

# ***Nuestra América***

Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana nº3 - Cultura Boliviana

directora

Ana María da Costa Toscano

coordinado dossier sobre Bolivia por

María Teresa Medeiros-Lichem

Mónica Velásquez Guzmán

Publicação do CELA

Centro de Estudos Latino - Americanos

Universidade Fernando Pessoa

edições Universidade Fernando Pessoa

Praça 9 de Abril, 349

4249-004 Porto - Portugal

edicoes@ufp.pt

**PORTO ENERO - JULIO 2007**







*Arde  
la verde resina*

*cruel transpiración  
desde las entrañas se ofrece  
la esperanza*

Vilma Tapia Anaya  
*Luciérnagas de fondo (2003)*

# **Ficha Técnica**

## **Nuestra América**

Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana

Nº3 Enero - Julio 2007

### **Directora**

Dra. Ana María da Costa Toscano,  
Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal.

### **Consejo de Dirección y redacción**

Dra. Esther Álvarez López,  
Universidad de Oviedo

### **Secretario de redacción**

Dr. Emilio Frechilla,  
Universidad de Oviedo

### **Directora de reseñas**

Dra. María Teresa Medeiros-Lichem,  
Universidad de Viena (mt.lichem@gmx.at)

### **Consejo editorial**

Dra. Alicia Borinsky, Boston University, (EEUU)  
Dra. Alicia Inés Sarmiento López, Universidad de Cuyo, (Argentina)  
Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca (España)  
Dra. Carolin Overhoff Ferreira, Universidade Católica Portuguesa do Porto, (Portugal)  
Dra. Diony Durán, Universidad de La Habana, (Cuba)  
Dra. Dora Barranco, Inst. Interdisciplinario de Estudios de Género de la Univ. (Buenos Aires)  
Dra. Lucía Guerra, Universidad de California, Irvine (EEUU)  
Dra. María Ángeles Pérez López, Universidad de Salamanca (España)  
Dra. María A. Salgado, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill (EEUU)  
Dr. Rafael Morales, Universidad Autónoma de Madrid (España)  
Dr. Ricardo de la Fuente, Universidad de Valladolid (España)  
Dra. Shelley Godsland, Manchester Metropolitan University (Inglaterra)  
Dr Stewart King, Monash University, (Australia)  
Dr. Włodzimierz Szymaniak, Universidade Jean Piaget, (Cabo Verde)

### **Corresponsales de Nuestra América**

Alicia Borinsky (Argentina); Bernardo Reyes (Chile); Cristina Gutiérrez Richaud (México);  
Cristina Norton (Portugal); Helena Araujo (Suiza); Lourdes Espínola (Paraguay);  
Luisa Valenzuela (Argentina); Mempo Giardinelli (Argentina); Virginia Vidal (Chile).

### **Edição**

edições Universidade Fernando Pessoa  
Praça 9 de Abril, 349  
4249-004 Porto, Portugal  
www.ufp.pt

### **Design e Impressão**

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

### **Acabamentos**

Gráficos Reunidos, Lda.

### **Depósito Legal**

245 177/06

### **ISSN**

1646-5024

### **Estatua**

Marina Núñez del Prado, "Plegaria", 1944. Vaciado en Bronce, 55 x 33 x 25 cm.  
Propiedad: Casa Museo Núñez del Prado. Fundación Núñez del Prado, La Paz Bolivia

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

# Indice

## **9** Prólogo

Bolivia: Nuevas tendencias en la literatura y las artes - Maria Teresa Medeiros-Lichem

## **15** Introducción

Bolivia en el año 2007 - Edwin Tapia Frontanilla

## **Estudios sobre literatura y ensayo boliviano**

### **25** Historias literarias e historias de la literatura en Bolivia

Dora Cajías

### **37** Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo XX

Mónica Velásquez Guzmán

### **53** Tres mujeres que articulan sus voces desde el chaupi (...)

Gabriela Ovando

### **67** (...) Notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos

Virginia Ayllón

### **79** Muerte y literatura: aproximación a algunos textos de Víctor Hugo Viscarra

Ana Rebeca Prada M.

### **97** La construcción de la marginalidad (...)

Cleverth Carlos Cárdenas Plaza

## **Arte, cine, y música**

### **115** (...) Violencia: metáfora individual y colectiva

Pilar Contreras

### **129** Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización

Verónica Córdova S.

### **147** “País de película”: el cine boliviano en el siglo XXI

Keith John Richards

### **163** Una reseña sobre la música contemporánea boliviana

Alberto Villalpando

### **175** Acercamiento al trabajo compositivo de Cergio Prudencio (...)

Sebastián Zuleta

## Premios, distinciones, homenajes y Entrevista

**193** Performatividad, vaya palabrita

Luisa Fernanda Siles

**197** Entrevista

Vilma Tapia Anaya

**201** Poemas: Andamiajes

In memoriam Blanca Wiethüchter

## Crónicas

**207** Los cuerpos del aire: Ensayo bailado en torno a tres danzas cholas

Guillermo Mariaca Iturri

## Creaciones literarias

**227** Azurduy

Edmundo Paz Soldán

**241** Selección de cuentos bolivianos: Los diversos caminos (...)

Giovanna Rivero Santa Cruz

**245** El Con Caballo

Manuel Vargas

**251** Con posición: El feriado de todosantos

Adolfo Cárdenas Franco

**255** La Loca Esperanza

Víctor Hugo Viscarra

**259** El viajante

Germán Araúz Crespo

**265** Breve muestra de poesía boliviana contemporánea

Selección de Mónica Velásquez Guzmán

**281** Reseñas críticas

**301** Libros y revistas recibidos

## Prefacio

De Portugal nos han llegado los fados,  
la melancolía de sus viajeros  
y sobretodo la múltiple alma de Pessoa.  
Es para Bolivia una alegría  
poder ir ahora hacia ese entrañable país  
con nuestras palabras, películas, música y desbandada política  
con el fin de provocar un reencuentro de miradas.  
Esta ocasión nos ha permitido tener el pretexto  
para escribir y mirar nuestra situación;  
mirarla, además,  
como para ustedes y eso obliga al detalle, la precisión,  
la aclaración para nosotros mismos de cómo andan nuestro contexto  
y las respuestas contra o para él fraguadas desde la creación.  
Al hacerlo,  
hemos confirmado una vez más el milagro del diálogo  
que en su devenir  
nos hace ser otros para nosotros mismos  
mientras nos ocupa en el efímero tejido de la comunicación.  
Esperamos entonces su lectura:  
momento en el que los viajeros de este lado  
se sepan vivos mientras otro los pronuncia

**Mónica Velásquez Guzmán\***, co-editora

*La Paz, Bolivia, mayo 2007*

\* Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es actualmente docente de la Universidad Católica Boliviana y la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado los poemarios: *Tres nombres para un lugar* (1995), *Fronteras de doble filo* (1998) y *El viento de los náufragos* (2005), varios ensayos de crítica literaria y es editora de la *Antología de la poesía boliviana siglo XX: Ordenar la danza* (2004). **Contacto:** monicvel\_72@yahoo.com.ar



# Prólogo

## Bolivia: Nuevas tendencias en la literatura y las artes

Maria Teresa Medeiros-Lichem\*

Siguiendo una de las pautas de la *Revista Nuestra América* que es la de servir como un espacio de encuentro a diferentes perspectivas y expresiones culturales de América Latina, este volumen presenta aportes representativos que examinan el momento societal, político y artístico en Bolivia desde distintos enfoques y posicionamientos culturales.

Bajo el título *Nuevas tendencias en la literatura y las artes* se han reunido artículos que dan una visión introspectiva de la realidad boliviana enfocada desde Bolivia, destacando los valores creativos de la producción artística en los albores del siglo XXI. Situados en la confluencia entre la proyección universal y la mirada local /nacional(ista), surgen en el debate cultural nuevas temáticas, agendas y actores que propugnan una re-territorialización de la actividad cultural y una re-definición de los conceptos de identidad.

El artículo “Bolivia en el año 2007” abre este volumen con un perspicaz análisis del momento histórico que está viviendo Bolivia, con sus antecedentes de colonialidad y dependencia económica, la realidad política y el programa de transformaciones sociales del actual gobierno. Edwin Tapia Fontanilla nos entrega una radiografía del país que revela los problemas nacionales planteándolos desde sus orígenes. Los estudios sobre Literatura dan una visión sobre las corrientes en la crítica, la poesía y la narrativa actuales. De gran utilidad bibliográfica para investigadores es el aporte de Dora Cajías que hace un balance minucioso de las Historias de la literatura en Bolivia, su metodología y orientación teórica. Asimismo el trabajo de Juan Carlos Orihuela que encabeza la sección de Reseñas, expone los objetivos y logros de la publicación académica *Estudios Bolivianos*, órgano de difusión de las investigaciones del Instituto de Estudios Bolivianos (IEB) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de

\* Enseña en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Viena, Austria. Es autora de *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, traducido al español bajo el título *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica*, (Santiago de Chile: Cuarto Propio 2006). Ha publicado artículos sobre autoras latinoamericanas del siglo XX y estudios culturales latinoamericanos en colecciones de ensayos y revistas académicas internacionales. **Contacto:** mt.lichem@gmx.at

la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz. A partir de su reestructuración en 1995, se han editado volúmenes en áreas multidisciplinarias de las humanidades como teoría, historia, literatura, educación, entre otras.

El trabajo de Mónica Velásquez “Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo” se remonta a los grandes clásicos de la poesía boliviana contemporánea Cerruto, Saenz y Camargo, a partir de quienes se pueden trazar las coordenadas de una tradición poética propia basada en sus propuestas temáticas que reproducen el Imaginario paceño, una crítica a la decadencia, o la erotización de la muerte, respectivamente. Este recorrido poético abarca a veinticuatro escritores representativos de las últimas décadas.

“Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa” [“podemos comunicarnos porque poseemos la palabra”] de Virginia Ayllón introduce el género de la *oralitura* en un estudio que recupera textos indigenistas originados en la oralidad. Tanto las creaciones de Elvira Espejo que revelan la mitología y cosmovisión aymaras expuestas en los tejidos andinos, como la obra de difusión oral del comunicador y poeta Clemente Mamani son presentadas desde una perspectiva valorativa de la producción literaria indígena en Bolivia. En este mismo contexto, Gabriela Ovando en “Tres mujeres que articulan sus voces desde el *chaupi*” recrea a partir del espacio fronterizo y subalterno un discurso de redefinición del sujeto femenino protagonizado por tres mujeres excepcionales en tres siglos diferentes de la historia de Bolivia, mujeres que actuaron como agentes de cambios sociales y abrieron nuevos espacios de liberación.

En un homenaje póstumo a Victor Hugo Viscarra, Ana Rebeca Prada dedica su estudio a la obra de este escritor que se ubica en el ambiente urbano de la ciudad de La Paz, en los espacios periféricos vistos desde la marginalización. Su obra da testimonio de la cruda realidad de los bajos fondos en que predominan personajes acosados por el vicio, el alcohol y la miseria, pero que a su vez articulan su propia vocación artística.

Dos ensayos interdisciplinarios intensifican la reflexión de la condición marginal en Bolivia. “Los cuerpos del aire” de Guillermo Mariaca es un llamado a meditar sobre nuestra condición de colonialidad cultural que nos ha llevado a la auto-negación simbólica para reubicarnos en una zona intercultural que elabore una nueva identidad basada en “ética colectiva de la diferencia”. Basándose en el ritual de tres danzas del carnaval boliviano, los corporales, el *tinku* y la *diablada*, el autor propone la reconstitución de un Imaginario cultural construido con representaciones simbólicas propias. Desde otra óptica y como una propuesta de incorporar discursos alternativos al debate de la identidad, la intervención de Cleverth Cárdenas investiga los con-

tenidos sociales y políticos de las canciones *rap* de los jóvenes que se autodenominan *hiphoppers* de la ciudad de El Alto, textos que expresan su rebeldía y su afán por conquistar un espacio en el ideario de la identidad nacional, a partir de la posición del migrante aymará alfeño.

La sección literaria de este volumen se completa con una antología de creaciones en prosa y verso de destacados escritores de la actualidad a quienes queremos agradecer en especial la autorización de publicar sus obras en la *Revista Nuestra América*: a Edmundo Paz Soldán, por su cuento inédito “Azurduy”, relato dinámico que perfila al minero boliviano en un mundo poblado de mitos y con una cruda realidad; a Manuel Vargas por su logrado cuento fantástico “El Con Caballo”; a Giovanna Rivero Santa Cruz por el cuento de ambiente guaraní “Kiiye”; a Adolfo Cárdenas Franco por “Con posición: El feriado de todosantos” un ingenioso experimento con bolivianismos y el uso fonético del lenguaje; a Víctor Hugo Viscarra por “La Loca Esperanza”, relato de violencia y alienación, y a Germán Araúz Crespo por “El viajante” que textualiza el entorno del comerciante de frontera y los riesgos del negocio de la droga.

Gracias a la colaboración de Mónica Velásquez Guzmán presentamos asimismo poemas de reconocidos autores bolivianos a quienes también agradecemos su valiosa contribución a nuestra Revista: Eduardo Mitre, Blanca Wiethüchter, Humberto Quino, Juan Carlos Orihuela, María Soledad Quiroga, Mónica Velásquez Guzmán, y a Vilma Tapia Anaya, quien además nos concedió una reveladora entrevista.

En el proceso de forjar imaginarios sociales que reflejen el momento histórico y las transformaciones que afectan los modos de vida de una sociedad, las artes plásticas, el cine y la música se debaten entre las corrientes de una modernidad desprestigiada, el resurgimiento de reivindicaciones neo-indigenistas, la crítica a sistemas de poder homogenizadores y la búsqueda de nuevos cánones estéticos. Valiéndose del espejo, el reflejo y el doble como marcos de referencia, Pilar Contreras en “Violencia: metáfora individual y colectiva” analiza la representación de la violencia como vehículo de trasgresión de los límites estéticos y de autodefinition en la obra de cinco artistas jóvenes. Este arte, a primera vista provocativo, sirve de base para una reflexión más profunda sobre el “ser” nacional, ya sea a nivel personal o colectivo.

Desde sus inicios el cine en Bolivia ha servido de tribuna para exponer y denunciar problemas sociales. Este carácter combativo tuvo su culminación y reconocimiento internacional en la obra de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau en los años 60s y 70s. A partir de este núcleo temático, el artículo de Verónica Córdova “Cine boliviano: Del indigenismo a la globalización” hace un recorrido de la temática del indigenismo en el cine boliviano durante el siglo XX,

señalando que su prodigalidad “se debe a problemas de identidad irresueltos a lo largo de la conformación nacional”. Córdova hace referencia también a las obras de Jorge Ruiz y Antonio Eguino protagonizadas por indígenas en sus comunidades rurales y en conflicto con los códigos urbanos cuando emigran a la ciudad. Este artículo se complementa con el detallado estudio de Keith Richards “‘País de película’: El cine boliviano en el siglo XXI” que despliega las distintas ramificaciones, propuestas temáticas y estéticas del cine boliviano en los últimos quince años. Al examinar la novísima producción fílmica, Richards traza coordenadas de continuidad y cambio con clásicos del cine boliviano, observando en las obras recientes una mayor objetividad en el planteamiento de problemas nacionales, a la vez que la persistencia de elementos del periodo neoliberal, con su sello individualista y una inclinación a recurrir al humor para presentar conflictos de clase y raza.

Por último, las contribuciones al área de la música muestran dos aspectos de la producción musical “clásica” en Bolivia. En un relato dotado de evocaciones personales el Maestro Alberto Villalpando se remonta a los inicios de la música de vanguardia en Bolivia en la década de los 50, en el círculo que rodeaba al Maestro José Marvin Sandi en la aislada ciudad de Potosí. De allí surgió el grupo que luego estudiaría en Buenos Aires, entre ellos Villalpando, para después regresar a Bolivia y establecer centros de educación y producción musical contemporánea. Villalpando comparte con sus lectores su experiencia pedagógica y creativa, haciendo un balance de los esfuerzos, logros y peripecias de su trayectoria artística. Desde otro ángulo y en un contexto de música contemporánea ejecutada con instrumentos nativos por la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) fundada en 1980 por el compositor Cergio Prudencio, el artículo de Sebastián Zuleta explica la estructura compositiva de esta “música ‘culta’ contemporánea de vanguardia”, a partir del análisis de la pieza “La ciudad”, compuesta desde la tradición musical del altiplano boliviano, en interacción con técnicas de sonido contemporáneas, lo que resulta en un producto cultural híbrido a nivel de la estructura y del material sonoro.

## Agradecimientos

En nombre de la Directiva de la *Revista Nuestra América* queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a todas las personas que han prestado su generosa colaboración para hacer posible la edición de este dossier sobre la producción artística y los procesos culturales que se están viviendo en Bolivia.

En particular quiero agradecer a Mónica Velásquez Guzmán, co-editora de este volumen que con entusiasmo y profesionalismo coordinó desde Bolivia los trabajos de la sección de literatura y ensayo aquí expuestos; a los profesores de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, en especial a Raquel Montenegro y a Ana Rebeca Prada por sus consejos y apoyo; y a Rosángela Conitzer de Echazú que propició la reunión inicial para concebir este proyecto. Queremos agradecer muy especialmente a la Dirección de Cultura de la Universidad Católica de La Paz, en las personas de Carlos Rosso y de Alba María Paz Soldán por su valiosa cooperación para coordinar la sección de arte contemporáneo, cine y música. Del mismo modo, nuestro agradecimiento a Manuel Vargas director de la *Revista Correvedile* por facilitarnos el material de la antología de cuentos. Agradecemos asimismo a la Casa Museo Núñez del Prado y a la Fundación Núñez del Prado por la generosa autorización de reproducir la fotografía de la escultura “Plegaria” (1944; Vaciado en Bronce, 55 x 33 x 25 cm.) de la artista boliviana Marina Núñez del Prado.

Nuestros más gratos reconocimientos a cada uno de los autores que con sus aportaciones a este volumen contribuyen a un conocimiento más íntimo del debate cultural en Bolivia con textos que invitan a la reflexión sobre las transformaciones y avances en el proceso artístico y de integración socio-cultural.

Viena, abril 2007



# Introducción

## Bolivia en el año 2007

Edwin Tapia Frontanilla\*

Esta no es una historia, tampoco una descripción simplemente objetiva de lo que, actualmente, es Bolivia. Se trata de un análisis hecho por el Director de OPINIÓN, un periódico boliviano, combina todas las posibilidades de las que pueden disponer quienes escriben diariamente procurando no ser atropellados ni abandonados por la dinámica de los hechos.

Está dividido en cinco partes, utilizando el método de enseñanza común en los centros superiores del pensamiento boliviano. Siendo un trabajo personal, está sujeto a observaciones, a críticas, a rectificaciones. La única condición es que tal interacción sirva para hacer conocer al mundo, con la mayor veracidad posible, lo que Bolivia es actualmente.

I.- Políticamente, en 1825 hubo independencia, pero no descolonización. Paradójicamente, los valores de la Nación dominante se legitimaron en forma irreversible. Se fueron los españoles, pero quedaron, como base inseparable del nuevo orden, su idioma, su religión, su concepto del ser humano, su forma de gobierno, sus hábitos y costumbres. Los libertadores, queriéndolo o no, reprodujeron y prolongaron el modelo impuesto desde afuera. La cultura precolombina, así como las poblaciones originarias fueron marginadas. Este es el peor error de la República. Hoy y siempre, la riqueza de mayor significación de los pueblos es la gente. Los Estados que marginan, maltratan y envilecen a la mayor parte de su población, de algún modo están condenados al fracaso. Ese Estado, precisamente porque no pudo lograr el reconocimiento ni el compromiso de quechuas, aimaras, guaraníes y otros, se ha agotado, es incapaz de responder a las necesidades internas ni a los desafíos externos. La mayoría, aun sin hacer nada, define el nivel de evolución de la totalidad. Bolivia, antes que un país pobre es una sociedad en formación, procura afirmar su historia, su cultura, sus características somáticas para proyectar, con certidumbre,

\* Se especializó en asuntos políticos y jurídicos internacionales. Ha sido profesor universitario y de la Escuela de Altos Estudios Nacionales. Frecuentemente es invitado por universidades extranjeras para hablar sobre la realidad latinoamericana. Escribe para diferentes periódicos y revistas. Es Director del Diario *Opinión*, un periódico boliviano de circulación nacional, desde hace 25 años. **Contacto:** direccion@opinion.com.bo

su porvenir. Ahora, en el marco de las transformaciones políticas que se han producido, está discutiendo lo que es y lo que quiere ser. En esa lucha, entre lo viejo que persiste por sobrevivir y lo nuevo que pugna por imponer su dominio, todo fluctúa sólo en la correlación de fuerzas, obviamente, cambiante. La eclosión no es más violenta porque los habitantes de este atribulado país, no somos guerreros, somos constructores y casi siempre vivimos resignados, esperando que alguien nos entienda.

En la proyección de la crisis, los partidos políticos son los que llevan la peor parte, han dejado de ser intermediarios válidos de la comunidad para convertirse en grupos cerrados, con poca o ninguna relación con la sociedad. Ante el extremo debilitamiento del Estado, fundado en 1825 y la caducidad de los partidos tradicionales, amplios sectores sociales, antes excluidos, toman conciencia de su número, de su cultura y de sus derechos. En el ámbito político, hasta aquí, se ha producido un cambio profundo. La imagen de Bolivia es distinta, quizá con carácter irreversible. Lo que falta es ver si lo político puede cambiar lo económico, lo cultural, lo científico, fuertemente articulados al mundo occidental.

Sectores populares que dicen representar a las poblaciones originarias, marginadas por el viejo Estado, han tomado el poder en elecciones democráticas. El drama del nuevo régimen consiste en que tiene que administrar el capitalismo. El sistema que los marginó, los explotó y los humilló. No tiene otra alternativa, desde Bolivia, un país pobre y atrasado, no es posible modificar un orden mundialmente vigente. Por otra parte, es evidente que pocos países han podido administrar, al mismo tiempo y con la misma eficiencia, lo social y lo económico. Cuando las masas actúan rompiendo el orden jurídico establecido y no lo sustituyen con otro, aceptado voluntariamente por la comunidad o impuesto por una fuerza dominante, el desorden destruye la economía, fenómeno que, a su vez, acaba sepultando lo político.

Como consuelo, podemos decir que el capitalismo no es una fórmula que se cumple, del mismo modo, en todos los lugares del mundo, es una larga etapa de la historia de la humanidad en la que hay algo del pasado y mucho de lo porvenir. Por ejemplo, el capitalismo sueco no es igual que el capitalismo brasileño y el austriaco no es igual que el norteamericano. Hay margen para mejorar, sistemáticamente, la condición humana. El mercado no es una máquina perversa, está formado por todos nosotros que salimos, día a día, a vender o comprar algo, siendo así, podemos dotarle de una moral.

El Movimiento al Socialismo (MAS) que es el partido que gobierna, ha sido constituido, precipitadamente, con gente de todos los sectores y niveles de la población, al impulso del prestigio

y del ascenso de Evo Morales a la Presidencia de la República, no tiene cohesión ideológica ni disciplina operativa. Tal deformación se traslada, con efectos multiplicadores, a la administración pública. El desorden, las rupturas, los desencuentros ocasionan pérdida de esfuerzo humano, de tiempo y de recursos. El mayor problema del Gobierno es la base social que lo sustenta. La falta de entendimiento entre los que mandan, paradójicamente, determina que el régimen cuya cabeza, según encuestas, no siempre incuestionables, es el Presidente con mayor apoyo, sea muy débil.

Una parte de las transformaciones que espera la población, consiste en una modificación completa del centralismo administrativo, que ha impedido un crecimiento armónico y equilibrado del país. En las últimas elecciones, de los nueve departamentos que tiene la República, cuatro han decidido convertirse en circunscripciones autónomas. En los demás, la división es profunda y cada vez más conflictiva. Este es otro componente de la crisis que debilita la capacidad administrativa del Gobierno. El régimen imperante resulta casi ajeno allá donde los autonomistas dominan.

A pedido de los grupos emergentes, de los que forma parte el Movimiento al Socialismo que ahora gobierna, se ha convocado a una Asamblea Constituyente, para que “refunde” el país. Dicha entidad que existe desde hace más de ocho meses es muy artificial y débil, no ha podido establecer, en ese tiempo, ni siquiera el método que utilizará para tomar sus decisiones. Así, se demuestra, otra vez, que las transformaciones históricas no parten de las normas jurídicas. En la contradicción flagrante entre su verdadera capacidad histórica, social e ideológica y los grandes objetivos planteados, se ha convertido en el mayor factor de incertidumbre, perturbación y conflicto.

Muy pocas veces, en la política nacional, hubo una oposición tan poco definida, que de hecho, por falta de actitudes oportunas y claras, acaba asumiendo la representación del pasado, cuando todos creen que el viejo Estado debe ser, prontamente, transformado. No puede o no quiere comprender que el debate, históricamente pertinente, debe referirse a la forma del cambio, de la modernización y no al mero desconocimiento de las mayorías que han tomado el poder, precisamente, en la dinámica de la transformación inevitable.

La presencia de un indígena en la Presidencia de la República es un acontecimiento de proyección todavía desconocida. Pone a cada habitante del país en el momento decisivo de reconocerse, de asumir su identidad. Muchos no se dan cuenta del gran desafío, pero no pueden evitar la incertidumbre y quizá la enajenación. En cada boliviano, aparentemente blanco, no es fácil acallar la voz del quechua o del aimara oprimido, violado, despreciado. Los que ven la

realidad tal como es no se animan a tomar una posición, porque saben que la pobreza y el atraso son consecuencia de otras diferencias, de otra división. La incertidumbre y la indecisión de la mayor parte de la gente genera un vacío, una disolución, una alarmante quietud. El noventa por ciento o más de la población es y no es indígena, es y no es blanca. Hasta aquí no tuvo la necesidad de tomar una identidad definida, orgullosa, incambiable. Ahora tiene que hacerlo, pero no se anima. Quizá en su propia naturaleza esté la conciliación, el ser y no ser al mismo tiempo. No fue fácil sobrevivir ante la brutalidad colonizadora y después ante la represión y la marginalidad impuestas por la reproducción del orden dominante.

En un país tan dependiente como Bolivia, el poder externo, de uno y otro lado, interviene abiertamente. Entre la ayuda y la ingerencia con fines inconfesables, hay poca distancia. Las potencias extranjeras se atribuyen el derecho de intervenir en cualquier lugar del Planeta, lo hacen bajo la cobertura ideológica de la democracia, de la libertad y de los derechos humanos, obviamente, definidos por ellos. Miles de pseudo entidades extranjeras, disfrazadas con el nombre de organizaciones no gubernamentales, operan sin límite ni consideración, organizan seminarios, talleres de análisis, escriben folletos, libros y difunden consignas apoltronados en el lugar que corresponde a los principales protagonistas de la historia. Los que dan, cínicamente, se colocan en plano de superioridad respecto de los que reciben, desde donde agravan las relaciones injustas y desiguales entre pobres y ricos.

II.- Económicamente, tiene un territorio extenso, donde seguramente hay todo lo que existe en la naturaleza. Posee minerales, hidrocarburos, bosques y mucha agua, sin embargo, es un país preindustrial. El sector manufacturero apenas llega al 16% en la composición del Producto Interno Bruto (PIB). Por este atraso es un país productor sólo de materias primas e importador de productos manufacturados. En mayor dimensión, el hecho de no haber accedido a la revolución industrial, obviamente, influye en el atraso económico, pero también en las deformaciones sociales y políticas. La situación presente que, preponderantemente, corresponde a la época agrícola, determina una cierta ideología nacional y, en consecuencia, un comportamiento equivalente. No sería correcto negar ni disminuir la importancia del sector agrícola, sabemos que es pilar fundamental de la economía. Sin embargo, sin maquinaria, fertilizantes, insecticidas, avances genéticos necesarios, no es posible mejorar la producción y productividad del sector. Es de advertir que aún en los países tecnológicamente más avanzados, el sector agropecuario subsiste sólo gracias a importantes subvenciones. En Bolivia, paradójicamente, los alimentos son relativamente baratos, porque los agricultores no analizan sus costos respecto de sus precios.

El sindicato que políticamente es una organización disfuncional, respecto del orden capitalista imperante, en lo que respecta a la búsqueda de financiamiento, de tecnología, de mercados favorables, de precios rentables es un obstáculo. Bajo la influencia opositora del sindicalismo, los campesinos que ya no tienen con quién pelear, porque la tierra es de ellos, descuidan la defensa inteligente de sus precios, nunca alcanzan niveles de rentabilidad razonables. La pobreza comienza en la organización que han adoptado.

Por ser un país productor de materias primas, la balanza de pagos es deficitaria con todos los países que lo rodean. La relación comercial con la Argentina, Brasil, Chile, Perú, pocas veces es favorable. En contradicción irreconciliable con su pobreza, es uno de los mayores exportadores de capital.

III.- Socialmente, es uno de los países más fuertemente estratificados. Los niveles en la pirámide social son más o menos los siguientes: Arriba, en la cúspide, menos de cinco mil familias tienen ingresos anuales mayores a cien mil dólares, en este nivel hay muchos políticos, actuales y antiguos. En segundo lugar, están los empresarios medianos, algunos profesionales liberales, la alta burocracia y ahora un sector importante del comercio informal, aquí las personas tienen ingresos mayores a cincuenta mil dólares al año. La clase media que es la mayoría del país, más o menos cincuenta y cinco por ciento, fluctúa penosamente entre las ventajas y beneficios del poder y la desocupación, pertenecen a este sector los maestros, los militares y policías, los empleados públicos, los profesionales semi ocupados y miles de personas que realizan trabajos eventuales, el ingreso de esta gente, sumando todo, no llega a mil quinientos dólares por año. Finalmente, en la base de la sociedad, están los obreros y campesinos, cuarenta por ciento de la población, con ingresos menores a seiscientos dólares por persona. Sobreviven en los establos de la civilización, por desconocimiento de su condición humana.

Bolivia es uno de los países más pobres del continente, la pobreza determina la calidad de la población. Los niños que no reciben lo necesario en los primeros cinco años sufren lesiones cerebrales irreversibles. La desnutrición es más que un fantasma, es una realidad que persiste en degradar aún más al ser humano que habita este hermoso territorio.

IV.- Culturalmente, es multinacional, la cultura occidental no ha podido imponerse totalmente. Podemos decir que se ha producido un gran empate entre la cultura occidental y las culturas originarias. Dicho empate genera un cierto y extraño estancamiento. No sólo eso, sino una falta dramática de pertenencia y compromiso. A esta altura, muy pocos saben lo que son, los demás fluctúan entre lo originario, lo mestizo y lo blanco. Mientras no definamos claramente

lo que somos, es posible que sea difícil, casi imposible, prospectar lo que queremos ser. Utilizar cifras, en nuestro medio, donde en cada uno de nosotros hay un poco de todo, sería una acción arbitraria. Sin embargo, las últimas estadísticas dicen que más del sesenta y cinco por ciento se siente mestizo, veinte por ciento, indígena y el saldo, blanco. Este es uno de los temas más delicados, se trata del ser humano que lo define todo. No sería arbitrario decir que somos una sociedad multiétnica, pero afirmar que cada grupo étnico, ideológica y operativamente, es tan distinto como para plantear su existencia individual, quizá sería peor.

En nuestro medio, es decir, en Bolivia, no hay una línea o una frontera donde podemos decir aquí termina lo blanco y lo mestizo, aquí comienza lo indígena. Estamos en condiciones de afirmar que la mayoría es mestiza, el mestizaje es un fenómeno universal, sólo los nazificistas piensan en las razas puras y superiores. En los últimos años, se ha producido una movilidad extraordinaria en las estructuras económicas, educativas, profesionales y políticas. Filosóficamente hablando, todos somos iguales; biológicamente, no hay dos personas iguales, e histórica y culturalmente estamos divididos por el lugar que ocupamos, por la lengua que hablamos, por la religión que profesamos, y fundamentalmente por el papel que cumplimos en los procesos productivos. La inclusión es un invento perverso, falta por discutir quién incluye a quién y las condiciones en que debe hacerlo. Lo correcto es la alteridad, respetar a todos en su totalidad biológica, psicológica y cultural.

V.- En ámbito internacional, es uno de los países más dependientes. Los estudiosos de este tema dicen que la pirámide internacional está dividida en cinco niveles: Países de hegemonía mundial, países de hegemonía continental, países autónomos, países dependientes y países históricamente inviables. Bolivia, cuya suerte está agravada por el enclaustramiento, que le fue impuesto en 1879, está en el segundo nivel, a partir de la base.

La dependencia se produce a través de: a.- Los términos del intercambio, los de abajo, casi siempre, venden barato y compran caro, no pueden lograr los excedentes necesarios para financiar su desarrollo. b.- La tenencia y uso de la ciencia y la tecnología, los países centrales toman para su exclusivo beneficio los avances en medicina, química, física, cibernética, etc. No admiten que la cultura es un proceso humano colectivo en el que participan todos los pueblos y todos los hombres. c.- Las empresas transnacionales que se extienden en busca de materias primas, de mano de obra barata, de mercados. Operan cumpliendo planes y programas definidos por sus casas matrices, sin respetar la soberanía ni el derecho de autodeterminación de los países receptores. d.- Finalmente, manipulaciones diplomáticas e intervenciones militares.

En estas condiciones, pretender imitar experiencias que corresponden a otras realidades y a otras épocas sería, no sólo prolongar el atraso y la pobreza, sino retroceder. El capitalismo, es una propuesta que, a esta altura de la historia, ya no puede ser reproducido totalmente en Bolivia, las contradicciones internacionales no permitirían aprovechar, en beneficio de nuestro pueblo, los avances científicos y tecnológicos del sistema. Y en lo que respecta al socialismo, después de la caída de la URSS y de las transformaciones admirables que se han dado en el campo de la ciencia y de la tecnología, no es fácil definir lo que es dicha alternativa. La perplejidad, ocasionada por el derrumbe, casi mágico, de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, todavía no ha sido superada. Esto, obviamente, de ningún modo significa que la lucha de la humanidad por un mundo mejor hubiera terminado. Al contrario, ahora sabemos cómo lograr esa meta. Los países como el nuestro, necesitan fórmulas intermedias que les permitan combinar, inteligentemente, lo social con lo económico. En el marco de una moral elevada, es posible utilizar todo lo que hasta aquí ha creado la humanidad para vencer la pobreza y la dependencia. El Estado, la empresa privada, el cooperativismo, las comunidades andinas, todos tienen mucho que hacer, lo que falta es asumirnos como seres universales y actuar en esa proyección. En la disyuntiva de ser o de tener, quizá ahora, podamos tener para ser.

**Cochabamba, abril 2007**





***Estudios  
sobre  
literatura  
y ensayo  
boliviano***





## Historias literarias e historias de la literatura en Bolivia: Un proceso a medio camino

Dora Cajías\*

### Resumen

El objeto del presente estudio es analizar las características que han tenido algunos ejemplos de historias de la literatura boliviana a lo largo del Siglo XX. La falta de sistematización y rigurosidad en la mayoría de esos textos, considerados tradicionales, determina que los resultados sean poco fiables, especialmente desde la perspectiva académica. Se dan referencias también, a textos críticos y enfoques novedosos de las últimas décadas que han intentado marcar nuevos rumbos en el estudio de las letras bolivianas.

Una primera conclusión es entender que los modelos paradigmáticos de Modernidad y Postmodernidad poco pueden aportar a la comprensión del proceso en su conjunto ya que el mismo, salvo muy pocas excepciones, está distanciado de los mencionados modelos.

Si nos atenemos a los conceptos de Historia de la Literatura o Historia Literaria, los textos publicados en Bolivia no cumplen a cabalidad con los supuestos requisitos que algunos teóricos han propuesto.

### Palabras Clave

Análisis; Proceso; Historias Literarias; Siglo XX; Bolivia.

### Abstract

The object of this study is to analyze the characteristics represented in some of the histories of Bolivian Literature throughout the 20th century. The lack of systematization and rigor in most of the works considered traditional texts determines that the results are not very trustworthy, especially from the academic perspective.

\* Profesora de Literatura Latinoamericana y Literatura Boliviana en la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, Bolivia. Actualmente dirige y coordina con el Instituto de Estudios Bolivianos un proyecto para publicar una enciclopedia crítica sobre las letras bolivianas. **Contacto:** maninacajias\_5@hotmail.com



Reference is also made to critical texts and innovative approaches of the last decades that have attempted to point out new directions in the study of the Bolivian letters.

One first prerequisite is to be aware that the paradigmatic models of Modernity and Postmodernity can hardly contribute to the understanding of the literary process as a whole since, except for very few exceptions, this process has remained distant of the mentioned models.

If we rely on the concepts of History of Literature or Literary History, the texts published in Bolivia do not fulfill the requisites or assumptions proposed by some theoreticians.

### **Key Words**

Analysis; Process; Histories of Literature; 20<sup>th</sup> century; Bolivia.

### **Previo**

Una primera constatación después de efectuada la lectura de varios textos de historias literarias bolivianas, tanto de las que corresponden a las ocho primeras décadas del Siglo XX, como a las publicadas en las dos últimas décadas de ese siglo y los primeros años del presente, es que sería forzado presumir y aplicar un paradigma teórico para su análisis. Ni el Modernismo, ni el Postmodernismo han sido incorporados o asumidos como marcos de referencia, salvo pocas excepciones que pueden considerarse sólo versiones parcialmente orientadas por esos dos grandes modelos paradigmáticos vigentes en la última centuria. Por lo tanto, esa no parece ser la mejor entrada para estudiar las particularidades y especificidades de la historia de la Literatura Boliviana.

### **Una reflexión compartida**

Como señala Eva Kushner en su artículo “Articulación histórica de la literatura” (en *Perus* 1994:165-187), los estudios literarios en las últimas décadas se han visto problematizados tanto por razones metodológicas como epistemológicas. La dificultad de establecer la delimitación de esos estudios se hace extensiva también al campo de la Historia Literaria y pone en entredicho, incluso, las relaciones de ésta con la teoría literaria. Si partimos de la premisa de que siempre se lee desde el presente, los planteamientos teóricos actuales discuten a partir de qué parámetros se debe leer, qué se debe leer, por dónde se debe empezar; complejidad que justamente muestra las dificultades señaladas en el párrafo anterior.



Según Kushner, la Historia Literaria se ha caracterizado por su intento de legitimizar la validez y el sentido de construir conjuntos de diferente naturaleza y dimensión (escuelas literarias, corrientes, épocas, géneros, temas, etc.) bajo ciertos principios y métodos de selección. Fueron, según esta autora, los románticos los que se ocuparon de difundir diccionarios, comentarios y catálogos destinados a la organización y presentación de la crítica de textos literarios. Después de ellos, ya en el siglo XIX, fueron los positivistas los que se dieron a la búsqueda de certezas históricas por lo que la Historia de la Literatura accedió a modelos científicos, dando un giro al enfoque anterior.

La historia literaria tradicional tiene el sello diacrónico y enfatiza en la visión historiográfica, a la vez que insiste en buscar una científicidad ajena a las ciencias humanas y en repetir criterios dogmáticos en los que la imposición de cronologías y sucesiones temporales parecen imprescindible. Por eso, se quedan, la mayoría de las veces, en simples catalogaciones o como mucho en puntos de referencia general.

Como contrapartida, recordemos que hubo momentos en el Siglo XX en que se reaccionó “contra cualquier forma de sometimiento de los estudios literarios y de su objeto al determinismo histórico, por ejemplo durante el formalismo ruso”, (Kushner 1994:177) cuyas características fueron la concentración en el texto en sí, en la especificidad de lo literario, en la negación de las relaciones entre texto y contexto, en por lo tanto, la deshistorización de lo literario. Su reacción contra la periodización estuvo vinculada directamente a su rechazo a la periodización de la historia política. Por otro lado, están los casos de algunos “historiadores” de la literatura que presentan sus trabajos como simples pretextos para discutir, en realidad, de filosofía o política. Ante esto surgieron voces que pensaron buscar una especificidad literaria, más como una distinción funcional que como una propuesta por establecer jerarquías. El resultado es que el objeto de la historia literaria fluctúa entre dos extremos, el primero que ve la literatura como un campo y función autónoma y el segundo que la ve integrada a las demás ciencias sociales. Considero, siguiendo a Kushner, que ambos extremos son insostenibles.

La historia literaria no sería posible si se aislara al texto literario del resto del discurso social porque estaría enajenado del proceso histórico colectivo. Se trataría, en ese caso, de un encajamiento de descripciones y fenómenos individuales y todo parece indicar que eso haría imposible su sistematización. El problema no está resuelto porque persiste la tensión, no el equilibrio, entre la preeminencia de un aspecto extra literario como es el historiográfico, considerado imprescindible para ordenar el corpus elegido y otro que es el criterio puramente literario, imprescindible, a su vez, para explicar ese material ordenado. Otro elemento que hay que



tener en cuenta es que a principios del siglo XIX, aparecieron en Europa las historias literarias nacionales como una manera de reforzar la “conciencia nacional” y según Kushner este hábito sigue absolutamente vigente porque muchas de las historias literarias siguen al servicio de las nacionalidades y mantienen, como hace 200 años, firmes y sólidas raíces sociológicas. Parecería, entonces, que todo despertar nacional va acompañado “infaliblemente” de la producción de historias literarias nacionales y que de tanto en tanto se deben reforzar esas visiones.

Por otro lado, Kushner sostiene que hay que distinguir entre historias literarias e historias de la literatura, a pesar de que algunos estudiosos creen que se trata de conceptos equivalentes. Para ella, historia literaria abarca el “inventario de todo lo que se ha escrito, publicado y leído, más el estudio de la vida literaria; es decir, contexto biográfico de lo escrito individual y colectivamente, en otras palabras todo lo que hoy se reconoce como campo e institución literarias” (1994:70).

En cambio, historia de la literatura sería más bien, “selección de textos con base en criterios estéticos, morales, religiosos o políticos que se mueve por lo general entre la historia de las formas (géneros) y la de las ideas y mentalidades” (1994:171). En este último caso, de manera explícita o implícita, la orientación axiológica del escritor determina el corpus literario propuesto para su estudio. Pero también la situación socioeconómica, permite en unos casos y en otros no, la incorporación de aspectos “marginales” como la cultura popular, la oralidad, etc.

En la actualidad, las historias literarias están en gran medida desprestigiadas porque se identifican con el “tradicionalismo” más que con la tradición como dice Juan José Saer y postulan así una idea de petrificación que las mantiene todavía, en muchos países, muy alejadas de poder superar el carácter descriptivo y encontrar una salida renovadora, como es el caso de la *Historia de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, por ejemplo. Para concluir podemos decir que mientras las historias literarias se desenvuelven en un amplio espectro, las historias de la literatura lo hacen de forma más restringida, pero sin dejar de lado, que entre ambas existe un proceso de intercambios. Por ejemplo, muchas veces coinciden en seguir los criterios clásicos de la Poética y en otras, en transgredirlos.

Finalmente se debe tener en cuenta que la definición de lo literario varía en y con la historia por lo que el canon debe ser continuamente revisado e interpelado, lo mismo que las perspectivas teóricas y metodológicas desde las que las distintas épocas encaran su trabajo. En todo caso, en las últimas décadas se ha producido una paulatina desaparición de las visiones monolíticas, tanto de las historias literarias como de la historias de la literatura y se han propiciado estudios más restringidos y relacionados entre sí por una orientación común. Predomina hoy,



según Kushner, la noción de sistema literario, es decir el relacionamiento de los textos entre sí que se estudian diacrónica y/o sincrónicamente, sin abandonar la referencia al contexto ni a la vinculación de éste con el texto y de éste con el autor. La diferencia es que este entrecruzamiento está hecho de manera implícita y, en muchos casos además, no olvida al destinatario, al público lector.

## Bolivia: un proceso a medio camino

Luis Antezana, uno de los más importantes críticos bolivianos, señala que

Aunque las expresiones literarias en el territorio boliviano pueden remontarse hasta las literaturas orales de los pueblos aborígenes, pasando por las letras de la Colonia y el primer siglo republicano, diría que, institucionalmente, la literatura boliviana recién se articula en las primeras décadas del Siglo XX. Como eco a esta hipótesis señalaría que también por ese periodo tiende a constituirse la nación boliviana... (Wiethüchter 2002: XI).

Advierte, sin embargo, su convicción de que toda constitución es imaginaria. Más adelante, Antezana amplía lo dicho indicando que junto a la ficción apareció la crítica, aunque, en general, de manera fragmentaria y poco académica. Para algunos estudiosos el primer crítico boliviano sería Gabriel René Moreno, para otros, como el propio Antezana, lo es Carlos Medinaceli.

Posteriormente a la crítica aparecieron los primeros intentos e iniciativas por configurar historiografías literarias. Sin embargo, a diferencia, de lo que Kushner entiende como historia literaria en cuanto al carácter abarcador y general, las nuestras fueron historias muy parcializadas y esquemáticas que no dieron cuenta de la producción existente sino que, por el contrario, contribuyeron a formar un canon hegemónico desde una perspectiva, en la mayoría de los casos, excesivamente descriptiva y, lo que es peor, ideológicamente tendenciosa y sesgada. Por eso, tampoco pueden ser consideradas historias de la literatura. Es el caso de Fernando Diez de Medina y su *Literatura Boliviana* (1959), por ejemplo. Como historiador de las letras nacionales inicia su trabajo con una pregunta paradójica: “¿Es lícito hablar de literaturas nacionales en Sudamérica?” y continúa su trabajo con una serie de apreciaciones que tienden, prejuiciosamente, a subvalorar a los escritores sudamericanos a quienes acusa de “cubrir su desnudez con la vegetación verbal: el escritor habla, pinta, gesticula, grita. No ha dicho nada”(51). Sobre los escritores bolivianos no es menos lapidario, “cada escritor boliviano tomó rumbo solitario, la libertad anárquica es su ley. Todos son autodidactas, desordenados, poliformes, eclécticos,



caudalosos, desconcertados y desconcertantes, todos. Polígrafos sin disciplina, ambiciosos de saber y de expresar, los bolivianos padecen la fiebre de publicar” (51).

Sin ánimo de perder la objetividad ni de asumir una actitud condenatoria no se puede dejar de concluir que un estudio que se inicia de esta manera tan poco seria, sólo parece mostrarnos que el autor pretende justificar la arbitrariedad de sus juicios, culpando a los escritores por no haberse alineado a escuelas definidas en lugar de haber optado por tendencias tan “anárquicas”.

Otro ejemplo parecido es el de Enrique Finot quien en su *Historia de la Literatura Boliviana* (1964) prefirió seguir el enfoque de Pío Baroja cuya premisa era que “La América de habla española sólo ha producido, hasta ahora, imitadores más o menos serviles y más o menos felices de los escritores y artistas de Europa” (1964: 5). Finot atribuye esta carencia de identidad a la falta de unidad ambiental, lingüística y racial. Para él:

...las lenguas autóctonas son tantas y tan diferentes entre sí, que contribuyen a aumentar el caos. En cuanto al medio, de suyo diverso, aún dentro de una misma nacionalidad, como ocurre en México, en el Perú, en Bolivia, con diferentes climas, producciones y formas de vida, tampoco es elemento de fusión, capaz de gravitar en la formación de un alma colectiva. (1964: 5)

Finot apuesta por una unidad inexistente en detrimento de la riqueza cultural tan variada como la boliviana. A pesar de que los dos ejemplos dados fueron considerados, en algún momento, como los proyectos más ambiciosos de historias literarias en Bolivia, parecen en realidad pretextos para exponer ideologías políticas, posiciones y prejuicios sociales y criterios culturales, porque lo propiamente literario no merece la atención ni el interés necesarios para que esos trabajos superen la superficialidad y aspiren, no sólo a ser más profundos, sino a dar visiones, sino completas, por lo menos discretamente sistematizadas del proceso literario de nuestro país. Textos como los de Edgar Ávila Echazú *Resumen de la Literatura Boliviana* (1964) y *La novela en Bolivia* (1986) de Augusto Guzmán son también intentos fallidos de historias de la literatura boliviana porque si bien seleccionaron un grupo de escritores, a partir de sus propios juicios de valor, el análisis del corpus elegido en cada caso apenas corresponde a reseñar o catalogar, de manera muy poco sistemática y ordenada sus respectivas propuestas. Algo más sistemático, aunque con enmarcado enfoque sociológico, es el trabajo de Joseph Barnadas y Juan José Coy *Realidad socioeconómica y expresión literaria en Bolivia* (1977).

Como una reacción crítica contra estos historiadores de la literatura y otros similares que no se han mencionado, se publicó el texto de Adolfo Cáceres Romero *Nueva Historia de la Literatura*



*Boliviana* (1992; la única considerada como tal por Antezana) que de acuerdo a lo expuesto por Kushner correspondería más bien a una historia literaria. Se trata, sin duda, del mayor esfuerzo efectuado por configurar el proceso de la literatura boliviana apoyado en una rígida concepción cronológica, vinculada, por tanto, a la periodificación historiográfica. Este es el único texto que podría aproximarse al paradigma moderno. Siete extensos tomos (no todos publicados) que van desde las literaturas aborígenes hasta las corrientes vanguardistas del siglo XX intentan llenar con enorme documentación los vacíos dejados por sus antecesores.

Después de este primer corpus de textos “historiográficos” que llega hasta la década de los ochenta, surgieron en Bolivia varios textos interesantes y renovadores de crítica literaria que de alguna manera fueron configurando nuevas formas de lectura que, en algunos casos volvían a los autores “consagrados”, y en otros rescataban a jóvenes escritores o a aquellos ignorados por las generaciones anteriores. Luis Antezana en *Ensayos y críticas* (1986), Oscar Rivera Rodas con *La nueva Literatura Boliviana* (1972), Javier Sanjinés como editor de *Tendencias actuales en la Literatura Boliviana Contemporánea* (1985), publicada por el Instituto Boliviano de Cultura, son entre otros, algunos ejemplos de textos que trabajan corpus bibliográficos, seleccionados bajo criterios estéticos y cronológicos, fundamentalmente.

Son visiones fragmentarias y se proponen, ante todo, hacer crítica literaria, pero de alguna manera, están implícitamente marcando algunos límites cronológicos como “nuevos”, “contemporáneos”, etc. aunque es cierto que prescinden de establecer vínculos entre las obras y autores estudiados con los contextos políticos o históricos. Son textos críticos, ensayos que han favorecido la mediación entre la investigación literaria, el libro y los lectores y que de alguna manera han llenado vacíos dejados por nuestras historias literarias.

El año 2003 circuló un texto de Marcelo Villena con el nombre de *Las tentaciones de San Ricardo* (2003) constituido por siete ensayos que pretenden interpretar la narrativa boliviana del siglo XX. Este libro es, sin duda, un claro intento de romper y cuestionar los listados cronológicos sobre los escritores, las escuelas y los movimientos literarios.

Adopta, más bien, una visión sincrónica y fragmentaria frente al enfoque tradicional de historizar la literatura, pero a pesar de ello este libro no deja de ser una historia de la literatura entendida como “lucha de gestos; como una confrontación de haceres que promueven diferentes formas de cuestionar a los nuevos y remozados determinismos actualmente en boga en cierta academia y que finalmente coinciden con la vieja crítica” (2003:21).



El libro de Villena postula que la noción de escritura permite encarar series, continuidades y rupturas a partir de una lógica que no es ya la cronológica ni la del determinismo historicista. Busca, en cambio, problematizar los parámetros y las representaciones oficiales de la historia social y política, con el objetivo de imaginar la literatura boliviana como otra cosa que un listado de autores, tendencias y escuelas. Con esta premisa, el autor encuentra la forma de explicar cómo una historia de gestos será una historia de “escrituras” en conflicto, es decir “una forma” que lejos de admitir síntesis unificadoras, derive en una historia mucho más problematizada, con el riesgo incluso de la dispersión. Villena comenta que la “noción de escritura” lanza, más bien, el reto de imaginar una historia de la literatura sin teleologías, en nuestro caso, es decir, sin la presunción de una conciencia que tenga que ver con el creador boliviano, con la bolivianidad en lo literario. Dice el autor:

Sin edad de oro, sin final de la historia, una historia de la literatura entendida como lucha de gestos apuntara más bien a la forma de un devenir específico, descentrado, heterogéneo, activado por un conflicto que constantemente se reactiva en torno a determinadas tensiones y encrucijadas: las de la relación con el sentido en el contexto de la literatura boliviana. (2003: 23)

Para Villena, finalmente, una historia de la literatura como lucha de gestos no será el resultado de un programa, ni la sujeción de una obra, de una serie de obras a designios preestablecidos. En tanto que lectura, una historia de la literatura como lucha de gestos, será, ante todo, la obra del duelo que las obras mismas despliegan con su lectura. Más adelante Villena hace otra advertencia para acentuar el carácter no convencional de su propuesta. Admite que íntimamente *Las tentaciones de San Ricardo* proceden según el placer de leer y contar historias y aspiran a ser ensayos de lecturas. Villena, a diferencia de la clásica narratología toma en cuenta las instancias de la comunicación narrativa (representación, narración), pero sobre todo escritura.

Finalmente y para concluir esta rápida y por lo tanto, inevitablemente, incompleta revisión, nos referiremos al proyecto más ambicioso de la última década. En el año 2002 se publicaron dos de los cuatro tomos inicialmente previstos de *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia* (2002) coordinados por Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán. En la introducción general se advierte que el texto tiene el propósito de construir una historia de la literatura en Bolivia a partir de una nueva lectura de las obras mismas y de las relaciones que se establecen entre ellas para lograr una perspectiva histórica, propiamente literaria y dejar de ser solamente una enumeración de obras o un aval para el canon establecido.



A pesar de la advertencia hecha por los autores hay una parte, la primera, en la que parece seguirse la construcción de la reflexión histórica propiamente dicha en términos cronológicos, aunque planteada de otra manera. Podemos decir que el primer volumen tiene por lo tanto un enfoque más diacrónico y el segundo más sincrónico. Los autores prefieren hablar de continuidades del imaginario, sin interesarles el momento histórico.

Creo que, sin embargo, ante la tarea de escribir una Historia de la literatura o una historia literaria lo primero que hay que preguntarse es qué temporalidad adoptar, qué líneas seguir para historizar, que no necesariamente tengan que ser continuidades cronológicas pero que dejen claro que no se puede construir desde la nada, que siempre hay algo anterior.

La aparición de este nuevo texto, posiblemente por su carácter *sui generis*, no tuvo repercusiones inmediatas y menos abundantes. Poco después, los primeros comentarios mostraron el tránsito de la sorpresa a la polémica y, en algunos casos, a la crítica directa cuestionando la esencia del libro. Sin embargo, la mayoría de esas críticas fueron más retóricas que rigurosas. El primer cuestionamiento se centró en si el texto podía o no considerarse como historia de la literatura. Todo parece indicar que no se trata, por lo menos, de una historia convencional y que es evidente que los autores parten de una concepción muy diferente a las tradicionales para proponer su proyecto. Mónica Velásquez, crítica de la joven generación, presentó una ponencia en la que sostiene que justamente la carencia referencial del nombre y el orden habitual son el reto que sirve al texto como punto de partida. Está tan clara y explícita esta voluntad que parece poco sincera la crítica que demanda un corpus de análisis que dé cuenta de la totalidad- como si eso fuera posible- bajo el ordenamiento cronológico, comenta.

Si volvemos al texto de Kushner podríamos concluir que este texto correspondería a una historia de la literatura y no una historia literaria, en la que la opción seleccionadora parte de principios ordenadores a partir de la fragmentación y concretamente de la exploración de ciertos, no de todos, los imaginarios. Por lo tanto, es inútil y ocioso perseguir lo que no está: la catalogación, la periodificación, los cánones consagrados en lugar de participar de una lectura que se pretende epifánica, contestaria y que intenta reconfigurar un sistema literario menos totalizador y tradicional e instaurar uno, seguramente, demasiado reducido, pero que admite rupturas, flexibilizaciones y discontinuidades.

Lo llamativo de la investigación es que a pesar de su insistencia en fundar una lectura original y creativa, heterodoxa y por lo tanto atrevida, no cae en la anarquía o el caos. Hay una lógica y una coherencia, planteadas de tal manera que la lectura de un autor o de una obra permite con-



tener a otras obras y autores, a poéticas e imaginarios que pueden amplificarse, en algunos casos hasta dar, incluso, la revelación de una época. Ciertamente la selección de un eje canónico a partir de sólo cuatro autores puede ser cuestionable y para muchos altamente sospechoso. Arzans, Freyre, Borda y Sáenz son privilegiados y encumbrados, de manera, por decir lo menos, obsesiva. A pesar de ello, al interior de la propuesta existe un orden de correspondencias, difícil de desarticular, pero el efecto hacia fuera da la impresión de una selección muy excluyente, más allá de la advertencia que los autores hacen sobre el carácter inacabado de su propuesta.

El corpus elegido pudo, sin duda, incorporar otros autores sin que por ello se fracturara la lógica del texto y hubiera podido cumplir así mejor con la intención de explicar a partir de unos cuantos creadores, más imaginarios colectivos. Sucede, sin embargo, que el esfuerzo de concreción selectiva es tan cerrado, que no permite proyecciones que den cuenta de un espectro un poco más representativo de la literatura boliviana, tan necesitada, por otro lado, de registros que den cuenta de su real alcance y riqueza. Se trata de una propuesta novedosa, enriquecedora en el panorama nacional y que más allá de los cuestionamientos que se le han hecho es, sin duda, el aporte más importante del último cuarto de siglo en la aproximación y profundización sobre la historia de la literatura boliviana.

El criterio de mi selección ha sido tomar algunos de los ejemplos más conocidos de textos tradicionales y de propuestas con nuevos enfoques, para llegar a la conclusión que a pesar de los avances, todavía hay mucho por hacer. No se citó todo lo escrito, pero sí lo más representativo de ambas tendencias. A pesar de ello, desde los intentos convencionales hasta estos más novedosos, no se ha desarrollado todavía en Bolivia un proceso de historias literarias e historias de la literatura que, dentro de concepciones distintas e incluso opuestas, dialogue de manera abierta y propositiva y construya una referencia cabal del itinerario seguido por nuestras letras. Falta, a pesar de los esfuerzos realizados, mucho camino por andar.

## **Bibliografía**

ANTEZANA, LUIS (1986): *Ensayos y Lecturas*. La Paz: Altiplano.

\_\_\_\_\_ (2002): "Umbral" en Wietüchter Blanca y otros en *Hacia una Historia Crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I.

AVILA ECHAZU, Edgar (1964): *Resumen de la Literatura Boliviana*. La Paz: Gisbert y Cia.



BARNADAS, Joseph y COY Juan José (1977): *Realidad Sociohistórica y expresión literaria en Bolivia*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.

CACERES ROMERO, Adolfo (1992): *Nueva Historia de la Literatura Boliviana*, Cochabamba, Los Amigos del Libro.

DIEZ DE MEDINA, Fernando (1959): *Literatura Boliviana*. Madrid: Aguilar.

FINOT, Enrique (1964): *Historia de la Literatura Boliviana*. La Paz: Gisbert y Cia.

GUZMAN, Augusto (1986): *La Novela en Bolivia*. La Paz: Gisbert y Cia.

KUSHNER, Eva (1994.): "Articulación histórica de la literatura", en Françoise Perus, *Historia y literatura*. México: Antologías Universitarias.

RIVERA RODAS, Oscar (1972): *La nueva narrativa boliviana*. La Paz: Ediciones Camarlinghi.

SANJINES, Javier (ed.) (1985): *Tendencias actuales en la Literatura Boliviana*. Valencia: Artes Graficas Soler.

VELASQUEZ, Mónica: "Sin el orden ni el nombre habitual". Ponencia presentada en el Congreso de Estudios Bolivianos, Sucre 2006.

VILLENA, Marcelo (2003): *Las tentaciones de San Ricardo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

WIETHÜCHTER, Blanca y otros (2002): *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*. Tomos I y II. La Paz: PIEB.





## Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo XX

Mónica Velásquez Guzmán\*

### Resumen

A partir de tres poetas como hitos - Sáenz, Cerruto y Camargo - se establece un panorama de la poesía boliviana caracterizada por su dispersión y su continuidad antes que por sobresaltos, rupturas o escuelas literarias. El repaso agrupa a veinticuatro escritores que han inscrito su obra con una propuesta ya sólida y cuyas líneas dialogan con la poesía tanto latinoamericana como universal.

### Palabras Clave

Poesía; Bolivia; Cerruto; Sáenz; Camargo; Wiethüchter; Bedregal; Taborga; Mogro; Suárez; Luksic; Viscarra Fabre; Ameller; Vargas; Mendizábal; Orihuela; Quino; Campero; Ortiz; Estrada, Ávila; Crespo; Urzagasti; Echazú; Tapia; Mitre; Quiroga; Shimose; Ayllón Terán; Vásquez Méndez; Julio de la Vega; B. Chávez; G. Chávez; Freudenthal; Montoya; Fernández.

### Abstract

Starting with three writers as landmarks – Sáenz, Cerruto and Camargo– this essay presents a spectrum of Bolivian contemporary poetry, characterized by fragmentation and continuity rather than by abrupt changes or literary schools. The review includes twenty-four writers who have inscribed their work with a solid proposition and whose verses flow in interaction and dialogue with both Latinamerican and universal poetry.

