a los 56 años.

Díaz Machicao coincide con quienes piensan -como la Beauvoir- que "la vejez es una época privilegiada de la existencia; que aporta experiencia y sabiduría". Veamos: en el discurso sobre Chaplín, dice: "Tenía reservada para esta hora otoñal de mi vida la conferencia de hoy..." Díaz Machicado tenía entonces 58 años.

Y, en lo que concierne al elogio, dice: "Habría que esperar a que el ritmo del tiempo en marcha nos acercara a sus fontanas serenas para dialogar con la voz de sus secretos. A la vejez se le arrancan secretos y se le descubren verdades encanecidas con un hondo sentimiento de sinceridad. Sin este requisito, es difícil obtener

respuestas, abrir el arca de sus tesoros, averiguar la índole de su alma”.

Lo vivido es hontanar de experiencias; no las que sirven sólo para la melancólica remembranza, para la nostálgica evocación de “tiempos idos”. No. Díaz Machicao va más adentro, hacia la profundidad de dichas experiencias, amalgamándolas con las nuevas convicciones serenas del que ha vivido en plenitud. Dichas experiencias forman una totalidad de hechos, como enseñanzas de lecciones inolvidables para el examen final de la reflexión madura (“otoñal”):

*¿En qué rincón guardas el secreto de tu verdad, venerable anciano? -pregunté alguna vez. Y el hombre, adusto como una montaña, me respondió: -Mis secretos no se guardan en los rincones. El vasto mundo y sus criaturas son mi experiencia. Yo fui como todas ellas: realidad, imprevisión, orgullo, desafiante cólera, indomable vanidad. Tú mismo eres un alumbrado secreto de mi mundo.*

## Abismo

Libro dedicado a honrar la memoria de Jaime Saenz, *Abismo* extrae su fuerza surrealista desde las honduras del alma, de un alma inconforme con la rutina y ciertamente entregada a la exploración de misterios. En Díez Astete la muerte no es sólo un motivo de recreación lírica sino -y fundamentalmente- una preocupación constante, casi obsesiva, como si se forjara la llave que abra todas las cerraduras, o como si el autor tratara de salir de su propio abismo indagando en el secreto más escondido para los seres vivientes.

De la indagación, pasa el poeta al estado de convicción y desde allí se lanza a la dura experiencia de la síntesis en imágenes irreales y subreales, para explicarse y explicar a otros el sentido de la vida. Para Díez Astete, vida y muerte son certidumbres que se dan recíproco sentido y valor:

*De ser incierta la muerte sería incierta la vida  
y el fuego abrasaría los silencios del ataúd  
—pero el fuego sólo se consume en sí.*

Claves de estos seis poemas son muerte, amor, vida, abismo, noche, silencio y terror, en combinaciones difíciles, pero conducentes, sin remedio, a la convicción de que el tiempo se descifra en la dáda muerte-amor o en vida-terror, o en abismo-noche, etc., y con la muerte se gana u ocupa un punto de observación de la vida:

*...pues el tiempo no existe sino como  
imagen desgarrada  
y el presente es nunca.*

En la obra de Díez Astete hay continuidad, una frecuencia imaginativa y vivencial que muestra al mismo tiempo evolución de formas hasta la solidez del pensamiento. ¿No es acaso la poesía la manifestación estética más bella de la idea marcada por la experiencia?

*Abismo* sigue el feliz derrotero abierto por sus anteriores obras: *Viejo vino, cielo errante* y *Devoración*, publicados en 1981 y 1983, respectivamente, de prosa poética la primera; narración poética surrealista, la segunda.

El autor de estos libros tiene oficio en el manejo de la palabra. No se le van a escapar fácilmente las escurridizas formas de la percepción. No hay moldeadura prestada -aunque se advierta una fuerte influencia saenziana- ni lustre a contrapelo ni alucinación embrollada. No, nada de esto puede hallarse en la obra de quien vive y siente pegado a los misterios, atento a si de alguna fisura se filtra la información que requiere para confirmar la profunda sospecha de que las claves de la vida son la misma vida, la muerte, el amor, enmarcados en el tiempo al que dan sentido y validez.

Entre los poetas de la generación de los años 70, a la que perteneció el difunto Guillermo Bedregal García, compañero entrañable del autor de *Abismo*, se encuentra Díez Astete con voz honda, timbrada en profundos e inextricables laberintos, en parajes diurnos y en pasajes nocturnales. Aun cuando toca el erotismo, como en el poema, precisamente llamado "Laberinto", las imágenes conducen a la inevitable identificación del amor con la muerte. Más todavía: el amor es en Díez Astete una versión de la muerte, una forma ritual de la certidumbre permanente, intemporal o atemporal y por lo tanto eterna: la muerte.

MARLENE DURÁN ZULETA

## *El otoño de la almohada*

¿Qué circunstancia rodea al momento de la creación poética? En esta pregunta puede cifrarse un mundo de significaciones. La respuesta que se le dé puede hacer audibles las voces del espíritu o inteligibles las intuiciones y sensaciones del poeta, aunque no se las comparta ni siquiera en mínimo grado porque toda vivencia es única, irrepetible e intransferible; más aún lo es la experiencia creadora.

*El otoño de la almohada* es un lamento profundo del corazón no sólo herido sino también desconcertado por la prematura muerte del hermano. Lleva la legítima protesta de la poetisa por el modo trágico y absurdo “que dejó un árbol trunco”.

¿Protesta contra quién? Contra la fatalidad, el sino, la imprevisible y aterradora presencia de la muerte que causa una transformación brusca en el modo de ver las cosas, de palparlas, de imaginarlas. La muerte troca la luz en oscuridad, enluta el alma por mucho tiempo, tal vez para siempre. Y ese estado quedará impreso en el espíritu:

*De pronto un torrente  
de penumbras  
me aguarda cabizbajo  
imitando un duende abandonado  
todo negro  
el desvelo recorre los tubos  
de mis venas  
sobreviene el invierno  
y se hace cotidiano*



Pero, antes de la mutación del alma, la poetisa se contempla a sí misma envuelta en los tules de la somnolencia, en “el crepúsculo desteñido” de los “otoños”. Juegan en esta poesía estados alternos de conciencia/inconsciencia, saltos en el umbral de la realidad y la ficción, entre la verdad objetiva, yacente, testimoniada por el silencio de un cuerpo inerte, y la fantasía a que uno se aferra en un vano esfuerzo por organizar las cosas de otro modo. Como queriendo elucidar el sueño y extraer de él un motivo negador de la realidad, la poetisa exclama:

*He vuelto  
a los rastros de mis sueños  
con las vértebras dislocadas  
con una mirada perturbadora  
es cuando  
la partida del exilio  
hacia el último día de la lluvia  
las manzanas se diluyen sin gusto  
en la línea horizontal  
de mi sombra...*

Tras la congoja, el desconcierto y el extravío, surge la evocación en el origen compartido: el vientre materno, hontanar de enigmática e ingrátida armonía. “Luz misteriosa”, dice la poetisa y busca en ella sosiego.

La poesía de Marlene Durán Zuleta, en *El otoño de la almohada* canta dolida, sin estridencias plañideras, como un llanto que-  
do, pero a la vez de puño apretado por la sensación de impotencia ante ese enorme signo de interrogación con que se presenta la muerte.

## *El odio al pensamiento*

En el artículo *Mis ochenta años* (PRESENCIA LITERARIA, 15 de marzo de 1981, Guillermo Francovich decía de su propia vida:

"Pero puedo decir que mi aventura me ha conducido a una especie de retorno a las raíces espirituales de nuestro pueblo".

Y aunque eludía toda mención a sus conclusiones, excepto: "Mis conclusiones no son necesariamente las de todos los demás", no pudo sustraerse del todo a la necesidad de expresar una, fundamental:

"...frente a las fuerzas demoníacas que están sueltas en el mundo no hay salvación sino en el amor".

El retorno a las raíces espirituales condensa la ansiada integración en el ser nacional -o reintegración en este caso- por el camino del pensamiento ante una impostergable necesidad de equilibrio espiritual. Las fuerzas demoníacas, simbolizadas inicialmente en el choque cultural hispano/americano, juegan magistralmente oposiciones de valor en SUPAY, primera obra de Francovich.

Las fuerzas demoníacas que han perturbado la tranquilidad de los filósofos de nuestro siglo son las guerras, el hambre, la opresión, los totalitarismos que sojuzgan no sólo la vida biológica, sino -y lo que es más espeluznante- el pensamiento. O tratan de someterlo y anularlo. Estas son auténticas tribulaciones del filósofo actual. Francovich lo es y de los más notables.

Su tránsito por la filosofía abre profundos surcos, como éste:

"... fue una incursión en el mundo del pensamiento, con objeto de encontrar un esclarecimiento sobre la naturaleza del problema

y también una solución para el mismo.

Es fácil ceder a la seducción de las ideas que están de moda, repetir los *slogans* que la propaganda divulga sin descanso. Es fácil incorporarse a una escuela o adoptar una ideología. Lo difícil es buscar la verdad por propia cuenta. Es incursionar en la maraña de las posibilidades, es enfrentar las tempestades en que viven los hombres cuando ponen en ejercicio la libertad de su pensamiento y no se limitan a aceptar dogmatismos más o menos cínicos o disimulados”.

Es posible que cuando Francovich escribió *Mis ochenta años* haya estado también preparando -o quizá ya lo tenía concluido- su libro *El odio al pensamiento*, publicado con los subtítulos *Los nuevos filósofos franceses* y *El ciudadano indefenso frente a la barbarie creciente del estado moderno*, por la Editorial Depalma, Buenos Aires, 1982, 130 Págs.

Francovich resume en este libro el estado actual del pensamiento filosófico en Francia, muy inclinado a la filosofía política. Ha tomado para título de su trabajo el del libro de Jean Paul Dollé: *El odio al pensamiento en estos tiempos de aflicción*.

Se trata de una reseña apasionante de las obras de varios pensadores jóvenes -la mayoría separados de la militancia marxista que los tuvo sujetos durante algún tiempo- entre ellos: Bernard Henri-Levy, Guy Landreau y Christian Jambet; André Glucksman, Jean Marie Benoist, Francoise Lévy, Michel Le Bris y, por supuesto, de J.P. Dollé. A ellos, que tienen en común las experiencias del marxismo en militancias partidarias, la guerra de liberación de Argelia y un camino orientado por las ideas de Jean Paul Sartre, (tal vez Marcuse y Althusser) Francovich los denomina Nuevos Filósofos, siguiendo la corriente francesa que ha impuesto tal calificativo a los mencionados escritores.

Todos ellos tienen también en común el haber vivido las consecuencias materiales y espirituales del nazismo y el stalinismo. Según el libro de Francovich, se agregan la revelación de los “gulags” de Alejandro Solienitsin, las ideas de Maurice Clavel y Raymond Aron, afluentes caudalosos de la corriente del nuevo pensamiento filosófico francés.

Cada época tiene sus signos. Tal vez la nuestra se caracterice por la dogmatización y su correspondiente tendencia a aniquilar el pensamiento. En lo político, no puede dejar de mencionarse la horripilante predicción de George Orwell, en 1984.

Hay un hilo sólido que une a este nuevo pensamiento: la secuencia conceptual Platón-Kant-Fichte- y un modo de presentarse en la a veces pesimista o derrotista visión del existencialismo tanto como en la explosiva reacción sartriana.

Los nuevos Filósofos, dice Francovich: “están de acuerdo en que el pensamiento no puede aceptar la sumisión a dogmas que hacen de los hombres puros títeres intelectuales... Es decir que a juicio de los Nuevos Filósofos, en lugar de las ideologías dogmáticas, panaceas intelectuales, que ofrecen soluciones indiscutibles y universales, surge hoy un pensar que se inclina sobre cada uno de los problemas humanos para estudiarlos y resolverlos fuera de consignas y compulsiones que no ocultan sino propósitos de dominación”.

Estos nuevos pensadores tienen a su favor el estructuralismo de Claude Lévy-Strauss, el impulso metodológico de la teoría de sistemas y, fundamentalmente, sus propias experiencias, principalmente el movimiento de 1968.

Quizá resuma esta nueva actitud de los filósofos comentados por Francovich lo que Dollé escribió en “El odio al pensamiento”: “En la historia del siglo XX, el nazismo y el Goulag suponen que el pensamiento es la encarnación del mal y luchan contra él”.

La visión pesimista ha sido presentada en el libro de Francovich a través de *El Angel*, de Landreau y Jambet: La vida es una permanente pugna entre el Amo y el Rebelde. “La perennidad del Amo engendra las ingenuas tendencias anarquistas”. “El Rebelde resurge después de cada revolución traicionada”. El Rebelde es el Angel.

Y, como el poder corrompe, encumbra a un nuevo Amo, el Amo es eterno, invencible. El Rebelde también es eterno, pero el eterno vencido. Su presencia en la escena es imprescindible para la lucha de contrarios.

Francovich sugiere que la situación de los Nuevos Filósofos “acaso pueda compararse con la de los Enciclopedistas del siglo XVIII”.

“Pues bien, los Nuevos Filósofos denuncian en nuestros días, la intoxicación que sufre el pensamiento, hacen ver que la filosofía contemporánea está enferma de servidumbres ideológicas”.

Esta última frase de Francovich reconforta el ánimo que había quedado zarandeado por la apocalíptica predicción de Heidegger publicada después de su muerte, según la cual la filosofía habría de morir a manos de la cibernética.

El libro *El odio al pensamiento* es no sólo una excelente reseña de ágil y apasionante lectura, sino, sobre todo, la llamada de atención que hace un viejo y prestigioso pensador latinoamericano sobre el estado actual de la filosofía, por lo menos en Francia - fuente inagotable de ideas, modas, escuelas y corrientes- para que tomemos en cuenta si más vale vivir en libertad de pensar o vegetar con el pensamiento aprisionado.

BLANCA GARNICA

## *La razón del musgo*

La autora subtitula a su obra "Poemas de amor", corriendo el riesgo de que un lector prevenido o prejuiciado pase de largo, suponiendo que es un poemario más en el que se le escriben versos lloricones o letanías mal hilvanadas a ese sentimiento tan viejo y siempre tan nuevo que se llama amor.

No, este no es un poemario más sobre el tema que cada poeta - con justa razón- explora y explota, unas veces, pocas diríase, con éxito; la mayoría, con rotundo fracaso porque en este asunto del amor, es tan delgada la pared que divide lo cursi de lo elegante; lo grosero de lo eximio, que a veces se transponen las fronteras, principalmente cuando fallan los sentidos que alertan ese traspaso. Este poemario de Blanca Garnica trata el tema del amor con sinceridad, sin tapujos ni ambigüedades, pero al mismo tiempo con originalidad y buen gusto.

Los 32 poemas de esta colección tienen en común una resignada voz que no es protesta, sino comunicación en torno al amor; canto a veces; plegaria, otras, pero siempre en el tono humilde con que se les habla a los misterios y en que se habla a otros acerca de los misterios.

Hay en este poemario una evocación nostálgica aferrada al musgo, como el musgo adherido a la piedra por la razón del amor. Nostalgia y pena por el amor ausente, no por la ausencia de amor. Se entiende que en la poetisa abunda ese sentimiento, pero su poseedora clama la incompletez dejada por un alejamiento imposible de remediar:

*Más fácil /arañar la luna /y no pedirle /que retorne /  
al río /a su primera voz /menos /vino /al parral...*

La ausencia es vacío dejado en una estación, como el tren que parte. La muerte, la pérdida del amor (otra forma de muerte) son como los viajes, se llevan algo muy importante y dejan recuerdos. El amor es para Blanca Garnica como un tren, pasajero, tan efímero como una ilusión o un sueño repetido, pero siempre sueño o sueño al fin, para recordar a Calderón de la Barca:

*-El tren que parte y viene / y viene / y va  
-Debo hablar en pasado / del sabor gris /  
con que me quedé / al irte...  
-Tú eras / el tren de paso / yo el andén.*

Hay evocaciones torturantes, molestas; las hay rencorosas; no faltan las que incitan a urdir venganzas y maldades.

Las evocaciones en este poemario son luminosas, gratas aunque la comprobación de que el objeto evocado se halla ausente ocasione -como es natural- mucha pena y torne al verso en un canto doliente, pero sin rencor, sin el menor asomo de enemistad. Al contrario, hay un rezumo de gratitud:

*Por la tarde de ala que me diste / y por el tren  
en que viajó Septiembre / con tu voz...  
¿Cuál es la razón del musgo?*

-El amor, responde al poemario. Y, al más puro estilo becqueriano, añade:

*Tú, amante, tú / El que viajó en agosto y amarillo...*

Finalmente, en la poesía de Blanca Garnica se advierte una benéfica influencia de Oscar Cerruto, como en otros poetas ya consagrados y por consagrarse. He aquí una muestra de esa influencia:

*No en actitud  
de angélica plegaria  
la campanilla tarde  
y la magnolia.*

*Tú el quebrador callado.*

*No se quema  
en retama  
la piel  
ni ha de ser humo  
nunca  
la cintura.*

*Tú la razón del musgo.*

*No la boca  
tapiada  
a toda risa  
con el ocre cemento  
de tu ausencia.*

*Tú el que inmigró a mi labio.*

*Ya no la huella  
el humo  
ni ceniza*

*Tú la señal buscada.*

*No ha de alargarse  
el alma  
de río  
si consumo.*

*Tú el secreto del agua...*



## *Imágenes y Vivencias*

Ramón Pérez de Ayala, el novelista español de penetración psicológica, decía que el periodismo es “la Viña del Señor donde hay de todo. El periódico encierra el púlpito y la escena; como asimismo el foro, el mercado y el estadio”. ¿Y quién no conoce la ya célebre afirmación atribuida a Ortega y Gasset: “El periodismo es la historia del presente, y la historia es el periodismo del pasado”?

Acude a mi precaria memoria la añeja negación del periodismo como un producto literario, hasta que se hace justicia, a lo menos en España, cuando Juan Valera opina en la Real Academia: “Lo que distingue al periodista de cualquier otro escritor poco o nada tiene que ver con la literatura. La distinción que le da carácter propio es independiente de ella”.

Y no puede ser de otra manera. El periodismo es una herencia de la literatura. ¿No fueron escritores los primeros periodistas “novellanti” y “rapportisti” de Venecia? Y, ¿de dónde provino el caudal humano para las prensas de Gutenberg sino del mundo literario?

Nadie discute ahora la legítima incorporación del periodismo como género literario, en el articulismo, el reportaje, la entrevista y otros modos de expresión de ideas y sentimientos. Porque hacerlo sería negar el valor periodístico de piezas literarias como las de Azorín, Ramiro de Maeztu, Germán Arciniegas, Gabriel García Márquez, Enrique Gómez Carrillo, Franz Tamayo, Adolfo Otero, Nicolás Ortiz Pacheco o Wálter Montenegro, entre miles de periodistas-escritores de todas las lenguas. Y sería como

rechazar neciamente el valor literario de crónicas macizas de todos los nombrados y de los que no han sido mencionados.

El parentesco entre periodismo y literatura es consanguíneo. Por eso, es legítimo relacionarlos. Y por lo mismo, a nadie ha de extrañarle que los periodistas produzcan piezas literarias o que aspiren a que sus breves productos, elaborados con prisa, es cierto, apremiados por el tiempo, acuciados por la inmediatez, adquieran valor literario.

La noticia, el hecho actual es el "leit motiv" del periodismo. Lo efímero del acontecimiento trae consigo una suerte de fatalidad para el artículo de prensa. Dura lo que dura el interés del lector, dura lo que dura en consumirse un palo de fósforo. Juan Quirós decía que el periódico de ayer es ya el almanaque del año pasado. Esa es la fatalidad. Por eso, los periodistas aspiramos a que nuestros trabajos se liberen de la prisión de las hemerotecas y recobren vida en un libro, se junten en un volumen que circule de mano en mano, que habite en sitios más hospitalarios: en las bibliotecas particulares.

Ese deseo natural ha movido también al periodista Augusto Gottret a reunir sus trabajos dispersos en hojas de diarios y otros que dormían en un gavetero para entregarlos al público de lectores bajo el título acertado de *Imágenes y Vivencias*.

El contenido de esta obra responde muy bien a la frase ya citada de Pérez de Ayala: "El periodismo es la Viña del Señor, donde hay de todo". Tal vez el autor se inspiró en este aserto, él lo dirá si fue así. De cualquier manera, guarda correspondencia con lo transcrito cuando en su corta nota explicativa expresa: "Imágenes y Vivencias: algunas las escribí como crónicas periodísticas y otras las redacté como simple entretenimiento, en diferentes épocas. Me animo ahora a completarlas en este pequeño volumen porque significan experiencias personales en diferentes acontecimientos o relatan pasajes de peculiares características que solamente pueden aquilatarse a través del temiz del tiempo".

Hallo en este libro tres capítulos no sistematizados, sin embargo, en la disposición del material dentro de sus páginas:

1. Artículos sobre motivos históricos.

2. Testimonios personales del periodista-testigo de acontecimientos.

3. Impresiones sobre temas generales con aproximación narrativa.

En el primer grupo (Artículos sobre motivos históricos), el autor cumple fundamentalmente con la misión periodística de divulgación de sucesos pasados bajo una síntesis, con un propósito educativo. Una de las más altas funciones de la prensa es la difusión del pensamiento y de las visiones personales sobre nuestro pasado. Gottret ejecuta esa tarea sin pretensiones innovadoras, sin aspiraciones de redescubridor, porque su oficio no es ese.

En "Vicuñas y Vascongados", por ejemplo, toma un pequeño pero importante aspecto, escogido por su olfato periodístico: la duda sobre el verdadero nombre de Alonso de Ibáñez (o Alonso Yáñez); en "Dos muertes angustiosas en el Cerco de La Paz", donde retoma con elegancia el extraño suceso de la muerte del mensajero indio y del pedrero Mariano Murillo, durante el sitio de 1781. El autor aprovecha el tema para lamentar la subsistencia de la lucha de razas y culturas. Invita a pensar en que Bolivia "no es aymara, chiriguana, kechua ni española...". "Es la unión de las culturas y razas aborígenes e ibérica".

En "Suipacha primera victoria de la Independencia", después de un recuento sumarásimos de esa heroica acción del 7 de noviembre de 1810, llama la atención sobre la absurda apropiación chauvinista de glorias. Dice que los argentinos atribuyen la victoria exclusivamente al Ejército Auxiliar Argentino; los chicheños reclaman para sí los laureles. Gottret dice que esa victoria "es de quienes ofrendaron sus vidas por la libertad de una patria grande e indiferenciada", es decir, de chicheños, gauchos y guerrilleros de la independencia. Gottret es abogado de la UNIDAD, de la visión de una sola patria. Esta es una constante en sus trabajos, postula una conciencia unitaria.

Sigue el tono o ritmo de divulgación periodística en los artículos del grupo histórico, en "Cuna y abolengo del Mariscal de Zepita", "Ingavi: el capitán Perales y la caballería chicheña", "La Bandera del Alto de la Alianza", "Drama y angustia en la campa-

ña del Acre" y otros trabajos similares.

En el segundo grupo, encontramos también temas históricos, pero ya no con la visión lejana del observador situado en su papel de reintérprete de fragmentos recogidos de lecturas de libros, sino en el de actor y testigo de acontecimientos contemporáneos, es decir, de "Vivencias" del periodista. Así, por ejemplo, en "Defensa de Hernando Siles", "La muerte de Busch y la Universidad sitiada", "Vivencias del 21 de Julio de 1946" y varios artículos de remembranza de lo que fue la dura represión desatada por el MNR entre 1952 y 1964, donde el protagonista es el temible jefe del Control Político, Claudio San Román, quien según el libro de Gottret, comenzó a labrar su tristísima celebridad en 1946 cuando tenía el grado de teniente de ejército y consagró o perfeccionó su imagen de juez y verdugo con el grado de coronel, entre 1952 y 1964. Bien podría Augusto retomar esos episodios escalofriantes para construir con ellos una colección de cuentos o una novela en la que el personaje central sea San Román. Tiene el material y no le falta talento.

En el capítulo de temas generales, encuentro variedad, una interesante variedad dispersa, un poco al desgaire, un poco al picotazo, aquí y allá, como en sus estampas de Tamayo, de los poetas bohemios Ortiz Pacheco y Julio Ameller Ramallo, en la imagen de Ricardo Anaya y las "Vivencias de La Razón".

Quiero mencionar especialmente dos trabajos: el que ha elaborado sobre Tamayo y sus memorias de "La Razón". Del primero, diré que el autor se asoma tímidamente al monstruo de los Scherzos, traza apenas un esbozo de temblorosos trazos del "Hechicero del Ande". Lo conoció, habló con él, se formó una fisonomía, ojalá, y se lo recomiendo cordialmente, que complete el diseño, la descripción de su carácter, para lograr un retrato personal más perdurable del indio helénico y universal nacido en el Ande.

Del segundo me atrevo a opinar que es un trocito emotivamente construido para la historia de ese grande y controvertido órgano de prensa del magnate minero Aramayo, tan importante que Alberto Crespo ha dicho, sin hipérbole, que en la historia del pe-

El periodismo hay que distinguir dos épocas: "Antes y después de La Razón".

Gottret ofrece en pocas líneas un testimonio de lo que fue ese diario boliviano, cómo se organizó, cómo creció, qué halo de bohemia, de entrega y desprendimiento rodeaba a los hoy viejos periodistas de "La Razón". Muestra la escuela fundada por Guillermo Gutiérrez Vea Murguía. Menciona nombres ilustres del periodismo de la vieja guardia, personajes inolvidables y entrañables amigos: Pastor Barrera, José Luis Corujo, Mario Estenssoro, Hugo Alfonso Salmón, Wálter Montenegro, Alfonso Tellería, Ramiro Cisneros, Luis Ramiro Beltrán... Pero, nos deja con la sensación de habernos pasado la miel por los labios. El dirá: "de lo bueno, poco", pero eso no satisface la curiosidad por saber más cómo fue "La Razón". Le emplazo, pues, cordialmente a que amplíe esa historia y nos deje un testimonio más completo.

En el autor de este libro hay un narrador en ciernes, así se revela en sus intentos imaginativos, con fibra de ficción, si la ficción tiene fibra, "Un caso Kafkiano", "Valor temerario", "Amistad y política"... y en "Los tesoros fabulosos de Cecilio Guzmán de Rojas".

Tomemos este último. Relata en él cómo conoció a uno de los más grandes pintores de Bolivia, digo uno de los más grandes porque figura junto a Melchor Pérez de Holguín, Arturo Borda y Miguel Alandía Pantoja. Cuenta el asombroso episodio en que Guzmán de Rojas preanuncia la muerte del presidente Germán Busch, cuando, -recuerda Gottret- le dice a Enrique Baldivieso, el ex-presidente del joven mandatario cambia.

-Germán (Busch) va a morir, pero tú no serás presidente.

Poco tiempo después, Busch muere y Baldivieso no llega a sucederle en el mando de la nación porque a la vigencia constitucional, se le antepone la "patriótica lealtad" del coronel Carlos Quintanilla.

Gottret incursiona también en el legendario origen de la fortuna de la familia Guzmán de Rojas, leyenda magistralmente perpetuada por Oscar Cerruto en "La muerte Mágica", contada antes por Adolfo Costa du Rels; motivo permanente y cantera inagota-

ble para la recreación. Gottret puede y debe retomar este mágico suceso, también tiene materiales y recursos narrativos para hacerlo.

En síntesis, puedo decir que la obra *Imágenes y Vivencias* de Augusto Gottret es un bazar "de todo" que incita a la lectura desde sus primeras páginas. No está ausente en ellas el toque romántico. Cito aquí un trozo que me ayuda a confirmar mis impresiones:

"Rumor de tambores y tamborileo de lluvia sobre la tierra. Atardece. Es un atardecer gris, lento que parece apoderarse poco a poco de las montañas.

Los soldados marchan sin compás: tienen la casaca y la gorra rojas y en sus rostros morenos se dibuja un rictus de decisión. Vienen de lejos y sus músculos están cansados, pero ellos siguen caminando, hasta perderse en la negra lejanía ¡Van en busca del enemigo! buscan a esos hombres del mar que tratan de quitarles sus tierras y marchan decididos. No hay temor en sus rostros; no hay temblor en sus manos que agarran el fusil; saben que los rivales son fuertes y que detrás de ellos, como una sombra vaga, está la Muerte... pero no importa".

¿Por qué signo romántico?. Porque he aquí una exaltación de la defensa del Alto de la Alianza, tal vez la más representativa del valor de nuestros "Colorados". Y una identificación del periodista-escritor que ha tratado de mostrar en una percepción subjetiva y por lo tanto personal, con el sentimiento de la vieja pero no por ello caduca aura vivificante del romanticismo, que puede y debe devolvernos el equilibrio desbalanceado por el materialismo campeante en nuestros días.

## *Quietud de Altillo*

El prólogo de este libro obliga a un par de aclaraciones necesarias con objeto de ubicar a la obra dentro de sus propios límites literarios. El prologuista afirma que *Quietud de Altillo* es un libro de cuentos; luego, parangona a su autor con Adolfo Costa du Rels, Antonio José de Sainz, Josemo Murillo Vacarreza, Porfirio Díaz Machicao, Oscar Cerruto, Raúl Botelho Gosálvez y Augusto Guzmán, entre "otros escritores de la actual etapa literaria del país".

Esta comparación es exagerada o excesivamente generosa. Parece que después de haberla hecho, el prologuista se dio cuenta de su error y trató de restablecer el equilibrio de su comentario. Escribe: "El Tcnl. Loayza Ramos, que eligió para sus delectaciones espirituales las a veces riesgosas enseñadas del cuento literario, estamos seguros que arribará a buen puerto...".

*Quietud de Altillo* no es un libro de cuentos, en el sentido puro de este género narrativo. Hay en esta obra lo que Alone llamaba "divagaciones, cuadros, relatos, escenas, retratos, estampas, trozos o momentos de vida". Ningún cuento, porque no existe una estructura narrativa planificada como exige Henry James ni una trama concisamente tratada y las piezas están muy lejos de constituir expresiones artísticas.