### Key Words

Poetry; Bolivia; Cerruto; Sáenz; Camargo; Wiethüchter; Bedregal; Taborga; Mogro; Suárez; Luksic; Viscarra Fabre; Ameller; Vargas; Mendizábal; Orihuela; Quino; Campero; Ortiz; Estrada, Ávila; Crespo; Urzagasti; Echazú; Tapia; Mitre; Quiroga; Shimose; Ayllón Terán; Vásquez Méndez; Julio de la Vega; B. Chávez; G. Chávez; Freudenthal; Montoya; Fernández.

\* Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es actualmente docente de la Universidad Católica Boliviana y la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado los poemarios: *Tres nombres para un lugar* (1995), *Fronteras de doble filo* (1998) y *El viento de los náufragos* (2005), varios ensayos de crítica literaria y es editora de la *Antología de la poesía boliviana siglo XX: Ordenar la danza* (2004). **Contacto:** monicvel\_72@yahoo.com.ar



Ordenar el panorama poético en Bolivia no es tarea sencilla dada la variedad y dispersión de sus escrituras<sup>1</sup>. Sin embargo, iniciamos un intento sosteniendo que la poesía boliviana de mediados del siglo XX se funda con los ya canónicos nombres de Oscar Cerruto (1912-1981) y Jaime Sáenz (1921-1986), pero también con algunos que más tímidamente recorren nuestra literatura, entre ellos fundamentalmente Edmundo Camargo (1936-1964). Si con el primero asistimos al inicio de una poesía filosófica que repiensa el mundo en sus preguntas fundamentales desde un imaginario paceño, con el segundo la poesía se torna crítica, duda permanente sobre el mismo quehacer poético, las limitaciones del decir antes de caer en el abismo de lo decadente y la posibilidad de crear anuncios de aurora ante un mundo corrupto y cruel. El tercero, en cambio, refresca el panorama desde otro sitio: la metáfora más viva que nunca hablando desde el cuerpo amante y muriente en un extrañísimo oficio de erotizar la muerte o morir el amor. Formalmente y ya más allá de sus propuestas temáticas, los poetas iniciales para la última mitad del siglo pasado nos legan un rigor implacable ante la tarea de la escritura no sólo estéticamente sino como una ética ante el mundo y el ser humano, pues.

Una piedra

buscaré en el confín del horizonte, en la  
oscuridad del recuerdo y más allá de él,  
alguna presencia oculta en mi presencia  
buscaré más allá del miedo y del olvido, y me  
iré de mí.

Buscaré un tú en algún yo, un mí en algún ti,  
una piedra.

El que yo no esté importa poco.

Allá me quedaré. (Jaime Sáenz)

La poética de la ciudad, la presencia de otro y los desafíos a la unidad, son tres ejes saenzianos que hereda para los próximos escritores. Y es que en esta escritura el yo y el otro no están separados en la medida en que hay otro que siempre habita en el yo extrañándolo y haciéndole poco familiar para sí mismo. Paralelamente, la muerte no se aleja de la vida sino que mora en ella. La ciudad es el escenario que posibilita esta zona de tránsitos entre el yo y el otro, el vivo y la vida, el muerto y la muerte; creo que entre otras razones porque la misma ciudad se debate en una lucha entre su identidad y su alineación, su lenguaje y su silenciamiento. A decir de Elizabeth Monasterios, ésta es una “poesía de aprendizaje” que del primer al último poemario desarrolla la tarea ética y estética de “aprender el otro lado de las cosas” que concluye lejos de las certezas al lograr saber “el misterio del mundo” (Monasterios 2000: 337 y 403).



Cerruto nos ha legado una conciencia creativa desplegada en sus aspectos formales (al advertir los rigores y filos de la palabra), sociopolíticos (al mantenerse fiel a una ética de la denuncia y la fuga del poder desde sus espacios más íntimos) y estéticos (al construir un mundo poético que dignifica los lados oscuros del ser humano). Enseñarnos a dudar y a hacerlo desde una ética rigurosa es su mejor herencia y es también y sin duda la mejor promesa de aurora que ha alumbrado la poesía boliviana de los últimos años. Si bien se debatió entre “Una mano posada en el teclado/y la otra en los dientes/mordida”, también supo que detrás de lo derrotado, detrás de las trampas del poder y la tentación del silencio más puro esperaba una “aurora en sombra”, “tal vez/ un enigma de fulgor”. La palabra es ardua tarea en cuanto se asume como lugar de revelación del otro lado de lo evidente y lo visible:

La poesía  
no trasunta el agravio  
ni el furor  
ni restalla  
como una bofetada.  
Debiera quemar  
debiera disolver.  
Sólo publica el desprecio.

No se conforma con esa función e intenta ir más allá de su decir para proponerse como un desafío ante los otros que desconocen el fulgor, la fuerza y la revelación de su naturaleza:

¿Qué importa  
desafiar al infierno?

**1** De hecho son pocos los estudios sobre poesía, a excepción de la ardua labor de Eduardo Mitre en sus ya tres libros de crítica dedicada al género: *De cuatro constelaciones*, *El árbol y la piedra* y *El aliento en las hojas*.



## 40 *Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo XX*

Ellos no son la Ley  
son su rédito  
los turbios  
oficiantes del hiperbóreo  
confundidos  
porque la palabra  
desgarrada  
estalla en granadas y luces.  
O canta.

Camargo, por su parte, propone también que la muerte no sucede a la vida, la acompaña siempre, acariciando o penetrando un permanente morir en vida. Por ello mismo, las fronteras entre lo vivo y lo inerte desaparecen en una fusión cósmica por la que todo se impregna de desgaste y de muerte, pero no de una manera apocalíptica, sino como un extraño goce que mezcla el morir y el amar como formas de existencia. El tránsito de la escritura hace visible esa comunión al entender la muerte como un momento de fusión con las fuerzas naturales, con el cosmos: “Quiero morar debajo de la tierra/ en un diálogo eterno con las sales, raíces/ mis cabellos, / arcilla mis palabras”.

Existen dos tiempos en su escritura: uno cíclico en que se nace para morir en una cadena de transformaciones que incluyen tanto lo orgánico como lo inorgánico y otro cronológico que marca el inevitable desgaste del cuerpo. En ese tiempo caben dos movimientos complementarios: “destrucción, fragmentación o desintegración interna” del cuerpo y paralelamente “el cuerpo que se abre y se extiende al universo” (Soldán Alba/ Wiethüchter Blanca 2000: 192). Este doble desplazamiento equivale a una concepción erótica de la muerte en la medida en que transforma, fusiona y regenera; es el pulso de esta escritura nutrida de las transformaciones: “quiero sentir la tierra circular por mis venas/ morderla fríamente, clavarla con mis tibias/ sintiéndome en su inmensa placenta, adormecido/ como un niño a la espera de un nuevo natalicio”. El lenguaje, por su parte, muestra esa misma dinámica tiñéndose de imágenes que se aglutinan y se contaminan entre sí regenerándose en otra hasta saturar el universo de una imaginería cabal en la que cada fragmento vale por separado pero oculta en sí una secreta comunión con el todo. Su herencia es la del reto por imaginar un mundo poético sólido cuyo lenguaje sea más que un medio de expresión, sea su cuerpo en imágenes.

Me interesa resaltar que la poesía boliviana no es una poesía creada o germinada a partir de sobresaltos en los que, al decir de Harold Bloom, el hijo luce contra su padre literario; más



bien se trata de una tradición de continuidades y de diálogos. Así por ejemplo, desprendemos fácilmente una serie de poetas que, afiliados al mundo y al lenguaje saenzianos, van más allá de él porque lo cuestionan, lo deforman, lo distancian pero siempre lo tienen como antecesor: así nacieron los primeros libros de las siguientes generaciones de poetas como Blanca Wiethüchter (1947-2004), Guillermo Bedregal (1954-1974), Jaime Taborga (1955) y Marcia Mogro (1956). Para estos escritores tanto la preocupación por la ciudad de La Paz como por la fragmentación y pluralidad de la identidad son ecos saenzianos de los que, sin embargo, ellos se desprenden y se revelan hacia sus propios caminos.

Encontrar en la memoria lo que uno puede ser, su lugar en el mundo y en el tiempo, es la búsqueda más constante en la poética de Blanca Wiethüchter. Quizás, por ello mismo, su poesía necesita tiempo para desarrollar un ritmo, unos personajes, un mundo propio. Todo ello se refleja en una concepción del libro como unidad; como un poema extenso formado por instantes, por fragmentos. La conciencia crítica de la palabra que cuestiona la identidad del sujeto lírico hace que encontremos una línea existencialista que agota la autoexploración por los caminos del inconsciente, el sueño, los deseos y los silencios. A esta preocupación corresponde otra: la certeza de necesitar el mundo del otro, el diferente del yo, para completar la palabra. Tal poética se expresa en recursos concretos: el lenguaje recoge palabras ajenas, dialoga con ellas, las hace problemáticas, las conoce; lo otro como tema de exploración de la subjetividad del yo tiene una presencia constante. El otro, como sujeto, deviene un interlocutor siempre presente en los poemas, fragmentando y enriqueciendo el mundo poético propuesto. Dos vetas complementarias de indagación: la de la identidad femenina siempre dual y la de la identidad respecto al entorno, al territorio, al lenguaje; ambas existen sólo como posibilidad y búsqueda de diálogo, encuentro o confrontación con el “otro” (Ver por ejemplo los poemarios *Madera viva* y *árbol difunto* de 1982 e *Itaca* de 2002). Mucho debemos a esta escritora y sus búsquedas, poetas como Marcia Mogro y yo misma.

Jaime Taborga y Guillermo Bedregal son poetas que compartieron un origen común: Jaime Sáenz. El primero retomará de éste una búsqueda por la forma y el “otro lado” de la vida. Si en los primeros poemarios el autor asienta en extensos versos el presentimiento de que “esta situación requiere un final que haga variar la forma originaria de las cosas” o que “sólo el dolor alguna vez tuvo forma”, en su más reciente publicación, *Cuartos* (2002), esa búsqueda se concreta en otro lado, menos saenziano, lleno de humor y sentido lúdico. Esta filosofía aparece expresada así: “De haber habido yo bajo otra forma –esa forma que hoy presume mi vida-, no habría yo, ni habría otra forma de vida [...] nada vive si hace falta aquella forma de la vida”. Y es que, como en el maestro, el hablante está separado del mundo por una distancia parecida a sí mismo; en la medida que la recorre espera



atento la revelación de lo desconocido y misterioso alojado en los adioses. El amor es una espera o un encuentro que no agota misterios, al fin “uno se queda solo consigo”. En el último libro, sin embargo, ese vacío se llena de sentidos juguetones y errantes en los que el mismo lenguaje se convida y equivoca cabalísticamente para explorar maneras de decir lo indecible. En este caso, a veces el lenguaje adopta lo oral, lo coloquial y distrae su referencia en el puro placer de jugar con sus sonoridades. Otro rasgo peculiar es un insinuante erotismo que aparece fugaz y burlón entre frases comunes: “qué moral de/ lavativas tan al alcance de la/ mano como para meter el dedo”.

El segundo, Guillermo Bedregal, con su obra lamentablemente breve por su temprana muerte, hereda de Sáenz otra pasión: la ciudad. Con un lenguaje pleno de giros y de sorprendente síntesis metafórica y extensión de verso, Bedregal afronta la muerte y la ciudad con la misma pasión y el mismo misterio; también como cerco, encierro que lo ilumina. La muerte en este caso tampoco es una filosofía o un conocimiento, es un retorno en medio de los ciclos temporales de un tiempo poético “olvidando el cielo y recordando la tierra” (*Ciudad desde la altura*). Esta poética, aunque truncada, abre un sendero expresivo e imaginario al habitar la ciudad desde el oculto paso de un habitante que la reconoce en su memoria y su tacto. Una ciudad mítica es la que dibujan sus versos y no tiene nada de contacto con la modernidad o la temporalidad o incluso su geografía porque quien la habita la sabe desde su memoria, desde sus rincones y sus alturas, desde la muerte que le renace a cada verso. Creemos que sería interesante, en la medida de lo posible, deslindar a este poeta del maestro paceño y buscar lazos más secretos con otros caminantes de las alturas y los retornos como Sergio Suárez o Luis Luksic, por ejemplo.

Podríamos inscribir la poesía de Marcia Mogro dentro de la herencia saenziana y la de Raúl Zurita, pero quedaríamos cortos. En libros concebidos como unidades y no como colecciones o antologías, la escritura se desarrolla larga, casi narrativamente para armar un mundo y presentarnos sus personajes. En *Semiramis, 16 (MG)* (1988)- se perfila un diálogo entre los miembros de una comunidad que van narrando fragmentariamente el Cerco a la ciudad de La Paz ocurrido a finales del siglo XIX. Lo novedoso es la inclusión de varias voces y la ruptura de la linealidad significativa que abren el sentido del poema dispersando la enunciación. El sentido de la muerte, del peligro y de la palabra corresponde con un lenguaje esquivo, cercado. En el segundo poemario, *Los puentes colgantes* (1995), ese aprendizaje de la muerte adquiere un peso inolvidable y hace del lenguaje el lugar más profundo para ese viaje. Posteriormente, esta poeta ha dejado ese inicial descentramiento de la voz para proponer un diálogo con varios interlocutores, un sentido comunitario de la palabra y una comunicación con lo secreto y misterioso desde una óptica luminosa. Línea que continúa en el reciente poemario *Lacrimosa* (2005) cuando la palabra se constituye como cura, como conjuro ante la muerte.



A partir de las líneas que Cerruto dedica a otros escritores en su poemario *El reverso de la transparencia*, se puede pensar una veta en la poesía nacional que, desde el legado dejado por la poesía de Franz Tamayo, se dedica a escribir como respuesta a sus lecturas; es decir se escribe y arma una tradición poética en la que los poetas se reconocen. Contra lo que Tamayo denominó “la ineludible soledad del genio”, sus poemas y los de sus seguidores crean escenarios de diálogo con otros decidores, en ello va no sólo la creación de una tradición sino la de una comunidad hermanada por lo que la palabra funda. Este hilo conductor del “poeta como lector” como lo establecí en un trabajo anterior y de una obra que dialoga directamente con sus fuentes, antes que con su contexto, estará presente en poetas como Cerruto, Viscarra Fabre, Ameller, Shimose, e incluso una generación posterior como la de Rubén Vargas y Cé Mendizábal (Velásquez 2004: 16).

Es mucho más complejo rastrear la veta que iniciara Camargo, sin embargo creo posible advertir su presencia en el trabajo con la imagen y lo simbólico en diferentes grados de hermetismo y de realización. Pienso que hermanado con la preocupación de los cuerpos y de sus hambres, se halla la poesía de Juan Carlos Orihuela (1952), cuya obra explora los sentidos vitales, sociales y expresivos sin concesiones. Desde su primer poemario, *De amor, piedras y destierro* (1983), se instaura una poética de lo vivo que, por medio del deseo y de la palabra, evoca la fortaleza y el furor de una pasión sin tregua. Posteriormente, esta escritura ahonda en dos búsquedas paralelas: la de un espacio mítico en la que el tiempo se resuelva como unión de contrarios y la de una complementariedad erótico - amorosa que ocurre tanto en la relación de pareja cuanto en la del silencio con la palabra. Sin embargo, es con el poemario *Febreros* (1996) con el que esta escritura alcanza su plenitud expresiva al proponer un lenguaje que rompe con lo establecido y lo común para estallar en sentidos contradictorios, ambiguos y novedosos. Ni el espacio social ni el amor son expresados bajo la quietud; todo lo contrario, uno adquiere una connotación política ante la cual el hablante explota en imprecaciones, porqués y desazón. Paralelamente, el amor se yergue como una posibilidad de ir más allá del “sigilo de todas las mañanas” para abrirse al salto impetuoso que es unión y desgarramiento.

En su libro *Cuerpos del cuerpo* (2000) el poeta explora el sentido social de un país al que ve reflejado en un “cuerpo descuartizado”, peleando por su reconstitución. En este libro es estructurante la filtración de una imaginería andina para la cual “lo de arriba” corresponde “a lo de abajo”; lo femenino a lo masculino, etc., estableciendo así una comprensión dual y complementaria del mundo a partir siempre de dos visiones o dos lenguajes enfrentados. Ante la inminencia de lo irreversible de la muerte, los cuerpos crean su pervivencia por medio de una cadena en que se repiten, aman y reconocen. Los cuerpos son memoria, en ellos “perviven las constelaciones”, en ellos “se predice el olvido” y “son siempre el exceso”, “el centro del remordimiento”. El



cuerpo es un tránsito y su paso es un recuerdo evanescente si no se une a otros, a sus mitades, para fundirse en el gran telar del universo; sólo así la tierra que lo devore será la tierra que le devuelva vivo y transformado. Pero ese paso es posible sólo en unión, en comunidad, por eso el cuerpo masculino y el femenino se unen e interpelan al gran cuerpo histórico. Bolivia aparece como un espacio fragmentado, un gran cuerpo reflejo del cielo y de sus habitantes, un cuerpo descuartizado: “Y cuánto eres/ cuerpo/ de un país derramado en partes/ de un cuerpo mayor que aún se busca/ descuartizado en sus principios/ repartido en la memoria de sus cuatro esquinas”. La corporeidad del país logra la correspondencia, el encuentro de los contrarios igualados por una mirada mutua: “es tierra removida que se nombra a sí misma/ antes y después del sacrificio/ -cuerpo y tierra-/ tierra homóloga al cuerpo en la reciprocidad del cuerpo/ homólogo a la tierra”. En su más reciente libro titulado *El oficio del tiempo* (2006) retoma el tema de la muerte que ya estaba perfilado en *Llallwa/ los gemelos* (1995), pero ahora con el fin de encarnar en una mirada amorosa hacia la propia muerte como hecho concreto pero nunca acabado, pues se inserta en el tiempo cíclico andino. Poética de la forma musical y de su quiebre; de la vitalidad de los cuerpos que se buscan y se rozan; de la patria que no es un himno sino otro cuerpo reclamándonos, la poesía de Orihuela es un grito de fe y duda al mismo tiempo.

Y si bien creo cierta la falta de revelaciones o revoluciones radicales en la poesía boliviana, hay quienes se han desprendido de estos fundadores para crear su propia búsqueda desde otros lugares. Es el caso de Humberto Quino (1950) y su primera obra nacida de la marginalidad y la irreverencia heredada posiblemente de Nicanor Parra. Humberto Quino Márquez goza desde hace pocos años un reconocimiento por parte de la crítica. Su poesía está a medio camino entre una referencia obligada de la marginalidad antipoética y un recorrido que, secretamente, se comunica con los poetas cuyas obras no son necesariamente un “parte aguas” sino caminos alternativos. La preocupación por la muerte, por el oficio del poeta y por la construcción de un diálogo celebratorio o paródico con la obra de otros poetas son los tres ejes más destacados de su obra. Si la escritura es una “carroña” por la que el poeta se acerca a su muerte y se alimenta de ella para vivir la vida entre un desfado permanente y un rudo erotismo, el poeta se convierte en un personaje teatral que alterna máscaras en su quehacer verbal. Uno de los recursos que más llaman la atención es la inclusión del nombre del autor, lo que juega con connotaciones ambiguas entre la biografía y la antipoesía. El hablante de los poemas es presentado como un poeta, un caballero, un maestre “del gremio de los desocupados”, un “defensor de mujeres perdidas”, un observador de las multitudes, un andante de la ciudad, un fantasma sin cuerpo, un “gallo de pelea”, un arcángel Gabriel, una abeja, un “laborioso negociante”, un espejismo, etc. La escritura es asumida como un contacto con la muerte, con el cuerpo (ajeno casi siempre y a veces el propio) y con la demencia. Pero fundamentalmente, la escritura -como lo dice el



mismo autor- es una suma de contradicciones en una mirada lúdica: “porque ser poeta exige ser bufón y hombre/ Cristo y Satanás/ Amén”. Es decir, la escritura es un tránsito hacia uno mismo, pero no como revelación de una verdadera esencia, sino como una serie de posibilidades. La tarea del poeta le obliga a “ser y estar en esta y la otra vida” “esperando el salto mortal para volver a sí mismo”.

Esa concepción de la escritura hace posible transitar a la muerte, a esa “fosa común donde sobrevive el muerto” para hallar las voces de viejos poetas quienes también enfrentaron nuestra finitud en sus obras. Así leemos el poema dedicado a Cerruto en el que la reescritura de algunos de sus versos alerta al lector de la intertextualidad presente. “Casa de Oscar Cerruto” (parafrasea el título de los “Casa de Lope”, “Casa de Baudelaire” y “Casa de Beethoven” que escribiera Cerruto) retoma dos motivos de la escritura del poeta predecesor: la certeza del no saber y un juego de desplazamientos por el que la aseveración cerrutiana “morir es devorar la vida” acaba por evocar que “morir es morir en tu morada”, juego que retiene la muerte junto al ámbito más sagrado en la escritura de Cerruto. Igual parafraseo ocurre en el poema dedicado a Jaime Sáenz, en el que su último verso “hay que pensar/ que poesía y muerte son una misma cosa” reemplaza el término vida de la cita original por el de poesía, con lo que desplaza el sentido tan saenziano que unía la escritura con la vivencia. No pasa lo mismo con el poema parafraseado de Tamayo, en el que Claribel acaba siendo Coronel y el sentimiento romántico de sumisión al amor de la dama es parodiado en la sumisión a un estado autoritario; como si se cambiara un contexto por otro, el que rodea al poeta en sus años de escritura. La muerte, reconocida en la obra de autores que le precedieron no es asumida por una conciencia trágica, sino por una conciencia celebratoria que coquetea y seduce su muerte porque la reconoce como parte de su vida. La muerte es un encuentro consigo mismo: “alguien está solo en su lecho/ y corre a su muerte/ desnudo como un dios/ al encuentro de sí mismo”.

Emparentado con su irreverencia inicial hallamos a la primera parte de la obra de Jorge Campero (1953) o incluso un poeta más joven como Rodolfo Ortiz (1969), aunque cada uno haya tomado también sana distancia y olvido de sus inicios para construir en el primer caso una poesía de coloquialismos y cotidianidades y en el segundo una de irreverencias ciudadinas con efusión de figuras y de arrebatos ante un tedioso entorno citadino.

Otro es el camino que desde escritores del sur del país expresan un lenguaje “ardiente y salvaje” como dijera Blanca Wiethüchter al hablar de Aníbal Crespo, quien dialoga cercanamente con la poesía de Jesús Urzagasti (1941) y Roberto Echazú (1937). Poco hay de común en tres mundos poéticos autónomos y reconocibles, pero queda tal vez un eco que nos alerta de cierta cos-



movisión que busca lo sagrado en medio de un mundo en que acecha el mal-estar en todas sus formas. Para los tres el amor ocupa un lugar esencial de comunicación con la naturaleza y con el mundo a fin de protegerse de la muerte y del medio citadino que los abruma. Urzagasti tiende a la narrativización y construye los perfiles de un mundo mítico donde la tierra y la mujer encarnan su origen. El poder de la palabra, magia instaurada, genera puentes y salva a estas entidades femeninas de cualquier olvido, poblándoles el cuerpo de palabras e hijos. Sólo que esas fuerzas vitales se instauran en el cuerpo del hablante de maneras violentas: “la violencia ejercida para que lo sagrado se inscribiera/ en mi pecho apartando la melodía transitoria de la muerte”. Mientras lo sagrado va alertando y despertando al poeta para ser “el vigilante” de la memoria de otro tiempo, aparece cierto erotismo que si bien logra proteger a la provincia (“ahora no permitiré que toquen tu cuerpo”) no logra vencer la muerte (“me extraviaré definitivamente sin poder seducir a la muerte”). Al fin y al cabo, esta poética sabe que debe enfrentarse al misterio de indagar sabiendo que “lo bello propaga lo maligno”. Ese saber hace que la escritura oscile entre una revelación de lo intuido como necesario para la memoria de lo sagrado y un silencio con que los árboles recomiendan “devolver su unidad” al mundo: “Sólo en la lejanía un lenguaje divino nos habla/ de redención/ pero la presencia del mundo todo lo traduce en silencio”. Diferente al silencio cerrutiano, pero proveniente de la misma certeza (lo sagrado ya no tiene lugar en este mundo) la poesía de Urzagasti calló hace años, quizás en ese propósito de devolver secretamente la unidad a un mundo que ya no puede decir sentidos sagrados.

Roberto Echazú tiende dos hilos complementarios: la síntesis de un momento presentado como poético y la poesía un poquito más extensa en la que el amor deviene un muro contra la muerte. La brevedad de sus versos no tiene relación con la poesía límpida de Milena Estrada o de Ávila, aunque cierto aire las recuerde. Ahora hallamos poemas mínimos que retratan una situación, un momento, antes que una imagen. Su poesía es en general un canto a la vida y a la esperanza; su forma roza frecuentemente el aforismo. Se trata de una poesía luminosa que podría entrar en contacto con la poesía de la tierra de Octavio Campero Echazú. Ambos alaban la cotidianidad, el mundo de lo pequeño. Por su parte, Aníbal Crespo Ross también halla desde el amor el lugar de la tierra, del lenguaje y de la pasión por el decir su mundo.

Aquí abro un paréntesis para retomar la brevedad del poema cercano a la preocupación por revelar alguna vital verdad; entre los exponentes de esta línea se destaca la poesía de Vilma Tapia (1960) quien dialogaría con la síntesis y la pureza de la expresión verbal de Echazú, aunque su camino sea evidentemente distinto. Se trata de una poesía limpia de accesorios, el sabor que deja el trabajo arduo y efectivo con el lenguaje y la presencia de sentencias que alimentan la fe en la palabra poética. En su libro mas reciente, *La fiesta de mi boda* (2006), la palabra sobrevive



a la blanca sombra hasta hacer posible la visión del encuentro con lo ausente: “Finas hebras tejen/ arriba/ la placenta/ translucida aparición/ perfecta/ del centro/ por el cordón umbilical/ hacia/ el ombligo/ del aire”. De esta manera, la celebración se traslada de la ley que exige sangre a la unión efectiva que arma puentes para conectarse con lo ausente y extrañado, con la madre que falta. Fiesta que acaba en boda porque se prepara amorosamente para la unión; fiesta de la palabra caminante de andamios delgados que atraviesan todos los miedos y los rigores hasta hallar el reposo que la funda. Fiesta de una mujer unida a sí misma por los lazos de la entrega, el autoconocimiento y la mano extendida hacia los demás.

De igual manera, Eduardo Mitre (1943) y María Soledad Quiroga (1957) han transitado por la búsqueda de un lenguaje límpido en su técnica y verdadero en su contenido. Mitre es el más vanguardista al llevar la tensión y el ejercicio del lenguaje a extremos insospechados. Podemos dividir su producción poética en dos etapas alternas más que consecutivas: una la precisión y pureza de una poesía concreta atenta a las formas y los objetos; la otra extensa y dirigida a figuras como interlocutores o como guías. Paralelamente, la mirada y el erotismo son una constante que atraviesa ambas líneas, contaminando de sensualidad tanto los objetos como las situaciones de diálogo con los personajes convocados. En los poemas extensos hay un doble juego, la presencia de otros textos literarios dentro del texto y el poema dirigido a un destinatario concreto. Otro rasgo interesante es que esas figuras habitan el terreno de la muerte y se comunican entre sí de maneras misteriosas. Al traerlas al poema, el hablante lírico se apropia de un conocimiento de la muerte cuyo acceso directo o vivencial es imposible. La poética de Mitre podría sintetizarse en las dos siguientes citas: “como se apela a una hierba mágica/ para sanar del mal de ausencia, / escribiré entonces estas líneas” y el poema “Escritura”:

Dejar caer una por una  
todas las máscaras  
hasta la soledad desnuda  
frente al tiempo sin cara.

Buscar en el silencio  
donde manan las palabras  
su ofendida inocencia,  
su vocación de alianza.

Fijar su gracia elocuente  
como el fuego y el agua.



Y atravesarlas como un puente  
en un cuerpo y un alma.

Contra la ausencia, las palabras tienden puentes, vacían al poeta de sí mismo dejándole desnudo y dejando ver su posible combinación atraviesan el tiempo siempre encarnadas en una piel concreta, en un alma concreta. Lejos de las abstracciones, esta poética se hace transparente en la exigencia de un lenguaje riguroso y certero en sus construcciones. Poesía del deseo por compartir - conversar con otro cuerpo, otro poeta, otro estado (la muerte), las palabras de Mitre nos han heredado el placer del rigor poético.

María Soledad Quiroga, ya lo adelantamos, hereda la brevedad y pureza técnica que depura la palabra desnudándola de todo accesorio. Muy cercana a la palabra de Antonio Ávila, esta poeta nos acerca a la sugerencia de los cuerpos y de los encuentros en medio de una “blanca ciudad”, pero se trata siempre de presencias fantasmales que sólo se insinúan sin ánimo de ahondar o explotar. Es un aporte su trabajo riguroso y estricto con las imágenes y la precisión. De hecho, Eduardo Mitre, al estudiar la poesía de Quiroga ya afirmaba que se trataba de una escritura en la que se dibuja una “intimidad inmensa, expuesta a la intemperie por falta de un centro de referencia o pertenencia; una subjetividad desasida de cualquier objeto de contemplación como de todo objeto (o sujeto) de deseo” (Mitre 1998: 84). El más reciente poemario de Quiroga, *Los muros del claustro* de 2004, explicita la idea recurrente en su obra de que existe una amenaza una imposible armonía en el mundo de afuera, ante esta certeza el claustro como el encierro de uno consigo mismo es la imagen mas parecida a la fortaleza, la protección, casi se diría que se trata de una nostalgia de vientre materno donde ni el cielo ni el relámpago que lo hiere sean culpables, sino mas bien complementarios, amigables.

Cierro el paréntesis y vuelvo a este hilo de escritores que se desprenden de una relación cercana con su tierra y que desde ese lugar pasional andan el mundo por diversas metáforas y nombres. La obra de Pedro Shimose es uno de los quiebres más importantes en los últimos años. Propuesta que se transformó adecuadamente al compás de los tiempos, su escritura transita desde una poesía comprometida con la realidad histórica latinoamericana de la década del setenta hasta la ruptura e inclusión de cierto dialogismo en poesía. Si en sus primeros poemarios la voz se quiebra para dar cabida a otros registros de lenguaje que hacen visible la invasión cultural a que se refiere el texto, hay que considerar esto como parte de un proyecto estético antes que político. Él mismo advierte en una entrevista que “No sostengo que el escritor sea un ser especial. Creo que es un señor que está metido en la historia y la sufre y la padece, pero no me parece adecuado que reciba consignas para escribir literatura de mensaje” (Gumucio Alfonso



1977: 225). Esta parte de su obra poética destaca por dos innovaciones: primero, la patria y América se hacen de personas, de ideales estéticos o políticos (“para hablar de mi patria es preciso nombrarte/ es preciso decir: Camilo Torres, Ché Guevara o Federico Escóbar/ como se dice Amazonas, Yucatán o Machu Picchu”). Esta geografía equipara los lugares físicos con los pensamientos o las estéticas. Posteriormente el poeta dirá que son nombres en los que se creyó en ese momento y, en esa medida, mantienen vigente el contexto de su producción. Otra manera de hablar de la patria es feminizarla y hablarle de amor (“no te olvides que has sufrido” tan parecido en el sentimiento al verso de Urzagasti dirigido a su provincia “no sé cómo pudieron dejarte sola”). Ambos poetas establecen una relación de complicidad en la que dice Shimose “tu tristeza es mi tristeza” o dice Urzagasti “tu historia no es la más triste cuando la relato yo”. Por esa identidad, el poeta mantiene viva la memoria y la historia del lugar. El hablante poético se hace errante y para poder nombrar la patria, recoge voces de otros poetas. En el poema “carta a mis compatriotas”, el hablante describe indirectamente lo que sucede con algunos versos de los poetas Echazú, Ayllón Terán, Vásquez Méndez y Julio de la Vega. La segunda innovación nace de ese gesto de pluralidad y apertura discursiva y llega a su extremo en *Quiero escribir pero me sale espuma* de 1972. En este libro la intención de dar cabida a voces ajenas se hace visible en la interrupción de frases publicitarias, dichos populares, citas en inglés, etc. El discurso pierde su unidad.

En una segunda época, el exilio y la sensación de estar destinado al deterioro y la ingratitud se hacen temas centrales. El libro *Caducidad del fuego* de 1975 cifra desde su título el final de un tiempo que daba lugar a lo sagrado. Esta parte de su obra guarda una íntima relación con la obra cerrutiana. También aquí el hablante sabe que “nada te salva/ -ni el sol ni la palabra” pues en este lugar de desgaste social y moral “ya nada es sagrado entre nosotros”. Estamos ante un cuestionamiento de la misma actividad creadora ante su impotencia en el mundo “real” para cambiar las cosas y restaurar el nexo con lo sagrado, con lo humano. Sólo un factor, creo, alejará a Shimose del silencio con el que acaba Cerruto: el humor. Valga de ejemplo el poema “epigrama” que al referirse a la trayectoria de los escritores dice burlescamente: “Después de impresionar a las muchachas con nuestro ingenio; [...] después de escribir sin mayúsculas y sin signos de puntuación; / [...] de gemir porque publiquen nuestro nombre en los periódicos/ [...] ¿qué nos queda?/ un sillón en la academia/ y una chequera”. Esta mirada crítica y conciente del lugar social del escritor atenúan el dolor por lo que le rodea, pero no exime al hablante de saber que dolorosamente “nunca estarás/ a salvo del ultraje/ Nunca”.

Un tercer momento en la obra del poeta está presentado por el inolvidable poemario *Reflexiones maquiavélicas* (1980). En la línea que hemos marcado de poetas - lectores, este sería uno de



los puntos más altos y mejor logrados. De hecho, el poemario se abre con una serie de citas nominadas como “lectura 1”, 2, etc. y luego una voz que se sitúa como lectora nos dice “Hay otras lecturas más, pero/ como/ se ve,/ todas/ funcionan”. A partir de esa pista se nos irá introduciendo en el mundo de Maquiavelo; no siempre el que conocemos, sino el que Shimose imagina e incluso llega a bolivianizar “ahora déjenme, por favor, tomar tranquilo/ mi matecito de coca”. Es interesante en este libro la alternancia de las voces en la enunciación de los poemas. A veces habla Maquiavelo en primera persona, otras un hablante omnisciente refiere un hecho, o un pensamiento o un sentimiento del personaje y otras más nos hallamos frente a un diálogo entre ese hablante que escribe y el personaje. Estos diálogos pueden variar entre la identificación con el personaje (especialmente en cuanto al exilio y el desprecio de los que eran sus pares, amigos o protectores), la discusión respecto a sus ideas, o el desmentido, cuando el hablante se identifica con el pueblo que Maquiavelo pretende “guiar” hacia sus fines. Otra diferencia y particularidad importante es que Shimose, a diferencia de lo que hacen los otros poetas - lectores, hace que su personaje se sepa leído “sólo un loco responde a mis llamadas”.

Entre los poetas más jóvenes destaco a Benjamín Chávez (Premio nacional de poesía 2006), quien se adueña de una limpidez formal para revelar ciertas “sabidurías poéticas” tejidas al calor de la apuesta por la relación y la entrega tanto a los demás como a la tarea de la escritura. Gabriel Chávez, quien ya en un tercer libro que actualmente prepara apunta una escritura rigurosa y llena de imprevistos giros. Jessica Freudenthal, cuya obra mejora a pasos considerables y que actualmente en la preparación de su tercer poemario, apunta a una poesía más dramática y más original en su mundo referencial. Rodney Montoya apunta a una incursión en el haiku japonés pero atravesado por una particular lectura; en su muy joven escritura se avizoran prometedores hallazgos verbales y asociativos. Finalmente, Montserrat Fernández es para mí una de las presencias más originales en los últimos tiempos al proponer una poesía de origen profundamente mítico, sean éstos provenientes de Ovidio o del imaginario andino oral. Su poesía está atravesada de ecos, de respuestas a por lo menos dos tradiciones literarias diferentes y en ella entran en pugna y en encuentro el aymara y el español.

Quiero concluir este rápido panorama de los y las poetas bolivianos señalando sin pudor que es un orgullo pertenecer, dialogar y heredar este panorama literario. Si bien nuestra tradición carece de un Neruda o de un Vallejo, está llena de múltiples caminos que se niegan a lo unívoco de “los grandes padres” para proponerse más bien como parciales, críticas y originales búsquedas tanto del decir como del habitar el mundo.



## Bibliografía

BEDREGAL, Guillermo (2001) [1971]: *Ciudad desde la altura*. La Paz: Plural.

CAMARGO, Edmundo (2002): *Obras completas. Poesía y prosa*. Edición de Eduardo Mitre. Cochabamba: Nuevo Milenio.

CERRUTO, Oscar (1976): *Cántico traspasado*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.

GUMUCIO, Alfonso (1977): *Provocaciones*. La Paz: Amigos del Libro.

MITRE, Eduardo (1986): *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Monte Ávila.

\_\_\_\_\_ 2005 [1994]: *De cuatro constelaciones*. Nuevo Milenio, Cochabamba.

\_\_\_\_\_ (1998): *El aliento en las hojas*, Plural, La Paz.

MOGRO, Marcia (1988): *Semiramis, 16 (MG)*. Santiago de Chile: Documentas/Caja Negra.

\_\_\_\_\_ (1995): *Los jardines colgantes*. La Paz: El hombrecito sentado.

\_\_\_\_\_ (2005): *Lacrimosa*. La Paz: Plural.

MONASTERIOS, Elizabeth (2000): "La provocación de Sáenz". En Paz Soldán, Alba, Wie-thüchter, Blanca et al., *Hacia una historia de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, pp. 318-403.

ORIHUELA, Juan Carlos (1983): *De amor, piedras y destierro*. La Paz: Altiplano.

\_\_\_\_\_ (1995): *Llalva/ Los Gemelos*. La Paz: Llave de letras.

\_\_\_\_\_ (1996): *Febreros*. La Paz: El hombrecito sentado.

\_\_\_\_\_ (2000): *Cuerpos del cuerpo*. La Paz: Plural.



## **52** **Un paseo por la poesía boliviana desde mediados del Siglo XX**

\_\_\_\_\_ (2005): *Oficio del tiempo*. La Paz: Plural.

PAZ SOLDÁN, Alba, Wiethüchter Blanca et al. (2000): *Hacia una historia de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB.

QUINO, Humberto (2002): *Summa Poética (1978-2002)*. La Paz: Plural.

QUIROGA, María Soledad (2004): *Los muros del claustro*. La Paz: Plural.

SÁENZ, Jaime (2004): *Recorrer esta distancia. Antología poética*. Edición de Jesús Urzagasti. México D.f.: Fondo de Cultura Económica.

SHIMOSE, Pedro (1988): *Poemas* [recopilación de obra poética]. Madrid: Playor.

TABORGA, Jaime (2003): *Cuartos*. En *La mariposa Mundial*, núm. 9, separata. La Paz.

TAPIA, Vilma (2006): *La fiesta de mi boda*. La Paz: Plural.

VELÁSQUEZ, Mónica (2004): *Ordenar la danza: antología de la poesía boliviana del siglo XX*. Santiago de Chile: LOM.

WIETHÜCHTER, Blanca (1998): *La piedra que labra otra piedra. Obra poética*. La Paz: El hombrecito sentado.

\_\_\_\_\_ (2000): *Itaca*. La Paz: El hombrecito sentado.



## Tres mujeres que articulan sus voces desde el chaupi en el Alto Perú y Bolivia - Catalina de Erauso (siglo XVII), Adela Zamudio (albores del siglo XX), Domitila Chungara (fines del siglo XX)

Gabriela Ovando\*

### Resumen

Tres mujeres escriben desde una posición singular en sus respectivas épocas y contextos, y el chaupi es una representación metafórica de esa posición que puede ser concebida como una franja mediadora, fronteriza y conflictiva entre realidades culturales e ideológicas antagónicas. Desde su chaupi, ellas articulan las diferencias y se abocan a un self-fashioning que les brindará una mayor autonomía en sus sociedades, y la posibilidad de inducir cambios sociales significativos en Bolivia.

### Palabras Clave

Mujeres; Bolivia; Voces; Cambio Social; Frontera.

### Abstract

Three women from Alto Perú and Bolivia: Catalina de Erauso (XVII), Adela Zamudio (late XIX, early XX), and Domitila Chungara (late XX) write from a marginal position that is referred to as *CHAUPI*. They articulate their contextual, political, and ideological differences in the frame of their literary personae, which in the case of Zamudio and Chungara lead to a specific social change.

### Keywords

Women; Bolivia; Voice; Social Change; Borders.

\* Gabriela Ovando d'Avis, escritora boliviana, es autora de *Atisbos* (colección de crónicas presentada por Elena Poniatowska) 1998; *El retorno del héroe*, estudio crítico sobre *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa (1999) y de la novela *Al rumor de las cigüeñas* (2003). Fue columnista de Opiniones en *El Nuevo Herald/The Miami Herald* entre 1994 y 2004. Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas con artículos sobre periodismo, política latinoamericana y literatura boliviana. Doctorada en Estudios Comparativos, organiza un taller de escritura creativa en la Florida Atlantic University. Contacto: gabrielaovando@aol.com



La subjetividad de las narradoras es crucial para entender sus discursos, del mismo modo que su contexto social y político, los cuales determinan, a fin de cuentas, la posición y el espacio desde donde nacen sus voces. Las tres mujeres a las que se aproxima este ensayo narran, escriben y luchan desde una franja solitaria y única —en medio de otras que se parecen entre sí—cuyo aislamiento y rareza parece animarlas a articular su diferencia (u otredad) frente al mundo exterior. Su franja es, diríamos, como una banda fronteriza entre realidades culturales e ideológicas antagónicas, desde la cual cada una de las tres mujeres manifiesta y elabora, en diferentes épocas, su marginalidad y su *self-fashioning*.

Sorprendida descubrí, no hace mucho, que esa franja imaginaria cuenta con una representación física que no sólo autentifica su función metafórica de *mediación de la diferencia*, sino que además proviene de la región andina en la que las tres mujeres fueron protagonistas. El crítico estadounidense Michael J. Horswell en *Decolonizing the Sodomite: Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture* (2005) acude a esta franja para analizar el *tinkuy* o tercer género conciliador (presente en ceremoniales andinos que fueron eliminados por los colonizadores españoles), franja a la que se conoce como *chaupi* y que es una banda solitaria, de diseño singular —en medio de otras que son idénticas o muy parecidas entre sí— que se encuentra en algunas talegas andinas tejidas con lana de alpaca o de llama, descritas por la crítica chilena Verónica Cereceda en su artículo “The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga” (1986). De modo que en adelante me referiré únicamente al *chaupi*, por ser una metáfora que cuenta con un soporte simbólico más cercano a la realidad andina y boliviana, a los imaginarios quechua y aymara, y a los receptores de mi memoria y de mi sensibilidad.

Catalina de Erauso, la monja alférez del siglo XVII que sobrevivió vistiéndose de hombre; Adela Zamudio, la escritora, maestra y fundadora del feminismo boliviano; y Domitila Chungara, la mujer humilde de las minas de Bolivia que defendió los derechos de los pobres de su tierra y precipitó la caída del dictador Hugo Banzer, a fines de los años 70, observan el mundo y sus anacronismos desde el *chaupi* en el que viven, adquieren conocimientos e incorporan a sus vidas herramientas que pueden resultarles útiles en el proceso del cuestionamiento de su condición subalterna, periférica, hasta lograr su cometido, que en el caso de Zamudio y Chungara se traduce en un cambio social significativo.

Las voces de las tres mujeres nacen claramente en el *chaupi*, espacio fronterizo donde coexisten el totalitarismo (patriarcado, machismo, opresión de clase y etnia) y la rebeldía, fruto de la creatividad subalternas. Dos concepciones o imaginarios de género y valor antagónico, binario, que impulsaron a Erauso, Zamudio y Chungara a la resistencia y “acomodación” de sus iden-



tidades emergentes al interior de la hegemonía masculina, esa muralla —descrita por Michel Foucault—que todas seguimos enfrentando pero en la que las tres mujeres fueron abriendo grietas, poco a poco, hasta establecer zonas de contacto entre su situación periférica, su identidad emergente y el orden hegemónico patriarcal. Cada una de ellas lo hizo a su modo, de acuerdo a su tiempo y contexto, pero con igual intuición y sagacidad, utilizando herramientas retóricas que las ayudaron a establecer su identidad, a entablar su rebeldía y su defensa, a abrir el cauce para la negociación con elementos totalitarios y posiciones unidimensionales que parecían impenetrables. En resumen, cada una de ellas se percató de que su fuerza yacía en su desventaja, en su condición de *sujeto chaupi*, y fue entonces que se dieron a la tarea de planear y ejecutar estrategias que llegaron a funcionar en sus vidas como ejes muy efectivos.

## Catalina de Erauso

La célebre Monja Alférez vivió, luchó y creó su *persona literaria* en el contexto transatlántico de la temprana modernidad, esa primera ola de globalización que inició el flujo entre los territorios y culturas del Nuevo Mundo con la metrópoli ibérica y el resto de Europa. Nacida en San Sebastián en 1585, Catalina de Erauso escapó de un convento vasco en su adolescencia, se vistió de hombre, después de soldado, luchó con los ejércitos reales en Chile, Perú y la vieja Charcas, cortejó a varias mujeres y fue públicamente recompensada —material y moralmente— por el rey Felipe IV y el Papa Urbano VII. ¿Cómo lo hizo? ¿Cómo ella pudo haber vivido como vivió, haciendo públicas sus “anomalías” y, para colmo, ser oficialmente premiada? Es la pregunta central de la crítica Stephanie Merrim, quien tuvo el acierto de analizar a Catalina desde la perspectiva de una articulación barroca que equipara las singularidades del imaginario de la época con el *self-fashioning* de la Monja travesti, cuya habilidad para sacar ventaja de ambos la catapultó a la autonomía y a la fama.

El Barroco, como sabemos, se caracteriza por ser una época de profundas contradicciones, ambigüedad, crisis de identidad, desengaño, excesos, y, ante todo, de una gran teatralidad. Lope de Vega en *El Arte nuevo de hacer comedias* (1609) afirma que las mujeres que se visten de hombre tienden a agrandar muchísimo a los espectadores. ¿Pero será eso todo? Se sabe que hubo otras mujeres en España que se vistieron de hombre, y muchas más en el norte de Europa, pero ninguna de ellas alcanzó la celebridad de Catalina, y es que ella —de acuerdo con Merrim— no fue una simple mujer vestida de hombre, sino alguien que supo vender su imagen de *virgen* —es decir de virtuosa y respetuosa de la religión— a la par que apostaba por una postura *varonil* que en la época era sinónimo de valor y civismo. Por ello se alistó en los ejércitos reales, como un



buen soldado que peleó por España y por la fe cristiana. En palabras de Merrim, “ella trascendió la baja condición femenina y accedió al reino superior de la masculinidad” (1994: 188), porque si se daba lo contrario, es decir si un hombre se vestía de mujer, aun con los mismos fines patrióticos o cívicos, como ocurrió con un soldado que peleó de manera ejemplar en la conquista de México, según Rima Valbona, era condenado a morir en la hoguera.

El adjetivo *varonil* en el siglo XVII era sinónimo de excelencia sin importar el género, de modo que “las mujeres que se salieran de la norma de una manera admirable, positiva y ‘perdonable’ eran consideradas varoniles. Otras, dedicadas a asuntos más pedestres y reprensibles eran simplemente malas mujeres” (Merrim1994:188). Pero además de las virtudes anteriores, Catalina de Erauso poseía la sagacidad y el talento para incrustarse en la memoria de sus contemporáneos y de la posteridad a través de un elemento fundamental: saber narrar una buena historia. Vale la pena detenerse en una frase de Catalina, al final de su petición a Felipe IV, que dice así: “Suplica a V.M. se sirva mandar premiar sus servicios y largas peregrinaciones y hechos valerosos, mostrando en ella su grandeza, así por lo que tiene merecido como por la singularidad y prodigio que viene a tener su discurso...” (Merrim1994:192), frase que revela la singularidad y el valor que tenía durante el Barroco una buena narración o *discurso*, como la Monja Alférez transcribe textualmente.

Y es que todos los prodigios y en especial lo bizarro ejercían una especial fascinación en ese mundo de excesos, de modo que lo extraño del carácter y la *persona* literaria de Catalina fue fundamental para elevarla a la fama, al reconocimiento cívico y a la recompensa económica. José Antonio Maravall destaca que “lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y lo desconocido, lo bizarro y lo extravagante, lo exótico... funcionaron como recursos efectivos del Barroco para promover el suspenso, lo maravilloso y lo excitante, atributos nunca antes más atractivos para el público” (Merrim, 193). Otra cita pero de Octavio Paz señala que se buscaba “maravillar para divertir”, lo que explica que en la época se buscaran casos extremos, híbridos, confusos y “monstruosos” (Merrim 193). Todo lo chocante, según Roberto González-Echeverría, era considerado —desde un punto de vista metafórico y literario— *monstruoso* y digno de extraordinaria popularidad (Merrim 193).

Los *monstruos* eran exhibidos en el teatro, en las plazas y en la pintura, remontando el término a sus raíces etimológicas de *monstrare*, que quiere decir *mostrarse*, para incitar ya no a la piedad de otras épocas, sino a la curiosidad y al morbo del espectador barroco. En ese orden de cosas Catalina de Erauso tenía mucho que ofrecer de su faceta de monstruo travesti, rebelde y de inclinaciones lesbianas, y no cabe duda que supo capitalizar la estética de su tiempo para sus propios fines. Su *Historia de la monja alférez escrita por ella misma* utiliza y exagera esta estrategia no sólo para “mostrarse” (*monstrare*) más transgresora y subversiva, sino también para estar



acorde en términos literarios. Por ello su historia está poblada por la turbulencia, la mutabilidad y el dinamismo, y están presentes la pícara (heroína picaresca, como en *La pícara Justina* (1605), muy de moda en aquel entonces), el drama de capa y espada, el “enredo” y el mundo en dos dimensiones teatrales, como el que se presenta durante el rescate de la mujer adúltera en Cochabamba, cuando el marido la sorprende sumergida bajo las sábanas con su amante, y entonces aparece la Monja Alférez que salva a la infiel de una muerte segura y la lleva en su caballo hasta La Plata, capital de la Real Audiencia de Charcas (hoy Sucre, Bolivia).

Catalina de Erauso fue sin duda un ser fronterizo, un *sujeto chaupi* (mujer/hombre o viceversa) que gracias a una cuidadosa labor de *self-fashioning* pudo transformarse, como dice Merrim, “de anomalía en icono”. Erauso obtuvo una pensión vitalicia del rey Felipe IV que le permitió vivir, hasta su muerte en México, bajo el nombre de Antonio de Erauso; y no sólo consiguió la dispensa del Papa por sus “anomalías”, sino su autorización para seguir vistiendo hábito de hombre, cosa inaudita y blanco de severas críticas a las que el propio Urbano VII respondió: “Denme a otra monja alférez y le concederé lo mismo” (Merrim 1994:189).

## Adela Zamudio

Poeta, novelista, educadora y precursora del feminismo, Adela Zamudio es una de las figuras literarias más importantes de Bolivia. Nacida en Cochabamba en 1854, provenía de una familia de abolengo que le brindó una educación esmerada, aunque dada la época incompleta, realidad ante la cual la joven poeta (Zamudio comenzó a escribir desde niña) reaccionó con un espíritu autodidacta que la convirtió en una mujer tremendamente culta y dedicada a la emancipación social e intelectual de sus congéneres bolivianas, tarea titánica en medio del “primitivismo patriarcal” (en sus palabras) de una sociedad anacrónica y hostil. Apartada de la fatuidad criolla, Adela Zamudio sabía que la esperaba una vida difícil, y se inició en las letras con el seudónimo de *Soledad*, presagio y confirmación de una situación marginal elegida por ella misma.

En los albores del siglo XX, Zamudio tuvo el valor de enfrentarse con la jerarquía eclesiástica en defensa de los derechos a la educación de la mujer boliviana, de reclamar la necesidad de contar con programas laicos, y, además, de lanzar propuestas como la de la instauración del matrimonio civil y el derecho al divorcio. Su plataforma, lanzada desde el Liceo de Señoritas que fundó bajo la protección del gobierno liberal en 1905, fue atacada con extrema virulencia por su acérrimo enemigo, el obispo Francisco Pierini, con quien Zamudio mantuvo una de las mayores polémicas de género en Bolivia.



Pierini no sólo intentó desprestigiar la obra literaria, la labor educativa y la lucha de Adela Zamudio por una mayor participación de las mujeres en la vida pública, sino también su carácter moral a través de insultos personales de gran bajeza, como el de alegar su condición de “solterona sospechosa que nunca tuvo hijos”:

Puede la poetisa del Tunari ser la primera portalira de América; pero no es ella, que ha llegado a la edad del desengaño, sin formar hogar, quien ha de enseñar a las madres la educación de sus hijas... Vano empeño, locuras a que conduce la fatuidad literaria. La señora Zamudio, radical y polemista, sólo revela un estado de decadencia, los estragos, las ruinas y las perturbaciones que causan los años...—le lanzó el fraile con singular perversidad.

Usted me considera indigna y peligrosa porque no me he dedicado a escribir salves y novenas. Bien se ve que le duelen hondamente los títulos de escritora y poetisa que me arroja Ud. a la cara con marcada ironía. No acierto a comprender qué tiene que ver un fraile con las personalidades literarias de un país que no es el suyo... Si le he contestado esta vez ha sido sólo por probarle que no me arrepiento de haber criticado un hecho público e inmoral, que tengo firme conciencia de mis actos, y que al cumplir mi alto deber de maestra, no me arredra el encono de un enemigo exaltado, doblemente temible, por hallarse disfrazado de humilde franciscano...—fue la estocada con la que Zamudio concluyó la polémica. (H. Alcaldía Municipal de Cochabamba 1977: 4)

Admiradora de Sor Juana Inés de la Cruz, Adela Zamudio supo seguir sus pasos y “enunciar un discurso epistemológico desde múltiples subalternidades: el mundo colonial [o la colonialidad], el ámbito literario y la realidad femenina”, en palabras de Yolanda Martínez-San Miguel (1994: 259). En su poema *Nacer Hombre*, Jorge Girón encuentra similitud con *Hombres Necios*, de Sor Juana, “por la tajante intención burlesca, además de un tono irónico, con una dureza implacable, que constituye un auténtico manifiesto feminista orientado al derecho, a la equiparación civil y política con el hombre” (<http://coloquio.com/coloquioonline/2002>).

*Nacer Hombre* fue escrito en los últimos años decimonónicos y publicado por primera vez en 1905 en diferentes diarios bolivianos, que a la vez reprodujeron capítulos de *Íntimas*, su primera novela social, en días en que la escritora batallaba por la educación secular. El poema es un rechazo al machismo y a la condición subalterna de la mujer boliviana, esencial para entender la subjetividad y lucha de Zamudio en la gazmoña Bolivia de principios del siglo XX. Compuesto en seis estrofas, con versos octosílabos de rima consonante y escalada en estribillos, el poema está permeado por un humor agudo y punzante, que va dando estocadas a la vanidad masculina y a la hegemonía patriarcal. Según Gabriela Taborga, se trata de una “acusación burlona



emanada de niveles anímicos superiores, situados por encima del esqueleto ético-social que se describe risiblemente” (1979: 179).

Ella, qué trabajos pasa  
para corregir la torpeza  
de su esposo y en la casa,  
(Permitidme que me asombre)  
tan inepto como fatuo  
sigue él siendo la cabeza,  
porque es hombre.

Si alguna versos escribe,  
de alguno esos versos son,  
que ella sólo los suscribe  
(Permitidme que me asombre)  
Si alguno no es poeta,  
¿por qué tal suposición?  
Porque es hombre.

Una mujer superior  
en elecciones no vota,  
y vota el pillo peor;  
(Permitidme que me asombre)  
con sólo saber firmar  
puede votar un idiota,  
porque es hombre.

Él se abate y bebe y juega  
en un revés de la suerte;  
ella sufre, lucha y ruega  
(Permitidme que me asombre)  
ella se llama “ser débil”  
y el se apellida “fuerte”,  
porque es hombre.



## 60 **Tres mujeres que articulan sus voces desde el chaupi (...)**

Ella debe perdonar  
si su esposo le es infiel;  
mas él se puede vengar  
(Permitidme que me asombre)  
en un caso semejante  
hasta puede matar él,  
porque es hombre.

¡Oh mortal privilegiado  
que de perfecto y cabal  
gozas seguro renombre!  
Para ello, ¿qué te ha bastado?  
Nacer hombre.

(Flores 1986: 42-43)

Estructuralmente puede notarse que la diferencia silábica entre los estribillos (Permitidme que me asombre [C] y Porque es hombre [c], tiene una significación que va más allá de la diferencia métrica. En el primer caso, se nota el asombro ante un hecho inaudito que precede al segundo con una respuesta simplista y absurda. Zamudio se ubica en la franja del chaupi, en la frontera, en la marginalidad, y dirige su voz al lector común a través de un lenguaje accesible, fácil, que transita desde lo pedestre hasta la crítica de leyes y costumbres, con una pincelada irónica que hierde al presuntuoso e injusto orden que oprime a las mujeres, en un despliegue de perfección lírica. Nacer hombre es más un canto compasivo e indignado ante la desventaja y opresión de la mujer boliviana de su época, y ubica a Zamudio entre las más destacadas poetisas feministas latinoamericanas, ya que su obra no es sólo sensible a las injusticias sociales, sino comprometida con la lucha por el cambio.

Adela Zamudio alentó la formación del pensamiento crítico feminista y la fundación de la revista *Feminiflor*, dirigida y escrita por mujeres que fortalecían el ideal de la liberación, aparecida en Oruro en 1921, y del Ateneo Femenino (La Paz, 1923), primera organización autónoma de mujeres que lucharon por sus derechos políticos. La ley de divorcio fue aprobada en 1932, casi al mismo tiempo de la fundación de la Federación Obrera Femenina, cuyas bases ideológicas nacieron en las aulas del Liceo de Señoritas y de los artículos y ensayos pedagógicos publicados en diversos medios por Zamudio.



Es claro que Adela Zamudio se salió de la norma y adoptó también, en cierto grado, una postura *varonil* o anómala, que si bien le acarreó la enemistad de la jerarquía eclesiástica y de muchas damas de la sociedad, al final la ayudó a dedicar su vida por entero a su causa (nunca se casó ni tuvo hijos, por lo que se mostró como asexual), al establecer una *persona* literaria contundente y muy respetada, y a lograr un importante cambio social en beneficio de las mujeres coronadas.

En el mes de marzo de 1926, Adela Zamudio fue coronada en Cochabamba por el presidente Hernando Siles, en un acto similar al tributado en La Habana, en 1860, a Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Tiempo antes del homenaje, casi forzado en su mayoría por mujeres y gente del pueblo, Zamudio puso como condición que se invitara a todos los poetas del país, y en especial al paceño Juan Capriles, a quien le escribió una carta que decía: “Han resuelto coronarme. Tu presencia me fortalecerá en tan duro trance” (Girón 2002: 2). El día de la coronación, Juan Capriles, envuelto en una capa andaluza, subió al estrado en el que exclamó ante Zamudio: “Vengo de capa a rendir homenaje a una mujer de espada” (Taborga 1977: 302).

## Domitila Chungara

A diferencia de Erauso y Zamudio, Domitila Chungara es una mujer indígena que nació en una comunidad minera del altiplano boliviano en 1937, trabajó y se desarrolló en ese medio miserable y hasta hoy vive en extrema pobreza. Esposa de minero y madre de siete hijos, fue dirigente de la *Asociación de Amas de Casa* de la localidad de Siglo XX, en el frígido páramo andino, donde inició su labor de protesta y demanda de mejoras salariales y condiciones de vida para las familias de los mineros, durante la cruel dictadura militar de Hugo Banzer, entre 1971 y 1978.

Víctima de encarcelamientos, tortura y persecución, Chungara supo sobreponerse a su marginalidad y continuar en la lucha contra Banzer, hasta que precipitó el derrocamiento del dictador gracias a una extensa huelga de hambre, iniciada por ella, y a la presión internacional de organismos que propagaron su voz y sus relatos sobre las condiciones inhumanas de vida de las familias de los mineros bolivianos. “El pueblo es una fuente inagotable de sabiduría, fortaleza, y nunca debemos menospreciarlo” (Viezer/Chungara 1978: 41) repitió innumerables veces e incluyó en el libro que escribió con la educadora y periodista brasileña Moema Viezer, una obra testimonial en la que no sólo narra las tribulaciones de las mujeres de las minas, sino que denuncia la explotación económica de sus maridos, hijos y compañeros por el sistema capitalista, empresarios que les prestan míseras viviendas hasta que contraen silicosis (la enfermedad de las minas), son retirados y expulsados de la noche a la mañana de ellas, junto



con sus familias, sin ningún seguro o beneficio que les permita contar con otro techo en el que terminen sus vidas.

La publicación de su testimonio, *Si me permiten hablar* (1978), y su propagación a nivel mundial —gracias a las gestiones de Viezzer— convirtieron a Domitila Chungara en una celebridad internacional, así como su participación en diferentes foros públicos —fuera de Bolivia—, país que seguía inmerso en las dictaduras y el caos social— entre los que se destaca la Tribuna Internacional del Año Internacional de la Mujer, celebrada en la Ciudad de México en 1975. Fue allí que Chungara, según sus propios relatos, se sintió doblemente marginada al no haber podido encajar dentro del discurso feminista de sus anfitrionas, quienes despotricaban contra “el único verdugo, el hombre”, y no entendían por qué la minera boliviana hablaba un lenguaje tan distinto al de ellas, al referirse a la miseria y a la explotación tanto de hombres como de mujeres, por el capitalismo y las dictaduras serviles a las transnacionales y a los poderes hegemónicos.

El trabajo primero y principal no consiste en pelearnos con nuestros compañeros”— les dijo Chungara a las asombradas feministas— “sino con ellos cambiar el sistema en que vivimos por un otro, donde hombres y mujeres tengamos derecho a la vida, al trabajo, a la organización (Viezzer/Chungara 1978: 221).

Elena Poniatowska, al igual que Domitila Chungara, defendió “el heroísmo de sus mineros explotados por los ambiciosos” y la fortaleza de las mujeres que mostró la minera boliviana:

Domitila Chungara, que vino a México en el Año Internacional de la Mujer, en 1975, se enfrentó a la jefa de la delegación mexicana que le pedía que ya no hablara de la miseria y de las condiciones de vida de los mineros en Bolivia sino de feminismo. Muy bien, respondió Domitila Chungara y tomó la palabra. Lo hizo en forma tan deslumbrante que Moemia Viezzer decidió hacer un libro que a todos nos conmovió, *Si me permiten hablar*, y sacó de sus entrañas y de la entraña misma de la mina estaño, el hondo dolor de los pobres de la tierra. País minero, Bolivia ha sobrevivido a todas las agresiones, a todos los saqueos, y su fortaleza yace en que —a diferencia de otros países— no ha exterminado a sus grupos indígenas, aymaras, quechuas, guaraníes, y son ellos quienes le dan su sabor y su espiritualidad. (Ovando 1998: 10)

Doblemente marginada, doblemente subalterna, Domitila Chungara es una auténtica voz que nace, lucha y se representa desde el *chaupi*, desde esa su franja andina y solitaria pero mediadora eficaz de su diferencia. Hace treinta años, las indígenas bolivianas no podían soñar siquiera con ocupar algún cargo público, o ejercer cierta influencia social que trascendiera los comités de barrios mineros (porque la gente de las minas fue siempre la más aguerrida, la más combativa)



o de asociaciones de amas de casa y empleadas domésticas. Hoy la historia es muy diferente. El Congreso Nacional cuenta con muchas diputadas indígenas y el gabinete de Evo Morales —primer presidente indígena de Bolivia— con varias ministras de estado, entre ellas ex empleadas domésticas. Pero este estado de cosas no cambió de la noche a la mañana, y fue más bien el resultado de un proceso largo y doloroso, en que Domitila Chungara se jugó la vida y desempeñó un rol fundamental en la apertura democrática que sobrevino a la caída de la dictadura de Banzer (aunque con algunos paréntesis escabrosos entre medio, hasta 1982), en la reorganización de los trabajadores, de los campesinos y de otras organizaciones subalternas bajo la bandera reivindicadora del katarismo, del indianismo, y, ante todo en el nuevo rol de la mujer como agente de cambio.

Ahora que han pasado tantos años y tantas cosas, es interesante detenerse en el final de su testimonio, concluido en 1978, en el que Domitila es contundente al declarar

mi pueblo está luchando para llegar al socialismo. Esto lo digo y no es invento mío. Solamente será Bolivia libre cuando sea un país socialista. Y cualquiera que dude de esto, tendrá la oportunidad de venir a Bolivia y convencerse de que esto es lo que clama mi pueblo (Chungara 1978:256-7).

Sería interesante conversar con Domitila Chungara ahora que Bolivia cuenta con un gobierno indígena y acorde con sus principios ideológicos, y cuando la inclusión de la mujer aymara y quechua en la esfera pública es ya una realidad incuestionable. Me gustaría conocer sus impresiones y hacerle saber que en otros países mucha gente todavía la recuerda y la incluye en sus estudios académicos. Lo único que logré averiguar sobre ella es que vive en el barrio popular de Huayra K'hasa, al sur de la ciudad de Cochabamba, en una vivienda de dos cuartos que adquirió en 1980, con los diez mil dólares que recibió de las ventas de su libro.

En una entrevista concedida a Sophia Tickell en 1989 (es decir, diecisiete años atrás) y titulada “Domitila, la activista olvidada”, la mujer que un día atrajo como pocas la solidaridad internacional para Bolivia, reafirmó el valor de la narrativa oral de las mujeres andinas frente al canon literario androcéntrico, y abrió el cauce para la democracia y el retorno al poder de los indígenas, afirmó con tristeza “todo el mundo estuvo interesado en mi libro porque a todos les atrajo lo dramático de la represión y la lucha... Pero ahora que la lucha sigue siendo dura pero ya no es tan romántica, parece que la gente ha perdido el interés y nos ha olvidado” (Tickell 1989: 3).

Los ejemplos de Catalina de Erauso, Adela Zamudio y Domitila Chungara nos enseñan que escribir y narrar desde la frontera del *chaupi* puede convertirse en una estrategia retórica que



## 64 **Tres mujeres que articulan sus voces desde el chaupi (...)**

establece la identidad, entabla la rebeldía y la defensa y abre senderos para negociar entre contrarios. Las tres mujeres *chaupi* nos recuerdan, al mismo tiempo, que vivimos estados y situaciones que sí pueden cambiar y adoptar otras formas, como las identidades que fluyen como ríos y se adentran unas en otras, como el agua por los poros de las piedras.

### **Bibliografía**

CERECEDA, Verónica (1986): "The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga." En *Anthropological History of Andean Politics*. Edited by John V. Murra, Nathan Wachtel, and Jacques Revel. Cambridge: Cambridge U Press.

VIEZZER MOEMA / Chungara, Domitila (1977): 'Si me permiten hablar...' *Testimonio de Domitila Una mujer de las minas de Bolivia*. México D.F.: Siglo Veintiuno

FLORES, Ángel and Kate Flores (1986): *The Defiant Muse: Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present (A Bilingual Anthology)*. New York: Fem Press.

GIRÓ, Jorge (2002): "Adela Zamudio." <http://coloquio.comcoloquionline/2002>

Honorable Alcaldía Municipal de Cochabamba (1977): *Homenaje a Adela Zamudio: Poeta, educadora, polemista*. Cochabamba: Editorial Canelas.

HORSWELL, Michael J (2005): *Decolonizing the Sodomite*. Austin: U of Texas Press.

MARTÍNEZ -SAN MIGUEL, Yolanda (1994): "Engendrando el sujeto femenino del saber o las estrategias para la construcción de una conciencia epistemológica colonial en Sor Juana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20-40, 259-80.

MERRIM, Stephanie (1994): "Catalina de Erauso: From Anomaly to Icon." *Coded Encounters*. Edited by Francisco J. Cevallos-Candeau. Boston: U of Massachusetts Press.

OVANDO, Gabriela (1998): *Atisbos*. La Paz: Plural Editores, 1998.

\_\_\_\_\_ (1990): "La alondra del Tunari". *Los Tiempos: Suplemento Mujer*, 14 marzo.



\_\_\_\_\_ (1994): "La alondra boliviana." *El Nuevo Herald*, 17 A. 12 marzo.

TICKELL, Sophia (1989): "Domitila, the Forgotten Activist." *The New Internationalist Issue* 200, October.

VIEZZER, Moema (1978): *Si me permiten hablar: Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México D.F.: Siglo Veintiuno.

VILLARROEL, Gabriela Taborga de (1977): *La verdadera Adela Zamudio*. Cochabamba: Editorial Canelas.

ZAMUDIO, Adela. (1986): "Nacer hombre": Flores, Ángel y Kate Flores, 42-43.





## Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa:\* Notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos Virginia Ayllón\*\*

### Resumen

El presente artículo aborda algunas características de la literatura indígena en el contexto de una sociedad colonial como la boliviana. Presenta, asimismo, algunos debates sobre las así denominadas literaturas indigenista, indianista, oral y similares. Posteriormente expone algunos elementos del llamado castellano andino, para pasar, finalmente a presentar la obra de dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos: Elvira Espejo y Clemente Mamani.

### Palabras Clave

Literatura indígena; Castellano andino; Literatura oral; Literatura aymara; Literatura quechua.

### Abstract

This article is about some issues about Bolivian indigenous literature. Some concepts like *indigenista* literature, indianist literature and oral literature are put forward. In the same way it exposes some characteristics of the so called Andean Spanish. Finally and with those concepts it presents the poetry of two indigenous contemporary Bolivian poets: Elvira Espejo and Clemente Mamani.

### Key Words

Indigenous literature; Andean Spanish; Oral literature; Aymara literature; Quechua literature.

\* Voz aymara que significa "podemos comunicarnos porque poseemos la palabra". Está considerada la palabra más larga del mundo.

\*\* Virginia Ayllón, poeta, narradora y ensayista. *Búsquedas: cuatro relatos y algunos versos*, 1996. *Búsquedas: las discapacidades*, 2005. *Liberalia: diez fragmentos sobre la lectura*, 2006. Asimismo se destacan sus actividades como co-antologadora de *La otra mirada: selección de cuentos escritos por mujeres*. Santillana, 2002. Parte del equipo editorial de *Correvidile, revista boliviana de cuento*, *Alejandro: revista de literatura* y *Mar con Soroche: revista literaria chileno-boliviana*. En 2004, organizó el Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes en La Paz, Bolivia. Contacto: virginiaaillon@gmail.com



## 1. Introducción

Desde la elección de Evo Morales como presidente de Bolivia, en diciembre de 2005, la cuestión indígena ha tomado vigencia en el país, pero también en la mirada exterior hacia Bolivia. Este fenómeno no es nuevo; sucede toda vez que los indígenas deciden hacer oír su voz y la historia oficial registra algunos momentos en que la irrupción indígena trajo consigo la atención hacia sus manifestaciones culturales. Aparte de estos momentos, la boliviana es una sociedad colonial que ha sido creada y reproduce día a día el olvido de lo indígena. Así, la política, la economía y también –cómo no– la cultura en general y el arte en particular, se desenvuelven al margen de los pobladores de los 40 grupos étnicos de este país (Instituto Boliviano de Cultura 2006).

El olvido no significa, sin embargo, que el Estado no haya desarrollado estrategias para patentizar la colonización de las poblaciones indígenas y, en el ámbito cultural, las políticas públicas educativas han sido las que han sostenido la marginación, con especial énfasis en la imposición del castellano como idioma oficial sobre las cerca de quince familias lingüísticas indígenas.

## 2. Debates sobre la literatura indígena

Dado que no es objetivo de este artículo, no entraremos en el detalle y solamente apuntaremos dos de los discursos que se han desarrollado sobre la literatura indígena. Uno de ellos responde al corpus literario ‘sobre lo indígena’, es decir las obras literarias escritas por autores no indígenas pero que tematizan el mundo indígena. Al respecto, se ha generado la categoría de literaturas indigenistas o indianistas. Las primeras serían: “la representación y explicación desde afuera del mundo indio para un lector que lo desconoce, la defensa a ultranza de ese mundo y el pretendido esfuerzo por sacar el tema indígena de la marginalidad” (Rodríguez, Rosario/Monasterios, Elizabeth 2002), en tanto, las segundas se significarían por la presencia del sujeto indio, es decir, la épica de la rebelión india.

El otro discurso hace referencia al corpus literario producido por autores indígenas propiamente dichos. En este caso, suele considerarse a la indígena como literatura menor por su impronta oral; se trataría casi de una ‘pre-literatura’. Sobre lo oral como posible estatuto literario, creo que este debate trasunta, a su vez, un estatuto político habida cuenta del peso del texto escrito en lo que occidente considera literatura. De este modo, el texto escrito no es solo la base sino la norma de la literatura y, por lo tanto lo oral deviene como estadio ‘pre-literario’. Ante este argumento, precisamente los escritores indígenas han rescatado el valor literario de las crea-



ciones orales y hay quienes –como el poeta mapuche Leonel Lienlaf– han acuñado el término de ‘oralitura’ para este tipo de creación. Estos serían dos debates que aún están presentes en los estudios literarios y que se recrean permanentemente. No escapa al lector, la tensión entre ambos puntos de vista.

### 3. Literatura boliviana y literaturas indígenas

Bolivia, al igual que otros países colonizados ha eliminado lo indígena de su horizonte estético y se ha rendido ante la estética occidental con el manido argumento de ‘cultura universal’. Ello puede comprobarse revisando las historias de la literatura boliviana, las que, en su mayoría, ignoran la creación literaria. Al respecto, críticos como Finot Enrique, 1964; Wiethüchter Blanca, 2002 han analizado este tema. Más, en orden a la verdad, deben destacarse (Cáceres Romero Adolfo, 1995 y Bedregal, Yolanda, 1977), que incorporan la contribución indígena a la literatura boliviana.

Pero, existe también un conjunto de textos que se destacan porque constituyen grandes y buenos esfuerzos por rescatar y estudiar las literaturas indígenas. En el caso boliviano, destacaría tres obras que dan cuenta de la literatura de los principales grupos étnicos y lingüísticos del país: los aymaras, los quechuas y las etnias del oriente (zona amazónica). Por orden de aparición, el primer texto es *Literatura de los quechuas* de Jesús Lara (1969) [1947]. Se trata de un extenso tratado sobre las diferentes formas estilísticas que asume la literatura quechua en la poesía, el teatro y el relato en las diversas etapas de historia de este país. El grueso de este volumen lo constituye la antología bilingüe quechua –castellano.

El segundo es la *Antología aymara* de Albó y Layme (1992), un texto en el que sus autores, un antropólogo español y un investigador aymara, siguen los rastros del idioma aymara tanto en sus aspectos lingüísticos, históricos, políticos, como en los estilísticos. Al igual que el anterior, el texto trae una antología bilingüe aymara-castellano de la muy hermosa prosa aymara.

Finalmente, en el caso de la literatura de las etnias que pueblan la extensa amazonía boliviana, se resalta la copiosa obra de Jürgen Riester, antropólogo alemán asentado en Bolivia, quien ha editado numerosos libros provenientes de sus investigaciones en las etnias orientales. En ese conjunto destaca *Yembosingaró guasu. El gran fumar. Literatura sagrada y profana guaraní*, voluminosa obra bilingüe guaraní-español, publicada en cinco volúmenes, ilustrada con hermosas fotografías a color, mapas y dibujos.



#### 4. ¿Escritura en idioma indígena o escritura en idioma ajeno?: el castellano andino

Los pueblos indígenas han sobrevivido a más de 500 años de dominación y su resistencia puede explicarse por la supervivencia, entre otros aspectos, de sus idiomas; esto es, su forma de nombrar el mundo. Por otra parte, las tendencias migratorias internas y externas, la creciente urbanización, así como el peso de las instituciones estatales como la educación, han marcado lo indígena como un hecho siempre renovado.

Si a lo anterior sumamos los efectos de la globalización y el Internet –para dar dos ejemplos–, estamos ante poblaciones indígenas que más que asimilarse, se han adecuado a los tiempos, aunque los tiempos no se hayan adaptado a lo indígena; todo lo contrario, la marginación indígena es un hecho todavía lacerante. Y, ¿cómo ha afectado esta situación en la producción literaria indígena en Bolivia? Una de las respuestas nos la otorga el lingüista aymara Teófilo Laime, quien en su texto *Castellano andino de los bilingües* (2005) brinda señales sobre las variantes del castellano en las distintas regiones de Bolivia<sup>2</sup>. Pero, no se trata, solamente, de variantes dialectales, sino de variantes influenciadas o ‘corrompidas’ por los idiomas de las etnias que pueblan dichas regiones. Se trata, por lo tanto, de efectos de otras cosmovisiones en la lengua dominante. Y, es que, como aseguraba hace mucho uno de los más importantes críticos literarios bolivianos: “Igual en literatura: escribimos en castellano, pero pensamos en aymara o keswa” (Medinaceli 1938: 88).

De este modo, escribir en lengua indígena es de por sí un hecho político ya que traspone las barreras de lo ‘oral’ como única literalidad indígena posible y del castellano como única lengua ‘apropiada’ para la estética literaria. Sin embargo, por efecto de lo explicado sobre el castellano andino, quienes escribimos en castellano, estaríamos pensando en clave indígena; estaríamos escribiendo desde la cosmovisión indígena. Entonces, ¿qué decir de quien escribe en castellano andino o del indígena que escribe en castellano simplemente? Aquí ingresa otra discusión que suele destinar a los indígenas el cuidar de ‘lo propio’, lo vernacular, ‘lo nuestro’, lo que trasunta una esencialización folklórica y no pocas veces turística de lo indígena. Al respecto, el estudio mexicano Guillermo Bonfil apunta con certeza:

“Nuestro”, no en la acepción jurídica de propiedad, sino que forma parte del universo más próximo en el que se ha desarrollado nuestra vida. Lo nuestro, en este sentido, es todo aquello que manejamos, bien sea material o simbólicamente; lo que hace que en una circunstancia nos sintamos “entre nosotros” y en otra nos sintamos ajenos. Son maneras de hablar, de comportarse, de reaccionar, de cierto modo ante un mismo incentivo; es la posibilidad de hablar, de comportarse, de reaccionar de cierto



modo ante un mismo incentivo; es la posibilidad de hablar de cosas o acontecimientos que tienen significado para “nosotros” y tal vez no para “los otros”: son experiencias y memoria compartidas. En torno a ese “nosotros” se define lo “nuestro”: los objetos, los espacios. Las actividades y las maneras particulares de realizarlas. (1993: 25)

Así, se dibuja muy complejo el panorama de lo que en Bolivia puede denominarse como literatura indígena aunque, con seguridad, esta complejidad asegura su riqueza. Y precisamente del rico corpus literario contemporáneo indígena boliviano, me permitiré centrarme en la obra de dos poetas indígenas: Elvira Espejo y Clemente Mamani. Por ahora confesaré que los he escogido porque Elvira escribe desde sus dos idiomas maternos: aymara y quechua, y Clemente desde el castellano andino, aunque, me permitiré más razones a medida que analice su obra literaria.

## 5. Elvira Espejo Ayca o el tejido de la palabra

Elvira Espejo es una joven indígena nacida en el ayllu Qaqacha de la provincia Aroma del departamento de Oruro, Bolivia. Su pertenencia étnica es aymara por lo que éste es su idioma materno aunque, de niña su abuela le enseñó el quechua.

En términos occidentales, Elvira sería considerada una artista múltiple ya que además de escritora es artista plástica formada en la Escuela Nacional de Bellas Artes y con varias exposiciones en su haber. Junto a ello, Elvira está dedicada actualmente a perfeccionar su arte vocal, con ayuda de un músico profesional con quien trabaja en las canciones de su comunidad. Pero Elvira es fundamentalmente tejedora textil, arte esencialmente indígena que es considerado una de las formas escriturales más complejas; esto es, un texto cuya estructura viene desde el mito, pasando por la cosmovisión y asentando en la subjetividad de la tejedora. Veámoslo a través de las palabras de una estudiosa de los tejidos andinos:

Estando una vez entre unas seis o siete de las mejores tejedoras de la comunidad de Isluga, que conversaban alegremente al sol, pregunté cuál sería a los ojos de cada una, el detalle más hermoso que podrían tejer, y quedé alerta, esperando una larga discusión. Lo que obtuve fue, sin embargo, una respuesta



unánime y lacónica “lo más lindo son las k’isas, ¡las k’isas siempre!”. Las *k’isas* son angostas degradaciones del color que muestran simbólicamente matices de un mismo tono, unos más claros, otros más oscuros. Las degradaciones del color nos devuelven así a toda esa grata sensualidad que acompañaba a la belleza del tránsito en los mitos ... unida a la ternura y a la experiencia amorosa: el que habla a todos con cariño es *kisa aroni*, *mokhsa aroni*, según Bertonio ... Pero esta calidad de dulce, suave y blando de los colores en degradación puede ser también el resultado de una violencia. El término *muxsa* (dulzura y blandura por excelencia) sugiere, al igual que los martillos y morteros, esa posibilidad de obtener un estado de “no resistencia” por medio de una dureza. (Cereceda Verónica 1988: 283-364)

La experiencia en el tejido, por lo tanto, es una experiencia cósmica, histórica y técnica. Supone tanto la comprensión como la sensibilidad de expresión. Creo, por lo tanto, que los versos de Elvira tienen que ver mucho con este saber ancestral: en su verso como en su tejido hay sapiencia y técnica; hay precisión y también concisión (Espejo Elvira, 2006):

*Chhuchharapi chhuchharapi*  
*Nayataki jichharaji*

Flor de chhuchharapi, flor de chhuchharapi,  
Mi tiempo recién ha comenzado

*Asankiri asankiri*  
*Palaspampar asankiri*

¿Qué late, qué late?  
En la vacía plaza, ¿qué late?

Suele decirse que la poesía breve es producto de la selección, el recorte y la limpieza de la palabra; esto es, producto de la desesperada búsqueda del verbo preciso, ese que nombre lo que a borbotones sale y necesitamos nominar. Tal vez este dicho venga de la tradición occidental de la poesía, su origen de pieza para ser cantada, del romance, la copla, la oda o la décima. Mas, ¿qué decir de poesía tradicional japonesa o china, aquella que viene concebida como brevedad y que juega en el límite del silencio? Parece ser que algo similar sucede con la poesía de Elvira, poeta indígena que bebe de la tradición del aforismo o formas similares oídos por ella en su comunidad. Sin embargo, estas breves sentencias, propias de toda cultura, han debido ocurrir en sus horas de silencioso pastoreo para dar lugar a [estos] hermosos versos. (Ayllón, Virginia 2006a)

Así, creo que la brevedad de estos versos viene dada por la lógica del textil que impone concentración de sentido y precisión en la expresión. Pero hay más, los anteriores poemas breves en lengua aymara de Elvira, pueden también ser adscritos a cierta característica de la poesía aymara, tal cual la estudiaron los ya citados Albó y Layme:

Uno de los más comunes, tanto en prosa –oral y escrita– como en la poesía –cantada o no– es el recurso a repeticiones. Estas pueden ser de varios tipos. Los ejemplos más simples consisten en la



repetición de una palabra para indicar la abundancia o frecuencia de algo. Son muchísimos los cantos que se estructuran en base a estas repeticiones (...) Este recurso es tan frecuente que lleva incluso a la formación de nuevas palabras. Por ejemplo el *jalla jalla* colonial que, con el tiempo ha venido a ser *jallalla*; o tantos nombres de animales y flores que aparecen en nuestros textos: *panti panti tiki tiki, muni muni* (1992:27-28).

Como enunciamos anteriormente, el quechua también es el idioma de Elvira por lo que sus versos también discurren por esta lengua:

<i>Vicuña uñita taruka uñita</i>	Cría de vicuña, cría de venado
<i>Jina puni kani munasqan uñita</i>	Siempre he sido la cría de mi amado
<i>Sarata tarpuni musux puqunaypa</i>	Sembré maíz para la nueva cosecha
<i>munakusharqayki musux purinaypax</i>	Y a vos te quise para mi nuevo andar

Estos versos amorios de Elvira, permiten rememorar lo que Jesús Lara decía de la versatilidad y dulzura del idioma quechua:

No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda manifestar con un solo verbo tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura, o de pasión, o de ira, o de desdén. El quechwa adquiere en estos casos la fluidez del manantial que se desliza por la pradera desgranando las músicas más sutiles y reflejando todos los caprichos de la luz. En castellano se pide amor con una forma verbal inmutable: ámame. El estado de ánimo estará en el acento y en el ademán con que se formule la demanda, pues la palabra mantendrá en todo momento su estructura única. En el runasimi [antiguo quechwa, keswa o quechua] es distinto. *Munaway* es el equivalente del español; pero es demasiado duro, descortés, ineficaz. Hay que suavizarlo, hacerlo más insinuante: *mamakuway*. Si hay que pedir con dulzura: *munariway*. Si hay una ternura honda que mostrar: *munarikuway*. Si llega el caso de insistir: *munallaway*. Si es necesario rogar: *munakullaway*. Insistir en el ruego: *munarikullaway*. La imploración expresa exactamente: *munaririkullaway*. (1969) [1947]: 15)

## 6. Clemente Mamani o el castellano tomado por asalto

Clemente Mamani es un destacado periodista aymara, con muchos años de trabajo en la Radio San Gabriel, pionera de la comunicación en idioma aymara. En esta faceta de comunicador, Clemente ha sido galardonado con varios premios. Mas Clemente es también poeta, con obra



publicada y por tanto invitado al Festival de Poesía de La Paz que la carrera de Literatura de la Universidad de La Paz organiza desde el 2005. Asimismo, Clemente ha sido invitado a participar, como ponente, en la mesa sobre Literatura Indígena del Encuentro de Estudios Bolivianos 2006, organizado por el Archivo Nacional de Bolivia.

Clemente es un aymara que vive y trabaja entre las ciudades de La Paz y El Alto; por lo tanto es un 'aymara urbano'. Si bien su trabajo y mucho de su actividad de promoción cultural la realiza en su idioma materno, también debe utilizar el castellano para otra cantidad de actividades: cabalga, pues, entre dos mundos lingüísticos. De ahí que su poesía denota este transcurrir entre dos lenguas. Podría afirmarse, entonces, que la suya es una poesía escrita en el castellano andino; es decir en el castellano invadido de lógica indígena –aymara en este caso. Pero, con la poesía de Clemente sucede algo aún más singular: invade el castellano desde el castellano. Me tocó ser parte del jurado calificador de un concurso de poesía convocado por una ONG en homenaje a las mujeres que murieron en la denominada Guerra del Gas, la que echó por la borda las políticas neoliberales, echó al presidente Gonzalo Sánchez de Lozada y abrió el camino para los cambios que actualmente vive Bolivia. El conjunto de poesías como *Alteñas de coraje*, 2005, fue una revelación por el uso del lenguaje ya que los autores eran, en general y al igual que Clemente, aymaras urbanos y:

Si el castellano andino supone la interferencia de los idiomas nativos en el castellano, esta poesía interfiere el castellano desde el castellano mismo. Me explico: despliega una escritura que queriendo asimilarse a la forma de poesía sin duda aprendida en la escuela, semantiza las palabras castellanas como al escritor o escritora le parece. A veces con la idea –seguramente- de encontrar la rima o con la idea –generalmente–de arribar a la noción de oda o épica de la poesía. Es decir a escribir en la forma que se supone es la poesía escrita en castellano. (Ayllón, Virginia 2006b)

Los siguientes son versos tomados de la antología ya citada permiten advertir tal uso poético del idioma si por ello entendemos la re-semantización de las palabras en función del verso. Lo impresionante es que no se re-semantiza desde el idioma materno sino más bien haciendo un uso totalmente discrecional del idioma ajeno. Y, en este caso, la discrecionalidad tiene más en un sentido de creatividad que de mal uso. Debo recordar que una de las claves del racismo viene dada por aquello de 'hablar bien' o 'hablar mal' que quiere decir 'hablar bien el castellano'. De ahí que advierto un signo político en esta 'insolencia' con el castellano:

A ti que sin ser culta *ni estudiada*<sup>3</sup>

Te movilizaste en barricadas y trincheras (Eva Cuaquira)



Lucharé contra balas y *soberanos* porque  
 Tu me enseñaste a luchar (Miriam Quisberth)

[No] Podré olvidar  
 Que *masturbaron* tu tranquilidad... (Nidia Lizondo)

Clemente es el que ha extremado este recurso y hecho de este ‘atrevimiento’ su poética. Este uso discrecional (en el sentido antes anotado) le ha permitido al poeta anclar en algunas metáforas y versos impresionantes como: “las barricadas que transpiran dignidad”, o “la presencia femenina desafía a los ordenadores”, o “atletismo del desarrollo”. En sus propias palabras, estos versos son verdaderos “mortíferos balines de rareza” y nos toca, quién sabe, re-semantizar la palabra ‘rareza’, para constatar que su literatura trae algo raro y recordar que es en el terreno de lo extraño donde a veces se han producido verdaderos cambios.

### La marcha de las mujeres

Desde las novicias y amplias avenidas de El Alto  
 Hasta las esmaltadas calles de la sede de gobierno,  
 Vertiginosamente crece la participación invicta,  
 Hacia el crepúsculo naciente de la jornada,  
 La poderosa marcha de las mujeres en protesta,  
 Hace temblar el firmamento de la élite neoliberal.

...

Ante los avatares se multiplica la marcha de las mujeres,  
 Alcanzando el auge del valle y el Oriente catalizador,  
 Que va alcanzando a desafiar al meteoro globalizador,  
 A paso de gallardía y protagonismo demoledor,  
 Siendo la invicta marcha, que convence al creador,  
 Al tenor del pliego de peticiones.



## 7. Conclusión

Posiblemente la poesía que hemos traído haya causado estupefacción en más de un lector, acostumbrado a una poesía denominada indígena, asentada en el mito, los dioses tutelares, la resistencia cultural o el amor a la naturaleza. Y si bien todo ello está presente en la literatura indígena en general y también en la de las etnias que pueblan Bolivia, no hay que olvidar que estamos ante grupos humanos que, al igual que cualquier otro, expresan su creatividad de diferentes formas y, lo más importante, la expresan como parte de su resistencia que les obliga tanto a mantener y resguardar –el pasado, el patrimonio–, como a asimilar y proyectar el futuro desde un presente que gracias a ellos es, hoy por hoy, promisorio en este país llamado Bolivia.

## 8. Bibliografía

ALBÓ, Xavier/Layme, Félix (1992): *Literatura aymara: antología*. (Cuadernos de Investigación, 37). La Paz: CIPCA, *Alteñas de coraje: poemas de sangre y fuego: a la memoria de las caídas en la guerra del gas*. (2005). El Alto: Centro de Promoción de La Mujer “Gregoria Apaza”.

AYLLÓN, Virginia (2006a): “Presentación”. En Espejo Ayca, Elvira: *Paqhar Kirki, t’ikha takiy, canto a las flores*. La Paz: Pirotecnica, p. 3.

\_\_\_\_\_ (2006b): “Poesía alteña: algo raro sucede en El Alto”. En: *Mar con Soroche: revista de poesía y otras escrituras del entre acá*. [Nº 1] Agosto 2006, pp. 75-80.

BEDREGAL, Yolanda (1977): *Antología de la poesía boliviana*. La Paz: Los Amigos del Libro.

BONFIL BATALLA, Guillermo (1993): “Nuestro Patrimonio cultural: un laberinto de significados”. En: Florescano, Enrique (comp): *El patrimonio cultural de México*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional de Cultura.

CÁCERES ROMERO, Adolfo (1995): *Nueva historia de la literatura boliviana*. La Paz: Los Amigos del Libro.

DE GRANDA, Germán (1994): *Español de América, español de África y hablas criollas hispánicas: cambios, contactos y contextos*. Madrid: Gredos.



ESPEJO AYCA, Elvira (2006): *Paqhar Kirki, t'ikha takiy, canto a las flores*. La Paz: Pirotecnia.

FINOT, Enrique (1964): *Historia de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert.

Instituto Boliviano de Cultura. (2006): "Etnias en Bolivia". En: <http://www.boliviacontact.com/es/informacion/etnias.php> (1º/12/06)

HABOUD, Marleen (1998): *Quichua y castellano en los Andes ecuatorianos: los efectos de un contacto prolongado*. Quito: Abya-Yala.

LAIME AJACOPA, Teófilo (2005): *Castellano andino de los bilingües: un lenguaje desde la pragmática y la semántica*. La Paz: 2005.

LARA, Jesús (1969) [1947]: *Literatura de los quechuas: ensayo y antología*. 2 ed. La Paz: Juventud.

MEDINACELI, Carlos (1938): *Estudios críticos*. Sucre: Charcas.

RIESTER, Jürgen. (1996-1998): *Yembošingaro guasu. El gran fumar: Literatura sagrada y profana guaraní*. 5 vol. Santa Cruz de la Sierra: Jürgen Riester.

RODRÍGUEZ, Rosario/ Monasterios, Elizabeth. (2002): "Indiscreciones de un narrador: Raza de bronce". En: Wiethüchter, Blanca (ed.): *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, Vol I, pp. 106-118.

WIETHÜCHTER, Blanca (ed.) (2002): *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB. 2 vol.





## Muerte y literatura: aproximación a algunos textos de Víctor Hugo Viscarra

Ana Rebeca Prada M\*

### Resumen

Víctor Hugo Viscarra murió en mayo de 2006 dejando atrás libros de cuentos, escritos autobiográficos y crónicas urbanas acerca de los habitantes más marginales de la ciudad de La Paz. Estos escritos emergen de la experiencia personal en un mundo de mendigos, borrachos y aparapitas, y son, en este sentido, testimoniales, conectándose con la rica tradición de literatura paceña constituida por Arturo Borda, Jaime Saenz, René Bascopé Aspiazu, entre otros. La característica distintiva de estos escritos, sin embargo, es el hecho de que el autor-narrador se distancia de los autores educados y de clase media antes mencionados (especialmente de Saenz, un modelo esencial de la literatura vinculada al Otro radical de la muerte y de la marginalidad paceña), enfatizando sus humildes orígenes y la naturaleza no académica, no institucionalizada de su escritura. La esencia del acto de escritura y de los temas tratados está constituida por una vida vivida en las calles, entre los más radicalmente pobres y olvidados. En este contexto, este ensayo trata sobre la muerte como tema central de la literatura de Viscarra. Las crudas realidades descritas están definidas por la oscura y, sin embargo, familiar presencia y cercanía de la muerte. La vida, así, es algo representado como siempre al filo, a punto de caer finalmente en el abismo. Viscarra murió como muchos de sus personajes, como sus escritos decían que probablemente moriría, y este ensayo es un homenaje a él.

### Palabras Clave

Viscarra; Periferia; Prosa testimonial; La Paz; Tema de la muerte.

### Abstract

Víctor Hugo Viscarra died in May of 2006 leaving behind collections of short stories, autobiographical writings and chronicles dealing with the most marginal dwellers of the city of La Paz. These writings emerge from personal experience in a world of beggars, drunkards and

\* Catedrática y Coordinadora General del Programa de Postgrado de la Carrera de Literatura; Investigadora del Instituto de Estudios Bolivianos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia). Autora, entre otras publicaciones, de *Viaje y narración: las novelas de Jesús Urzagasti* (La Paz, 2002). Contacto: areprada@entelnet.bo



prostitutes, and are, in this sense, testimonial, connecting themselves to a rich tradition in the literature of La Paz, that of Arturo Borda, Jaime Saenz and René Bascope Aspiazu, among others. The distinctive feature of these writings, though, is the fact that the author-narrator distances himself of middle class, educated authors such as those mentioned (specially Saenz, an absolute model for literature dealing with the radical Other of death and marginal life in La Paz), stressing his humble origins and the non-academic, non-institutionalized nature of his writings. It is a life lived in the streets, among the poorer and most radically forgotten of people who constitute the essence of the act of writing and of the topics written about. In this context, this essay deals with death as a major topic of Viscarra literature. The crude realities depicted are defined by the dark and yet familiar presence and nearness of death. Life, then, is something represented as permanently on the edge, on the verge of finally falling into the abyss. Viscarra died as many of his characters, as his writings said he would probably die, and this is an essay written as homage to him.

### **Key Words**

Viscarra; Periphery; Testimonial prose; La Paz; Theme of death.

En el contexto de una reflexión más amplia sobre la muerte en la literatura boliviana en las últimas décadas, este artículo pretende detenerse en algunas obras de Víctor Hugo Viscarra, escritor fallecido en mayo de 2006. A manera de un homenaje a su corto pero intenso paso por la narrativa boliviana, quiero, a partir de algunas crónicas, cuentos y pasajes autobiográficos suyos, intentar contestar a algunas preguntas que he estado formulando a escritores y escritoras. Los muertos, las muertes que pululan en nuestra literatura desencadenan una serie de interrogantes: ¿Por qué esta insistencia, esta persistencia de lo tanático para dibujar lo que somos, para imaginarnos en la literatura?; ¿es la muerte una forma particular de encarar el pasado?; los muertos, al estar exentos de los regímenes de lo social, del orden de los vivos, ¿son sujetos más libres?; ¿la muerte es clausura de todos los ámbitos posibles o apertura de nuevos ámbitos para el ser social, existencial?; ¿estaría la literatura recogiendo un elemento profundo de la cultura andina —o de nuestra historia colonial, nacional— al texturarse en torno a muertos que no terminan de morirse o muertos cuyas voces resuenan con mayor contundencia que la de los vivos?

Algunos de los mejores narradores y narradoras bolivianos de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI han elaborado visiones sociales, existenciales de lo boliviano a través de imágenes de muerte: entre otros, Jaime Saenz, Yolanda Bedregal, René Bascope Aspiazu, Jesús Urzagasti, Adolfo Cárdenas y Víctor Hugo Viscarra, en mayor o menor medida, según el caso, han figurado la vida social, la vida subjetiva a través de la presencia de la muerte o el caminar



al filo de la muerte en el meollo mismo de su escritura. Y no nos referimos necesariamente a la muerte violenta, política. El Santiago de Machaca de Jaime Saenz se pasea por el espacio urbano paceño, entre vivos, siendo un habitante de la tumba, pero aún no un habitante pleno de la muerte; la Verónica Loreto de Yolanda Bedregal, atravesada azarosamente por una bala militar, muere para —desde la muerte— convocar al esclarecimiento de los misterios irresueltos de su vida; el mayor Constantino Belmonte de René Bascopé pasará su vida preparando su muerte, a través de la compra y cuidado de una sepultura, para, finalmente, nunca llegar a ocupar; el narrador de *De la ventana al parque* de Jesús Urzagasti lo ofrendará todo para poder acceder al mundo de los muertos de su memoria, los que, a través suyo, no sólo volverán, sino que procederán a hacer lo que estaba potencialmente inscrito en sus luminosas vidas; doña Remedios, la fricasera y amante abusada de “Hoy fricasé hoy” de Adolfo Cárdenas terminará cocinando al abusador y sirviéndolo como parte de su cotidiano manjar paceño. Víctor Hugo Viscarra, inmerso en esta tradición discursiva que transita familiarmente por los sentidos y sinsentidos de lo tanático, y aportando a ella sustantivamente, nos ofrece un mundo de ficción literalmente dibujado en el filo mismo de la muerte.

Hay que caminar de la mano de la muerte. Es decir que a ella hay que tenerla presente en todo momento y en ningún instante marginarla. Porque si se lo hace, ella, la muerte, se torna vengativa y despechada, y al mortal que le ha hecho un desaire, le hace sufrir mil calvarios por segundo, y los policías encargados de recoger los cadáveres en las calles, temen mirarlos a los ojos para no espantarse. El terror ha quedado eternamente marcado en esas miradas. (*Alcoholatum y otros drinks*, Víctor Hugo Viscarra)

Hay vidas que transcurren a la vera de la muerte. Si lo cultural, lo social son primordialmente poderosos guiones protectores para los integrantes de una cultura, de una sociedad dadas; si ellas se han armado para que los seres humanos no estén expuestos a la crudeza de la sexualidad desenfrenada y de la muerte como posibilidad permanente, de modo de fundar un orden, una restricción, una ley; hay vidas que enfrentan tales principios conduciéndose, precisamente, en los lugares liminares donde la cultura y la sociedad van perdiendo sus nombres, su vigencia, su función, su pertinencia. Normalmente llamamos lumpen a aquel lugar en el que los órdenes social y cultural han perdido su potestad. La escritura de Víctor Hugo Viscarra diseña ese lugar, estableciendo un escenario de existencias límite en permanente diálogo con la muerte. Visitaremos este diseño en “Cadáveres y Cía.”, “Balada para una vida inconclusa” y “Morir en tiempo perdido” de *Relatos de Víctor Hugo* ([1996]2005); “Allí donde los hombres ponen fronteras al horizonte”, “Las Carpas”, “Cuento para alejar las tristezas”, “Sueño de amor”, “Delirium tremens”, “El muerto mal asesinado”, “La Loca Esperanza”, “El crimen perfecto” y “Testamento” de *Alcoholatum y otros drinks* (2001); “Las catedrales”, “Guardianes de la ley”, “Estilos de



la muerte”, “El cementerio de los elefantes”, “Tres velorios”, “La morgue y ramas anexas” de *Borracho estaba pero me acuerdo* (2002); “Achaques de la vejez”, “La jodiste, compadre”, “La mujer de todos”, “Suicidio circunstancial” y “Ni pal perro” de *Avisos necrológicos* (2005). Literatura con una fuerte dosis de autobiografía, las crónicas, cuentos y escritos de Viscarra narran el transcurso de una subjetividad elaborada a punta de alcohol, solidaridades *in extremis*, amores apurados, violencia, frío y muerte<sup>4</sup>.

Sabemos que lumpen deriva del término marxista lumpenproletariat, utilizado por Marx y Engels desde 1845 para describir a “la canalla”, a la gente más pobre de la clase trabajadora, la harapienta. Derivaciones etimológicas y conceptuales del término hacen que aluda a gente tosca, torpe, carente de luces —e imposibilitada de tener una conciencia de clase—. Elaboraciones sobre el concepto fueron más lejos: se trata del desecho del resto de las clases sociales: basura social —“estafadores, pícaros desconfiables, administradores de prostíbulos, mercachifles y buhoneros, organilleros ambulantes, pordioseros, y otros restos de la sociedad”—, claramente vinculada a la criminalidad. Se trata de una clase “improductiva y regresiva” —a diferencia de las otras, claro, que intervienen ‘productiva’, ‘revolucionariamente’ en la sociedad—.

Contrariamente a los sueños marxistas de literaturas celebratorias de lo revolucionario y de clases destinadas a la revolución, muchos han visitado los bordes del lumpen —sobre todo paño— en la literatura boliviana, complejizando y tensando los términos por estar esos bordes ampliamente habitados en el caso boliviano por los más pobres y miserables de sus habitantes: los indígenas. ¿Cómo describirían Marx y Engels a los inmigrantes aymaras que, con esperanzas de una mejor vida en La Paz, migran del campo y muchos de ellos no hallan sino existencias miserables que terminan engordando las filas de prostitutas, delincuentes, cargadores, alcohólicos y pordioseros de la ciudad? El mundo de la ficción ha recogido esto con enorme intensidad: pensar en los aparapitas de Saenz, en los pordioseros alcohólicos y locos errantes de Bascopé, en el ch’islerío maleante y clefero de Cárdenas.

Viscarra, en sus crónicas, diseña un escenario poblado de toda esa “basura social”, agregándole una serie de personajes que ni Marx ni Engels no consideraron en su listado de harapientos: prostitutas, lesbianas, homosexuales, niños huérfanos, abandonados, cargadores, lustrabotas, k’olos, distribuidores de drogas, “artistas” (seres dados plenamente al alcohol) y tantos otros. El alcohol, precisamente, se establece en gran medida como el definidor esencial no sólo de estas subjetividades de(l otro lado del) margen, sino como el promotor de lazos, uniones y solidaridades oblicuas, no regimentadas. Hablando de Las Carpas, cantina presente en más de un libro de Viscarra, dice el narrador: “Ahí se dan cita lo más selecto y granado del lumpen, de



la mafia y de las minas que aflojan rapidito y se meten tanto con el que tiene plata como con el que no la tiene. También se dan cita homosexuales, lesbianas y alguno que otro limosnero del Prado” (*Borracho estaba* 75)<sup>5</sup>. El mundo lumpen, por otro lado, es claramente percibido como en diálogo inmediato con la muerte. Bajo el subtítulo “¿Cuándo conviene morirse?” del texto “Estilos de muerte” (un verdadero tratado especializado sobre las formas de morir en el mundo lumpen, con casos ilustrativos específicos), el narrador dice: “Entre los alcohólicos, prostitutas, mendigos, drogadictos aficionados al thinner y gasolina, delincuentes, aparapitas, etc., se podría decir que hay un desprecio total a la vida. Da lo mismo vivir que estar muertos” (*Borracho estaba* 187). Y continúa: “Las muertes más frecuentes entre los macheteros, se deben a enfermedades pulmonares, tal vez por el frío que deben soportar en las noches. Las prostitutas fallecen más que todo por enfermedades venéreas. Los alcohólicos, aparapitas y algunos delincuentes fallecen de cirrosis o por el frío que agarran mientras duermen en las calles, totalmente borrachos” (*Borracho estaba* p. 187).

El alcohol, que en Saenz se constituye en un camino, un modo, un umbral a la verdadera vida<sup>6</sup>, reaparece en Viscarra, pero conscientemente despojado de la veta vital-experiencial-poética saenzeana para cargarse de un crudo y vivencial, por ello no menos humorístico y humano, sello testimonial. “Quien ha leído *Felipe Delgado* de Jaime Saenz y cosas por el estilo, difícilmente puede imaginarse el mundo que se concentra en el interior de ‘Las Carpas’, porque para ir hasta allá, lo que menos vale es ser o parecerse a literato”, dice en “Las Carpas” (*Alcoholatum* 42), cuento que alude a una cantina frecuentada por alcohólicos de cepa. De este modo, Viscarra quiere construir un lugar de enunciación que rechaza intelectualizar el crudo y complejo mundo lumpen paceño para dar cuenta de él desde adentro, para hablar como uno de los de adentro. Ningún intelectual, así se trate de los más radicales, puede atravesar una frontera que sólo los

4 Entre estas crónicas, sin embargo, se encuentran textos como “Sueño de amor”, cuento fantástico en el que el sueño asesino de una niña se torna realidad una vez despierta. El amado asesinado en sueños resulta verdaderamente asesinado y ella poseedora del cuchillo asesino debajo del colchón. Incluso en estas incursiones en lo fantástico orbita persistentemente en la literatura de Viscarra el tema de la muerte.

5 La criminalidad que traspasa este mundo se hace evidente en todo momento (no sólo la de delincuentes, sino también la de la policía): “Como el local es punto de reunión de los choros, minas, palomillos y volteadores, la cana hace visitas sorpresivas para atraparlos. Cuando chapan a uno lo llevan hasta la esquina y allí le laburan todo el quivo que tenga guardado en sus enguillos y después lo sueltan” (*Borracho estaba* 77).

6 Recordemos asimismo la profusa presencia y función del alcohol en los cuentos de René Bascope Aspiazu, particularmente en “El portón”, en el que el personaje, por la vía del alcohol precisamente, accede gradualmente a un mundo que en principio había percibido como “nauseabundo”, “repugnante” y “obsceno”. La bebida es, aquí también, un medio, un camino, un umbral vinculado a las rutas de la abyección.



de adentro atraviesan. No se trata simplemente de una frontera física, sino de la posibilidad de entender: “se puede observar cualquier cantidad de hombres y mujeres, para entenderlos mejor, lo único que uno necesita es tener la misma predisposición que ellos tienen para ahogar sus existencias en alcohol” (*Alcoholatum* 42).

No puede evitarse hallar, sin embargo, puntos de contacto entre una y otra literatura, la de Saenz antecediendo la de Viscarra por décadas. En “Morgue y ramas anexas” de *Borracho estaba* (2002), por ejemplo, se lee: “Cuando necesito un poco de paz para ordenar mis ideas y tratar de inspirarme algún rayazo, me voy hasta el cementerio. Me pierdo entre las tumbas y mausoleos hasta encontrar un lugar tranquilo y callado, allí me siento sobre cualquier banca de madera y dejo volar mi imaginación” (207). Saenz escribe, en su introducción a *Vidas y muertes* (1986):

Siempre recuerdo una época de extraordinaria lucidez, en que solía frecuentar la morgue del Hospital General de Miraflores, alguna vez acompañado por el que fue gran amigo mío, el ahora difunto José María Salazar —y me bastaba percibir el olor de los muertos flotando en la penumbra para sentirme como nuevo, con renovada fe y con insospechadas energías.

Era en verdad un baño de luz, un torrente de sabiduría; un trance de grave aprendizaje. Era cosa de contemplar a los muertos —y por esta contemplación se me revelaba el sentimiento del júbilo en su más profundo significado [...].

Aquí me gustaba estar en mí, parado largo rato en el centro del cuarto, con terror y con júbilo en medio del olor de los muertos.

Y tales momentos valían toda una vida —realmente, eran dignos de vivirse (p. 11-12).

Por otro lado, la voluntad de distanciar su lugar del del poeta Saenz queda en tensión pues, con todo, el narrador de varias crónicas y relatos se asume también como tal: “Yo nací poeta, pero me parieron encima de un camastro donde muchísimas parejas clandestinas se habían revolcado amándose” (“Delirium Tremens”, *Alcoholatum* 67). La vocación literaria va íntimamente ligada a lo abyecto: no podrá separarse la escritura de la crudeza de la experiencia límite, de aquellos lugares sórdidos por los que transita y se arma el sujeto, sustantivamente ligados asimismo al alcohol:

[C]onocí fantasmas, delirios, visiones, ‘perseguidoras’, cadáveres, silencios bulliciosos, sangre, sudor frío; dolores ficticios, dolores auténticos; confusiones, interrogantes, caos, miedos. Temblaba mi cuerpo, y ese temblor se negaba a salir a través de mis poros. Y mi mente, mi pobre mente que sólo sabía de poemas, se volvió loca, y yo, poeta bueno y solidario, me solidaricé con ella.



Desde entonces ambos buscamos la lucidez perdida, mientras persistimos en quemar todavía lo que aún no se había extinguido, como la poca sobriedad que se niega a ser echada al olvido. Que sean otros elixires, más ardorosos y destructivos, los que me hagan olvidar que en mí no hay más lucidez, que la locura me hace ver estrellas donde para los demás no hay nada.

Me orino de miedo mientras ellos se miran y mueven torpemente sus cabezas como si pensarán: ‘A este loco el alcohol lo está trastornando...’ Pero yo no estoy loco, nunca dije que yo era loco o algo parecido. Yo estoy consciente y, como poeta, en verso les digo: ‘No dejéis que fauces apocalípticas os acechen, no dejéis que el invierno torne vuestro sol en luna misteriosa; no permitáis que vil guadaña como a mies os coseche, porque entonces vuestra fe será arrancada como desvencijada rosa’ (69-70).

Al interior de una imagen delirante del mismo cuento, agrega:

Por mi cuerpo recorren miles de gusanos [...]. Me están comiendo vivo y se están tomando mi alcohol y comiéndose mis poesías [...]. No puedo gritar porque se han tragado mi lengua, no puedo pensar porque ya han devorado mi cerebro... Y ya no soy poeta, sino, tan sólo una colonia infestada de gusanos (71).

Ningún texto arma tan bien la convivencia extrema del alcohol y la escritura en los bordes de la muerte. Son lugares que desde sus propias propuestas estéticas y existenciales trabajaron sustantivamente Arturo Borda, autor de *El Loco* (1966), y el propio Saenz.

Estaríamos ante un proyecto escritural que emerge de una paradoja sustantiva: por un lado, de esos bajos fondos donde todos los límites y fronteras han sido desafiados por la miseria y el alcohol, donde se vive al borde de la muerte cotidianamente, y, por otro lado, de un lugar necesariamente “intelectual” pues tiene que ver con la lectura, la escritura, y los esporádicos cruces hacia el orden letrado<sup>7</sup>. No deja de ser irónico y profundamente significativo que la jerga lumpen dé el nombre de “artistas” a los borrachos empedernidos, a los alcohólicos consuetudinarios: en el caso del Viscarra literaturizado, lo de “artista” vale tanto para su afición al alcohol, como para su afición a la escritura.

<sup>7</sup> En un cuento de su primera publicación (“Cadáveres y Cía”, *Relatos* [1996] 2005), el narrador dice: “Como les estaba contando al principio de esta pérdida verbal de tiempo”, estableciendo así como lógica enunciativa la tensión insalvable entre una vivencia extrema (la del encargado de la morgue, de la basura difunta de la ciudad) y el narrar de la misma en términos “letrados”, es decir, al interior de un cuento estructurado, ajeno al hacer cotidiano lumpen.



Con agudeza casi insostenible se presenta esta paradoja cuando nos encontramos con que, frente a la posibilidad de que ésta sea nada más que una postura discursiva, o incluso una pose intelectual, Víctor Hugo Viscarra muere en mayo del 2006 a consecuencia del alcohol, poco tiempo después de haber publicado *Avisos necrológicos*, su último tomo de cuentos. “Hay vidas que transcurren a la vera de la muerte” dije al iniciar este apartado, y pudo haberse esto entendido como parte de un proyecto escritural; resulta que sí, que el mundo ficcional-testimonial de Viscarra describe los bordes de la muerte; pero su propia vida también los describió hasta finalmente claudicar, como está previsto, además, en tantos de sus escritos y para tantos de sus personajes: por el alcohol. Vemos, así, el quemarse de tantos cuerpos en su escritura; cerrándose ésta, callando el momento en que el propio autor termina quemando el propio<sup>8</sup>.

Ya en “Cadáveres y Cía.” de su primer libro, Viscarra introduce a los lectores a una mirada donde han colapsado los principios mínimos de la moral burguesa, y donde se perfila el sujeto lumpen<sup>9</sup>, externo a las supuestamente hegemónicas normas de convivencia y comportamiento social<sup>10</sup>. Los cadáveres —vistos como desecho, como potencial botín— se alejan de nociones religiosas y morales socialmente instituidas de la muerte, se des-humanizan, y se convierten en objetos a ser hurgados, despojados, manejados indiferentemente por el “morguero”, a veces objetos de mofa, —“yo me considero algo así como un carnicero profesional, porque, al final, es precisamente la carne la que pasa entre mis manos” (55); “Para mí, los cadáveres son una especie de herramienta de trabajo” (59). Se describe con indiferencia, por la familiaridad anes-tesiante con la violencia y el dolor, el suicidio, la violencia de la muerte. Al describir a la mujer suicida que ha llegado a la morgue, el narrador dice: “estaba hecha mierda, porque, durante la caída, su cuerpo había chocado repetidas veces contra las salientes del barranco, que, al llegar al fondo, de la cholita no quedaba casi nada” (56). Impera, además, el humor negro.

La muerte es, pues, de entrada, despojada de toda solemnidad o consideración especial, respetuosa. Simultáneamente, sin embargo, Viscarra no deja de agregar el detalle humanizante, que choca y contrasta con la crudeza de tal mirada descarnada, material, utilitaria sobre los cadáveres: “Con el tiempo uno llega a encariñarse con los muertitos porque —aparte de sus familiares y conocidos— nadie más se acuerda de ellos; muchas veces he sentido algo semejante a la tristeza cuando nadie viene a reclamar por uno de ellos” (56). Es decir que hay una ambivalencia entre la crudeza —que deriva casi inevitablemente en el humor negro— y la piedad —que dota a la narración de su lado “más humano”—.

Un lado humano, sin embargo, que no tiene que ver con el amor al prójimo cristiano o la armónica convivencia de los burgueses en competencia, sino con una solidaridad primordial con



quienes también viven al borde, al límite en condiciones de extrema vulnerabilidad. Así como se puede robar al cadáver el oro de sus dientes o poseerlo necrofílicamente, puede sentirse pena por su absoluta soledad y abandono y, al mismo tiempo, mofarse de él. Asimismo, el mismo que roba o posee al cadáver, al final, opta por el suicidio, por correr la misma suerte de aquellos que yacen vulnerables, completamente solos en la morgue: de esta forma, el sujeto no evade ser quien él mismo profana, hundiéndose de esta manera, con una lúcida coherencia ética, digamos, en ese sitio abyecto de los cadáveres sin aura, sin deudos, en absoluto abandono<sup>11</sup>. “La morgue y ramas anexas” de *Alcoholatum* vuelve sobre este tema para abordar el inicial miedo que los cadáveres provocan al narrador, morguero circunstancial, y la rápida familiarización una vez iniciada la tarea de lavarlos: “tras aprender cómo hacerlo, vencimos nuestro temor y comenzamos a limpiar como quien limpia un piso sucio” (207).

Duras son las descripciones de muchas muertes de hombres y mujeres —destino que parecieran todos asumir como potencialmente presente en todo acto, en todo recorrido— que pueblan estos relatos. Los cuerpos suelen ir a dar a algún rincón de un callejón o suelen ser encontrados allí, rígidos, helados por el frío. Son muertes vinculadas al letargo alcoholizado y el frío, a la violencia criminal o a la violencia gratuita. En el caso de las mujeres, en “Balada para una vida inconclusa”, el narrador dice: “Cuando me dijeron que la negra Rafaela había muerto, la noticia no me produjo emoción alguna”<sup>12</sup>; luego añade: “a Rafaela la encontraron muerta en

**8** Esta vinculación alcohol, escritura y muerte debe estudiarse con mayor profundidad en los ya mencionados escritores: Arturo Borda, Jaime Saenz y Víctor Hugo Viscarra, en los que veo la cuestión vivencial del alcohol férreamente vinculada con el hacer escritural; también a este grupo hay que añadir a Bascope Aspiazu, por un mundo ficcional afín a las exploraciones de los anteriores.

**9** Hay una liminaridad en muchos de los personajes que pueblan esta literatura (de hecho como ocurre con el propio Viscarra literaturizado en *Borracho estaba*, “artista” y escritor al mismo tiempo; muchachito de clase media baja que se integra al mundo de los “artistas” por la errancia callejera y el alcohol); según las oportunidades y las conveniencias serán esto o aquello, se desplazarán por los lugares del sujeto diseñados en las capas más empobrecidas de la sociedad y en el *afuera* social y cultural que demarca lo lumpen.

**10** Digo “supuestas”, pues pongo en duda la claridad y autenticidad de tales normas dado lo enraizado de la corrupción en todas las clases sociales bolivianas, así como su sorprendente tolerancia con las más extremas formas de violencia (para con los indígenas y los indigentes, con las mujeres y los niños, por ejemplo). Estas literaturas extremas manifiestan, en este sentido, una cruda y desnuda crueldad o violencia, la que, en las otras clases sociales, no está sino simplemente disfrazada.

**11** No puedo dejar de pensar aquí en la coherencia circular que halla Blanchot en la obra de Sade: si el sujeto ficcional sadiano es capaz de ejercer la más extrema de las vejaciones y violencias sobre su víctima, él mismo no le escapa a la posibilidad de convertirse en una de esas víctimas. En este sentido, la literatura de Viscarra tiene un rasgo sadiano fundamental.

**12** Contrasta este cuento con otros en que el ‘polo piadoso’ de esta narrativa se manifiesta y conmueve al narrador con la noticia de la muerte de amigas y conocidas —como se verá más abajo—.



uno de los callejones de la otrora ‘Villa Balazos’, en posición decúbito dorsal, amoratada por el frío, y con un rictus de tristeza en su rostro inexpresivo” (Relatos 73). A otra muerte —la de la Loca Esperanza— se le añade la saña de la violencia criminal:

En las inmediaciones del bosquecillo de Pura [...] los de la policía habían recogido el cadáver de una mujer que había sido descuartizada brutalmente por desconocidos, quienes actuaron con tal saña que la cabeza fue arrojada a cincuenta metros del resto del cuerpo [...]. [A]lguien me avisó que el cadáver [...] había pertenecido a la Loca Esperanza (“La Loca Esperanza”, *Alcoholatum* 78).

Se agrega asimismo el elemento de la locura: “Sus pelos, eternamente hirsutos y despeinados, sumados a las lagañas que se enseñoreaban alrededor de sus ojos, le daban cierto aspecto siniestro” (79). ¿Destino del cuerpo? La morgue: “Lo botaron en un rincón, esperando que apareciera algún estudiante de medicina que por un precio económico comprara la parte que necesitaba para profundizar sus estudios” (79)<sup>13</sup>. La muerte de La Maribel por el abuso de Javier, quien la llevara al alcoholismo, la droga y prostitución es particularmente dura pues tiene que ver con un proceso de denigración en el seno de la pareja y una violencia enajenada en la vulnerabilidad del embarazo: “En una de esas apareció con la panza crecida y todos estaban seguros que Javier la había embombado. Un día de esos, este cuate la pegó en plena calle con tal brutalidad que le encajó varios puntapiés en el vientre, mandándola al hospital. Allí murió” (“Estilos de muerte”, *Borracho estaba* 190-1)<sup>14</sup>. Y, finalmente, está la Maxicha, la que de algún modo termina por explicitar lo que los otros textos no terminan de expresar en el narrador: el conmoverse. “Tengo que reconocer que me he vuelto un sentimental porque, de buenas a primeras, siento que todos los males que aquejan al mundo, en parte son culpa mía, y el no haber hecho nada para evitar que se propagasen [...] me hace sentir como un perro apaleado” (“Las mujeres de todos”, *Avisos* 14).