Se trata de un conjunto de episodios de la vida real, con algo de innegable imaginación. Algunos conservan su originaria trivialidad y otros tratan de levantar vuelo creativo o recreativo, pero inútilmente porque el narrador coloca obstáculos de inverosimilitud y redundancias innecesarias. Unos cuantos conservan interesantes

matices o pinceladas que prometen mucho, pero que en el desarrollo de la acción se pierden de un modo lamentable.

*Quietud de Altillo* tiene de todo, como en un bazar; no obstante, algunas estampas tienen por hilo conductor la deliberada exaltación de virtudes militares lo cual es muy natural teniendo en cuenta la profesión del autor y de ningún modo censurable, si es legítimo que cada quien lleve agua a su molino.

Veamos algunos rasgos distintivos de los trozos narrativos de este libro:

**La rabona.-** La historia de una mujer que salva la vida de un soldado en la guerra, escondiéndolo. Ella muere acuchillada por un chileno en la operación de "repaso" (remate de los heridos). Dice el relator: "El herido, con una temperatura superior a los cuarenta grados centígrados comienza a recordar..." ¡Increíble! Nadie es capaz de recordar algo cuando sufre semejante fiebre. El acto que acompaña a ese estado es el de delirio.

**El obsequio.-** La acción se sitúa en la guerrilla de Ñancahuazu. El soldado "Punatas" le hace una mala pasada a su compañero Rojas. Se ha apoderado de los 700 pesos que a éste le correspondían y en lugar de los billetes ha cosido papeles en la chaqueta del amigo burlado. Muere el tal "Punatas" y Rojas recobra la guerrera del muerto. Se la lleva a Cochabamba y cuando la descose, encuentra 1.400 pesos en ella. Descubre en su propia prenda sólo papeles. Un final ingenioso e inesperado, sin duda. Esta escena bien lograda no necesitaba de elogios que no vienen al caso sobre la presunta valentía del presidente de la república, que visita la zona de operaciones en helicóptero y muy bien protegido.

Desmejora el relato la malintencionada -por falsa- referencia a un comportamiento atribuido a los guerrilleros en el siguiente diálogo:

-¿Sabes lo que hacen con los heridos?

-¡No! ¿Qué hacen?

-Los matan para quitarles sus armas.

La aversión o inquina del autor-militar a los guerrilleros es algo a que Loayza Ramos tiene pleno derecho, pero no le autoriza a



mentir. En varias obras sobre los episodios de la guerrilla del 67 está probado que los insurgentes jamás asesinaron a sus adversarios heridos. Un testimonio concluyente es el que ha dado, por ejemplo, el entonces mayor Rubén Sánchez. Y aquí no cabe la excusa de que se trata de un hecho imaginario. No, el relato es tan realista, casi de testimonio histórico donde no cabe duda de la intención puesta en el diálogo anterior. Además, desde el punto de vista literario, es inverosímil e inaceptable que se mate a un herido sólo para “robarle su arma”. La justificación está traída de los pelos. Sería más convincente, dentro del clima narrativo, justificar ese asesinato en el odio inspirado por la ideología o en la perversidad humana.

**El piadoso.-** Es la historia de un vividor que come y bebe gratis haciéndose pasar por amigo de la infancia de cualquier difunto que llevan a enterrar.

Lo incoherente de esta estampa folclórica es que Calixto Tancara reciba todos los días en su cuartucho de soltero un ejemplar de periódico. Este personaje, según la descripción que de él hace el autor, es un pobre diablo, con el traje raído que cuelga en una silla. El infeliz plañidero no tiene dónde caerse muerte, pero se da el lujo de recibir el diario en su domicilio. En este relato, el final se adivina desde un comienzo, por los adelantos de información que da el narrador.

**El billete.-** Se trata de un billete premiado de lotería que llega a manos del inquilino Sierra. Su dueña de casa, vieja avara y enferma, lo había dejado junto a la imagen del Señor de la Sentencia. El billete cayó al suelo cuando la imagen del santo arribó a la casa de Sierra. La vieja muere, pero antes había tenido el cuidado - para facilitarle las cosas al relator- de anotar el número de lotería en un papelito que guardó en un bolsillo del traje-sastre con que la enterraron. Arlinda, que así se llama la anciana, muere llevándose a la tumba el secreto. Sierra cobra el premio y vive feliz comiendo perdiz.

**El espichista.-** Estampa de la guerra del Chaco que trata de los ya famosos “emboscados” que se herían en una mano o un pie para ser evacuados. El “Espichista” Mendoza es condenado a fusi-

lamiento por orden superior. La nota interesante es la circunstancia de que en el pelotón de fusilamiento está el hermano menor del reo quien dispara su fusil al aire. La historia culmina con acierto y redondea la intención en el susurro del sargento al oído del coronel:

“... Este soldado es hermano menor del Espichista”. Todo lo demás es redundancia inútil que relava el brillo del relato.

**Los extranjeros.-** Este trozo promete mucho al comienzo. Da la impresión de que el autor va a construir una gran novela a partir de la historia de la familia Kovalenko. Arranca con cierta consistencia y sugerencias que estimulan el interés del lector, pero... decae, se desploma y languidece hasta tornarse una pieza humorística cuando el Tilucho recibe quince “fuetazos” -bien merecidos- por mentiroso e intrigante. El clima dramático no pudo ser sostenido. Este relato se le escapó a Loayza de las manos.

**Fanatismo.-** Tras una lección recargada de erudición sobre hipismo, el autor transmite las afiebradas alucinaciones de Horacio, un fanático de los caballos. El espíritu del caballo “Amauta” le habla al amo en sueños y le dice que no debe viajar en avión y le salva la vida; le anticipa el número de lotería que será premiado y le hace millonario; le sugiere que venda su casa junto al Piraí y le evita un desastre económico porque poco después una riada se lleva esa propiedad. ¡Quién tuviera un caballo así, o cuando menos el espíritu de una mascota con esas cualidades! En este relato, la imaginación del escritor se ha desbocado.

**El viejo.-** Este es, probablemente, el mejor relato de *Quietud de Altillo*, por su brevedad y por la sencillez con que toca un tema de todos los días: la injusta situación de abandono en que se encuentran los ex-combatientes del Chaco. Tiene logros narrativos aunque resaltan dos asperezas: primero, que el viejo no podía ver a través de la ventana el estado del tiempo, porque había noche oscura: “Aún reinaba la oscuridad nocturna” y segundo, la redundancia en el comentario de la “chola barrendera”. Cuando el viejo deja de sentir frío y ve a su difunta esposa, ya el lector se ha dado cuenta de que el personaje ha traspuesto el umbral de la muerte. Los dos últimos párrafos malogran el encanto del final de

la historia, por exceso de explicación. Un cuento no necesita explicación.

**El socio.-** Una narración sacada de la vida actual. Tiene el mérito de exponer una suerte de moraleja contra la angurria de los especuladores y agiotistas. Los comerciantes en pescado quedan bloqueados en un camino a causa de una huelga campesina durante catorce días y pierden todo su capital, por ambiciosos. Es bastante difícil creer que en esos catorce días el pescado “entre en descomposición”. Seguramente a los dos o tres días ya estaba podrido y a los catorce requetepodrido, ¿no?

**El ayer.-** Tal vez el título que mejor le cuadre sea; “El cuento del tío”. Es una sugerencia, porque el tío le birla al sobrino su noviecita adorada con el cuento de que ella es una “corrida”, divorciada y “que anda acostándose con hombres. El ingenuo muchacho cree esta historia en las primeras de cambio y rompe su compromiso sin dar explicaciones ni averiguar nada. Se va al Brasil y cuando retorna, ya está casado con otra, encuentra al viejo amor. Solo entonces se le ilumina el seso y pregunta si aquella historia malvada que contó el tío fue o no verdadera. Descubre entonces que el tío tejió la intriga para tener el campo libre y casarse con la muchacha. Todo esto tiene sabor a telenovela mexicana melodramática tanto como otro relato de la mujer aquella que sabe por un simple telefonazo de su médico que éste se había equivocado de análisis cuando algunos meses atrás desahució a su paciente atribuyéndole cáncer avanzado. Este relato, **Desahucio**, tiene mucho parentesco en su concepción, con **El ayer**.

**El Jichi.-** Basado en la leyenda según la cual cuando muere el Jichi (tigre) se seca la aguada. Hermoso tema para un cuento.

El lector se ambienta en la selva e interesa por la trama, que parece asomar en las primeras tres páginas, pero nuevamente el tema se le escurre al narrador como el agua entre los deseos. Entonces, el relator acude a una salida desesperada. Como debe cumplirse la leyenda, recurre al auxilio de ingenieros y geólogos de YPF, encabezados por un gringo y una compañía norteamericana para que sequen la laguna en sus trabajos de exploración petrolera.

Estas consideraciones bastan para demostrar que el libro comentado es un breve anecdotario difícil aspirante a la categoría de “la mejor cuentística boliviana”.

## *Consejeros de Reyes*

Hugo Celso Felipe Mansilla (1942), filósofo y politólogo graduado en universidades alemanas; miembro de número de la Academia Boliviana de la Lengua, correspondiente de la Real Española, es también un buen narrador. H.C.F., como más se lo conoce entre los amigos y en el mundo intelectual, es autor, entre otras obras, de las novelas *Laberinto de desilusiones* (1983), *La utopía de la perfección* (1984), *Opandamoiral* (1992) y *Consejeros de reyes* que acaba de salir de las prensas, con el fresco olor de tinta y la atracción que pude ejercer sobre los lectores su original título, aunque éste, a primera vista, pueda sugerir que se trata de un catálogo o guía histórica de célebres consejeros imperiales donde podamos hallar, por ejemplo, a Séneca y a Richelieu.

Ha publicado, asimismo, ensayos de variada extensión sobre filosofía, sociología y ciencia política. Es vasta su producción en estos campos, reunida en libros y dispersa en revistas científicas y culturales, y en suplementos literarios de Bolivia y del extranjero.

Nunca ocupó un cargo público; en cambio, es un *free lance* en la vida universitaria, en los institutos especializados, como conferencista e investigador. Un hombre libre de ataduras burocráticas, dispone de su tiempo como se le antoja. Es, sobre todo, un pensador que ha hecho de la reflexión el motivo esencial de su actividad mental, oficio que él mismo ha calificado como *otium cum dignitate*.

Es un hombre de mundo, en el pleno sentido de la palabra; viajero incansable, no como el simple turista que se encandila con

los brillos de ciudades y monumentos perpetuados en una tarjeta postal, sino como agudo observador de hombres y pueblos, de culturas y todo lo que ellas comprenden. Su sólida formación humanística le provee los elementos necesarios para interpretar los hechos del entorno social y meditar en busca de explicaciones, tarea de todo filósofo. Obviamente, Mansilla tiene su propio puesto de observación bien definido. Es adepto de las tradiciones aristocráticas premodernas; su actividad reflexiva parte de esta adhesión cargada de exquisita ironía y de un admirable dominio de la paradoja.

La Escuela de Frankfurt, constituida por intelectuales alemanes emigrados a los Estados Unidos de Norteamérica, que huyeron del nazismo, desarrolló la Teoría Crítica de la Sociedad, violentamente denostada por los marxistas que acusaron a Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamín, y otros frankfurtianos de mecanicistas, desviacionistas y traidores. Al margen de la virulencia de estos ataques, en su mayor parte injustificados, la Escuela de Frankfurt contribuyó al estudio de los fenómenos sociales de nuestro tiempo y, principalmente, al desarrollo de las ciencias de la comunicación.

H.C.F. Mansilla se familiarizó en Alemania con los fundamentos de esa teoría y esto se deduce de la forma recurrente con que aparece en sus obras el tema de la ambigua relación entre la sociedad civil y el Estado; problemática que sirve también de trasfondo a sus novelas.

### *La novela*

No voy a referirme aquí a la extensa y de variada temática obra de Mansilla. Me limitaré a presentar algunas referencias de su producción narrativa y, principalmente, a manifestar las impresiones que me ha dejado la lectura de su última novela, *Consejeros de reyes*.

Conocí y disfruté la calidad literaria de Mansilla antes de conocer al autor, cuando llegó a mis manos la novela *Laberinto de desilusiones*, su primera pieza narrativa en que el autor protago-

nista de la historia disecciona la sociedad alemana vista y vivida por él como "técnicamente perfecta, pero humanamente gélida", donde los estudiantes extranjeros, y particularmente latinoamericanos, se involucran en el atractivo y afiebrado movimiento revolucionario de la segunda mitad de la década de los sesentas.

En esta novela se aspira ya un perfume de aristocrático aroma que ha de perdurar, como las buenas esencias, en sus demás libros. Digo aristocrático en su sentido primigenio, *de lo mejor*, en oposición a la kakistocracia o predominio de lo malo, *de lo peor*. Son también recurrentes en las obras de Mansilla variadas apelaciones estéticas tanto al juzgar el comportamiento individual de las personas cuanto al observar a la sociedad. Hay en ellas nostalgia humanista y estética al contemplar un mundo práctico, funcionalista, pero sin gusto, sin elegancia: el hombre reducido a la condición de eficientísimo engranaje de una poderosa maquinaria que hizo posible el llamado "milagro alemán" a sólo veinte años de haber concluido la más devastadora de las guerras, la iniciada por el tercer Reich.

En el estilo de Mansilla se siente un lejano rumor, como melodía de fondo, que no sé si puede provenir de Herman Hesse o de más lejos.

Eso, en cuanto a *Laberinto de desilusiones*.

La novela *La utopía de la perfección* es, en realidad, un verdadero tratado de política que, bajo el ropaje narrativo, expone una tesis bastante pesimista, pero fundada en sólidos argumentos: la tesis de que la política y la eficiencia administrativa son incompatibles, a lo menos en esta parte del mundo que nos ha tocado vivir. He ahí la utopía de la perfección.

En *Opandamoiral*, el novelista teje una trama histórico-política que abarca ciento treinta años, donde se entrelazan el pasado y el futuro en una Bolivia representada por varias generaciones de una familia originaria de una provincia chuquisaqueña. La decadencia y fragmentación del estado y la sociedad es fruto, en esta reflexión -también pesimista- del triunfo de la vulgaridad ante el desmoronamiento de los valores éticos y estéticos.

Las obras de ficción que he mencionado bien pueden ser reco-

nocidas como novelas de reflexión; en ellas se funden, como en una aleación de metales, el ensayo, la narrativa, la reseña cuasi periodística, el estilo epistolar, la reflexión a veces amarga, a veces risueña; el anecdotario, la crítica erudita y no en pocas ocasiones la tesis académica. No está ausente el buen humor y esto hace amena la lectura de sus obras.

Ningún escritor es inmune a las influencias de otros autores. Claro que hay influencias beneficiosas y dañinas, eso depende del roce que se haya tenido con los productos de la cultura; del grado de receptividad e intuición selectiva con que aquél se acerca al enmarañado mundo del pensamiento universal.

En H.C.F. Mansilla se advierte la inconfundible presencia de influjos procedentes de la narrativa clásica griega y latina; de los moralistas franceses y más nítidamente de Vladimir Nabokov, coincidentemente, un ilustre liberal que tuvo que exiliarse en Inglaterra después del triunfo de la revolución bolchevique.

La estructura de *Consejeros de reyes* se parece a la de *Pale Fire* del escritor ruso.

Hay algo de Jorge Luis Borges en Mansilla, quizá en la construcción de la frase, en el tono de la ironía o en la ideología.

Veo, pues, influencias benéficas legítimas.

*Consejeros de reyes* es un libro denso, nada fácil para los públicos masivos, acostumbrados a las lecturas breves, ligeras y que no inciten a pensar.

Los sucesos históricos de esta novela, los apuntes teóricos, los juicios de valor confluyen finalmente en la personalidad del autor, tornándola una pieza íntima e intransferible. En la última página se lee:

“No ha sido un libro fácil, lector, y menos aún entretenido. Al componerlo, no pensé en promover ninguna causa pública, ni enaltecer ningún ideal honroso ni tan siquiera esbozar consejos prácticos. Deliberadamente, no reflexioné en torno a temas y asuntos que te conciernen o que a la larga te fueran de alguna utilidad. Lo escribí para llenar mis muchas horas de ocio y angustia, para divertirme y, tal vez, para dejar a mis parientes y allegados un recuerdo de aquel a quien ellos no apreciaron oportuna y ade-



cuadramente. Yo soy la única materia de este libro... El solazarme durante los crepúsculos ha sido la causa de estos ejercicios que tú, lector, tienes entre manos, pero también la activa pretensión de probar que mi razón no claudicó a la vista del verdugo”.

Entre julio y octubre de 1992, el suplemento literario de “Primera Plana” publicó algunos fragmentos de este libro, como piezas autónomas, como relatos redondos. Hago mención a este hecho porque de la estructura novelada cada capítulo puede ser comprendido independientemente del anterior y el posterior, sin perder sentido y fuerza comunicativa. Por ejemplo, cuando relata la relación entre los cristianos y el poder en tiempos de Constantino el Grande. Se trata, en el fondo, de una parodia de la relación moderna entre marxistas y comunistas, y el ejercicio del poder.

*Consejeros de reyes*, siguiendo la trayectoria de sus antecesoras, es una obra que se sitúa a medio camino entre la ficción, la crónica histórica y la reflexión filosófica.

El pre-texto, del texto, como antes lo he descrito, son los episodios históricos de personajes que siempre estuvieron detrás del trono, maquinando políticas ataviadas de ironía y buen gusto: el escriba mayor del rey sumerio Eannatum, el primer ministro del rey Hammurabi de Babilonia, el filósofo romano Anicio Severino Boecio, canciller del rey ostrogodo, Teodorico el Grande; Diego de Saavedra Fajardo, plenipotenciario español en el congreso de Münster.

La obra confluye en un personaje central: el filósofo Boecio (¿Mansilla?), el gran pensador del tiempo de transición entre la Antigüedad y la Edad Media, autor de la célebre “Consolidación de la Filosofía”, mientras espera al verdugo. El meollo de esta novela es el diario íntimo escrito durante la espera, que cuestiona la validez del credo estoico y los principios platónicos de la famosa “Consolidación”.

Esta obra, en síntesis, puede describirse brevemente como:

1. Crítica consistente de toda forma de totalitarismo, recurriendo al decurso histórico de la humanidad.
2. Reminiscencia nostálgica del -para Mansilla- evanescido humanismo, a la vez que una exaltación del seductor aspecto lúdico

que conlleva el ejercicio del poder.

3. Reflexión -pesimista, sin duda, mas no claudicante- sobre la "inutilidad" de toda moral ética pública (en esto véase el ejemplo de los estoicos) por sus inevitables contradicciones.

4. Religiosidad, profunda religiosidad, faceta novedosa para mí, respecto de sus otras novelas.

## *Pienso Luego Exilio*

La poesía de Jorge Mansilla Torres (Coco Manto) se ha templado en la fragua del destierro. *Pienso Luego Exilio* es su cuarto libro de poemas, escrito en México. Igual que *En verso y en directo* (Lima, 1978) y que sus trabajos periodísticos y de ensayo, constituye al mismo tiempo un testimonio de la injusticia social, una protesta con sabores agridulces y un mensaje de rebeldía, de combate incesante por la conquista de la libertad.

Hay varios denominadores comunes en esta poesía: la actitud irónica del poeta ante la impostura que enmascara verdades y usurpa valores; el dolor que ocasiona la contemplación de la miseria y la injusticia, especialmente en las minas bolivianas; la nostalgia de la patria ausente; la frustración política y el engaño. Todos estos materiales o motivos del poeta incitan -como ha sucedido en varios versificadores- a la protesta vociferante, a veces procaz o de mal gusto. En cambio, Mansilla Torres construye con esos mismos materiales un canto desgarrado, pero no quejumbroso; combativo, pero no desaforado; nostálgico, pero no pesimista.

En medio de tremendas verdades a las que otros cierran los ojos, Mansilla Torres pone una deliciosa carga de humor o descripciones coloreadas por la evocación y la esperanza. En este autor habitan dos personas que han aprendido a convivir y cooperarse: el poeta Jorge Mansilla Torres y el humorista Coco Manto. Aquél, recurre a éste para no perderse en las aguas de la desesperación; éste se nutre de aquél para sobrevivir en medios hostiles, como refugiándose de las tempestades. De este modo, en la poesía del

autor confluyen y se amalgaman la ironía, la protesta, el combate, el amor, el sueño y la esperanza.

El poeta Jorge Mansilla Torres cita en la primera página de su libro al humorista Coco Manto: "Oiga usted: la poesía ha de ser clarita como el singani y útil como un alicate".

A veces, el poeta abandona al humorista:

*Yo que en un tiempo fui luz de trigo  
ahora soy una sombra de estaño.*

La poesía de Jorge Mansilla Torres va más allá de la protesta hecha verso, canción o pancarta de manifestaciones. Está impregnada de imágenes profundas e indelebles: de un ilimitado culto a la libertad y amor a la justicia:

*No me quema ningún odio opresivo,  
amo a la libertad sin más excesos  
que ejercerla, porque cuando yo vivo  
es un irse repleto de regresos.*

Ir más allá de la protesta airada, transponer el umbral de la encendida bronca es signo de asentamiento y maduración. En el caso de *Pienso Luego Exilio* (deformación humorística de "Pienso, luego existo", de René Descartes), el poeta ha conseguido poner a su servicio al humorista cuando le es necesario, y cuando no, canta con su propia voz inspirada en la reflexión, y en el sentimiento de dictado existencial, como en este soneto, al modo de José Eduardo Guerra:

*Yo que asumí la vida como un reto  
confieso no poder tenerla asida,  
es un pez en mi mano entumecida,  
difícil de aquietar en un soneto.*

*Abdico de mi voz y me someto  
al eco de la masa diferida  
y encuentro que la vida es la medida  
del que acepta entramparse en su secreto.*

*Tengo días que son aguas mortales, tierra  
súbita en mis ojos finales*

*elegía en el odio sacudida.*

*Yo no sé qué dejar que me resuma:  
si esta vida de muerte que me abruma  
o el ansia de morir que me da vida.*

## *De Puño y Letra*

Este libro obtuvo el Primer Premio en Poesía del Concurso Anual de Literatura "Franz Tamayo", de 1980. Lleva una nota de "desagravio" en la que la institución editora lamenta el que obras premiadas -como ésta- en los años 1978 a 1981 no hubieran sido oportunamente publicadas. Meritorio el esfuerzo de la alcaldía paceña, que saca del olvido producciones literarias de autores por ella premiados. Salta a la vista que la prisa por reparar esa injusticia no ha permitido una cuidadosa revisión y corrección de errores, por lo menos en el caso del poemario de Mansilla Torres. Por ejemplo, el apellido paterno del autor se ha publicado con "C" (Mancilla); en el prólogo, se ha dejado pasar un acento irritante sobre la palabra catarsis ("catársis"); en la primera línea del "desagravio", el primer desliz ortográfico: "Desde hacen muchos años...".

Varios poemas de *De Puño y Letra* han sido publicados en el libro *Pienso Luego Exilio*, (Imprenta de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1986), corregidos y modificados por el autor.

*De Puño y Letra* resulta, de este modo, la primera versión de *Pienso Luego Exilio* y vale para aquél lo que se dijo de ésta en el comentario publicado en SIGNO N° 21 (mayo-agosto), porque se mantiene en ella la actitud irónica del autor ante la impostura que enmascara verdades y usurpa valores. Cuando Mansilla Torres escribe este poemario -agosto de 1980- están frescos dos acontecimientos que estremecieron a los bolivianos: el golpe de estado de noviembre de 1989 encabezado por el Cnl. Alberto Natusch Busch y el asalto al poder del 17 de julio de 1980, conducido por el Gral. Luis García Meza. Ambos sucesos han inspirado versos

dolidos e indignados para *De Puño y Letra*. Así lo dice el autor en la nota manuscrita de la página 13: "Polvo y lumbre, agua y barro de mi tiempo, estas poesías fueron escritas en el tenso repliegue que origina el espacio en que aman, sufren, trabajan, sueñan, perecen y nacen las vidas y los pueblos". Mayor fuerza dará después a la protesta en *Pienso Luego Exilio*, nuevo impulso a la denuncia social y más alto vuelo a la esperanza.

Mansilla Torres se mueve ingeniosamente en el verso libre, en el juego de palabras cargado de sugerencias. La ambigüedad de las palabras es cera blanda entre sus manos, técnica que maneja desde hace diez o doce años y cuyo primer fruto fue *En verso y en directo*, impreso en Lima, en 1978.

Donde el poeta tiene muy poca fortuna es en el soneto. Insiste en esta forma de composición (hay una veintena de sonetos en el libro), pero también en los riesgos de su escaso dominio.

El soneto es muy exigente, difícil, porque somete a reglas inviolables. Esa es su naturaleza. Muy pocos poetas han logrado un dominio magistral de esta técnica y a los mejores cazadores se les ha ido la liebre más de una vez. Mansilla Torres piensa que componer sonetos es la cosa más fácil del mundo:

*Componer un soneto es muy sencillo,  
basta cuidar de tiempo y de rimas,  
once sílabas justas como anillo,  
que no vendrán si el talento escatimas.*

Es verdad que en este primer cuarteto se cumple el requisito de la rima, pero de muy débil manera poética (sencillo-anillo; rimas-escatimas). No toda consonancia es poética, como se comprueba en los sonetos de Mansilla Torres.

El estro de Mansilla Torres puede dar mejores frutos en el verso libre, como lo demuestran sus otras composiciones y como lo testimonia también la incompatibilidad de sus sentimientos y forma de expresarlos con la difícil técnica del soneto.

## *Moradas Iridiscentes*

El título del poemario sugiere que el poeta se sitúa en la posición del observador y luego pulsa la lira para describir con ritmos versificados las habitaciones del arco iris, en cantos reminiscentes del Génesis, como lo apunta con mucho acierto el prologuista Julio de la Vega.

Pero, esta impresión - la de que el poeta mira, narra y comunica desde fuera- es parcialmente válida porque poco a poco se advierte que él se introduce en los destellantes ámbitos de la naturaleza para formar parte de ella y liberar sus propios juicios, sus formas de ver las cosas y de interpretarlas.

A la manera del más puro naturalismo rousseauiano, Martínez Salguero se pasea por los elementos naturales ya combinados, pero antes parece impregnado de la inquietante interrogación filosófica acerca de qué es el ser como si Heidegger le quitara el sueño. Toma -así parece- como punta del ovillo la noción del "ápeiron" para desenvolver sus cantos a veces iluminados de optimismo y a veces ensombrecidos de azoramiento, y busca la explicación de su angustia existencial en un conjunto de elementos materiales aparejados a ideas. Aquí es donde parecen confundirse de nuevo causas y efectos. Ora es la montaña generatriz de la idea; ora es la idea la que da vigorosa presencia a la montaña.

El poemario comienza con un canto al fuego. Origen de todas las cosas, génesis de la creación y, al mismo tiempo, el dolor. El fuego es elemento forjador y purificador. El amor mismo está hecho de fuego: en la plenitud y en la declinación:

*Pira de luces que se abre  
en mil lenguas de sabiduría  
para construir la multitud de cuanto hay  
en este mundo de nostalgias*

.....  
*Fuego que es cántaro donde hierven  
extraños licores de destrucción...*

Parangonar el fuego con el amor no es en este poemario una cómoda actitud carente de imaginación. Al contrario, la extinción del fuego es equiparable a la extinción del amor, porque ambos están hechos de misterio:

*Acalladas palabras  
de las velas del sentimiento  
que se apagan una a una,  
hasta quedar congeladas en la oscuridad  
en este templo atónito  
del hombre que renuncia al amor...*

.....  
*Amor que muere,  
infinito silencio que crece como maldición...*

La segunda pareja de imágenes está representada por el agua y el tiempo. Si el fuego, germinador de las cosas, y al mismo tiempo devorador y destructor de ellas, posee fuerza inconmesurable, el agua lo tiene sitiado, "apaga sus ardores".

El agua es eterna: tiempo por oposición, el fuego es efímero, perecedero, provisional. El agua es río y hora. Como el tiempo y el fuego de Heráclito de Efeso, el agua es mutación, porque es río y devenir:

*Sañudas horas que caen sobre nosotros  
con el acerado filo del dolor  
que nos abre las venas  
y se unen con lo más íntimo que tenemos  
y se adentran sin temor en nuestros huesos  
y se mezclan con nosotros  
y nos renuevan y luego se van  
¡y sin embargo se quedan!*



La identificación de imágenes es más precisa en esta afirmación: "Los ríos son las horas de la tierra".

Fuego y agua modelan la montaña y se convierten en aire y tierra. La montaña es el Ande imponente, magnífico: "Cerros altivos". Las montañas son fundamentalmente pensamientos, ideas. La metáfora que sigue define mejor este concepto:

*Montañas que son torreones de granito  
donde repica  
el enorme campanario del silencio...*

No parece haber una relación muy satisfactoria entre montaña y pensamiento a menos que se admita la metáfora a rajatabla, pues el pensamiento es acción y la montaña quietud. De todas maneras, queda la relación trazada: montaña-idea-Dios. Cuando:

*¡Idea!  
¡Tú no eres caduca como yo,  
ni como esta cáscara de sonido interior  
que es el universo  
.....  
eres la infinita sien del pensador eterno  
que perpetuamente se ama en ti  
como tú lo reflejas a EL!*

Otras relaciones que Martínez Salguero presenta con caracteres de amalgama indisoluble:

*nubes-esperanza,  
árboles-vida,  
lluvia-tiempo,*

Caminos-vidas (en cuanto transcurren -las vidas- como los caminos, pero adheridos a su propio tiempo que para los caminos no existe).

*calles-trabajo,  
jardines-sentimientos,  
estaciones-adioses y  
Aire-Dios.*

Estas díadas metafóricas tienen originalidad, de ahí que se descarta la posibilidad del pretexto temático que es siempre indicio

de falta de imaginación. En el poemario de Martínez Salguero hay una imbricación sólida y aún más: hay una constante evocación intelectual de los sentimientos humanos de la denuncia social, de la angustia existencial y de todos los avatares del alma, como en calles-trabajo y estaciones-adioses.

Julio de la Vega -en el prólogo de libro- afirma: "... en ningún momento la poesía contenida en este volumen ha buscado hacerse mística o siquiera religiosa, es simplemente humanista".

Ta vez, pero hay una esencia teológica en el poemario de Martínez Salguero: brota a cada instante la invocación al Hacedor, su presencia es palpable en cada verso y su reconocimiento machacón, como si el poeta quisiera demostrar a cada instante sin necesidad de esforzarse mucho, que Dios es la presencia constante e infinita en todos los elementos. Me atrevería a afirmar que Martínez Salguero presenta un poemario como un testimonio incontestable de la existencia de Dios y de alabanza de su obra. Veamos sólo algunos versos:

*Misterio que sonrío en el corazón del enigma  
y sin embargo  
es fuente de luz que arde  
en todos los poros de su sutil esencia  
Dios, por Siempre Dios.*

.....  
*Es cierto,  
Dios,  
la verdad más pura y más recóndita  
que podemos alcanzar  
es apenas un pálido reflejo de tí.*

.....  
*Por encima de las ruinas del tiempo  
que se retuercen en las manos del vacío  
flotando sobre la suprema devastación  
que ha demolido la arquitectura misma  
de la infinitesimal partícula de energía.  
Pisoteando la desolación de cuanto hubo*

*Infinito  
Luminoso,  
con la luz que carece de electrones.  
Parapetado en la trinchera del amor  
Dios, por siempre Dios.*

Y se me ocurre que esa presencia permanente de Dios en el canto o los cantos de *Moradas Iridiscentes* está representada por las manos que el poeta alude como las manos del arquitecto, del moldeador de arcilla, del hacedor de los misterios; manos del destino. (Dios según fue concepción) del granizo absoluto, manos que encienden y apagan...

## *El relato minero de Bolivia*

El tema minero tiene preponderante presencia en las letras y en las artes bolivianas. Bolivia, país minero por excelencia desde los tiempos del Incario, ha desarrollado una poesía minera, una narrativa minera, una pintura minera, un ensayo minero y una música popular, también minera; elementos de expresión que definen, a lo menos, una parte importante del ser boliviano y describen figurativamente las tribulaciones del pueblo andino.

En el género de la narrativa, el tema minero ha sido tratado -con algunas excepciones- preferentemente bajo la visión del realismo-objetivo, pero también en dirección hacia la denuncia social y política, ingrediente insoslayable tratándose del objeto de interés -el minero- tan ligado en sus orígenes y consecuencias al desarrollo político y social del país.

La vasta obra narrativa minera forma un conjunto arquetípico de las relaciones de producción en el trabajo extractivo de las riquezas del subsuelo. El protagonista es la masa trabajadora, explotada y marginada, aunque se llame Pedro, Juan o Manuel. La vida de los personajes es la vida del proletariado minero en un universo fantástico, y paradójicamente real (a menudo, la realidad supera con creces a la fantasía).

Jaime Martínez Salguero ha estudiado paciente y rigurosamente la novela boliviana basada en la realidad minera. A la manera del ayesado explorador, cateador de vetas, se ha introducido en los socavones de esta narrativa, bien provisto de lámparas y derroteros, pero, sobre todo, confiado a sus propias intuiciones, a su buen olfato de crítico y analista.

Como resultado de esas exploraciones, entrega este libro, varios de cuyos capítulos fueron publicados en las ediciones dominicales del suplemento Presencia Literaria. No hay obra similar a ésta, aunque varios escritores han tocado el asunto minero recurriendo a sus fuentes literarias para reforzar sus argumentos sociológicos o políticos. Por eso la obra de Jaime Martínez es pionera, abre senda y señala puntos de orientación para otros investigadores y críticos que vendrán a ensanchar la ruta.

Más de una vez se ha dicho -no sin razón- que en Bolivia no se ha producido "La gran novela", una pieza comparable a la de otros hispanoamericanos como José Eustasio Rivera, Miguel Ángel Asturias o Gabriel García Márquez, por ejemplo, de amplia difusión continental y mundial. En parte, es verdad, pero sólo en parte, porque sin forzada independencia de su valor histórico-documental, tenemos "La gran novela", la primera en el más puro estilo realista, con extensión hacia el realismo-mágico en *Anales de la Villa Imperial de Potosí*, de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, del siglo XVII, obra de la que Alberto Crespo ha escrito: "La lectura de los 'Anales' provoca una constante perplejidad y plantea antes que nada el problema de la certidumbre histórica, hasta el extremo de que es casi ilusorio pretender vislumbrar los elementos reales y separarlos de los imaginarios o fantásticos...".

El estudio de la narrativa minera, de Jaime Martínez, comienza en esa portentosa obra testimonial de la vida de Potosí, signada por grandezas y miserias, sucesos cotidianos y extraordinarios. El estudio pasa por los momentos de auge de la minería y sus declinaciones.

Pero, no es una relación sujeta a una rigurosa cronología, no. Martínez Salguero nos conduce por vías que confluyen en el tema central y que parten de varias estaciones: el ambiente humano, la

obsesiva búsqueda de la riqueza (la fiebre del oro, le llamaban en California) fácil para muy pocos, imposible para la mayoría por los caprichos de la suerte, de la diosa fortuna; el laboreo minero y sus peligros, la violencia, la conversión del indio agricultor en el proletario minero, la organización social y política, las luchas sindicales, la huelga, las masacres, en fin, Jaime Martínez ha reunido los componentes esenciales del tema minero y los ha estudiado en su contexto, en su universo.

En esta obra, el autor dice, por ejemplo, que la novela minera "tiene mayor tendencia a analizar lo externo, lo social, lo objetivo, que la vida íntima del personaje. El protagonista de la novela boliviana no es una persona sola, aislada sino generalmente es todo un grupo social".

El crítico-analista pregunta: "¿Qué categoría busca relievlar la novea minera?", y él mismo responde: "El escritor, en general, percibe que la política y la realidad socio-económica giran en torno del hombre y lo modifican, estableciendo un ciclo. El hombre es el hacedor de la politica y creador de la circunstancia socio-económica. Esta realidad, una vez objetivada, una vez independizada de su creador, induce a la transformación del hombre para que éste se adecue a las nuevas realidades por él creadas".

He aquí otra imagen cualitativa del ser minero: "El héroe de la novela minera es un hombre de permanente oposición al mundo oficial... El héroe de la novela minera es un constante inconforme y un perpetuo buscador de nuevas realidades sociales, por eso es un revolucionario".

Este libro tiene otra virtud: recoge lo fundamental de la narrativa boliviana basada en el tema minero (novela, cuento, relato) y documenta cada afirmación con la cita precisa (hay 142).

El análisis se cierra con bien meditadas "conclusiones" sobre el carácter de la narrativa minera, a la manera de síntesis que proporciona información concisa sobre el tema tratado a la vez que induce a reflexiones en torno a la relidad boliviana signada históricamente por la minería; la plata y el estaño, en ese orden, y ahora puede ser el oro, dentro de un ciclo de dependencia

monoprotectora. La novela minera, como la ve Martínez Salguero, presenta los hechos como actuales, vigentes, y en este sentido, trasciende hacia las esferas de la política, la sociología, la economía, el marco jurídico y otras manifestaciones de la vida boliviana.

EDUARDO MITRE

## *Desde tu cuerpo*

Eduardo Mitre es en la nueva poesía boliviana un fino tallador de la palabra e incansable explorador de secretos. Riguroso en el manejo del lenguaje y a veces juguetón, sus ejercicios lúdicos son parte de la búsqueda del dominio, de la posesión plena de los significados.

El poeta bucea, bien equipado, en las profundidades de los signos que nominan a las cosas y las cosas mismas para comprender al mundo.

Ha creado un universo propio donde el asombro se amalgama con el raciocinio y de esa fusión brotan alegrías, angustias y temores, encerrados en la cifra de una palabra.

Parece impregnado de convencimiento en comunión con Octavio Paz; copartícipe del oficio de poeta cuando practica lo que el mexicano escribiera:

*Contra el silencio y el bullicio  
inventó la Palabra, libertad que  
se inventa y me inventa cada día.*

*Desde tu cuerpo* es el sexto libro de poemas de Eduardo Mitre. Una nueva visión del mundo a partir de la contemplación del milagroso retoño de la vida. Bien pudo comenzar el poema con esta imagen del mismo Mitre:

*Hay un cuerpo que nos despierta  
al milagro del cuerpo*

Los ojos del poeta descubren una realidad distinta no sólo porque el ser padre abre las puertas de un nuevo acontecer donde las cosas parecen adquirir otras dimensiones, sino también porque

los símbolos de la vida plantean interrogaciones acerca de la inocencia, del tiempo y los caminos transitados por el hombre-niño o niño-hombre. Y, ¿cómo sondear esos secretos si no es a través del diálogo con el mismo hombre? Hablar entre adultos es hablar “de niño a niño”, con una apelación suplicante para que en el diálogo se desnuden autenticidades.

La nueva forma de ver la vida desde la causa material que la origina (el padre) y desde la prolongación (el hijo) parece transportar al poeta hacia las provincias ignoradas del destino y al mismo tiempo hacia las esferas de remotos orígenes; todo esto en acopio de sensaciones:

*Me miras hijo,  
y siento  
que nos miramos  
yo y el destino.  
Vengo de lejos, hijo.  
Pobre rey mago  
un hombre te traigo  
de regalo*

Nominar a los seres y las cosas es el primer acto de la creación. “Hágase la luz”, fue el primer mandato de Dios y dio el nombre de “luz” a la claridad que hace posible el reconocimiento de cuanto nos rodea, que despeja tinieblas y aparta confusiones. El oficio del poeta es en este sentido una ritual aproximación a Dios, imitando el acto creativo.

Mitre, ha llamado a su hijo “Gabriel”, como el Angel de la Guarda, como el enviado de Dios para la sagrada anunciación de la llegada del Mesías.

La vida actual, llena de egoísmo, materialidad, violencia y corrupción, espanta al poeta. El quisiera proteger a su niño de todos los peligros sociales:

*Cuartos, patios, calles, ciudades,  
cuerpos, almas, vicios,  
el mar infinito conocerás  
¿Y luego?*



La segunda parte del poema comienza con la reconstrucción de un fragmento publicado en *Mirabilia* y que decía:

*Igualita que la nuca del bebé que se bautiza  
bajo el agua de la pila la lechuga*

En *Desde tu cuerpo* la imagen se transpone:

*¡Aleluya! Mirabilia  
igualita que lechuga  
bajo el agua de la pila  
tu nuca que se bautiza*

Se ha dicho ya que el juego, el buen juego, exige dominio, igual en la práctica de un deporte que en el manejo del pincel o de la palabra. El siguiente verso es una muestra de la destreza del poeta:

*Lloras mama saca mamas  
mamas manan mana  
mana sacia extasia  
sueña baja colma calma  
mama guarda mamas*

La preocupación por el futuro que aguarda al hijo perturba nuevamente la tranquilidad del bardo, esta vez localiza su temor en el ambiente nacional, en la tierra que nos tocó para nacer y vivir:

*Hay un país solo, triste  
pobre, mágico, difícil,  
casi imposible.  
Errante nosotros,  
hijo, de allí nomás somos.*

Una sola alusión a la política ha bastado para expresar el terror que siente el poeta ante la opresión militar que sufren los pueblos:

*Que no te deformen  
hijo, los uniformes  
ni te envilezcan  
los honores*

El poema sigue con un mismo timbre por las etapas de crecimiento del niño Gabriel. Este empieza a caminar y eso significa,

dice el poeta, que empieza también a escribir, a dejar huella, a marcar significados:

*Andar es escribir  
el secreto dictado  
de Dios, de los astros o ¿de quién?*

Para cuando el niño aprenda a hablar y tenga que vérselas con el enmarañado bosque del lenguaje, el padre le aconseja prudencia con las palabras:

*Cuídate de las palabras.  
O son cuchillo  
o son cuchara  
O tienden puentes  
o traman trampas*

*Desde tu cuerpo* es un tierno poema bien pulido, casi un derroche de maestría en el tantas veces dicho dominio de la palabra.

## *Elogio del Libro*

Un pequeño gran libro, reimpresso en la capital ecuatoriana por el librero Luis A. Carrera, en formato 10,3x 7,3 cms. con motivo del 25° aniversario de la fundación de la Librería CIMA.

El prólogo de Carrera nos hace saber que *Elogio del Libro*, escrito por Gustavo Adolfo Otero (Nolo Beaz), cuando desempeñaba las funciones de embajador boliviano en la patria de Manuelita Sáenz, fue publicado por la Librería "Española", de los esposos Arsenio y Lolita Briz, con la finalidad de hacerlo llegar a los clientes de la librería, como un obsequio de Navidad. Dice Carrera que la primera edición constó de 500 ejemplares: 100 en pergamino, encuadernados, y 400 en imitación de pergamino.

En sus 89 minúsculas páginas, el *Elogio del Libro* contiene 23 capítulos o secciones de grata lectura. Un panegírico, sí, al libro, a ese leal compañero de todas las edades.

Otero le reconoce la virtud de enseñarnos "a vivir bellamente, y lo que es más necesario, también a morir bellamente".

El escritor narra en sus *Memorias*, obra anterior al *Elogio del Libro*, sus desafortunadas experiencias en la escuela primaria, pero también el impulso natural (¿refugio indispensable?) hacia los libros. Dice que sus primeras lecturas fueron de las obras de Emilio Zola y los cuentos de Calleja. Su vida fue intensamente compartida por la lectura y la escritura, dondequiera que el inquieto y talentoso político, escritor, periodista y diplomático se hallara. Esa fecunda relación con los libros hizo de Otero un erudito en bibliografía, un maestro idóneo y un consejero competente en esta materia.

Con esa autoridad, Nolo Beaz habla de la atracción que ejercen sobre los bibliómanos las vitrinas que exponen libros, “instrumentos -dice- mediante los cuales se cultiva en el público la úlcera de la curiosidad, abierta constantemente por la adquisición del libro nuevo, con olor de tinta fresca”.

A la librería, el escritor le reconoce la calidad de “único establecimiento de carácter comercial que puede ser considerado como una prolongación del hogar”. De la biblioteca, se expresa así: “La biblioteca es el cementerio de los libros, donde inclusive se los guarda embalsamados, por la disciplina del catálogo, por el cuidado perseverante y por la vigilancia policial (...). La biblioteca hasta puede adquirir la jerarquía de un templo elevado a la cultura, para conservar las esencias del espíritu humano, donde el destino del libro es desaparecer en manos del intercambio comercial”.

Traza un esbozo psicológico de librerías y bibliotecarias, asignándoles a las últimas una devoción maternal hacia el libro. Similar ensayo acerca del carácter humano contienen sus apreciaciones en torno a las “Librerías de viejo”, donde, anota: “Nuestro afán se fija en la idea de reconstruir una psicología, una personalidad. Nada hay, en efecto, que nos introduzca en el ser total de un hombre como revisar su biblioteca”.

A través de una ingeniosa comparación entre la embriaguez alcohólica y la embriaguez de la lectura (Otero no bebía alcohol, pero si todos los libros que caían en sus manos) describe a los “borrachos de libros” como a seres que han superado el grado de saturación de lecturas y a quienes “les basta acercarse a una biblioteca, inspeccionar una librería, para embriagarse de libros, de carátulas, de títulos, de vejezes y novedades”.

Otero pasa revista a los libros de éxito (best-sellers), habla del virtuosismo en la lectura, el sendero de la sabiduría sembrado de libros, la cultura, los placeres de la lectura, la libertad y las situaciones especiales de la vida conectadas a cierto tipo de lectura.

El bibliómano y bibliófilo Gustavo Adolfo Otero nos ha dejado el más sabio consejo digno de transmitir a todas las generaciones futuras:

*Hay que leer todos los libros, los libros buenos y malos. Todos los libros merecen amor, cariñoso apego y acogedora dulzura. Hay que leer todos los libros, porque cada uno de ellos deja una estela de luz en el alma. Al decir que se lean todos los libros, nos referimos a aquellos bien o mal escritos, como también a los llamados morales o inmorales. Sólo así el hombre podrá reproducir en sí mismo la imagen de Argos y tener el panorama integral del mundo en sus tres dimensiones, aunque al totalizar en la sabiduría y en el conocimiento, se avance por el camino de la ignorancia.*

ISABEL PARAÍSO

## *El verso libre hispánico* *Orígenes y corrientes*

Isabel Paraíso, escritora e investigadora española ha dedicado buena parte de su obra a Ricardo Jaimes Freyre y un capítulo especial al crítico mayor de las letras bolivianas, Juan Quirós, en cuya antología titulada "Índice de la poesía boliviana Contemporánea" (1a. ed. 1964) basa su estudio acerca del verso libre, en lo que concierne a los poetas bolivianos. Isabel Paraíso había iniciado este estudio en 1975. De la fecha que lleva el prólogo: diciembre de 1984, se deduce que el libro se hallaba en prensa cuando salía a la circulación, en Bolivia, la segunda edición ampliada y corregida de la antología de Quirós, con el sello de Gisbert y Cía., pero en verdad, el impulsor de ella fue el difunto escritor, poeta y librero, Jorge F. Catalano Aramayo. La escritora española no alcanzó a conocer esta segunda edición y por ello, en su análisis y mención de casos no figuran los nombres de varios poetas de las últimas dos décadas. Sin embargo, esta no es más que una ligera deficiencia que no afecta ni desvirtúa el propósito del estudio, porque éste se concentra en mostrar cómo ha desarrollado y madurado la comprensión del versolibrismo en la lírica hispana e hispanoamericana, desde las *Leyes de versificación castellana* de Jaimes Freyre hasta nuestros días.

El prologuista Rafael Lapesa dice de esta obra: "Deja bien sentado el origen múltiple del versolibrismo hispánico nacido en tierras americanas y pronto acogido en la antigua metrópoli (...). El presente libro será fundamental para el conocimiento estructural e histórico de la poesía hispánica contemporánea. Deja resuelto uno

de los más difíciles problemas con que tropezaba el investigador. La selva inextricable, sin perder variedad ni lozanía, puede recorrerse ahora por senderos y trochas bien señalizados”.

Isabel Paraíso, después de una revisión bibliográfica compendiada, entra en el fondo del tema con esta afirmación que, más adelante, ha de ser probada en su integridad: “Ricardo Jaimes Freyre, el iniciador”. Demuestra que el poeta modernista fue el verdadero precursor del versolibrismo, como revolucionario de la métrica. Las demostraciones se hallan en *Castalia Bárbara y Los sueños son vida*; los fundamentos teóricos, en el libro *Leyes de versificación castellana*.

A la pregunta: ¿Es verdaderamente Jaimes Freyre el primer versolibrista en lengua castellana?, la comentada autora responde con un rotundo SI: “Creemos que, efectivamente, el verso libre de Jaimes Freyre es cronológicamente uno de los primeros (1894), anterior al de Rubén (1896) (...) Bástele, pues, a Jaimes Freyre el timbre de gloria de haber sido el refinado creador de la poderosa silva libre, el silencioso y sutil reformador del versolibre de cláusulas y del métrico, y el agudo teórico de las *Leyes de versificación castellana*”.

En lo que toca a la antología de Juan Quirós, la autora toma el *Índice de la Poesía Boliviana Contemporánea* como fuente principal de su estudio sobre la evolución del verso libre en la lírica boliviana. Este análisis enriquece la obra porque le permite exhibir un ejemplo concreto. Pero, al margen de la utilidad que este estudio confiere a la comprensión del libro, hay en él un poderoso vehículo de divulgación de la poesía boliviana y de reconocimiento a la fecunda labor del antologista y crítico Juan Quirós. La otra fuente -complementaria- utilizada para este trabajo es el *Diccionario de Autores Iberoamericanos* que publicó el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, en 1982. El responsable de esta edición es el poeta boliviano Pedro Shimose, radicado en Madrid desde hace varios años.

Tras largo análisis, Isabel Paraíso llega a la conclusión de que el versolibrismo, como corriente en la poesía de habla hispana, comienza en el modernismo, y con la silva libre de Jaimes Freyre,

antes que con la obra de Rubén Darío.

Como “rasgo propio del versolibrismo boliviano” anota la “presencia de la rima asonante, esporádica, casi siempre, y arromanzada a veces”; asimismo, el “retorno a las formas versolibristas fónicas (eclipsadas durante algún tiempo por el verso libre de las vanguardias): la silva libre y la versificación libre tradicional”.

Isabel Paraíso añade: “En resumen, el verso libre boliviano tiene una trayectoria similar a la de otros países hispánicos, con algunas desincronizaciones de poca monta y con un marcado carácter musical (o gusto por los ritmos fónicos)”.



## *Las máscaras de la nada*

¿Cómo pueden caber 78 piezas de relatos, estampas, pinceladas y otros motivos con visión literaria en sólo 134 páginas? Simplemente, cuando se tiene -cosa poco frecuente y más aún a los 23 años de edad- capacidad de síntesis, concisión sin forzar la idea central. Edmundo Paz Soldán la tiene y la sabe usar.

Recuerdo que, en esto de escribir relatos cortos, las mejores flores se las llevaba Alejandro Solienitsin -algo raro en la literatura rusa, más bien célebre por la torrencial abundancia de texto: Gorki, Tolstoi, Dostoiewski, Pasternak, el propio Solienitsin- por ejemplo con sus *Cuentos en miniatura*, que nos hacían exclamar: ¡Cuánto puede decirse en tan pocas palabras! Y entre los latinoamericanos, Cortázar, Rulfo, Onetti y Benedetti.

Entre los jóvenes escritores bolivianos, no podría dejarse de mencionar, sin cometer una omisión injusta, a Claudio Ferrufino Couqueugniot, que ya ha adquirido notoriedad e interés por su prosa breve y profunda. Surge otro más: Edmundo Paz Soldán, que si bien exhibe -algo muy natural a su edad- una incontenible ansia por largar todo cuanto piensa y siente, sin reparar en la estudiada selectividad (aún no la necesita), deja ver su buena madera que el tiempo del ebanista que tiene adentro pulirá, sin duda.

El libro de Paz Soldán atrae, porque expresa las visiones, las intuiciones y las imágenes dibujadas por el espíritu alerta ante las cosas que le rodean y nos rodean, pero de las que no todos nos damos cuenta.

En el mundo actual, cargado de hechos que por diversas circunstancias materiales parecen reducir los significados a la "nada" sartreana, los jóvenes como Paz Soldán son hipersensibles e

inconformes. Hay un dejo de frustración existencial y no es raro, si atendemos a cómo está hecho el mundo y qué ofrece como perspectivas. Dice, por ejemplo en *La madre*: “Mis manos amarradas se crispan, mi cuerpo resbala exánime junto al poste”.

En tres líneas, en treinta y dos palabras, al etilo de un “lead” periodístico, cuenta una historia que el lector tendrá que rellenar con su imaginación, con lo que quiera, para reconstruir los detalles. Titula *La fuga*: “El 8 de junio de 1987, a las cuatro y cuarto de la tarde, en el penal de San Sebastián, Cochabamba, Bolivia, se produjo la fuga de Remigio Pedraza, oficial de guardia”. Y va otra muestra de la dicha capacidad de síntesis: “*Lógica*: Alguien ha disparado: el eco del pistoletazo aún resuena en mis oídos. alguien ha recibido un disparo: los gritos de sorpresa y dolor aún perduran en mí. Yo no he sido el que ha disparado. Yo no he sido el que ha recibido el disparo. Ergo: No ha sucedido nada”.

Un escritor que no necesita rodeos ni circunloquios ni ripios tiene desbrozado el camino, porque los obstáculos se apartan solos ante la fuerza de la idea.

Los 78 fragmentos de este libro no son propiamente cuentos, sino imágenes, estados del alma, reflexiones muy poco frecuentes en nuestros jóvenes escritores. Ese es ya un punto a favor del novel escritor Edmundo Paz Soldán.

## *Interior Mina*

René Poppe ha elegido el tema minero para su producción literaria: ese mundo fascinante constituido por el socavón, el "Tío", los campamentos mineros, jefes y capataces; compañeros de laboreo; la familia minera, las relaciones humanas; mitos, costumbres, política, sindicalismo y lenguaje.

Es legítimo hablar del "universo" minero, distinto de otros universos, como el fabril de las ciudades, el agrario, el de empleados de la administración burocrática... Un universo regido por sistemas de explotación de las riquezas del subsuelo, donde -como dice Poppe en este libro- es más importante la designación del gerente general de la empresa que la del presidente de la República, el prefecto del departamento o el alcalde del pueblo. Un universo hecho de grandes paradojas: durante toda nuestra vida republicana, para no ir más atrás, el sostén de la economía del país, y al mismo tiempo el sector social más abandonado, más olvidado y sometido a condiciones de vida infrahumanas. Los generadores de la inmensa riqueza acumulada por los así llamados "barones del estaño", convertidos en seres castigados por el hambre, la miseria y las enfermedades de la mina; muerte prematura, esperanza de vida récord por su cortedad en el mundo: no más de 35 años.

Este universo le ha seducido a Poppe y en él ha penetrado física y mentalmente para conocerlo, extraer los secretos que pudiera; comprenderlo y explicarse los porqués inevitables en toda confrontación.

Van por la docena las obras de René Poppe unidas por el cordón de la mina.

Gunnar Mendoza, autor de la nota preliminar de *Interior Mina* (Testimonio) hace referencia a la probidad de Poppe en su relato autobiográfico en forma de "Diario"; acerca de su vida en el centro minero de Catavi, convertido de "Estudiante de Filosofía en la UMSA, pequeño burgués" en un obrero más: el carronero Poppe, de tojo y lamparín de carburo, masticador de coca y copartícipe de las supersticiones.

El autor del testimonio dedica su obra "Al Tío de la mina, a la China Supay, a la vieja, a los malignos. Sobre todo, a los mineros de Siglo XX". La primera parte de esta dedicatoria refleja una actitud de evidente buen humor, pero también de identificación con la cultura mágico-religiosa predominante en el mundo subterráneo, reino del maligno, dominio de la muerte y de los caprichos de la fortuna.

En la nota de presentación -contratapa del libro- Filemón Escóbar dice: "Poppe es, ante todo, un trabajador minero".

Yo lo veo desde otro ángulo: Poppe es, ante todo, un escritor explorador del lenguaje de los mineros, un buscador de las vetas que encierran los misterios del lenguaje en dicho universo cuyo centro es la extracción de minerales; un atento observador de acontecimientos, de relaciones e interacciones; sensible a los valores y antivalores de ese universo.

Poppe recrea el lenguaje; cuenta para eso con una abundante dotación de vocablos, expresiones idiomáticas, paráfrasis, hipérbolos, significados de jerga y habla que ha recitado con oído fino y memoria entrenada, para sus cuentos, novelas y el "Diario" que hoy se presenta. He aquí un fragmento ilustrativo:

"Fuimos a una galería que tenía mucha lluvia de chaka y piedras y lodo en el suelo. Al ingresar sentí que el ambiente era sumamente húmedo y más intensos los olores a dinamita, gases minerales. Nos dijo que limpiáramos el lugar que se encuentra bajo los buzones de carga. Lo hicimos y luego nos ordenó que "sueléramos" toda la galería para que la chaka vaya directamente a la parrilla. Logramos suelear media galería con mucho trabajo, mucho esfuerzo. Mi maestro, con la picota, removía la tierra que estaba al medio de los rieles, y yo, por atrás suyo, lampeaba

al carro. Había lugares en que no se podía accionar la lampa por lo estrecho de la galería. Había que darse modos y a la vez soportar la lluvia de chaka. Salí mojado y cansado.

No teníamos reloj y no sabíamos a qué hora estábamos. Al cálculo, empezamos a lonchear. Loncheamos largo tiempo hasta que vino el jefe gritando ustedes no trabajan, son las 12 y cuarto. Nos levantamos callados, sumisos, y trabajamos. No terminamos la galería. La dejamos así porque llegó las dos menos cuarto”.

El estilo de René Poppe se caracteriza por las oraciones independientes, estrictamente separadas por puntos seguidos y aparte; empero, sin perder trabazón entre ellas.

Sigue en esto la tradición dejada por Azorín y Baroja desde comienzos de este siglo: período corto, evitando la ampulosidad retórica del siglo diecinueve. Poppe escribe al modo telegráfico pero sin monotonía ni cacofonías. Y es respetuoso de la espontaneidad con que sus personajes lanzan sus expresiones, reproduce fiel y honradamente diálogos en los cuales la construcción deja ver una estructura lingüística peculiar de los obreros mineros.

Al leer *Interior Mina* (testimonio), uno recuerda pasajes, escenas, rostros, actitudes de climas de los cuentos y la novela *Khoya Loco*, del mismo autor. Están allí, como testigos de que Poppe fue también un trabajador minero que llevaba, además, una libreta de anotaciones para registrar el material que más adelante le serviría en su producción literaria.

El testimonio contiene cuentos breves en los que el relator hace las veces de simple intermediario, porque pone la historia en boca de los mineros. Tomemos este ejemplo de las páginas 128-129 de *Interior Mina*.