Lejos de la frialdad inmovible con que se relata el fin de la negra Rafaela, hay un sentido rastreo del proceso de deterioro de una mujer cuya belleza y fuerte temperamento va derruyendo inexorablemente el tiempo: “una voz me llamó desde el portal [...]. Por el timbre de la voz, deduje que era una mujer [...]. Era un guiñapo de mujer [...], cuando mis ojos se encontraron con los suyos, una especie de impotencia reprimida me acometió de improviso [...] recién reconocí a mi amiga la Maxicha” (14). Este encuentro, las palabras de la amiga le causan desazón. Prostituta de generoso físico y cicatriz en la cara (que “lejos de afearla, le daba una especie de toque sensual”), “los hombres se [...] disputaban para mantener con ella amores clandestinos y fantasiosos” (15). Pasado el tiempo, los hombres esquivan su mirada “para observar a otras mujeres que no tuviesen los encantos tan derruidos y maltratados” (18) —“les causa repulsa



esta mujer” (20). “La vida (o un remedo de ella) parece que la ha castigado más de la cuenta. Es cierto aquel dicho de que todo lo que se hace en esta vida, en esta vida misma se paga [...]. La piel de su rostro está percutida de sombras y de suciedad. En sus labios, de donde antes salían palabras melosas y promesas de desvaríos sensuales, una costra dibuja la huella de besos robados o de alguna enfermedad cutánea. Un fino hilillo de saliva fluye lentamente por entre sus dientes, mientras sus manos buscan [...] la pócima existencial que la devuelva al mundo de lo irreal, donde es más fácil recordar lo que uno era, sin reconocer lo que se es en la realidad” (19). Cuando van a darle la noticia al narrador de la muerte de la mujer: “me van a dar la noticia que mis oídos se negarán a escuchar, y mis labios se cerrarán herméticamente para no elevar una plegaria por su eterno descanso” (22).

También están las narraciones de las muertes de hombres; el caso de Yanelo, “uno de los principales proveedores de sobrecillos con cocaína a los viciosos del barrio de San Petersburgo”<sup>15</sup>: “La piltrafa humana que quedó de él fue encontrada, una madrugada, por los barrenderos municipales que creyeron que su cuerpo, envuelto con trapos sucios y malolientes, no era más que un envoltorio de basura arrojada por cualquier vecino furtivo” (“Morir en tiempo perdido”, *Relatos* 77). Destino del cuerpo: la morgue o la mesa de disección de la universidad pública, lugares donde van quienes no son nadie ni tienen a nadie:

Alguien contaba que el cuerpo amarillento de Yanelo [...] fue tirado encima de una de las mesas mármóreas del anfiteatro del hospital y, como no habían familiares que reclamaran tan tristes despojos, lo que quedó de Yanelo empezó a despertar la codicia de aquellos estudiantes de medicina que no pueden comprar su material de estudio a los responsables del osamentario del Cementerio General (p. 78).

Ese cuadro de crudeza y abandono contrasta con otras muertes, que sí son objeto de los rituales correspondientes: colaborando todos para que éstos puedan llevarse a cabo, algunos muertos corren mejor suerte y son despedidos ‘decentemente’: “yo no tenía dinero; así que tuve que ir [...] a vender el único par de zapatos que tenía en buen estado, para contribuir a que el cadáver de Facundo se velara con algo de decencia por lo menos” (“Allí donde los hombres ponen fronteras al horizonte” *Alcoholatum* 13). Esto remite también a que los pobladores del mundo narrado tienen diferente jerarquía; no todos están destinados a la morgue (tienen familia, vivienda) y, correspondientemente, no todos pueden soñar con un velorio y entierro ‘decente’—por esto, usar el término generalizante *lumpen* no corresponde; se trata en verdad de un escenario donde conviven muchos mundos: todos ellos sin embargo vinculados a la pobreza y a la miseria—. Existe un gran arco que va desde los más anónimos y desvalidos hasta los que tienen nombre, vivienda y círculo familiar y social; los relatos recorren este arco desplazándose



en sus posibilidades. Caso “intermedio” sería el de Bambi, ex luchador del ring intoxicado hasta morir. En un “cuartucho semiderruido” vive con su mujer, también alcohólica, “sus dos entenados (Juan de dieciocho años y el otro de unos diez), el Santiaguito, de unos tres o cuatro años, que era el encargado de buscar el trago en la tienda de don Valico; el Sapo, un alcohólico que era uno de los mejores amigos del Bambi; un chofer que decía ser primo carnal de la mujer del Bambi” (“Tres velorios: Bambi y familia”, *Borracho estaba* 196). Cuando avisan a la mujer que Bambi está en la morgue, los amigos hacen una cuota para los gastos del entierro, pero no puede “recoger el cadáver porque no había alcanzado la plata”, así que velan la ropa con que vestirían al muerto<sup>16</sup> y luego lo acompañan a la fosa común (pp. 197-8): “Bambi descansaba en paz y lo había enterrado antes de que los estudiantes de medicina lo utilicen en sus prácticas” (p. 199). La mujer poco después muere en hospital enferma de un mal venéreo: “falleció sin que nadie la ayudara” (199).

Las cantinas y el alcohol en todo caso tienen un rol esencial en ese ‘caminar de la mano de la muerte’: al hablar de una de las cantinas más célebres, Las Carpas, “paraíso infernal y dantesco, espejismo del desenfreno, la miseria y el delito”, “una más de las cantinas de mala muerte que infestan los barrios populares de esta ciudad” (“Las Carpas”, *Alcoholatum* 41), el narrador enumera lo que implica integrar ese escenario: aparte de “despercudirse de todos los falsos conceptos moralistas y pseudo-religiosos”, “matar el romanticismo [...] conformar[se] con el sexo, que, morboso o erótico, se compartirá, si no en los baños, en cualquier callejón oscuro y maloliente” y “renunciar al concepto de la amistad y la honradez” (ya que el ladrón o el engañador será pronto a su vez robado y engañado y viceversa), “hay que caminar de mano de la muerte” (mi subrayado). Esto está asimismo vinculado a la anonimidad:

¿Cuántos pasaron por Las Carpas? Hubieron muchos y la relación que se haga puede ser pesada y cargosa porque a nadie le interesa saber qué pasó con doña Maruja, don Jorge, el Amado, el Ceros, el Calaminas Mayor [...] y decenas más de antihéroes que murieron allí, y solamente quedaron sus apodos, puesto que sus nombres no fueron recogidos por los historiadores y biógrafos de las páginas sociales (44).

“Cuento para alejar las tristezas”, precisamente, trata de un hombre sin nombre —ni siquiera apodo— que cae muerto en la cantina y de cómo el cantinero lo saca fuera para que el deceso parezca haber ocurrido fuera de su local. Una vez camino a la calle y auscultados los bolsillos, alguien llama “para denunciar la existencia de un cadáver en una callejuela cualquiera”. La cantina vuelve a su rutina, los brindis se suceden: “nadie más se acordó del que había perecido” (*Alcoholatum* 46). Los que vuelven a los brindis saben que cualquier día puede ser uno de ellos



el cadáver estratégicamente retirado del recinto. Junto al notable Las Carpas, está El Averno, “una de las cantinas con categoría”<sup>17</sup>. Considerada también como “antesala del infierno”, en la descripción que se hace de ella se enfatiza en la violencia alcoholizada: “allí hubieron infinidad de asaltos, violaciones, peleas, atracos y uno que otro asesinato”. En “violentas noches de farra”, “a nadie le extrañaba ver el empedrado manchado de sangre, ni los jovencuelos sin chompa ni zapatos que dormían en el suelo” (*Borracho estaba* 72). “Ha corrido tanta sangre, que ese callejón podía estar teñido de rojo” (73). Al retornar a Las Carpas en sus memorias, Viscarra enfatiza nuevamente las muertes allí ocurridas: “es de esas cantinas que llaman de mala muerte. Bueno, es de mala muerte porque, por mis días de bohemia, murieron cinco o seis personas” (75). Pero no es sólo violencia la que impera en estos espacios, sino autoviolencia: suicidio. Es el caso de Reynaldo, que se acerca a un capitán de tránsito que “se tomaba sus cinco o seis tragos cargados antes de ir a su pega” y se presta su revólver diciendo: “Hermano, ¿me puedes prestar tu revólver para matarme?”. Pensando que se trata de una broma, el capitán le pasa el arma sólo para ver acto seguido el disparo en la cabeza. Al día siguiente, Las Carpas vuelve a abrir como si tal cosa, “como si allí no hubiera muerto ni una mosca” (78).

**13** En una imagen que nos devuelve muy evidentemente a “El portón” de Bascopé Aspiazu, el narrador recuerda haber visto de niño una escena de sexo colectivo con la Loca, quien abría las piernas a un grupo de borrachos a cambio de comida; así como haber participado en apuestas para ver quién ridiculizaba más a la Loca, que dormía a pierna suelta “tirada en posición grotesca en una de las aceras” (*Alcoholatum* 81).

**14** Habría que hacer un análisis más agudo de lo femenino en Viscarra. En general, parece haber una igualación genérica en la vida límite que describe esta literatura. Sin embargo, por momentos, se da una especial atención a ciertos personajes femeninos, un prolongarse de la mirada narrativa sobre ellos, que no carece en muchos casos de gran crudeza, pero que parece recalcar el lugar particular que ocupa la mujer en este mundo despiadado, delirante, extraordinariamente violento. ¿Un reconocimiento de la doble subalternidad de la mujer? ¿Una mirada de algún modo conmovida por una forma incluso más dura de existencia?

**15** La obra de Viscarra está llena de expresiones y palabras de la jerga lumpen de La Paz —parte de la cual se cuela al habla general popular de la ciudad—. No es casual que su primer libro haya sido, precisamente, *Coba. Lenguaje secreto del hampa boliviana*. Su narrativa despliega, por supuesto, un conocimiento profundo de esta jerga, la que además de permitir vislumbrar un mundo y una lógica, agrega grandemente al humor de su obra. Un no-paceño encontraría “San Petersburgo” en *Coba*: “San Piter; San Petersburgo. En La Paz, la cárcel de San Pedro” (p. 105).

**16** En el segundo velorio que se narra en el mismo texto, la viuda vela el ataúd vacío y la ropa que llevaría el difunto, pues no había podido recoger al marido de la morgue (“Tres velorios: Guiños de viuda”, *Borracho estaba* 201). En el tercero (“Tres velorios: La soledad de don Jimmy”), el ex profesor de inglés, don Jimmy, dedicado “a la artillería pesada” por los avatares de la vida y el amor, muere enfermo y es velado en la mutual El Porvenir... Allí asisten los familiares de don Jaime: “que sólo aparecieron a la hora de su muerte” (p. 205).

**17** La obra de Saenz inmortalizó las chinganas o cantinas populares, lugares de reunión de aparapitas y alcohólicos de toda laya. Como ya se decía antes, Saenz convirtió estos espacios de expendio de alcohol en lugares privilegiados para el verdadero conocimiento.



Es necesario remarcar el lugar que tiene en este mundo el suicidio. Podría decirse que, en general, pertenecer a él es en gran medida un gesto suicida, precisamente porque se está expuesto a la muerte y dispuesto en todo momento a morir. Recordemos a los suicidas de “Cadáveres y Cía” y este suicidio que acabamos de reseñar. También está el del Capulina, muchachito enamorado que, ante el desprecio de su amada Teresa, se abre las venas en la Avenida del Poeta (área tradicionalmente preferida por los suicidas paceños, especialmente por el puente de la Américas que corre por encima y suele ser usado como plataforma de despegue hacia el vacío). Pero una forma muy peculiar de suicidio es el que llevan a cabo los clientes de El Cementerio de los Elefantes, el “traguerío de doña Hortensia”<sup>18</sup>. Se trata de una cantina muy particular: se acude a ella para “morir al pie del cañón”, bebiendo hasta el final. A los que así lo quieren, se les destina un cuartito con foco en el que se coloca un balde con dos litros de bebida, cerrándose luego la puerta con candado. Si la bebida se agota, se puede pedir más (pagando siempre al contado). Hay quienes duran hasta dos semanas, sólo bebiendo, sin comer; otros no más de dos días. Como en el caso de las otras cantinas, a los muertos se los saca del local y se los echa en algún callejón para que los recoja la policía —no faltan los “artistas” que se ofrecen a hacerse cargo del muertito, luego que la dueña ausculta los bolsillos del muerto—. El narrador añade hacia el final de su relato que alguna vez el padre Strecht, “un curita extranjero que trabajaba en La Paz con los artilleros”, le había contado que la policía le había confesado que no clausuraba el boliche porque “ese tipo de negocios era algo así como una ayuda porque, a su manera, reducía el número de alcohólicos que deambulan la ciudad” —claro, para no cerrarlo, la policía cobra un monto a doña Hortensia—. Sospecha el narrador que no es el único local con estas características, pues no se explicaría de otra forma el que “aparezcan en sólo ese sector tres o cuatro muertos a causa de una sospechosa intoxicación alcohólica” (“El Cementerio de Elefantes”, *Borracho estaba* 192-5). En Avisos necrológicos, encontramos a un anciano abandonado en un asilo, ya ni siquiera visitado por familiares, que luego de un “exabrupto” (“— ¡Qué mierdas! —gritó en voz alta—, hoy mismo voy a abandonar para siempre esta porquería”) al que nadie hace caso, se lanza al vacío: “caminó hacia la terraza y [...] subió la baranda de cemento y, a manera de olvidarse de sus achaques —sin pensarlo demasiado— echó a volar” (“Achaques de la vejez” 9).

Esta idea de deshacerse del muerto para no verse involucrado en la investigación policial orbita en muchos de los cuentos: señala a que el que cae muerto por intoxicación, se suicida, o es víctima de un acto de violencia letal, en últimas, muere solo. Esa es la ley de la cantina. Todos allí saben que así como ellos despachan al muertito a la anonimidad de la calle, al lugar donde nadie se hace cargo, donde nadie se responsabiliza, pueden a su vez ser ellos mismos despachados. La crudeza del acto de deshacerse del cuerpo cobra otro matiz cuando quienes se deshacen del cuerpo saben que ellos pueden ser el próximo. Como el morguero de “Cadáveres



y Cía.”, los actos cometidos son actos que retornan sobre uno mismo: hay, pues, una coherencia —insisto— circular. Se es parte de un movimiento, de una lógica de las cosas que no para, que no perdona, implacable. Cuando Víctor Hugo Viscarra escribe: “Los alcohólicos, aparapitas y algunos delincuentes fallecen de cirrosis o por el frío que agarran mientras duermen en las calles, totalmente borrachos” sabe que escribe lo que perfectamente puede pasarle a él.

Hay una vertiente en esta narrativa que se ocupa de la violencia estatal o institucional. Está, por un lado, la policía, ente público que se hace cargo del recojo de cadáveres y, como ya vimos en la nota 15, sujeto de un sinfín de abusos:

[L]os tombos generalmente salen en parejas y frecuentan las cantinas para sacar plata a los giles que están bebiendo, meterse sin que los llamen en las peleas de ebrios, voltear a las cholitas o minitas que caminan por las calles, molestar a las que venden café en toldos y quioscos, patear a los q'epiris que duermen en las tarimas de los mercados, extorsionar a los palomillos que se k'olean por las calles céntricas, querer aprovecharse de las minas que patinan en la Pérez Velasco y otros lugares estratégicos, tomar trago a la manga de las poncheras, rastrillar a los cañas que duermen en las calles mulas de borrachos, charlar con los pericotes que conocen para preguntarles cómo les va en sus laburos, sacar la mierda a bastonazos a los que no quieren ser custodiados o someterse a sus 'órdenes'...” (“Guardianes de la ley”, *Borracho estaba* 156-7).

La policía es elemento constitutivo, como se ve, del mundo lumpen; no como agente de la ley, sino como parte de la lógica criminal, la que en su caso está fuertemente protegida por su poder de apresar, golpear y extorsionar, así como por el arma que portan<sup>19</sup>. Pero existen, por otro lado, unos “esbirros del poder” (¿agentes del Ministerio del Interior en tiempos de dictadura?) que, en “El muerto mal asesinado”, asesinan a este hombre (no identificado con un nombre sino hasta el final) que “vivió confiado en que algún día la paz y la confraternidad reinarían entre todos mis coterráneos”, hablando “palabras ininteligibles para una sociedad hipócrita y metalizada” (*Alcoholatum* 74). Es también una de las escasas piezas en las que Viscarra co-

**18** Es de notar que la novela *La muerte infecunda* de Bascopé Aspiazú visita también este lugar y lo incorpora a su propio mundo ficcional.

**19** En este sentido es interesante la historia de “La Bruja”, un ladrón de relojes (un *tak'abobos*) que un día aparece uniformado: “Lo habían aceptado en el Grupo Especial de Seguridad” (*Borracho estaba* 157). Por mala conducta es suspendido de la fuerza policial, pero no hace más que trasladarse a otra ciudad para volver a incorporarse. La ley, pues, no es más que otra versión de la criminalidad.



menta sobre las clases sociales privilegiadas, pues el mundo que arma en su ficción transcurre desvinculado de ese otro, en ese otro lado al que es tan difícil acceder si no es se es parte de él. En la última línea del cuento, en un brusco vuelco, confiesa: “no tengo rabia porque se haya consumado esta injusticia [...] porque el amigo que fue muerto y asesinado, y cuyos enemigos creen ingenuamente que está bien muerto, se llama Jesucristo, y tengo la seguridad que va a resucitar al tercer día” (77). Se trata de un cuento alegórico (extraño como lo es el cuento fantástico mencionado en la Nota 3) que establece así la imagen del sacrificado que congrega a los sacrificados de la violencia estatal. De hecho, en “Guardianes de la ley” se relata brevemente un hecho ocurrido en 1981 (durante la dictadura de García Mesa), en que “soldados y carabineros al mando de un oficial del Ejército” irrumpen “violentamente al albergue del padre Daniel”, sacan a los alojados y los llevan a una cancha de fútbol. Obligados a trotar, a realizar ejercicios violentos, tres de los sujetos mueren en el hospital. El cura Daniel, luego de reclamar por estos abusos, es amenazado por tres jefes policiales: “le sugirieron guardar silencio, porque si no podía salir del país exiliado por ser un cura extremista” (*Borracho estaba* 161).

“Testamento” es un texto que responde a esto de “caminar de mano de la muerte” en sentido de tener listo el documento que vaya a establecer quién se queda con qué a la hora de la propia muerte:

Ante la proximidad del momento en que yo deberé marchar en pos de horizontes más halagüeños y promisorios, y como dicen que es menester y obligatorio dejar a quienes se quedan con lo que no podremos cargar hasta nuestra fosa, me he visto obligado a redactar una especie de testamento donde haré constar, cláusula por cláusula, la manera en que mis ‘bienes’ - es mi voluntad - deben ser distribuidos. (*Alcoholatum* 113)).

Inmediatamente se revela la ironía: ¿qué bienes puede tener alguien que recorre la peligrosidad del alcohol generalmente con los bolsillos vacíos? Son libros (inexistentes) y cuartillas (robadas) lo que tiene el narrador: “Todos mis libros, absolutamente todos, los dono a la Biblioteca de Alejandría, puesto que como los he perdido irremediamente, presumo que a ese lugar han ido a parar”.

Los textos que me fueron robados, como ignoro a qué manos han ido a parar, quedan en calidad de perdidos”. Además de dejar sus deudas a sus acreedores, cede sus pensamientos “a la humanidad entera” y — ¡ojo!— “no para que los aprovechen sino para que aprendan cómo, en el más completo estado de abandono, un ser humano puede cultivarse y educarse sin pasar por institutos, universidades, simposios, congresos, postgrados, maestrías y demás tucuymas (114).



Lo único que preserva son sus pocas ropas: “si las cedo a alguien, ¿con qué voy a cubrir mis desnudeces?” (115); pero, inmediatamente, agrega: “Aunque, claro está, si a alguna persona les son de utilidad todavía, se la entreguen, que yo, solidario como el viento que sopla por igual para los mortales, animales y minerales, creeré haber encontrado en ese viento generoso, el abrigo que cubra mis partes púberes y calientes mis anquilosadas extremidades” (114). Pide perdón a sus enemigos y deja su corazón a “aquellas personitas que se divertieron hasta el cansancio con sus artimañas y juegos sentimentales [...]. Sólo a ellas les pertenecen los guñapos de mi devaluado corazón” (116).

Víctor Hugo Viscarra describió su muerte, la previó en su literatura, al enunciar: “Los alcohólicos, aparapitas y algunos delincuentes fallecen de cirrosis o por el frío”. Dejó un testamento para cuando ello ocurriera: una gran risa emerge de este testamento. De testamento tan nutrido de explicaciones y descripciones, lo que realmente queda es lo que leemos de él, lo que dejó escrito. Literalmente. Nada más. Imagen poderosa de ese afuera que es la vida de los que viven al borde de la muerte, esa absoluta intemperie: riendo incluso más allá de ella habiéndola visto a la cara a todo momento, habiéndola esquivado indiferente: “ninguno se metió en el problema [...] cada no se fue alejando por sus respectivos rumbos, mientras el hombre caía sobre el piso [...]. A nadie en especial, y mucho menos a mí, nos importó averiguar qué había sucedido”.

## Bibliografía

BASCOPE ASPIAZU, René (1985): *La tumba infecunda*. La Paz: Los Amigos del Libro.

\_\_\_\_\_ (2004): *Cuentos completos y otros escritos* La Paz: Plural/Editorial La Mariposa Mundial.

BEDREGAL, Yolanda (1991): *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Los Amigos del Libro.

BORDA, Arturo (1966): *El Loco*. La Paz: Honorable Alcaldía Municipal/Biblioteca Paceña.

CÁRDENAS, Adolfo (1989): *Fastos marginales*. La Paz: Vidrio Molido Ediciones.

SAENZ, Jaime (1979): *Felipe Delgado*. La Paz: Difusión.

\_\_\_\_\_ (1986): *Vidas y muertes*. La Paz: Ediciones Huayna Potosí.



## 96 Muerte y literatura: aproximación a algunos textos de Víctor Hugo Viscarra

\_\_\_\_\_ (1996): *Santiago de Machaca*, Obra inédita. La Paz: Ediciones Centro Simón I. Patiño.

URZAGASTI, Jesús (1992): *De la ventana al parque*. La Paz: OFAVIN.

VISCARRA, Víctor Hugo (2001): *Alcoholatum y otros drinks. Crónicas para gatos y pelagatos*. La Paz: Correveydile.

\_\_\_\_\_ (2002): *Borracho estaba, pero me acuerdo. Memorias de Víctor Hugo*. La Paz: Correveydile.

\_\_\_\_\_ (2004) [1981]: *Coba. Lenguaje secreto del hampa boliviana*. La Paz: Correveydile.

\_\_\_\_\_ (2005) [1996]: *Relatos de Víctor Hugo*. La Paz: Editorial Tercera Piel.

\_\_\_\_\_ (2005): *Avisos necrológicos*. La Paz: Correveydile.



## La construcción de la marginalidad: La identidad y la representación en las poéticas hip hop alteñas<sup>20</sup>

Cleverth Carlos Cárdenas Plaza\*

### Resumen

El artículo aborda las poéticas hip hop de El Alto, en Bolivia, explicando que las mismas involucran a los jóvenes en la construcción identitaria y la lucha por producir sus propios significados. Desde esa perspectiva se explica el contexto político e histórico en el que se encuentran estos jóvenes –que cantan sus líricas hip hop en aimara– relacionándolo con la intención de generar una estética discursiva de los sentidos que se producen sobre ellos. En su rap desmascaran la discriminación a la que están sujetos por parte de la “sociedad dominante” y del mismo Estado; siendo su labor poética, sin embargo, la que apuesta por la reconstrucción de lo “boliviano” desde sus propias raíces, en este caso aimaras. Al mismo tiempo, y no sin temor, este trabajo pretende relacionar la crítica literaria con la lectura de estas poéticas “marginales”, procurando demostrar que estas poéticas denotan la perspectiva cuestionadora y creativa que se suele considerar dominio de la literatura.

### Palabras Clave

hip hop; poética marginal; culturas juveniles; identidad- representación; cultura política.

### Abstract

This article explores the *hip hop* poetics in El Alto, Bolivia, explaining its origins in the identity construction of the young generation and their struggle to produce their own significant. From this perspective, it enlightens the political and historical context that surrounds these young people –who sing their *hip hop* lyrics in aymara–relating them with the purpose of generating a discursive aesthetic of the senses. In their rap the youngsters unmask the discrimination to

**20** En parte los resultados de este trabajo provienen de la investigación: *La política de los ‘otros’: la constitución de la subjetividad política de la juventud en la ciudad de El Alto*. Trabajo coordinado por Giovanni Samanamud, Patricia Prieto y Cleverth Cárdenas P.

\* Cleverth Cárdenas Plaza es Magíster en Estudios de la Cultura UASB-Ecuador. lic. En Literatura UMSA- Bolivia. Actualmente concluye una investigación del Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB) sobre la subjetividad política de los jóvenes de El Alto, proyecto citado en este artículo. Es docente de la Carrera de Literatura UMSA e investigador del Instituto de Estudios Bolivianos – UMSA. Contacto: c2cardenas@yahoo.com



which they are subjected by the “dominant society” and even by the State. Their poetic production, nevertheless aims at the reconstruction of the “Bolivian matter” from the perspective of their own roots, in this case, aymaras. This essay also intends, not without caution, to relate literary criticism with the reading of this “marginal” poetics, trying to demonstrate that they denote a questioning and creative perspective which is normally considered a literary domain.

### **Key Words**

*hip hop*; marginal poetics; juvenile cultures; identity–representation; political culture.

*Con agallas de mi gente -los aymaras-  
soy descendiente de Tupac Katari  
soy su pariente, su ideología -en mi mente-  
preparando la raza -estuvo- durante siglos inconsciente.  
Arrasando yo estoy  
con mi raza poderosa,  
con mis culturas que no son poca cosa.  
(Ukamau y ké)*

En Bolivia se discutió poco sobre la literatura marginal, sorprendentemente existe gente que piensa que el tema está de moda o lo estuvo y colmó las agendas de investigaciones en todo el mundo. Ciertamente en los ámbitos de las Ciencias Sociales, los Estudios Culturales, por mencionar algunas ramas académicas, la marginalidad fue y es un tema dominante; en el caso latinoamericano la crítica literaria o de modo más claro algunos críticos literarios, como Vich y Rowe, se dedicaron a revisar discursos marginales entendiéndolos como “objetos de lectura”. Sin embargo, haciendo una revisión de la producción de crítica literaria boliviana, observando publicaciones y otras producciones textuales, puede verificarse que no se trata de un tema dominante; específicamente hay dos posibles entradas al tema de la literatura marginal: la primera digamos geográfica y la segunda temática. Después de ello existen lecturas que hablan de la literatura indigenista y la presencia de la temática andina, pero eso más bien es un tema central en el caso de lo que se conoció como la literatura andina.

Respecto a la entrada geográfica sobre la literatura boliviana encontramos “Marginalidad y escritura en la nueva narrativa boliviana” de Luis A. Portugal quien en 1997 postulaba que la narrativa de los 90 se fortaleció por nuevas temáticas y nuevos narradores. Sin embargo, el



tema de nuevos narradores es desplazado a lugares, focus de enunciación los llama Portugal, como Santa Cruz y el Beni. Llama la atención sobre la narrativa de Homero Carbalho a quien llama viajero intercultural y de quien rescata su modo de abordar la memoria, el escritor es beniano, y retoma el tema en el contexto urbano de Santa Cruz. En una lectura rápida la marginalidad postulada se da por el origen tropical del escritor, sin embargo y a la luz de nuestro nuevo contexto, ya no se puede pensar ese espacio como marginal.

Por otro lado, la entrada temática a la literatura marginal en Bolivia involucra discusiones que tienen como sólido asidero: *Literatura Contemporánea y Grotresco Social en Bolivia* (Sanjinés, 1992) y “La ciudad Periférica: acerca de la nueva narrativa boliviana” (Orihuela, 1997). Estos trabajos desde sus particularidades abordan la temática marginal en la literatura boliviana. Sanjinés plantea una lectura a partir de la cual rastrea el origen del grotresco social en el discurso literario boliviano, encontrando que el mismo se comenzó a manifestar con lo que él llamó la frustración revolucionaria (post 52); donde a consecuencia del autoritarismo se llegó a producir un grotresco, cuyo fin último devino desestructurador frente a la situación política de su época. Para el desarrollo de esta parte del argumento Sanjinés nos remite a escritores canónicos bolivianos: Cerruto, Quiroga S., Camargo. Al final de su libro refiere, entre otras, la narrativa de René Poppe cuyos textos relacionados al imaginario minero y sus deidades son tema central de referencia. El trabajo de Sanjinés nos envía de modo inicial a lo marginal, toda vez que un escritor de referencia, leído por él, tiene como tema ese ámbito.

En “La ciudad Periférica”, artículo de Orihuela, la crítica comienza a desandar inevitablemente sobre el tema, la representación de sujetos marginales de la ciudad de La Paz. Los narradores de referencia son René Bascopé y Adolfo Cárdenas cuyas narraciones se relacionan con la vida cotidiana en las laderas de La Paz, es decir los “márgenes”. En el específico caso de *La tumba infecunda*, que fue definida por Antezana como la narrativa “del destino marginal urbano” (Orihuela, 1997:7); Orihuela supone encontrar la patentización de un “efectivo acto de resistencia cultural que opta por la ampliación de sus sentidos antes que por su clausura” (9). Es decir finalmente la novela es el resultado de la expansión de los sentidos del ‘referente’.

De ese modo Orihuela encuentra que su trabajo, en cierto sentido, es una prolongación de la propuesta de Sanjinés quien llegó a trabajar el grotresco que emergió en los años 70 y él, el que emergió a mediados de los 80 (1997:6). Así, encontrará que existe una ficcionalización de la oralidad urbana marginal donde “dos sistemas culturales disímiles se buscan, se ponen en contacto y se imbrican al grado de tornarse indispensables el uno para el otro” posibilitando transformar en escritura a la voz (Orihuela, 1997:11). De ese modo asume que no sólo se trata de



encontrar una temática, sino del logro de una estructura que evidencie una irrupción entre dos universos. Si Cerruto posibilitaba ver la desestructuración de la realidad, Cárdenas y Bascope posibilitan ver la irrupción de otros mundos en la gran literatura, la presencia de otros códigos culturales manifiestos en contextos urbano-marginales.

Hasta ahí es donde llega la discusión sobre lo marginal en la poética que se trabajó en Bolivia. Desde allí es necesario plantear un intento de corte que aclare la reflexión propuesta.

### **¿Qué son las textualidades marginales?**

Lo hasta ahora desarrollado sin duda deja más preguntas que respuestas, sobre todo cuando en tiempos 'postmodernos' pretendemos definir algo. Muchas aproximaciones suelen llevar a las soluciones más relativistas que entre otras cosas pueden afirmar que es necesario visibilizar a los sujetos marginales y para ello es buena la literatura, la política, el arte, etc. Pero ¿cómo podemos evitar una respuesta relativista y al mismo tiempo hacer una afirmación sobre un tema tan delicado?

En procura de revelar la interrogante revisé diversos libros, lo que estaba a mi alcance en Bolivia, de ese modo vislumbré algunas de las textualidades que podrían ser nombradas como literatura marginal<sup>21</sup>, así fue como me percaté de la abundancia de textualidades que pueden ser descritas como marginales. Ciertamente en Bolivia es difícil puntualizar qué es lo lateral. ¿Qué es ello? Lo que la élite no lee, ¿pero ésta es: cultural, económica, racial, social? Entre los libros revisados está el poemario de un diplomático que además de no aportar gasta papel, tinta y sólo se difunde obsequiado; también están algunos fancines; del mismo modo autores desconocidos y oscuros; si pretendiera ser alternativo también se ve un guión de una obra de teatro homosexual; algunos libros de Viscarra, revistas donde aparecen escritores nunca vistos; literatura producida durante las dictaduras y que fue proscrita; también muchos libros de tradiciones orales, Lienhard llamaba a la mezcla de literatura con oralidades literatura alternativa hay mucha bibliografía sobre el tema teoría, crónicas y publicaciones; además de un archivo personal de recopilaciones en la amazonía boliviana y los Andes. Es decir lo producido es demasiado y muy diverso, aunque sólo enumeré lo que existe en mi biblioteca. Mis dudas se incrementaron cuando me cuestioné si la literatura boliviana también podría ser marginal ¿no?

Para no extenderme establecí un corte inicial, podemos entender lo marginal en las poéticas como el discurso que se define a sí mismo como tal. En este punto de la intervención verificamos que son pocas las poéticas autodefinidas como marginales; sin embargo, las hay y comenzaremos



a enumerarlas: la literatura de Viscarra, aunque a veces esa definición parece más retórica; la producción estética de la Familia Galán, grupo homosexual que hizo presentaciones teatrales; las canciones de algunos grupos Hip Hop alteños; y algunas corrientes editoriales como Yerbamala Cartonera y Los Nadies. Teniendo a mano este cuerpo de poéticas que se autodefinen como marginales corresponde hacer una selección y dada la premura en presentar este esbozo nos tomamos la atribución de seleccionar sólo una de ellas: la de los hiphopers alteños. Elección arbitraria, pero como se verá es interesante por el contenido que tiene la poética seleccionada.

## Los hip hoperos de El Alto

Esta intervención tiene que ver con los modos cómo sujetos que son representados como peligrosos y marginales por los sectores conservadores de la población boliviana procuran generar su propia autorepresentación. Hall llamó a ese gesto lucha por el significado, indagaremos en los modos cómo un grupo de jóvenes alteños comenzaron a: generar adscripción, construir su identidad y con ello hacerse cargo de su representación, pero desde un ámbito poético-político. Pues en última instancia la autodefinición tiene que ver con la política, lo mismo que los compromisos que uno mismo quiera asumir. El estudio del discurso de estos jóvenes proviene de la investigación “La política de los “otros”: la constitución de la subjetividad política de la juventud en la ciudad de El Alto”, investigación de cuyo proceso fui parte.

Las prácticas juveniles que procuro explicar son de jóvenes que tienen entre 14 y 24 años, es decir los mayores nacieron en 1981, cuatro años antes que se promulgue el Decreto Supremo 21060<sup>22</sup> (1985). Si no nacieron durante el periodo neoliberal del Estado boliviano, fueron educados dentro del mismo. Otra consecuencia de ese proceso fueron la legalización de la libre contratación, el deterioro de la economía minera y campesina que fueron la causa de una masiva migración rural hacia La Paz; siendo El Alto el lugar de rebalse y de contención de esos migrantes. La configuración de este grupo de jóvenes entonces tiene que ver con este contexto, no sólo nos referimos a la migración, sino fundamentalmente al tema de la vida y contexto político que les tocó vivir.

**21** Me sentí como John Beverley cuando procuraba teorizar el testimonio en su célebre trabajo: “Anatomía del testimonio”.

**22** Con este Decreto el Gobierno boliviano llevó las políticas estatales hacia en neoliberalismo. Los jóvenes que describimos nacieron y fueron educados en un Estado que tenía el neoliberalismo como horizonte.



Partiendo de la pregunta: ¿cómo los hiphopers articulan su lucha por el significado con su autoidentificación? Y asumiendo que su lucha por el significado tiene que ver, como se desarrolla en la investigación referida, con una actitud generalizada entre todos los jóvenes alteños. Es preciso recordar que en una encuesta, realizada en ocho de los nueve distritos de la ciudad de El Alto, una gran parte de los jóvenes manifestaron su preocupación por la política boliviana, su interés por participar de ella y reconocieron que consideraban importante hablar de política con sus pares. Esta verificación, va en contra de muchas investigaciones que asumen a los jóvenes como apáticos frente a la política y poco democráticos. Más bien se puede ver que hay una preocupación por la realidad nacional. De ese modo, las prácticas de los hiphopers no deberían considerarse como aisladas, porque tienen una fuerte carga política. Su discurso es la expresión de un modo de sentir y vivir que comienza a generalizarse; por eso en sus líricas ellos hacen explícita una experiencia colectiva, la marginación.

Nos interesa estudiar la poética de los hiphopers por lo que acabamos de mencionar y porque con ella crean su identidad combinando el pasado con su tiempo. Entonces no se trata de un estudio de caso que pretende leer sus prácticas como aisladas, sino en su relación con el contexto general. Por la extensión no tocaremos sus relaciones con otras discursividades situadas a su alrededor, sin embargo, vale la pena dejar por sentado que los significados de su práctica no son aislados. Más bien siempre están en concierto con lo que les rodea, una actitud frente al contexto, frente a la historia reciente y es visible una **esperanza** en todo lo que hacen. Además ellos toman como punto de referencia y de crisis lo acontecido en octubre de 2003<sup>23</sup>, hecho que al parecer se volvió importante para posibilitar una subjetividad que se inaugura como política, es decir ya no pasiva frente a la realidad nacional. En ese sentido, no se los puede considerar renegados o subversivos, sólo por la agresividad de algunas de sus canciones, al parecer se trata de otro modo de relacionarse con la realidad y sus perspectivas a futuro<sup>24</sup>, que en ese sentido revelan una actitud política.

Esta propuesta pretende analizar el discurso que subyace a las canciones de los hiphopers alteños desde la identidad y la representación, asumiendo el carácter político de este tipo de interpelaciones. Los hiphopers en su discursividad expresan el sentir de una mayoría de jóvenes de El Alto, al afirmar sus diferentes modos de adscribirse a sus identidades: nacional, local y étnica hacen visible su preocupación por la política nacional. Su modo de comprenderla tiene que ver con reconocerse como parte del ámbito nacional. Ellos si se reconocen bolivianos, en la medida que sienten ser parte de una totalidad, aunque el modo cómo se administró lo estatal los relegó y no vacilan en denunciarlo.



El grupo había comenzado a estructurarse a partir del año 2003. En octubre de ese año se programaba la organización del Primer Festival de Hip Hop en El Alto; por las razones que todos conocemos, octubre 2003, el mencionado Festival no se realizó. Sin embargo, se articuló un grupo en torno a la radio Wayna Tambo que fue coordinado por Alfonseca, más conocido como Marraqueta Blindada; junto a él algunos hip hoperos alteños organizaron un taller de escritura de líricas<sup>25</sup> cuyo resultado se tradujo en un CD llamado Wayna Rap editado a fines del 2003.

Los raperos alteños señalan que la presencia del hip hop en El Alto tiene una data de cinco años (2001), aunque cantado o interpretado de modo subterráneo. Así uno de ellos hizo la siguiente afirmación:

En El Alto debe tener 5 años, pero sin salir a medios, sólo entre cuates de la zona, ha sido por eso subterráneo nomás, porque muchos medios no te dan cobertura porque... como tiene más contenido social entonces te censuran, te cierran las puertas. (Abraham Bojorques, mayo, 2006)

Ellos asumen el rap como instrumento de lucha, ello se hizo claro cuando el vocalista de *Uka-mau* y *ke* señaló: “esto del hip hop ha sido una forma de expresar rebeldía y como ya lo sabemos es un género, una música norteamericana, pero nosotros lo estamos utilizando también como un instrumento de lucha” (Abraham Bojorques, mayo, 2006).

Es demasiado llamativo que se esté produciendo hip hop en un idioma vernáculo, de hecho estos hiphopers aymaras fueron entrevistados por la CNN y el New York Times<sup>26</sup>, además

**23** Nos referimos a los sucesos que se denominaron Octubre Negro, donde manifestantes alteños fueron masacrados por el ejército. Estas movilizaciones devinieron en la expulsión de Gonzalo Sánchez de Lozada, el Presidente más neoliberal que tuvo Bolivia.

**24** Cuando nos referimos a sus mensajes agresivos, sabemos que los mismos están planteados como un Modelo Ideal: lógicamente posible, empíricamente imposible. Se trata de un recurso retórico, más que tomar acciones de hecho.

**25** Líricas: Así definen ellos a las letras de las canciones de hip hop.

**26** Abraham Bojorques, señaló lo siguiente: Han venido muchos reporteros, inclusive grandes empresas, por ejemplo la New York Times, que ha venido a entrevistarnos, ¿por qué ustedes jóvenes en aymará, por qué cantan así?, ha venido la CNN, cosa que la CNN es de la derecha que nos han tergiversado, ellos lo han pasado unas dos veces, ya. Nos han tergiversado en El Alto esta creciendo el Hip Hop revolucionario de jóvenes que son descendientes de campesinos, originarios, pero estos jóvenes son unos resentidos contra los blancos, contra los yankees, nos ven mal. Así nos han tergiversado y nosotros ni como defendernos, ¡qué huevada! nosotros viendo la tele nomás, pero lo han cambiado porque ha habido un punto que yo les he dicho, aquí nosotros estamos contra el imperialismo yankee, estamos contra el gobierno del Bush y ellos lo han generalizado, están contra el pueblo de EEUU (Abraham Bojorques, mayo, 2006).



fueron invitados a un encuentro internacional de jóvenes, en Venezuela. Sorprendieron a muchos con su rap en Bolivia y cantado en aymara en un contexto tan alejado de los EEUU; ellos reivindican que el hip hop nació siendo marginal y por lo tanto no debería ser extraño pensarlo en Bolivia y menos en El Alto.

De ese modo, vemos que la presencia del hip hop no es casual y por las referencias brindadas, en una tertulia, por los grupos de El Alto sabemos que el inicio de este movimiento es muy anterior a las referencias del momento en el cual comenzaron a escribir líricas y cantarlas. Su origen es mucho más subterráneo, se inició con algunas de las pandillas alteñas, cuyos nombres reservamos en atención al informador, en ese sentido no es casual pues que en sus líricas puedan señalar una doble discriminación: a la condición racial y al hecho mismo de ser hip hopero. Puesto que el estereotipo que los funda los relaciona sin mayor reflexión con pandillas, drogas, alcohol y peligro.

Sin embargo, y a pesar de la doble discriminación señalada, ellos comenzaron a articularse a grupos alternativos y reconstruir sus identidades en procura de revertir el estereotipo que los leía simplemente como sujetos peligrosos. Ellos asumieron un papel que interpela al Estado central, a la sociedad y al conjunto de normas que articulan y constituyen el sentido común<sup>27</sup>. Veremos exactamente cómo lo hacen en su discursividad.

## **Las poéticas hip hoperas de El Alto**

### *Construcción de la identidad*

En nuestro caso se puede ver que existe un punto inaugural que posibilitó la construcción de una experiencia de fractura. Como ya lo señalamos “Octubre de 2003”, es el evento que instaura la idea de fisura entre El Alto y el resto de Bolivia; ruptura entre los alteños y un Estado ausente de sus problemas. Laclau sostiene que, “una primera dimensión de la fractura es que en su raíz, se da la experiencia de una falta, una brecha que ha surgido en la continuidad armoniosa de lo social” (Laclau, 2005); con lo acontecido en octubre de 2003, llegamos a la conclusión de que no hubo una continuidad fracturada, sino que la ruptura recién se hizo evidente de modo general. Se constituyó en discurso la verificación de que El Alto era una ciudad postergada y como tal discriminada. Así “hay una plenitud de la comunidad que está ausente” (Laclau, 2005) y, por lo tanto, se generaron las condiciones para constituir discursivamente sujetos dispuestos a protestar. En ese sentido se verifica que es importante analizar las consecuencias de esta fractura,



porque de la misma derriban las identidades populares que constituyen en la actualidad a la ciudad de El Alto. En cierto grado, la construcción de antagonismos y diferencias se realizan para la articulación de identidades, en contextos de confrontación las mismas concatenan identidades populares, puesto que el populismo también es resultado de una operación hegemónica.

Desde esa perspectiva, podemos ver que los hip hoperos alteños construyen el nosotros desde la experiencia que los constituyó como bolivianos, como parte de una política de enseñanza básica. No es extraño entonces que opten por asirse a la comunidad imaginada<sup>28</sup> como primera fuente de sentido. Aunque la experiencia que ellos experimentan con el aparato estatal a veces es brutal, siguen pensando que Bolivia, en tanto abstracción, les es vital para darle sentido a sus intervenciones y a sus vidas.

Es que ahora todo cuesta a mi país  
 tiene grande moras,  
 los padres de la patria  
 nos roban todo son cerdos se  
 se revuelcan en su lodo,  
 pues ya ni modo,  
 apoyémonos unos a otros  
 tal vez no entendemos, no comprendemos  
 que somos una patria bella  
 que brillamos en América como una estrella  
 donde estamos los bolivianos dejamos huella  
 (Movimiento Lírico Urbano)

El otro punto que está muy ligado a esta experiencia se relaciona con la diversidad que se soluciona gracias a Bolivia. Por otro lado, esta experiencia de unidad y de totalidad es abstracta, en sus líricas ellos no se imaginan a la Bolivia cotidiana, sino una abstracción de Bolivia, esa abstracción es la que les dota el sentido y les permite sentirse parte de un todo discursivo. Ade-

**27** La noción de sentido común la retomamos de Andrés Guerrero. El argumento de él radica en que la ciudadanía construye un sentido común respecto a lo aceptable y lo no aceptable. Esta operación, sin embargo, es para construir la diferencia con otro a quien se considera distinto.

**28** En el sentido de Benedict Anderson.



más ese todo discursivo, esa plenitud de la comunidad, se complementa en su discurso con las otras identidades. La unidad para ellos se da a partir de la experiencia de la pobreza, la fractura se da con los sectores dominantes.

Unidos ya estamos  
aymaras, quechuas, cambas,  
chapacos, guarayos y otros originarios  
con ponchos y aguayos,  
pijchando la coca  
viendo la suerte de la vida loca  
que ahora nos toca  
andar bien armados  
preparados para matar  
a estos pendejos que nos quieren acabar.  
(Ukamau & ké: La Raza)

Es mucho más claro el discurso cuando señalan que un conocido político boliviano era igual a ellos, que ha vivido en la pobreza, haciendo hincapié en la experiencia de la pobreza como algo colectivo. Desde esa perspectiva, vemos que su experiencia de totalidad, les construye una fuente de sentido identitaria.

Con esta reflexión y revisión de las líricas de los hip hoppers vemos que existen dos factores que les posibilitan la construcción de su identidad: la noción de Bolivia y su adscripción étnica. Sin embargo, revisaremos con más precisión el tema de su identidad étnica más adelante. Momentáneamente podemos acordar que una parte importante en la construcción del nosotros colectivo se da a partir de asumir a Bolivia como fuente de sentido. Aunque el Estado en tanto administración de hecho los marginó. Ellos apelan a la noción de la Bolivia abstracta, donde todos somos iguales y donde todos aportamos en la construcción de esa subjetividad.

### *La experiencia de la fractura*

Desde esa particular visión ellos se percataron de que un problema central es la discriminación, pensando en trabajo y en el desenvolvimiento cotidiano; además tienen demasiado claro que la peculiaridad de los alteños es la migración, puesto que todos asumen su procedencia rural y su adscripción indígena. “Llegan aquí y no hay trabajo, hay se viene también la discriminación, les tratan mal, entonces son muchas cosas las que se empiezan a chocar” (Abraham Bojorques, mayo, 2006).



En ese sentido se constituye como un asunto importante la experiencia de la discriminación; ello puede aclararse con el ejemplo de las siguientes líricas que refieren ese tema:

por la sangre minera  
que corre por mis venas  
por ser hijo de chola  
de alcohol y coca  
de la madre mi cultura  
y mi tradición.  
Crecer en la tierra  
de la discriminación  
por más que metan bala  
no matarán esta ilusión  
nación parlante  
ukamau Bolivia protestante  
(Hermano Boliviano 5, Klanes Del Alto)

Hey tú raza de racistas  
No insistas queriendo joder  
A mi gente  
A mi raza  
- ¡Qué te pasa!-  
aquí estás hablando con el mero, mero  
(Ukamau y Ké)

Esta experiencia de la discriminación es fundamental para definir un antagonista político. En palabras de Laclau sólo puede haber noción del antagonismo si hay una experiencia de la totalidad; así podemos inferir que sólo puede haber discriminación, si se tiene idea de que no debería haberlo, es decir de una totalidad a la que todos pertenecemos. Lo que hicimos en la reflexión sobre la identidad básicamente es mostrar cómo la misma revelaba que ellos tenían una idea de la totalidad: Bolivia.

Ahora podemos comprender bien el nivel en el que actúa la fractura. Ella se hace evidente con la discriminación hacia una urbe mayoritariamente de origen indígena y rural. Ellos, desde sus líricas, critican la traición a la totalidad, es decir la corrupción. Pero también la discriminación hacia los que son parte de la idea de Bolivia esa es otra forma de traición a lo que ellos entien-



den lo que debería ser. Desde esa perspectiva, asumen un tono beligerante, no es que sean agresivos, pero cómo protestar contra gente que está en el poder. Para precisar algo que siempre se presta a confusiones, porque en una lectura ingenua alguna gente tiende a pensar que ese tipo de discurso se escribe para impulsar la insubordinación al Estado boliviano, al producir música ellos hacen arte, que está relacionado con la protesta, pero fundamentalmente arte. No están siendo portavoces de movimientos políticos, menos de movimientos guerrilleros, eso debemos tenerlo claro cuando continuemos escuchándolos. Puesto que el desconcierto más frecuente se da al confundirlos como peligrosos y subversivos; ¿quién criticó a H. Guarani<sup>29</sup> cuando cantaba: Sangre de minero, semilla de guerrillero; o a Lenon cuando sugería un mundo sin religiones? Sólo sectores ultraconservadores, todos sabemos que ni Lenon quería eliminar las religiones, ni Guarani estaba organizando grupos guerrilleros. Sólo era una forma de contar su sentir frente a una realidad plenamente injusta y contradictoria. También una experiencia de fractura que se materializa en el arte, se muestra la diferencia que hay respecto a otros. El nivel de intervención de los hip hoppers alteños está justo en ese tipo de interpelación.

### *La reconstrucción de la identidad*

Vimos cómo los grupos hip hop expresan su percepción de la ruptura respecto al Estado, el “sentido común ciudadano” respecto a los alteños. Para precisar nos referimos al “sentido común” en un diálogo directo con la propuesta de Andrés Guerrero que explica que el mismo responde a una construcción social, herencia de la colonia; esta construcción social fue usada para marginar y discriminar a las poblaciones indígenas, amparada en la naturalización de la dicotomía civilización- barbarie. Permitiendo de ese modo, la institucionalización del racismo, la xenofobia sin mencionarlos directamente. El “sentido común” debemos entenderlo como el resultado de una operación ideológica y no como el resultado de un proceso de razonamiento neutral.

La lucha contra las consecuencias de este razonamiento, que es leído como discriminación por los hip hoppers, después y paralelamente al 2003, se manifiesta en una exaltación de sus orígenes. Llegando a interpretar hip hop en aymara con mensajes de reivindicación y a la vez de lucha; constituyen al uso aymara como gesto de aceptación de su identidad y de su orgullo.

CH'AMA

Jiwañaru puriñani ma uru

Lak'aru, puriñani ma uru

Sajranaka jutapji jan asjarampi

Wali ch'amampi, nuwasiñani, atipañani



K'uchi sajranakaru jiwañani  
 Ch'ama akankaskiwa  
 Akankaskiwa  
 Jiwañaru puriniñani ma uru  
 Lak'aru puriñani ma uru<sup>30</sup>  
 (El Jila)

Al mismo tiempo, resemantizan las luchas indígenas que se dieron desde la colonia y tuvieron como eclosión lo acontecido el 2003. Hacen, en el ejemplo que veremos, una referencia directa a la frase de Tupak Amaru, uno de los héroes indígenas, que sugería: *Volveré y seré millones*<sup>31</sup>. Expresó con esa frase el retorno del tiempo, el Pachakuti. El grupo *Ukamau y ké*, reinterpreta esa advertencia actualizando ese mensaje del siguiente modo:

Como dijo un hermano con cojones  
 Yo vuelvo, volveré  
 Y seré millones  
 (Ukamau y ké)

Desde la perspectiva de estos raperos la lucha es fundamental y la reescritura de eventos arquetípicos de rebelión tiene como base fundamental la memoria de siglos de discriminación y que en la actualidad tiene vigencia de modo encubierto. La siguiente cita es importante porque refiere una lucha encarnada en ellos mismos y que se actualiza en la frase de Benjo Cruz, cantante

**29** Cantante argentino que apoyó las luchas contra las dictaduras y los gobiernos autoritarios que asolaron la región latinoamericana desde fines de los años 60 hasta hace poco.

**30 FUERZA**

A la muerte un día vamos a llegar,  
 a la tierra vamos a llegar.  
 Los **diablos** han venido sin miedo  
 Con mucha fuerza vamos a pelear,  
 Les vamos a **vencer**,  
 a los **sucios diablos** les vamos a matar.  
 Aquí está la fuerza, aquí está  
 Con fuerza vamos a matar.  
 Traducción: Esperanza Yujra

**31** Antes de ser descuartizado Tupac Amaru presagió que el descontento, por le que se levantó, no se aplacaría con su muerte, ni disolviendo el levantamiento indígena que organizó. Auguró el regreso cíclico de la protesta.



de protesta y guerrillero, que anticipó su muerte al decir: “Voy a cantar la última canción, por si acaso muera”, frase pronunciada en un concierto antes de partir hacia la guerrilla; presagio que se cumplió en el combate.

Voy a rimar un par de líricas, por si acaso muera yo  
Porque raperos valemos hoy, mañana ya no.  
(El Jila)

Como vemos la construcción de su identidad está en relación a un fuerte sentido político. Importante gesto que apoya a la tesis de que existe un proceso de constitución de subjetividad política al margen de la política institucionalizada; constitución todavía inicial, pero ya en proceso que implica la posibilidad de que de este discurso pueda materializar una posición diferente y alternativa a la política tradicional.

Lo que acontece con los hip hoppers es un fenómeno bastante interesante pues ellos logran reunir poética y política. Los contenidos de sus *líricas* son una combinación exacta entre ambas. Sólo es cuestión de detenerse a escucharlos. Aunque ellos esbozan una perspectiva política, todavía están en el proceso de asimilación como actores sociales, capaces de interpelar y cuestionar. Todavía no hacen política, en el sentido de proponer y planificar, pero desde sus modos de cuestionar al entorno social ya se esbozan como condición de posibilidad. Resulta bastante peculiar que canalicen su protesta, y su descontento frente a la realidad boliviana, desde la creatividad, desde su particular modo de articular poética-política, callejera, juvenil, indígena y marginal.

## **Bibliografía**

ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANTEZANA, Luis (1985): “La novela boliviana en el último cuarto de siglo”. *Tendencias actuales en la literatura boliviana* (Javier Sanjinés, editor). España: Institute for the Study of Ideologies y Ediciones Hiparión.

\_\_\_\_\_ (1986): *Ensayos y lecturas*. La Paz: Altiplano.

\_\_\_\_\_ (1995): *Sentidos comunes*. Cochabamba: CESU/ FACES/ UMSS.



AVILA ECHAZÚ, Edgar (1978): *Historia literaria y antología de la literatura boliviana*. La Paz: Universidad boliviana.

BARTH, Fredrick (1976): *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.

CUBIDES C., Humberto; María C. Laverde Toscano; Carlos E. Valderrama (2002): *Viviendo a toda: Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogota- Colombia: Siglo del Hombre Editores.

DUSSEL, Enrique (2002): *Hacia una filosofía política crítica*. Bilbao-España: Desclee de Brouwer.

GUERRERO, Andrés (2000): *Etnicidades*. Quito-Ecuador: FLACSO, ILDIS.

GUAYGUA, Germán; Riveros, Ángela; Quisbert, Máximo (2000): *Ser joven en El Alto: rupturas y continuidades en la tradición cultural*. La Paz- Bolivia: Fundación PIEB.

GUAYGUA, Germán (2001): "La construcción de la identidad local urbana: el protagonismo de la juventud alteña". En: *Revista TINKAZOS*, n°9 año 4.

HALL, Stuart, ed. (1997): *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres, Inglaterra: SAGE Publications Open University.

Klanes de El Alto (2006): *Klanes de El Alto* (CD música). La Paz: Central María Records.

LACLAU, Ernesto (2005): *La Razón Populista*. Bs. As.- Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

\_\_\_\_\_ (1996): *Emancipación y diferencia*. Bs. As.- Argentina: Ariel.

LIENHARD, Martín: *La Voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Cuba: Casa de Las Américas, s/f.

ORIHUELA, Juan Carlos (1997): "La ciudad periférica: acerca de la nueva narrativa boliviana". En, *Cuadernos de Literatura*. La Paz: Carrera de Literatura-UMSA.

RIVERA, Silvia (1987): "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia". *Revista Temas sociales* 11.

SANJINÉS, Javier (1992): *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: La Papelera, BHN.

SAMANAMUD, Jiovanny; Cárdenas, Cleverth; Prieto, Patricia (2007): *Jóvenes y política en El Alto. La subjetividad de los Otros*. La Paz: PIEB, UPEA, CEBIAE, Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, Wayna Tambo, CISTEM.

WaynaRap (2004): *Wilamasis I* (Cd música). La Paz: La Casa de la Awicha Home Studio.



# ***Arte, Cine y Música***





## Arte Contemporáneo - Violencia: metáfora individual y colectiva

Pilar Contreras\*

### Resumen

Este artículo intenta una aproximación a los espacios de reflexión del arte boliviano actual, que como a principios del Siglo XX, se encuentra en medio del debate sobre la identidad nacional. El discurso indigenista del gobierno de Evo Morales busca en el campo cultural, un re-encuentro con las expresiones artísticas originarias, lo que hace imposible –por lo menos en términos teóricos– trabajar con propuestas contemporáneas, que sólo demuestran *la dependencia cultural extranjerizante*.

Sin embargo los artistas no son ajenos a esta indagación sobre el ser nacional y si bien se expresan a través de performance, video-arte o instalaciones, lo que se percibe es una búsqueda incesante de ese reflejo que permite el auto-reconocimiento. Durante la primera mitad del Siglo XX fue Guzmán de Rojas con su propuesta indigenista quien nos otorgó una imagen nacional basada en la presencia del indio. Hoy los artistas reflexionan sobre el SER, en grupos subalternos como los homosexuales, las mujeres o los jóvenes en una sociedad que aún los mantiene en silencio.

Así todos los trabajos aparecen como violentos, no sólo por las imágenes que proponen, también porque indagan en espacios que solían estar vetados para los artistas más tradicionales y por supuesto también para la sociedad. Pero la violencia también se hace presente a través de la posibilidad de dar nombre a las cosas, en medio de un discurso oficial que pretende negar otros espacios de reflexión que no sean aquellos que Guzmán de Rojas propuso un siglo atrás.

### Palabras Clave

“nuevo orden cultural”; arte boliviano actual; indagación del Ser nacional; representación especular; violencia;

\* Profesora del Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana. Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas, con artículos sobre Arte del siglo XX en Bolivia. Es autora de *La construcción visual de lo social, entre la Guerra del Chaco y la Revolución Nacional y Existencias Insurrectas*. Es coautora de *Voces de artistas*. **Contacto:** etc\_pilar@yahoo.es



### Abstract

This article seeks to explore the spaces of reflection on the current Bolivian art, which like at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, finds itself engaged in a debate on the national identity. With regard to culture, the *indigenist* discourse of the government of Evo Morales searches to foment a reencounter with Native or “originary” expressions of art, a fact that makes it impossible –at least in theoretical terms– to work with contemporary concepts, since these only prove the “*alienating (extranjerizante) cultural dependency*”.

The artists, however, are not strangers to this quest about the national identity and even express themselves through performances, video-art or installations. What is perceived in their work is an untiring search of that mirror which allows self-recognition. During the first half of the 20<sup>th</sup> century it was Guzmán de Rojas with his *indigenista* proposition that rendered us a national image based on the presence of the Indian. Today the artists reflect about the BEING in such subaltern groups as homosexuals, women or young people in a society that still keeps them in silence.

In this way, all works appear to be violent, not only through the images they project, but also because they explore spaces that remain off limits for the more traditional artists as well as for society. But violence also manifests itself through the possibilities to name these things amidst a public discourse which pretends to negate other spaces of reflection which would not be those proposed by Guzmán de Rojas a century earlier.

### Key Words

“new cultural order”; current Bolivian art; search for the national Being; mirror for self-reflection; violence;

Meses antes de realizarse la quinta versión de la Bienal Internacional de Arte en Bolivia, sus directores señalan que el evento genera una relación de amor y odio: amor porque la necesidad de abrir espacios de expresión artística, los impulsa a esquivar cualquier escollo y odio porque no es fácil montar un evento de estas características en un país que hoy se desenvuelve entre la construcción de la nación y el reencuentro con la cultura indígena. Sin embargo curadores y organizadores parecen haber encontrado una salida -a pesar de la oposición del actual gobierno a apoyar este tipo de expresiones artísticas- en la diversidad conceptual y en lo intrincado del *nuevo orden cultural*.



Antes de continuar este trabajo señalaremos los límites en los que nos estamos moviendo. Es verdad que en Bolivia en los últimos años hemos vivido un retorno al pasado, esa búsqueda incansable por encontrar nuestro propio rostro como nación, ha hecho que se nieguen quinientos años de historia, algunos sólo rechazan 182 años de vida republicana y algunos más se empeñan en encontrar el cordón umbilical que permita mirar lo que somos hoy *muy a pesar de lo que fuimos ayer*. La Guerra del Chaco (1932–1937) y la Revolución desencadenada en Bolivia a partir del 9 de abril de 1952 son quizás los hechos históricos más estudiados de la vida contemporánea del país. El conflicto bélico del Chaco demostró la falta de intersubjetividad entre los indígenas y los gobernantes. Esta ausencia hizo que la élite buscara consolidar una identidad homogénea para todos los bolivianos, en otras palabras, construir la nación. La insurrección de abril, en cierto modo mantuvo la nostalgia por el pasado, pero también hizo presente la necesidad imperiosa de construir una nación diferente. Para el investigador Javier Sanjinés (1992) “los símbolos y elementos que produjo la Insurrección de abril, en el ámbito estético, fueron *desfigurados y fantasmagóricos*. En la necesidad de consolidar la integración entre el pasado y el presente, entre lo vernacular y las vanguardias estéticas que venían del exterior, los bolivianos –señala– intentaron equilibrar el sentimiento entre *lo no posible y lo deseado*”.