“Hoy en la mañana me encontré con Antonio, el primer pasatiempo que conocí y el primer amigo que tuve en Laguna: Llegó a sus oídos que tomaba apuntes dentro de la mina, a la hora del lonche. Me contó un suceso que ocurrió en Laguna, hace tiempo. No sabe en qué fecha, sobre un obrero se desprendió toda una gran parte de la galería troska. Las rocas lo taparon y fue imposible poder rescatar todo su cuerpo. Sólo lograron cercenarle un brazo para enterrarlo como único resto mortal. A los 8 meses de

pasado este accidente, empezaron a habilitar la galería en busca de veta, de norte a sur. En ese tiempo, en la Tercera Punta, el jefe de Punta mandó a dos obreros para carronear por cerca a esa galería. El jefe les dio tarea y quiso hacer lota. Todos los demás obreros de la Sección Laguna terminaron, una hora antes de la salida, las labores. Sólo faltaban estos dos carreros. El jefe subió a buscarlos y cortó camino por otras galerías para llegar al buzón de donde deberían carronear. El jefe pensó que éstos juqueaban y quiso sorprenderlos. Fue a la galería y al pasar por el lugar del accidente hace ocho meses, divisó a uno que con la lámpara en la mano alumbraba el suelo. El jefe gritó:

—Imata maskasanki, carajo. (Qué buscas, carajo).

—Makiyta, jefe- ansina nin el rostro del muerto. (Mi mano, jefe. Así dijo el rostro del muerto).

Dice que el jefe se había corrido por la galería hasta llegar al despacho. Estaba todo demudado ante el timbrero. Se cree que en ese lugar, desde entonces, hay boyá: mucho mineral y bueno”.

El testimonio de *Interior Mina* es, como bien dice Escóbar, “de todos los trabajadores mineros”, fundado en una base real, vivencial, pero también es la prueba de que Poppe, al identificarse con el minero hace suyos los motivos, angustias y penurias de esos héroes de los socavones sedientos de justicia.

Este testimonio presentado con ropaje literario es, junto al de Domitila Chungara, un documento de denuncia social necesario para sensibilizarnos y convocarnos a asumir una responsabilidad humana, fraterna y verazmente solidaria frente al drama minero. *Interior Mina* se incorpora, como parte importante, al acervo cultural de nuestro país.

## Cuentos Mineros

René Poppe es un escritor comprometido con la causa de los mineros. Dentro de esta línea de exploración y expresión, produjo anteriormente *Khoya Loco* y continúa con la serie de relatos titulada *Cuentos Mineros*, en la que combina la descripción del medio físico y social y las condiciones políticas y económicas que configuran el cuadro de explotación y miseria en que se debaten los trabajadores del subsuelo.

En este libro, emerge la lucha sindical -la inacabable lucha- signada tanto por el heroísmo y la temeridad como por la traición de dirigentes. Aparecen los eternos motivos de la justa rebeldía: el hambre con pulperías vacías; la falta de vivienda o precaridad de ésta; el insuficiente salario, y las condiciones subhumanas de trabajo. Se siente en su crudeza la contradicción de clase convertida en los pretextos de los sectores dominantes para aplastar -generalmente con el uso de las armas- cualquier brote de insurrección y aún de protesta.

La práctica del "juqueo" (robo de minerales) da origen a algunas historias en las que el minero reivindica el derecho de tomar parte de la riqueza generada con su esfuerzo, porque tiene hambre. Así, considera que ser "juco" no es ser ladrón, porque el estado de extrema necesidad en que se hallan su familia y él no le deja otra salida que apropiarse del mineral, subrepticamente, tal vez como una compensación por el salario no pagado o mal pagado, que en el fondo vienen a ser lo mismo: una injusticia a ojos vista.

El tiempo en que transcurren estos dieciséis relatos puede ser el de los últimos veinte o veinticinco años, pero también sugieren los mismos cuentos que las situaciones narradas son inmemoriales. En muchos aspectos, la situación actual de los mineros no difiere de la de los mitayos de la colonia.

En varios relatos está la inevitable presencia del "Tío", un personaje mitológico desde tiempos del incario; el demonio depositario de las riquezas de los socavones.

Si en *María* se unen la lucha sindical, el romance y la represión;

si en *La última cena* se expresa la fatalidad que cobra una víctima en la "burguesita" de ideas revolucionarias, en los demás cuentos surgen descripciones del mundo minero, con sus peculiaridades, como retratos de personajes y fotografías del paisaje sombrío pero a la vez con muestras de actitudes humanas donde se mantiene viva la llama de la esperanza. El minero jamás claudica.

Lo que llama la atención en esta serie es que el relator interviene muy pocas veces, sólo cuando es necesario, para aclarar algo que está fuera del discurso de los personajes. Los cuentos son dialogados. En muchos de ellos, los mismos personajes relatan lo suyo y el conflicto que entreteje la historia. Naturalmente, si son mineros los que actúan con independencia del relator, el lenguaje aflora con naturalidad: así como hablan los mineros en su ambiente, con sus construcciones dislocadas respecto a la construcción gramatical del español y abundan las palabras de grueso calibre, a veces demasiado recargadas de blasfemias.

Poppe ha querido -seguramente- mantener las formas lingüísticas de los mineros; ha corrido el riesgo de limitar el lenguaje de sus personajes y darles cierta monotonía, pero ha ganado en autenticidad y llaneza.

En algunos casos, parece que los relatos de Poppe fueran crónicas periodísticas tomadas a vuelapluma o transcripciones notariales sobre las cuales actúa el escritor con una visión propia. En otros, por ejemplo en el pequeño y precioso cuento *El descreído*, se interpone la fantasía, terreno en el cual el narrador muestra que conoce bien la técnica del relato.



## *El otro lado del puente*

El tema de la guerrilla de Ñancahuazu (marzo-octubre de 1967) ha dado y seguirá dando material para el ensayo, el cuento, la novela, el estudio socio-político. Esa importante etapa de la vida nacional apenas ha sido tocada por nuestros escritores. La bibliografía extranjera es más abundante.

El relato del Gral. Gary Prado Salmón, titulado *El otro lado del puente* (Novela), es, en su argumento central, [hay otros como el idealismo del guerrillero Fernando] un alegato en favor de la unidad nacional, con prescindencia de ideologías foráneas y, de paso, un elogio a las fuerzas armadas de Bolivia, representadas por un capitán (el héroe) que salva la vida de los pasajeros de un ómnibus y también la de los cuatro sobrevivientes- los únicos- de la guerrilla comandada por el legendario "Che" Guevara.

Concluida la contienda, el capitán Jorge Cabrera le dice al periodista que le acompaña: "No me vaya a pintar como un soldado sediento de sangre. He combatido y enfrentado la guerra como profesional". Sin embargo, el militar sostiene puntos de vista políticos ante los guerrilleros que han ocupado el ómnibus de pasajeros.

El propósito del libro se halla en el diálogo de la página 154, en el cual el problema de la guerrilla se simplifica en la fórmula "falta de diálogo", ya que después de confrontar sus puntos de vista, guerrilleros y militar llegan a la conclusión (aceptable en el terreno de la fantasía, pero dudosa en la realidad) de que la respuesta a la subversión comunista- que pretendía crear en Bolivia un Viet-Nam- era "hacer un alto en los combates para hablar con franque-

za”; pues por lo visto,- dice el guerrillero Katari (¿Inti Peredo?)-tenemos algunos puntos de vista semejantes, en varios aspectos...”.

El periodista René Franco, que representa a todo el sistema de comunicación, adquiere ante el militar y los guerrilleros el compromiso de formar una opinión pública favorable a la ansiada “unidad de los bolivianos”.

El desarrollo de los capítulos, en lenguaje sencillo, directo y un tanto descuidado en cuanto a las formas sintácticas y tiempos verbales (mal uso por ejemplo del modo subjuntivo) deja atisbar que el autor tiene una idea aproximada de la estructura narrativa, pero esa virtud es insuficiente para crear una pieza novelada que exige mucho oficio en el arte del relato. El tema, de suyo apasionante, ha servido en el pasado para la producción de la mejor pieza testimonial sobre la guerrilla, debida al periodista José Luis Alcázar de la Riva, con el título *Ñancahuazu, La guerrilla del Che en Bolivia* y la novela *Los fundadores del alba*, de Renato Prada Oropeza, Premio Casa de las Américas.

## *De Angustias e Ilusiones*

La autora de este libro pequeño en tamaño y breve en contenido -para el caso, vale el dicho "Las buenas esencias vienen en frasco chico"- es profesora de sociología en la Universidad Mayor de San Simón, en Cochabamba. Cultiva desde hace tiempo y con éxito, la literatura, con un juicio crítico formado precisamente en las corrientes sociológicas que ven en la literatura una forma de expresión contextualizada y no sólo producto de la imaginación del autor.

Conocemos de Giancarla de Quiroga un bien documentado estudio de la novela *Los deshabitados*, de Marcelo Quiroga Santa Cruz, publicado con el título *Los mundos de Los deshabitados*, treinta y seis días antes del asesinato del escritor y político a manos de una horda de paramilitares (17 de julio de 1980).

Ahora, Giancarla de Quiroga ofrece un conjunto de ocho cuentos, más próximos al relato, con el título *De Angustias e Ilusiones*, donde asoma desde la primera pieza que da su nombre al libro, el acoso del temor oculto, de las fuerzas inescrutables, casi parangonables a la determinación del sino trágico que nos ha legado el teatro griego clásico.

No está ausente- ni podía estarlo- el toque de realismo mágico que aún influye en ciertas visiones de la realidad en no pocos escritores. Reconócese tal esencia en el desarrollo del primer cuento, mas la originalidad del argumento estriba en el mensaje de esperanza o ilusión ante la angustia, como un desenlace deseable, de profundo contenido social, de incuestionable aspiración de justicia y equilibrio humano dentro del contexto mágico, cuando dice

el último párrafo del relato: "Una noche, Josefino Amor, maestro de profesión y poeta de vocación, intuyó, entre trago y trago, que el día en que los nuevos pobres tuvieran los estómagos medio llenos y sus casas medio vacías, la muerte dejaría de visitar a la gente en el aniversario de su natalicio, recobraría su condición de sorpresa y sólo tomaría en cuenta las fechas y horas escritas en el libro del destino".

No siempre los adultos somos capaces de compartir (resultado de la irreparable pérdida de la inocencia) las maravillosas fantasías de los niños y menos de comprender su universo y la lógica interna que lo cohesiona. Este es el motivo del relato *Se llamará Cristóbal*, donde se contraponen la ilusión (del niño) y el orden pragmático y prosaico (de la madre), confrontación que ocasiona ciertamente angustia en ambos, pero el niño sale mejor parado, con la recurrencia de sus sueños, hasta el grado de comunicarse (para contarle sus penas) con un ratoncito del cuarto infantil más parecido a un viejo desván.

En los otros seis cuentos, los motivos suelen ser situaciones humanas corrientes (*Sin sentido del amor*, *Las nieves del tiempo platearon mi sien*) a las que la escritora les ha rodeado de un clima en el que se percibe la atmósfera de la angustia (muy fuerte en *¿Quién me va a enterrar?*) o se percibe el halo de la ilusión matizada de juego de azar, de incertidumbre y riesgo (*El tren de la tarde*)

Entre la polaridad angustia- ilusión, que justifica plenamente el título del libro, la autora desplaza un lenguaje armonioso, cargado de humor, domina la paradoja y sabe explotar muy bien los juegos dialécticos. Estilo claro y atrayente, donde el carácter femenino, la ternura maternal y el exquisito gusto por las imágenes hallan acomodo natural. Esa, la impresión que deja el librito de cuentos de Giancarla Quiroga.

## *Matanzas de Yáñez*

Entre las múltiples definiciones que se han dado de periodismo, figura esta: "Es la historia de cada día", frase que llama la atención por los alcances que confiere a las noticias y artículos impresos, así como por las polémicas que es capaz de provocar, si se toman a pie juntillas esas seis palabras encerradas entre comillas.

Huáscar Cajías, en su discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua, se declaraba partidario de aquella definición y decía: "...nosotros, los periodistas, somos los sencillos historiadores del presente; del muchas veces humilde acontecer diario, de las turbulencias y amenidades, de las grandezas y miserias de las cuales no somos sólo espectadores, sino también frecuentemente actores". A continuación, la tesis expone las similitudes y diferencias entre el trabajo del historiador y la labor informativa del periodista, para hacerlos converger en el punto de encuentro de toda actividad brotada del espíritu: la búsqueda de la verdad.

El historiador, cuyo campo de acción es el pasado vasto, complejo, casi inasible del cual- según las características de la época investigada- suele contar con escasas pruebas para formar elementos de juicio, no puede prescindir de los periódicos, porque son fuente importantísima de información. Y, aunque las pruebas que aporte la prensa no sean ciento por ciento fidedignas, - en muchos casos no lo son- sirven para que el historiador comprenda mejor la época, precisamente averiguando por qué los periódicos distorsionaban los hechos, actuaban de modo sectario y parcializado; por qué se enconaban o apaciguaban.

Georges Weill ha escrito la ya tan conocida historia del periódi-

co siguiendo el curso de la evolución tecnológica de la prensa, desde la imprenta de Gutenberg hasta las grandes y veloces rotativas del siglo XX. Pero, también, ha penetrado acuciosamente en los contenidos de las publicaciones -tarea insoslayable- y de ese buceo han resultado sorprendentes informaciones acerca de las diversas épocas; por ejemplo, y baste uno: la publicación de los jesuitas de 1712 a 1764, titulada *Memorias para servir a la historia de las ciencias y de las artes*, conocida también como el *Journal de Trévoux*.

El mayor de los historiadores bolivianos, Gabriel René Moreno, ha prestado máxima atención a los periódicos de su época y de tiempos anteriores, entre la más valiosa documentación con que contaba. El gran archivero, bibliotecario, coleccionista de manuscritos, cartas, documentos oficiales y todo lo que le ayudara en sus investigaciones, se sirvió preferentemente de los periódicos y recortes de prensa (después lo haría también Alcides Arguedas) como consta en la mayor parte de sus obras, incluyendo *Estudios de Literatura Boliviana*, donde abundan referencias de diarios y revistas (Véase, por ejemplo, la edición de la Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz, 1975).

Y no podía ser de otra manera: Gabriel René Moreno empleaba el método analítico en sus exploraciones históricas, con minuciosidad, sin dejar, en lo posible, cabo suelto. En esta paciente, y por lo mismo abnegada misión, le era necesario compulsar datos, escudriñar en el lenguaje, indagar en la procedencia de los mensajes y aun en la pertenencia de los periódicos; tenía necesidad de comparar materiales, verificar citas, fechas, nombres, lugares... Es legítimo imaginar al escritor-historiador inmerso en un mar de informaciones y en un laberinto que él mismo formaba para desenredar, después, los hechos con el auxilio de varias fuentes, entre ellas, las periodísticas.

Y, todo esto, ¿con qué objeto? Con el propósito de encontrar la verdad o, por lo menos aproximarse a ella, que es lo máximo a que se puede aspirar, habida cuenta de que la verdad, como categoría absoluta, es, ciertamente, inalcanzable.

El libro *Matanzas de Yáñez* es uno de los mejores frutos de esa

apasionante búsqueda de la verdad histórica. Gabriel René Moreno se impuso a sí mismo la responsabilidad de echar luces sobre ese episodio truculento, diabólico, de la noche del 23 de octubre de 1861 cuando bajo la presidencia de José María Achá, el jefe militar "Comandante general de armas de La Paz" (tal era su rimbombante título), coronel Plácido Yáñez, mandó asesinar a más de cincuenta "belcistas conspiradores", entre los que figuraba el ex-presidente Jorge Córdova, en el edificio de Loreto. Crimen movido por la mano ambiciosa y sanguinaria de Ruperto Fernández, a la sazón ministro del Interior del gobierno de Achá, y poco después instigador de una revuelta contra el presidente, que culminó en el ajusticiamiento popular de Yáñez, el 23 de noviembre de ese mismo año.

Gabriel René Moreno se interesó vivamente en este caso. Vio en la carnicería del 23 de octubre un hecho que debía ser esclarecido y sus verdaderos autores puestos en el libro de sentencias mayores de la historia, a la vez que se impuso la tarea de medir y deslindar responsabilidades de los principales actores de ese drama nacional que llenó de espanto dentro y fuera de las fronteras patrias.

El escritor cruceño comienza su trabajo con una descripción del periódico *El Juicio Público*, de La Paz, que salió a la circulación seis días después del ajusticiamiento de Plácido Yáñez: el 29 de noviembre de 1861. René-Moreno dice de este diario:

"El Juicio Público" es, en la prensa procesante de estos hechos extraordinarios, el periódico que representa propiamente los oficios de juez instructor y de fiscal. La acción del ministerio público fue floja y nula aquella vez. En este concepto, la verdad histórica deberá informes importantes a esta publicación"

Califica a este periódico como "independiente" y, a continuación, anota: (Matanzas de Yáñez. Ed. Juventud. La Paz, 1976, Pág. 8).

"... el color político de *El Juicio Público* era el belcismo; un objetivo de combate, el septembrismo, bando de los antiguos sostenedores de la dictadura de Linares" (Idem. Pág. 8).

Lo que en verdad quiso decir el autor es que el periódico men-

cionado no era oficialista, no se inclinaba por el gobierno; entonces, era opositor; por lo tanto, dejaba de ser imparcial.

El término "independiente", en el lenguaje de Gabriel René-Moreno, y dentro del contexto en que se desenvolvía la prensa de aquel tiempo, debe entenderse como un adjetivo que califica la absoluta prescindencia de cualquier estipendio o ayuda económica proveniente del erario nacional o del partido de gobierno. Se entiende bien como independencia económica. Y esto se desprende del siguiente párrafo del libro:

"Propietarios y directores fueron los hermanos Barragán. La redacción era firmada una parte y otra anónima; suscrita los primeros tiempos por Ezequiel Peñaranda y los posteriores por Rosendo Mendieta. Pero era cosa sabida que el verdadero y principal redactor era el abogado J. Cirilo Barragán, que uno de los inspiradores era el comerciante y ex-director del Colegio de Artes, Vicente Barragán, quien tuvo una vez que sacar la cara por el periódico con motivo de un juicio por jurados.

"Firmemente o no, ninguna de estas personas ejercía cargo público con sueldo, y todos vivían de sus haberes o de su trabajo privado. Es increíble el nervio de soberanía que esta circunstancia presta a los escritos de esta gaceta. Trata a los otros periódicos de alto a bajo". (Idem. Pág. 8).

Queda claro que René-Moreno habla de independencia económica como base segura del ejercicio de la libertad de expresión; de ninguna manera confunde independencia con imparcialidad. Aquélla significa, en este caso, ausencia de cualquier sujeción a las autoridades del gobierno, que no sea la judicial; la segunda, señala una posición aséptica que *El Juicio Público* estaba muy lejos de ostentar, dada su confesa filiación belcista.

El que los periodistas sean plumarios y escribanos a sueldo de los gobiernos era cosa normal en aquel tiempo (en el actual, no es cosa tan común, pero sí subsiste esa forma de venalidad) y lo extraordinario era que no lo fuesen; de ahí el elogioso comentario del autor de *Matanzas de Yáñez*.

La corrupción de la prensa tampoco era un vicio exclusivo de los periodistas bolivianos. He aquí la prueba: en la prensa norte-



americana del siglo XIX, los periodistas habían tornado su fervor revolucionario, patriótico e independentista en pasión partidaria, con encono y conveniencia: una conducta acomodaticia a los gobiernos y gobernantes de turno que tenían a ese gremio muy bien controlado con unos cuantos dólares. John Tebbel ilustra al respecto:

"En dicha época (sigloXIX), la prensa ganó su libertad de licencia gubernamental para venderse luego, total y voluntariamente, a sus antiguos amos. Desde su empleo como instrumento de propaganda revolucionaria, hasta su vergonzante posición oficial, como órgano privado de un presidente, se autolimitó al alinearse con la expresión partidista a costa de la verdad y la responsabilidad. Como instrumento de partidos y políticos, no alcanzó distinción especial alguna, salvo en la bondad literaria que los mejores estadistas y directores aportaron". (John Tebbel. *Breve historia del periódico norteamericano*. Ed. Montaner y Simón. Barcelona, 1967. Pág. 92).

*Matanzas de Yáñez* es la historia de la prensa boliviana en el período comprendido entre octubre de 1861 y abril de 1862. Seis meses de intensa actividad periodística de bisemanales, trisemanales, quincenarios y publicaciones eventuales que sumaban, sólo en la ciudad de La Paz, más de 20. Estos son los límites temporales que el propio autor ha definido del siguiente modo:

"Sin alquilar balcones en casa ajena ni penetrar en los cuarteles ni en el palacio ni en los conciliábulos políticos, hemos presenciado en la arena de la prensa hechos muy notables de la historia boliviana durante estos seis meses: la prisión en masa de los belcistas, la matanza de los mismos, la rebelión fernandista del Sur y del Norte, el lynchamiento popular de Yáñez, la rebelión belcista del Sur, el perjuicio y el pisoteo de la Constitución de 1861 pactada por los partidos bolivianos, y, como suma de cuentas, el afianzamiento de la autoridad militar de Achá y sus seguridades de obtener la presidencia constitucional en las elecciones que ya comienzan.

"No se dirá, no, que son eminencias poco dominantes las que

forman con sus columnas esta construcción que se llama la prensa. En Bolivia, el año 1861 tenemos un ejemplo. Nos hemos paseado a lo largo de la galería en un edificio semestral de unas diez puertas. Con sólo asomarnos desde allí a la calle y a la plaza, hemos podido contemplar, en toda su verdad, la cosa pública que aciertan a ejecutar en su patria las facciones bolivianas, tras el afán enfurecido y sangriento de sus discordias sin salida". (*Matanzas de Yáñez*, Págs. 285-286).

En virtud de esa delimitación franca, abierta e intencional, la estructura de la obra es como es: recuento cronológico de los escritos de la prensa boliviana acerca de los acontecimientos luctuosos del 23 de octubre; los del 23 de noviembre y de los sucesos políticos posteriores, hasta la consolidación (o los esfuerzos de consolidación) del régimen de Achá, con miras a la elección constitucional.

Así se entiende por qué René-Moreno prescinde de la tradicional apelación a los antecedentes (ni siquiera hace un resumen) de los hechos tratados y entra, de lleno, en la presentación del periódico *El Juicio Público*. Lo hace sin preámbulos; sienta así un valioso precedente de historia documental-periodística en el mejor estilo; inaugura un nuevo método para la indagación histórica en Bolivia. Muchos habrán de imitarle con el curso de los años. Por ejemplo entre los investigadores jóvenes, el escritor colombiano Arturo Alape, autor de la obra *El Bogotazo, memorias del olvido*, en la que se han recogido también testimonios orales de personas que vivieron la tragedia desatada tras el asesinato de Eliecer Gaitán, a mediados de este siglo, en tierra colombiana.

*Matanzas de Yáñez* es para el lector un libro cuyas primeras páginas semejan la punta suelta de un enorme ovillo que se va desenvolviendo lentamente, pero sin dificultades, para mostrar el panorama verídico de esos seis meses ya mencionados, donde los actores (los periódicos) se exhiben tal como son. Rodolfo Salamanca Lafuente dice, al presentar la obra de René-Moreno:

"... es un profundo pintor de la grandeza y la miseria de la prensa en una hora culminante de su desenvolvimiento" (Prólogo a *Matanzas de Yáñez*. Biblioteca de PRESENCIA. Cuaderno No.

95. La Paz, 1986).

René-Moreno, y valga la anotación, no se ha limitado, sin embargo, a transcribir e interpretar los escritos de las gacetas nacionales sino que también tomó en cuenta, para el análisis, las repercusiones de los sucesos de 1861 en los diarios extranjeros, principalmente en la prensa de los países vecinos. De este modo, ha dado una visión más amplia del tema, enriqueciendo las posibilidades de aproximación a la historia.

El autor de *Matanzas de Yáñez*, dice que *El Juicio Público* nació como un órgano acusador, ante la ceguera y sordera culposas de las autoridades judiciales; se levantó como el dedo acusador de la sociedad ante la iniquidad y el abuso. No quiso dejar que los criminales campearan su impunidad. Muestra la valentía con que los periodistas señalaban a los culpables y cómo clamaban justicia, en un medio cargado de peligros por la violencia con que se desataba la pasión política, en un ámbito estrecho moral y materialmente.

Censura, en cambio el hecho de que este periódico no hubiera actuado con la misma eficiencia en la acumulación de datos sobre los sucesos del 23 de noviembre en los que pereció Plácido Yáñez. Considera que la mejor fuente para conocer este episodio es el periódico *El Telégrafo*, cuya vida transcurre entre 1858 y 1864. Este impreso, vocero y sustento de la dictadura de Linares, había callado en veinte idiomas la carnicería de Loreto, pero recobró el habla tras el ajusticiamiento de Yáñez y la insurrección fallida de Balsa, instigada por Fernández.

Refiere también el triste papel de cohonestador y encubridor de las matanzas que le ocupó desempeñar al periódico oficialista *El Constitucional* y el no menos vergonzoso comportamiento periodístico de *El Boliviano* de La Paz, bisemanal inspirado y financiado por el carnicero de la noche del 23 de octubre, que llenó sus páginas de argumentos denigrantes contra las víctimas de la masacre, en busca de forzada justificación del asesinato masivo de los belcistas.

En contraposición a *El Boliviano*, surge en el análisis de René-Moreno la emífera gaceta chuquisaqueña *El Pueblo*, como un

virulento contestatario de los periódicos oficialistas. Clamó desde Sucre venganza justiciera para las víctimas del 23 de octubre. Tuvo la valentía de pedir, en tono airado, que Yáñez fuera sometido a juicio. Decía:

“Yáñez está en el deber de justificar su conducta. Hasta este momento, se presenta como la más sanguinaria y feroz. Si él justifica que fue inevitable la muerte de los fusilados; si con ese hecho ha ahogado en su cuna una espantosa revolución, comprimiendo el desorden y encadenando la anarquía, que se le premie, sí, que se le premie”. (*Matanzas de Yáñez*. Pág. 193).

El libro de René-Moreno analiza también el periódico *La Causa Nacional*, semanario, y después eventual, de la administración del presidente Achá. De esta gaceta, ha extraído valiosos datos relativos a la rebelión belcista. Varias páginas han sido destinadas, asimismo, al órgano *El Liberal*, adversario del belcismo y prohijador de la candidatura de Gregorio Pacheco; objetivo en cuya búsqueda criticaba acremente la administración de Achá.

Figura en sección aparte el periódico *El Club*, gaceta potosina de espíritu apaciguador y pacifista, instrumento de expresión de la asociación de intelectuales *El Club*, fundado con el propósito de civilizar y humanizar la política boliviana, tarea imposible de realizar y, cuando sus militantes llegan a esta conclusión, *El Club* no tiene más remedio que disolverse.

El último capítulo del libro enlaza las puntas: contiene testimonios reproducidos por *El Juicio Público*, a través de los cuales se deja en claro: 1) Que las matanzas del 23 de octubre fueron inspiradas por Ruperto Fernández y ejecutadas por Plácido Yáñez, con el pretexto de un amotinamiento de presos en Loreto; 2) Que no hubo insurrección belcista aquella noche, sino un perverso simulacro urdido por el ministro del Interior para liquidar a los presos políticos; 3) Que los sucesos del 23 de noviembre constituyen un acto popular de ajusticiamiento del verdugo Yáñez, pero al mismo tiempo de total indiferencia ante la insurrección de Balsa. El pueblo quería vengar a las víctimas del mes anterior; así lo hizo y acabó su participación.

Como corolario de la formidable obra de Gabriel René-More-

no, surge la demostración de que el autor hizo del análisis de la prensa un instrumento eficaz del descubrimiento de la verdad y una poderosa lámpara que alumbra al investigador en los vericuetos y penumbrosos pasajes de nuestra historia.

## Nuestro idioma popular en "La Chaskañawi"

A partir de los estudios de Lingüística de Ferdinand de Saussure, generalizados por especialistas de varias nacionalidades, hoy a poco a poco, ha surgido un interés y estudio de diverso orden estructuralista, semiótico, gramatical, etc. etc. etc. y otros.

Con el impulso de los estudios de la comunicación, se empezó a pensar en la dicción y la expresión del idioma corriente de algunos para la enseñanza de la lengua. Se habla de la escritura o semiología, esta disciplina ha sido denominada como ciencia que se ocupa del estudio de la totalidad de los signos. Muy similar semiología de la medicina, otra de las artes, del discurso político y, por supuesto, de la literatura. En esta materia, Luis H. Bermúdez Jureta ha publicado un interesante trabajo: *Elementos de semiología literaria* (Ed. Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1977).

La ya clásica distinción entre lengua y habla, la primera como sistema de normas y la segunda como realización de aquella es un axioma siempre ineludible e intransigible. Ha servido de base a las observaciones de la gramática, fonología del lenguaje, prosa y versificación, etc.

Al mismo vez, del mismo sistema de un modo peculiar, la lengua alejada del sistema o sea un grupo socialmente en el idioma y desplaza significados, intenciones, valores, etc. etc. de las denotaciones tradicionales implícitas y explícitas, con sus expresiones de origen social o socio-sexual. En estas hablas grupales y regionales, el carácter esencial es el uso de los sig-

LUISRÍOS QUIROGA

## Nuestro idioma popular en "La Chaskañawi"

A partir de los estudios de Lingüística de Ferdinand de Saussure, profundizados por especialistas de varias nacionalidades hasta nuestros días, han surgido corrientes y escuelas de diverso orden: estructuralistas, sistemáticas, psicologistas, sociologistas y otras.

Con el impulso de las ciencias de la comunicación, un nuevo campo de interés se ha abierto a la exploración del idioma como sistema de signos para la comunicación humana. Se trata de la semiótica o semiología. Esta disciplina ha sido denominada como ciencia que se ocupa del estudio de la totalidad de los signos. Hay una semiología de la medicina, otra de las artes, del discurso político y, por supuesto, de la literatura. En esta materia, Luis H. Antezana Juárez ha publicado un libro precisamente titulado: *Elementos de semiología literaria* (Ed. Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1977).

La ya clásica distinción entre lengua y habla- la primera como sistema de normas y la segunda como ejecución de aquélla en un acto siempre individual e intransferible- ha permitido nuevas exploraciones en la gramática, fisiología del lenguaje, psico y sociolingüística, etc.

Así como un individuo ejecuta de un modo peculiar la lengua adquirida, del mismo modo un grupo sociocultural recrea el lenguaje y desplaza significados; introduce nuevas acepciones, da a las denotaciones universales matices y valores connotativos y expresivos de origen social o sociocontextual. En estas hablas grupales o regionales, el carácter resaltante es el de la doble sig-

nificación; igual en el coba de los delincuentes que en las jergas de profesiones u oficios. En ámbitos socioculturales más amplios, parece legítimo reconocer hablas nacionales basadas en la lengua castellana, por ejemplo, con aproximaciones sintagmáticas y propiedades paradigmáticas de dialectos o formas dialectales de una lengua matriz. El español hablado en el Río de la Plata es inmediatamente identificable en cualquier parte de América, no sólo por sus particularidades fonéticas, sino también por los modismos a veces incomprensibles para los demás. Las formas dialectales de los suburbios de Cochabamba son difíciles de decodificar para un campesino tarijeño y las de éste para un recolector de castañas de Pando.

Como se puede ver, el problema es agudo, pero existen suficientes bases para afirmar que existe un habla regional como subsistema de significaciones dentro de un mismo sistema lingüístico, si se trata de una misma raíz como en el castellano.

Las categorías dialectales, variaciones fonéticas, mutaciones morfológicas, desplazamientos de sentido, neologismos y aun cambios en la estructura normativa gramatical resultan en gran medida de la influencia que ejercen en nuestro medio las lenguas autóctonas: el quechua y el aymara, así como lenguas extranjeras. A un aymara le resulta muy difícil pronunciar la "i" después de la "m", dice: "Me mamá", en vez de "Mi mamá". Este no es en la mayoría de los casos un problema de malformación orgánica sino pura y simplemente una dificultad fonética o una barrera atribuible a causas léxicoculturales.

Pero, vayamos al libro comentado. *En Nuestro idioma popular en "La Chaskañawi"*, Luis Ríos Quiroga, profesor de literatura y director de Cultura de la Municipalidad de Sucre, presenta una laboriosa selección de los modismos empleados por Carlos Medinaceli en su novela costumbrista "La Chaskañawi". Página tras página, el compilador ha registrado expresiones del ambiente rural de los años 20 en la citada pieza narrativa. Acompaña a las palabras y frases regionales los significados que les corresponden en lenguaje castizo.

El lector no familiarizado con el contexto sociocultural de la

novela de Medinaceli tiene en la obra de Ríos Quiroga una valiosa guía para penetrar en la mentalidad, costumbres y ambientes de la época.

Esta entrega contiene descripciones del entorno físico, con nombres de árboles, frutos, accidentes geográficos; interjecciones regionales, dichos y proverbios; nombres quechuas harto mezclados en la novela con palabras castellanas; nominaciones de orden sociocultural como pautas de clasificaciones jerárquicas; “cholo, señorito, caballero, rancheño, chota”, etc. Describe también modas, usos y costumbres provincianas; expresiones de tinte político que dan una idea de las disputas no siempre civilizadas entre liberales y republicanos.

Obras como la de Ríos Quiroga son necesarias no sólo para ambientar al lector sino- y esto es más importante- para que los bolivianos comprendamos mejor nuestra situación a través del mirarnos en un espejo idiomático. Las exploraciones en la lengua de una colectividad revelan vicios y virtudes; descubren la personalidad de un pueblo y ayudan a encontrar su esencia, ese ser nacional que tanto preocupara a Franz Tamayo.



## *La modernidad y sus hermenéuticas poéticas Poesía boliviana del siglo XX*

El poeta, crítico y profesor de Literatura, Oscar Rivera-Rodas, contribuye al patrimonio bibliográfico boliviano con una de sus mejores producciones: el estudio titulado *La modernidad y sus hermenéuticas poéticas. Poesía boliviana del siglo XX*, donde asume la responsabilidad de descifrar los significados de la poesía nacional en el tiempo comprendido entre 1920 y 1980.

La visión inicial de esta poesía es documental y expresiva. El oficio del poeta es el de hermeneuta. Las producciones líricas son, entonces, hermenéuticas, vale decir, interpretaciones de una realidad emergente en la simultánea acción de tiempo, espacio y hombre.

Rivera-Rodas explora en los difíciles territorios de los textos poéticos en busca de los sentidos verdaderos para el desciframiento de sus claves, única manera de llegar a la comprensión de un país que necesita respuestas a innumerables porqués.

En los primeros renglones de esta obra, el analista, el investigador serio y profundo lanza a boca de jarro esta afirmación:

“Entre el modernismo y el vanguardismo no cabe ninguna ruptura negativa, el vanguardismo no es contradicción del modernismo”. Significa, entonces, que ratifica de otro modo su sólida tesis del desarrollo y evolución de la lírica hispanoamericana, planteada magistralmente en su obra “Cinco momentos de la lírica hispanoamericana”, con la que obtuvo el Premio Cente-

nario de la Academia Mexicana de la Lengua, en 1976.

Funda su aseveración en las funciones gnoseológicas que le ocupó desempeñar o que quiso desempeñar el modernismo: búsqueda del conocimiento de la palabra, de la aprehensión de su volátil y ciertamente engañosa forma y contenido, mientras el vanguardismo (y en esto no hay disputa de adversarios) confronta la realidad a través del lenguaje. El objeto de interés es la palabra-lenguaje, fenómeno humano expresor de ideas. Ya no corresponde solamente conocer la palabra, sino llegar al conocimiento de lo que ella representa dentro de un contexto. Y para aproximarse eficazmente a ese descubrimiento es necesario crear un metalenguaje, un lenguaje descriptor del lenguaje. Con estas herramientas, el investigador se lanza a la exploración de textos refiriéndolos a contextos. No sólo niega la ruptura entre modernismo y vanguardismo, sino que va más adentro: "El rasgo común básico en el modernismo y el vanguardismo es su escepticismo sobre el conocimiento y el lenguaje, y así, en un rechazo a la metafísica tradicional, ambas corrientes constituyen la llamada modernidad".

¿Qué busca el hermeneuta Rivera Rodas?

Un camino que conduzca a la identificación de "lo boliviano", en el lenguaje poético del siglo que vivimos. Para él, la poesía es un campo de reflexión sobre nuestra realidad. El lenguaje del poeta es el lenguaje de un país con el que éste se presenta, se juzga a sí mismo. Si cabe la figura, se confiesa y expone al desnudo.

El punto clave de esta exploración parece ser la pregunta implícita en toda la obra: ¿Qué comunica la poesía? El autor parte del supuesto de que esa poesía por él analizada "guarda el testimonio de la historia boliviana del siglo XX", los acontecimientos resaltantes, pero de ninguna manera aislados, la guerra del Chaco, las repercusiones económicas y sociales de la 2da. Guerra Mundial, el nacionalismo revolucionario del 52 y su desvirtuada esencia; la guerrilla de los años sesenta, el populismo encarnado en la Asamblea Popular de 1970, las dictaduras militares... Todos estos hechos y los sucedáneos, testimoniados en la poesía, porque el poeta no es sólo un cantor de dulces, de armoniosas melodías que obsequia al oído de los demás, no es un habitante de otra esfera,

es ante todo un ser humano, tal vez más sensible y perceptivo que sus congéneres, pero un hombre de carne y hueso, un intérprete a veces doliente o esperanzado; otras contemplativo y pesimista o denunciante airado poseído de rebeldía, de inconformidad con su tiempo y los hechos injustos de su tiempo.

Allí, en esas visiones, en esas sensaciones; en la participación tanto como en la evasión, el crítico halla material de estudio. Lo hace con rigor sistemático, dotado de una sólida formación en la lingüística, provisto de herramientas semióticas, de erudición en el metalenguaje, bien enterado de la historia nacional, preciso en sus datos. Parecería que pretende explayar una cuestionable crítica científica de la poesía boliviana del siglo XX, pero no es así. Combina magistralmente los argumentos que ofrecen las ciencias de la comunicación adaptadas a la lírica con impresiones subjetivas, con recreaciones en el modo de atar los hechos dentro de una lógica interna que ofrece márgenes de duda. Oscar Rivera-Rodas es antes que nada un intérprete, un descifrador objetivo, hasta donde puede serlo, y muy personal, originalmente creativo, donde se abre espacio al desarrollo de esas aptitudes.

La exploración comienza con la obra de Man Céspedes "transición - dice del modernismo al vanguardismo en un nuevo sistema semiótico basado en relaciones sintagmáticas", de donde resulta la construcción de un nuevo código, un nuevo lenguaje, para la reinterpretación, definición, paráfrasis y perífrasis, recursos empleados con más frecuencia por los vanguardistas, para establecer una modalidad en la poesía, que el crítico llama "Escritura de la Diferencia".

¿Diferencia de qué? De la concepción instrumental del lenguaje.

Sigue la búsqueda, esta vez en el discurso de la "Alteridad", en la obra de Raúl Otero Reiche, especialmente en sus escritos que datan de la campaña del Chaco (1932-1933). Entiende la alteridad como sinónimo de sustitución, como un hecho en virtud del cual se es otro, ya no el mismo, aunque se tenga conciencia de esa alteridad y se la tiene, porque de otro modo dejaría de reflexionarse en torno a esa condición, no podría buscarse una explicación.

Alteridad de hombre, en otro sitio terrenal, en otra circunstancia dislocadora de lo que parecía una vida consolidada, identificada. El escenario de la guerra es el teatro donde se representa el drama del trastorno del ser. En la poesía de Antonio Avila Jiménez, el crítico descifra el "sentido de ausencia de sentido, en un mundo vacío". La elisión de todo sentido, en la "Escritura de la Supresión". Supresión de significado de los referentes por supresión de los mismos referentes: vacío, hueco histórico, espacio humano sin poderse llenar o que, mejor dicho, deben llenar las supresiones y el estado del alma en soledad, en retraimiento: la reflexión sobre el vacío.

Por otra ruta, el analista llega con su interpretación a una feliz coincidencia con el crítico mayor de nuestras letras, Mons. Juan Quirós cuando éste dice de Avila Jiménez: "Su poesía está hecha, entre elementos inasibles, de soledad; de la visión crepuscular de las cosas. Entre brumas azules y penumbras, el silencio le muestra sus misterios".

La realidad nos presenta, bajo los regímenes irónicamente llamados "de excepción", cuando en el pasado las dictaduras fueron la regla impuesta por largos períodos, como algo que subvierte la lógica y torna a los signos políticos y sociales en fárragos ante los que solo cabe el asombro inicial, y, pasado éste, se adquiere el convencimiento de la segregación, del apartamiento.

Así descifra Rivera Rodas la poesía de su tocayo Cerruto: Poesía de la Segregación, Poesía de la Clausura, del cierre, del encarcelamiento de la libertad, de la opresión.

Clausura de lo inteligible- dice- de la comprensión de la realidad. Falta de sentido cabal del sistema, donde tampoco el lenguaje predominante, el impuesto, tiene una función significante: una situación, arma favorita de las tiranías.

En la obra de Jaime Saenz, ve "una de las expresiones más audaces y excepcionalmente originales de la lírica hispanoamericana actual". Llama a ese discurso el "Discurso de la Intelligibilidad", a través de los sentidos sensoriales: el tacto, como el mejor órgano receptor de los signos de la realidad, frente a la interioridad y la oscuridad. Las cosas son o se hacen intangibles y pueden ser

conocidas acudiendo a los sentidos, después pueden ser nombradas y descritas.

No es un conocimiento ordinario del mundo, no es una percepción, tradicional, la de Saenz, en opinión de Rivera-Rodas, sino una supresión de ellos, en lo que califica como "Poética de la aniquilación, del nihilismo".

Nuevamente el vacío, pero esta vez el espacio sin llenar del propio ser, de la interioridad espiritual del poeta, en la "Escritura de la oquedad" por el debilitamiento, en la poesía de Gonzalo Vásquez Méndez. Rivera-Rodas descifra ese discurso con la clave del agotamiento/agostamiento o "Inventario del vacío" oquedad del ser, instante en que el poeta se percibe a sí mismo como un despojo de sí mismo, un ser huidizo, que ha de refugiarse en la oscuridad de otro ahuecamiento mayor, el del país-no país, doloroso vacío que abruma y agosta.

Por último, dedica un análisis a la poesía de Pedro Shimose, con la mención siguiente: "Escritura del altercado", de la rebeldía y la proclama.

El poeta, dice, penetra en el sentido del "laberinto", donde los significados se hallan entreverados, confundidos una vez más, en una vertiginosa inversión de valores, el lenguaje perturbado, caotizado.

Surge en Bolivia, como en casi toda América, la poesía del compromiso con una nueva realidad deseada, con el cambio avisorado por el poeta.

El poeta quiere alterar las cosas para devolverlas a sus justas dimensiones, y para ello debe alterar, discutir la situación, cuestionarla, denunciarla. Esta es una actitud indudablemente política de compromiso político y en ella militaba Shimose, a lo menos hasta el tiempo en que produjo "Quiero escribir pero me sale espuma"

*La modernidad y sus hermenéuticas poéticas* es un libro que se lee con placer. Hay que recurrir a menudo a repasos de lectura para no perder el hilo de la madeja. E invita -mérito poco común en obras de este tipo- a una segunda o tercera lectura para participar del hallazgo de nuevos sentidos en la apasionante y a la vez

dolorosa, y a veces tragicómica, historia de Bolivia del siglo XX, descifrada por los poetas antes nombrados y a quienes ha descifrado Oscar Rivera-Rodas. Así nos aproximamos a otra versión histórica, que en mucho difiere del anecdotario, particularmente laudatorio, de las historias oficiales.

Al comienzo, he dicho algo de la invaluable contribución de Rivera-Rodas a la literatura boliviana. Añadiré que esta obra comentada es un fervoroso homenaje a su patria ausente, fidelísimo a estos versos que él escribió hace 25 años:

*“¿Acaso es tarde para saludar a este pueblo que  
siempre me ha rondado?  
¿Acaso la raíz no me trajo a tus dominios para  
hincarme  
y ser más pequeño que tú,  
más pequeño que yo mismo cuando pienso que  
soy rey?”*

CARLOS RÚA P.

## *La nueva clase*

El mal de las drogas- en el caso nuestro la producción, tráfico y consumo de cocaína- es un tema que llama la atención de sociólogos, políticos, economistas, médicos, juristas, y, por supuesto, de los escritores. Una muestra de ese interés es la novela *La nueva clase*, de Carlos Rúa P.

La obra está dividida en tres capítulos y epílogo. En el primero, titulado "Reconocimiento del terreno", la acción se desarrolla en Santa Cruz y Montero. Un traficante de drogas, de origen colombiano pero instalado en Miami, llega a Bolivia a reconocer efectivamente, el terreno más apto para instalar una red de productores de cocaína. Simula una operación industrial y con ese argumento embauca a personas honradas y convence a otras fáciles de envolver en el negocio.

En el capítulo II titulado "La Siembra", en Montero, comienza la corrupción. Allí, el traficante con título de "doctor" (químico) tiende una red de pequeños productores o refinadores de sulfato de cocaína que trabajan con laboratorios portátiles instalados por ellos mismos, en plena selva. La red se extiende y crece en poder económico. Comienza a corromperlo todo: se introduce en el deporte; en el negocio de automóviles, en el contrabando de electrodomésticos; domina campos de la política nacional y local; controla medios de comunicación social, principalmente la TV.

En este capítulo, se produce una reacción de gente honrada que denuncia a la red y la desenmascara, con la ayuda de un policía incorruptible, pero por muy poco tiempo. En el capítulo tercero, esa gente valiente cosecha la venganza de la mafia, porque ella

está ligada al nuevo gobierno militar.

En el epílogo, el autor lanza una proclama moral: “¡Combata-mos a la nueva clase!, al describir el triunfo de la honradez encar-nada en el viejo escritor Carmelo Posiabó, algo así como la con-ciencia colectiva, la voz del bien y del valor.

Tres tiempos más o menos delimitados hay en esta novela: El capítulo I en las postrimerías del gobierno del Gral. Hugo Banzer; el II, hasta 1980; el III, ya instalado el régimen del Gral. Luis García Meza.

La nueva clase es una novela de alto tono admonitorio, moralista, enérgico en la defensa de los valores cristianos, valiente en la denuncia del crimen y las mafias que lo practican. Vincula, como pocas veces se ha hecho en estudios sociológicos y políticos, las operaciones y redes del llamado narcotráfico con las operaciones y redes de las dictaduras militares, principalmente con la de García Meza.

En cuanto al estilo literario, la obra demuestra que su autor no tiene una experiencia narrativa suficiente como para resolver pro-blemas sencillos y cae, con frecuencia, en descripciones inge-nuas y referencias innecesarias, como aquellas del primer capítu-lo donde transcribe incluso el himno cruceño y algunos versos. Bastaba con reivindicar la nobleza y rectitud del pueblo cruceño para lograr el efecto deseado: demostrar que por unos cuantos delinquentes no se puede juzgar a todo un pueblo. Y esa demos-tración se halla en el excelente trabajo que realizan Emiliano y Hermenegildo.

El mal de la cocaína está pintado en toda su magnitud, con dra-matismo. En ese sentido, la novela de Rúa es una valiente denun-cia. Sus héroes (los que luchan contra el narcotráfico) se sienten a veces desalentados pero entonces oyen la voz de la conciencia colectiva (la de Carmelo Posiabó) que les dice:

“- Les vamos a llamar por un nuevo nombre: “Pichicateros”, éstos están metidos en todo, le doy un ejemplo: Melquiades Armazagán y Hans Dietrich en política, organizaciones sociales, como clubes, federaciones, asociaciones, etc. Don N, Don P. in-clusive en el deporte, Pedro Gamo...



—¿Quién?

—Pedro, el amigo de Hans, es hasta importador de automóviles. Estos son los que manejarán la sociedad del futuro en nuestro país. (El canciller Bedregal, en la reunión de Países No Alineados, afirmó en marzo de 1987, que los narcotraficantes podrán definir en el futuro los resultados electorales en las democracias latinoamericanas).

—No creo que siempre sea así, don Carmelo. Hay esperanzas, ya le digo.

—Ojalá se cumplan sus deseos, pero como van las cosas, esto se extiende como una plaga. Hay muchos que quieren imitarlos. Se han constituido en modelos para los jóvenes, se los considera los mejores. Imagínese, don Hermenegildo a estos vulgares delincuentes como modelos, prototipos donde se encarnan las más excelsas virtudes del ser humano y no son más que delincuentes que, con su dinero mal habido han incursionado con evidente poder en todas las organizaciones sociales. Sólo la respuesta de todos los que creen en la justicia podrá pararlos.

Ya vendrá ese día, don Carmelo.

—Mientras tanto, hay que aislarse de ellos, no asistir a sus “muestras” de hombres docentes y honorables. Si lo hacemos, estamos reconociéndolos como hombres de bien, como modelos. Llegará el día inclusive en que estos “pichicateros” sean reconocidos como héroes nacionales. Las condecoraciones lloverán sobre ellos. Si no hay justicia, por ahora, para ellos, el único camino que nos queda es la denuncia a través de la literatura para despertar la conciencia de los hombres sanos que creen en los valores que dignifican a los hombres.

—El camino de compromiso que señalaba es bueno, no descarta la posibilidad que se tomen acciones judiciales y policiales contra ellos.

—¿Quiénes se encargarán de estas actividades, don Hermenegildo? ¿Quiénes?

—Los jueces. Las cortes de justicia. Los políticos.

—¿Qué ingenuo es usted! ¿En manos de quién cree que estará la justicia, la política dentro de algunos años? La respuesta es sim-

ple. La nueva clase tendrá todo en sus manos, absolutamente todo”.

He aquí el fondo de la novela de Rúa. En las circunstancias actuales, signadas por el estigma de la cocaína (no de la coca), esta obra adquiere enorme importancia, sobre todo tomando en cuenta que hay una expresada voluntad internacional por emprender, entre otras campañas, una destinada al cambio de mentalidad en los bolivianos respecto del narcotráfico, a fin de que se desarrollen nuevas actitudes frente a ese problema, en beneficio propio y de la humanidad.

## Los Cuartos

*Lo que se mira es el mirar que se está mirando; y tal  
el mirar de los muertos que consiste en el no mirar.*

Este fragmento de *Las Tinieblas* (1) puede ser el punto de partida para aproximarse al libro *Los Cuartos*, de Jaime Saenz, segunda obra narrativa del poeta. La primera es *Felipe Delgado*, editada en 1980, con el sabor costumbrista de la hoyada paceña en un largo relato a veces desconcertante por los quiebres y bruscos traslados de una situación a otra. Felipe Delgado marca uno de los extremos de la narrativa de Saenz: el torrente de hechos reales e imaginarios, que fluye a través de más de 700 páginas, habla por sí mismo de la densidad de la obra; el otro, *Los Cuartos*, de sólo 58 páginas, encierra un notable poder de síntesis y asoma nítida la “polaridad vida-muerte” ya manifestada en su poesía, como la describe bien Blanca Wiethüchter (2).

*Los Cuartos* es un libro de narración en el estilo poético de Saenz. En gran parte de la obra, la prosa parece confrontar muchas dificultades para soltarse de su prisión versificada. El autor, deliberadamente, ha elegido ese estilo de expresión para su relato, pero a partir del segundo capítulo, y con mayor intensidad en el tercero alcanza a liberarse y de ese modo adquirir autonomía cuentística hasta culminar en los hermosos diálogos de la Tía con Paucara y de Jaime Arló con la Tía.

La inicial sujeción del relato a la forma versificada se demuestra comparando, por ejemplo, la estructura sintáctica de *Los Cuartos* con los versos de *Visitante Profundo* o los de *Aniversario de una Visión*.

A Rosalía de las Muñecas (la Tía), personaje central del relato, le rodea un ambiente físico cargado de dificultades, descrito por el relator en un lenguaje risueño, en el que se entremezclan expresiones del habla popular y frases poéticas o reflexiones metafísicas.

Los personajes del ámbito humano son en *Los Cuartos*, en su mayoría (hay una cincuentena de ellos), fugaces pasajeros del acelerado vehículo de la narración. Muchos asoman apenas y desaparecen con la misma rapidez.

Sin embargo, los que permanecen por algún tiempo en la trama son misteriosos, extrañas mezclas de seres reales y fantasmales. El Ismael "tenía mucha vida y mucha muerte"; Luis Catacora "se las daba de espiritista"; El Sócrates Mazuelo, brujo y profeta del fin del mundo, come lagartijas vivas; El Paucara es un adivino nato que descubre tardíamente su vocación (antes fue colchonero) y Benjamín Ramos es el hombre de "la tristeza incurable".

A la Tía, su hermana y las dos hijas de ésta les rodea también una fauna diabólica o por lo menos de habitat lóbrego: sapos, lagartijas y alimañas "con ojos como humanos", que habitan en las ramas de un helecho.

Rosalía de las Muñecas es una suerte de mujer cargada de fatalidad o heraldo de la muerte. Nacida para ver morir y enterrar a sus parientes, amigos y conocidos. El Ismael muere de pulmonía; la hermana, de enfermedad no definida; Soledad Vaca, en un accidente de tránsito: "El Paucara se suicida, colgándose de una viga. Dice el relator: "... Y qué manera de mirar la tía, que miraba con un ojo a la moribunda y con el otro el ruido de la muerte".

La Tía acaba mirando la muerte, con los ojos abiertos:

La Tía miraba- y miraba, y miraba; el señor Jaime Arló se estremeció. Saludó con una venia y se alejó.

La Tía y su hermana lamentan la conducta de Tadeo Mustafá, el turco "podrido en plata" que las hospedó en el húmedo galpón donde Ismael cogió la mortal pulmonía. El diálogo degenera en un innecesario alarde de racismo y antisemitismo de las viejas hermanas. La tía dice: "... pero la cosa es que el famoso Mustafá es turco, y los turcos son enemigos mortales de los judíos. Yo soy

crisiana; y como crisiana, bendigo a los turcos y maldigo a los judíos. Los judíos han crucificado a Cristo; y ahora quieren crucificar a los bolivianos, y mañana a los sudamericanos, y después a toda la humanidad”.

Ciertamente, este es un pensamiento de elemental racismo y una interpretación del cristianismo brotado de la mentalidad de una comerciante en tocuyo. Lo que sorprende es que la Tía, capaz de preguntarle a un prelado: “¿Qué idioma hablan los seres ultraterrenos?” y “¿Cuál es el camino para orillar el más allá?”, sea quien exprese tamaña majadería.

Casi al final del relato, entra en escena Jaime Arló, en cuya descripción se halla un autorretrato de Saenz: “alto y flaco, y con aire de loco...”. Es poeta y, precisamente ahora, está escribiendo el poema titulado “El olor de la vejez”. Se ha interesado por conocer al adivino Paucara y, a través de éste, ha establecido una relación con la Tía.

*Los Cuartos* tiene muchísimas otras facetas, pero dentro de su unidad temática y el entrelazamiento de acontecimientos, el relato aflora con un lenguaje hasta ahora inédito en la narrativa boliviana. Ojalá sea el comienzo de una novelística que rescate a los personajes típicos, sin extraerlos de su ambiente natural, así rodeados como están de un “realismo mágico”, para, simplemente, exponerlos y describirlos, como lo ha hecho tan acertadamente Jaime Saenz.

#### NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Saenz Jaime, *Las Tinieblas*, en Bruckner *Las Tinieblas*. Ed. Difusión. La Paz, 1978; página 40.
2. Wiethüchter, Blanca. *La estructura de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz*, *Obra Poética*. Ed. Biblioteca del Sesquicentenario de la República. La Paz, 1975; página 315.

MARCIAL TAMAYO

## *Demasiada Luz*

A mediados de siglo salía de las prensas de Domingo Taldriz, con el sello editorial "Nuestro Tiempo", en Buenos Aires, la obra *Borges, enigma y clave*, de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz-Díaz, una de las primeras y mejores referencias acerca de la obra del poeta y ensayista argentino, reconocido por todos como el máximo exponente de las letras hispanoamericanas de este siglo.

Marcial Tamayo ostenta, con legítimo derecho, el título de primer divulgador de Borges, a lo menos entre los escritores bolivianos, con la obra antes citada.

La referencia anterior no es simplemente evocativa de un valioso trabajo, descuella también por la relación que mantuvo Tamayo con Borges, de donde puede colegirse una saludable influencia de éste sobre aquél: influencia presente en el estilo de Tamayo (muy borgiano) lo cual no significa imitación, sino simplemente legítima y provechosa influencia, que pocos escritores pueden exhibir con galanura y eficacia.

*Demasiada luz* es, por confesión del autor, una obra inspirada en la benéfica relación constante y elevada con el padre progenitor y guía: "Debo a mi padre el haber aprendido a sentir ciertos hechos". Manifiesto propósito de rescatar del olvido las enseñanzas y orientaciones paternas y perpetuarlas en un libro, fungiendo como escribano de fe pública (en este caso más correcto sería decir privada) para dejar testimonio de vivencia profunda que el padre no pudo materializar en un libro porque "acaso lo cegó lo que ya era demasiada luz", frase bien cincelada que, si no la suscribiera Tamayo, bien podría atribuírsela a Borges.

De los trece capítulos o secciones o motivos, como quiera considerárselos, tres bastarían para reconocer, en justicia, que Marcial Tamayo es un escritor profundo, fecundo y elegante, pero sin restarles mérito, ni mucho menos, a los otros diez pasajes, reflexiones, estampas, visiones emotivas o pinceladas puestas en prosa poética y revestidas de espiritualidad, mística, esperanza o desazón, sin lindar en el derrotismo.

Algo que me ha llamado mucho la atención, porque es muy escaso en la literatura boliviana es la maestría con que Tamayo construye el ambiente en que se ha de desarrollar el hecho relatado, incorporando al lector en el clima, en la situación descripta: imposible zafarse de esa mágica atracción. Los hechos que narra suceden con naturalidad, sin forcejeos, sin artificios, sin recursos compulsivos, con absoluta naturalidad, a veces excesiva naturalidad, como son los hechos humanos, muy superiores a la más fértil fantasía. La subyugante atracción de la prosa de Tamayo no es, empero, una trampa, sino una incitación o una invitación a transponer el umbral que nos separa del suceso relatado, con un "pase usted", imposible de rechazar, si se posee una mínima sensibilidad a la luz que alumbró sus fragmentos.

Tamayo nos conduce por el Buenos Aires de sus recuerdos de adolescente, memorias presididas por el padre, personaje central. Resaltan los recuerdos del encuentro o los encuentros con la abuela, en una metafórica alusión al impulso humano de mantenerse en contacto con los antepasados, con la historia, con las raíces. Siguen estampas psicológicas y políticas; anécdotas que, si no tuvieran el encanto de la bella prosa, pasarían como triviales o tópicos maltratados.

Aludí a tres muestras representativas del fuste literario de Tamayo. Ellas son, según mi modesta percepción: "Caín", "Justicia" y "Los amigos". El primero (Caín) es una hermosa cuanto estremecedora alegoría del antiguo y siempre nuevo fratricidio. El "dueño de un país bímembre", un dictadorzuelo (que bien podría ser cualquiera de los que inscribieron su nombre en la historia con la sangre de sus hermanos) llamado Macías Ngema, africano bantúe, endiosado al punto de monologar con cualquiera, ha

mandado arrojar a su ministro subversor por una de las ventanas de su palacio y explica cónicamente su hazaña, sin permitir réplica ni comentario:

*Ese hombre fue Ministro de Relaciones Exteriores y también fue un traidor. Fue arrojado desde esta ventana y permaneció vivo muchas horas en ese lugar que usted ha visto. El sol y las moscas lo cubrieron todo un día. Después murió, no lo matamos, simplemente lo dejamos morir..*

Tamayo le ha contado esto a su padre y él le ha respondido, “enceguecido por un rectángulo de cielo que entra por la ventana”:

-Hay gente a quien, una vez en la vida, les es dado ver a un Angel o a un Apóstol visitando la tierra. Otros, como tú, han conocido a Caín.