Estas carencias en la construcción de la nación, fueron finalmente las que nos llevaron a construir *la nueva Bolivia*, esta vez por la vía democrática. El nuevo gobierno propone para la nueva Constitución Política del Estado, una democracia multicultural y multilingüe:

Un régimen de ‘autonomías regionales culturales y lingüísticas’, subordinadas al Estado nacional. El reconocimiento constitucional de sistemas políticos y de conformación de autoridad practicados por las comunidades campesinas, ayllus, barrios y gremios como medios legítimos de elección y toma de decisiones tanto a escala nacional, regional o local y finalmente, un Ejecutivo en que el 60% de los ministerios esté en manos de indígenas.

[...] Si Bolivia es una sobreposición de varias culturas y civilizaciones, el Estado como síntesis debiera ser una institucionalidad capaz de articular, de componer una ingeniería política formada por una presencia proporcional de las culturas e identidades lingüísticas, además de unas instituciones modernas y tradicionales, representativas y asambleísticas en la toma de decisiones a escala general “nacional”. Un indigenismo en que el actual régimen político, podría compatibilizarse con la *rebelión aymara*, esta propuesta ciertamente no anula la competencia partidaria (es decir a los partidos actualmente existentes) pero obliga al mismo sistema partidario a multiculturalizarse o a establecer alianzas partidarias multiculturales para gobernar (2003).



En el arte el fenómeno es cuando menos insólito, la descolonización propuesta por el actual gobierno, busca en las culturas prehispánicas los elementos adecuados para simbolizar el proceso revolucionario que lleva a cabo, se rechaza todo aquello que mantenga algún vínculo con la colonia, es decir que no sea reflejo de las culturas *originarias*. Esto impulsa a las autoridades a discutir temas como la necesidad o no de impartir Arte Virreinal en la Academia Nacional de Bellas Artes. “Finalmente se trata de eliminar aquellas expresiones artísticas con las que no se identifica el pueblo, y que sólo son reflejo de las oligarquías que no dieron espacio a las expresiones indígenas”. Estos conceptos también sirvieron a las autoridades culturales del gobierno para negar, por primera vez, el auspicio a la quinta versión de Bienal de Arte SIART.

Por lo tanto nunca antes escribir sobre el arte contemporáneo de Bolivia había parecido algo tan difícil de hacer a cabalidad, debido a que por un lado existe un discurso oficial indigenista y del otro los artistas continúan y pueden trabajar diversas expresiones contemporáneas, expuestas en galerías y eventos privados. Los temas que ellos desarrollan no surgen a capricho, más bien son consecuencia de la necesidad de hacer públicos ciertos conceptos, imágenes u objetos, que se inscriben en el contexto social, del que son parte.

Si bien el arte contemporáneo se ha independizado de la realidad objetiva exterior, lo que busca es expresar el espacio interior, que retorna a nosotros a través de diversas aproximaciones a esa realidad que nos involucra a diario. Este lenguaje artístico se presenta como una mediación entre la intención del artista, su realización y la apropiación que otro hace de la obra de arte. La interpretación aparece entonces sin intermediarios, a través de la identificación con uno o todos sus elementos. Así los lenguajes artísticos contemporáneos utilizados por los artistas bolivianos, pueden ser entendidos como medios que utilizamos –artista y espectador- para expresar lo que deseamos, algo que de ningún modo va en contra del proceso de transformación social y de reconocimiento que es impulsado por diversos gobiernos latinoamericanos en la actualidad, al contrario es un elemento más en la compleja realidad en que vivimos.

## La imagen en el espejo

Jorge Luís Borges en *Las ruinas circulares* (1941) narra la historia de un hombre que construye en sus sueños un ser perfecto, elaborado a imagen y semejanza de las ambiciones e ideales de su progenitor. Una vez que el creado se independiza, invade el espacio de su mentor con su propio poder creador. En ese instante, una vez reconocido el Otro, el protagonista señala que: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando”.



¿Pero quién es el Otro? El Otro es simultáneamente el semejante y la imagen especular, entendida ésta como el reflejo del propio cuerpo en el espejo. El Otro aparece entonces como un reflejo, una proyección del Yo, que es otro y uno mismo simultáneamente. Esta imagen especular es la que permite al ser humano construir su propio yo, porque es totalmente cautivado por dicha imagen. Según el psicoanálisis ésta es la razón básica del poder de lo imaginario en el sujeto, y explica por qué el hombre proyecta esta imagen de su cuerpo en todos los otros objetos del mundo que lo rodea.

El segundo eje de reflexión que utilizamos en este trabajo es el mito de narciso en el que un joven se enamora de su propio reflejo, que lo embelesa y a la vez lo llena de dolor, posteriormente el joven muere en la contemplación de su propia imagen. ¿Cómo soportar el hecho de poseer y no poseer al mismo tiempo? Esta historia nos habla de la nostalgia por la unidad perdida, de lo extraño, lo desconocido o lo demoníaco. No en vano los griegos solían retratarnos a los humanos como un coche guiado por dos caballos uno blanco moderado, sereno y razonable y el otro negro impulsivo, violento y cargado de deseo.

Así el espejo, el reflejo y el doble pueden ser vistos como marcos de la producción artística que nos ha dejado el siglo XX y que sostienen las obras de este siglo XXI. Son estos tres conceptos los que me servirán para reflexionar sobre la violencia y su representación en algunas imágenes estéticas.

## De la re-presentación

Para reflexionar sobre la representación de la violencia en el arte contemporáneo boliviano he elegido el trabajo de cinco artistas: mientras Erika Ewel (1970) re-elabora su propia imagen, Alejandra Dorado (1969) reflexiona con cierta ironía sobre los valores morales de la sociedad; por su parte Alejandra Delgado (1977) a través de performance expresa el siglo que vive, que como ella misma afirma no es maravilloso, por su parte Valia Carvalho (1969) nos entrega obras de trazo riguroso, propias de la más pura academia, aunque el lenguaje que utiliza es totalmente contemporáneo, en tanto que Joaquín Sánchez (1975) ritualiza la cotidianidad hasta alcanzar lo sagrado.

En *La virgen de la leche*<sup>32</sup> (2001) Ewel utiliza su cuerpo para retratarnos una imagen de la virgen con *nuevas cicatrices*, dispuestas allí por las características y condiciones que le otorga su condi-

32 Obra ganadora de la primera Bienal Internacional de arte de Bolivia. (2001)



ción femenina. La virgen se nos presenta más humana, con los rastros del parto distribuidos por los senos y al igual que en las pinturas de la tradición religiosa del mismo nombre, deja brotar la leche para alimentar a su hijo. Sin embargo Ewel añade algo más, no sólo habla de una mujer, habla de dos; junto a María aparece también Eva llena de dolor. ¿Cuál es el objetivo de la artista? Quizás indagar sobre el cuerpo y la memoria. Se me ocurre que lo que la empuja a trabajar sobre su propio cuerpo es la necesidad imperiosa de conocerse, de encontrar ese yo interior que se le aparece como un enemigo desconocido.

Si bien el trabajo de esta artista puede ser leído desde la condición de género, lo que su producción nos muestra es la búsqueda incesante por atrapar esa personalidad desgajada, que la persigue como una sombra, como un reflejo ineludible. Para nosotros –los espectadores– sus imágenes se nos hacen por momentos incomprensibles. Parecería que Ewel traspasa los límites sociales y si bien en un primer momento el público intenta cerrar los ojos, posteriormente –y quizás ante la idea de que esto es arte– los mantiene abiertos esperando que el cerebro reaccione más desde la reflexión que desde la sensación. De esta manera su trabajo abre un espacio en el que la angustia se nos presenta más bien como una imagen especular, como la representación del Otro, la sombra del espanto que es posible soportar mientras sea sólo una representación del horror y no el horror en sí mismo.

Por su parte Delgado nos ofrece obras con un trabajo riguroso en términos conceptuales. Su trabajo fue descrito como extravagante y no en pocas ocasiones como inútil, por su *increíble pretensión estética*. Delgado sin embargo inscribe su obra en el mundo contemporáneo. No es difícil encontrar el lazo estrecho que sus obras guardan con la modernidad y el énfasis que utiliza para expresar la racionalidad del ser humano; sin embargo su oferta se nos hace muchas veces impenetrable. En *Lo imprescindible*<sup>33</sup> (2005) Delgado nos muestra el dolor sin ningún aditamento simbólico. La artista se balancea unos minutos en un columpio, nada nos aleja de la imagen de un parque infantil, excepto el vidrio picado que cubre todo el piso, sobre el que la artista cae con los pies descalzos. Al mismo tiempo y justo en medio del salto el espectador se percata del vidrio, que aparece como un elemento turbador que une en una sola imagen el placer y el dolor. Ante la pregunta sobre si al mencionar lo imprescindible se refiere al gozo o al sufrimiento, Alejandra respondió sin dubitación que su trabajo habla del placer, “aunque siempre tengamos que retornar a través de posibles heridas en la piel”.

Así Alejandra Delgado refleja los trasfondos humanos y es en este espacio donde entabla diálogo con la obra de Carvalho quien entremezcla lo sagrado con lo profano, la ciencia y el conocimiento con lo cotidiano y lo popular. En *Carne Silente* (1998) Carvalho habla sin tapujos



sobre la sexualidad femenina como un espacio de dolor y de placer. Más de treinta óleos nos muestran una vagina rodeada de una corona de espinas, un bisturí y una sonda médica o un tenedor dispuesto a devorar. Tanto el espacio sagrado como el quirófano no hacen otra cosa que desacralizar la vagina y nos la devuelve no redimida, más bien hecha objeto. Tanto Ewel como Carvalho nos ofrecen escenas obscenas, tal vez de mal gusto. Si su objetivo es sacudir al espectador, no lo hacen buscando la compasión o la posibilidad de compartir su dolor, más bien parecería que buscan retratar al ser humano desde todos los ángulos posibles, los físicos, psicológicos y también los culturales.

### Registro y testimonio

Nuestra historia está plagada de guerras y confrontaciones en las que las víctimas de un momento se convierten luego en victimarios. Nadie tiene el monopolio de la violencia, ninguna persona ni ningún sistema político. Parecería más bien que la violencia es parte de la naturaleza humana. Como mencionamos en la introducción, en Bolivia la Guerra del Chaco desarrollada contra tropas paraguayas, permitió a los artistas ejercer las veces de reporteros gráficos. Muchas son las fotografías recogidas de aquella contienda que llevó a los dos gobiernos a disputarse posibles pozos petroleros, pero que en realidad enfrentó a las tropas por un poco de agua. Los soldados si bien murieron producto del enfrentamiento bélico, en su mayoría murieron de inanición, por la falta del líquido necesario para sobrevivir en una tierra tan inhóspita como lo es el Chaco. Sin embargo lo que interesa a este trabajo son los pequeños trozos de papel que artistas reconocidos como Cecilio Guzmán de Rojas o Raúl Prada utilizaron para esbozar lo que estaban viviendo en medio del combate. Estos pedazos de papel nos dejan ver algo más que las fotografías dejadas por los periodistas. ¿Qué es lo que narran estas imágenes? ¿Tan sólo sucesos políticos, o económicos? ¿Nos plantean los contornos de la tolerancia y la culpa? Culpa que normalmente no sentimos, porque el rechazo es la única actitud admisible ante estas imágenes. Quizás el primer relato bíblico pueda ayudarnos a comprender un poco más el drama al que nos enfrentamos. Cuando Eva muerde la manzana, no sólo nos transmite el pecado original. Su acción nos hace accesible el conocimiento del bien y del mal y por lo tanto nos deja la facultad de elegir. Quizás su mayor herencia consista en la posibilidad de ser nosotros mismos. Tal vez a través de la manzana adquirimos conciencia de nuestro ser y quizás es eso lo que nos avergüenza.



La Guerra del Chaco se ha convertido así en un eje fundamental de la reflexión artística en Bolivia mientras Guzmán de Rojas (1899-1950) detalla en sus dibujos la realidad tal cuál es, Guiomar Meza (1961) nos ofrece un Chaco renovado, dando inicio al proceso de redención. En la obra *Abandonado sin comando ni refuerzo* (1996) se reconoce a un benemérito con el pecho lleno de las condecoraciones del caso, a sus pies, como lo hacen las velas en un altar, descansan vasos llenos de petróleo y alguno lleno de agua. Esta obra ya no habla del combate de 1932, más bien nos plantea la confrontación entre la imagen idealizada de la construcción de la nación y el ser humano común, cotidiano ese que lucha por sobrevivir en un país que se muestra escurridizo, sin memoria y sin reconocimiento. Por su parte Sánchez rompe con la realidad del combate y elude el tema sociopolítico, lo que nos ofrece con *Batallón 60* (2001) es la redención. Con su obra los bolivianos encontramos un nuevo sendero, ya no miramos con vergüenza lo que fue, ni sentimos culpa por lo que no vivimos. Más bien tenemos la posibilidad de participar del hecho a través de un ritual que reitera ese encuentro. Pero qué es lo que ve el espectador, tan sólo una especie de ataúd metálico de veinte metros de largo, lleno de agua. El ataúd expone al muerto, es decir mantiene la tapa abierta y en su parte interior se encuentra la foto del batallón 60 multiplicada muchas veces; en la base del mismo existe un espejo que devuelve la imagen del espectador una vez que éste se acerca a observar su interior. La obra fue expuesta durante varias semanas en el lugar público más transitado de la ciudad de La Paz, las personas dejaron en torno al cofre flores, velas y vasos llenos de agua, que según la cultura andina se debe dejar a los muertos por si acaso tuvieran sed.

Tal vez Meza y Sánchez nos ofrecen algo de lo mismo, pero diferente. ¿De qué presencia hablan estas obras? Quizás narran lo inenarrable, es decir que a través de la conmemoración de los hechos quizás nos posibilitan participar y ver lo que los combatientes vieron y sobre todo sentir lo que sintieron. Lo que tenemos delante es la presencia del suceso, no vemos la construcción elaborada por una búsqueda lógica, lo que encontramos en términos estrictos es un ocurrir dentro del narrador, artista o espectador.

### **En busca del reflejo.**

Sólo mencionaremos tres obras más: *Subir – ir – bajar – llegar*<sup>34</sup> (2005) de Alejandra Delgado, obra que le valió el premio *Arte Joven* en la IV Bienal Internacional de Arte en Bolivia. Con este trabajo Delgado se incorpora en la urbe y lo hace literalmente haciendo un recorrido por todas las casas en las que vivió en la ciudad de La Paz. La artista logra involucrar a los actuales dueños de esas viviendas, quienes le dan la autorización respectiva para colocar una placa



recordatoria en la pared de sus domicilios. La topografía de la ciudad de La Paz colabora en la descripción, ya que el bus al que sube el público, se ve obligado a recorrer –por un lapso de tres horas- caminos intrincados, todo ello acompañado por la música adecuada históricamente a la casa y la edad que se está visitando. En medio del recorrido, el bus ingresa en el Hospital Metodista, los espectadores son obligados a caminar por los pasillos del sanatorio, hasta llegar a una habitación en la que también se exhibe una placa recordatoria de los casi doce meses que Alejandra Delgado estuvo enferma. Todo tiene un cálculo preciso, las placas no sólo llevan su nombre y las fechas del caso; también llevan textos elaborados por la artista, que señalan el estado de ánimo que tenía mientras habitaba ese domicilio. El comportamiento del público como ser urbano, también se condiciona según el contexto y la circunstancia específica; en el Hospital el espectador no puede más y deja brotar sus emociones. Así la obra queda terminada.

La urbe y todo lo que en ella habita, también es preocupación de Alejandra Dorado, en *Especulando sobre lo (mi) mismo(a)* (2001) donde se enfrenta con la sociedad conservadora en la que vivimos. La artista trabaja el cuerpo como elemento sagrado, violentado por la moral, la religión y el cliché. Son dos modelos –un hombre y una mujer- que le sirven para retratar lo masculino sobre fondo rosa y lo femenino sobre fondo azul, los aparatos reproductivos se encuentra yuxtapuestos y la posición de sus modelos impide una clara diferenciación de los sexos, confundiendo de esta manera al espectador que se debate entre sus principios morales conservadores y la sensación que le produce el sólo mirar. En su obra Dorado nos lleva a los abismos, pero no solamente en relación a la sociedad, los abismos de esta artista muestran con refinada ironía el horror de la naturaleza humana, de la razón, del mundo.

De esta manera las obras que hemos descrito no pueden ser entendidas como un reflejo pasivo de la realidad. Las construcciones representativas que los seres humanos hemos hecho del mundo han ido variando poco a poco re-definiendo el concepto cognitivo de representación. Actualmente entendemos que al representarnos el mundo lo comprendemos y que nuestra comprensión supone además un acto de identificación y de distinción como individuos. La comprensión no sólo es una cuestión de reflexión es también el modo en que experimentamos el mundo como una realidad comprensible.



El trabajo de estos artistas es violento, porque rompe con los cánones estéticos, con los principios morales de la sociedad boliviana. El público se ve forzado a mirar lo que no quiere ver, sin embargo esta invasión al espacio público y privado, al espacio de la mirada, no es otra cosa que la incorporación del Otro. La importancia de estas obras no radica en la semejanza que guarda con la realidad más bien en la incorporación del sujeto en la imagen representada. Podemos añadir que el reconocimiento de la diferencia a través de la incorporación del Otro siempre es violenta, pero y al mismo tiempo siempre es positiva.

Si bien toda imagen es una representación especular o un simulacro, se puede reconocer en ella la presencia ineludible de lo real. De esta manera la imagen de la violencia que proponen estos artistas, parece hablarnos no sólo de finitud, al contrario aparece como un reflejo substancial de la vida, un espacio en el que irrumpe la verdad. Ya Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (2000) afirmó que el arte sólo encuentra su sentido en el juego de la representación de la muerte, allí donde es posible experimentar toda la fragilidad y la vulnerabilidad de la vida. “Hay arte sólo cuando se muestra el inminente momento de la quiebra, cuando comprendemos que todo está a punto de disolverse, cuando la muerte parece que nos alcanza con su mirada sin ojos y su llamada silenciosa”. Para el filósofo alemán la vida no se comprendería sin la presencia de la muerte. Pero esta apelación al abismo, a la representación de la finitud, no es una forma de mitigar la realidad, al contrario es una percepción profunda y clara de la dualidad que presenta la vida. Visto de esta manera el arte no nos salva, no nos ofrece un camino terapéutico para vivir mejor, al contrario parece demostrarnos que no existe salvación, y la representación de la violencia sólo aparece como una posibilidad más para habitar este mundo sin sucumbir en el abismo.

## **A manera de conclusión**

La historia del arte está plagada de escenas de terror que se nos presentan como fábulas moralizantes o como hechos de denuncia. Lo interesante en estas obras es que buscan el antagonismo y la confrontación, ante estas obras la respuesta oscila entre el rechazo y la comunión ritual. Volvamos a Narciso quien murió con el deseo de abrazar aquella presencia especular que tanto lo conmovió. En su caída buscó leer la imagen reflejada y quizás sólo logró quebrarla. Después de este breve recorrido a través de algunas obras de arte, parecería que hoy Narciso se lanza hacia la profundidad persiguiendo esa imagen reflejada, cuya presencia finalmente le permitirá introducirse en sí mismo. Algo de esto parece mostrarnos Sánchez en la obra *Tejidos*<sup>35</sup> (2001) a través de la que plantea la posibilidad de ver la historia social y personal como una superposición de tejidos. En esta *performance* el artista se sumerge, desnudo y totalmente afeitado, en un



tanque de agua. Su piel sirve como lienzo sobre el que se proyectan –desde lo alto– las imágenes de decenas de tejidos *ancestrales*. A lo largo de toda la proyección Sánchez cambia de posición hasta terminar en posición fetal. La relación con el útero materno es inevitable, sin embargo la propuesta parece decirnos que la piel está cubierta de tejidos que hablan de nuestro habitar en la historia y como Narciso, Sánchez nos propone redimirnos en el encuentro final con nuestro reflejo, que no es otra cosa que una suma de *tejidos*.

Las obras que hemos observado nos hablan de dolor psíquico, en ellas importa más lo que se dice sutilmente que lo que se ve de manera explícita. Ya no se trata sólo del dolor físico, estos artistas nos plantean con brutalidad extrema la soledad, la frustración, el miedo al rechazo y el rechazo al otro. La violencia representada en una obra genera inquietud; por un lado ejerce atracción y del otro provoca desagrado. Pero la violencia surge no sólo en la percepción de algo que desconcierta, la violencia puede también ser el resultado de un fenómeno morfológico; es decir que la violencia también es fruto de la incorporación de un cambio dentro un sistema estético o social; de una discontinuidad en la continuidad.

Estos artistas plantean el problema desde un yo real. Su trabajo nos incomoda, porque no podemos eludir su carácter especular, finalmente hablan de nosotros, de nuestros deseos y necesidades, pero también de nuestros propios impedimentos en la construcción y el reconocimiento de nuestro ser. El arte contemporáneo en Bolivia intenta, como todos, emanciparse de la carga que significa el estar atado a criterios estéticos estandarizados del arte en general y del arte contemporáneo en particular. Las experiencias de los artistas son menos *puras* de lo que ellos mismos quisieran, están conformadas también por las experiencias de los otros, por esa interrelación que entrega lo cotidiano y que propicia el arte contemporáneo. Por lo tanto se trata de una experiencia vital que tiene que ver con el *roce* con los otros, con la vulnerabilidad, con el estar permanentemente expuesto; finalmente se trata de la construcción de un nosotros, de un espacio colectivo que desborda lo conocido y lo aceptado y dejan ver, como Delgado o Carvalho, esos espacios negados y vistos como extraños, como únicos y ajenos. Son espacios de violencia que se insertan en nuestra fragilidad.



Dicho esto, sólo nos queda plantearnos el espacio ético que no deja de conmover, pues la imagen ya no es sacada de la realidad y al contrario es insertada en ella. Es una experiencia extraña, es la negación constante, la sensación de no ser lo que se debe ser. Finalmente toleramos lo que hacemos de manera cotidiana, incluso la reiteración de la violencia, lo que es difícil aceptar es la mirada del otro sobre nosotros mismos, se trata entonces de una ruptura, una transgresión que elabora algo antes inconcebible, algo imposible de representar.

Los límites en la expresión plástica son continuamente violentados, ejerciendo no sólo una ruptura con los cánones estéticos, sociales o morales, sino también con la estructura de la mirada a que estamos acostumbrados. Finalmente el arte nos ofrece una nueva forma de mirar lo mismo, una nueva forma de percibir. El hecho de que en estas imágenes no haya nada claramente aceptable no supone su no existencia. Al contrario la propuesta de estos artistas nos habla de una presencia mucho más intensa, un tipo de representación con autonomía propia. Así el receptor de este mensaje es capaz de reinterpretar y caminar los senderos provocativos de Ewel o Carvalho, quien por supuesto no inventa la violencia, esta aparece de manera explícita corrompiendo los principios morales de una sociedad que teme la exclusión, pero que sostiene el rechazo al otro. Quizás nos toca encontrar la fuerza necesaria para ver más, sin negar lo encontrado y este camino sólo adquiere sentido en la búsqueda o conexión de lo diverso.

## **Bibliografía**

BORGES, Jorge Luís (1968) [1941]: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé. 59-66.

BOZAL, Valeriano (2005): "Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos". En Bozal, Valeriano (ed): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La balsa de la medusa, pp. XIII-LIX

DE DIEGO, Estrella (2005): "De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada". En Bozal, Valeriano (ed): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La balsa de la medusa, pp. LXI- LXXVI

GIRARD, René (1998) [1972]: *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

GRAVES, Robert (2001) [1985]: *Los mitos griegos*. España: Alianza Editorial.



NIETZSCHE, Friedrich (2000) [1972]: *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.

SANJINES, Javier (1992): *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Fundación BHN – ILDIS.

SHINER, Larry (2001): *La invención del arte*. Madrid: Paidós Estética.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Argentina: Alfaguara.





## Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización

Verónica Córdova S.\*

### Resumen

Este artículo recorre brevemente algunas etapas fundamentales del cine boliviano, desde la etapa silente o muda hasta el periodo contemporáneo. La propuesta es ver el cine como una herramienta de comprensión de la historia nacional, con énfasis en la tendencia indigenista que ha tenido el cine boliviano y cómo esta tendencia refleja momentos claves de la formación de la conciencia nacional boliviana.

### Palabras Clave

Indigenismo; Identidad; Nación; Revolucionario; Mestizo.

### Abstract

The paper looks at some of the most important stages of Bolivian cinema, from the silent to the contemporary periods. It aims at looking at cinema as a tool for an understanding of national history, with special attention to the indigenist tendency this national cinema has been known for. The paper analyzes how this tendency can be seen as a reflection of key moments in the formation of Bolivian national consciousness.

### Key Words

Indigenism; Identity; Nation; Revolutionary; Mixed blood.

El cine en Bolivia es un arte esencialmente urbano: el mayor porcentaje de público lo constituye la clase media y no existen salas de cine en el área rural. Sin embargo, desde sus inicios el cine boliviano ha estado caracterizado por su temática indígena. El historiador Carlos D. Mesa lo atribuye a un interés casi obsesivo de los cineastas por recuperar los problemas de la realidad

\* Cineasta e Investigadora. Enseña en el Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana y en el Departamento de Medios de la Universidad de Bergen (Noruega). Ha producido, dirigido y guionizado documentales, cortometrajes y películas entre las que se destaca *Di Buen Día a Papá* (Bolivia, Argentina y Cuba 2005). Colabora con el Proyecto Museos y Diversidad Cultural de la UNESCO como investigadora para el área andina. Es autora de *Cinema and Revolution in Latin America*, y coautora de *ICT and Multicultural Practices*. **Contacto:** Veronica.Cordova@media.uib.no



social boliviana y de sus complejas culturas. El crítico Alfonso Gumucio-Dagrón asegura que “desde su etapa más temprana hasta el día de hoy el cine boliviano ha sido, a pesar de su crónica falta de recursos, un cine combativo e independiente, comprometido con los problemas sociales del país” (Gumucio-Dagrón 1996: 85).

A lo largo de este artículo intentaré demostrar que, más que a una clara posición indigenista de parte de los cineastas, la temática indígena característica del cine boliviano se debe a problemas de identidad irresueltos a lo largo de la conformación nacional y que han encontrado un reflejo en las representaciones culturales de la pantalla cinematográfica. Como el espacio no es el apropiado para realizar una cronología exhaustiva del cine boliviano, me limitaré a analizar una pequeña selección de películas que considero representativas de diferentes etapas del cine en Bolivia, y de los conflictos de identidad de las que estas etapas son reflejo. Dichas etapas son desglosadas de la siguiente manera: La etapa silente o muda, que va desde 1898 – cuando se filman en Bolivia las primeras imágenes cinematográficas – hasta 1933, cuando deja de hacerse cine en el país debido a la introducción de la tecnología sonora. La etapa sonora, que comienza en 1941 y, para los efectos de este artículo, abarca hasta 1963, cuando se inicia en Bolivia la etapa correspondiente al denominado Nuevo Cine Latinoamericano.

### ***Wara Wara*: El indigenismo paternalista de la etapa silente**

Las dos primeras películas bolivianas de ficción de las que se tiene conocimiento en la etapa silente del cine son *La Profecía del Lago* dirigida por José María Velasco Maidana y *Corazón Aymara*, de Pedro Sambarino. Ambas fueron estrenadas en 1925, y giran en torno a amores contrariados por las diferencias étnicas y culturales de los amantes, y ambas han desaparecido. La única película de ficción boliviana de la etapa silente que ha sobrevivido es *Wara Wara*, también dirigida por José María Velasco Maidana en 1929. Segmentos de esta película, que había estado perdida durante más de 50 años, fueron encontrados azarosamente en 1989 por Mario Fonseca Velasco - nieto de Velasco Maidana - y donados a la Cinemateca Boliviana.

Junto a las decenas de pequeños rollos de película negativa y positiva que conformaba la donación se encontraron recortes de prensa de la época y panfletos publicitarios que permitieron reconstruir de manera general la trama del film. La reconstrucción física, sin embargo, no era tan sencilla. La película se encontraba incompleta, faltaban escenas, planos e intertítulos y, más grave aun, estaba hecha en nitrato de celulosa, un soporte fílmico extremadamente inflamable. Se requería con urgencia transferir el material a película de acetato antes de proceder a una



reconstrucción narrativa que permitiera ponerla nuevamente a consideración del público boliviano. Ningún laboratorio consultado tenía la capacidad técnica o el tiempo para realizar un moroso trabajo de restauración. Recién en 1996, ocho años después del hallazgo, se pudo lograr suficientes fondos y el compromiso de un laboratorio en Alemania para realizar el trabajo.

En 1998 la Cinemateca Boliviana recibió una copia positiva restaurada del material, que estuvo guardado en bóvedas hasta el año 2000, cuando el cineasta boliviano Fernando Vargas se ofreció a realizar la reconstrucción narrativa del film. Para emprender este trabajo no se contaba con una copia de la película terminada ni con un guión cinematográfico, sino solamente con fuentes secundarias tales como artículos periodísticos, un panfleto de promoción de la película y *La Voz de la Quena*, la obra teatral sobre la que se basó el guión de *Wara Wara*. Fernando Vargas dedicó dos años a investigar en fuentes hemerográficas, realizar entrevistas, y a estudiar las técnicas, convenciones y estilos del cine de la época.

Como resultado de esa investigación Vargas pudo escribir un argumento provisional del filme, que luego comparó con el material restaurado y, analizando categorías tales como puesta en escena, vestuario, estilo visual y estilos actorales, pudo re-editar la película tomando en cuenta los posibles cambios introducidos por Velasco Maidana a la obra de teatro original. Para lograr una reconstrucción óptima, Vargas hizo también un análisis específico y detallado de la forma, el modo de producción y el contexto social y económico de *Wara Wara*. Este análisis riguroso, además de haber servido para guiar la reconstrucción narrativa del filme, forma parte de un libro que Vargas escribió detallando el proceso seguido (Vargas Villazón 2002).

La importancia de *Wara Wara* para el cine boliviano radica no sólo en la extraordinaria historia de su recuperación, sino también en el inusitado éxito de taquilla y crítica que tuvo durante su estreno en 1929. La película narra en estilo melodramático el romance entre una princesa incaica y un capitán español, cuyo amor está condenado por la guerra de conquista. Según el panfleto publicitario repartido durante el estreno de la película en 1929, el desdichado amor entre *Wara Wara* y Tristán

Es tiernamente mecido por el legendario Lago Titikaka. Pero la realidad los despierta crudamente: ¿Logrará *Wara Wara* ahogar su infeliz pasión y odiar como debe a los que han hecho la desgracia y la ruina de su Imperio? Y Tristán ¿podrá matar su amor, para abroquelarse fríamente dentro de su coraza de fiero conquistador? (Susz 1990: 128)

Similares historias de amor entre las diferentes razas y culturas que conforman la geografía humana en Latinoamérica son comunes en la literatura, el teatro y el cine de la época. Para Doris



Sommer, esta tendencia refleja la intención de construir la reconciliación y la homogenización de los componentes nacionales a través de los amantes destinados a desearse uno al otro. Ya sea que el conflicto se resuelva felizmente o no, los romances giran invariablemente alrededor del deseo de un héroe joven y casto por una heroína igualmente joven y virtuosa. Estos romances reflejan en realidad las esperanzas de la nación en la unión productiva entre sus razas y culturas (Sommer 1993:30).

Historias de amor inter-racial o inter-cultural son también características del género melodramático, en el que la mayor riqueza no se encuentra en la posesión de dinero, sino en la posesión de virtud. Por eso, el héroe o heroína del melodrama puede fácilmente subir en la escala social como premio a su virtud, o dejar atrás la riqueza con tal de ganar virtud a través del amor. De acuerdo con Cecilia Absatz, el secreto detrás del gran éxito del melodrama entre audiencias populares está precisamente en esta capacidad de crear la ilusión de que el amor y la virtud pueden ser más poderosos que el dinero y las diferencias sociales o raciales (Absatz 1995:53). Aunque no sabemos cómo termina la película *Wara Wara*, es muy probable que - como en el caso de *Corazón Aymara* y *La Profecía del Lago* - el final sea la muerte, la separación o la renuncia. Contrario a lo que sucede en otros países latinoamericanos, en Bolivia las relaciones interculturales o interraciales en la literatura y el cine de la primera mitad del siglo XX están consistentemente condenadas al fracaso.

La razón para esta tendencia podría radicar en que, tanto en los años 30 como ahora, la mayoría de la población boliviana es de origen indígena. Por tanto, una política que tendiera al mestizaje daría como resultado la progresiva 'indigenización' de la sangre boliviana en lugar de su 'blanqueamiento'. Por el contrario, en países como Argentina, Brasil o México, donde la población indígena es relativamente minoritaria, los paradigmas de progreso dominantes en la primera mitad del siglo XX requerían que la sangre nacional, 'contaminada' con genes negros e indígenas, fuera progresivamente 'blanqueada' por el mestizaje a través de los inmigrantes europeos o sus descendientes.

Este discurso general puede ser leído entre líneas en la siguiente crítica a la película *Wara Wara*, publicada en el periódico *El Diario* de la ciudad de La Paz el 7 de Octubre de 1929:

Por fin en Bolivia podemos decir que contamos con la base de una cinematografía que lleve al exterior toda la grandeza de nuestra cultura pre-histórica, y más que todo haga la propaganda de las incalculables riquezas de nuestro suelo, que es suficiente para contener las más grandes colonias de inmigración. (...) *Wara Wara* constituye un monumento a la heroica tradición de los quechuas, esa raza de sufridos



que con la colonización servil de los conquistadores de la península llegaron a degenerarse en parias, que hoy no pueden todavía reivindicarse para conseguir su incorporación a la civilización.

El paternalismo del crítico que escribe la nota hace evidente la doble moral de la sociedad boliviana frente al indígena, que por un lado era considerado el origen de la 'raza'<sup>36</sup> boliviana y la prueba viviente de la grandeza de 'nuestras culturas prehistóricas', mientras, por otro lado, era acusado de constituir el mayor obstáculo al progreso de la nación.

Esta actitud contradictoria se ve también reflejada en la llamada literatura indigenista, iniciada en Perú en 1889 con la novela *Aves sin Nido* de Clorinda Matto de Turner, y que es retomada en Bolivia con *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas, publicada por primera vez en 1919. Aunque caracterizada por su denuncia de los abusos y la explotación sufridas por las comunidades indígenas, la única solución que esta corriente literaria y artística plantea es la de redimir al indígena a través de una educación que pueda incorporarlo a la sociedad occidental. Es decir, que la única forma de que el indígena deje de ser explotado, es que deje de ser indígena.

Por otro lado, la existencia de multitudes explotadas constituía un peligro potencial de eclosión social y de violencia que debía ser contrarrestado de alguna forma. La corriente indigenista boliviana, de la que *Wara Wara* es un representante cinematográfico, eligió normalizar este peligro a través de una integración retórica, acompañada de una exclusión práctica:

El "indio" era concebido principalmente en términos negativos respecto de la cultura criolla. Lo 'indio', según innumerables ensayos, novelas, películas y discursos sobre el carácter nacional, era simplemente todo aquello exterior la 'civilización': lo primitivo, pasivo, fatalista, enigmático y atemporal. Al mismo tiempo, lo 'indio' podría también ser establecido en la especificidad histórica, exhibido con grandeza precolombina y reflejado en un pasado edénico. De esta manera, los discursos hegemónicos podían incorporar a los pueblos indígenas en el mito de la creación nacional sin preocuparse por la concesión de sus derechos políticos en la marcha de la vida nacional. (Denver 1994: 47)

Benedict Anderson llama "ventrilocuismo al revés" a este proceso - común a muchas formaciones nacionales - en el que la incorporación de ancestros indígenas a la mitología nacional

<sup>36</sup> A pesar de ser incorrecto en términos biológicos llamar a los bolivianos una *raza*, el uso del término es común en la literatura, el periodismo y los ensayos de la época.



reemplaza la incorporación de sus descendientes directos, los indios, “con quienes es imposible o indeseable establecer una comunicación real” (Anderson 1983: 198).

Al elegir y representar temas y personajes ligados con “la grandeza de nuestras culturas prehistóricas” pero sin relacionarlos ni remotamente con los herederos contemporáneos de esas grandezas; al combinar la admiración por civilizaciones pasadas con la vergüenza por los indios contemporáneos, el cine y la literatura indigenista bolivianas contribuyeron a perpetuar la exclusión del indígena de carne y hueso del proyecto de nación boliviana.

### ***Vuelve Sebastiana y la voz indígena del Otro***

*Vuelve Sebastiana* es una de las películas documentales paradigmáticas de la etapa sonora del cine boliviano. Dirigida por Jorge Ruiz en 1953, la película documenta la vida cotidiana de la comunidad indígena Chipaya a través de la historia de Sebastiana Quespi, una niña que deja su pueblo y se va en busca de una vida más próspera en una cercana comunidad Aymará. Considerada un hito del cine documental boliviano y latinoamericano, la película sigue sin embargo un género mixto: es documental en la medida en que se filma con personajes reales en una comunidad indígena, mientras su narrativa sigue un guión que cuenta una historia de ficción, aunque éste se haya basado en anécdotas recogidas en la comunidad de Chipaya.

Siguiendo un modo documental expositivo, la película comienza localizando geográficamente a la comunidad Chipaya y estableciendo su relación de dominación con otros grupos étnicos vecinos, los Quechuas y los Aymaras. El narrador de la película expone claramente que los Chipayas descienden de “una misteriosa raza, distinta de la Quechua y de la Aymará, y de la cual poco se sabe hoy (...). Se llamaban los *Chullpas*”.

Al establecer desde el inicio mismo de la película una clara división cultural entre las comunidades indígenas que habitan el filme, el narrador está además definiéndolos como protagonistas y antagonistas en la narrativa. Al mismo tiempo, el narrador repite sin cuestionarla la aserción Chipaya de ser descendientes de los *Chullpas*. En términos antropológicos, sin embargo, no existe una cultura *Chullpa* en Bolivia. Las *Chullpas* son, en realidad, una forma de enterramiento tradicional de todos los grupos culturales que habitaron la zona andina en la época precolombina. En la actualidad se conocen como *chullpas* tanto a las torres funerarias precolombinas que pueblan el altiplano boliviano, como a las momias que se encuentran dentro de ellas.



En las cercanías del río Lauca, donde se ubica Santa Ana de Chipaya, hay una variedad de torres funerarias que son considerados sitios de veneración para los Chipayas, debido a que ellas contenían las momias de sus antepasados. De ahí viene la idea de que los Chipayas descienden de los Chullpas. Es posible que Jorge Ruiz no haya sabido lo suficiente acerca de la historia prehispánica para entender la sutil diferencia entre relaciones de parentesco biológico y mítico, pero también cabe pensar que la alusión a “una cultura misteriosa de la que poco se sabe” - de la que habla el narrador en la película - era un toque exótico necesario para generar interés en una audiencia urbana no necesariamente preocupada por el destino de los indios Chipayas.

En cualquier caso, en *Vuelve Sebastiana* la relación que se establece entre Chipayas y Chullpas es extremadamente gráfica: en una impresionante secuencia, la película muestra una serie de imágenes de momias andinas, enfatizando especialmente a una niña cuyo peinado y vestimenta se asemejan notablemente a los que usa Sebastiana a lo largo de la película. Es más, de un plano de la niña Jorge Ruiz corta directamente a otro de Sebastiana sentada en la misma posición fetal que la momia.

La conclusión obvia de esta decisión de montaje es señalar la continuidad del pasado con el presente, enfatizando lo poco que los Chipayas han cambiado desde la época precolombina, y celebrándolo como una forma de resistencia y de pureza. En este sentido, la película refleja una de las posturas típicas de la etapa nacionalista revolucionaria en Bolivia: como una recientemente descubierta fuente de fortaleza cultural e identidad nacional, las culturas indígenas eran vistas como una especie de patrimonio nacional, y, por tanto, se trataba de ‘preservarlas’ de cualquier cambio o transformación, aún si el cambio implicase mejorar sus condiciones de vida.

El narrador del filme, sin embargo, dirige la atención del espectador a la pobreza en la que viven los Chipayas: La madre de la niña la llama para darle su única comida del día, un puñado de quinua. “Cada día hay menos comida y tú no eres la única que sufre. Sufre tu madre que no puede darles más”. En la película, los culpables de este sufrimiento son los Aymaras, quienes se han apropiado de las mejores tierras y han empujado a los Chipayas hacia las zonas infértiles y salinas. De esta forma, los Aymaras disfrutaban de una vida próspera mientras amenazan no solo la sobrevivencia física de los Chipayas, sino también su sobrevivencia como cultura.

Sebastiana es enviada por su madre a pastar su pequeño rebaño de ovejas, pero la tierra es seca y miserable en los alrededores de su pueblo. Sebastiana se aleja en busca de pastos más verdes, hasta llegar a las tierras de los temidos Aymaras. Allí, ella conoce a Jesús, un niño pastor que, contrario a sus expectativas, se porta amable y comparte con ella su comida. Seducida por el



sabor del pan y por la posibilidad de un futuro menos miserable, Sebastiana sigue a Jesús al pueblo de los Aymaras.

Al caer la tarde, la familia de Sebastiana preocupada por su ausencia se reúne alrededor del Yatiri para consultar su paradero a las hojas de coca<sup>37</sup>. La coca revela que la niña está bien, pero en territorio Aymará. Su abuelo sale en su busca, y la encuentra deambulando con Jesús y comprando golosinas. El abuelo la llama, pidiéndole que regrese al pueblo Chipaya con él. La niña se rehúsa. Sentados en el atrio de una iglesia del pueblo Aymará, el abuelo le dice a Sebastiana porqué ella no debería migrar, abandonando a su familia y a su comunidad; porqué no debería cambiar sus raíces culturales por mejoras materiales.

Mientras, el narrador, personificando al abuelo, recuerda a Sebastiana los tiempos mejores que tuvieron como comunidad, la cámara muestra la vida cotidiana de los Chipayas, su forma de cultivar la tierra, su forma de construir sus viviendas y las ceremonias para sus divinidades. Convencida por los argumentos de su abuelo, Sebastiana regresa con él a Santa Ana de Chipaya. Pero el abuelo está muy anciano, está débil y muere en el camino. Durante su entierro, el narrador le dice a Sebastiana:

¡Cuánto has aprendido del abuelo! Sabes que te debes a tu pueblo, a sus tradiciones, a su espíritu invencible. Que debes luchar con los tuyos, valorando la alegría y soportando las penas. Sabes que no es justo ni es de valientes huir. Que la Madre Tierra nos da la vida y nos recoge cuando nos vamos. Que es el principio y el final de todas las cosas, y que tú y todos nos pertenecemos a Ella. ¿Entiendes ahora lo que te decía tu abuelo? Que volvieras a tu pueblo, eterno pueblo por el que velan los dioses de la tierra y aquellas mágicas deidades supremas que nos miran desde lo alto, desde lo infinito. Parece que desde su tumba el abuelo te estuviera diciendo: ¡Vuelve Sebastiana! No importa cuán dura sea nuestra vida ahora, algún día la luz brillará también para los Chipayas. ¡Vuelve Sebastiana! A tus espaldas y hacia el porvenir, los siglos te están aguardando.

En esta escena final, así como a lo largo de la película, hay una cierta tensión entre la prosa retórica del narrador y la fresca naturalidad del material filmado. Sebastiana Kespi – la niña Chipaya que representó el papel de Sebastiana – tenía diez años cuando se filmó el documental, nunca había visto una película y no tenía una idea clara de qué estaba haciendo la cámara con su imagen.

El contraste entre la voz omnisciente del narrador y la completa ingenuidad de los Chipayas, que no sabían lo que era el cine y por tanto simplemente siguieron viviendo su vida normal delante de la cámara, revela mucho más que el tono impostado y el estilo retórico del texto



narrado. Muchos críticos han señalado esta narración como el punto más débil de *Vuelve Sebastiana*. Carlos D. Mesa, por ejemplo, señala: “usar una voz en off que en el afán de explicar, ampliar criterios, hacer reflexiones, etc., sobreesatura el filme restándole fuerza expresiva a las imágenes, como si el propio realizador desvalorizara el contenido de lo que ha filmado en su capacidad de reflejar la realidad retratada” (Mesa Gisbert 1985:67).

Aunque la película se filmó con sonido sincrónico, Jorge Ruiz decidió usar un narrador que continuamente interpreta y explica las imágenes, traduce los diálogos y explora la subjetividad de los personajes. A lo largo del filme, el narrador pasa de ser la impersonal “voz de Dios”, típica del documental expositivo, a convertirse en una especie de ventrílocuo para la voz interior de Sebastiana y de su abuelo. De una forma muy inusual en el cine, el narrador no se dirige al espectador, sino que utiliza la segunda persona singular (tú) para dirigirse a Sebastiana, contándole su propia historia, verbalizando sus pensamientos, aconsejándole qué hacer y sermoneándole en una retórica paternalista.

Literalmente, el narrador habla *por* (en lugar de) la comunidad indígena en el ventrílocuismo al revés que para Benedict Anderson es típico del indigenismo latinoamericano. Ya que la mayoría de la audiencia urbana de la película no podría entender o identificarse con el lenguaje y la vida de Sebastiana, el narrador toma para sí su voz, no sólo para doblarla sino para re-crearla. Como el propio Ruiz reconoce, la narración tenía como objetivo “expresar las resonancias que repercuten en la intimidad del alma Chipaya”. (Valdivia 1998: 56)

A pesar de que Jorge Ruiz y su reducido equipo técnico se aproximaron con respeto a la comunidad Chipaya y trataron de asimilar sus tradiciones y lenguaje, es problemático asumir que fueran capaces de expresar con alguna precisión ‘el alma íntima’ de los Chipayas. De hecho, el narrador (blanco, intelectual, urbano) al hablar a Sebastiana, al hablar por Sebastiana, al hablar en lugar de Sebastiana se convierte en un avatar para el misterioso y exótico Otro indígena. Al tomar para sí la voz y la representación de los Chipayas, la película esconde el hecho de que el verdadero abismo cultural no está entre los Chipayas y los Aymaras, sino en la incapacidad de la audiencia (blanca, urbana) de entender e interpretar el lenguaje y estilo de vida de los Chipayas.

**37** Un *Yatiri* es un sacerdote, consejero y curandero, la institución religiosa más importante de las culturas andinas. Una de las formas en que los Yatiris se comunican con la divinidad y con los espíritus de los antepasados es a través de la lectura de las hojas de coca, en la que el Yatiri encuentra la sabiduría para responder a todo tipo de preguntas.



A través de la extraña estrategia de dirigirse a Sebastiana para decirle cosas que ella no necesita oír porque las está experimentando, la película se está dirigiendo en realidad a la audiencia y realizando para ellos una especie de traducción de la complejidad de la vida y la cultura Chipaya. En este sentido, el narrador le dice a Sebastiana lo que ella está experimentando no para que ella lo sepa, sino para que la audiencia lo entienda. Es más, el narrador le está informando a Sebastiana del modo en que la audiencia occidental está interpretando su comportamiento. Pero como ni Sebastiana ni la comunidad Chipaya eran el público objetivo del documental – de hecho, ellos no vieron la película hasta por lo menos veinte años más tarde – lo que la narración hace es occidentalizar el ‘alma íntima’ de los Chipayas, haciéndola comprensible para una sociedad urbana que, debido a la Revolución de 1952, estaba obligada a aceptar a los indígenas como conciudadanos.

Lo que diferencia a *Vuelve Sebastiana* de películas o novelas indigenistas previas es que, por primera vez ‘el indio’ no es definido como un ‘otro’ singular, sino que la diferencia y conflicto *entre* grupos indígenas como Chipayas y Aymaras es reconocida y explorada. En este sentido, la dicotomía blanco/indio se rompe, abriendo el camino para nuevos niveles de alteridad en la sociedad boliviana.

Una segunda diferencia está en el ‘mensaje’ que la película en última instancia está tratando de comunicar: nuestro único futuro posible debe estar enraizado en nuestro pasado. Como Jorge Ruiz afirma: “El pasado puede descansar en paz cuando el presente no lo olvida. El presente puede discurrir sin muchas incertidumbres cuando acata la sabiduría del pasado” (Valdivia 1998: 54). En este sentido, en el nivel ideológico, la tradicional dicotomía entre tradición (indígena, área rural) y modernidad (ciudad / cultura occidental) se desdibuja al afirmar que ninguna modernidad es posible para Bolivia mientras no reconozca e incorpore la sabiduría y la vida comunitaria de sus culturas indígenas.

Esta es la idea predominante que la Revolución Nacional de 1952 trató de implementar a través de sus políticas culturales. Los mitos de la nación mestiza y de la nación india, proclamados por Franz Tamayo y los artistas indigenistas después de la Guerra del Chaco, fueron absorbidos por un gobierno revolucionario que usó la Reforma Agraria como una forma de aplacar las diferencias internas, convirtiendo al ‘indio’ en ‘campesino’. De alguna manera el gobierno nacionalista lidió con el ‘problema del indio’ en la misma manera en que el narrador lo hace en *Vuelve Sebastiana*: Traduciendo al español los discursos indígenas, occidentalizando sus intereses y necesidades, colocando a las comunidades indígenas junto a las chullpas de la galería nacional de grandezas pasadas. Es importante recordar, sin embargo, que Jorge Ruiz no



era parte del gobierno del MNR en la época en que filmó *Vuelve Sebastiana*, y que esta película se produjo de forma independiente. Por tanto, si la película reproduce ideas que eran parte de la plataforma ideológica del nacionalismo revolucionario no es como una forma de propaganda gubernamental, sino simplemente como una reflexión de la validez de esas ideas en la Bolivia de los años 50.

## El cine de Jorge Sanjinés, o el nuevo indigenismo

La tercera etapa del cine boliviano en estudio es la del cine comprometido políticamente, conocida internacionalmente gracias a las películas de Jorge Sanjinés, quien es el máximo representante boliviano del llamado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano<sup>38</sup>. Esta etapa, que comienza una vez que el polvo levantado por la Revolución de 1952 se había asentado definitivamente, se aleja del indígena glorioso del pasado pre-hispánico para volcar su mirada a su descendiente contemporáneo, el indio, y a los problemas que enfrenta en la Bolivia post-revolucionaria.

La primera película de ficción de Jorge Sanjinés, *Ukamau*, fue filmada en 1966 bajo los auspicios del Instituto Cinematográfico Boliviano. La película, que fue hecha y se encuentra ambientada en la etapa posterior a la Reforma Agraria, muestra cómo la explotación del patrón se ha visto reemplazada en la zona rural por la explotación del intermediario mestizo, que compra los productos agrícolas de los campesinos a precios impuestos por su voluntad especuladora, para venderlos después en la ciudad multiplicando sus ganancias. Con este trasfondo general, *Ukamau* – que en español significa “Así es” – cuenta una anécdota con ribetes de tragedia griega: Luego de violar y matar a una muchacha campesina, el mestizo es perseguido durante un año por la quena fantasmal del marido de la muchacha, hasta que finalmente se cumple el ritual de venganza en la soledad de la pampa altiplánica.

**38** Este Movimiento se inició a finales de los años 60, cuando un grupo de cineastas latinoamericanos reconocieron la existencia de una experiencia y un objetivo comunes en sus películas y se autodefinieron como un movimiento cinematográfico continental, dejando de lado sus diferencias en las formas de producción o las propuestas estéticas, y privilegiando temáticas y posiciones políticas que compartían. Este Movimiento dio lugar posteriormente a la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los baños, Cuba.



*Ukamau* es, sin lugar a dudas, una de las películas más hermosas del cine boliviano. Su espectacular fotografía, su atrevido montaje y su impecable realización sostienen y proyectan a nuevos planos estéticos y temáticos la simpleza de la historia: Convierten anécdota en metáfora. Sin embargo, como el propio Sanjinés reconoce, la película se mantiene en los parámetros del indigenismo paternalista. La historia del sufrimiento y la explotación indígena sigue siendo contada desde el punto de vista y los códigos narrativos del blanco. La división maniquea entre la bondad humilde del indígena y la maldad venal y usurera del cholo; la lenta y torturante espera del castigo; la conciencia disfrazada de un lamento de quena; la fiera lucha a golpes de piedra en la inmensidad telúrica del altiplano... todo coincide para llevar a *Ukamau* a las cercanías del melodrama, con su ritual de confrontación, purgación y reconstitución de imperativos éticos. Desde ese punto de vista, *Ukamau* es un melodrama de las oposiciones nacionales entre cholos e indios, tal como *Wara Wara* había sido el del estéril encuentro entre blancos e indígenas.

Una experiencia fundamental durante la filmación de su siguiente película, *Yawar Mallku*, es la que genera el salto cualitativo de Jorge Sanjinés de un cine sobre temática indígena, a un cine hecho desde el punto de vista y la estética indígenas. A fines de 1968 los nueve integrantes del equipo de filmación de *Yawar Mallku* llegaron a la comunidad Quechua de Kaata para iniciar el rodaje de la película. Sanjinés había acordado con Marcelino Yanahuaya, el líder de la comunidad, la colaboración de los campesinos e incluso su participación en el papel principal de la película, y sin embargo los cineastas encontraron a su llegada hostilidad y desconfianza. “¿Quién era esa gente tan rara, esos extranjeros de aspecto estrafalario, con esas máquinas tan extrañas? ¿Quiénes eran esos blancos que se decían bolivianos pero que ni siquiera sabían hablar quechua?” (Sanjinés 1980: 27).

El error de haber juzgado a la comunidad indígena con parámetros occidentales, creyendo que movilizándolo a un hombre influyente y poderoso se podría mover a la comunidad entera, estaba a punto de costar al grupo la realización de la película. Se decidió someter el proyecto a la sabiduría del Yatiri o sacerdote andino, quien debía leer en hojas de coca las verdaderas intenciones del equipo de cineastas. De acuerdo al propio Sanjinés:

Se había llegado a la conclusión de que era indispensable dar una muestra de humildad proporcional a la prepotencia, al desparpajo, al paternalismo con el que el grupo había actuado hasta el momento en un medio en el que el respeto por personas y tradiciones era fundamental. Por lo tanto se había aceptado de esta manera la idea de perder, puesto que no se tenían otras posibilidades de ganar que no fueran las de aceptar las reglas de un juego extraño, pero profundamente inherente al mundo que se trataba de contactar. (Sanjinés 1980: 30)



Luego de una ceremonia de seis horas bajo los ojos vigilantes de los trescientos habitantes de la comunidad, el Yatiri dictaminó que la presencia del grupo estaba inspirada por el bien y no por el mal. A partir de ese momento, el equipo de cineastas fue acogido con cordialidad, se rompieron barreras de comunicación y se hizo posible la filmación de una película que trata sobre la esterilización a mujeres campesinas llevada a cabo en secreto por los norteamericanos del Cuerpo de Paz. Cuando la comunidad se da cuenta de lo que está sucediendo castra a los norteamericanos y los expulsa de su territorio. El hecho deriva en una violenta represión del ejército en la que Marcelino Yanahuaya, el líder de la comunidad, es herido y trasladado a la ciudad, donde muere luego de los infructuosos esfuerzos de su hermano por conseguir el dinero suficiente para salvarle la vida. En la escena final de la película el hermano de Marcelino, un obrero que vive en la ciudad negando su origen indígena, regresa a su comunidad a continuar la lucha de su hermano y de su pueblo.

A partir de esta película y de esta experiencia, el cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau cambia la dirección del indigenismo en el cine boliviano: De hacer películas sobre indígenas para un público mayoritariamente mestizo o blanco, Sanjinés pasó a plantearse hacer un cine sobre indígenas, para indígenas.

Dos problemas debían ser resueltos antes de alcanzar este objetivo: El primero, el de la distribución y la exhibición cinematográfica que se encontraba, y se encuentra hoy todavía, limitada al ámbito urbano. El Grupo Ukamau optó por crear circuitos alternativos de distribución en sindicatos, escuelas, juntas vecinales y centros mineros, y por organizar exhibiciones ambulantes de sus películas para comunidades campesinas.

Durante este proceso de difusión el grupo llegó a identificar el segundo problema: el del lenguaje cinematográfico. Los códigos narrativos cinematográficos tal como los conocemos y entendemos hoy se basan en un modelo canónico de historia, que el receptor occidental contemporáneo percibe como un esquema cultural matriz. David Bordwell define este esquema (que él llama *schemata*) como “una abstracción de estructura narrativa constituida por expectativas típicas, formas de clasificar eventos y formas de relacionar las partes al todo” (Bordwell 1985:34). La repetida exposición a este modelo canónico occidental va moldeando el gusto y la comprensión tanto de las audiencias occidentales como de las no-occidentales.

Los indígenas bolivianos a los que Sanjinés quería llegar, por otro lado, habían tenido prácticamente ninguna exposición a estos códigos, y por tanto su comprensión y disfrute de películas contadas en términos occidentales clásicos se dificultaba. En vez de optar por un cine didáctico,



una especie de cartilla de alfabetización cinematográfica que preparara a los indígenas para la comprensión de los códigos cinematográficos dominantes, Sanjinés propone dar un salto histórico: en lugar de enseñar al indígena a ver y entender el lenguaje cinematográfico dominante, dice él, es necesario aprender a ver la realidad boliviana desde los ojos y los tiempos indígenas, para luego plasmarla en el cine. Luego de un largo proceso de ensayo y error dificultado por continuos exilios e inestabilidad política, en 1989 Sanjinés filma *La nación clandestina* una película que intenta realizar el ideal de ser estética, narrativa y temáticamente un cine desde, sobre y para indígenas.

En el plano estético, Sanjinés pone a prueba con gran maestría su teoría del plano secuencia integral como una gramática cinematográfica adecuada a la estructura mental, los ritmos internos y la cosmovisión de los pueblos andinos. En el plano narrativo, *La Nación Clandestina* deja atrás al personaje colectivo que Sanjinés había utilizado en sus anteriores películas para retomar un personaje individual. Esta opción narrativa no se contrapone a la necesidad de contar la historia desde la colectividad de las comunidades indígenas, para quienes el yo colectivo se antepone siempre al yo individual. Por el contrario, la película parte de la premisa con la que Mariátegui describió las relaciones sociales en el mundo indígena andino: el indio nunca es menos libre que cuando está solo.

En la película, personaje central, Sebastián Mamani, es expulsado de su comunidad por haber traicionado a su pueblo al asumir actitudes y decisiones personalistas durante su función como líder. Sin poder regresar nunca junto a los suyos, bajo pena de muerte, Sebastián emigra a la ciudad, donde cambia su apellido de Mamani a Maisman y se enrola en el Ejército primero y luego en la policía secreta de la dictadura. Pero la nostalgia, el desarraigo y la violencia, con las que se enfrenta a diario, lo convencen de que sólo regresando a sus orígenes puede volver a ser —o empezar a ser— él mismo nuevamente.

Sebastián no es, a todas luces, un héroe que genere la identificación emotiva de la audiencia. Es mas bien un antihéroe con quien los bolivianos nos identificamos a regañadientes, puesto que es imposible dejar de ver que él encarna nuestros prejuicios, nuestras mezquindades, nuestros conflictos, y también la posibilidad de superarlos a través de un encuentro con la nación clandestina que bulle detrás, abajo y adentro de la oficialmente llamada Bolivia. No es casual, por eso mismo, que Sebastián sea un hombre doblemente marginado: Marginado por su comunidad de origen, y marginado por la cultura occidental de la ciudad, para la que nunca deja de ser el indio, de ser el 'otro'.



Sólo en el regreso al origen, en el ofrecerse a sí mismo como sacrificio a los antepasados convertidos en dioses, Sebastián transforma el desarraigo de vivir a galope entre dos mundos, de querer ser boliviano sin dejar de ser indio, en un atisbo de respuesta a nuestra persistente pregunta: ‘¿Cuántos somos? ¿Qué somos? ¿Una nación, acaso?’.

Así como Sebastián, que debe vivir la ciudad, pasar por las instituciones del Estado, estar expuesto al espejismo de la modernidad de segunda mano para poder encontrarse a sí mismo, el cine boliviano a partir de los años ochenta emprendió un lento retorno de las comunidades campesinas a los pueblos rurales, los barrios y las ciudades. El cine que buscaba la identidad nacional en el pasado glorioso o el presente revolucionario de las comunidades indígenas dio lugar a una búsqueda alrededor y dentro de la ciudad mestiza, de sus conflictos consigo misma y con aquel ‘otro’ inevitable que es el indígena.

El proceso comenzó en 1977 con la película *Chuquiago*, de Antonio Eguino. Utilizando como metáfora visual y narrativa la particular topografía de la ciudad de La Paz, *Chuquiago* explora la identidad boliviana serpenteando en bajada las callejuelas que van del indígena migrante al funcionario público, y de allí al cholo con ambiciones de subir en la escala social – que en La Paz, extrañamente, implica bajar del literal Alto de la ciudad al centro de la fosa común donde viven y mueren cada día un millón de bolivianos entremezclados culturalmente, pero sin mezclarse física o socialmente.

A partir de los años noventa, movimientos contradictorios han afectado la narrativa y las prácticas cinematográficas en Bolivia. La promulgación de una Ley de Cine y la creación del Consejo Nacional de Cine y del Fondo de Fomento Cinematográfico han venido acompañadas de una seria crisis en el mercado cinematográfico interno. El descenso en la capacidad adquisitiva de la mayoría de la población, el acceso a la televisión, al video y al cable, así como la enorme expansión de la piratería en el soporte DVD, han provocado un cierre masivo de las salas de cine y de las empresas distribuidoras independientes. En consecuencia, existen mejores condiciones para hacer cine, pero las posibilidades de recuperar en taquilla los costos de producción son cada vez más remotas.

Ante este problema, hay quienes plantean seguir reflejando la mirada local y nacional, con todos sus conflictos y sus rivalidades. Hay quienes vuelcan su mirada al pasado, hay quienes intentan vestir al cine de mujer o de indígena, hay quienes lo han dado por muerto y se han dedicado a actividades más lucrativas o menos riesgosas. Hay también quienes claman a voces la necesidad de alejarse del indigenismo característico del cine boliviano y optar por un cine



comercial, con contenidos 'universales' que permitan interesar a un co-productor o vender la película en el mercado extranjero.

Sin embargo, el mercado internacional es un dios difícil de complacer. Pide como requisito elemental filmar en 35mm, con sonido dolby stereo, efectos especiales, actores internacionales. Todo eso encarece los proyectos, desdibuja los contenidos, estandariza los guiones, limita la temeridad estilística, convierte el modesto cine de un país de pioneros en un Hollywood de segunda mano.

La época de las cooperativas cinematográficas, del trabajo por amor al arte y del equipo de técnicos que empeñaban sus viviendas y anillos de matrimonio para financiar el rodaje de una película han ido a parar al territorio de la anécdota o la nostalgia. El indigenismo del cine boliviano está quedando en el pasado. Y sin embargo, la identidad nacional boliviana sigue siendo un tema irresuelto.

## **Bibliografía**

ABSATZ, Cecilia (1995): *Mujeres Peligrosas. La pasión según el teleteatro*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities*. Londres: Verso.

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Londres: University of Wisconsin Press / Routledge.

DENVER, Susan (1994): *Las de abajo: La revolución mexicana de Matilde Landeta*. En: Archivos de la Filmoteca. *Revista de Estudios Históricos de la Imagen* de la Filmoteca de la Generalitat Valencia. No. 16 (Febrero 1994) pp. 47.

GUMUCIO-DAGRÓN, Alfonso (1996): *Bolivia*. En: Barnard, Timothy and Rist, Peter (eds.): *South American Cinema. A Critical Filmography 1915-1994*. Austin: University of Texas Press, pp. 85.

MESA GISBERT, Carlos D. (1985): *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Editorial Gisbert, pp. 67.

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau (1980): *Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo*. La Paz: s/ed.



SOMMER, Doris (1993): *Love and Nation. Latin American National Romances*. En: Ringrose, Majorie and Lerner, Adam J. (eds.): *Reimagining the Nation*. Buckingham-Philadelphia: Open University Press, pp. 30.

SUSZ, Pedro (1990): *La Campaña del Chaco. El Ocaso del cine silente boliviano*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés / ILDIS.

VALDIVIA, José Antonio (1998): *Testigo de la Realidad. Jorge Ruiz: Memorias del Documental Boliviano*. La Paz: Conacine / Cinemateca Boliviana.

VARGAS, Fernando (2002): *Wara Wara. The Narrative Reconstruction of a Lost Film*. Inédito.





## “País de película”: el cine boliviano en el siglo XXI

Keith John Richards\*

### Resumen

El cine en Bolivia ha sido una de las áreas de producción cultural que más éxito y reconocimiento has logrado en el extranjero. Sin embargo, la época de mayor interés para el espectador europeo o norteamericano ha sido la de los años 60 y 70, auge del ‘Tercer Cine’ y de las tendencias contestatarias generalmente visibles en toda América Latina. La democracia formal volvió en los años 80 y 90 y se impuso un modelo neoliberal en lo que se podría ver como un periodo de transición. En el cine se vio un cambio de enfoque hacia la ciudad y el individualismo, pero con la elección del Movimiento al Socialismo de Evo Morales en diciembre del 2006, el país entra a otra fase. Todavía no se ha visto una plena respuesta en términos fílmicos al reto histórico que plantea esta nueva realidad. No obstante es posible, y hasta realista, anticipar un cambio radical en las relaciones entre estado y gremio cinematográfico con miras a una producción fílmica que retrate el país tanto para el espectador nacional como para un público extranjero que, más que nunca, está a la expectativa de imágenes bolivianas.

### Palabras Clave

post-“Tercer cine”; modelo neoliberal; tema ciudad; últimos 15 años; novísimas tendencias;

### Abstract

Film has been one of the areas of Bolivian cultural production that has enjoyed most success and recognition abroad. However, the era of greatest interest for the European and North American spectator has been the 1960s and 70s, the height of ‘Third Cinema’ and the radical tendencies common to Latin America in general. Formal democracy returned in the 80s and 90s and the imposition of a neoliberal model was imposed during what might be seen as a transitional period. At the same time the filmmaker’s focus shifted towards urban and individualist themes. With the election in December 2006 of the Movement to Socialism of Evo Morales,

\* Investigador de numerosas publicaciones sobre la cultura de Bolivia y América Latina a los que se incluyen los libros *Lo imaginario mestizo* (Plural, La Paz 1999) y *Narrativa del trópico boliviano* (La Hogueira, Santa Cruz 2004). Actualmente está preparando un libro sobre cine latinoamericano que será publicado por McFarland, Carolina del Norte, en el 2008. Actualmente enseña literatura, cine y cultura popular latinoamericanos en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.



the country enters another phase. We have not yet seen a full response, in filmic terms, to the historic challenge presented by this new reality. But it is possible, and not unrealistic, to anticipate a radical change in the relationship between state and filmmaking community with a view to a new form of film production which portrays the country for the benefit both of the national spectator and for an international audience which, perhaps more than ever, eagerly awaits images from Bolivia.

### **Key Words**

Post “Third cinema”; neoliberal model; theme of the city; last 15 years; newest currents

## **Desafíos actuales: cine, sociedad y estado**

Hablar de cine boliviano como entidad coherente y homogénea puede resultar, para decir lo menos, engañoso. La producción cinematográfica en este país siempre ha sido irregular, artesanal y dependiente del empeño de unos cuantos individuos. Los saltos ocasionales en la cantidad de producción provocan a veces exagerado optimismo; en 1995, por ejemplo, los cinco largometrajes estrenados no resultaron ser el inicio de un avance sostenido en la actividad fílmica. Las razones de esta irregularidad son varias, pero entre ellas se tiene que señalar una falta de solidaridad y coherencia interna. La actividad cinematográfica es de por sí colectiva, pero la realidad boliviana está plagada de conflictos de clase, región, etnia y cultura. Por eso, la importancia en aplicar, de manera significativa y no como mera retórica, el discurso de multiculturalidad y pluralidad que se ha puesto de moda en el entorno político nacional. Para que sirva al país en la nueva coyuntura que le ha brindado el gobierno de Evo Morales, este énfasis en la heterogeneidad tiene que aplicarse al mundo cultural y audiovisual boliviano. Este recorrido del cine actual en Bolivia considera una gama de producciones de todo tipo para exponer sobre una heterogeneidad y variedad en términos de temática, tecnológica y modos de producción impresionantes dada la actividad limitada que se ve en este país.

Desde la Revolución Nacional de 1952 y el auge del Grupo Ukamau de Jorge Sanjinés en los años 70, la actividad cinematográfica en este país se ha convertido en una jungla de diversidad e idiosincrasia que difícilmente se puede juntar en cualquier categoría. Tomando en cuenta el nivel de coproducciones y películas financiadas o hasta parcialmente filmadas en el extranjero, aun se podría cuestionar la categoría de la nacionalidad. Temáticamente, lo que ha seguido la época de lo que concibió Sanjinés como “un cine junto al pueblo” (1979) refleja lo visto en el cine latinoamericano en general: sin dejar enteramente de lado los intereses sociales, las



preocupaciones personales han incrementado tocando intereses comunes y asuntos sociales en formas inesperadas, a veces accidentales, como se describirá a seguir. Mientras tanto, se sigue viendo lo que hemos observado en las últimas décadas: una continuada actividad por parte de unos cuantos cineastas dedicados hasta rozar la obsesión y la quiebra financiera personal, sin organización formal o respaldo oficial.

Habría que enfrentarse a varios retos como ser un hipotético cine boliviano nacional que refleje auténticamente las preocupaciones nacionales y que tenga una estrecha relación con el estado. ¿Es posible en Bolivia un cine que critique de forma constructiva y atrevida a la vez? Es algo que se ha visto en Cuba, sobre todo con la obra de Gutiérrez Alea, y que requiere un alto nivel de madurez por parte de todos los involucrados en el proceso de producir y recibir cine. Por distintos que sean los casos de Cuba en los años 60 y Bolivia en el 2007, hay similitudes en la necesidad de un cuerpo de imágenes que acompañan los cambios proyectados.

Otro de los desafíos yace en el discurso oficial multiculturalista y su aplicación a la práctica. Así, Luís Tapia habla de la sustitución del nacionalismo revolucionario, que rigió durante el periodo después de la Revolución Nacional, por el discurso neoliberal que

Deja un vacío en términos de identidad nacional o de discurso de identificación nacional. Sólo después de esa confrontación y sustitución entre nacionalismo y neoliberalismo, el discurso de la multiculturalidad aparece como un buen sustituto del nacionalismo revolucionario, ya que tiene un aire progresista y democrático. (2002, 117-118)

Y para Pedro Susz, resumiendo a Betancourt-Fornet enuncia que: “Si se entiende la convivencia como un juego de oposiciones, en lugar de admitir que se trata más bien de un cruce de complementariedades, nunca podrá desentrañarse el enigma de la multiculturalidad para dar el salto productivo hacia el diálogo intercultural” (Susz 2006, 69). Ramiro Garavito establece un vínculo inequívoco entre política cultural y entorno social: “las políticas culturales tendrían que no crear contenidos culturales, sino promover espacios para que la sociedad, plural y diversa sea la que los produzca, y crear las condiciones para la convivencia entre culturas e identidades diferentes” (Garavito 2006).

La falta de apoyo estatal y de unidad gremial hace que el cine nacional sea una extraordinaria mezcla en términos de calidad, temática, procedimientos y métodos de trabajo. Lo que propongo hacer en este estudio es dar una idea de esta diversidad hablando de unos ejemplos de las producciones audiovisuales más interesantes. Efectivamente, es esperanzador el hecho de que



el cine boliviano siga existiendo a pesar de las varias dificultades que enfrentan los cineastas. Sobre todo hay problemas de financiamiento, pero también de distribución. Ha habido una controversia últimamente sobre el rol de Ibermedia, organismo que financia proyectos mediante un sistema de concursos de guión y préstamos. El problema ha sido que una serie de cineastas han incurrido en enormes deudas que inmovilizan sus proyectos. Otras películas han encontrado fuentes alternativas no-estatales: *Jonás y la ballena rosada* (Juan Carlos Valdivia, 1995) hasta entonces la producción boliviana más costosa, fue financiada por empresarios basados en Santa Cruz y por la compañía televisiva P.A.T., pero incluso este proyecto todavía no ha recuperado su inversión original.

La educación cinematográfica se está despertando y últimamente hay indicios de que se está tomando en cuenta, aunque sea muy tardíamente, las palabras de Luis Espinal: “Una Universidad que no se preocupa por el cine es una Universidad vieja y sin juventud.” (Espinal 1979, 99). Los estudios audiovisuales paulatinamente se están estableciendo, con escuelas de cine en Cochabamba, Santa Cruz y La Paz y departamentos o cursos de cine en varias universidades tanto estatales como privadas. Hay además importantes festivales y ciclos de cine en La Paz, Santa Cruz y Oruro.

El productor anglo italiano Donald Ranvaud (2006) respondió a una crisis en la administración del cine boliviano recordando al lector los alcances posibles de una relación sana con el estado. Cita Argentina como el ejemplo que seguir, pero hay también países con recursos más modestos que pueden servir como modelo más realista cuando Ranvaud desea

Que el nuevo curso que inicia Bolivia pueda demostrar que los directores de cine del país consigan un nuevo camino, que puedan trabajar juntos apoyando la idea de un efecto boliviano internacional, y darse cuenta de que un gran éxito de Bellott o de Loayza puede también ayudar a un Agazzi y viceversa, y que no es más una cuestión de La Paz contra el resto del país; o de collas y cambas. El cine puede fortalecer la autoestima nacional y ser un catalizador de todos los otros asuntos. (Ranvaud 2006)

Hay tres puntos importantes en estas palabras: es innegable que el cine es más que un arte; en un país como Bolivia que nunca llegará a ser generador de gran riqueza, pero sí puede presentar una importante imagen al mundo.

El cine boliviano, a pesar de sus problemas, no ha quedado ni estancado ni institucionalizado o dominado por ideologías. Sin embargo, lo que está pasando actualmente en el país a nivel político y social requiere urgentemente ser reflejado en la pantalla. Hasta este momento, el gobier-



no MAS no ha expresado el afán de seguir el ejemplo cubano de crear una nueva institución cinematográfica para comunicar mensajes y valores al pueblo. La amistad entre los actuales gobiernos de Bolivia y Cuba es notoria, pero no existe ninguna institución estatal que se puede comparar con ICAIC. Huelga decir que entre Cuba en 1959 y Bolivia en 2005 existen condiciones muy diferentes, en particular la difusión de televisión y radio. Y con todo, hay indicaciones de que se está tomando muy en serio la idea de dar mayor apoyo oficial al cine. Hacen falta unas revisiones a la ley del cine para que se facilite el camino para productores y cineastas y para crear un sentido de unidad y propósito a nivel nacional. Lo que sí se puede percatar en todo el ambiente cinematográfico es una creciente madurez productiva (por parte de cineastas dispuestos a superar el maniqueísmo del pasado) política y social, y receptiva (por un público ahora más expuesto y receptivo a un cine fuera del modelo imperante de Hollywood).

## Los exponentes actuales y su herencia

El único director de la época del cine militante que tiene proyecto actual de largometraje es Antonio Eguino, aunque éste pertenezca a la tendencia más pragmática del 'cine posible'. Su *Chuquiago* (1978) sigue siendo la película más taquillera de la historia boliviana. Recibió los aplausos de crítica y público por *Amargo mar* (1984) su crítica del rol de empresarios y políticos bolivianos en la desastrosa Guerra del Pacífico (1879). Pero los problemas financieros que le dejó esa producción contribuyeron a que no volviera a presentar otro largometraje hasta el estreno en marzo de 2007 de *Los Andes no creen en Dios*, adaptación de la novela homónima (1937) y otros escritos de Adolfo Costa du Rels (1891-1980). Eguino es un cineasta que ha sabido mantener cierto equilibrio en circunstancias políticas adversas, sin comprometer un afán de producir un cine interesante, popular y a la vez no visto como digno de represión por el régimen de turno. La película se enfoca en la rivalidad entre dos ingenieros por el amor de una sensual mestiza (una *femme fatale* recurrente en la literatura de la época que expone la hipocresía racista). Ambientada en Uyuni durante el auge minero, es una producción de notable profesionalismo y alto costo. Aunque presentado por su director como un homenaje a la minería boliviana, el filme se limita a explorar las preocupaciones de un reducido círculo social y sus percances personales.

Rastrear progresiones en la obra de un cineasta se obstaculiza por la simple dificultad de hacer películas regularmente. Marcos Loayza tuvo un éxito notable en 1995 con *Cuestión de fe*, que sigue el ejemplo, en tanto entrañable incursión en el género 'road' o 'buddy', de *Mi Socio* (Paolo Agazzi, 1982). Este formato, que generó simpatía entre un público no-cinéfilo pero sediento



de verse retratado en pantalla, ha continuado exitosamente con dos comedias recientes. Los integrantes del trío protagónico son todos de una clase social popular urbano, hasta entonces no tomada en cuenta en el cine nacional (a parte del joven Johnny en *Chuquiago*). Dos amigos del *lumpen* mestizo paceño, a quienes se junta un holgazán cambia, tienen que transportar una Virgen hasta los Yungas en una narración que enaltece la religiosidad popular. El siguiente filme de Loayza fue *Escrito en el agua*, proyecto argentino. De vuelta en Bolivia pudo haber hecho una secuela de *Cuestión de fe* sin arriesgar un fracaso económico. Pero, con *Corazón de Jesús* (2003) entró en una temática muy distinta, usando un popular cómico, Cacho Mendieta, como un protagonista que, sin embargo, provoca poca hilaridad. Se trata de una película sobre la soledad, el engaño, la vejez y el enajenamiento.

*Di buen día a papá* (Fernando Vargas 2005) forma parte de lo que ha llegado a ser casi un subgénero cinematográfico latinoamericano durante los últimos años; la vida, obra y actividades de Ernesto „Che“ Guevara. El guión, de Verónica Córdova, explora sobre todo el mito que se ha formado en torno a la memoria del guerrillero argentino. El filme traza las percepciones del Che según tres mujeres de diferentes generaciones, que se sienten de alguna manera involucradas en su historia. Lo novedoso es el orden cronológico regresivo. La película es la primera filmada en la zona de Vallegrande, donde fue enterrado el revolucionario. Algunas escenas se rodaron en la Higuera, el lugar de su ejecución. Así se extiende aun más el alcance geográfico del cine boliviano. Esta película se puede ver como parte de un subgénero en el cine latinoamericano y hasta mundial que trata de la vida del Che según una variedad de ángulos y disciplinas que incluyen el documental y lo biográfico, incorporando varios niveles de objetividad e invención, y evidenciando numerosas posiciones políticas. Lo interesante de la película de Vargas y Córdova es que se enfoca en Guevara sin tenerlo como personaje. Lo mismo se puede decir de otros dos filmes; *Contrasite*, producción italiano-argentina que escudriña la mitificación del Che desde otra perspectiva, la de un grupo manteniendo un sitio Internet sobre su exhumación. Y la coproducción cubano-boliviana *San Ernesto nace en La Higuera* (guión y dirección de Isabel Santos y Rafael Solís, 2006) nos presenta testimonios de los habitantes de La Higuera en una aproximación que respalda en gran manera la de *Di buen día a papá* en su insistencia en el papel del imaginario popular.

## **Realidades étnicas y demográficas: su expresión audiovisual**

Persiste una tendencia de cine y video indígenas o de temática campesina que corresponde al legado de filmes como *Vuelve Sebastiana* (1953) del maestro Jorge Ruiz, (nacido en Sucre en



1924), y *La nación clandestina* (1988) del pionero del cine militante, Jorge Sanjinés. Se trata de un cine de ficción pero con fuertes tendencias antropológicas, representado por dos filmes notables de los años 90. Con *Ajayu* ('alma', 1996) Fernando Ormachea reivindica la percepción aymara de la muerte mediante una historia de pérdida y restitución entre una comunidad de pescadores del Lago Titikaka. Y con *Sayariy* ('levántate', 1995) Mela Márquez filmó la ceremonia de guerra simbólica conocida por el término quechua 'tinku' (que puede significar confluencia, o más bien en este caso, encuentro) en la provincia del Norte de Potosí. Pero este metraje de índole antropológica se emplea para contrastar con la vida de un joven participante cuando va a trabajar en La Paz. La película de Márquez es una afirmación de la necesidad de mantener raíces culturales en despecho de las amenazas representadas por el destierro físico y la erosión que puede resultar de la aculturación y el desprecio, exacerbado por las presiones económicas que contribuyen a una migración urbana que no da señales de disminuir. De género difícilmente definido, la película exhibe un ritmo pausado y una búsqueda de formas líricas que la vuelven una especie de docuficción experimental.

Pero últimamente se presencia una creciente actividad audiovisual por parte de comunicadores indígenas, particularmente como resultado de la colaboración entre CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica) y CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia). CEFREC, cuyo director es Iván Sanjinés, hijo de Jorge, capacita videastas indígenas de todas partes del país y acentúa no solamente una autonomía representativa sino también la importancia del intercambio de imágenes entre grupos étnicos hasta hace poco mutuamente aislados. Como explica Freya Schiwy,

Hay dos diferencias principales entre la práctica colectiva del grupo Ukamau y las producciones de video indígenas. En primer lugar, las producciones en video están basadas en este momento en la idea de que la gente indígena que se apropia no solamente del diálogo y la actuación sino también de la cámara y del mismo proceso de producción. En segundo lugar, los individuos, y no la colectividad, se encuentran en el centro del encuadre. Es decir, el conjunto de documentales, docudramas, narrativas pedagógicas y ficciones producidos por CEFREC y CAIB en Bolivia, se centra en lo cotidiano: coloca individuos en narrativas de suspenso que a menudo contienen terror y humor y que de ninguna manera esquivan el uso de primer plano. (Schiwy 2003 p.120<sup>39</sup>)



Las ficciones indígenas están además basadas en cuentos y leyendas populares que siguen transmitiéndose en las comunidades (conversación personal con Schiwy, agosto del 2006). Esta tendencia hacia una autodefinición por parte de grupos indígenas, y hacia producciones habladas enteramente en lenguas autóctonas, podría resultar un fenómeno de profundo alcance a través de América Latina.

Mientras tanto, la migración hacia la ciudad asegura que la trama urbana sigue siendo de envergadura. Dos visiones muy distintas del crimen como salida de las restricciones económicas vividas en la ciudad de La Paz. La película más reciente de Jorge Sanjinés, *Los hijos del último jardín* (2004) trata sobre un intento, bienintencionado pero condenado al fracaso, de implementar la justicia al estilo Robin Hood. Un grupo de jóvenes roba de numerosas casas afluentes en la Zona Sur de la ciudad, pero el botín es rechazado por la comunidad indígena que es su supuesto beneficiario. En cambio *El atraco* (2004) de Paolo Agazzi hurga un recuerdo incómodo entre sectores de la sociedad paceña, examinando un crimen verdadero e histórico que ocurrió en 1961. Aprovecha para presentar una imagen, con claras inferencias a la época presente, de un materialismo desenfrenado que ha contaminado todos los niveles sociales. La corrupción en la policía es endémica, resistido por un oficial que termina sufriendo, justamente, por su rígida adherencia a las reglas. Se puede ver en esta breve comparación una dicotomía clave en la visión política que rige en el país. Se ha criticado el filme de Sanjinés por su mirada excesivamente idealizadora de los indígenas, no corrompidos, según él, por la enfermedad del capitalismo. El contraste con el escrutinio impávido de Agazzi, que no perdona a nadie, es completo.

Algo parecido, en cuanto una visión individual tanto cínica como impotente de una sociedad en vías de podredumbre, se puede percatar en *American visa* (2005) la segunda película de Juan Carlos Valdivia después del ya mencionado *Jonás y la ballena rosada*. Ambas cintas son adaptaciones de novelas (de Juan de Recacochea y Wolfango Montes, respectivamente) cuyos protagonistas observan petrificados una pérdida de inocencia, ética e integridad cultural en lo que pasa en su entorno. Si bien las dos sacrifican mucho del sabor intimista y lirismo disgustado de sus fuentes, las han transferido a la pantalla con innegable brío visual y competencia técnica.

Un elemento de ambas películas, además de una auténtica preocupación nacional y una realidad cotidiana, es el deseo de escapar la estrechez económica percibida como imposible de contrarrestar dentro del país. En particular *American visa*, como lo sugiere el título, traza las humillaciones de un maestro de colegio descontento que intenta irse a una ‘vida mejor’ en los Estados Unidos, pero queda frustrado por la implacable burocracia de la Embajada Norteamericana y engañado por la picardía paceña. *Jonás*, a diferencia del maestro orureño, es un infeliz



inmovilizado tanto por sus dudas existenciales como por la asfixia creada en torno a su acaudalado suegro. Pero aun aquí se ve la escapatoria de Miami y de la frontera con Brasil durante los años 80, en el auge del narcotráfico.

En *Alma y el viaje al mar* (Diego Torres, 2002) ejemplo de largometraje en video digital y realizado con pocos recursos, se ve una salida del país de otra índole. El viaje aludido en el título quiebra, aunque sea de manera simbólica, el enclaustramiento boliviano, además de proveer una “manera de conocer la vida interna”. Esta combinación de preocupaciones geopolíticas y ansiedades psico-religiosas de estilo *New Age* no convenció al público, mientras la crítica denunció sus limitaciones técnicas y de actuación. Una combinación parecida había ocurrido unos años antes con *El triángulo del lago* (1997) de Mauricio Calderón, primera incursión en la ciencia-ficción en Bolivia. Esta cinta, también impopular, y económicamente desastrosa, hizo surgir cuestiones sobre el lugar de Bolivia en el mundo según el imaginario burgués mientras evocó las dudosas teorías de la arqueología „pop“ de Erich Von Däniken entre otros (Richards 2006).

En *Lo más bonito y mis mejores años* (2006) el debutante Martín Bouloq agarra otra vez la temática del añorado destierro. Esta vez la ambientación es, como pocas veces, la ciudad de Cochabamba, filmado según algunas exigencias de la estética Dogma - sin luz artificial pero con cámara digital aprovechando las posibilidades de este medio. Son provocativas propuestas técnicas que sin embargo no logran constituir una película interesante. *Los más bonitos...* resulta una película esteticista cuyas preocupaciones y rigor de elaboración, no obstante, parecen augurar bien para la futura producción de este joven director.

Con la mención de Cochabamba cabe señalar otro cambio significativo en la producción boliviana; el creciente volumen de producción en las provincias. *Esito sería* (2004) es un largometraje de Julia Vargas Weise que trata de una serie de enredos amorosos que se entretajan durante el famoso carnaval de Oruro. A pesar del manejo de imágenes que logran engatusar esta ciudad minera andina y que aprovechan visualmente su espectáculo folclórico, éste es un proyecto que desaprovecha su oportunidad con una falta de precisión en su actuación, dirección y guión.

*Margaritas negras* (Claudia Araya, 2004) es otro largo realizado en la misma ciudad, donde en 2003 se estableció la escuela de cine La Fábrica, en 2003, que también fue responsable de *¿Quién mató a la llamita blanca?* (ver abajo). *Alas de papel* (Fernando Suárez, 2005). El primer largometraje en hacerse en Tarija, *Espíritus independientes*, (Gustavo Castellanos, 2005), una comedia pícaro que presenta un grupo de jóvenes que, al concebir e intentar hacer una película, manifiesta un talento para soñar y, simultáneamente, sobrevivir.



## Populismo cinematográfico

Con todo, el enfoque del cine boliviano sigue siendo La Paz y además de las películas ya mencionadas de Sanjinés, Agazzi y Valdivia han aparecido otras con un enfoque concentrado en la urbe y sus tendencias hacia la descomposición humana. *El clan* (Sergio Calero, 2006) imagina una asociación de vengativos que rapta a una serie de políticos y otros poderosos para hacerles pagar caro su corrupción. Esta película fue hecha durante el gobierno del depuesto presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, pero debido a la turbulencia de su segundo mando (2002-2003) y el carácter provocativo del filme, no fue estrenado hasta el 2006. *Psicourbano* (2006) ópera prima de Daniel Suárez, es una historia de rapto en el entorno paceño que muestra unos toques visuales interesantes pero que queda constreñido por la limitaciones de su guión.

La tendencia hacia la fuga es un elemento temático de las películas *Dependencia sexual* (2003) de Rodrigo Bellott y *Yo soy Bolivia* (2006) de Anche Kalashnikova. Recuerda las palabras del entonces Presidente Electo Evo Morales en diciembre del 2005 sobre los profesionales que van a Estados Unidos, Europa y Argentina “de meseros (...) van a lavar platos nuestros hermanos. Duele la verdad que, teniendo tantos recursos naturales, la gente abandone nuestro país” (Morales 2005). Y hasta los que van a estudiar se encuentran con dificultades, como lo expuesto en *Dependencia sexual*, célebre ópera prima del cruceño Rodrigo Bellott, que ha ayudado a romper esquemas en el cine nacional con unas propuestas estéticas y temáticas atrevidas. La más famosa de estas innovaciones es la pantalla dividida que se mantiene durante la entera duración de la cinta. El espectador es invitado a asimilar dos ‘mitades’ de cada escena, lo cual resulta menos difícil de lo que se podría esperar. Más bien, se trata de divisiones que varían entre casi la misma imagen proyectada a derecha e izquierda, y a otras veces tomas marcadamente distintas que provocan especulación sobre nuestra percepción pasiva. Este tratamiento formal es también reproducido en el esquema narrativo, porque la mitad de la película transcurre en Santa Cruz antes de transferirse, con la historia del personaje Choco, a un campus universitario de los Estados Unidos. Allí el choque cultural de un machista despiadado lo convierte en víctima, y la narración pasa a ser femenina en la forma de un monólogo por parte de una estudiante negra, mientras se introduce además el tema hasta ahora vedado de la homosexualidad. El proyecto de Bellott fue realizado con actores mayormente no profesionales y a costo bajísimo. Los contactos norteamericanos del joven cineasta, que estudió en Ithaca College, donde se rodó la mitad del filme, claramente fueron un beneficio pero al mismo tiempo Bellott ha sabido aprovechar oportunidades hasta el punto de convertirse en una figura cotizada en el cine nacional.



Brota una tendencia, como eco de *Cuestión de fe*, hacia un populismo cinematográfico de calidad. *Sena Quina: la inmortalidad del cangrejo* (Paolo Agazzi 2005) es una comedia popular con miras a lo que se ha identificado como una cultura que en el Perú se definiría como „chicha“ pero que en Bolivia se conoce como „chola“ desafiando o asimilando los desagradables resabios racistas que conlleva este término. Aquí también se trata de una comedia con un trío de protagonistas masculinos, pero esta vez emblemáticos de las principales zonas geográficas de Bolivia. *Sena Quina*, como la subsiguiente *¿Quién mató a la llanita blanca?* (Rodrigo Bellott, 2006) retoma parcialmente el formulario *road movie* iniciado por *Mi socio*, pero con una estética más atrevida (uso de animación, pantalla dividida y elementos de la cultura popular, sobre todo la música de Viko Paredes).

El guión no escatima el uso y manipulación de estereotipos regionales: Justo Pascual representa el *chapaco*, oriundo de Tarija y el Chaco conocido por su sencillez. En La Paz conoce a un pícaro *colla*, nativo de los Andes del occidente boliviano, apodado Falso Conejo (un plato típico; el nombre alude obviamente a la duplicidad). Acompañando a Falso Conejo está un *camba* (nativo de Santa Cruz o el Oriente tropical) conocido como Miami Vaca – una referencia al percibido entreguismo cultural de los cruceños hacia lo estadounidense (el personaje es un admirador de Don Johnson, estrella de *Miami Vice*). Para rematar esta galería de caricaturas hay Alondra, una „masajista“ de Cochabamba, que reluce la imagen desfavorable de la mujer cochabambina. La trama, que sigue a los protagonistas en su tenue alianza a través de una gran parte del territorio nacional y todas las ciudades aludidas, no oculta su ligereza. Lo que ha buscado Agazzi – y que ha conseguido en gran parte gracias a su guionista, el novelista Juan Pablo Piñeiro – es una comedia popular que también celebra lo vulgar y picaresco aprovechando la realidad de un país intrínsecamente cinematográfico: “Lo paradójico” dice Piñeiro “es que siendo un país tan cinematográfico, hayamos hecho tan pocas películas.” (Piñeiro 2005, 21). Se refiere no solamente a la extraordinaria topografía boliviana sino también a su propensión hacia lo absurdo y estrafalario. En una escena memorable, un guardia que controla la entrada a la región cocalera del Chapare ve la llegada de un vehículo policial y apresuradamente da la vuelta a una foto de Evo Morales (todavía no elegido como presidente) para revelar otra de George W. Bush. Tras la despedida de los oficiales, la imagen vuelve a girarse. *Sena quina* ha sido un rotundo éxito en Bolivia y, después de *American visa* y otras películas nacionales, ha producido un nuevo fenómeno – la venta en DVD de manera legal. Es algo que podría disminuir el efecto de la piratería y ofrecer una manera de apoyar de manera más coherente al cine nacional.

En el campo del humor popular, se tiene que mencionar dos largometrajes hechos en video digital. *Faustino Mayta visita su prima* (2003) de Roberto Calasich es otra entrada en un tema can-



dente pero con fuertes dosis de humor, muchas veces escatológico, pero no sin contenido social. La aludida „visita“ (parece que el título omite la preposición como toque populista) es a Buenos Aires, donde se ha ido a buscar trabajo la prima Fidencia de Faustino, un campesino inocente de un pueblo en las afueras de El Alto. Los chistes, más bien pueriles, sin embargo reflejan la realidad en los que viven los emigrantes bolivianos mal aconsejados e ingenuos: la casi esclavitud, obligados a trabajar largas horas con alimentación insuficiente y bajo constantes amenazas que incluyen violencia y abuso sexual. Éste es un tema que ha provocado producciones en Argentina como el largometraje *Bolivia* (Adrián Caetano, 2004) además de algunos documentales. *Faustino Mayta* ejemplifica un cine naïf que tiene cierto éxito entre sectores populares para quienes el lenguaje de producciones *art house* es excesivamente rebuscado e innecesariamente complejo, con temas que no les conciernen. En *El maletín de Martín* de Iván Unzueta (2002) se ve un acercamiento parecido donde temas de cierto peso – crimen organizado, manipulación del campesinado, incompetencia policial – están presentes aunque trivializados. Este tipo de producción es financiado por el sector social de comerciantes mestizos. Un ejemplo es *Las garras de Lucifer*, dirigido por Leónidas Zegarra y producido por Alfredo Zambrana, antiguo distribuidor de cine para porno y dueño de varias salas de cine en Bolivia. Ésta fue una co-producción no tanto a nivel internacional sino interurbano, financiada entre La Paz y Puno. Huelga decir que estos filmes no son tomados en cuenta por la cultura oficial (si se puede usar tal palabra en un país donde todavía el cine es cuestión de producción artesanal y de sobrevivencia con suerte). El cine reconocido es todavía destinado a las clases media y alta. Esto, sin embargo, va cambiando con una creciente consciencia de las posibilidades de un mercado popular.

## Nuevas posibilidades estéticas y de producción

De hecho la percepción pública del cineasta es algo que tiene que cambiar para que el cine florezca y se convierta en un arte plenamente popular. *¿Quién mató a la llamita blanca?*, como *Sena quina*, es una película que se dirige abierta y directamente al público menos instruido y sofisticado. Como acierta Ricardo Bajo, una diferencia clave entre los dos filmes es la perspectiva narrativa, que en *Llamita* es múltiple gracias a la actuación de Guery Sandoval que aparece en una variedad de personajes que da un corte transversal de capas sociales y regiones del país. Ramón Rocha Monroy describe la película como „la cholidad boliviana en un clip“ lo cual muestra otro lado de este populismo; además de gustar al público mestizo urbano (el término „cholo“ es problemático y conlleva matices racistas) *La llamita...* ofrece miradas críticas. Los protagonistas son Domitila y Jacinto, alias “Los Tortolitos” – dúo mestizo caricaturizado que, si no capta plenamente nuestra simpatía, sí nos obliga a reír de su mezcla de candor y picardía.



La posición populista de *La llamita...* emula la de Marcos Loayza en *Cuestión de fe*, de cuyo guión presta el detalle importante de un encargo por parte de un narcotraficante. Rodrigo Bellott es el director de *¿Quién mató a la llamita blanca?* Que, sin embargo, es plenamente una producción colectiva por parte de La Fábrica de Cochabamba, hecha por estudiantes y financiada con sus honorarios de manera que pueda costear futuras producciones. La narración, sencilla y cargada de estereotipos, posibilita el auto-reconocimiento por parte de una gama de espectadores – del menos instruido en cine hasta el más sofisticado. Los Tortolitos reciben el ultimátum de un narcotraficante norteamericano: tienen que llevar un cargo de cocaína al trópico (hecho irónico ya que el flujo es normalmente al revés) o sufrir las consecuencias. El eco es bastante resonante, pero la película encuentra un estilo propio y una voz única que propone un reto al cine nacional. Es algo reflejado en la polémica que se desató en torno a la propuesta de Bellott de “un cine vertiginoso, fluido (...) con música hardcore metal tinku, trans-tamborita, efectos especiales cholo-Matriz, en tres idiomas”. (Bellott 2006)

*Yo soy Bolivia*, de la rusa Anche Kalashnikova, rinde homenaje a la notable *Ya Kuba (Yo soy Cuba, 1964)* del soviético Mikhail Kalatozov, que remonta a los primeros años de la colaboración URSS-Cuba. El guión además se refiere textualmente al filme anterior y alaba su fotografía. Hay enormes diferencias de visión, estilo y presupuesto pero lo que comparten es un sentido de lo quimérico y traicionero que puede resultar la aceptación acrítica de modelos ajenos.

Como contraste a una serie de filmes que postulan el escape de Bolivia como una posición creíble de sus protagonistas, *Yo soy Bolivia* nos presenta Tania, que acaba de volver de España tras su propio escape frustrado. Ella ha experimentado el desprecio y la enajenación que se suele encontrar en el extranjero. Interpretar el filme de Kalashnikova simplemente como el lujo que puede darse una extranjera, sería malentender una película ambiciosa en su discurso y lograda en sus niveles técnicos y de actuación. Al mismo tiempo, es una cinta saturada de significados que busca una visión abarcadora, alegórica, ambientada en una casa en Santa Cruz tan atiborrada de mercancías como lo es la película de semiótica. El comerciante inescrupuloso que alquila la vivienda la usa como almacén y entre los “bienes” está una niña, de hermosas facciones indígenas y aparentemente muda, llamada Bolivia. Nadie le hace caso; ni el hermano del comerciante que juega a ser cineasta, ni su amigo Ernesto, que pinta imágenes del Che por dondequiera pero cuyo comportamiento egoísta (y grotesco gusto alimenticio) contradice su retórica política. Los otros personajes (un candidato político y su asistente/amante, el ex dirigente tío de Ernesto) dan vueltas inútiles mientras la niña parece contemplarlos y esperar su momento de definirse.



Es difícil adivinar el futuro del cine en un país donde todavía quedan urgentes problemas políticos que resolver. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de los medios indígenas que trabajan no solo ficciones sino también una vasta producción documental y, crecientemente, de televisión comunitaria. Independientemente del apoyo del estado, CEFREC y CAIB se proponen seguir y ampliar el trabajo de los medios indígenas, produciendo no sólo documentales sino obras de ficción que dan una importante contribución al imaginario autóctono que tiene que resistir los efectos corrosivos de la globalización y el aislamiento.

En esta coyuntura, con un gobierno inexperto acosado por toda índole de problemas, la definición de una política cultural no está entre las prioridades más apremiantes. Para ver indicios, habría que mirar hacia los proyectos que se realizarán durante los próximos años. A parte del ya mencionado largometraje de Antonio Eguino, el proyecto más ansiosamente esperado es *No le digas...* (Mela Márquez, 2007) un recorrido de la vida y obra del legendario narrador y poeta paceño Jaime Sáenz. Basada parcialmente en la pieza teatral de David Mondacca, que también personifica a Sáenz, la película adopta otra perspectiva importante; la de la hija del escritor. De esta manera Márquez introduce una mirada forastera para contextualizar la obra del escritor (justamente uno de los pocos bolivianos ya conocidos fuera del país) que se presenta mediante el trabajo de Mondacca. Es una manera de suavizar la abrumadora extrañeza de gran parte del mundo de Sáenz que supuestamente sería difícil de digerir por un público extranjero o en muchos casos hasta por espectadores nacionales. *Santiago*, de Fernando Álvarez, está en su primera fase de pre-producción pero su guión, que trata de los avatares que sufren una investigación antropológica en un entorno urbano muy particular y aguerido, promete contribuir a inaugurar el cine atrevido, comprometido, implacable, que se merece y necesita un país en vías de rehacerse.

Para concluir, se puede decir que el cine boliviano se ha alejado de sus anteriores tendencias de una manera que le permite otros enfoques y perspectivas. Hay los que lamentan la pérdida del ojo polémico de las décadas anteriores a los 90 y el cine nacional dominado por Jorge Sanjinés y Ukamau. Pero las más recientes tendencias son hacia un cine que toma en cuenta realidades incuestionables, fenómenos recientes como la migración urbana, la emigración hacia el extranjero y la globalización. Son factores en la vida nacional que se dejan ver hasta en las producciones más populistas, las con intenciones de evasión o entretenimiento, porque son elementos de la vida cotidiana que forman parte, inexorablemente, de la conciencia popular. Sin embargo, el cine todavía muestra resabios de la mentalidad en boga durante la época neoliberal; individualista, particular, con una tendencia a depender de un humor a veces cínico para interpretar la realidad circundante. Los conflictos de clase y el racismo se han enfocado mediante una ri-



diculización de los estereotipos regionales. Desde el milenio ha habido una tendencia hacia un escrutinio del país entero y de sus propios mitos, prejuicios y formación histórica de una manera menos propensa a la división y la confrontación. Es de esperar que el cine en Bolivia contribuya a una reexaminación nacional más implacable, objetiva y rigurosa.

## Bibliografía

CÓRDOVA, Verónica (2006): "Cine boliviano: del indigenismo a la globalización." En *Fotogenia*, año 1, N° 1, pp. 3-4.

ESPINAL, Luis (1979): *Futuro del cine boliviano*. En Carlos Mesa, Beatriz Palacios, Jorge Sanjinés, Alberto Von Vacano: *Cine boliviano. Del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert, pp. 93-100.

GARAVITO, Ramiro (2006): "La hora de las culturas." En *Fondo Negro*, año 6, N° 351, p.7.

MORALES AIMA, Evo (2006): *Investidura en el Parlamento Nacional*. Ministerio de la Presidencia, La Paz.

PIÑEIRO, Juan Pablo: "La llajwita le pertenece al país." *La Vibra*, año 1, N° 4, agosto 2005, pp. 20-21.

RANVAUD, Donald (2006): "Otra cuestión de fe." *Fondo Negro*, año 6, N° 379, p. 6.

RICHARDS, Keith (1998): "Cuestión de Fe in the context of Bolivian cinema." En Rix, Rob y Roberto Rodríguez-Saona: *Changing Reels: Latin American Cinema against the Odds*. Leeds (GB), Leeds Iberian Papers, pp. 145-154.

RICHARDS, Keith John (2006): Bolivian Oblivion: national allegory and teleology in sci-fi and futurism from the High Andes. Mauricio Calderón's *El triángulo del lago* (1999) and Spedding's *De cuando en cuando Saturnina* (2004). En *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 14, N°.2, pp.195-209.

SÁNCHEZ-H., José (1999): *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. London, Scarecrow Press.

SANJINÉS, Jorge (1979): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

SCHIWY, Freya (2003): *Decolonizing the Frame: Indigenous Video in the Andes*. Framework, Vol. 44, No. 1, pp. 116-132.

SUSZ, Pedro (2006): *La diversidad asediada: escritos sobre culturas y modernización*. La Paz, Plural.

TAPIA, Luis (2002): *La condición multisocietal*. La Paz, CIDES-UMSA/La muela del diablo.

### **Reseñas de *¿Quién mató a la llamita blanca?***

BAJO, Ricardo (2006): “Queremos tanto a Domitila”. En *Fotogenia*, año 1, N° 2, p. 8.

BELLOTT, Rodrigo (2006): “Todos matamos a la llamita”. En *El mal pensante* (suplemento de *El juguete rabioso*), Año 5, N° 159, 3-17 septiembre 2006, pp. 4-5.

ROCHA MONROY, Ramón (2006): “La llamita blanca y la cholidad boliviana”. *El mal pensante* (suplemento de *El juguete rabioso*), Año 5, N° 159, 3-17 septiembre 2006, p. 6.



## Una reseña sobre la música contemporánea boliviana

Alberto Villalpando\*

Un país “en vías de desarrollo”, como se suele llamar a los países del tercer mundo, muestra, en el campo de la cultura, una serie de carencias y de ausencias, y no necesariamente por falta de energía creadora, muy por el contrario, sino por falta de espíritu crítico y reflexivo, sobre todo en campos más herméticos —tal vez por la especificidad del lenguaje— como lo es el de la música. Allí donde todo se está haciendo, frecuentemente por vez primera, no es fácil que surja de la noche a la mañana un pensamiento crítico y abarcante que comprenda el fenómeno y sea capaz de reflexionar sobre él.

Bolivia carece, entre otras cosas, de una historia de la música boliviana, sin embargo, algo hay que decir sobre ella, porque tiene vigencia y porque existe. Este pensamiento me ha guiado —sobre todo porque no soy teórico ni historiador, sino compositor— a realizar una breve reseña de lo que es la música contemporánea boliviana. Este propósito anclaba en el hecho de ser yo una especie de decano viviente de la música de avanzada de Bolivia. Pero, como todos lo entendemos, esta reseña no puede ser otra cosa que una suma de anécdotas, de percepciones y también de sucesos concretos, puesto que los actores del fenómeno de la música actual estamos aquí, e historiar nuestro quehacer sería como mirar nuestro propio ombligo. Habrá que dejar al

\* Alberto Villalpando (La Paz, 1940). Uno de los compositores más destacados e internacionalmente conocidos de música contemporánea en Bolivia. Inició sus experimentos con medios electroacústicos en Buenos Aires, donde estudió composición en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella. Entre sus maestros se destacan Alberto Ginastera, Riccardo Malipiero, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, José Vicente Azuar y Bruno Maderna. En 1965 regresó a Bolivia donde dirigió programas de desarrollo musical y colaboró en la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional, del Conservatorio Nacional de Música y del Ballet Oficial. Desde entonces se ha dedicado permanentemente a la labor pedagógica.

En un rico repertorio de música para orquesta, ballet y cine, Alberto Villalpando integra técnicas serialistas, aleatorias y electrónicas con elementos de la música andina boliviana. En la década de los '70 compuso *Yamar* y *Armor*, ballet para soprano, sonidos electrónicos y orquesta con textos de la poeta Blanca Wiethüchter. A partir de los años 80 comenzó a explorar las posibilidades del MIDI, técnica con la que compuso *Desde el Jardín de Morador* (1990) y *De los Elementos* (1991). En 1995 estrenó la ópera *Manchaypuytu*, basada en la novela homónima de Néstor Taboada Terán.

Entre sus composiciones más recientes cuentan *La Lagarta* (2002) para narradores y sonidos electroacústicos, una extensa pieza musical en tres actos para ballet, basada en textos de Blanca Wiethüchter; *Piano 3* para piano y dos pianos sintetizados (2002); *Mística N° 9*, para soprano, violín, cello y piano (2005); *...Y bajaron del cielo*, para orquesta de cuerdas, arpa celesta y percusión (2006). En marzo de 2007, se estrenó la película *Los Andes no creen en Dios*, basada en la novela de Adolfo Costa du Rels, bajo la dirección de Antonio Eguino con música de Alberto Villalpando. En el siguiente relato el Maestro Villalpando comparte con los lectores de *Nuestra América* sus memorias personales entrelazadas.



tiempo la sedimentación y concreción de una historia de la música boliviana del siglo XX en adelante, por el momento no queda otra que las reseñas, a título de testimonio, muchas de ellas tan subjetivas que pueden resultar hasta anacrónicas.

Heme aquí, pues, delante de una primera confrontación, anecdótica por cierto, pero no por ello menos verdadera. Cuando, hace algunos años, escribía la ópera *Manchaypuytu* —ópera basada en la novela homónima de Néstor Taboada Terán—, se me presentó un obstáculo en la composición, obstáculo que llegó a detener el proceso compositivo por varios meses. Se trataba de la dificultad que tenía yo de encarnar y encarar a uno de los personajes de la ópera: Ñauparruna, el testigo de los tiempos. Un personaje ficcional, por tanto inexistente, mitad historia, historia subjetiva y vivida también como liderazgo reivindicativo, y mitad amauta y milagrero. Pero, como dice la cueca: “nunca digas paloma, de esta agua no he de beber”, ahora me siento una especie de Ñauparruna de feria, el testigo de un breve período de la música boliviana. He ahí cómo juega la historia con nuestros pequeños y transitorios destinos.

Remontándome en el tiempo —triste recurso en las reseñas—, no puedo dejar de mencionar al entrañable amigo José Marvin Sandi Espinoza, como era su nombre consignado en el pasaporte. Fue él y no otro el que despertó en mí los afanes y los amores por las nuevas sonoridades de lo que entonces se llamaba la música moderna, allá, por los fines de la década de los años cincuenta. Y creo que es ahí, en la pequeña pero para nosotros significativa obra de Sandi, donde debemos encontrar los inicios de lo que ahora llamamos música contemporánea boliviana.

La reseña tiene también otras peculiaridades, acudir, por ejemplo, a lo novelesco, y desearía transmitir el insólito mundo que era el Potosí de mi niñez y de mi adolescencia: Una extraña coexistencia de hechos y sucesos incongruentes, como si fuese un archipiélago, generaba una atmósfera delirante, donde todo era posible, y donde el cultivo de las artes, activo y prolífico, ocupaba un lugar singular, único. En una isla, un grupo de pintores no se daba sosiego. Allí nacía el arte abstracto, en la obra de Carlos Iturralde, pero también el indigenismo, en la obra de Guzmán de Rojas. En otra isla, más allá, los músicos Eduardo Caba, Armando Palmero y el mismo Iporre Salinas, se volcaban hacia lo indígena, por una presencia acústica en el aire, quizá para nosotros excesiva. Toda esta suma de afanes, envuelta en apasionados diferendos políticos y sociales, sumados a la atmósfera eléctrica de la ciudad, que propicia una ansiedad inexplicable, originaban un mar delirante, más allá de lo que supuestamente es lo real, transformándose en un mundo, digámoslo de una vez, surrealista.

El surrealismo suele estar asociado muchas veces con lo humorístico, sea esto por grotesco o peregrino, o por absurdo, pero puede ser también intensamente dramático. Pues, sí, Potosí era



una ciudad surrealista, como por otra parte lo es toda Bolivia. Dos anécdotas, de la vida real, como suelen consignar ahora algunas películas, contadas por mi querido amigo y extraordinario pintor Ricardo Pérez Alcalá, pueden ilustrar este aserto.

Una señora potosina, a la que imagino vestida de negro, con las mejillas encendidas por el afán, dueña de una pensión, con la que se ayuda a sobrellevar una viudez temprana, atiende solícita a sus comensales. Al final del almuerzo, les ofrece café. Un cliente reciente, le dice:

- A mí, por favor, déme el café sin crema.

Al cabo, vuelve la señora y con evidente aflicción y tono quejumbroso y de ruego, le dice:

- Ay, señor, no tenemos crema, ¿puedo darle sin leche?

La otra discurre en Miraflores, balneario de aguas termales, próximo a la ciudad de Potosí. Las aguas, azufrosas y calientes, descienden de un volcán apagado. Emergen a la tierra en un punto que llaman, con evidente grandilocuencia, “el ojo del volcán”. Miraflores está a unos trescientos o cuatrocientos metros más bajo que Potosí (recordemos que esta ciudad está a 4.000 metros de altura sobre el nivel del mar), lo que, de hecho, le da una benignidad climática mayor. Crecen manzanas y peras. Alcachofas y coliflores. Las gentes disfrutan de este balneario con verdadera fruición, no sólo por la posibilidad de bañarse y nadar en aguas calientes, sino porque éstas son también medicinales. Pues bien, al amanecer de un día cualquiera, cuando la luz es todavía vacilante, se oyen voces que reclaman cuidado. Unos veinte metros más abajo del “ojo del volcán” hay una poza redondeada, no muy honda, tampoco muy grande. El agua es verdaderamente caliente y suele estar frecuentada únicamente por personas que allí buscan un alivio a sus enfermedades. A esa temprana hora, se elevan espesos los vapores de la poza. La escasa luz y el silencio hacen aún más irreal la escena.

- Con cuidado, papito. Con cuidado - advierte una voz femenina - Y pronto se ve una vacilante imagen cual si fuese Cristo descendido de la cruz. Una túnica blanca, que bien podría ser una sábana, cubre el cuerpo magro de un hombre al que llevan en vilo, con los brazos abiertos a los costados. Hay voces de hombres y de mujeres, todas sigilosas y reclamando siempre cuidado. Sumergen el cuerpo en las aguas calientes. Los vapores nublan la escena que se pierde en la irrealidad.

- Te vas a curar, papito. Te vas a curar - dice alguien.

Se oyen unos quejidos lastimeros y distantes.

- Ya está, ya está - dice otra voz.

- Papito, papito. ¡Ay Dios mío! ¡Está muerto!



Y las historias se suceden una detrás de otra. La risa y el asombro se descuelgan dócilmente, como dos plumas libradas al aire. Y cae pesada la aseveración de que la realidad supera a la fantasía. Los sucesos se entremezclan, las gentes se diluyen y en su lugar se yerguen personajes que ahora reclaman su lugar en el mundo, como si fueran actores que viven otras vidas, en otros dramas o en otras comedias. Todo ello me vuelca al surrealismo, a lo que siendo real está más allá de su naturaleza. Y creo firmemente que el surrealismo no siempre es el resultado de hechos inusuales sino del cómo se reacciona ante ellos, así sean estos inclusive triviales. Ver un enano es, de hecho, algo singular, pero ver una enana, sentada a la ventana de su casa, con sus piecitos colgando a la calle, con un primoroso vestidito de muñeca y que, con una amplia sonrisa y una extrema cortesía, me ofrece una flor, como me sucedió hace algunos años en Cochabamba, es un suceso surrealista. Y lo es también la explicación que da un hombre, a quien su mujer, luego de rociarle con gasolina, le prende fuego. “Me he quemado bien grave”, dice él, asombrado ante el suceso, como si fuese una ensoñación, un imposible, y donde grave no implica la gravedad de las quemaduras sino la sobresaturación de un fenómeno que le sobrepasa, y que, por tanto, no es real, no puede ser real, es sólo “bien grave”, más allá de toda ponderación.

Era el 9 de abril de 1956. Una enorme población indígena había llegado a la ciudad proveniente de todas las provincias potosinas para conmemorar un nuevo aniversario de la Revolución Nacional. Los reunían en el Pampón, una extensa planicie de los extramuros de la ciudad. Allí donde una vez, por los mil quinientos y tantos, se había llevado a cabo la justa caballeresca de Montejo y Godines. El Pampón reventaba de olor a coca y alcohol y el aire crepitaba con el furioso soplar de las tark’as, de los sicus, de los rollanos y de la diversidad de bombos y tambores. Ahí estábamos, como dos lunáticos, ajenos a toda conmemoración, encima encorbatados, Marvin y yo, en un lugar que era el nuestro pero no era el nuestro, pertrechados con lápiz y cuaderno para anotar ritmos destinados a nuestras composiciones. Vítores al doctor Paz, al doctor Siles, a la Reforma Agraria. Una extraña melodía tocada en sicus, que pretendía imitar o que simplemente coincidía con la Marsellesa, comenzaba a elevarse por sobre todas las otras, convocándolos a iniciar el desfile. Marvin había anotado seis ritmos, yo alcancé apenas a anotar dos. Algunos de estos ritmos usó luego Marvin en sus *Ritmos Panteísticos*, y yo hice lo propio en unas piezas para piano de esa época, fiel discípulo de Marvin, aunque él apenas me llevaba dos años.

En esta atmósfera inquietante, que contrastaba fuertemente con la realización de la Santa Misión y el deseo de muchos católicos de hacerse buenos y, consecuentemente, evitar el uso de medios anticonceptivos, junto a la amenaza permanente del descenso de los mineros, ahora armados, en busca de sus reivindicaciones sociales, la inflación y otros, se formó, quizá como



una especie de confesionario de salvación, un refugio musical en la casa del escritor Alejandro Samuel Méndez. mientras en la mía, mi abuela se paseaba por el patio, repitiendo: “Ay almas, almas”. Todo esto aparecía como otro acto surrealista frente a los hechos que sobrepasaban toda capacidad de asimilación. No era otra cosa que el miedo, sobre todo, el miedo. Muy cerca estaba el recuerdo de la Guerra Civil y de la misma Revolución del 52, de las balas y de los muertos. La Alcaldía de Potosí llevó durante varios años, incrustada en una de sus paredes, una bala de obús, recuerdo de la guerra civil del 49, y que no había llegado a estallar. La gente transitaba haciendo un rodeo al lugar donde estaba metida la tremenda bala. Una noche, el ejército decidió liberar a la población de este incordio y no encontró mejor solución que, sin dar aviso alguno, a las dos de la mañana, disparar unas ráfagas de ametralladora hasta hacer estallar el obús, con tremendo ruido y susto.

Pero vuelvo al señor Méndez. Este querido amigo tenía una discoteca significativa y un aceptable pick up, como se les llamaba entonces a los reproductores de discos de 78, 45 y 33 revoluciones. Ahí conocí la Consagración de la Primavera, Petrushka y el Pájaro de fuego, del “gran maestro”, como después le oí decir muchas veces a Alberto Ginastera, refiriéndose a Stravinsky. El Concierto para Orquesta y varios números del *Mikrokosmos*, de Bartok, *Pacific 231*, de Honneger, *El Trencinho de Caipira*, de Villa Lobos y la *Bachiana N° 5. La Noche Transfigurada*, de Schönberg. La versión reducida de la *Suite Lírica*, de Berg. *La Suite Escita*, de Prokofiev, *Dafne y Cloé*, de Ravel, *El Mar*, de Debussy, y algunas otras “mirabilias” más, como dice el poeta Eduardo Mitre, que se me escapan de la memoria, amén de un repertorio vasto de música del siglo XIX para atrás. ¿Cómo era posible oír todas estas mirabilias en Potosí? Tiene una explicación. En uno de los extremos del Boulevard potosino, hacía esquina una maravillosa tienda. “Casa Manuel Valda, El hogar de la música”. Este insigne caballero importaba discos, partituras, equipos de sonido, y ofrecía, los viernes por la noche, unos conciertos con dos poderosos altoparlantes puestos a la calle. La gente que paseaba en el Boulevard se iba quedando, atraída por la música, y formaba un inmenso corrillo. Por esos años llegó a La Paz la Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Bernstein, evento al que concurrimos puntualmente en compañía de otro entrañable amigo, Florencio Pozadas. Para entonces, don Alejandro Méndez se había domiciliado en esa ciudad y él nos comentó que, pese a sus búsquedas, no había podido encontrar un solo disco de música del Siglo XX, en La Paz.

Pero me adelanto un poco a los hechos. A principios del 57, Marvin Sandi viajó a Buenos Aires a estudiar composición. Fue abriendo brecha, como quien dice, pues ese destino seguimos, dos años más tarde, Florencio Pozadas y yo. Pero Marvin volvió de vacaciones a fines del 57. Escribió su *In memoriam* y los *Ritmos Panteísticos*, mientras nosotros, Florencio y yo, seguíamos



atentos las clases que nos daba Marvin. Nos enseñaba politonalidad, atonalidad y dodecafonía, la dodecafonía rígida de Schönberg. Pero *In memoriam* no puede quedarse en la mera cita, pues marca el punto de ruptura entre la música que para entonces habíamos heredado y lo que vendría después. Eduardo Caba era, sin duda, a criterio de Marvin —criterio que lo juzgo acertado—, el compositor más avanzado de la primera mitad del siglo XX y él deseaba alabar este hecho, resaltarlo. De esa manera, en medio de los aires politonales, discurren citas de los Aires Indios. Así quedaba atrás la música que hasta entonces se había hecho. Ahí quedaban José María Velasco Maidana, Mendoza Nava y otros compositores de menor cuantía pero de indiscutible mérito musical, como Simeón Roncal, Miguel Ángel Valda y otros que no viene al caso mencionar.

Así, más de hecho que de palabra, nacía la música contemporánea boliviana en Potosí, como lo hizo la pintura y la literatura, inspirada en Jaimes Freyre, con la fundación de Gesta Bárbara y, finalmente, como un siglo atrás, lo hizo nuestro país. En una oportunidad, Don Humberto Viscarra Monje le decía a Don Armando Alba: “Algo extraño pasa en Potosí. Algo único, indefinible”. Y no deja de ser verdad. En el siglo XVII, Arzans Orzúa y Vela inaugura lo que será después la novela boliviana. A fines del XIX, Lucas Jaimes, Brocha Gorda, inicia el barroco en la literatura, y su hijo, Ricardo Jaimes Freyre, con todo el imaginario potosino, inaugura la modernidad boliviana, convirtiéndose en el poeta más importante de Bolivia, no sólo por la ruptura que realiza, sino por lo extraordinario de su obra literaria. Potosí era, sin duda, el lugar ideal para que surgiera la música nueva, volvamos, entonces, hacia uno de sus actores.