“Justicia” es otro relato que pega en la conciencia humana con fuerza. Muestra la vulnerabilidad de la justicia, de la idea de justicia en el complicado y oscuro laberinto de los intereses políticos, cuando los asesinos esperan orondos, impunes, una entrevista con el señor presidente de la república, mientras dos damas, enlutadas por el atroz crimen del esposo y el hermano buscan justicia ante el mandatario, pero éste les hace sentir “culpables” de algo, del delito de buscar eso: justicia.

En “Los enemigos”, se pone en evidencia la corriente paradoja de que el sacrificio político, el riesgo, la decisión valiente son méritos de los que se aprovechan otros: los oportunistas, los buitres que esperan con sus escuálidas y siniestras figuras, asidas en palo seguro, que el león consume su bravura en lidia con el toro, para caer sobre la presa y hartarse de ella, sin más mérito que la acechanza astuta y el fingimiento perdulario.

“Ceguera” (evoca a Borges), vida y muerte, oscuridad, silencio, magia, son elementos con los que Tamayo modela su prosa y, una vez modelada, la expone a la luz, en busca de esa “demasiada” luz, metáfora de Dios, de verdad, de camino, de esperanza, como nos dice el Evangelio.



## Fuego y Sangre

Esta obra representa tres estados o situaciones: el primero, sensorial, con su desenlace en la entrega; el segundo: emotivo, que desemboca en la nostalgia; el tercero, congnotivo, que deriva en el cuestionamiento.

Los dos primeros instantes están simbolizados por el fuego y la sangre; el tercero, por la vida. En realidad, dentro de la lógica secuencia de los momentos poéticos cuyo testimonio quiere dejar la poetisa, la obra debió titularse "Fuego, Sangre y Vida".

En el estado de fuego se denuncia, sin inhibiciones ni reparos, una mezcla de apetito animal y ansiedad idílica: incendio interior que debe ser apagado en la unión corporal y espiritual. Consumada ésta, sobrevienen el encadenamiento voluntario y la escisión:

*Prisionera de tus ojos negros"*

...  
*Nací dos odiando a mi igual,  
nací y morí al mismo tiempo  
teniéndote entre mis manos.*

La entrega ha separado a la niña de la mujer y dividido el alma, porque él se ha ido, dejando desilusión y despecho. Comienza el momento de la nostalgia y dolientes lamentaciones como estas:

*Eres mi alegría,  
mas también  
siempre serás mi tristeza.*

...  
*Soy yo ese dicelo nublado de pena  
que te besa con la humedad de su llanto.*

El tercer instante revela la maduración de la mente y el espíritu para la realidad: la vida donde, ya no todo es color de rosa como en el momento de la entrega y la ilusión. Este instante tiene sus inevitables espacios de reminiscencia, pero es más fuerte la búsqueda de respuestas al cuestionamiento de la propia realidad.

Tortura -¡y cómo!- la doble condición que tanto atormentara al poeta José Eduardo Guerra, antes que a la joven Sissy.

Muchas preguntas sin respuesta. La poetisa llega a la conclusión de que la respuesta verdadera se halla en el misterio de Dios:

*Está la prisionera ansiedad de mi corazón  
abstraída en tu calmada faz (Thinking on God).*

Otra de sus certidumbres en el estado de vida es que el misterio del tiempo, para ser conocido, demanda pasar por el instante de la muerte:

*... mi rostro pálido de luna  
marchito de horas  
en el lienzo blanco de la tumba  
pensó la existencia del tiempo  
y lentamente en desafío  
derrumbó por siempre el misterio.*

Sissy Torrico es poetisa de revelación interior y desbordada. Parece impresionada por los versos de Juana de Ibarborou; en esencia, ha tomado la temática de "Juana de América".

Por último, es resaltante la actitud de Sissy en cuanto a la entrega: de la entrega física, que ha lacerado la sangre -el fuego es siempre lacerante- y restañadas las heridas en la vida, pasa a la entrega poética.

## *Antología poética 2*

Cuando León Tolstoi se puso frente a la pregunta “¿Qué es el Arte?”, sintió la necesidad de buscar el sentido de toda obra humana comunicable a otros, de los productos capaces de proporcionar goce estético (concepción del arte como belleza). En su pertinaz búsqueda, el novelista y pensador ruso encontró una inextricable maraña que, empero, pacientemente, desenredó, separando no sin riesgos las expresiones del falso arte, aniquilando las perversiones y empobrecimientos del campo artístico. Bajo su profunda inspiración religiosa, Tolstoi llega a configurar una imagen del arte indefinible, como muchas cosas, por negativa, es decir, le resulta más fácil decir qué no es el arte y hacia dónde apunta finalmente: “El arte no es una alegría ni un placer, ni una diversión: el arte es una gran cosa. Se trata de un órgano vital de la humanidad que transporta al dominio del sentimiento las concepciones de la razón” y por positiva: “El arte es el único que podrá fundar sobre las ruinas de nuestro régimen presente de miseria y vejaciones ese reinado de Dios que nos aparece a todos como el objeto más alto de la vida humana”.

Y en un intento por definir más claramente el arte, Tolstoi recomienda: “es necesario, ante todo, cesar de ver en él un manantial de placer y considerarlo como una de las condiciones de la vida humana. Si se considera así se advierte que el arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres”.

No son pocos los pensadores, estudiosos e investigadores que siguen la huella de Tolstoi en sus exploraciones de tan complicado territorio. Cito sólo a uno cuya palabra merece fe de seriedad:

I.A. Richards, profesor de Cambridge, para quien el significado poético puede hallarse en la capacidad del poeta de producir imágenes según las cuales y lo que ellas inspiran pueda juzgarse la poesía.

Cada poeta posee una noción de este supremo arte, que tiene como vehículo de expresión la palabra; cada crítico, cada lector tiene la suya, como cada filósofo posee una definición personal de filosofía o cada músico de la música.

Poesía, música, filosofía, etc., son indefinibles precisamente porque se las puede definir de muchas maneras. Ofrecen una inmensa amplitud al vuelo del sentimiento, a la imaginación y hasta a la divagación. Allí radica su encantador desafío.

De esta manera, con la libertad que concede, puede decirse entre miles de cosas que la poesía es refugio de espíritus inconformes, asilo y morada, reducto imbatible de ideas y sentimientos, hontanar de sueños, territorio de intimidades, de secretos, arma de lucha, medio de protesta, lección de vida, testimonio y propuesta, búsqueda y encuentro, pérdida y angustia...

Objetividad y subjetividad: la realidad externa, del mundo circundante, y la interioridad, las percepciones individuales se confunden en la actividad creativa del poeta, como dice Humberto Guzmán, en el prólogo al libro "Antología Poética 2", de la Unión de Poetas y Escritores de Cochabamba.

Veintitrés nombres incluye esta antología, algunos de ellos más difundidos que otros, pero todos bajo el denominador común de la necesidad de expresar lo que piensan, lo que sienten, cómo ven el mundo y cómo se ven a sí mismos y a los demás en este tránsito por la vida. Todos en el propósito de dejar una prueba de su existencia y de las impresiones acumuladas durante el viaje. He aquí los "Ecos subterráneos" de Oscar Arze Quintanilla, como una descripción de incertidumbre sobre el ser; mas, certeza de una lejana presencia etérea, como un eco, como una sencilla resonancia, cuando dice; aunque dubitante en su afirmación:

*Estoy así, apenas ruido,  
apenas salto en cada laberinto,*

*quizás también, y de eso estoy seguro  
apenas eco de una voz que transfigura  
la sensación del hombre que despierta*

El poeta quiere ver más allá de la oscuridad, quiere comprender y desentrañar enigmas. Toma la palabra y descubre que con ella puede guiarse:

*Enciendo el poema:  
Su fulgor se apodera de un ángulo  
de la oscuridad*

(JORGE AYALA ZELADA)

Y si seguimos con los enigmas, la poesía condensa preguntas sin respuestas, que quedan como eternas interrogantes brotadas de la contemplación de la naturaleza y sus insondables misterios. Es una forma de filosofar, es una actitud de asombro, como en estos versos de Velia Calvimontes:

*¿Presta la noche claridad al día  
o el día le presta su misterio a la noche  
¿Qué esconde el abanico  
detrás de su despliegue?*

El misterio del amor y la sensualidad está presente en la mágica explosión juvenil de Claudio Ferrufino Coqueugniot, consciente de la fugacidad del encuentro real y la perennidad del sentimiento poético, vital:

*Te ausentas como la muerte del sol  
Compréndeme, no como un atardecer  
El hielo... el frío... la nada.*

*Encerrar mi poema en una línea  
nada más  
sólo lo exacto  
Distraigo las sombras  
con juegos de intelecto  
a medianoche*

La descripción del terruño, su significado, lo que representa para uno, entre imágenes nostálgicas, no exentas de crítica por el cam-

bio del pueblito rural o aldeano en urbe modernizada, en estos versos de Blanca Garnica.

*Desde tus ojos mansos  
algo mío me llama  
tras tu huella.  
Desde tu raída ropa de jergón  
Desde tus manos  
amasadas de greda  
en el estanque del dolor  
algo mío me arrastra.*

Está la voz de protesta, de denuncia, la voz solidaria con el débil, la recriminación ante el abuso, en los versos de Mario Lara López, con "Panamá ensagrentada", poema escrito con motivo de la invasión norteamericana a la patria de Omar Torrijos. Y sigue su creación lírica de compromiso con "El valle ensangrentado" y "El racimo de fuego".

Helena Muzukos trae en su canción ciertos aires emparentados con la melodía de Octavio Campero Echazú, pero a la usanza, al estilo camba, con un vasto repertorio de bolivianismos y voces de lenguas autóctonas de esa entrañable parte de la patria, en el bien rimado poema "Pa' qué, elay".

Un tanto olvidada, la poesía quechua recobra aliento en los versos de Emma Paz Noya; exquisitos en la lengua de los incas, con el sabor de maíz, valle y kjocha. Poemas traducidos al español en la misma edición, valiente tarea, pero hay que decirlo sin ánimo de ofender a nadie, empobrecidos en la lengua de Cervantes. No es extraño ni tiene por qué molestarnos. Ninguna imagen poética es transferible a otra lengua. Sale otra cosa, diferente. Cuánto se ha empobrecido, por ejemplo, el *Martín Fierro* de Hernández en su traslación al alemán, o cuán distinto es leer a Goethe en su lengua materna y en español.

Los poemas en quechua, de la señora Paz Noya, tienen un sabor, un color deslumbrante. La misma fuerza lírica tienen los versos de Blanca Revuelta y valga la oportunidad para decir que ha sido mejor no traducirlos a otra lengua.

Rosario Quiroga de Urquieta, además de componer versos, tiene cierta resonancia como comentarista de libros y autores. Su incursión en la poesía es llana, directa, sin muchas vueltas, casi pedagógica. Sus imágenes fluyen de sentimientos transparentes.

Problema de todo poeta, siente la angustia de la palabra, a veces la halla insuficiente, pero no tiene más remedio que echar mano de ella, y la encuentra escurridiza, pero eso no le arredra.

*Escarban el cerebro las palabras*

*Y me quedo con la sola razón  
que habita en la indecible  
palabra.*

Un poeta consagrado, entre los que figuran en esta antología es Gonzalo Vásquez Méndez, el autor de "Alba de ternura". "Del sueño y de la vigilia" y "Dimensión de tu presencia", entre sus principales colecciones.

Ediciones SIGNO publicó la obra "La Modernidad y sus hermenéuticas poéticas" (Poesía boliviana del Siglo XX), del escritor boliviano residente en los EE.UU., Oscar Rivera Rodas. En este libro, el maestro de literatura asigna a la poesía de Vásquez Méndez una función reflexiva ante la realidad social y política, un discurso afectado por la determinación de la oquedad, el vacío, por agotamiento y ago (s) tamiento, del ser ante la implacable realidad.

Oquedad, vacío, territorio donde el alma se desorienta y busca un hito, lo confirma esta estrofa de "Desde la carne":

*Más distante del sol que de la luna,  
misteriosa la pulsación  
de estelares dominios  
la voz desconocida  
permanece  
sin canto ni alarido.*

Dos nombres más de mujeres que cultivan la poesía con acierto y que han nacido en la poética "llajta": Edith Von Borries y Norah Zapata Prill.

De la primera, esta antología recoge su "Sinfonía andina", fuer-

te, vigorosa, de tres movimientos: rápido-lento-rápido, con sus diminutas violetas encendidas, arrancadas tal vez de su "Atardecer de violetas".

*Canta el hijo sobre la tumba  
de amada madre ausente  
porque su voz nació de ella  
el faro de sus ojos alumbró su camino  
y fue el corazón guardián de su destino.*

De Norah Zapata Prill, poco se puede decir que no se haya dicho antes. Ella es una de las mayores poetisas de nuestro país. Digo poetisa, deliberadamente y para molestar cordialmente a quienes piensan que a las mujeres debiera dárseles el título de "poetas", me rebelo contra esa transgresión al idioma, porque está inspirada en demagogia. Las mujeres que cultivan la poesía son poetisas, con mayúscula y minúscula, es decir, las mayores y las menores. Los hombres que hacen poesía son poetas. Muy sencillo. Los hombres son sacerdotes, las mujeres, sacerdotisas; los hombres son cónsules; las mujeres, son consulesas, y así por el estilo. Así, pues Norah Zapata Prill es una excelente poetisa, no poeta, porque no es varón; y una extraordinaria sacerdotisa de la palabra, del culto a la belleza como magnífica consulesa de la cultura boliviana en Europa.

Tomo de ella estos versos:

*Partir,  
estar ausente y estar presente  
en los días que nacen  
en los días que mueren  
y, sobre todo,  
sobre el paso común de los silencios.*

En *Antología Poética 2* de la Unión Nacional de Poetas y Escritores de Cochabamba está presente la patria chica y está presente la patria grande, la "llajta" y la "jatun llajta". Están los nacidos en Cochabamba y los que radican en esa maravillosa y amada tierra de Esteban Arze, Nataniel Aguirre y Adela Zamudio. En este libro se halla la voz que desde el Valle viene, del centro a la periferie



de la nación boliviana.

Poesía desigual, es cierto, con altibajos, como en todo, pero viene la voz, la canción, el lamento, la denuncia, la preocupación, el asombro, la emoción de gente que ha buscado en la palabra hecha imagen un medio de expresión para sus semejantes, un testimonio ¿o por qué no? una caricia en medio de la violenta vida que abofetea todos los días el rostro ya castigado de la patria y de los hijos de esta patria.

Volviendo a Tolstoi, la poesía nacida en Cochabamba es una comunicación destinada al encuentro con los significados que cifran el sentimiento de una parte viviente de la Bolivia sentimental, pensante y angustiada por la vida, el paisaje, la relación y el misterio.

## *Primera Antología. Prosa*

La Unión de Poetas y Escritores de Cochabamba es una de las instituciones culturales más dinámicas del país. Integrada por hombres y mujeres oriundos y residentes en el valle del Tunari, trabaja paciente y silenciosamente, sin platillos ni sonajas, y sus productos expresan mejor que cualesquiera otros anuncios la contribución literaria de sus miembros.

Frutos de esa labor callada, y por lo tanto más fecunda, son los libros publicados por varios asociados a la Unión; las conferencias ofrecidas en centros académicos, los artículos de prensa y fragmentos narrativos o piezas poéticas insertos en páginas literarias dominicales de Cochabamba y La Paz y no pocos ensayos vigorosos difundidos por revistas que han alcanzado un reconocido prestigio internacional, como SIGNO, CVADERNOS BOLIVIANOS DE CVLTVRA, de la que son colaboradores permanentes Gaby Vallejo, Jaime Zavaleta Meneses, Edith von Borries, Norah Zapata-Prill y Claudio Ferrufino Coqueugniot, entre otros.

Escribir en lenguas nativas no ha de ser tarea fácil, si consideramos que aún no tenemos alfabetos oficiales para el quechua y el

aymara, sino adaptaciones del alfabeto español con algunas variaciones morfológicas que tratan de aproximarse a los fonemas de esas lenguas. Sin embargo, este no es un obstáculo insalvable para poetas y narradores que se han echado sobre los hombros la pesada cuanto noble tarea de perpetuar en textos literarios la riqueza del quechua, en este caso. Y digo quechua culto, porque en los textos de Emma Paz Noya, Blanca Revuelta Saavedra e Irblan Revuelta Saavedra hay muy pocos términos vulgares y escasísimos vocablos importados del español. Qué diferencia más notable se halla en este quechua escrito por dichas autoras, con el paupérrimo *quechuañol* hablado en calles, plazas y mercados de Cochabamba o Sucre, lenguaje escandalosamente híbrido en el que seis de cada ocho palabras son españolas con desinencias quechuas. Y afirmo que es escandaloso hibridismo porque no es nada extraño oír pronunciar: “casapi” o “puertapi”, en vez de “huasipi” o “punkupi”, respectivamente. Una forma de conservar y enriquecer nuestra identidad cultural es, precisamente, elevando las lenguas autóctonas a niveles literarios y científicos, la tarea será larga y morosa, pero alguien tiene que hacerla y entre los escritores de Cochabamba se hallan ciertamente los pioneros.

He anotado la selecta inserción de relatos breves en quechua como uno de los rasgos sobresalientes de este libro, pero hay otros igualmente interesantes y dignos de mencionar.

Etimológicamente, antología es florilegio, una colección de trozos seleccionados de materias literarias, como dice el diccionario. Dentro de este concepto, originariamente alusivo a la actividad recolectora de flores, cabe una variedad de productos intelectuales hechos con los materiales del lenguaje, con la noble madera de las palabras, a condición, claro está, de que el jardinero sepa distinguir las flores y elegir las mejores por su color, tersura, tamaño, aroma; en suma, por los atributos que, reunidos, le confieren belleza. Se dirá que todo antólogo pone en ejercicio sus impresiones subjetivas y motivaciones condicionantes de su elección, que puede diferir grandemente de la estimación subjetiva de otro u otros empeñados en el mismo quehacer, y habrá que admitir tal juicio como una certeza.

La prosa es una forma de expresión artístico-literaria que, como todos saben, difiere de la forma versificada porque no se somete a reglas métricas ni a consonancias predeterminadas. Sin embargo, nada impide que la fluidez natural del lenguaje hablado o escrito pueda engalanarse con algunas cadencias agradables al oído, presentarse con cierta elegancia y buen gusto semántico, y, por último, nutrirse de metáforas felices.

Con todo esto, lo hablado o escrito adquiere el alto rango de prosa poética o texto literario propiamente dicho que bien se distingue de un prosaico informe burocrático, de un acta notarial o de un ordinario discurso político de plazuela. Ese es el sentido artístico de la prosa que, creo, compartimos los amantes de las letras.

La primera antología de prosa, de la Unión de Poetas y Escritores de Cochabamba tiene, desde su presentación, el aura de aventura quijotesca, y, a la usanza del caballero de la triste figura, emprende viaje con soltura por los caminos de nuestra Mancha en medio de grandes dificultades, en esta Mancha andina invadida por las pestes de la corrupción, la demagogia, la intolerancia, la irracionalidad, la pobreza, el atraso, la drogadicción, la indiferencia y el desaliento. Y es quijotesca una obra como ésta, porque se aparta de la abrumadora rutina y nos muestra que hay gente dedicada a tareas más nobles como la de escribir lo que siente, lo que ve y lo que piensa y no importa cómo lo haga, si con la maestría del erudito o con la impericia del bisoño, lo importante es que hace cultura, construye otro mundo más hospitalario que el de la cruda realidad.

Y ahora veamos brevemente algo de su contenido.

No se trata de exponer síntesis de cada uno de los 70 trabajos que corresponden a 25 autores, sino de dar brevísima referencia de lo que ellos sugieren a un lector como el que redacta este comentario.

Hallo en esta Antología una colección de prosa variada, en que se avecindan los motivos de reflexión filosóficas de Luis Alberto Arellano con los soliloquios de Gaby Vallejo; el ensayo erudito de Arze Quintanilla sobre desarrollo indígena, y la semblanza de

Luis Carranza Siles, en el fino trazo de Jaime Zavaleta Meneses; las estampas surrealistas u oníricas de Freddy Ayala Vallejos y los comentarios periodísticos de Gastón Cornejo; la elegante prosa poética de Claudio Ferrufino Coqueugniot y la enjundiosa crítica de Humberto Guzmán Arze a la obra de Rosario Quiroga de Urquieta; las impresiones todavía tímidas, de vivencias para contar, de María de la Cruz Bayá y los relatos bilingües de Emma Paz Noya, Blanca e Irblan Revuelta; los serios y bien documentados estudios de Edith von Borries, sobre la personalidad poética de Franz Tamayo, y de Rosario Quiroga de Urquieta acerca del poeta Vicente Aleixandre; los artículos con aire de lecciones académicas de Mariano Morales, Adolfo Cáceres y Martha Urquidi Anaya. En medio de este frondoso huerto, los relatos, estampas y pinceladas de Mario Lara López, José Erick Rolón Anaya, César Verduguez Gómez, Jorge Ayala Zelada, Velia Calvimontes, Melita del Carpio, Gary Daher Canedo y Daniel Bustos.

Varios de los autores que he mencionado son también poetas, lo cual muestra una loable versatilidad y destreza para moverse entre las aguas del ensayo, la crítica, el cuento, el artículo, la reseña y la poesía.

## *En el país del silencio*

Eros y Thanatos se confunden en una mágica simbiosis de la que resulta el símbolo de la inevitable reintegración del hombre al elemento bíblico que le dio origen: la tierra. Y, a la vez, la complementación vital del hombre y la mujer. Con este impacto certero, comienza *En el país del silencio*, de Jesús Urzagasti, una novela de 376 páginas ilustrada por un grabado del holandés M.C. Escher, que representa un círculo de serpientes entrelazadas de tal manera que sus ondulaciones bien pueden sugerir la imagen de una máscara o el rostro disimulado del demonio.

Es importante la anotación del editor en la contratapa: "Fue escrita (la novela) de febrero de 1981 a diciembre de 1982...". Época de terror en un país ocupado por quienes hacen de la violencia irracional un imperio que somete al silencio, sin domeñar, empero -ese es terreno vedado a la impunidad- las múltiples voces de ese silencio que Jesús Urzagasti rescata con evidente maestría. Pero no es un simple ejercicio de recolección ni un explayarse en metáforas, adagios, refranes y dichos populares que dominan la obra, porque sí, sino porque las voces múltiples, sus lenguajes, representan el modo de ser de una nación difícil en su geografía, dispar en sus climas y costumbres, pero una sola en la búsqueda de su destino y una sola en sus sufrimientos, congojas y frustraciones.

El autor ha dicho públicamente que el protagonista es el lenguaje. Otra metáfora feliz porque el lenguaje es hablado por alguien y ese alguien es un pueblo habitante de la memoria en que se han grabado tradiciones, historia, impresiones psíquicas desde la infancia y se mezclan como recuerdos o experiencias con lo

que se vive en un tiempo presente y se adivina o premoniza para el porvenir.

*En el país del silencio* no es una novela de estructura ortodoxa. Tres personajes: Jursafú, El Otro y El Muerto actúan como los portavoces de hechos y acciones de vivos y muertos; de ideas y sentimientos; intercambian el papel de relator y se confunden entre ellos El Otro es a veces Jursafú y éste El Muerto, como para probar que las cosas tienen múltiples aristas y los hombres las tienen también, incluido o mejor dicho especialmente el autor de la novela.

Se sabe que El Otro es un rural cuya vida discurre hasta transformarse en Jursafú, el rural inserto en la ciudad. El Muerto es también Jursafú y es El Otro, como testigo de la primera mutación (El Otro en Jursafú) y como representante de aquellos que no tienen voz, seres anónimos. La mayoría de los personajes en esta novela carece de datos referenciales al estilo de "héroes y antihéroes" de la narrativa tradicional.

Por eso, cabría preguntar si El Muerto no es, en realidad, la voz de la memoria colectiva y la expresión del sentimiento popular que Urzagasti expone en un universo cargado de mitos, premoniciones oníricas, sinceras confesiones autobiográficas, misticismo, poesía y buen humor.

*En el país del silencio* puede suceder todo lo imaginable y aun lo que está vedado a la fantasía. La torturante necesidad de comprender la vida y los misterios de la muerte, -constantes en las obras maestras de la literatura universal-, le ha llevado al autor a dibujar un autorretrato y a revelar la esencia de sus personajes: "Cruzó el tiempo y caminó sobre la tierra desnuda para descubrir que en su organismo habitaban infinidad de seres, multitud de personalidades que tras grandes esfuerzos fueron amaestrados, silenciados y reducidos a tres, a veces a dos y eventualmente al presentimiento de la unidad" (pág. 223).

Esta novela es un desafío para la crítica, una generosa y amable revelación interior para el lector corriente, cuya opinión es a veces más importante que la de algunos eruditos encostalados en el prejuicio.

Uno de los mensajes de *En el país del silencio*, está dirigido a la comprensión de la naturaleza mutante del hombre, o tal vez sería mejor expresarlo como la naturaleza adaptativa del ser humano en la medida en que su paso por esta tierra le obliga a afirmarse y sobrevivir en medio de constantes cambios, de sorpresa en sorpresa, de porrazo en porrazo, como es el signo del aprendizaje y desaprendizaje. Sin embargo, no se trata de metamorfosis con valor de "borrón y cuenta nueva", lo cual daría paso a una sospecha de concepción cínica de la vida. La naturaleza mutante en esta obra actúa en el centro de un entorno, pero sin perder su esencia. Sin dejar abandonado el origen en ninguna pascana del camino.

"No te olvides de dónde provienes ni te hagas el del otro viernes porque la vida se ocupa de poner las cosas en su lugar" (pág. 73).

Esta es, a mi juicio, una clave de las varias que tiene la obra para transitar por sus complicados pasajes hasta arribar al punto desde el cual puede contemplarse el horizonte de un personaje rural formado en el ambiente de una naturaleza llena de signos, mensajes y advertencias que el hombre que sólo sabe pisar el asfalto es incapaz de descifrar, y muchísimo menos de corregir, porque en el intento de tocar con imprudencia cualquier cifra de lo inescrutable se condena a perecer: "Sólo los extraños han muerto de sed a la orilla de la aguada" (pág. 69).

Lo que hace Jursafú es reminiscencia, historia, crítica y debate con El muerto, con El Otro y los otros, todos los que han podido aproximarse, unos más; otros menos, al camino del hombre.

El tiempo de esta novela es más largo de lo que parece a simple vista: una punta del calendario puede ser la infancia de Jursafú en Campo Pajoso, el Chaco boliviano; la otra, el año nuevo de 1982, en La Paz, con los ingredientes sociales y políticos de ese período dramático de nuestra historia que sería mejor olvidar y que transcurre como una larga pesadilla que hace enmudecer al país de espanto y de indignación. El espacio es esta tierra del cabalístico árbol llamado el Urundel, así como el territorio donde habita el Llamo Blanco.

*En el país del silencio* es una visión de la Bolivia rural y la

Bolivia urbana, visión de ambos lados. También es una imagen desde la lejanía, por la comparación que resulta del choque cultural cuando uno se sitúa, como el narrador, en Madrid, Nueva York, París o Ginebra.

Es una visión de los hombres; como si la obra tuviera ojo de rana, pretende ser global. Busca la explicación de uno en los otros y de éstos en aquél: "Nosotros nos explicamos por el otro: por el prójimo" (pág. 125). Podría añadirse que nadie es lo que es en sí mismo sino en función de relación con quienes le rodean y de quienes le han antecedido. En todo este juego narrativo, hay algo de Joyce, tal vez de García Márquez, o de Kafka o de Juan Rulfo, sobre todo por la prolongación de la primera novela "Tirinea" en la obra mayor, *En el país del silencio*, el lenguaje de este país novelado es, efectivamente, el protagonista sincero, abierto; duro, a veces, tierno en otras; dolido en ocasiones, alegre y bromista también.

"Los diversos idiomas que hablan sus habitantes -dice al final de la obra- no son otra cosa que la tentativa de haber querido traducir a lenguajes humanos el primordial silencio que nos ampara" (pág. 375).

Cautelosamente, el lenguaje de esta novela nos aproxima a las fronteras del origen un tanto olvidadas o que se han tornado tenues a causa de nuestro mestizaje. El nativo (rural) y el universo que le rodea, con todo lo que representa su cultura, aparece descrito en ese lenguaje con una intención similar a la de Rousseau y la de Levy-Strauss, es decir, con una actitud respetuosa hacia la Creación y su obra más maravillosa y complicada: el hombre.



SEVERO VÁSQUEZ MACHICADO

## *Cuentos y ensayos*

En este libro hay de todo un poco y para todos los gustos: relatos de diversa índole, versos y artículos.

El editor ha reunido 28 composiciones del médico Severo Vázquez Machicado, hermano de los historiadores Humberto y José, fallecido en 1962. Varios de estos trabajos se habían publicado en el periódico *El Deber*, de Santa Cruz, durante la década de los cincuenta; los versos, entre 1921 y 1930.

En el conjunto de relatos, el titulado "La copa de cerveza" tiene fisonomía de cuento, por el tratamiento del tema en un clima de intriga y desenlace con sabor a moraleja y apelaciones éticas.

Otros escritos del autor cubren una amplia gama de situaciones y hechos humanos: humorísticos, satíricos, rumores y hablillas; sucesos curiosos y chascarrillos que suelen contarse en reuniones de amigos.

Desde sus primeras páginas, el libro llama la atención por su lenguaje matizado de arcaísmos, giros idiomáticos, construcciones sintácticas que pertenecen al viejo castellano provincial, a usos de nuestros abuelos o tatarabuelos. Dichos, proverbios, adagios de sabor cruceño abundan en las composiciones de Severo Vázquez-Machicado, y le dan a la obra un aire "señorial", aunque con cierto dejo de pedantería, por el rebuscamiento de frases para imágenes sencillas. He aquí un ejemplo:

*La añagaza forjada en el cacumen  
de mi probó consanguíneo.*

Otro ejemplo:

*Sus cabellos ensortijados, el andar dengoso y las pos-*

*turas fachendosas que le pintaban y agraciaban a maravilla, dotes eran de la hijuela materna. Achacábase a la misma mulata la seducción no aprendida de su trato untuoso con cierto dejo meloso y aquel arte de agradar, fácil a quienes dominan al de fingir, que poseía en grado sumo.*

Ciertamente, el estilo de Severo Vázquez-Machicado es poco frecuente en la literatura boliviana y muy extraño para los lectores de nuestro tiempo. Es un estilo rebuscado, cadencioso, como si el narrador recitara en vez de hablar, intercalando entre las rimas comentarios agudos (sátiras), pero de buen gusto, reveladores de un tiempo y una sociedad ya extinguidos o a punto de extinguirse.