Marvin Sandi era un hombre de estatura baja, de complexión robusta. Su rostro, de mirada seria y de rasgos bien definidos, de labios gruesos, nariz recta y de barbilla firme, inspiraba respeto. De barba muy poblada, parecía mucho mayor de lo que en realidad era. De carácter sanguíneo, era propenso a la ira y despreciaba profundamente la improvisación. El mundo del arte y de la cultura debía ser serio en extremo. Era goloso y de una abrumadora sensualidad. Trabajador, apasionado amante de Bolivia y, de vez en cuando, desproporcionadamente sentimental. En cierta oportunidad, asistimos a un concierto en el Teatro Colón ofrecido por Jaime Laredo, quien hacía poco tiempo había ganado el Concurso de la Reina de Bélgica. Marvin se echó a llorar desconsoladamente por la intensa emoción que le había producido, no sólo la inmensa musicalidad de Laredo, sino el hecho de que era boliviano. Lloraba a mares, sonándose las narices y secándose las lágrimas con un pañuelo que yo veía inmenso, ante el asombro de algunos argentinos que lo miraban de reojo con desconcierto. Nervioso y de movimientos rápidos, era muy buen pianista y tocaba con enorme inteligencia y expresividad. Con él aprendí a leer las partituras, no sólo en lo que a notas se refiere, sino en lo tocante al fraseo, dinámicas y observaciones sobre el *tempo*.



En Buenos Aires, vivimos juntos tres años y juntos nos iniciamos en el estudio de la filosofía. Allí lo vi escribir su sonata para piano y un cuarteto para cuerdas. Esta última obra, y los incidentes que tuvo al escribirla, determinaron, de algún modo, el abandono que hizo él del Conservatorio Nacional de Buenos Aires, y, quizá, de la música. La modalidad que entonces tenía el Conservatorio para la enseñanza de la composición era la siguiente: Un profesor comenzaba el curso con un grupo de alumnos y avanzaba con ellos los seis años que duraba la carrera, luego el profesor volvía a iniciar otro ciclo similar. Marvin se inició con el compositor ruso-argentino Jacobo Fischer, y bajo la guía de él escribió sus tres piezas para piano, sus dos preludios, un ciclo de canciones cuyo destino ignoro, pero recuerdo que había elegido el poema Claribel, de Franz Tamayo; la sonata para piano y ahora se hallaba escribiendo el cuarteto. El quiso hacerlo dodecafónico, pero Fischer era reacio a esta técnica de composición, y había prohibido a sus alumnos utilizarla. Ante esta discordancia, Marvin optó por el secreto. No dijo que estaba usando la dodecafonía y el trabajo prosperaba sin mayores dificultades. Pero Marvin cometió un desliz. El anotaba sus series dodecafónicas en el mismo papel en que escribía el cuarteto y cada vez borraba las series para mostrarle el avance del trabajo al profesor. En una de esas, simplemente se olvidó de hacerlo y Jacobo Fischer descubrió lo que él llamó “una impostura”, Marvin, que era de pocas pulgas, le dijo que era un retrógrado atrasado, y abandonó la clase. El cuarteto se quedó en un solo movimiento y Marvin se dedicó cada vez con más ahínco al estudio de la filosofía. Sin embargo, asistió a las reuniones musicales que realizaba Juan Carlos Paz, el único compositor dodecafónico de ese período en Argentina y, en esa época, de América latina. Pero, donde más volcó su tiempo y su interés fue en el Colegio Libre de Estudios, dirigido por el filósofo argentino Francisco Romero. Volvió a Bolivia a mediados de 1961; organizó en Potosí una filial del Colegio y, paulatinamente, fue olvidándose, por así decir, de la música y entregándose íntegramente al estudio de la filosofía. No obstante, sus reflexiones sobre el arte musical, sobre el folklore y sus implicaciones frente a un arte musical elaborado, etc., etc., son de lo más importantes en el pensamiento musical boliviano. La última vez que estuvimos largamente reunidos, en Potosí, le hice oír la grabación de una obra mía. Se emocionó como aquella vez de Jaime Laredo y, llorando, me abrazó y me instó a seguir componiendo, ya no solamente como un fenómeno expresivo, sino como “la responsabilidad de todo buen boliviano que se debe a su patria”, así, lo dijo. Porque esa había sido la mística que nos llevó a Buenos Aires: estudiar y aprender todo lo que pudiéramos para volver y enseñar en nuestro país lo que habíamos aprendido. Jamás, pues, tuvimos el propósito de quedarnos fuera de Bolivia, aunque él dio fin a su vida lejos del país que tanto amaba.

Pero estas evocaciones no se terminan aquí. Uno se relaciona con las gentes de diversas maneras. Con Marvin tenía una amistad de carácter intelectual, artístico. Con Florencio Pozadas



éramos, además, amigos de juerga. De vez en cuando solíamos tomarnos unos tragos o salíamos con amigas. Era, sin duda, una relación más comprometida con lo cotidiano. De tanto en tanto, él me prestaba plata o yo a él. De alguna manera, nuestra amistad se mostraba más fluida, más irresponsable. No en vano habíamos sido compañeros en el kinder y en la escuela. Florencio tenía algunos rasgos de mulato. Pelo ensortijado, labios gruesos, piel oscura y ojos negros. Fanático, intransigente, malhumorado. Mantenía una relación ríspida con Marvin, quien tampoco era un santo y podía ser irónico y hasta sarcástico. Difícilmente podían estar los dos juntos, se rechazaban mutuamente. Confieso que yo a veces me divertía poniéndolos en oposición. Cuando Marvin dejó Buenos Aires para volver a Bolivia, decidimos con Florencio vivir juntos. Él trabajaba para poder sostenerse en la Argentina; lo hacía en una fábrica de planchas eléctricas. Ganaba bien y siempre tenía más plata que yo, pero, claro, menos tiempo para dedicarle a la música. Eso a veces lo deprimía y motivaba una serie de reproches que me hacía: “que para qué lees tanto cuando podrías componer más; que en lugar de comprar libros podrías comprar partituras”. Estudiaba violín con Varady, concertino de la orquesta del Colón, y percusión con Antonio Yépez, esto último en el Conservatorio Municipal, y eso es lo que lo llevó a ser miembro del conjunto Ritmus, de percusión y, posteriormente, percusionista de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Me enseñó infinidad de trucos sobre estos instrumentos.

En 1964, que fue el último año que estuve en Buenos Aires, Florencio inició sus estudios de composición con Gerardo Gandini, de quien era amigo, así como de otros músicos argentinos. Su ingreso en la Filarmónica le permitió abandonar las fábricas y dedicarse por completo a la música. Ahora era un hombre feliz. Eso mismo le dio mayor calor a nuestra amistad, asistíamos a conciertos y él criticaba todo. A ver si los timbales estaban o no afinados, si tal o cual director se expedía bien o no. Así es como lo vimos a Stravinsky dirigiendo su *Consagración* y festejábamos con asombro y sonrisas complacientes cómo el viejo maestro iba por su lado y la orquesta por el suyo. Juntos tuvimos un romance con dos hermanas, él con la mayor y yo con la menor, juego de palabras que, asociadas al léxico musical, se prestaba a infinidad de variantes equívocas y cómicas.

En Buenos Aires, en 1963, cuando yo ya era becario del Instituto Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, del Instituto Torcuato Di Tella, trabajé un cuarteto de cuerdas bajo la guía del compositor italiano Riccardo Malipiero. Un cuarteto de cuerdas dodecafónico, llamado *Preludio Passacaglia* y *Postludio*, con raíces webernianas y abiertamente vanguardista. El año anterior había trabajado, todavía en el Conservatorio, una pieza llamada *Cuatro Juegos Fantásticos*, para piano, cello, clarinete y percusión, bajo la guía de mi maestro Alberto Ginastera. A fines del 63, la Fundación Patiño, uno de los pocos vestigios que dejara en Bolivia la inmensa



fortuna del industrial minero Simón I. Patiño, llamó al Primer concurso de composición “Luz Mila Patiño”. Participé en este concurso con esas dos obras y, gracias a la presencia en el Jurado de Don Mario Estenssoro, gané el primer premio. La entrega de premios se realizó a principios del 64. El segundo premio lo recibió Gustavo Navarre y el tercero Atiliano Auza. Este hecho marca la aparición pública de la música de vanguardia en nuestro país. Un año más tarde, el 65, regresé a Bolivia, como siempre fue mi profundo deseo y me di de bruces ante la patética realidad musical de nuestro país. La orquesta sinfónica era sólo un nombre, los intérpretes, de mediana talla para abajo, estaban en el limbo respecto de la música contemporánea. ¿Qué hacer? No di brazo a torcer. Gracias, siempre al apoyo de don Mario Estenssoro, trabajé en el Instituto Cinematográfico Boliviano, junto a Jorge Sanjinés. Ello me permitió incorporar en el cine música de vanguardia y así ésta se oía masivamente. Pero, paralelamente, escribí un concertino para flauta y otro para piano, otro cuarteto de cuerdas y piezas para piano. Para ello, me dije: “Si hay dificultades de ejecución, y no sólo para la música contemporánea —la orquesta sinfónica ofrecía penosas versiones de música tradicional—, entonces lo que conviene es simplificar el lenguaje al máximo”. Trabajé entonces sobre la reiteración obsesiva de una sola nota. Pero, asimismo, necesitaba de interlocutores. Entre los años 68 y 69, murieron prematuramente Marvin Sandi y Florencio Pozadas. Estas dos muertes, que siempre he lamentado mucho y las he vivido con enorme desconcierto, puesto que, dentro de mi generación, me quedé más solo que una araña, dejaron un enorme vacío. Florencio Pozadas, el único émulo que quedaba, luego de haber escrito algunas obras de real vanguardia, después de haber ganado el premio Luz Mila Patiño, con su *Quimsa Arawis* y, tras haber gozado de una beca en el Instituto Di Tella, en el mismo Centro en el que Atiliano Auza y yo habíamos estudiado, dispuesto a visitar Bolivia, recién casado con una extraordinaria cantante, murió en un absurdo accidente de tráfico. Atiliano Auza, pese a ser también becario del Di Tella, no encarnó realmente el lenguaje vanguardista. Estaba, pues, demasiado solo. Traté, por cierto, de vincularme con los músicos. Gustavo Navarre tenía un grupo de amigos con los que se solía reunir los sábados, a partir de las tres o cuatro de la tarde hasta las nueve o más de la noche. Oían música a todo volumen y con las luces apagadas, tomando llallaguas, chufly, como le dicen en La Paz. El placer de estos melómanos radicaba en establecer comparaciones entre diversas grabaciones de una u otra obra. Sentían enorme predilección por las sonoridades brillantes. Los discos estadounidenses, con la orquesta de Chicago eran los más aplaudidos. La última vez que concurrí a una de estas reuniones, habíamos oído tres versiones del primer movimiento de la cuarta sinfonía de Chaicovsky. Ganó, por aclamación, la orquesta de Chicago, creo que dirigida por Kubelick. Hicimos un alto y les pedí oír algo más actual, Bartok, Stravinsky, aunque más no sea, Jachaturián, que sabía que lo toleraban. Pero, para aligerar la fatiga, pusieron una sorpresa: Dos marchas de Phillippe Sousa. Esa no era la forma en que yo disfrutaba de la música. Me vinculé entonces a poetas y pintores,



con ellos sí compartía mis intereses por un arte de avanzada. De esos años data mi amistad con Jaime Saenz, con Jesús Urzagasti, con Edgar Ávila, con Enrique Arnal, con Alfredo La Placa. Yo necesitaba respirar los aires del siglo XX. Por esa época, creé la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Música, de La Paz. Carlos Rosso, Edgar Alandía, José Llanos y otros fueron alumnos en esta cátedra. Desgraciadamente, no duró mucho. Edgar Alandía se fue a Italia, Carlos Rosso a Polonia y, por otra parte, se produjeron algunos incidentes en el Conservatorio que hicieron que abandonara este proyecto. Pero en esos años, gracias a la vigencia del Ministerio de Cultura, la orquesta mejoró substancialmente. Ya se podía tocar alguna que otra obra del siglo XX. Copland, Bartok, Stravinsky, alguno que otro latinoamericano. La orquesta realizó, con el criterio de acrecentar el repertorio de música boliviana, dos encargos. Uno a Gustavo Navarre y otro a Atiliano Auza. De igual manera, se hizo un acuerdo con la empresa Discolandia para la grabación de música boliviana. Este proyecto alcanzó a grabar dos discos. Uno que incluía una obra mía y, para completar, un concierto para guitarra, de Vivaldi; otro, con obras de José Salmón Ballivián, Adrián Patiño y otros. Pero desgraciadamente la orquesta también sufrió un duro golpe con el advenimiento de la dictadura de Banzer y, nuevamente, a reandar el camino. La necesidad de interlocutores seguía tan apremiante como lo fue años atrás. Hasta que en 1974, cuando ya había vuelto Carlos Rosso, pudimos organizar el Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana, gracias al apoyo incondicional de su entonces Rector, Monseñor Genaro Pratta. Se creó la Orquesta Sinfónica Juvenil, la Orquesta Municipal de Cámara, y hubo un período de auténtica euforia musical. De entonces a esta parte, la historia ya es más conocida. Finalmente, habíamos logrado formar a nuestros interlocutores: compositores y directores que, a su vez, fuesen líderes en busca de un efecto multiplicador. A ello se suma, la formación de otros músicos que se educaron fuera de Bolivia y que, afortunadamente, retornaron a nuestro país, como es el caso de Roberto Williams, Gastón Arce y Oldrich Hallas, pero no se puede dejar de mencionar a Edgar Alandía. Por su parte, Cergio Prudencio, Franz Terceros, Nicolás Suárez, Willy Pozadas, Agustín Fernández, Juan Antonio Maldonado, Jorge Aguilar, José Luis Prudencio han continuado su trabajo de compositores, unos con más ahínco que otros. A su vez, ellos han ejercido ese efecto resonante, para usar un término de acústica, cooperando en la formación de nuevos compositores e intérpretes. De esta segunda generación, llamémosla así, tenemos a Oscar García, Juan Siles, Javier Parrado, Julio Cabezas, María Teresa Gutiérrez y otros, como Jorge Ibañez, Luis Moya, Miguel Jiménez, con el aliciente de que, de una u otra manera, se continúan formando compositores. Pero este listado de nombres no es sólo para pasar el plumero a nuestras efigies, sino para constatar la vigencia de la nueva música en nuestro país. La obra de todos estos compositores ofrece un amplio abanico engarzado en las búsquedas sonoras del Siglo XX. Bolivia ya no está aislada musicalmente y ya hay obra que se puede mostrar. Así lo evidencian los Festivales de Música Contemporánea y las Jornadas de



Música Contemporánea. Cabe también mencionar los aportes a la música electroacústica, en la cual se han inscrito muchos jóvenes compositores y donde, sin duda, descuella la obra de Hugo De Ugarte, quien, junto a otros notables jóvenes músicos son egresados del segundo Taller de Música, de la Universidad Católica Boliviana.

Y ahora, a manera de reexposición variada de A, retomo la idea inicial, no muy explicitada en la exposición de A, de que la música boliviana contemporánea, no sólo es contemporánea como intención compositiva, sino como coetánea, como la música que se está haciendo en estos años. Y aquí, quiero trasmitir una observación, a mi juicio muy acertada, del compositor español Ramón Barce. Comenta este músico, a raíz de la realización de un Festival de Música Contemporánea, ocurrido en la década de los años 80, en Moscú, que debemos entender por música contemporánea no sólo aquella que entraña una estética específica, vinculada más a aquella comprendida como música experimental, vanguardista, sino a la música que, al margen de su estética, se escribe en la época que nos ha tocado vivir. En tal virtud, una historia de la música boliviana del siglo XX deberá incluir toda la música escrita en ese dilatado período, ponderando sus aciertos y explicando el por qué de los desaciertos. Pero no deja de invadirme un sentimiento de enorme complacencia, de íntima felicidad, al ver que mis esfuerzos no han sido vanos y que he sido fiel a la promesa que nos hicéramos con Marvin Sandi: retornar a Bolivia y trabajar aquí por la asimilación y el surgimiento de la nueva música en Bolivia.





## Acercamiento al trabajo compositivo de Cergio Prudencio para la OEIN a partir del análisis de *La ciudad*

Sebastián Zuleta\*

### Resumen

Cergio Prudencio: compositor, director de orquesta, investigador y docente, fundó la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) en 1980 siendo desde entonces director titular de la misma. Lejos del concepto de compositor como diseñador de música, Prudencio crea entidades vivas cuyo desarrollo es el natural ciclo de la energía o las energías, que contienen y manifiestan su destino, y que convergen en un lugar en donde existen y dejan de existir, y en donde se relacionan, siempre en coherencia con sus diferentes identidades. El arte compositivo de Prudencio representa una eterna búsqueda que va alimentando el lenguaje indiscutiblemente nuevo que ha creado a través de la OEIN desde *La ciudad* (1980), y que reinventa con cada nueva obra. La OEIN, en sus veintiséis años de existencia, ha abarcado amplia e interrelacionadamente los espacios de creación, interpretación, difusión, investigación y docencia musical con altísimo profesionalismo, y a partir de una profunda reflexión sobre lo que cada uno de ellos significa en el contexto boliviano, alcanzando además una importante trascendencia nacional e internacional. El producto musical de la OEIN es fruto del trabajo en la interrelación de todos estos campos. Prudencio concibe *La ciudad* y exige en su interpretación absoluta fidelidad a la tradición de la música nativa altiplánica. Ella contiene prístinamente los elementos que constituyen la originalidad del lenguaje de Prudencio en todo su desarrollo. Si bien es clasificable como música “cultura” contemporánea de vanguardia, es innegable que también procede de la música tradicional del altiplano boliviano, no toma elementos de ésta y los adapta a un contexto “culto” sino que escribe desde el pensamiento musical de la tradición altiplánica,

\* Sebastián Zuleta es músico popular, compositor y director de orquesta. Estudió composición con Cergio Prudencio y Alberto Villalpando, y dirección de orquesta con Carlos Rosso y Ramiro Soriano en la Universidad Católica Boliviana, de donde egresó como Licenciado en Música (1999-2003). Ha integrado la OEIN (2004-2006), donde ha trabajado como director asistente, compositor residente e intérprete. Como director invitado estrenó *Ajsaraña Jivañaru* (Lluvia Bustos) durante la temporada de conciertos del vigésimo quinto aniversario de la OEIN (cuarto disco compacto, 2005) y dirigió *Cantos crepusculares* (C. Prudencio) en la temporada de conciertos 2006. Actualmente dirige el montaje de una composición suya comisionada por el Ensamble de Cámara de la OEIN. También trabajó como compositor residente y director invitado del Ensamble Caleidoscopio (2005). Asistió como compositor invitado (Bolivia) al Primer Encuentro de Jóvenes Compositores de América Latina y España, realizado en Bogotá, Colombia, donde leyó la ponencia: *Sobre la composición de música “cultura” en el contexto latinoamericano* y dirigió el estreno de su música “*El Puente*” (2005). (S.Z.). Contacto: sebasabe@gmail.com | www.oein.com



constituyéndose en un producto mestizo que proyecta nuevas dimensiones de ambas tradiciones musicales, en materia de trabajo de alturas, tímbrica, géstica, duraciones, concepción y desarrollo del material sonoro, estructuración, etc.

### **Palabras Clave**

música experimental; contexto boliviano; instrumentos nativos; Cergio Prudencio; producto mestizo.

### **Abstract**

Cergio Prudencio: composer, conductor, researcher and professor, founded in 1980 the Experimental Orchestra of Native Instruments (OEIN) which he has since then directed. His compositions do not follow the concept of a musical design, but are rather lively creations of entities that follow the natural cycle of energy or of energies that reveal their target, and which converge in a place where they exist and disappear, and where they relate in coherence with other entities. The compositional art of Prudencio represents a permanent search that nurtures an indisputably new language which he has created through the OEIN starting with *The City* (1980) and which he reinvents with every new work. In its twenty six years of existence OEIN has reached a wide range of creativity, interpretation, research and diffusion with a high professional level in the national and international arena. Prudencio conceives and interprets *The City* in complete faithfulness to the tradition of native music from the Bolivian high plateau, or *Altiplano*. His music is labelled as “high” avant-garde art, and it carries the undeniable imprint of the Bolivian traditional Andean music. His creation is not an adaptation of *Altiplano* music to “High” patterns, but it rather emanates from the concepts of the traditional *Altiplano* music. The result is a hybrid or *mestizo* product that adds new dimensions to both musical traditions in such matters as elaboration of the tone of voice quality and the development of the sounding material and structure.

### **Key Words**

experimental music; Bolivian context; native instruments; Cergio Prudencio; *mestizo* (hybrid) product

## **Sobre Cergio Prudencio**

**1.** Cergio Prudencio nació en La Paz, Bolivia, en 1955. Completó estudios de dirección de orquesta y composición en la Universidad Católica Boliviana (1973-78), luego en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1980/82/84/85/89), y en la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela (1978/1981-83). Estudió particularmente guitarra clásica (1968-72), flauta travesera (1973-77), piano (1978-82) y percusión (1978). Influyeron de manera especial



en su formación los maestros Carlos Rosso (Bolivia), Alberto Villalpando (Bolivia), Rubén Vartañán (Rusia), José Antonio Abreu (Venezuela) y Coriún Aharonián (Uruguay).

Compositor, director de orquesta, investigador y docente, Prudencio es fundador y director titular de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde su establecimiento en 1980. Con ella ha desarrollado una estética contemporánea de fuertes reminiscencias ancestrales, en obras como *La ciudad* (1980), *Cantos de tierra* (1990), *Cantos meridianos* (1996), *Uyariwaycheq* (1998), *Cantos crepusculares* (1999), entre otras. El trabajo de la OEIN bajo la conducción de Prudencio alcanzó proyección internacional en países como Alemania, Argentina, Australia, Brasil, Colombia, Corea, México, Suiza y Uruguay. Es el creador del Programa de Iniciación a la Música implementado sistemáticamente con la OEIN desde 2000.

Ha creado también música para formaciones instrumentales convencionales, como grupos de cámara, solos (algunas de las cuales se han editado en Alemania) y música electroacústica, con difusión en diferentes países de América y Europa. Compuso obras por encargo del Festival of Perth-Australia, del que fue compositor residente (1996), la Fundación Pro Helvetia de Suiza (1997), el Festival Donaueschinger Musiktage de Alemania (1999), el Ensemble TaG de Suiza (2001), el Teatro San Martín de Buenos Aires-Argentina (2003), y fue compositor residente en el Schloss Wiepersdorf de Alemania (2001).

En el campo audiovisual, la música de Prudencio acompaña a más de cuarenta obras de cine, teatro, video y danza, entre las que destacan *El día que murió el silencio* (premio a la Mejor Música Original en el Festival de Cine Trieste-Italia 1999) y *El Atraco*, ambas de Paolo Agazzi; *La nación clandestina* y *Para recibir el canto de los pájaros*, de Jorge Sanjinés; *Sayariy* de Mela Márquez; varias series de animación de Jesús Perez, entre otras. Prudencio realizó la musicalización para la reconstrucción del largometraje *Wara Wara* (1930/2002) de José María Velasco Maidana.

En 2005 recibió el Premio Excelencia y Aporte al Audiovisual Boliviano en el Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, y el Diploma San Pablo al Mérito Cultural de la Universidad Católica Boliviana.

Su discografía como compositor y director llega a diez títulos, incluyendo grabaciones con la OEIN, bandas sonoras y canciones. (Cergio Prudencio)

**2.** Lejos del concepto de compositor como diseñador de música, C. Prudencio crea entidades vivas cuyo desarrollo es el natural ciclo de la energía o las energías, que contienen y manifies-



tan su destino, y que convergen en un lugar en donde existen y dejan de existir, y en donde se relacionan, siempre en coherencia con sus diferentes identidades. El arte compositivo de C. Prudencio representa una eterna búsqueda que va alimentando el lenguaje indiscutiblemente nuevo que ha creado a través de la OEIN desde *La ciudad* (1980), y que reinventa con cada nueva obra.

## Sobre la Oein

**C.** Prudencio fundó la OEIN en 1980, perfilando la estructura del proyecto a partir de sus necesidades expresivas y de compromiso social, y trabajando a su vez parte importante de su propio perfil en función de las necesidades de la OEIN.

Su propuesta consiste en traer al presente las ancestrales raíces culturales andinas, reconociendo sus valores, pero sobre todo asumiendo el reto de la creatividad.

Su repertorio incluye principalmente música culta de vanguardia, especialmente creada para estos instrumentos, y también antigua música tradicional de las comunidades aimaras y q'echuas de Bolivia. En ambos casos los instrumentos son tomados en su forma física original, su emisión sonora, afinación y comportamiento propios.

La música tradicional es el pilar que sostiene la técnica y la filosofía de la OEIN, mientras que la música nueva es la expresión que proyecta la identidad de nuestros tiempos<sup>40</sup>.

La OEIN, en sus veintiséis años de existencia, ha abarcado amplia e interrelacionadamente los espacios de creación, interpretación, difusión, investigación y docencia musical con altísimo profesionalismo, y a partir de una profunda reflexión sobre lo que cada uno de ellos significa en el contexto boliviano. El producto musical de la OEIN es fruto del trabajo en la interrelación de todos ellos.

La OEIN representa la respuesta institucional más clara y práctica a los problemas más recurrentes en la producción musical boliviana: Ha creado caminos nuevos en la búsqueda de la identidad en el lenguaje musical en nuestro contexto; ha representado siempre un espacio abierto a un sinnúmero de instructores, intérpretes, compositores y directores, en su mayoría jóvenes, que han podido desarrollarse y crecer en la OEIN; en la interpretación musical, ha mantenido siempre un altísimo nivel y lo ha hecho con agrupaciones de músicos no profesio-



nales en la mayoría de los casos, para lo cual ha concebido obras que, sin resultar limitadas en ningún aspecto compositivo, se adaptan al nivel técnico de los integrantes de la orquesta, y estimulan su mejoramiento; ha instruído, a través del Programa de Iniciación a la Música (PIM) y del trabajo realizado con la orquesta titular y las orquestas juveniles, a un sinnúmero de músicos formados como multiinstrumentistas para la interpretación de la música tradicional boliviana y de la música “culta” de vanguardia; ha creado sistemas rotativos de interpretación que, junto a dichas facultades como multiinstrumentistas, facilitan el reemplazo de los integrantes en constante renovación y “...permite diferentes maneras de agrupamiento en cada obra, o inclusive en cada parte de una obra.”<sup>41</sup>; etc.

Ha interpretado obras, casi todas creadas especialmente para este ensamble, de Cergio Prudencio (Bolivia), Willy Pozadas (Bolivia), Gastón Arce (Bolivia), César Junaro (Bolivia), Lluvia Bustos (Bolivia), Alejandro Rivas (Bolivia), Tato Tabora (Brasil), Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguay), Oscar Bazán (Argentina), Fernando Cabrera (Uruguay) y Mischa Käser (Suiza).

Además ha realizado las grabaciones: “Música Contemporánea de Bolivia Vol.1” (1987), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos” (1991), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos” (1998), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos” (2000), “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos /Ensamble de Cámara de la OEIN” (2004) y “Concierto 25 aniversario” (2006).

Internacionalmente la OEIN ha presentado conciertos en el festival *Neue Musik Rümlingen* (Suiza), la Musik Akademie (Basel-Suiza), la ciudad de Ingelheim (Alemania), el festival *Experimenta 97* (Buenos Aires-Argentina). En 1999 la OEIN fue invitada al festival *Donaueschinger Musiktage* (Alemania) presentando luego conciertos en las ciudades de München y Bonn. En Buenos Aires-Argentina (2001), en Río de Janeiro-Brasil (2002) y en Colombia (2003). Representaciones parciales de la OEIN han participado en el *Festival of Perth* (Australia 1996), en el festival *Piri* de aerófonos tradicionales del mundo (Seúl, Corea 1996), en Montevideo-Uruguay (2003) y en el festival *Oaxaca Instrumenta* en México (2005).

**40** PRUDENCIO, Cergio, fragmento del texto del programa para la temporada de conciertos 2006.

**41** PRUDENCIO, Cergio, fragmento del texto del tercer disco compacto de la OEIN.



## Sobre algunos aspectos relacionados con la música nativa de la región altiplánica de Bolivia

1. El hombre 'primitivo' no concibe de manera clara la dicotomía entre materia y mente, real y lenguaje y, por consiguiente, entre 'referente' y 'signo lingüístico' y menos aún entre 'significante' y 'significado': para él, participan todos de una misma manera de un mundo diferenciado... La 'imagen fónica' tiene para él el mismo peso real que la 'idea'<sup>42</sup>.

Esta cita reveladora nos conduce a entender que en las culturas nativas altiplánicas, el Triángulo Semiótico de Charles Peirce constituye una unidad, donde *objeto* (o *referente*), *representante* (o *significante*) e *interpretante* (o *significado*) forman una unidad inseparable. Así, el *significante* y el *significado* son el *referente*. En coherencia con este principio, la palabra *siku* es inseparable del instrumento que representa, y el instrumento es inseparable de su emisión sonora, de su afinación, de su comportamiento, de su diseño de alturas, de su timbre, de su música, de su uso cultural en relación al calendario agrícola, etc. Contemplando además el hecho de que, al tratarse de culturas vivas, todos estos factores puedan ir transformándose constantemente.

2. La organización lingüística de los aimaras es trivalente, a diferencia del pensamiento cartesiano que es dual. Para ellos, además de la afirmación y la negación, existe una tercera opción que relativiza a las otras dos, que duda tanto de una como de otra. Además de que existen infinitos grados de relativización de una y de otra. Por lo tanto, no se trata de un pensamiento absoluto sino relativo.

El unísono es sin duda un concepto absoluto, como también lo es el sistema temperado. Se está afinado o no se está afinado. En la música nativa altiplánica no existe el unísono absoluto ni los intervalos absolutos, es decir que no existen frecuencias fijas. Al no existir frecuencias fijas, lo que se produce por el aglutinamiento de intérpretes tocando una misma posición en el instrumento, es un rango de frecuencias cercanas pero no iguales que generan una cualidad tímbrica de intenso movimiento interno. Asimismo, tampoco existe la noción de sonido puro, el sonido es siempre multifónico: una amalgama fundamental de sonido más armónicos.

3. El concepto *arca-ira* es el de la complementariedad, en el que dos forman una unidad. Viene de los verbos *irpaña* (ir por delante o guiar) y *arcaña* (ir por detrás o seguir). Para conseguir el sonido multifónico en algunos de estos instrumentos es necesario tocar muy fuerte, y de esta manera sería insostenible interpretar la música individualmente, es de ahí que deriva el principio de alternancia *arca-ira* en música. Por ejemplo, la música para *sikus* se toca por pares,



dos instrumentos (*arca* e *ira*) hacen una unidad: muchas veces *arca* posee la mitad de los tubos (alturas) e *ira* posee la otra mitad, en una repartición intercalada, de manera que la melodía es construida por la interpretación alternada de ambos.

4. *En las culturas altiplánicas el ser humano visualiza el tiempo pasado a su frente. Lo acontecido es todo lo que puede contemplar ante sí formando él mismo parte integral del cuerpo temporal. De acuerdo a este concepto, el tiempo no pasa, sino que permanece; es espacial (no lineal) y estático (no fluyente)*<sup>43</sup>.

La música de estas culturas, en coherencia a esta percepción, está concebida en un estatismo temporal, donde no existe principio ni fin sino que el tiempo es circular. El pensamiento circular se expresa por la repetición indefinida de su macroestructura muchas veces tripartita, la repetición de cada sección, y sobre todo por la interpolación de elementos dentro de las secciones. Casi la totalidad de la información anterior es fruto del trabajo investigativo de C. Prudencio, a veces incluso como paráfrasis.

## La Ciudad (1980)

*La ciudad* es la obra con la que la OEIN “inauguró su propuesta en 1980”<sup>44</sup>. Es en coherencia a los principios anteriormente expuestos que C. Prudencio concibe esta obra y exige en su interpretación absoluta fidelidad a la tradición de la música nativa altiplánica. Ella contiene prístinamente los elementos que constituyen la originalidad del lenguaje de C. Prudencio en todo su desarrollo. Si bien es clasificable como música “cultura” contemporánea, es innegable que también procede de la música tradicional del altiplano boliviano. No toma elementos de ésta y los adapta a un contexto “culto”, sino que escribe desde el pensamiento musical de la tradición altiplánica.

42 KRISTEVA, Julia, *El lenguaje, ese desconocido, Introducción a la Lingüística*, págs.60-64, Editorial Fundamentos, Traducción de María Antorana, 1988.

43 PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.

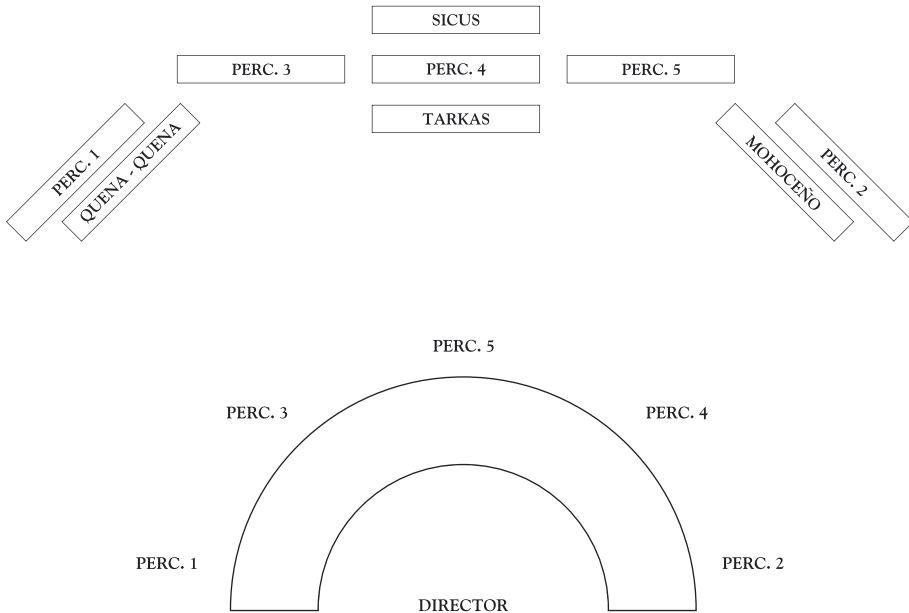
44 PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.



### Organización de la orquesta e instrumentación

Está escrita para sikus de 11 y 12, registros *malta*, *sanqa* y *toyo* (sks 11 y 12); tropa de sikus *q'antus*, 6 registros (sks Q); *q'ena-q'enas*, 1 registro (qqq); *pinkillos koiko*, registro *ch'uli* (pks); tropa de pífanos, en tres registros (pfs); mohoceños, tropas Alonso (mhs A) y Huanaca-Amaya (mhs H), 5 registros; *tarkas*, tropa Salina, 3 registros (tks); 4 bombos *Italaki*; 1 *wankara*-bombo; 3 *wankaras* de pinkillada y 2 cajas de mohoceñada. La percusión está escrita para 5 percusionistas (Perc 1-5).

Originalmente la obra fue concebida para una orquesta de secciones. Actualmente la OEIN la toca por comportamiento rotativo de los músicos, que alternan los instrumentos de acuerdo a las necesidades de cada parte<sup>45</sup>. Es por esto que la disposición espacial planteada en la partitura –que proponía diferentes ubicaciones para las secciones– se aplica parcialmente: la orquesta está dispuesta en un solo grupo donde se delimitan secciones (Fig. 1).





Para las distintas partes de la obra, la OEIN toca al unísono general; dividida en dos mitades –*arca* e *ira*– dispuestas por pares; por secciones instrumentales –*qqs*, *tk*s, *mhs*, *sks*, *pk*s, *pf*s y *perc*– con distintas distribuciones; y finalmente dividiendo cada sección por registros. La partitura especifica el número de ejecutantes para cada sección y la división interna por registros, relación basada en los principios de división de las tropas en la música nativa. Pero también contempla variabilidad en las proporciones de la instrumentación, pueden crecer o decrecer en relación al balance interno de cada sección y al balance general de la orquesta, de manera que sigan respondiendo a la lógica de balance proveniente de la música nativa.

**Trabajo de alturas, tímbrica, géstica, duraciones y material**

1. Todos los instrumentos deben proceder de la tradición artesanal aimara, con el objeto de incorporar a la obra la interválica original de cada instrumento solo, la que se produce entre los diferentes registros de tropa y entre las diferentes tropas... jamás se deberá acudir al sistema temperado para organizar y controlar las alturas y sus relaciones<sup>46</sup>.

Al no pertenecer estos instrumentos a la tradición de música “cultura” europea, y tratando de encontrar una notación más afín a la concepción tradicional, C. Prudencio escribe en posiciones. Se especifica en una gráfica cuáles orificios deben ser tapados y/o cuáles destapados y eso es una posición, para la cual se determina el signo de una altura aproximada en el pentagrama. Dada la división de la tropa en registros, esta posición abstracta se traduce sonoramente en un bloque armónico compacto, diferente en cada tropa aunque casi siempre en relaciones sucesivas de quintas, cuartas y/u octavas (Fig. 2).



45 PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.  
 46 Partitura de *La ciudad*



El segundo aspecto importante en la obra es el punto de convergencia entre tropas por una relación no perfecta de unísono entre *tarkas*, *q'ena-q'enas*, mohoceños Alonso y *sikus (ira)* de 11 y 12 por un lado, y entre pinkillos y mohoceños *Wanaca-Amaya* por otro.

A continuación está el modo *mi-sol-la-do-re* para *tarkas* y *q'ena-q'enas* en base al que se crean melodías. Y la recurrencia a las posiciones *la-si-sib-re* en mohoceños, haciendo muchas veces apoyaturas alrededor de la posición *si (la-si / re-si)*. Las apoyaturas se dan también en otros instrumentos con otras posiciones, pero siempre en intervalos de segunda o tercera.

Otro elemento importante son las superposiciones de las tropas. La más recurrente es *mi-la-si-fa* sostenido, entre *q'ena-q'enas*, *tarkas* y mohoceños. Y la superposición *sol-la-re-mi* entre las mismas tropas, dando bloques de dos segundas superpuestas a intervalo de quinta, generando un carácter muy disonante. Finalmente, “notas” largas tocadas independientemente por cada músico o por pares, que van formando texturas que se mueven internamente dentro de rangos armónicos. En el caso de los *sikus* en los primeros 4 tubos en *arcas* e *iras* y en pifanos en las posiciones *mi-fa-sol*.

**2.** La propuesta tímbrica de C. Prudencio para *La ciudad* es la de reproducir fielmente el espectro tímbrico que cada tropa y su música contienen tradicionalmente, y la de adicionar el concepto de simultaneidad de posiciones en una misma tropa y simultaneidad de tropas. Respecto de la cual, podríamos pensar que proviene de la simultaneidad que se da naturalmente en las festividades, cuando varias tropas tocan al mismo tiempo. En el caso de las superposiciones (*qqqs*, *tk*s y *mhs*) crea un bloque tímbrico estático; y en las texturas, en virtud de la interpretación individual, genera un constante movimiento interno de frecuencias e intensidad. Logrando así, una nueva dimensión de la cualidad tímbrica tradicional.

**3.** Diseño interválico, rasgos organológicos, inflexiones y modos de toque, conceptos tímbricos, de intensidad, etc. Todos ellos crean un gesto inherente a cada instrumento y su música. *La ciudad* está sostenida por la gística de los instrumentos, y su relacionamiento. El carácter de la obra es el carácter de estos gestos mostrados individualmente y superpuestos, en bloque o como textura, y gran parte de los materiales están orientados a este principio.

**4.** Las duraciones, tanto de cada intervención como de las secciones, están reguladas por pulsos metronómicos y/o por “necesidades de proporción y expresividad”<sup>47</sup> (en macro y micro) que guardan relación con la respiración de los vientistas. Existen duraciones determinadas en notación tradicional y otras no determinadas o “libres”<sup>48</sup> para las que la partitura da como referencia una propuesta de relación espacial de estos elementos.



En la partitura, las duraciones “libres” guardan relación espacial con el sonido sólo en el caso de las duraciones de cada altura, no así en las duraciones globales de las secciones. Se trata de una partitura funcional.

### 5. Para vientos:

- “Notas” (posiciones) de larga y variable duración, relacionadas a la respiración.
- 1, 2 o 3 “notas” (posiciones) de muy corta duración, acentuadas y con diferente instrumentación.
- Apoyaturas (ascendentes y descendentes) a intervalos de segunda y tercera con respecto a las “notas” largas.
- Arrastres: tocando velozmente todas las posiciones (o tubos) existentes entre dos posiciones (o tubos) no consecutivas.
- Texturas formadas por varias “notas” largas tocadas independientemente, variando las posiciones y la intensidad.
- Melodías en el modo mi-sol-la-do-re. A veces con un fuerte sentido fonético.
- Tránsito de una tropa a otra a través del unísono.

Para percusión:

- Golpes marcados, muchas veces en secuencias irregulares.
- Golpes que inician, transforman o cortan otro elemento.
- Pulsos constantes, a veces relacionados a golpes dispuestos irregularmente.
- Distintos pulsos superpuestos.

### ***Sobre la circularidad y la estructuración***

1. La percepción de temporalidad circular es lograda en la obra mediante los siguientes mecanismos compositivos:

- Secciones que giran en torno a una idea –generalmente concebida para poco o único material – que va variándose constantemente, dando vueltas sobre sí misma, y que podría continuar indefinidamente siendo lo que es (Fig.3).

47 Partitura de *La ciudad*

48 Partitura de *La ciudad*



The image shows a musical score for percussion. It consists of several staves. The top four staves show rhythmic patterns with notes and rests. The fifth staff has a dynamic marking 'p pesante' and a note with a fermata. The sixth staff is marked with a box containing the letter 'A'. The bottom two staves show a series of notes with dynamic markings 'pp' and 'p'.

Ej: El inicio de la obra, en toda la percusión, constituida por sucesiones de ataques (golpes *pesantes* en *P*) y pausas (silencios) sobre un pulso de corchea, que guardan una relación siempre irregular, y por tanto constantemente inesperada y a la vez repetitiva. (Fig.3)

The image shows a musical score for percussion. It consists of several staves. The top two staves show rhythmic patterns with notes and rests. The third staff has a dynamic marking 'pp' and a note with a fermata. The fourth staff has a dynamic marking 'p' and a note with a fermata. The fifth staff is marked with a box containing the letter 'A'. The bottom two staves show a series of notes with dynamic markings 'pp' and 'p'.

Ej: Un golpe fuerte y *pesante* de bombos que es atacado periódicamente cada 5 segundos, que permanece entre cifras A y L, es decir, bastante más que la tercera parte de toda la obra (Fig.4).



Ej: En la sección entre cifras X y B´6, se interpola la posición de los golpes de la percusión, en relación a los juegos de entradas entre tropas solas y superpuestas. (Fig.5)

- Módulos que se repiten circularmente (Fig.4).

-Interpolación de elementos dentro de una sección o entre secciones, y de secciones dentro de la obra (Fig.5).

**2.** *La ciudad plantea una estructura de bloques sonoros que se suceden o se sobreponen; a veces en una lógica continuidad, a veces por vertiginosas irrupciones*<sup>49</sup>.

**2.1 Resumen de la estructura**

- **Introducción** Sucesión de golpes y pausas a intervalos irregulares, en la percusión.

<sup>49</sup> PRUDENCIO, CERGIO, fragmento del texto del primer disco compacto de la OEIN.



- **1ra macrosección** entre A y E. contiene a su vez 3 secciones más pequeñas. El fundamento de esta macrosección es el de mostrar cada tropa separada, hilvanada con el “unísono”. La 1ra muestra las *tarkas*, *q’ena-q’enas* y mohoceños Alonso, pasando siempre de uno a otro por medio del “unísono”. La segunda es la textura de *sikus q’antus*. La 3ra muestra los *pinkillos* y los mohoceños *Huanaca-Amaya* presentando, al final de ésta, la primera superposición de tropas al “unísono”.

- **2da macrosección** entre E y O. Una masa sonora creada por módulos en la percusión a distintos *tempos*, y también en bloque, haciendo un juego de complementación con bloques de *sikus* haciendo “notas” cortas y acentuadas, mas la superposición de tropas y el trabajo con módulos de interpretación independiente en los vientos. Armando y luego desarmando una textura gigante que se va deteniendo en los mohoceños y luego es trocada por la textura de los pífanos, para finalmente desintegrarse a través de la textura de los *sikus*.

- **3ra macrosección** entre O y X. Juego de relación entre “nota” larga y golpes, que finaliza en una melodía entre *tarkas* y *q’ena-q’enas*. Luego un “coral” a dos voces de mohoceños. Y finalmente todo se deshace con la textura de los *sikus*, ahora sólo en registros *sanka* y *toyo*.

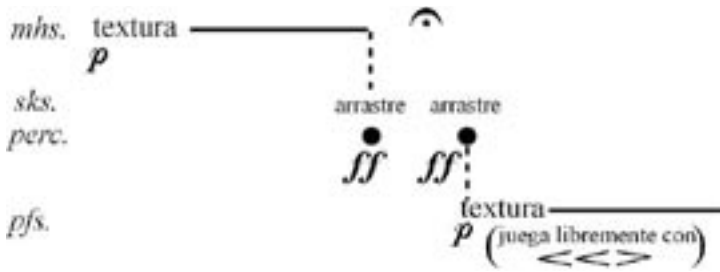
- **4ta macrosección** entre X y D’. Juego entre entradas de las tropas solas y superpuestas con golpes de la percusión. Luego un canto en los *sikus* 11 y 12 que se transforma nuevamente en la textura de los *sikus* sobre la que aparecen las percusiones haciendo líneas irregulares.

- **Coda.** Como la introducción pero variada.

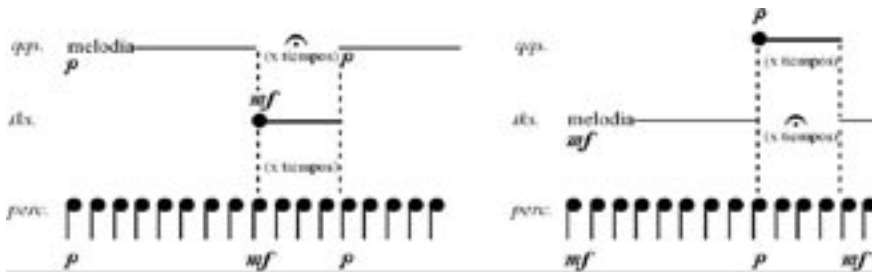
## **2.2 Sobre la estructuración**

**a.** Crea masas sonoras gigantes, introduciendo y superponiendo poco a poco varios elementos que tocan y se desarrollan independientemente, pero en relación al desarrollo general de la masa, luego transformándose cada uno y de esa manera transformando progresivamente toda la masa hasta que ésta llega a un punto determinado en el que va quitando uno a uno los elementos, casi siempre progresiva y no súbitamente, hasta finalmente quedarse con un solo elemento. Un ejemplo es la 2da. macrosección de la obra (entre cifras E y L).

**b.** Un elemento es concebido como una entidad. Mediante algún otro elemento breve, podría ser silencio y/o un golpe, ese primer elemento se transforma en otra cosa, pero continúa siendo la misma entidad transformada (Fig. 6).



c. Estas entidades poseen un gesto. Establece una relación entre dos gestos antagónicos y a la vez complementarios. Entre cifras R y V se establece un pulso constante en P sobre el que se desarrolla una melodía, también en P, en *q'ena-q'enas*. Esta melodía es interrumpida súbitamente por las *tarkas* en un gesto totalmente antagónico: una “nota” larga en *mf* que altera la dinámica del pulso. Estas interrupciones son siempre precedidas y sucedidas en una relación de “unísono”. Luego, se invierten los papeles, las *tarkas* hacen la melodía en *mf* y las *q'ena-q'enas* interrumpen en P, pero ubicando las interrupciones en medio de la melodía, en otros lugares (Fig. 7)



d. Es recurrente en la obra de C. Prudencio el utilizar mismos materiales al comienzo y al final de la obra, aunque siempre variados. *La ciudad* es un ejemplo.

e. Reutilizar materiales, o secciones enteras, en diferentes momentos de la obra, pero con un sentido cambiado, y muchas veces variándolos o invirtiéndolos. Por ejemplo: La textura de los *sikus* que aparece cuatro veces en esta obra. La primera en cifra C, interpretada en tropa de *q'antus*, interrumpe la sección en que muestra las *tk*s, las *qq*s y los *mhs* Alonso, y la conecta con la sección en la que muestra los *pk*s y *mhs* *Huanaca-Amaya*. La segunda aparición, también en tropa de *q'antus*, en cifra N, deshace la textura de los pífanos. En W es tocada pos *sikus* de 11 y

12 en registros *sanqa* y *toyo*, y concluye la tercera macrosección. Finalmente en *C'* se conecta con el final de la melodía de *sikus* de 11 y 12 registro *malta* y la deshace.

**f.** Otro rasgo característico de la obra de C. Prudencio es la utilización y explotación de poco material, y muchas veces en procesos muy sencillos.



***Premios,  
Homenajes,  
distinciones  
y entrevistas***





## Performatividad, Vaya Palabrita

Luisa Fernanda Siles.

*El agorero de sal.*

Premio nacional de novela 2005.

Alfaguara, 2006 - 503 pp.

Cuando comenzamos a leer un texto de ficción, más aun una novela, lo hacemos concientes de que a partir de ese momento la realidad deberá quedar suspendida y que la única nueva realidad estará dentro de esas páginas; páginas que, por otro lado, tendrán la obligación de estructurar para nosotros el mundo que el autor, a través del narrador y los personajes, desea mostrarnos. De esa manera los lectores viviremos ese mundo sin cuestionarlo, sin importar cuan alejado esté de nuestro diario. No nos importará pensar si en realidad una mujer pueda cargar a su amante a través de la nieve para que en el suelo existan únicamente un solo par de huellas y así no se descubra su infidelidad; no cuestionaremos lo probable o improbable que pueda ser que alguien amanezca convertido en cucaracha, y tampoco tendremos problemas en aceptar que un poeta pueda ser cicerón en un viaje con pasaje de ida y vuelta por los infiernos. Y no es que los lectores juguemos el papel de crédulos o ingenuos, no, lo que sucede es que esas páginas logran crear un ambiente válido sólo para sí mismas, performatividad, le llaman los estudiosos. Pero ¿a qué viene esta reflexión no solicitada?

Vamos por partes. *El agorero de sal*, novela ganadora del Premio Nacional de Novela 2005, de Luisa Fernanda Siles (La Paz, 1962), reúne en sus páginas muchos logros para la obtención del citado premio. Por medio de tres personajes centrales: Amelia, Hugo y Octavio (aunque a lo largo de la obra hay uno que se destaca por sobre los otros dos) la autora nos introduce en el mundo de la homosexualidad y el sida. Con recursos narrativos por demás interesantes los personajes alternan para darnos a conocer sus vidas. Munida de esa polifonía Siles desgrana los conflictos de sus personajes. Octavio resume así la situación: "Entre nosotros tres no tenemos nada más que a nosotros mismos en común. Tenemos edades diferentes y mundos diversos, no obstante estar los tres atrapados en esta especie de purgatorio..." [p. 292]. Hugo, psicólogo que ve destruir su vida (trabajo, matrimonio, relación familiar) por un incidente que lo perturba y le cuestiona su propia sexualidad, se relaciona con Amelia al poder brindarle datos a ésta del destino de su hijo, desaparecido en las dictaduras militares. Amelia, que bruscamente cambia su vida por la desaparición forzada de Javier, su hijo, y quien por un rasgo de amistad cobija en su casa a Octavio en los momentos más terribles de su enfermedad. Y Octavio, conocedor de los destinos a través de las cartas del tarot, homosexual y ceropositivo, nos narra su vida desde la óptica de quien sabe que va a morir, y que va a morir pronto.



La autora vuelve a traer el tema de la denuncia a las dictaduras, recurrente en la literatura latinoamericana, sin los perfiles políticos pero con la carga de dolor y dramatismo de quien vive la pérdida de un hijo; desaparecido, torturado y muerto sin que de él se sepa más que por datos aislados (datos que se esclarecen para el lector, pues el narrador los describe con crudeza: “Pesaba cincuenta y dos kilos, que para su metro ochenta y tantísimos resultaba una miseria, y casi no tenía dientes porque la picana en las encías los hacía saltar como clavos de un martillazo...” [p. 334]).

Sin duda el personaje más rico es Octavio, las reflexiones sobre su vida ocupan la mayor parte de la novela. Por él sabemos que su inclinación sexual le viene de niño, es amanerado sin desear ser mujer, promiscuo y puto, como él mismo se califica. Como un péndulo su historia transita entre la felicidad y el dolor; felicidad de vivir una vida sin frenos: “... estuvieron todos esos mononos conmigo, y tuvieron su momento de gloria en mi vida. Y te juro que fueron gloriosos, tal vez apoteósicos sería la palabra exacta” [p. 424], y dolor de saberse no aceptado: “Octavio, en esta ciudad no te podés quedar, tenés un apellido que respetar [...] A los diecinueve años partí a Buenos Aires, otra vez abochornado hasta los huesos, con el sabor amargo y la cara de degenerado sin remedio...” [p. 267]. Contagiado de sida, su historia y sus reflexiones nos acercan a esas vidas que las creemos aisladas y a las que no deseamos acercarnos.

La novela define bien las situaciones de los personajes, principales y secundarios; establece temas que los resuelve sin pretender darles toques de sorpresa y sostiene un lenguaje preciso, incluso cuando se interna en el mundo del tarot, pese a que de cuando en cuando aparecen influencias literarias mal disimuladas (ciertos diálogos a lo Saramago o “Huguitoqueflaquitoestás” [p. 25] propios de Bryce Echenique).

¿Entonces a qué le viene todo el cuento de las primeras líneas y la performatividad aludida? Existe en la novela un muy serio problema en la coherencia cronológica. Problema que hizo que este lector no pueda realizar una lectura (valga la redundancia) fluida y, por lógica consecuencia, cuestione la integridad de la obra. A saber, Amelia Salgado se casa en 1968: “Casose Amelia con un vestido de batik amarillo [...] el novio bien bañado y perfumado listo para la ceremonia [...] a mediados del quinto mes del año de mil novecientos sesenta y ocho” [p. 31]. “Las margaritas todavía frescas, un bebe en la panza de horas, los libros de sicología encajonados y un par de bultos, era todo el equipaje que la joven pareja necesitó para abandonar Buenos Aires a los tres meses de matrimonio” [p. 32]. Según cuenta la autora, en el mes de junio del siguiente año nació Javier. Ese mismo Javier fue apresado y luego muerto a principios de los ochenta (1981 o 1982, ambas fechas se marcan en el texto), es decir que según su fecha de nacimiento tendría 13 o 14 años, pero en todo el texto se habla de él como un joven estudiante universita-



rio de 22 años: “Yo ya tenía cincuenta años cuando se llevaron a Javier de la Avenida Córdoba a dos pasos de la Universidad de Buenos Aires, y él escasos veintidós” [p. 65]. La recurrencia en la edad del desaparecido es frecuente en la obra, incluso la edad de Amelia no cuadra, los números no calzan, no hay manera.

Ese detalle (si podemos llamarlo tal) que aparece, además, al principio de la novela empañó mi lectura y cuando cerré el libro me di cuenta que me había pasado la mitad de la lectura comparando fechas, datos, eventos, porque esas páginas no habían logrado suspender la realidad para crear esa otra, esa que hace que una novela roce nuestras vidas.

*Ariel Mustafá Rivera*

## IX Premio Nacional de Novela Version 2006

El objetivo del Premio Nacional de Novela es promover y difundir la literatura boliviana tanto en Bolivia como en el exterior. El premio está auspiciado, entre otros, por el Vice-Ministerio de Desarrollo de Cultura, Ministerio de Educación y Editorial Santillana.

El escritor Wilmer Urrelo fue ganador del IX Premio Nacional de Novela versión 2006 por su obra *Fantasmas suicidas*. La novela revela un modo especial de relaciones amorosas intensas que acontecen en medio de un submundo específico de violencias y fanatismos en la época de la dictadura. Es una novela policial que se enmarca dentro del género de la novela negra. El Premio Nacional de Novela recibirá un monto de US 8.000 que será entregado por la prefectura de La Paz.

El Jurado Calificador concedió la Primera Mención de Honor a la escritora Verónica Ormachea Gutiérrez por la novela *Los Ingenuos* que trata sobre la saga de una familia que sufre los avatares que produjo la Revolución de 1952. Es la primera novela que se escribe sobre dicho tema que produjo profundos cambios en la sociedad boliviana. Ormachea es autora del libro *Entierro sin Muerte* publicado por la editorial Santillana con el sello Aguilar.

Otra mención se otorgó a *Mundo Puto* escrito por Roberto Cuevas por la habilidad del autor de crear un mundo amplio y profundo entre las cuatro paredes de una casa, rescatando también las vivencias de décadas recientes en la historia de Bolivia. El jurado calificador así como el Vice-Ministerio de Cultura de Bolivia recomendaron su publicación.





## Entrevista

### Vilma Tapia Anaya\*

Entre las voces de la poesía de mujeres bolivianas de la actualidad se distingue la de Vilma Tapia Anaya (La Paz 1960) por su cuidadosa elaboración de un lenguaje depurado y transparente, un lenguaje que transforma vivencias en imágenes de hondo contenido humano. De ella escribió Alba María Paz Soldán refiriéndose a su nuevo poemario *La fiesta de mi boda* (2006): “Con este libro la poesía de Vilma Tapia Anaya confirma la solidez de una escritura que se sustenta en la exploración de su mundo interior y en la búsqueda de una expresión que ilumine la realidad. Precisamente, la escritura de esta poeta se caracteriza por lograr en la fugacidad del instante, este efecto de iluminación”<sup>50</sup>.

Para este volumen de *Nuestra América* dedicado a Bolivia, Vilma Tapia Anaya nos ha hecho llegar siete poemas de la sección “Andamiajes” de su último libro y nos ha concedido esta breve entrevista.

**MTML:** ¿Cómo y cuándo llegaste a la poesía?

**VTa:** No recuerdo bien. La poesía estaba muy presente en mis días de la infancia, de diferentes maneras. Desde muy niña escuchaba a mi padre repetir algunos poemas de memoria, lo escuchaba leer poesía para mi madre, para mis hermanas y para mí. En casa se escuchaba música clásica más que ninguna otra, era habitual que las primeras horas de las mañanas de los fines de semana nos paseemos todos en ropa de dormir y saltos de cama escuchando la música que hacía tocar mi padre. Sí, creo que la música inauguró mi relación con la poesía. Mi madre era la que elegía los libros que nos acompañarían durante las vacaciones. Viajábamos de La Paz a Cochabamba, nos quedábamos en el campo, en la Pastoral que era como mi abuelo materno bautizó a su granja en homenaje a la sexta sinfonía de Beethoven, por las noches encendíamos fuego en la chimenea y mi padre leía para todos, novelas enteras. Y en qué novela clásica la poesía no hace sus apariciones. Pienso en algo. Es algo que ya pensé antes, después que me hicieron una pregunta parecida a la que me haces ahora. Pasaba largas horas en la biblioteca de mi padre,

\* Vilma Tapia Anaya. (La Paz 1960). *Del deseo y de la rosa* (1992); *Corazones de terca escama* (1995); *Oh estaciones, oh castillos* (1999); *Luciérnagas del fondo* (2003); *La fiesta de mi boda* (2006). Contacto: [tapianaya@hotmail.com](mailto:tapianaya@hotmail.com)

<sup>50</sup> En *La fiesta de mi boda*. La Paz, Plural editores, 2006.



me gustaba leer los lomos de los libros, una y otra vez, era muy pequeña para interesarme por más, me contentaba con leer „*El origen de la familia, la propiedad privada y el estado, La miseria de la filosofía, Viñas de ira, Por quien doblan las campanas, Sueño de una noche de verano, Sueño de una noche de verano*“ frases que se multiplicaban en mí de diversas maneras, con todas las posibilidades de mi imaginación. Creo que todos esos títulos de libros fueron los primeros versos de mi poema.

**MTML:** Tu poesía está poblada con imágenes y metáforas que se podrían describir como escritura femenina, ¿hay en tu trabajo una intención de elaborar un lenguaje con voz propiamente de mujer?

**VTA:** No, no existe tal intención, tampoco tuve esa intención antes, en mis primeros poemas. En mí la poesía es un instrumento de conocimiento, aunque éste no se cumpla pleno, aunque éste no ocurra como yo esperaba que me fuese dado. En la poesía busco conocer, conocerme, explicar nuestra condición humana en el mundo. En esa búsqueda era inevitable que el cuerpo se manifestara, el cuerpo como vehículo de nuestra experiencia del vivir. Nuestra experiencia del vivir está en muchas maneras determinada por nuestro cuerpo. Yo digo desde lo que soy, cuerpo de mujer incluido.

**MTML:** En contraste con gran parte de la poesía boliviana donde predomina el tono menor, tu poesía irradia luminosidad y esperanza. ¿De dónde tomas esa inspiración positiva?

**VTA:** De la poesía misma. Ahí sí hay una intención, una búsqueda. Y las búsquedas no hallan todo el tiempo. Pero, pienso que la poesía se cumple en su potencia metafórica. En su posibilidad de trasladarnos hacia ese claro de luz en medio del tupido bosque, hacia la médula más radiante, por tanto, espejo de otra cosa, libre de realidad.