El libro se lee con placer, invita a imaginar cómo fueron los personajes reales o ficticios, no importa, de Santa Cruz de la Sierra de fines del pasado siglo o comienzos del presente. La lectura se torna amena, simpática, por las situaciones risibles que constituyen el pre-texto de cada historia.

En cuanto a los trabajos en verso, (dos en la obra), éstos no otorgan margen para el comentario. Habría que saber si el autor escribió otros para contar con mayores elementos de juicio sobre el pulso de su lira, o si son los únicos, pasan como simples intentos furtivos.

“Xaropes e triacas”, de siete cuartetos, compuesto, según el pie de página en 1930, es un modelo acabado de una sátira al modo arcaico.

Los artículos “La organización social de las misiones de Guarayos”, “Contribución al estudio del pueblo guarayo”, “El Ipajevae” y “Los indios en Estados Unidos”, revelan que Severo Vázquez-Machicado, médico de profesión, sabía usar la pluma con igual firmeza que el bisturí, y que poseía una vasta cultura que quería transmitir a otros. Tal vez se haya tratado de un médico de profesión y un escritor de vocación.

## *La serpe empieza en cola*

Gaby Vallejo de Bolívar, maestra y escritora, una de las más fecundas novelistas de nuestro país, ha producido una pieza narrativa descarnada, expositiva de la realidad boliviana, que bien puede abarcar, por su temática, a la realidad latinoamericana: la novela *La serpe empieza en cola*. El título sugiere, inicialmente, un juego de palabras adornado de cierta melodía, pero después invita a pensar en la asociación serpe/cola, unida por el verbo empezar.

Sierpe es una acepción figurativa de serpiente, culebra, y, como se sabe, este reptil misterioso del que se valió el demonio para llevar a la primera pareja hacia la perdición, tiene movimientos ondulantes, rara vez toma una línea recta, se enrosca, se desliza sigilosamente, para atacar a traición, a mansalva y prefiere la protección del follaje, desde donde acecha a sus víctimas.

Por extensión, serpe denomina a cualquier cosa que se mueve a la manera de una culebra, y de esa extensión, el sentido se desplaza para calificar comportamientos humanos sinuosos, tortuosos, es decir, torcidos, con muchas vueltas y rodeos, cargados de malicia, perversidad, corrupción del espíritu... Son sierpes personas malvadas y feas.

La cola es el otro extremo del cuerpo de algunos animales, en los reptiles suele regenerarse cuando ha sido cortada. Figurativamente también, alguna cosa de trasfondo sucio "trae cola", es decir, consecuencias. Es muy usual en el español hablado en Bolivia decir que alguien tiene "cola de paja", cuando se le conocen antecedentes non sanctos.

Pero, la sierpe, si empieza en cola, (no en la cabeza) denota una recurrencia de sinuosidades que se torna casi inacabable o mejor dicho constantemente renovada.

Y si miramos en derredor, comprenderemos que en muchos sentidos la vida social se nos presenta como una sierpe, como un gigantesco ofidio que se mueve de aquí para allá entre marañas tejidas de ambiciones desmedidas, de crímenes y tormentos, de injusticias.

No se trata de una visión apocalíptica de la vida en el complejo "orden" social sino de una descripción hasta cierto punto objetiva de la realidad y así entiendo esta novela.

La autora dio suficientes muestras de su capacidad de observación del entorno y de su habilidad para interpretar los signos sociales, casi siempre marcados por el materialismo y la pérdida gradual de valores o la inversión de éstos, y en ese terreno lanza su denuncia, pero no se queda en ella, advierte, coteja situaciones, busca una aproximación a los rectos sentidos de las acciones y postula una ruta correctiva, un retorno a la senda de la verdad, de la iluminación del espíritu.

El hilo conductor de su producción novelística está en el mensaje ético y el sacudimiento de las almas adormecidas o adormiladas, como un alegato en contra del conformismo y la contemplación indolente de los sucesos que envuelven a los demás y terminan por envolvernos a nosotros mismos, aunque no lo queramos.

Ese hilo conductor une a *Los vulnerables*, donde el ingrediente político hace de levadura fresca para levantar la masa estudiantil y tornarla vulnerable a los peligros y riesgos de la actividad que otros han diseñado poniéndose a buen resguardo, porque esas almas inocentes e ingenuas de los jóvenes vulnerables es la presa de sacrificio, de ofrenda a dioses y diosecillos concupiscentes. Une a *Hijo de Opa* y a *La sierpe empieza en cola* donde la rectitud de los hombres resulta a lo menos dentro de la poderosa maquinaria de la corrupción social el punto más vulnerable.

Tiene por escenario principal Cochabamba, hace aproximadamente 30 años; el teatro de las acciones se amplía con la exten-

sión de los “hilos” sueltos que la escritora encuentra en trozos de periódicos, los hilos de una estremecedora trama extraída de la realidad.

En 1962, si no me equivoco, la opinión pública fue sacudida por una tremenda noticia: el atraco de Calamarca, en que los remeseros de 2.800 millones de bolivianos (aproximadamente un cuarto de millón de dólares) de la COMIBOL fueron asaltados por cinco individuos. Los remeseros fueron acribillados in situ, en el camino a Oruro, cerca de la población de Calamarca. Las investigaciones tardaron más de un año en esclarecer el crimen y tal vez el hecho habría quedado como muchos otros envuelto en el velo del perpetuo misterio, si no ocurre algo accidental y al mismo tiempo mágico: el hermano del jefe de los asaltantes, cae herido en un lupanar, a consecuencia de un disparo de revólver que le hizo su propio hermano. En ese estado, herido y parálítico, el hombre decide develar el misterio, confesar. Hay en ese hecho real, relatado por los diarios y conservado en varios cuerpos del expediente judicial una historia como para Dostoiewski, un aire de arrepentimiento, de asco, de culpabilidad machacante sobre la conciencia, como la que impulsó a Raskolnikov; hay en ese hecho histórico una trama policial que habría querido para sí Graham Green y que también habría explotado magistralmente Agatha Christie.

Pues bien, Gaby Vallejo de Bolívar toma el hecho de Calamarca como el tema o el pretexto del texto de *La serpe empieza en cola* para mostrarnos ya no sólo la vulnerabilidad del ser humano, sino su debilidad, su estructura hecha de arcilla que no resiste la primera carga de agua y se desploma.

Calamarca es un símbolo, es cierto, de las debilidades humanas. El marco que le da configuración a la novela es, empero, el de la información y la constante actividad destinada a desvirtuarla. Ella sigue el concepto, creo acuñado por Benedetti, de la “desinformación”, que pretende poner en evidencia la contrainformación, la mentira, el ocultamiento, el disimulo, la distorsión deliberada, con objeto de confundir a los demás y dentro de esa confusión encubrir delitos, pecados, esconderlos y de-

jarlos en completa impunidad.

El clima tempo-espacial no es estático se mueve trasponiendo situaciones lejanas y situándose en perspectivas futuras, pero en esos tres tiempos hay un común denominador: la sierpe sinuosa y tortuosa, metida en el laberinto de las costumbres, de la política, de las festividades, del machismo y la opresión de la mujer, la mentalidad de un pueblo como el nuestro, como el latinoamericano, que si levanta la voz, o busca verdades, toca los intereses ajenos aun por casualidad, es silenciado, es decir, muerto o desaparecido, así cuando indaga en los delitos comunes como en las conductas políticas. Eso le sucede al periodista que se mete en el serpenteante camino de los delincuentes, de la droga y del poder.

Gaby Vallejo de Bolívar se yergue defensora de la denuncia, de la libertad de expresión, del derecho de cuestionar y buscar una explicación; de cerrarle las puertas al cinismo y cortarle la cabeza a la impunidad, esa cabeza de sierpe que una vez aplastada no podrá desarrollar otra, otras colas.

En los hilos que la escritora toma están los cabos sueltos de una historia policial, en los nudos de esos hilos para armar la red social están las complicaciones de los hechos, los papeles sociales, el amor y la pasión el raciocinio y la irracionalidad, la frustración y la esperanza.

Para reforzar lo hasta aquí dicho, tomo tres fragmentos de esta novela cautivadora a la vez que admonitoria:

“Creo que por justificarme he caído en mi propia trampa. Todos tienen la opción de ver, de ser protagonistas de sucesos siempre nuevos, de romper diariamente los esquemas, de estar “out”. Pero, es que no los veo venir con esa actitud de encontrar signos, sentidos en los hechos. Concluyo. La rutina es producto de la actitud con que se asumen los hechos: acomodo, acostumbamiento a la vida. Se necesita romperlos, ingresar en ellos con actitud de viajero, eternamente sorprendido”, (pág. 18).

“-No era político, pero igual sabía algo que le comprometió y que molestaba a personas con poder. Sé que no aceptarás ahora lo que te voy a decir porque estás sufriendo mucho. algún día cuando estas garras del pánico aflojen, cuando los animales sean re-

emplazados por los hombres, el caso de Laime será recuperado, estudiado para darle un sitio entre las víctimas. Su hijo, entonces, estará, si no orgulloso, satisfecho de su padre.

Quizás no lo encontremos nunca. Pero las personas no mueren en el corazón. El corazón no es una tumba sino su hogar”, (pág.198).

“Así, un día cualquiera, usted, yo, un pequeño cualquiera puede poseer una información, una fotografía que moleste a un poderoso de ese oscuro territorio y puede ser golpeado, torturado, asesinado. Y... aquí no pasó nada. El terror y la desinformación organizada se encargan de borrar un nombre, una persona, una verdad”. (pág. 216).

*La sierpe empieza en cola*, además de bien escrita, ágil, amena, es una pieza literaria contra el silencio y el silenciamiento de la verdad, en el más puro sentido de la sentencia evangélica: “La verdad os hará libres”.

## *En un atardecer violeta*

La presencia de la mujer en la lírica boliviana ha sido relativamente escasa, desde los afligidos e ingenuos versos de María Josefa Mujía, en el siglo pasado, basta la poesía social vigorosa de Alcira Cardona Torrico, cuyo mayor exponente sigue siendo "Carcajada de Estaño", en nuestros días.

Adela Zamudio -a juicio del crítico Juan Quirós "el más alto valor de nuestro romanticismo"-, abrió el surco feminista destinado a la siembra en un terreno de justicia para la mujer, y de cosecha de sus legítimos derechos, negados por una sociedad machista. Voz solidaria, sin embargo, adelantada con mucho a la mentalidad de su tiempo, queda adormecida bajo la presión e incompreensión de su época; adormecida, pero no sepultada, porque más adelante habría de servir como punto de referencia e inspiración a varias generaciones de poetisas.

Nunca se sabe cuándo ni cómo llegan las musas de la inspiración hasta el destinatario o beneficiario de su mágico toque. Primo Castrillo es un ejemplo de la impredecible cita con esas invisibles incitadoras del más noble canto. Ellas le visitaron en un momento insospechado de su vida de arquitecto ocupada por planos y construcciones en Nueva York, en el atardecer de su existencia, y le hicieron compañía hasta el instante de su muerte.

"Musas", "inspiración", son respuestas -porque alguna tiene que haber- ante el misterioso trance creativo del artista. Lo que haga o diga podrá explicarse "racionalmente" como un lento proceso de maduración de experiencias; de sensibilidad ante la vida, de acumulación de ideas, de lecturas y vivencias. No faltarán quienes insistan en que la obra artística (id. est. la poética) es u producto



esencialmente cultural y secundariamente individual. Pero, todos los seres humanos pasan por circunstancias más o menos similares y no todos son capaces de crear o recrear; de simbolizar sus vivencias, por intensas y ricas que sean, y convertirlas en versos profundos y bellos. Por eso, sigue y seguirá incólumne la apelación a las musas inspiradoras, con el nombre que se quiera, pero siempre bajo la fascinante excitación humana ante el misterio del arte.

Edith von Borries reveló sus cualidades líricas en su primer poemario, titulado *Espirales de Viento*, “versos que tienen todo el sabor de la ternura, de la pasión y del dolor”, “La poesía de Edith von Borries es vital y subjetiva, porque se alimenta con la savia de su vida, canta también las tristezas de la pobreza y del dolor para mostrar un estado de alma y de pasión al influjo de su corazón tan femenino y tan humano”. Así ve Saturnino Rodrigo a la poetisa a través de *Espirales de Viento*. El segundo libro de poemas: *En la rueda del tiempo*, sale a circulación en 1984. En la nota de presentación, la autora se confiesa así: “Estos poemas, inspirados en la rotación de mi existencia, te demuestran, amigo lector, que dando amor encontrarás un surco fértil, que el sol brilla para todos y que siempre hay un mañana sin olvido”. La nota del editor, que firma Fernando Vaca Toledo, dice de este libro: “Cada poema brota de un manantial, de una corriente de emoción y belleza, la cual logra traducir en lenguaje poético, pleno de virtud y ternura, el mensaje que lleva implícito más allá del hálito y el ritmo que fulgen de los versos”.

Edith von Borries obtuvo el Primer Premio de Poesía de Editorial “El Paisaje”, en León, España, en 1984. Tres años después, recibió otro galardón: Mención en Cuento, en el Concurso Literario del Ateneo Cultural de Buenos Aires. PRESENCIA LITERARIA y la revista SIGNO (Cvadernos Bolivianos de Cvltvra) han acogido sus colaboraciones con regularidad. Poco a poco, esta voz se ha abierto espacio para dejarse escuchar en el ámbito literario boliviano con el interés que despierta la buena poesía.

Varios poemas publicados durante los últimos años en el suplemento literario de PRESENCIA y en la revista SIGNO, junta-

puesta en escena de obras teatrales. En este nuevo ambiente de comunicación artística el lenguaje hablado no es el código predominante sino que se pone de manifiesto el que este código se reduce a un subsistema del sistema más complejo ya mencionado de los códigos gestuales, mímicos, musicales y de una multitud de indicios, de señales que no forman parte del código lingüístico, pero que indican algo y provocan asociaciones mentales en el receptor porque son portadoras de alguna información válida en el conjunto.

El segundo nivel de aproximación al estudio de la literatura es el semántico. Podemos indagar en los sentidos que confiere un autor a las palabras y frases. Es sabido que la mayoría de las palabras de un lenguaje, de un código lingüístico, poseen un significado más o menos fijo, definible, denotativo y que está escrito en el diccionario. Se trata del sentido lexicográfico. Del sentido lexicográfico deviene la significación denotativa llana, lo que la convención -carácter del código- atribuye para determinado grupo socio-cultural en virtud de la transferencia tradicional y el desarrollo semántico ulterior. Pero, además, las palabras tienen una significación individual para cada persona que pertenece al grupo socio-lingüístico y un nivel socio-contextual presente, es decir, tienen una significación connotativa.

A partir de la lingüística estructural, desarrollada por Ferdinand de Saussure, hemos aprendido a considerar a un idioma como un sistema de significaciones, en el nivel semántico; concepto que incluye también un sistema de valores, normas, expectativas, estimaciones, afectos, emociones, juicios, estereotipos y prejuicios; generalizaciones, clasificaciones y abstracciones de diferente índole; de interpretaciones y percepciones de la realidad o más propiamente de percepciones de nosotros mismos en relación con nuestro medio ambiente físico y social.

Ahora bien, parece correcto afirmar que un idioma equivale, desde un punto de vista semántico, a una jerarquía de sistemas de

mente con otros inéditos, forman el libro *En un atardecer violeta*, al que la autora ha querido acompañar de siete cuentos. Este volumen reúne poemas de diversa inspiración y motivación, por ejemplo, sonetos y versos libres en los que la poetisa traza, como sobre un lienzo, descripciones telúricas y mágicas de la noche altiplánica, del paisaje andino inmenso, donde el ser humano está forzado a la meditación y a la contemplación de sí mismo, y no puede evitar el mirarse como un signo indescifrable en medio de tanta grandeza, o reflexiones intimistas, de corte existencial mas no derrotistas, o de protesta, sin denuestos, ante la opresión y la pobreza del pueblo.

Desde los primeros sonetos, hasta el último cuento, Edith von Borries libera su espíritu en varias direcciones: hacia la incisiva denuncia de la injusticia social; hacia la solidaridad tierna y maternal con el sufrimiento del prójimo; a los horizontes de inagotable esperanza; a la transmisión pura y simple de ideas y conocimientos o hacia el maravilloso universo del amor caldeado de sensualidad.

Los poemas de *En un atardecer violeta* son aparentemente dispares, porque tocan muchas cosas: paisaje, hombre, intimidad, sueño, reflexión social y política; son cantos dolientes o de enconada ira; aproximación sigilosa a lo desconocido, como aconseja la prudencia, o decididos y a veces impetuosos pasos sobre el territorio que hace tiempo se habita.

Estos poemas llevan el sello de la espiritualidad de la autora, la ternura de los libros que le anteceden. He ahí su elemento de unidad; inconfundible lazo esta espiritualidad que se resume en la capacidad de asombro, privilegio de quienes miran todavía al mundo con una saludable visión de esperanza. He aquí dos muestras tomadas al azar: "Y será un mañana ya sin hambre/ que obtenga libertad el ser amado/ en vigilia, rendido por la fiebre" (Soneto Mañana sin Hambre); "Encontraremos siempre en el camino/erguido árbol que nos dé su fuerza" (La macerada uva de la vida).

La poesía de Edith von Borries expresa una relación íntima con el "aquí y ahora" donde se afina el verdadero compromiso. Ella

no se va por las nubes ni se queda conforme con la palabra o la imagen bonita sino que extrae hondos sentidos, mensajes con los que tiende nexos con todo lo que sucede en el entorno. Dice su palabra franca y directa, embellecida, empero, por la sonoridad y la ternura e iluminada por la esperanza.

El misterio -o mejor dicho el asombro ante el misterio- es un elemento de atención que une los versos con las piezas narrativas de *En un atardecer violeta*. Los cuentos se suceden como unidades fantásticas, oníricas, realistas o de descripciones de hechos corrientes, pero con acento puesto en la paradoja.

También en esta parte de la obra hay una diversidad que, a simple vista, podría confundirse con una irrefrenable ansia de escribir a prisa, mas no es así. Los relatos contienen también varios de los atributos que posee el poemario y exhiben a una poetisa y cuentista despojada de esquemas obsoletos y libre de ataduras estructuralistas. En síntesis: se ve a una Edith von Borries que levanta vuelo en los cielos de libertad que ella quiere compartir con todos, con valentía, amor, ternura y esperanza.

## *Relatos, sueños y realidades*

La literatura ofrece un amplio, diríase ilimitado espacio de acción a quienes quieran establecerse en sus provincias; explotar y producir en sus variados y atractivos géneros: la poesía, la narrativa, el ensayo, el teatro o el articulismo periodístico.

Nuestras letras cuentan en su haber con un apreciable número de autores que ejercen diversas profesiones y actividades: hay abogados, ingenieros, economistas, agrónomos, odontólogos y, por supuesto, médicos cirujanos. Escritores profesionales, que no hagan otra cosa que producir, sin preocupaciones ni aprietos económicos, creo que no los tenemos, y, si los hay, deben ser muy escasos.

En la amplitud del universo literario, muchas personas sostienen escarceos amorosos con las letras. Algunos toman la literatura como un quehacer secundario, relegable al tiempo de la jubilación o como un pasatiempo. Pero hay quienes ejercen otras profesiones solamente porque ellas les proporcionan la base económica necesaria para vivir y poder dedicarse a escribir.

Estadísticamente, hay más médicos cirujanos en los registros literarios que otros profesionales, y tenemos nombres ilustres, por ejemplo Jaime Mendoza y Enrique Saint-Loup, entre los fallecidos; entre los que aún viven, Alfonso Gamarra Durana.

El Dr. Gustavo Zubieta Castillo, especializado en medicina de la altura, y miembro de la Academia de Ciencias, hace ya buen rato que sigue las huellas de sus distinguidos colegas escritores. Frutos de ese andar son las veintitrés piezas que ha reunido bajo el título de *Relatos, sueños y realidades*, en un pequeño volumen

impreso cuya tapa lleva dibujos trazados también por el autor, alusivos a los temas desarrollados.

El título parece indicar, desde el comienzo, cuál es el contenido de la obra, máxime si se considera que la función del título de un libro o de una información periodística es precisamente la de sintetizar el contenido del volumen o de la información actual. Mas, esto no siempre se aplica rigurosamente en la bibliografía, donde hallamos obras cuyos títulos, a veces, nada tienen que ver con el contenido, y abundan casos en que los títulos cumplen preferencialmente una función publicitaria, por lo tanto se presentan de manera atractiva y con el propósito de enganchar lectores y compradores. Este no es el caso de la obra de Zubieta Castillo. *Relatos, sueños y realidades* presenta tres tipos de textos o tres proposiciones para el lector que pueden concentrarse en un texto. De esta manera, es justo apuntar que no hay aquí una clasificación rigurosa de los trabajos y no puede haberla, por la sencilla y al mismo tiempo compleja razón de que en la literatura no es posible ni deseable tipificar exactamente los productos de la mente y el espíritu como se hace en la entomología o en la botánica.

Los relatos, piezas cortas en las que un autor comunica por medio de la palabra oral o escrita algo que vio, sintió o imaginó, o combinaciones de la experiencia vivida, con hechos imaginarios, no son clasificables: abarcan una variedad de narraciones basadas en: 1) Las experiencias, ficciones y universos o situaciones oníricas del autor; 2) Las experiencias también de similares procedencias de la gente, que habita en los círculos de pertenencia del autor y que le han sido comunicadas; 3) Las imágenes que ha incorporado el autor a lo largo de su experiencia cultural, en su propio medio físico y en entornos ajenos. Estas son las fuentes principales de donde brotan los materiales con los que el escritor da forma a sus mensajes narrativos. Por otra parte, está la diversidad de mensajes literarios, dentro de la narrativa: la estampa, la anécdota, la historia personal, el suceso complejo, a veces impregnado de fatalidad, dramatismo o comicidad; en categorías más elevadas, el relato propiamente dicho, el cuento y la novela.

Zubieta Castillo ofrece en este librito muestras de esas formas

narrativas exceptuando, claro está, la forma novelada.

Los personajes que transitan por la obra son hombres y mujeres corrientes, nada excepcionales, cuyas historias son también comunes a todos los mortales de nuestro planeta. Son gente que pasa por nuestro lado todos los días o se sienta junto a nosotros en un minibús o un taxi. Lo que las torna personajes narrativos es el haber sido protagonistas de algún suceso interesante y que le da al narrador suficiente pie como para demostrar su capacidad comunicativa por medio de la palabra.

He aquí una dama cuya "máscara de belleza" hecha de un emplasto de palta y la cabeza cubierta de un gorro de goma, espanta a un ladrón y le ocasiona, con el tremendo susto, muerte por infarto masivo del corazón.

Está presente la historia del envío de un ataúd vacío en un camión de carga en cuya carrocería viajan también personas. Cae la lluvia y el ayudante del chofer halla el mejor modo de guarecerse metiéndose dentro de la caja mortuoria; suben pasajeros más adelante y cuando cesa la lluvia, se abre la tapa y aparece el rostro somnoliento del muchacho. La gente sale disparada del vehículo creyendo ver a un condenado que resucita atterradoramente.

A veces, los recuerdos se transforman en sueños y encuentran en este mundo su realización: los recuerdos reviven en otros ambientes, como diciendo: "No fue, pero pudo haber sido" y allí se recrean. Así, el recuerdo motiva el sueño del amor perdido, el encuentro no consumado, la ilusión desvanecida, para revivificarlos. Una muestra tierna de esto es el fragmento "Una carta que no llegó a su destino".

La moraleja, razón y fin del cuento, y sobre todo de la fábula, según las más antiguas concepciones teóricas acerca de la función educativa de la literatura narrativa, está presente en el relato "La lección del cerrajero": El más habilidoso de los cerrajeros de Oruro abre una caja fuerte bancaria que nadie podía abrir y lo hace en sólo diez minutos: cobra 100 pesos por su trabajo. El banquero decide pagarle sólo 20 alegando que nadie puede ganar cien pesos en sólo 10 minutos. El cerrajero vuelve a cerrar la caja fuerte y como nadie podía abrirla de nuevo, exige ahora que le

paguen 500 pesos para abrirla. El banquero no tiene más remedio que aceptar; moraleja: no valores las cosas por el tiempo empleado, sino por su calidad.

Entre las "realidades", el autor cuenta pasajes de su vida estudiantil en la Facultad de Medicina. Muestra la mentalidad de algunos viejos profesores, la rigidez del sistema de enseñanza de esa noble carrera; las vicisitudes del joven estudiante.

Las lecturas, las preferencias musicales, el constante roce con la ciencia, las reflexiones filosóficas, el sinsabor de las injusticias expresadas en las diferencias de clase, en los conflictos sociales, tienen también lugar en los relatos de Zubieta Castillo: "Esquilo y el Requiem de Mozart", "Casos y cosas del instinto", "Jaque mate al ajedrez" y "Maquiavelo y los ratones".

Un relato muy breve presenta la preocupación del autor por la vida silvestre, por la preservación ecológica, en forma de denuncia, protesta y, ¡Albricias!, un fallo judicial en favor del medio ambiente. Es el cuento "Derecho al trino", en que Zubieta sueña con que los jueces castigan severamente la depredación de las especies animales. Y un ingrediente más de mucha valía, la defensa de la libertad, simbolizada en el trino y el vuelo de las aves.

Juicios o por lo menos puntos de vista sobre la realidad nacional, cambios y situaciones especiales presenta Zubieta en sus trabajos titulados: "El desencuentro de dos mundos", "Tarija" y "La cabaña y el condenado".

No faltan las inevitables comparaciones que provocan los viajes cuando el viajero no es un ordinario turista sino un hábil perceptor de vivencias. Zubieta ha viajado mucho por Europa, América y otros continentes; con frecuencia hace observaciones acertadas del tipo: "Allí es, de tal modo, aquí es diferente" y también anota las diferencias que emergen al considerar tiempo y épocas distintas: "Antes era así, ahora es así".

La medicina, el derecho, las costumbres, las modas, las ideas, la psicología colectiva, los caracteres sociales, etc., se entrecruzan en las historias narradas en: *Relatos sueños y realidades* obra primeriza pero no por ello débil del Dr. Zubieta ya que este autor tiene varias horas de vuelo en los aires de la escritura. Este libro



se incorpora al rico acervo literario nacional como una muestra más de que es posible combinar adecuadamente las difíciles tareas de la cirugía cardiovascular con la creación literaria y obtener de esta faena un buen producto, aunque, a veces, desgraciadamente en la forma queda algo desaliñado por la negligencia con que los impresores y correctores de pruebas suelen dejar pasar erratas y faltas ortográficas.

En el fértil surco literario, donde han sembrado y cosechado frutos hombres de la ciencia médica, la obra de Zubieta comienza también a ver crecer sus mieses, con prometedora cosecha.

## INDICE ONOMASTICO

- Abecia, Valentín, 214,303.  
Achá, José María de, 383,385,386,388.  
Adorno, Theodor, 340.  
Aguirre Lavayén, Joaquín, 81,83.  
Aguirre, Miguel María de, 79.  
Aguirre, Nataniel 79,80-82, 278,420.  
Aillón Terán, Eliodoro, 123.  
Alandia Pantoja, Miguel, 111,250, 331.  
Alape, Arturo, 386.  
Alas, Leopoldo (Clarín), 185,187,189,190,193.  
Albarracín Millán, Juan, 225.  
Albee, Edward, 44,55,151.  
Allberdi, Juan Bautista, 229.  
Alberti, Rafael, 134.  
Alcázar, José Luis, 378  
Alcázar, Raúl, 223,224.  
Aleixandre, Vicente, 424.  
Almaraz, Sergio, 143.  
Alonso, Dámaso, 267,268,270.  
Althusser, Louis, 320.  
Alvarez, Serafín, 229.  
Amaru, Tupaj, 58.  
Ameller Ramallo, Julio, 330.  
Anasagasti, Pedro de, 204.  
Anaya, Ricardo, 330.  
Anderson, Robert, 152.  
Antezana Juárez, Luis, 280,391.  
Antezana, Gíldaro, 250.  
Antezana y Rojas, Abel, 252.  
Aramayo, C. Víctor, 111,138,255,330.  
Arancibia, Mario, 202, 303.  
Aranguren, José Luis, 147-149,203.  
Aranzáes, Nicanor de, 226.

Arce, Aniceto, 79, 80.  
Arce, René, 218.  
Arciniegas, Germán, 327.  
Arellano, Luis Alberto, 423.  
Argandoña, Francisco, 161.  
Arguedas, Alcides, 39,40,41,177,179,192,225-231, 382.  
Arguedas, José María, 265,266.  
Aristófanes, 70.  
Aristóteles, 44,52,190,265.  
Armaza, 197.  
Armstrong, Neil, 75.  
Aron, Raymond, 320.  
Aróstegui, Carlos, 111.  
Arroyo, Anita, 207,210,211.  
Arteaga, Cupertino, 161.  
Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, 74,108,109,143,255,354.  
Arze, Esteban, 420.  
Arze, José Roberto, 218.  
Arze Quintanilla, Oscar, 111,416,423.  
Asturias, Miguel Angel, 134,354.  
Avila Echazú, Edgar, 111,279.  
Avila, Federico, 193.  
Avila Jiménez, Antonio, 191,398.  
Ayala Zelada, Jorge, 417,424.  
Ayala Vallejo, Freddy, 424.  
Azorín, 229,327,373.  
Azuela, Arturo, 212.

Bach, Juan Sebastián, 156,212,294  
Baptista Gumucio, Mariano, 169.  
Bailey Gutiérrez, Alberto, 198,200.  
Bainville, Jacques, 230.  
Baldivieso, Enrique, 331.  
Ballivián, José, 192.  
Ballivián, Manuel Vicente, 169,217.  
Ballivián, Rafael, 198.  
Ballón, Luis alberto, 190.  
Balsa, N., 387,388.  
Banzer, Hugo, 402.

Barbery, Suárez, Oscar, 233,234.  
Barnadas, Joseph, 218.  
Baroja, Pío, 229,373.  
Barragán, Cirilo, 384.  
Barragán, Vicente, 384.  
Barrera, Pastor, 331.  
Barrientos Ortuño, René, 123.  
Barriga Antelo, Oscar, 242.  
Barzola, María, 117,119-122.  
Bascopé Aspiazu, René, 235.  
Bastos, Luisa, 22.  
Bataille, Henry, 161-163.  
Baumhauer, Otto, 147.  
Beauvoir, Simone de, 315,316.  
Beckett, Samuel, 71,151-153.  
Bedregal, J. Francisco, 279.  
Bedregal García, Guillermo, 314.  
Bedregal Gutiérrez, Guillermo, 403.  
Bedregal, Yolanda, 198.  
Beethoven, Ludwig, van, 294.  
Béjar, duque de, 272.  
Beltrán Salmón, Luis Ramiro, 89,116,119,143,237,238,331.  
Belzu, Manuel Isidoro, 80,192.  
Benjamín, Wálter, 340.  
Benedetti, Mario, 369,433.  
Benoist, Jean Marie, 320.  
Bergamín, José, 273.  
Bergson, Enrique, 35,37,65.  
Bernhardt, Sarah, 161.  
Bernstein, Henry, 161.  
Bertalanffy, Ludwig, von, 265.  
Berlioz, Héctor, 290.  
Blanquet, Marc, 164.  
Boecio Anicio, Severino, 343.  
Boero Rojo, Hugo, 241-246.  
Bolívar, Simón, 213,251.  
Borda, Arturo, 331.  
Borda Leaño, Héctor, 116-119.  
Borges, José Luis, 92,158,183,271,342,409,411.

- Botelho Gosálvez, Raúl, 247,248,250-255,333.  
 Boudett, Rosa Ileana, 82.  
 Boutroux, Henry, 35.  
 Brecht, Bertolt, 7,9-14,70,265.  
 Brena, Juan José, 209.  
 Briz, Arsenio, 361.  
 Briz, Lolita, 361.  
 Brockhaus, Ernest, 267.  
 Brunton, P., 298.  
 Büchner, Luis, 265,266.  
 Buero Vallejo, Antonio, 164.  
 Bunge, Mario, 229.  
 Burdett O' Connor, Francisco, 80.  
 Burillo, Ernesto, 190.  
 Busch, Germán, 330,331.  
 Bustamente, Ricardo José, 271,277.  
 Bustos, Daniel, 424.  
  
 Cáceres, Adolfo, 279,424.  
 Cajas, Huáscar, 198,199,381.  
 Calabi, Guido, 59,172,257,258,260,261.  
 Calderón de la Barca, Pedro, 173,181,182,270,301,324.  
 Calleja, 361.  
 Calvimontes, Jorge, 122,123.  
 Calvimontes, Velia, 417,424.  
 Calvo, Daniel, 277.  
 Calzadilla, Roberto, 202.  
 Camacho, Eliodoro, 80.  
 Camacho, Georgette de, 263-266,269-273.  
 Campero, A., 111.  
 Campero Echazú, Octavio, 418.  
 Campero, Narciso, 80,192.  
 Camus, Albert, 167.  
 Cárdenas, Lázaro, 36.  
 Cardona Torrico, Alcira, 114,116,119,437.  
 Carlos III (Rey), 248.  
 Carlos V, (Rey), 108, 109,255.  
 Caro, M. Antonio, 230.  
 Carpentier, Alejo, 183,271.

Carranza, Gover, 153,154.  
Carranza Siles, Luis, 424.  
Carreño, Orlando, 210.  
Carrera, Luis A., 361.  
Casazola Mendoza, Matilde, 275.  
Caso, Antonio, 35.  
Castañón Barrientos, Carlos, 81,83,86,89,180,189,198,200,213,214,277-282,303.  
Castrillo, Primo, 283-285,437.  
Catalano, Jorge F., 140-142, 155,156,159,160,289,291-294,300,365.  
Centeno, Diego de, 108,138.  
Ceñal, Ramón, 148.  
Cerruto, Oscar, 200-202,266,279,295,296,299-301,324,331,333,398.  
Cervantes Saavedra, Miguel de, 251,418.  
Céspedes, Augusto, 243,279.  
Chang-Rodríguez, Eugenio, 272.  
Chaplin, Charles, 315,316.  
Chesterton, G.K., 177.  
Chiarini, Paolo, 14.  
Chirveches, Armando, 58.  
Chopin, Federico, 156,157,160,289,290-294.  
Chopin, María Luisa, 156.  
Christie, Agatha, 433.  
Chungara, Domitila, 374.  
Cisneros, Ramiro, 331.  
Claudiel, Paul, 161.  
Clavel, Maurice, 320.  
Coello Vila, Carlos, 198,271.  
Colbert, Juan Bautista, 196.  
Colón, Cristóbal, 75.  
Constantino, El Grande, 343.  
Córdova, Jorge, 383.  
Cornejo, Gastón, 424.  
Cortázar, Julio, 182,271,369.  
Cortés, Hernán, 245.  
Cortés M., José, 277.  
Corts Grau, José, 148.  
Corujo, José Luis, 190,194,331.  
Cosío, Daniel, 35.

Costa du Rels, Adolfo, 59,161-167,172,279,297,331,333.  
Crespo, Alberto, 214,330,354.  
Cruz, Severo, 303-305.  
Coy, Javier, 45,46,55.  
Coy, Juan José, 45,46,55.

D' Amico Sandro, 67.  
D' Amico, Silvio, 45,46,51,57,60,67,233.  
Daher Canedo, Gary, 424.  
Darío, Rubén, 271,366,367.  
Dávalos Arze, Gladys, 307,308.  
De Espinoza, Juan, 270.  
Del Carpio, Melita, 424.  
Del Granado, Javier, 268.  
Del Valle, Juan, 110.  
De la Cruz Bayá, María, 424.  
De la Quintana, Primitivo, 148.  
De la Vega, Julio, 169-172, 174,175,349,352.  
De los Santos Taborga, Miguel, 225.  
Dellepiane, Juan Carlos, 295-297,299.  
De Santillana, Giorgio, 259.  
De Saavedra Fajardo, Diego, 343.  
De Saussure, Ferdinand, 8,15,16,24,391.  
Descartes, René, 346.  
Díaz Arrieta, Hernán (Alone), 187,333.  
Díaz de Solís, Juan 93.  
Díaz Machicao, Porfirio, 198,200,217,303-305,315-317,333.  
Díaz Reyes, Porfirio, 40.  
Díaz Villamil, Antonio, 58,172.  
Di Benedetto, Antonio, 184.  
Dickens, Charles, 282,308.  
Díez Astete, Alvaro, 313,314.  
Díez del Corral, Luis, 148,203.  
Díez de Medina, Eduardo, 197.  
Díez de Medina, Fernando, 190,279.  
Disney, Walt, 158.  
Dollé, Jean Paul, 320,321.  
Dornés, Roger, 164.  
D' Ors, Eugenio, 189.

Dostoiewsky, Fedor, 19,258,369,433.  
Dupin, Aurore (George Sand), 293.  
Durán, Marlene, 311,312.  
Durville, Henry, 298.

Eannatum, 343.  
Eco, Umberto, 149.  
Elliot, T.S., 185,191,193.  
Epicuro, 203.  
Escher, M.C., 425.  
Escobar, Filemón, 372.  
Esquilo, 44.  
Estensoro Alborta, Renán, 159,177-180.  
Estensoro, Mario, 331.  
Estrázulas, Enrique, 209.  
Eyzaguirre, Jaime, 213,214,217.

Farías, Javier, 67.  
Farkas, Jean Pierre, 164.  
Faulkner, William, 266.  
Fellini, Federico, 256.  
Fernández Calvimontes, Wálter, 119,121.  
Fernández, Ruperto, 383,388.  
Ferrufino Coqueugniot, Claudio, 369,417,421,424.  
Fichte, J.G., 321.  
Figueiredo, Guilherme, 153.  
Finot, Enrique, 169,196,197, 201,279,303.  
Fisbach, Claude, 217.  
Flores, Domingo, 129.  
Flores, Mario, 59,172.  
Flores Saavedra, Mery, 128,129,268.  
Forti, Líber, 62.  
Foux, Bona, 193.  
Francovich, Guillermo, 59,69,70,72,73,75-78,80,167,172,319-322.  
Frattoni, Orestes, 267.  
Frazer, 298.  
Frontaura Argandoña, Manuel, 198,204.  
Frye, Northrop, 190,194.



- Fuentes, Carlos, 22,211.  
Fustel de Coulanges, 230.
- Gaitán, Eliecer, 386.  
Galindo, Néstor, 277.  
Gamarra Durana, Alfonso, 124,125,143,441.  
Gantier, Joaquín, 59,172.  
Garay, Juan de, 95.  
García Díaz, D.F., 194.  
García Lorca, Federico, 266.  
García Márquez, Gabriel, 182,183,265,266,271,327,354,428.  
García Meza, Luis, 347,402.  
García Morente, Manuel, 257.  
García Salcedo, C., 267.  
García Valdecasas, Alfonso, 148,203.  
Garnica, Blanca, 323,324,418.  
Garrigues, Antonio, 203.  
Gavilán, Tadeo, 298.  
Giovaninetti, Silvio, 153.  
Glucksman, André, 320.  
Goethe, 290,418.  
Gómez Carrillo, Enrique, 327.  
Gómez, Vicente, 65.  
Góngora, Luis de, 267-273.  
González Durán, Guillermo, 303.  
González, Luis, 148.  
González Prada, Manuel, 229.  
González Prada, María, 79.  
Gorky, Máximo, 369.  
Gottret, Augusto, 327-332.  
Gouhier, Henri, 44,45,48,64,67.  
Goyeneche, José, 81.  
Gracián, Baltasar, 269.  
Green, Graham, 433.  
Gualca (Huallpa), 108.  
Guanca (Huanca), 108.  
Guerra, Eduardo, 85,250,279,346,414.  
Guerra Gutiérrez, Alberto, 136.  
Guerrero, Antonio, 79.

Guerrero, María, 162,163.  
Guevara, Ernesto (Che), 171,377.  
Guillén, José, 271.  
Guillén, Nicolás, 134.  
Gumucio Dagrón, Alfonso, 139,144.  
Gutenberg, Johannes, 4,327,382.  
Guttentag, Werner, 218.  
Gutiérrez, Fernando, 58,67.  
Gutiérrez Vea Murguía, Guillermo, 331.  
Guzmán, Augusto, 191,242,333.  
Guzmán Arze, Humberto, 81,83,416,424.  
Guzmán de Rojas, Cecilio, 295-299,331.  
Guzmán de Rojas, María Luisa de, 298.  
Guzmán, Juan, 58.

Hamman, Georg, 195.  
Hammurabi, 343.  
Haydn, Joseph, 156.  
Hebertot, Jacques, 166.  
Heidegger, Martín, 257,322,349.  
Hemingway, Ernest 266  
Hendricks, Williams, 20,25.  
Henry-Levy, Bernard, 320.  
Heráclito, 350.  
Heredia, Luis E., 111.  
Hernández, Efrén, 208.  
Hernández, José, 91-93,104,106,418.  
Hernández, Rafael, 91.  
Hesse, Hermann, 258,341.  
Himmler, Heinrich, 256.

Hobbes, Tomás, 74.  
Hochschild, Mauricio, 111.  
Homero, 4.  
Horckheimer, Max, 340.  
Huayna Capaj (Inca), 108.

Ibáñez, Alonso de, 329.  
Ibarborou, Juana de, 414.

Imaña, Teodosio, 202.  
Inge, William, 55.  
Ionesco, Eugene, 151.  
Irazoque, Fernando, 153,154.  
Jakobson Roman, 263.  
Jaimes Freyre, Julio, 80.  
Jaimes Freyre, Ricardo, 58,80,86,365,366.  
Jambert, Christian, 320,321.  
James, Henry, 333.  
Jardiel Poncela, 282.  
Jaruszelsky, 158.  
Jiménez, Juan Ramón, 191.  
Jouvet, Louis, 45,163.  
Joyce, James, 177,295,428.  
Juana Inés de la Cruz, 270.

Kafka, Franz, 428.  
Kant, Immanuel, 321.  
Katari, Tupaj, 247-249,252.  
Kordon, Bernard, 66,67.  
Koszyk, Kurt, 201.

Laín Entralgo, Pedro, 148,203.  
Lamartine, Alfonso de, 290.  
Landreau, Guy, 320,321.  
Lapesa, Rafael, 365  
Lara López, Mario, 418,424.  
Leal, Luis, 22.  
Le Bris, Michel 320.  
Leone, Enrico, 149.  
Levy, Francois, 320.  
Leone, Enrico, 149.  
Levy, Francois, 320.  
Levy-Strauss, Claude, 321,428.  
Lewis, Oscar, 19.  
Lezama Lima, José, 182,271.  
Linares, José Marfa, 192,228,387.  
Liszt, Franz, 290.  
Loayza Ramos, Julio E., 333,334,336.

Lope de la Vega, 267,270,273.  
López Velarde, Ramón, 35.  
Lorenz, Günter, 184.  
Lugones, Leopoldo, 92.  
Luis XIV (Rey), 196.  
Luis de Baviera (Rey), 65  
Luna, Ramiro, 153.  
Lussich, Antonio, 92.  
Maeterlinck, Maurice, 161.  
Maeztu, Ramiro de, 40,229,327.  
Mahjari, Surendra, 298.  
Mahler, Gustav, 212.  
Maita Capaj (Inca) 108.  
Malinowsky, Bronislaw, 263, 264.  
Mallarmé, Stéphane, 191.  
Man Céspedes, 397.  
Mansilla H.C.F., 307,339-343.  
Mansilla Torres, Jorge, 137,138,345-348.  
Maravall, José Antonio, 148.  
Marcel, Gabriel, 74,164.  
Marcuse, Herbert, 320,340.  
Marías, Julián, 148,203.  
Martínez, José Luis, 35,40.  
Martínez Salguero, Jaime, 189,198,245,349,351,352,354-356.  
Martínez Sierra, María, 67.  
Matos Paoli, Francisco, 283.  
Mauciple, Barnabás, 298.  
McLuhan, Marshall, 22,149,237.  
Medina, Fernando, 111.  
Medinaceli, Carlos, 169,188,189,193,392,393.  
Melgarejo, Mariano, 192,252.  
Mendieta, Rosendo, 384.  
Mendizábal, Carlos, 134.  
Mendoza, Gunnar, 198,372.  
Mendoza, Jaime, 250,441.  
Mendoza, José Quintín, 80.  
Mendoza, Pedro de, 93,94,103.  
Mendelssohn-Batholdy, 156,290.  
Menéndez, N., 110.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, 190,267.  
Meneses, Armando, 111.  
Meriles, Valentín, 59.  
Merton, Robert, 264.  
Miguens, José Zoilo, 91.  
Miller, Arthur, 46,54,55.  
Miller, George A., 149.  
Miranda, Rudy, 216.  
Mitre, Bartolomé, 196,201,217.  
Mitre, Eduardo, 357.  
Moles, Abraham, 149.  
Molière, 47,70.  
Molinari, Ricardo, 183.  
Molloy, Sylvia, 22.  
Monje Landívar, Mey, 129,130.  
Monroe, Marilyn 55.  
Monsivais, Carlos, 40.  
Montalvo, Juan, 229.  
Monteagudo, Bernardo, 277,278.  
Montenegro, Carlos, 143.  
Montenegro, Wálter, 327,331.  
Montoya, Víctor, 242.  
Morales, Agustín, 192.  
Morales, Mariano, 424.  
Moreno, Gladys, 204.  
Morón, Manuel, 159.  
Mozart, W.Z., 156,158,212,290.  
Mujía, María Josefa, 277,278,437.  
Muñoz Rojas, José Antonio, 148,203.  
Murillo, Mariano, 329.  
Murillo V. Josemo, 333.  
Musset, Alfredo de, 290.  
Muzukos, Helena, 418.

Nabokov, Vladimir, 342.  
Natusch Busch, Alberto, 347.  
Navarro, Gustavo, 59.  
Neruda, Pablo, 134.  
Nestares Marín, Francisco, 109.

Obaldía, René, 164.  
Obermann, 290.  
Ocaña, Fray Diego de, 58.  
O' Connor D., Tomás, 253.  
O' Neill, Eugene, 258.  
Onetti, J.C., 369.  
Orías, Guido, 236.  
Ortega y Gasset, José, 293,327.  
Ortiz, Alicia, 192.  
Ortiz Pacheco, Nicolás, 281,282,327,330.  
Ortiz Sanz, Fernando, 198.  
Orwell, George, 27,321.  
Ossian, 290.  
Otero, Gustavo Adolfo, 327,361,362.  
Otero Reiche, Raúl, 169,279,397.  
Ouspensky, P.D., 298.

Pachecho, Gregorio, 79,388.  
Pacheco, María Luisa, 198.  
Paganini, Nicolo, 290.  
Paraiso, Isabel, 365-367.  
Paravicino, Ortencio, 267,268.  
Parsons Talcott, 264.  
Pascal, Blas, 76.  
Pasquali, Antonio, 71,78.  
Pasternak, Boris, 369.  
Patiño, Simón I., 110,111,138.  
Paulo III (Papa), 108.  
Paz, José María, 225.  
Paz, Luis, 225.  
Paz Noya, Ema, 418,422,424.  
Paz, Octavio, 35,36,39,40,266,357.  
Paz Soldán, Edmundo, 369,370.  
Pearson, 297.  
Pedro II (Rey), 79.  
Peñaloza, Angel, 93.  
Peñaranda, Ezequiel, 384.  
Perales, N., 329.  
Peredo, Inti, 378.

- Pérez Alcalá, Ricardo, 250.  
Pérez de Ayala, Ramón, 327,328.  
Pérez de Holguín, Melchor, 331.  
Pérez, Galdós, Benito, 82, 229.  
Petrarca, Francisco, 267,270.  
Picón Salas, Mariano, 300.  
Piereni, RP., 191.  
Pinilla, Claudio, 162.  
Pirandello, Luigi, 258.  
Piscator, Erwin, 70.  
Pizarro, Francisco, 93,245.  
Pizarro, Gonzalo, 252.  
Platón, 70, 321.  
Poppe, René, 371-376.  
Prada Oropeza, Renato, 378.  
Prado Salmón, Gary, 377.  
Protágoras, 76.  
Prudencio Bustillo, Ignacio, 277.  
Pruys, Karl, 201.  
Pueyrredón, Isabel, 91.  
Puig, Manuel, 181-184.
- Querejazu Calvo, Roberto, 110,143,148,161,162,167.  
Querejazu Urriolagoitia, Alfonso, 147,148,203.  
Quevedo, Francisco de, 267,269,270,273,282,309.  
Quiroga, Giancarla de, 379.  
Quiroga Santa Cruz, Marcelo, 379.  
Quintanilla, Carlos, 331.  
Quirós, Juan, 86,89,89,111,113,116,118,122,134,143,144,148,155,  
164,167,170,185-195,198-204,214,216,217,278,280,328,365,  
366,398,437.
- Radcliff-Brown, 264.  
Ramallo, Mariano, 277.  
Ramón y Cajal, Santiago, 315.  
Ramos, Samuel, 35,36,40.  
Reinaga, Fausto, 192.  
Reisenbach, Francois, 211.  
Réjane, Gabrielle, 161.

René-Moreno, Gabriel, 169,177,188,225,252,278,381-384,386-388.  
Revuelta, Blanca, 418,422,424.  
Revuelta, Irblan, 422,424.  
Reyes, Alfonso, 35,267.  
Reyes Ortiz, Félix, 58.  
Reynolds, Gregorio, 58,85-89,268.  
Reynoso, Antonio, 212.  
Richards, IA., 416.  
Richelieu, 339.  
Rimbaud, Arturo, 191.  
Ríos Quiroga, Luis, 391,393.  
Rivadeneira Prada, Raúl, 25,78,163,165,167,198,200.  
Rivera, José Eustasio, 354.  
Rivera-Rodas, Oscar, 113,143,157,158,189,195,200,202,266,280, 291,  
300,395-400,419.  
Roa Bastos, Augusto, 271.  
Roca, José Luis, 201,202,218.  
Roca, Miriam de, 202.  
Rodrigo, Saturnino, 189,197,438.  
Rodríguez, Emir, 22.  
Rof Carvallo, Juan, 148,203.  
Rolón Anaya, Erick, 424.  
Rolland, Romain, 161.  
Rosales, Luis, 148,203.  
Rossi, Carlos, 153.  
Rostand, Edmond, 161.  
Rousseau, J.J., 51,74,277,428.  
Rúa P., Carlos, 234, 401,404.  
Ruíz-Díaz, Adolfo, 409.  
Rulfo, Juan, 15,21,22,24,36,207-212,271,369,428.

Saavedra Pérez, Alberto, 59.  
Saavedra, Rafael, 198.  
Sábato, Ernesto, 183.  
Saenz, Jaime, 159,313,398,399,405,407.  
Saenz, Manuela, 361.  
Sainz, Antonio José de, 333.  
Saint-Beuve, C.C., 290.  
Saint Loup, Enrique, 190,193,441.



Salamanca, Rodolfo, 217,225,386.  
Salas, Angel, 59.  
Salazar, Adolfo, 289,290.  
Salgari, Emilio, 216.  
Salmón, Hugo Alfonso, 331.  
Salmón, Raúl, 59,61.  
Samain, Alberto, 191.  
Samper, Baltasar, 67.  
Sanabria, Hernando, 169.  
Sánchez Bustamante, Daniel, 197.  
Sánchez, Rubén, 334.  
San Martín, José de, 93.  
San Román, Claudio, 256,330.  
Santa Teresa de Jesús, 202,315.  
Sarmiento, Domingo F., 91.  
Sartre, Jean Paul, 74,320.  
Satrústeguí, Ignacio, 203.  
Scheffler, Xavier, 147.  
Schiller, Federico, 290.  
Schiller, Herbert, 149.  
Schlegel, Guillermo, 290.  
Schleiermacher, Federico, 290.  
Schramm, Wilbur, 149.  
Schumann, Roberto, 290.  
Scott, Wálter, 82.  
Segurola, Sebastián, 248.  
Selden, Samuel, 44,50,51,65,67.  
Séneca, 339.  
Shakespeare, William, 70,76,78.  
Shelley, Clara, 297.  
Shimose, Pedro, 132,170,200,300,366,399.  
Sierra, Justo, 35.  
Siles Guevara, Juan, 202,213-218.  
Siles, Hernando, 329.  
Siles Salinas, Adolfo, 198.  
Silva Hertzog, Jesús, 35.  
Sion, Georges, 164.  
Sisa, Bartolina, 248,249.  
Sócrates, 70,203.

Solano López, Francisco, 253.  
Solienitsin, Alejandro, 330,369.  
Solón Romero, Wálter, 140.  
Soria, Oscar, 111.  
Soria T., Mario, 167.  
Sotomayor Valdés, Ramón, 225.  
Soux, Dupleich, Luis, 198.  
Stahdling, Carlos, 111.  
Stahl, Leroy, 67.  
Stowe, 296.  
Strawinsky, Igor, 290.  
Suárez, Jorge, 119.  
Suárez M., Fidel 229.  
Suárez Sergio, 62, 111.  
Subirá, José, 290, 294.  
Swift, Jonathan, 76.

Taboada, Néstor, 111,242.  
Taldriz, Domingo, 409.  
Tamayo, Franz, 40,77,86,177,204,250,271,278,327,330,393,424.  
Tamayo, Marcial, 409,410.  
Tasso, Bernardo, 270.  
Taubmann, Howard, 55.  
Tebbel, John, 385.  
Tellería, Alfonso, 198,331.  
Teodorico, El Grande, 343.  
Terrazas, Ricardo, 278.  
Thiers, Adolfo, 230.  
Thomas, Andrew, 298.  
Tiscornia, Eleuterio F., 91,92.  
Tolstoi, León, 369,415,421.  
Tompkins, Dorothy, 68.  
Torri, Julio, 35.  
Torrice, Sissy, 413,414.  
Torrijos, Omar, 418.  
Touchard, Aimé, 45,59,62,63,65,68.  
Tovar, M. José, 277.

Unamuno, Miguel de, 229,270.

Ungaretti, Giuseppe, 265,266.  
Urquidi, Martha, 424.  
Urquieta, Rosario de, 419, 424.  
Urquiza, J.J., 91.  
Urzagasti, Jesús, 107,425,426.  
Uzín, Oscar, 242.

Vaca Toledo, Fernando, 438.  
Valda Chavarría, Augusto, 135.  
Valderrama, Hugo, 154.  
Valdez, Antonio, 58.  
Valdez Cange, 229.  
Valera, Juan, 327.  
Valéry, Paul, 266.  
Vallejo, César, 271.  
Vallejo, Gaby, 421,423,431,433,434.  
Valls, Manuel, 160,291.  
Varas Reyes, Víctor, 279.  
Vargas Llosa, Mario, 182, 183, 271.  
Vargas Vila, José María, 200.  
Vasconcelos, José, 35.  
Vásquez Machicado, Humberto, 429.  
Vásquez Machicado, José, 429.  
Vásquez Machicado, Severo, 429,430.  
Vásquez Méndez, Gonzalo, 399,419.  
Vega, Manuel, 193.  
Verduguéz, Gómez, César, 424.  
Verne, Julio, 216.  
Viaña, José Enrique, 279.  
Víctor Hugo, 81,83,278,289,290.  
Vilela, Luis Felipe, 303.  
Villafuerte Claros, Armando, 153,154.  
Villafuerte Flores, Armando, 153.  
Villamil de Rada, Emeterio, 227,228.  
Villarroel, Gualberto, 244.  
Villarroel, Juan de, 108,138.  
Villaurrutia, Javier, 35.  
Virreira, Jaime, 153,154.  
Viscarra Fabre, Guillermo, 134,135.

Vivaldi, Antonio, 156.  
Vivanco, Luis Felipe, 148.  
Voltaire, 51.  
Von Borries, Edith, 419,421,424,437-440.  
Von Vacano, Arturo, 242.  
Wagner, Richard, 290,294.  
Wallparrimachi, Juan, 277.  
Weigel, Helen, 10.  
Weill, Georges, 381.  
Wells, H.G., 216.  
Wiethüchter, Blanca, 405,407.  
Wilde, Oscar, 215.  
Wittingler, Karl, 43,55.  
Wodzinska, María, 290.  
Wojtjila, Karol, 158.

Xenopol, 230.

Yáñez, Plácido, 383,385,387,388.  
Yela, Mariano, 148.

Zaldumbide, Gonzalo, 315.  
Zamudio, Adela, 191,420,437.  
Zapata-Prill, Norah, 419-421.  
Zavaleta Meneses, Jaime, 421,424.  
Zavattini, Cesare, 182.  
Zea, Leopoldo, 35.  
Zolá, Emilio, 361.  
Zubieta Castillo, Gustavo, 441,442,444,445.  
Zum-Felde, Alberto, 193.  
Zutter, Philippe, 148.

Este libro se terminó de  
imprimir el día 31 de  
enero de 1997, en Impresiones  
Gráficas "PANTONE"  
Calle Francisco Pizarro  
N° 1580. La Paz, Bolivia

**E**n esta nueva obra suya, Raúl Rivadeneira Prada, autor de numerosos libros en las materias de periodismo, narrativa y ensayo político, se encamina directamente a la labor de examen de creaciones literarias y enjuiciamiento de las letras tanto bolivianas como extranjeras, es decir, a los dominios de la crítica literaria.

El ejercicio de la crítica es tarea difícil, porque demanda sólida formación cultural, en particular literaria, criterio formado y capacidad especial para la valoración, o sea, una inteligencia casi privilegiada. La crítica puede tener o no, así nos parece, carácter científico. Eso, más que de gusto, es asunto de vocación. En todo caso, la crítica ha de ser creadora, lo que equivale a decir que no debe reducirse a la explicación, sino agregar elementos nuevos, interpretar las obras con profundidad y conciliar su contenido con los valores de la vida humana misma.

Rivadeneira ha titulado el trabajo que hoy publica, con una expresión, una metáfora literaria tomada del mundo vegetal: **El grano en la espiga**. El autor nos da a entender, de esta suerte, que su libro ofrece al lector una realidad en la que el proceso de germinación ya ha concluido, o que falta muy poco para ello. Quedarían únicamente las etapas de la siega y la recolección, que se darán, sin desperdicio alguno, cuando llegue el momento correspondiente. Entre tanto, ya el grano está ahí, sobre la planta, en actitud de espera, de expectativa. Animémonos los lectores a tomar de una vez este fruto, el libro, para ver qué riquezas encierra.

Queremos desear mucho éxito de difusión a este libro de crítica literaria, género difícil e incomprendido aun por personas de talento.

Obras como la presente, concebidas y hechas con sabiduría, honestidad y firmeza de carácter, resultan sumamente útiles a la cultura de un pueblo, porque depuran, señalan caminos, fijan metas. Ayudan a elevar la cultura y a acrecentar el prestigio de una nación, casi tanto como los avances económicos o las hazañas guerreras. Las artes - y la crítica está ligada a la bella arte que se llama literatura-, encierran la fuerza espiritual de las colectividades humanas.

CARLOS CASTAÑÓN BARRIENTOS