**MTML:** ¿En qué medida crees que tu poesía está conectada con la realidad boliviana o latinoamericana?

**VTA:** Así como el cuerpo se hace presente en nuestra voz, el paisaje y nuestros otros próximos están también presentes. Son parte de nuestra estructura. Mi lenguaje poético se modula día a día asimilando en él mismo los colores de la cordillera del Tunari, el amarillo de las retamas, los verdes múltiples del valle en el que vivo. Igual, se hace de los colores con los que la gente se viste y pinta las fachadas de sus casas. A pesar que lo común es que no se las pinte. Las casas son de barro y se mantienen del color del barro. La mayoría de las casas de mi país son de barro y no están pintadas. Son casas pequeñas, con puertas y ventanas pequeñas para que el viento no entre en ellas. Son casas que están colgadas de los cerros o apretadas unas al lado de las otras sobre calles muy angostas.



Y las casas de las zonas tropicales de mi país están rodeadas de enormes hojas, hojas que pueden tener el ancho que se alcanza con los brazos extendidos en cruz. Son casas que tampoco están pintadas, no tienen puertas ni tienen ventanas ni paredes, se apoyan en plataformas de madera que se sostienen en troncos, a cierta altura del piso para evitar los bichos y las inundaciones, eso sí, tienen fuertes techos que protegen del sol y de las lluvias. Todos los días, desde que abro los ojos, veo la cordillera azul y veo la luz del cielo de mi país, a un lado puedo divisar algunas casas, grandes, con las fachadas pintadas de elegantes colores, y al otro lado veo las casas de barro. Es mi paisaje cotidiano. Desde que despierto. Creo que aunque la poesía logre en algunos poemas trasladarme más allá, rescatarme, todo movimiento parte de la realidad, la realidad boliviana de la que soy testigo.

**MTML:** En tu poesía hay una fuerte presencia de la naturaleza. ¿Por qué?

**VTA:** No sé bien. En Bolivia todavía la naturaleza respira ampliamente, hay lugares que no han sido tocados por la cultura. Por el tipo de trabajo que realizo viajo con mucha frecuencia, me desplazo entre la naturaleza para llegar a las poblaciones donde realizo mis actividades. Hace unos meses cambié de región, del trópico de Cochabamba me trasladé a Tiraque, un pueblo del Valle Alto. Para llegar a él se debe recorrer un camino de un paisaje extraordinario, húmedas quebradas, bosquecillos de eucaliptos, montañas altas y menos altas. Durante el primer viaje, mientras contemplaba el paisaje, sentía que mi corazón se arrodillaba y agradecía por esa posibilidad, la posibilidad de estar ahí, recorriendo esa maravillosa presencia de la naturaleza. Es una emoción que se repite, alguna vez que cruzo un río del Chapare, alguna vez que me tiendo sobre el pasto para mirar, desde abajo, pasto, troncos, ramas y nubes. Quizá por eso.

**MTML:** Los poemas que estamos publicando a continuación los dedicas a la memoria de la poeta y amiga Blanca Wiethüchter, ¿nos puedes decir por qué?

**VTA:** Es un conjunto de poemas que empecé a escribir cuando ella todavía estaba, pensé que podían ser un libro, un libro que estaría dedicado a ella, porque sí, por la admiración y el cariño que siento por ella. Fueron haciéndose desde la reflexión sobre la escritura, el territorio que compartíamos y que dio paso a nuestra amistad. Después empecé a darme cuenta que los poemas empezaban a decir sobre algo más. Sobre algo que en ese momento ella vivía con una conciencia conmovedoramente privilegiada. La luz que ella tenía ese momento hizo que los que estábamos cerca pudiéramos ver algunas cosas. Quizá veladamente, fragmentada, incompleta, torpemente, pero, pude ver esos poemas gracias a ella.

Abril 2007





## Poemas

### Andamiajes

*In memoriam Blanca Wiethüchter*

#### 1

Desde una esquina oculta  
insomnes  
soltábamos  
alargados hilos  
nos tejían

apretábamos nudos  
nos fijaban

Insistíamos

Próxima

Visible

La lámpara del silencio ardía

#### 2

Las miradas  
de nosotras antiguos animales

los contornos  
de nosotras piedras del alba

filos

entre ellos  
tejemos



alargados péndulos de seda

la luna los hace girar  
y girar

brillan  
atraen

Voraces  
esperamos  
algunas visitas

**3**

Relucientes hilos  
la espiral  
el rectángulo  
moran en la morada del jardín

A mi piel  
le nacen  
plateados  
amarillos  
y me empujan

por mi eje

me descuelgo

Urdo  
como todos  
frágiles andamiajes  
en el aire

prodigiosos



**4**

Líquidos fundamentales

ordeñados

se hilan

indescriptibles

se tejen

Abundante seda original

gotea

nombres

y

nombres

abajo

fieles

crecen

los ríos

en las manos

cantan

**5**

Luminosa herida

Puntual

vierto

mi sangre

al corazón

de los días

## 6

Su palabra  
hermosa breve  
despliega  
la geometría  
de mis entrañas

en mis secretas líneas  
blanca  
crece su sombra

ahí mismo  
calla  
desaparece

## 7

Finas hebras tejen  
arriba  
la placenta  
translúcida aparición

perfecta

del centro  
por el cordón umbilical  
hacia  
el ombligo  
del aire

la respiración  
caracol solar

desciende

(De *La fiesta de mi boda*, 2006)



# ***Crónicas***





## Los cuerpos del aire

### Ensayo bailado en torno a tres danzas cholas

Guillermo Mariaca Iturri\*

#### Resumen

Ensayo sobre tres danzas del carnaval boliviano que hacen posible imaginar una nación emancipada de todas las relaciones coloniales y, simultáneamente, los riesgos simbólicos y políticos de ese deseo.

#### Palabras Clave

interculturalidad, colonialidad, indígenas, política latinoamericana, cultura latinoamericana

#### Abstract

Essay dealing with three dances of the Bolivian carnival which enable us to imagine a nation emancipated of all colonial relations and, simultaneously, the symbolic and political risks of that desire.

#### Key Words

interculturality; coloniality; indigenous; Latin-American politics; Latin-American culture

#### Actitud Previa

La condición colonial es nuestro trauma de nacimiento: hemos nacido radicalmente huérfanos. Nuestra madre india nos rechazaba porque éramos consecuencia de una violación histórica; nuestro padre español nos despreciaba porque nuestra existencia revelaba su vocación de amo amarrado a su esclava. Parece imposible, por tanto, construirnos cariñosamente paternidades ni maternidades; tampoco sería sensato optar por el genocidio del origen; finalmente son madres

\* Profesor emérito de la Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia. Doctor en Estudios Culturales. Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación 1993 – 1996. Diputado Nacional 1985 – 1989. Premio de ensayo literario Casa de las Américas 1992. **Contacto:** guillermomariaca@gmail.com



y padres nuestros. La condición colonial, entonces, es una orfandad histórica porque nuestro pasado no podría sino ser resuelto por la vía de la tragedia. Un salto al vacío, un asalto al cielo, una revolución desesperada.

La tragedia heredada ha tendido a ser asumida como culpa social que debe ser purgada por un pueblo mártir. En otros términos, la razón social no ha sido comprendida jamás como razón libidinal y, por tanto, un pueblo colonizado no podría organizarse sino es acudiendo a la interminable represión de sí mismo. Pero la transformación política no tendría que ser inevitablemente consecuencia de una historia trágica. ¿Estaremos sometidos a ese destino despótico? ¿No podemos desearnos diferentes, reinventarnos cada día, fundar un nuevo mundo? ¿Será imposible hacer de la libertad una costumbre cotidiana?

Nuestro destino, en el sentido trágico de la palabra, es emanciparnos de esa genealogía del racismo expandiendo permanentemente el ejercicio de todos los derechos. Por consiguiente, la pregunta a la que estos apuntes proponen una respuesta no consiste en la posibilidad ni en la voluntad -¿podemos, podremos?- de liberación. Nace, como señal de identidad, del sentido de toda nuestra acción política: ¿cómo podemos ser modernos sin dejar de ser indios? La respuesta, confío, es simple: fundando, enamorados, un nuevo mundo. Estos apuntes, entonces, confían en que existe la posibilidad de soberanía, en que el ejercicio de la autodeterminación será nuestro pan de cada día. Confían en que, aún si no lo sabemos, estamos enamorados de un horizonte intercultural porque es la única liberación de un destino trágico.

No suelen ser muchas las ocasiones en las que un país y un poema convergen. Pero cuando ambos se encuentran en la misma encrucijada se iluminan mutuamente como pocos diálogos pueden hacerlo. El poema de Jaime Sáenz que presta su título a esta cuestión de actitud es el motivo que da cimiento a la indispensable reflexión que relacione educación con política precisamente en estos días. Días de concepción.

En términos coloquiales, *Recorrer esta distancia* dramatiza el camino que el poeta debe atravesar para cubrir la distancia entre realidad y ficción. Pero dado que esa tan particular distancia no se la puede cubrir con acercamientos graduales y sucesivos, el poema plantea que el poeta debe morir ante la realidad para renacer en la ficción. Baste, por el momento, éste tan anecdótico planteamiento para establecer una analogía.

En términos también coloquiales, la Asamblea Constituyente deberá recorrer la distancia que separa al viejo país que todavía nos reúne del nuevo país que necesitamos diseñar. Y lo deberá



hacer matando los vicios económicos y las impotencias democráticas y las esterilidades coloniales para generar las condiciones del renacimiento nacional.

En ambos casos, la distancia no es una distancia cualquiera. Mutar de la realidad a la ficción, o de la revolución insurreccional del 52 a la revolución constituyente del socialismo indigenista, no son acciones que requieran sobre todo concertaciones. Son acciones que exigen mutaciones literarias o políticas, pero mutaciones. Cambios auténticamente radicales. Pero hay más.

Matar a la realidad cotidiana o a la realidad política previa es algo que requiere sobre todo lucidez y pasión. No podría suponerse que es cuestión de poder. Porque ciertamente el poder podrá, en el mejor de los casos, cortar definitivamente el desarrollo de esas realidades. Pero lo que el poder no puede hacer, ni siquiera acudiendo a sus mejores galas que nunca son hermosas ni muchas, es matar a esas realidades en nuestra intimidad o en nuestra conciencia. Porque las malas costumbres no sólo se resisten, como cualquier vida, a morir; finalmente nos hemos alimentado de ellas y les tenemos cariño y nos dotan de certezas.

Este es precisamente el momento en que debemos acudir al poema y no a octubre 2003. Porque octubre es sólo el poder; aquel que pone límites. El poema, en cambio, es quien nos dota de lucidez; aquel que abre el horizonte. Sólo si nos reinventamos, si nos refundamos, si renacemos como mirada ficcional y como voluntad política, estaremos matando lo peor de nosotros mismos: aquello que nos llevó a apuñalar en la espalda a nuestro conciudadano, a nuestro hermano.

¿No es acaso éste el momento educativo por excelencia? En condiciones usuales, la educación es solamente una herramienta de socialización y desarrollo. Pero en situaciones extraordinarias la educación debiera ser una vocación nacional. Esa pasión que establezca las condiciones para que todos forjemos nuestro propio destino colectivo. Esa ética que haga inevitable que la semilla de cualquier proyecto de democracia radical y refundación nacional nazca de los sueños del pueblo y no de las consignas.

¿No es éste, entonces, el momento en el cual la ficción debería apoderarse de todos nosotros? ¿El momento en el cual ficción y política se encuentran? ¿El momento de la política ficcional? Porque para reinventar el enamoramiento entre Estado y sociedad, para hacer de nuestra vida cotidiana y de nuestra realidad política una voluntad colectiva, tenemos que ficcionalizar nuestra política. Tenemos que ser capaces de diseñar para mañana un mundo hoy imposible y de refundarnos como ciudadanos y como comunidad. Tenemos que recorrer la distancia que nos separa de lo mejor de nosotros mismos. Es un asunto de pasión más que de razón de Estado. Es un asunto de poesía más que de política.



## Cuestión Previa

Nuestra comprensión del siglo XX boliviano deberá partir de la constatación de la condición colonial. Aunque en su mejor momento intelectual, no político, la revolución del 52 apuntaba a hacer del recuerdo de los vencidos de la historia la palanca de una teoría crítica de la sociedad y de un combate contra la opresión del presente, esa memoria se convirtió rápidamente en mausoleo de los héroes caídos el 9 de abril. Aunque en su mejor momento político, no intelectual, la revolución nacional quiso hacernos nacionales sólo lo logró como parodia de sí misma el día del partido de fútbol Bolivia – Alemania en la inauguración del mundial 2004; nos sentimos bolivianos mediados por una ambición futbolera, no por un horizonte común, no por una visión compartida. La condición colonial fue, es y podría seguir siendo la segregación indígena desde el Estado moderno y el desprecio /menosprecio /paternalismo /caridad /etnofagia /folklorización /museo / del indígena desde la convivencia social. La condición colonial nos ha convertido simultáneamente en colonizadores y colonizados como vivencia existencial y como construcción estatal.

Desde esta perspectiva podría decirse que todo lo demás es secundario. Que el fascismo de las dictaduras no fue el resultado de una recaída en un salvajismo ancestral sino que, al contrario, su violencia revelaba más bien la aparición de una barbarie moderna. Que el marxismo positivista de la Segunda y Tercera Internacional que consideraba el socialismo como una batalla ganada de antemano, ineluctablemente inscrita en el 'progreso de la historia' y científicamente asegurada por la fuerza de sus 'leyes', haya sido desmentido radicalmente en el siglo XX. Que el liberalismo, presentado como el horizonte único de nuestra época, no es inocente y su memoria es curiosamente selectiva porque aterrorizadas por el comunismo, las élites liberales apoyaban, en nombre de la lucha contra el totalitarismo, las dictaduras más sanguinarias. Que el nacionalismo es aquel bolero lleno de traumas que prepara las dictaduras del mercado y la globalización militarizada del mañana sin preocuparse de una terapia nacional que nos libere de falaces épicas maniqueas. Es decir, que si no comprendemos la dimensión de la condición colonial en la constitución estatal y en la configuración de la cotidianidad, el resto de la vida y de la historia política no tiene mayores consecuencias.

Entiendo que semejante afirmación pueda parecer reduccionista. ¿Acaso la historia política y la memoria social durante 500 años no han incorporado en nuestros 'genes' también modernidad, también contemporaneidad con el mundo? ¿Acaso no hay energía eléctrica y rueda y computadoras y televisión y escritura? No hay duda alguna. Pero si no hay duda, ¿acaso la colonialidad, y la racialidad implícita con la que mi interpretación está preñada, no son la lógica desde la que



toda la historia es comprendida o el punto de partida de cuanto horizonte político es concebible; acaso la colonización no hace de la modernidad una modernidad colonial? Finalmente, ¿no sería esa convicción un elogio del absurdo, es pensable siquiera que la modernidad, en tanto proyecto estatal, esté tan alejada de su voluntad de emancipación? ¿La rueda y la escritura son colonizadoras? Debo responder que en última instancia así es. Que la colonialidad no es sobre todo una lógica estructurante ni un origen epistemológico; la colonialidad es una vivencia. La colonialidad es el desarrollo sostenible de la negación de uno mismo y en esa medida no potencia la institucionalidad soberana del Estado desde nuestra especificidad ni define la expansión del conocimiento de nosotros mismos desde la vida social. Nos vacía de futuro, nos esteriliza de certezas, nos vemos en el espejo y sólo vemos presente que repite la memoria y la reitera en el mañana.

La herencia de este siglo de barbarie en el mundo –de las masacres coloniales a las fosas comunes de Srebreniza y de Ruanda– está hecha de millones de víctimas sin nombre y sin rostro. Estos recuerdos son de una importancia vital porque los distintos genocidios –aquellos más francamente etnocidas o esos otros más hipócritamente etnofágicos– perseguían borrar las huellas del crimen, desaparecerlo, asesinar su memoria: en otras palabras, el crimen perfecto, el asesinato sin pruebas ni existencia. Reconocer que la descolonización está cargada de memoria significa también que hay conquistas que deben ser defendidas y profundizadas. Esto nos conduce a considerar la democracia, no como una simple norma de procedimiento, sino sobre todo como una conquista histórica indispensable para preservar un horizonte de emancipación más allá de las limitaciones de la modernidad. No una democracia amnésica, frágil, un lujo que no podemos permitirnos quienes vivimos el genocidio casi en todas sus formas menos en la extinción. Sino una democracia potente, extraordinaria, profundamente liberadora; una democracia capaz de inventar un mundo nuevo, un mundo en el cual la condición colonial que nos constituye sea inimaginable.

En otro momento, en otra circunstancia, la condición colonial sería asunto de políticos, o de intelectuales. Hoy, su comprensión y emancipación es responsabilidad de todos porque si no la asumimos seguiremos repitiéndonos, continuaremos haciendo del círculo vicioso una ‘virtud’ de impotentes. Hoy, por un lado, debemos sustraer la memoria del genocidio a su cosificación, que le impide ser un aguijón para la crítica del presente; por otro, es necesario salvar el núcleo de esperanza del que fueron portadores el indigenismo y el socialismo, limpiándolos de las ruinas del pragmatismo que los anestesió y del fundamentalismo ideológico y racializado con el cual se los practica actualmente. Por esto, afirmar que la descolonización es la mitad crítica y emancipadora de cualquier política cultural es una afirmación sustantivamente existencial,



innegable, inevitable. Por esto, afirmar que la descolonización no es todavía el nuevo mundo es una verdad de Perogrullo. Por esto mismo, confiar en que la práctica que podría hacer imaginable la condición colonial es la ficcionalización de todos nuestros imaginarios, es tener la certeza apasionada de que el nuevo mundo será intercultural. Un mundo donde los saberes dialoguen desde su diversidad radical. Un mundo donde la política empodere al pueblo y haga del gobierno una ética colectiva. Y un mundo para el cual el desarrollo sostenible de la diferencia, no la uniformidad ni la hegemonía, sea la apasionada razón de Estado y la confianza social en la liberación permanente.

## **Entrada**

Hoy voy a bailar en tres figuras. Voy a comenzar con la figura del ensayo, así me enfrento a la tensión de la tragedia. Voy a continuar con la figura del discurso académico, así respeto la condición de la epopeya. Voy a terminar con la figura del relato, así juego con el rigor del drama. Sobre todo, claro, porque así bailo por interpósita escritura.

## **Interculturalidades**

En cualquier caso en que el despojo de la autodeterminación es condición de la vida cotidiana en una comunidad, ¿quién podría quedarse sentado y documentar el desastre? ¿Es que acaso la condición colonial en que vivimos no es precisamente la condición del despojo de la identidad; no consiste la condición colonial misma en la ausencia de identidad autodeterminada?

El concepto de interculturalidad es un instrumento de conocimiento, una guía para la acción, el principio de un viaje cultural hacia un nuevo tipo de identidad y la condición estética de la ética colectiva de la diferencia. Sobre todo porque la interculturalidad no es una protesta ante la condición colonial, sino, fundamentalmente, una respuesta a esa misma condición. Una propuesta para fundar nuevas normas de convivencia.

## **Interculturalidad epistemológica**

Es inevitable vernos cada día. Pero no es sencillo. Por una parte, el horizonte de visibilidad social determina los límites de la mirada colectiva; por otra, nos exige trascenderlo. Por eso, aún siendo concientes de la inalcanzabilidad de las estrellas, podemos construir constelaciones



para apoderarnos de su distancia. Así, al modo de la paradoja, diseñamos nuestros mapas de los sistemas de representación. Y entonces viajamos munidos de una brújula que nos remite a la tierra estable de nuestra memoria pero que también nos da alas para lanzarnos al abismo.

La interculturalidad epistemológica es el mapa del conocimiento de nosotros mismos, de nuestros modos de representación. En ese mapa nos imaginamos; con ese mapa traducimos nuestra localidad a la globalidad, incorporamos la globalidad a nuestra localidad. Pero es el mapa el que traduce, nuestro mapa, nuestro instrumento de conocimiento. Porque este mapa no ordena, este mapa emociona al territorio.

### **Interculturalidad política**

Cada mañana, al despertar, luchamos con(tra) las noches de la pasión. Cada noche, al dormir, peleamos con(tra) los amaneceres de la razón. No podemos sino luchar: para explicar nuestra cadena de argumentos, nuestro camino de consistencias, y para interpretar nuestra encrucijada de intuiciones, nuestro sendero de locuras. Así, al modo de la paradoja, luchamos por el poder hermenéutico. Una lucha de fuerzas distintas de la cual fluye la regeneración de los sentidos sociales. Y entonces nos miramos diferentes: a ratos contrarios, a ratos complementarios, a ratos antagónicos, a ratos solidarios. Pero siempre renovando los sentidos.

La interculturalidad política es la lucha por el poder de la palabra, por el poder de dotarnos de sentido para combatir la sordera política o la pereza social. Esas pestes de arrogancia monológica. Con ese poder recreamos nuestro imaginario; con el poder de nuestra palabra, paso a paso, nos movemos entre la noche y el día, conservamos la explicación y potenciamos la interpretación de la comunidad de sentidos que nos preña. Nuestra palabra, nuestra acción cotidiana, acción que trabaja con valores comprometidos, no con operaciones neutrales.

### **Interculturalidad existencial**

La condición colonial. Cómo a ratos nos arranca aullidos de venganza. Cómo a momentos nos postra en gestos de perdón. Cómo nos convierte en todo lo que odiamos. Cómo nos seduce hasta desearnos otros, los otros que despreciamos. Cada día, ante el espejo, del rictus a la sonrisa. Sí. La condición colonial. Cómo nos hace invulnerables al lamento; no andamos lloriqueando en cada esquina o acusando al empedrado; nos lamemos, silenciosos y juntos, las heridas. Cómo nos hace invulnerables ante el hambre; no mendigamos cooperaciones ni payaseamos exportaciones; nos alimentamos, altivos y solidarios, de la basura de los colonizadores, de la memoria



utópica de nuestra historia. Así, al modo de la paradoja, construimos nuestra libertad desde la entraña misma de la condición colonial.

La interculturalidad existencial nos dota de la sensibilidad para conmovernos ante la experiencia de los hechos comunitarios y nos provee de las armas para combatir la ceguera social ante la alteridad. Podemos, entonces, comprender la densidad y la relevancia de lo local, particular y variable. Nunca más un rostro fijo, una huella dactilar que nos ancle a la costumbre colonial. Podemos diseñarnos una identidad que es un carnaval de máscaras: un rostro distinto para cada necesidad, una cara nueva para cada oportunidad.

### **Interculturalidad educativa**

Es inevitable que la semilla de cualquier proyecto de democracia radical y refundación nacional nazca de los sueños del pueblo. Por tanto, el enamoramiento entre Estado y sociedad hace de la educación nuestro patrimonio compartido. Esa pasión que nos dota de autodeterminación para que todos forjemos nuestro propio destino colectivo.

La interculturalidad educativa nos constituye como saberes que dialogan, como mundos que se traducen, como visiones que debaten. Para que tengamos la certeza de que el poder que les heredamos a nuestros hijos tiene límites éticos. Para que tengamos la confianza de que la palabra que les dejamos sea una fiel compañera en su camino de dudas y en su viaje con preguntas nuevas. Para que sepamos que la escuela es un lugar donde caminamos con ellos como una sombra amable en la que pueden acurrucarse tibiamente. Porque así podremos recorrer la distancia que nos separa de lo mejor de nosotros mismos.

### **Interculturalidad estética**

Tejemos los monstruos que nos acechan a cada paso y las alegrías más remotas. Pintamos los colores más amargos y las líneas más inverosímiles. Bailamos a pasos de cadena y a vuelos de pájaro. Escribimos cien años de soledad y la oveja negra y demás fábulas. Tocamos guitarras desgarradas y percusiones apasionadas. Nos hundimos en el barro y nos celebramos en las greñas. Cada día, a plan de ficciones, nos liberamos del caos colonial. Así, al modo de la paradoja, trabajamos la po(ética) de los imaginarios. Las armas de las artes.

La interculturalidad estética produce la diferencia como desarrollo sostenible de la diversidad porque la alteridad, como todo lo demás, ha caído bajo la ley de la oferta y la demanda, se ha



convertido en un producto escaso. Cada día adocenamos nuestras ficciones. Pero cada día ficcionalizamos la costumbre. Porque la ficción es nuestro pan de cada día.

## La Cultura Chola

¿Cuál es el espacio privilegiado de constitución de la cultura? ¿El Estado o la comunidad, la subsistencia del pan de cada día o el horizonte de la utopía, la conciencia individual o la ley colectiva, el imaginario cotidiano o el espacio de los símbolos del poder? A veces estos dilemas son trampas de la esterilidad en las que caemos cuando intentamos fomentar la aristocracia teórica de una definición esencialista, cuando la necesidad clama por un instrumento de trabajo. La cultura, entonces, no es; la cultura produce. Produce sentido común pero también instituciones, sujetos socializados pero también utopías, historia pero también silencio. Es decir, la cultura produce marcos de interpretación de los sentidos sociales a través de prácticas que permanentemente expanden el horizonte de lo posible aunque, al mismo tiempo, celebren su propia tradición.

Por una parte, colectiviza rutinas de socialización, espacios de coexistencia, expectativas de futuro, aceptación de las desigualdades: institucionaliza el sentido común que se traduce en la vida diaria en la legitimidad de un proyecto hegemónico que hace de la normalidad la seducción cotidiana. Es la cara cultural del ejercicio del poder sobre los sujetos, del Estado sobre la sociedad civil, que con sus símbolos, sus leyes, sus placeres, constituye los discursos: lo que puede decirse, pensarse, hacerse. Así, la cultura del poder es la cultura de la costumbre, el horizonte de lo posible.

Sin embargo, la cultura también se constituye con prácticas subvertoras, con discursos imposibles. Desde la cultura de las calles marginales, o la oralidad de los rincones étnicos, o las formas de asociación comunitaria, o las identidades locales; todas son prácticas de la cultura popular que se originan e intervienen desde los espacios de negación, de contestación, de transformación, de diferencia. Para evidenciar los vacíos de la hegemonía.

Vuelvo entonces a nuestra condición, aunque duela. Porque somos miserablemente pobres. Pero pobres porque asumimos la colonización de nuestro imaginario incorporando los colores mostaza y ketchup en nuestra lógica cotidiana. Es decir, declarando a diestra y siniestra el privilegio que tenemos de poder por fin alimentarnos de multiculturalidad. Como si no hubiésemos sido siempre plurimultis, plurimultis por colonizados, claro, no plurimultis porque nos daba



la gana. Como si no hubiésemos sido desde el mismo principio de nuestra modernidad, postmodernos; postmodernos por marginales, periféricos, acomplexados, celebradorcitos del kitsch, claro, no postmodernos porque nos inventábamos autodeterminadamente cada día.

Inclusive si nuestra pobreza radica, entonces, en la colonización de nuestros sentidos sociales, no se trata de hundir la cabeza en el fango de la inviabilidad o de deleitarse cínicamente en los bloqueos de nuestra historia. „Polvo somos, más polvo enamorado.“ Pobres somos, más pobres interculturales.

La política cultural es necesaria para enfrentar democráticamente las contradicciones, para hacer de la vida social un drama de representaciones en conflicto, una densidad de significaciones que disputan, desconstruyéndolos, proyectos de vida. Aunque estemos atravesando el momento del imperio de la política y corramos el riesgo de anclarnos en el mero espectáculo de la alteridad como artesanía, se puede intervenir desde la reflexión teórica porque se trabaja sin la pesadez del cálculo de la correlación de fuerzas ni la horizontalidad de la eficiencia económica. Y esta perspectiva tiene poco en común con aquella desesperanzada visión que propone la intelectualización o la estetización de la política. Porque no se trata sólo de negar o denunciar las promesas de la democracia y su inevitable división del trabajo productivo, sino de responder, desde la política como necesidad popular, con una estrategia de la diferencia que abarca las concreciones y las subjetividades de la vida social.

Nuestra historia, por su propio transcurso, no debería permitirnos imaginar un concepto de interculturalidad sin especificidad. Si la situación colonial se caracterizó por la vigencia de las dos repúblicas, la de indios y la de blancos; la primera asumiendo su dominación militar para sobrevivir como comunidad imaginaria, la segunda explotando su dominio para coexistir sin asimilarse. Si la situación nacional se caracterizó por la hegemonía de la república mestiza; la homogeneización de todas las comunidades imaginarias bajo un sólo Estado moderno. Si la situación globalizante se caracteriza por la seducción de la comunidad de sentidos en la que todos compartimos virtualmente pero no igualitariamente un mismo capital cultural. No podemos sino recordar que ni la situación colonial ni la situación nacional pudieron constituirse sin contradicciones; la primera, aunque subordinó al polo indio, al mismo tiempo hizo posible su sobrevivencia como identidad “étnica”; la segunda, aunque hegemonizó la alteridad india, al mismo tiempo hizo posible la emergencia de una ciudadanía de derechos de la diversidad. En la situación globalizante, la aldea global está disputando su desterritorialización simbólica con la territorialización de los sentidos locales.

La política cultural de la interculturalidad –digamos, en cualquier situación postcolonial- preserva el debate de las representaciones, el conflicto social por la vigencia de los territorios simbóli-



cos de cada una de las identidades; la política cultural chola –dada nuestra historia boliviana- se condensa en ser modernos sin dejar de ser indios. En otras palabras, en articular la representación de los sentidos sociales poniendo énfasis en su propiedad de ser autodeterminados, no sólo en su capacidad de traducir la diversidad global a las identidades locales. La política cultural chola puede traducir y puede traducirse porque puede imaginarse como idéntica a sí misma. En términos específicamente culturales, podría decirse que en lo cholo coexisten conflictivamente el modo de producción cultural de la escritura (la cultura moderna de élite y la cultura postmoderna de masas) y el modo de producción cultural de la oralidad (la cultura premoderna indígena –tejidos, tradición oral, ritos- y la cultura no moderna contemporánea –carnaval, prestes). Es esta coexistencia conflictiva la que forma la base de cualquier política cultural que pretenda ser un marco que posibilite y estimule la lucha democrática por el poder interpretativo.

Aunque ningún discurso puede escapar a su destino de poder real y deseo de utopías, puede escoger su acento histórico. Concibiendo la democracia como crisis del sentido homogéneo y como autodeterminación de las masas, se la piensa como comunidad de los sentidos para contrarrestar la lógica del imperio de las armas. Esta concepción y esta práctica constituyen la estrategia de la diferencia vivida por nuestra historia.

Y esa estrategia de la diferencia ha producido sus obras maestras. No sólo las indígenas: los tejidos Jalka, las construcciones de Tihuanacu, las veinte variedades de papa en una misma hectárea. Es decir, los sentidos sociales de las identidades locales. Tampoco únicamente las modernas: la poesía de Jaime Sáenz, el edificio central de la UMSA<sup>51</sup>, el “Yatiri” de Borda. Es decir, los sentidos sociales de las élites nacionales. Esa estrategia de la diferencia ha producido sus obras interculturales: la iglesia de San Francisco, la informalidad, la diablada, la maquila, los boleros de caballería, la cerveza huari, las misiones jesuíticas. Es decir, los sentidos sociales de la cultura chola, los sentidos sociales de esa extraordinaria interculturalidad que ha logrado hacer del arte y de la vida cotidiana, la experiencia colectiva del sobreviviente a cinco siglos de guerras culturales preñadas de treguas inestables, a cinco siglos de cercos a La Paz, de guerras del chaco, de 9s de abril<sup>52</sup>, de partidos de fútbol con Alemania, de huelgas de hambre, de marchas por la vida, de eloy salmones, de huyustus<sup>53</sup>, de alcaldías de ladrones, de dictadores enanos.

**51** Universidad Mayor de San Andrés. La mayor universidad pública de Bolivia.

**52** 9 de abril de 1952. Fecha de la victoria de la revolución ‘nacional y moderna’ de 1952.

**53** Lugares de la ciudad de La Paz donde la ‘economía informal’ ostenta el monopolio de la economía.



Porque así hemos construido esa extraña ciudad en las montañas: sobre los restos de batallas, sobre los cadáveres de nuestros hermanos, sobre los llantos de nuestros amantes. Construyendo la iglesia de San Francisco para seguir pactando treguas, llorando los boleros de caballería para poder enterrarlos, informalizando el pan para seguir ajtapiando con nuestros muertos de cada día. Y sobre los restos de esas batallas estamos bailando la diablada para seguir sobreviviendo. Porque somos paceños, sobrevivientes de la más terrible guerra de todas; paceños que nos inventamos cada día para no acostumbrarnos a la miseria; los auténticos inmortales cholos paceños.

## Cuerpos del Aire

Tupaj Katari cometió una paradoja cuando, muriendo, dijo: volveré y seré millones. En verdad estaba diciendo: viviré porque soy millones. Millones que bailan su condición colonial. Y bailando trabajan su condición libertaria.

### Caporales: los pasos del placer

Ellos las conquistan. Ellas parece que se rinden. Ellos bailan su victoria. Ellas parece que la celebran. Ellos en celo. Ellas en burla. Esta es una de las historias de esa paradoja.

En 1974 se institucionaliza la Entrada del Gran Poder en La Paz<sup>54</sup>. Lo que no era sino una imitación del carnaval de Oruro, reiterado por la 'burguesía aymara' para exhibir su poder económico, corta su cordón umbilical. Aunque mantiene los lazos por un natural respeto filial –se sigue bailando morenada y diablada y llamerada- produce su primer gesto de autodeterminación. Los caporales representan ese gesto.

La cultura afroamericana en Bolivia es ya cuestión de museo. Ni siquiera margen del margen, sino apenas color del margen. En un par de pueblos diminutos todavía se escucha la saya, se baila la saya, se canta la saya. Sin posibilidad alguna de desarrollo sostenible o, como se hubiese dicho varios años atrás, de reproducción ampliada. De esa saya, de esa memoria de esclavos, unos jóvenes de clase media de La Paz derivaron la sensualidad de la conquista amorosa, de la conquista del macho. Los caporales, desde entonces, constituyen otro aporte paceño al herbolario nacional de danzas.

¿Qué mejor representación del colonizador que el capataz de esclavos, el caporal? Refugiado en su ornamento se aproxima al objeto de su conquista porque ya no le basta dominarla, pero



no puede ceder ante la tentación de mostrarse, de lucir su fuerza, de exhibir su poder. Ella, el objeto, así animada, lo incita, lo excita, lo esquiva. Cada uno representa para el otro lo que no puede poseer, pero también lo que desea, perversamente, devenir.

¿Qué mejor imaginario de la situación colonial que la seducción? El quiere apoderarse del cuerpo de ella, hacerlo bailar a su antojo. Confía en su fuerza. Ella quiere conducir al cuerpo de él, hacerlo bailar para ella. Confía en su contoneo. Lucha desigual y combinada: él conquista, ella se hace la conquistada. Mientras tanto ella gana tiempo, en cada gesto de soslayo, para renovar los sentidos de sus mil y un pasos que él quiere únicos, reiterados, homogéneos. Al final, ella, seduce al conquistador, lo hace celebrar la permanente dilación de su fracaso.

Parecer conquistada tiene, claro, sus ventajas. También, sin embargo, su impotencia. Parecer requiere dejar de ser. Ella, entonces, no tiene identidad; su paso depende de la iniciativa del otro, de su potencia. Ella, al final, aunque seduce al otro, baila nomás al ritmo de la conquista. Los caporales no son la saya. Esa extraordinaria renovación formal ha omitido los cuerpos desgarrados de los que ha nacido y que todavía nos son contemporáneos. Los caporales no son sino un recorrido exótico por los museos del genocidio. Un recorrido que baila sobre los cadáveres de sus enemigos muertos para exorcizar nuestra propia culpa de ayer, nuestra propia ceguera de hoy.

Los caporales. Qué extraordinaria prueba de que también la cultura chola puede degradarse a ser sólo el adorno de la diferencia.

### **Tinku: los saltos del desafío**

Los brazos abajo marcan el territorio; los pasos lo sellan. Los brazos arriba rompen la frontera; los pasos la invaden. Dos cuerpos colectivos, cada uno con sus dos mitades -masculina y femenina- se desafían. Esta es una de las historias de su guerra interminable.

Todos los bolivianos hemos oído hablar de esos combates milenarios entre comunidades donde a veces hay muertos; aunque cada vez se oye hablar menos y a susurros. ¿Acaso no es una ver-

**54** Nombre que ha adquirido el ritual del carnaval paceño iniciado por los comerciantes aymarás de la periferia de La Paz y que tiene como motivo la adoración a la imagen de la trinidad cristiana que fue sustituida por el rostro de Jesús en 1930.



güenza para nuestra avergonzada modernidad? Algunos los hemos visto de lejos, no sea que una piedra nos alcance. Pero nadie, ningún moderno, jamás, ha luchado el tinku.

En 1988, a los tres años de derrotada la oportunidad histórica del socialismo<sup>55</sup>, la universidad inventa la Entrada Universitaria incorporando una condición bastante peculiar: cuando menos la mitad de los grupos danzantes tenía que recuperar danzas indígenas. Fracasada la misión antimperialista de una de las tres instituciones que la asumieron (junto con los sindicatos mineros y las comunidades eclesiales de base), se intuyó que una de las pocas vías de renovación podía venir de establecer una alianza estratégica con el único núcleo político que seguía resistiendo los embates coloniales: el indígena. Se dejó de hablar de centralidad proletaria; se comenzó a gritar la condición colonial. No era la primera vez en el país; en la Universidad sí. Por fin comenzaba a dudar de sus dogmas obreros, le llegaba la hora de mirar más allá de sus muros y dejar de contemplar embelesada su paraíso fundamentalista.

El ritual del tinku es cosa seria. Quién sabe hace cuántos siglos viene sucediendo. Uno de sus componentes es la danza, la representación secular del conflicto, de eso que ahora los ecólogos, como si hubiesen descubierto la pólvora, llaman biodiversidad. Ellos, los indios, lo supieron siempre. No podían conocerse de otra manera que no sea luchando. Y entonces luchaban hasta bailando (pero, ¿es que acaso todo baile no es lucha?)

La danza, aún despojada del ritual, conserva esa extraordinaria densidad local que sólo es posible sentir en las comunidades que mantienen preñada su historia de memoria cotidiana. La presencia de una identidad bailada que se resiste al desarraigo de esa memoria. Una identidad local que, aún comprendiendo todas las sangres, sólo baila la suya.

Aquí no hay exotismo, aquí el tinku nos ha robado el ánimo y nosotros, los indios urbanos, los cholos, tenemos que bailar desesperados para devolvernos nuestras raíces, para seguir mirando el horizonte. Peleamos contra el olvido, bailamos contra el olvido, con gritos, con gemidos, con voluntades que sudan diez kilómetros de persistencia. Porque el tinku es esa guerra interminable de la memoria por recordarse.

Cómo celebramos el conflicto, ese ritual inimaginable para nosotros los modernos que sólo deseamos la suave armonía neutral de la música de hotel. Cómo bailamos la lucha, ese gesto imposible para nosotros que sólo negociamos los consensos gentiles de la buena educación. Cómo rememoramos la batalla de la vida con la muerte, para recibirlas con los brazos abiertos de alegría.



El tinku. El momento de la pasión de la diferencia consigo misma.

### **Diablada: los gestos de la seducción**

Un ejército de diablos desea. Derrotar al ángel que los guía a su sumisión. Alcanzar a la diabla que los levanta de su precaución. Ignorar a los testigos -el oso y el cóndor- de su derrota. Esta es una de las historias de ese deseo.

Los autos sacramentales andaban por ahí. Los ritos indígenas también. Quién sabe de cuál combinación perversa, de cuál combinación de ritos agrícolas con ritos cristianos con ritos de mercado comenzaron los mineros a tratar de comprender el terremoto cultural en el que vivían cada día bajo tierra. Mineros que ayer nomás eran agricultores; mineros que ayer adoraban la tierra convertidos desde la codicia moderna en profanadores de esa misma tierra.

En 1898 Simón Patiño descubre su mina „La Salvadora“ y se salva del desastre. Pero convierte en mineros a miles de campesinos. Largo crepúsculo ese de los campesinos entrando a la mina durante casi todo el siglo XX, haciéndose dirigentes sindicales, convirtiéndose en epopeya, vueltos leyenda precisamente por el trabajo que los degrada a las profundidades de la tierra.

En 1952 los mineros hacen suyas las minas, concientes de que el diablo no iba a perdonarles la soberbia de pretender ser sus amos. Quieren gobernarlo pero él se venga y los vuelve ciegos ante las maniobras del mercado internacional de minerales.

En 1987 los mineros han triunfado. Han agotado al diablo del estaño. Han matado a su aliado. Desde ese momento la diablada se convierte en producto de exportación. Con algo había que compensar la falta de divisas. Un siglo artesanal de máscaras de diablo se convierte en un precio para turistas. Un siglo de coreografías para burlar al hambre y al desprecio es, ahora, apenas un carnaval de televisión.

Ángeles arcabuceros los mineros. Dicen que perdonan, pero matan. Dicen que son indios pero quieren salario mínimo vital con escala móvil. Dicen que respetan al diablo pero lo encadenan

**55** En 1985 renuncia Hernán Siles Zuazo agobiado por la hiperinflación, primer presidente boliviano de ideología abiertamente socialista.



al socavón. Y todo por la diablada. Por ese baile en el que, gracias a las tretas del débil, conocen las astucias del capital.

Bailando la diablada se quitan esta costra de sumisión y de costumbre que ha profanado la confianza en la lucha. Con cada figura coreográfica, en cada mar de movimientos, envuelven de vergüenza al angelito soso que apenas camina con su espada de pacotilla. Hasta cuando postrados ante la virgen parecen reconocer su lugar humillado, lo hacen sólo mostrando su cara asalariada, no su máscara lujuriosa con que convocan la sensualidad de la china supay que los enardece con los últimos amores.

Aún si la diablada se pierde en la memoria como los mineros que la bailaban se diluyen en la informalidad, no importa. Ha dejado su huella. Y como todo lo que hacemos los cholos, mañana va a renacer porque no podríamos sino sostener la diferencia.

La diablada. Para que a nadie nunca más le den gato por liebre, el momento de la celebración, humilde, de la diferencia.

## **Salida**

La interculturalidad es un proyecto de reconstitución de los sentidos sociales como reforma intelectual de la nación: condición de la soberanía nacional como ética de la igualdad.

La interculturalidad es un ejercicio de democracia participativa a través de los consejos ciudadanos: condición de la profundización de la democracia como ética de la equidad.

La interculturalidad es un proyecto de poder postcolonial por medio de la construcción permanente de una identidad social por inclusión tensionada de las diferencias, ya no por exclusión de la diversidad, ya no por armonización del conflicto.

La interculturalidad es una estetización de la ética colectiva porque intensifica la preservación cultural de la tensión entre las diferencias.

La interculturalidad es, por tanto, el desarrollo sostenible de la diferencia.

Por consiguiente:



- Porque la interculturalidad es siempre cultura local, en el caso boliviano la interculturalidad encuentra su lugar de enunciación en la cultura chola; aquella cultura que elabora la po(ética) puruma<sup>56</sup>, la po(ética) de los márgenes, de los subalternos, de los deshechos simbólicos, de aquellas representaciones que ignoran todo proceso de homogeneización para sostener la especificidad de su identidad particular;
- porque nuestra interculturalidad es siempre tensión simbólica que no se resuelve jamás, la figura fundamental de nuestros lenguajes interculturales es la paradoja; aquel lenguaje que desarrolla la po(ética) awka, la po(ética) del conflicto, del agonismo, de las formas que no se resuelven, que no armonizan la diferencia, de la estética –en metamorfosis siempre- de aquellos lenguajes que traducen para preservar la diferencia;
- porque nuestra interculturalidad tiene siempre muchas voces narrativas, su narrador se ha construido, cuando menos, polifónico; porque nuestra interculturalidad inventa mundos postulando imaginarios, la narración asume siempre la misión de contar las memorias de ayer y los sueños de mañana desde la perspectiva del presente; aquellas narrativas que preservan la po(ética) taypi, la po(ética) de la conjunción, de la mediación, aquellas narrativas que construyen los imaginarios –únicos siempre- que se sitúan en el medio y hacen posible el desarrollo sostenible de la reciprocidad.

Nuestra interculturalidad es, por fin, la po(ética) de la diferencia. De aquella diferencia incansable que baila sus metamorfosis sin fin.

*Noviembre de 2006*

**56** Puruma, awka y taypi son tres nociones del pensamiento aymara que buscan explicar cualquier tipo de relación: entre el centro y el margen, entre las partes en conflicto, entre las partes en diálogo.





# ***Creaciones literarias***





## Azurduy

Edmundo Paz Soldán\*

Esto ocurrió hace varias décadas, cuando, ya terminada la Normal, fui a hacer mi año de provincia a un distrito minero en Oruro. No había cumplido los veinticinco años y tenía toda la energía que se necesitaba —que creía que se necesitaba— para afrontar semejante compromiso. Era idealista, lo probaba el hecho de que había querido estudiar para profesor de escuela primaria. Todavía el mundo no me había decepcionado y creía que no había mejor forma de hacer patria que conocer de veras el país profundo. Y se lo conocía de la única manera posible, yendo a vivir en él. Papá me dijo que la ignorancia no sólo era atrevida sino estúpida; hacer patria, las pelotas. La patria está deshecha para siempre y mejor curarse de espanto y asumir ese estado de destrucción. Ya verás lo que es vivir en el altiplano y sentir el frío colándose por todas las hendiduras de la casa. Por todas las hendiduras de tu cuerpo, afirmó, enfático, en ese su estilo de variación en la repetición. ¿Y ducharse sin agua caliente? Mamá hubiera intentado disuadirme de no ser porque ya había fracasado cuando trató de que no siguiera una carrera tan peculiar dada las oportunidades que mi condición social me permitía. Fue tu culpa, le dije aquella vez, lo heredé de ti, recordándole que ella había ido a la Normal y había sido profesora de música hasta que se casó con papá. Lo hice porque en ese entonces si vivías en Sucre y eras mujer y te querías salir de tu casa no te quedaba otra, me contestó. Ahora es diferente. Y nada. Yo había heredado la terquedad de papá.

Un día de febrero la flota me dejó en una desierta calle de tierra del distrito. El encargado de la venta de pasajes me dijo cómo llegar a la casa que el Magisterio me había asignado. Caminé unos quinientos metros bajo la tenue luz de la madrugada, arrastrando mi maleta con los dedos ateridos. Llegué a una calle de casas diminutas a las faldas de un cerro; todas iguales, de un piso, una al lado de la otra. Casas construidas en serie por un gran magnate minero antes de la

\* Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, Bolivia, 1967). Narrador y profesor universitario. Enseña en el Departamento de Estudios Romances en la Universidad de Cornell (Nueva York). Ha ganado el premio de novela „Erich Guttentag“ (Bolivia, 1992), el premio nacional de novela (Bolivia, 2003), el premio Juan Rulfo de cuento (Francia, 1997), y ha sido finalista del premio Rómulo Gallegos (1999). Su obra ha sido traducida a ocho idiomas. Ha publicado siete novelas y tres libros de cuentos. Entre sus libros más recientes se encuentran las novelas *El delirio de Turing* (Alfaguara, 2003) y *Palacio Quemado* (Alfaguara, 2006), y el libro de cuentos *Desencuentros* (Alfaguara, 2004). Una antología de su obra ha sido publicada en España con el título de *Imágenes del incendio* (Algaida, 2005). Ha recibido la beca de la fundación Guggenheim (2006).



Revolución y la nacionalización. Se habían equivocado: no era un minero, no me tocaba vivir allí. Y sin embargo la dirección era la correcta.

Metí la llave en la cerradura de la puerta y ésta se abrió. Encendí la luz. Un camastro en una esquina, al lado una caja vacía de manzanas argentinas, una mesa desvencijada y un anafe. El suelo era de tierra y había olor a bosta de vaca. ¿Y dónde estaba el baño?

El cansancio me vencía y me dije que no era tiempo para hacer averiguaciones. Había traído una frazada y me tiré al camastro vestido como estaba. Me cubrí con la frazada y, pese a que el soporte metálico sobre el que estaba echado me laceraba la espalda, no tardé en dormirme.

Media hora después me despertó un vozarrón. Era tan fuerte que parecía provenir del mismo recinto en el que me encontraba. Escuché cosas de metal que golpeaban el suelo y las paredes, los gritos desesperados de una mujer, el llanto de unos niños. Me tapé los oídos con mi chamarra, en vano. Los ruidos habían ganado en intensidad. Su origen era la casa contigua a la mía.

Me levanté y fui a ver qué pasaba.

Golpeé a la puerta de mis vecinos. De inmediato, se hizo el silencio. Al rato se abrió la puerta y me encontré con un hombrón. Era fuerte y musculoso, nada que ver con la imagen del minero sufrido y esmirriado que circulaba en las ciudades; y era alto, muy alto, yo apenas le llegaba al pecho. Sus manazas bien podían estrujar gallinas con facilidad.

--¿Se puede saber quién gramputas molesta tan temprano? --la voz era ronca, intimidatoria.

--Soy su nuevo vecino, disculpe --lo dije con sinceridad: quería que lo hiciera--. Los ruidos no me dejaban dormir. Por lo visto no es nada, disculpe.

--No me pida disculpas dos veces pues. ¿Y de dondecitos ha salido usted?

--Soy el nuevo profesor para la escuelita.

--¿Conque el nuevo profesor? ¡Socia!

Era como si hubiera pronunciado una frase talismánica. El rostro del hombrón se relajó hasta armar una sonrisa de dientes tomados por el escorbuto. La mujer apareció a su lado. Era dimi-



nuta, tenía los ojos enrojecidos y el pelo desgredado, como si se acabara de despertar de un mal sueño. Tres niños se aferraban a sus piernas. El mayor no debía tener más de seis años.

--¡Es el nuevo profe, Luisa! Pase, pase... A ver, socia, prepárale algo.

--No se moleste --dije, mientras la mano del hombre se posaba con fuerza en mis espaldas y me hacía entrar a la casa de un empujón --. Será mejor...

--No nos va a rechazar nuestro cariño. ¿Cómo dijo denantes que se llamaba?

--Gustavo Deza.

--Yo soy Azurduy. Todo el mundo me conoce como Azurduy aquí. Siéntese, por favor, qué alegría.

Me estrechó la mano, sentí que su presión pulverizaba uno de mis metatarsos.

Cuando la mujer se dirigió a la cocina a encender el anafe y poner una caldera llena de agua al fuego, la observé de perfil y descubrí que estaba embarazada. Pronto serían seis. ¿Cómo harían para caber en una casa que a mí solo me quedaba chica?

Así fue como conocí a Azurduy y su familia, y comenzó una etapa breve de mi vida, un período que no duraría ni diez meses pero que sin embargo sería suficiente para dejarme con recuerdos para el resto de mis días, para ensombrecer también ese resto con la fuerza avasalladora de su luz crepuscular. No sé si me gustaría volver a vivir esos meses. Pero a la vez sé que sin ellos mi vida hubiera sido hartó más rutinaria de lo que ha sido. De lo que es.

Las clases comenzaban a principios de marzo. Tres días después de mi llegada al distrito visité la escuelita "Nueve de abril". Era un edificio esmirriado con paredes de adobe y ventanas rotas. A la entrada de la oficina de la directora había una bandera nacional, un trapo sucio, de colores deslavados. La directora, una mujer morena de ojos movedizos y mejillas picadas por la viruela, me dio la bienvenida y me invitó una taza de café aguado. De su rostro no se le borraba la sorpresa: le costaba creer que el nuevo maestro que había pedido al Magisterio le había sido concedido. Me explicó que había cursos sólo hasta quinto básico; los niños que querían continuar después el colegio debían irse a Oruro. Nadie lo hacía. Todos se dedicaban a ayudar a sus papás en la mina o a sembrar papas o cuidar ovejas.



No había sido un amor a primera vista. La escuelita no daba para mucho.

En el canchón donde imaginé que los niños jugaban al fútbol en los recreos, podía ver, a través de la ventana, a las vacas comiéndose el poco pasto que había.

Tardé un par de semanas en instalarme en la casa. Azurduy me ayudó bastante, aunque él no hiciera más que dar órdenes que se cumplían con rapidez. Luisa vino a barrer el piso, a limpiar el cuarto. Gente del barrio donó sillas, una cómoda desvencijada, un espejo roto, utensilios de cocina. La letrina, que se encontraba detrás de la casa, fue limpiada de malezas y telarañas. Muchas veces, cuando debía salir al frío de la noche para orinar, hacía un esfuerzo por aguantarme lo más que podía. Me acostumbré a la precariedad de mi nueva vivienda, pero no al baño que me había tocado en suerte. Conseguí un bacín de aluminio para mis noches más desesperadas; usarlo me hizo recordar los días de mi infancia, cuando me quedaba a dormir en la finca de mis abuelos en Chiquicollo y ellos me dejaban una bacinica de plástico bajo la cama.

Azurduy me preguntaba todos los días si había algo más en que podía ayudarme. Era, para mí, un grandote bonachón, capaz de ser gentil a pesar del susto que provocaban el trueno de su voz y la violencia de sus gestos. Me invitaba todas las noches a su casa, cuando llegaba del trabajo, y no me dejaba lugar a la negativa. Me gustaba su compañía, pero también me preguntaba cómo lo habría tomado si rechazaba sus invitaciones. Se sentaba en la mesa con la misma ropa con que había llegado del trabajo —un guardatojo oxidado, botas llenas de barro, camisa y pantalones de lona— y me invitaba a sentarme mientras Luisa preparaba algo para comer y sus hijos jugaban en una esquina de la habitación oscura.

La primera vez que Azurduy me sirvió un vaso de un líquido transparente, éste me quemó tanto la garganta que debí esforzarme para no devolverlo.

--Parece alcohol de quemar --dije.

--Es alcohol de quemar --sonrió--. Un quemapecho. A ver, a ver, de nuevo, como hombre pues.

Me habían dicho que en los distritos mineros la vida era tan dura y el frío tan cortante que se tomaba alcohol puro. Lo había escuchado muchas veces, pero mi cerebro no había procesado del todo esa información. Supongo que pensaba que me hablaban en hipérbole. Azurduy tomaba ese líquido venenoso de lo más tranquilo. ¿Cómo debía tener la garganta? Una ampolla. O quizás no. Parecía tener alrededor de cincuenta años, pero seguro rondaba los treinta y cinco:



la mina estrujaba las facciones, tornaba rugosa la piel, encallecía las manos. Y si Azurduy había bebido alcohol puro durante al menos dos décadas, entonces su garganta debía ser ya una costura escamosa, una suerte de tubo de metal que la tornaba insensible al discurrir de ese líquido inflamable por la garganta. Un eructo suyo podía incendiar su casa.

Mientras comíamos un guiso de fideos, Azurduy me contaba de la vida en la mina. De la vez en que un accidente con dinamita había despedazado a su hermano mayor en una de las galerías. De cuando uno de sus mejores amigos había sido enterrado por un derrumbe.

--Si el Tío lo quiere, así será --decía, brindando.

Tío por aquí, Tío por allá: cada rato mencionaba al legendario custodio de las minas. Hablaba de él como si fuera un ser real. Quizás lo fuera para Azurduy. Me contaba de lo que había charlado con el Tío por la tarde, de cómo éste había cumplido con sus deseos de hacer que uno de los capataces más odiados por los mineros fuera destinado a Oruro. De cómo lo protegía de los accidentes. Y de cómo estaba seguro que algún día lo haría rico. Mientras me hablaba del Tío, yo me preguntaba en qué momento de la historia había ocurrido ese fascinante sincretismo capaz de transformar una versión popular del Diablo de los cristianos en un objeto de culto y reverencia. Podía entender que el territorio de la luz, de la superficie, perteneciera a Dios; también que el de la oscuridad, de las profundidades, fuera del Diablo. Lo que me costaba entender era que esos mineros se dijeran católicos pero, en la práctica, adoraran al Diablo y no a Dios. O acaso no era tan difícil de entender: la vida en un distrito minero, con un promedio de edad que no llegaba a los cuarenta gracias a los estragos de la silicosis, parecía tan abandonada de la mano de Dios que los mineros preferían adorar a su enemigo principal. O acaso todo se debía a la familiaridad que traía consigo el pasar buena parte del día en las penumbrosas galerías de la mina. Si Azurduy trabajaba en territorio del Tío, quizás era inevitable que le rezara para pedirle permiso por horadar sus vastas posesiones. Y esos rezos o charlas cotidianas convertían al demonio en un miembro de la familia, Un Tío.

El quemapecho me hizo vomitar muchas veces. Volví a casa borracho en varias ocasiones, a tumbarme en el camastro. Durante mis veladas con Azurduy, veía como él se transformaba, cómo les iba alzando la voz a su mujer y a sus hijos. Pero eso no era nada comparado con la metamorfosis que ocurría apenas yo abandonaba la casa. Al poco rato, se oía el quebrarse de objetos, el golpeteo de utensilios de metal en las paredes. Y los gritos de Luisa, como si la estuvieran despellejando viva. Y el llanto de los niños. Era un ritual de todas las noches, que amainaba sólo cuando el estupor alcohólico de Azurduy lo dejaba inconsciente en el piso. Un



par de veces los gritos de Luisa me alarmaron tanto que me levanté y fui dando tumbos a tocar la puerta de la casa. Azurduy me abría, y era otro: parecía no reconocermme, y cuando le preguntaba, tartamudeando, ¿está todo bien, puedo ayudarlos en algo?, me gritaba no te metas donde no te llaman, cahuete, gramputa, y me tiraba la puerta en mis narices. No me animaba a llamar a la policía por miedo a que luego Azurduy me quebrara los huesos.

Al día siguiente, cuando Azurduy no estaba, yo lidiaba con mi chaqui con Alkaseltzers e iba a visitar a Luisa. Charlaba con ella mientras iba de un lado a otro en la casa queapestaba alcohol. Veía moretes en sus mejillas y procuraba encarrilar la conversación hacia lo sucedido la noche anterior.

--Un ambiente de gritos y golpes no es bueno para los niños. Y menos para ti, con una wawa en camino.

Me escuchaba en silencio y luego me cambiaba el tema. ¿Quería una jakalawa para el lonche? ¿Se lo veía al Manuelito?

--A mi socio le está yendo bien, estamos pudiendo ahorrar unos pesos para visitar a mis papás en Uyuni. Mi mamá bien enferma está.

Cuando hablaba de Azurduy lo hacía con admiración, como si no pudiera creer que esa fuerza de la naturaleza, ese ciclón arrollador, se hubiera fijado en ella.

--Yo tan poca cosa soy. Y mis hijos bien diferentes a su papá han salido, pero ojalá el que viene sea como él.

Trataba de no pensar de manera prejuiciada, de olvidarme que en las ciudades había el concepto arraigado del “amor indio”, que consistía en expresar el cariño y la ternura en una pareja en base a golpes, a violencia. También recordaba las veces en que, antes de venir al distrito, me habían dicho que si veía a un indio pegar a su mujer, no me metiera, porque la mujer saldría en ese instante en defensa de su hombre y gritaría que él tenía derecho a hacer lo que quisiera con ella. Te van a arañar la cara, compadre, cuidado. Quizás había algo de verdad en esos prejuicios, y ellos explicaban el silencio de Luisa cuando quería hablarle de las palizas de su socio. Me resistía a creerlo.

Había otra explicación, más acorde con el sentido común: Azurduy intimidaba a Luisa. Le tenía miedo y prefería callar. Yo mismo, ¿acaso no evitaba acercarme a la policía por ese miedo



visceral que tenía a la furia desatada de ese hombrón? Tantos años de golpes habían acostumbrado a Luisa a creer que la realidad era así y no había escapatoria para ella. O quizás amaba tanto a Azurduy que estaba dispuesta a tolerar todo con tal de no perderlo. Lo cierto era que me iba de la casa con más preguntas que respuestas.

Las clases comenzaron. Yo era profesor de quinto básico. Entré entusiasmado al aula el primer día de clases, bien preparado para la clase de matemáticas, y me topé con quince chiquillos legañosos y de abarcas. Algunos carecían de cuadernos y lápices, de lo mínimo que se necesitaba como material educativo. Eran algo callados, y debía insistir para que hablaran; cuando lo hicieron, descubrí que apenas chapurreaban el castellano, que lo hablaban muy mezclado con el aymara. Y yo no entendía el aymara. Era una pena; los niños no llegarían muy lejos en el país sin el castellano.

En el transcurso de la mañana, con el escudo de Bolivia y los retratos de Bolívar y Sucre en la pared a mis espaldas, fui notando que algunos de mis alumnos se dormían. Pensé que era mi culpa: mi estilo de enseñanza los aburría. Días después, la directora me explicaría la razón: algunos chiquillos vivían muy lejos y habían caminado una hora para asistir a clases. La gran mayoría no desayunaba. Se dormían de cansancio, de falta de fuerzas.

Se me ocurrió llegar a clases con una bolsa de panes. Al menos eso, me dije, exultante al ver la alegría en el rostro de mis alumnos, las ganas con que devoraban el pan. Al menos eso.

En la superficie, sobre todo cuando hablaba por radio con papá, mi idealismo se resistía a morir. Pero era cierto que antes de cumplir un mes en la escuela, éste se había resquebrajado por dentro. Ya iba contando los días para que terminara mi año de provincia.

Azurduy jamás me llamaba por mi nombre. Yo era el “profesor” para él. Lo decía con respeto, incluso con admiración. Creía que yo sabía de todo excepto de cuestiones relacionadas con la mina, y me preguntaba desde las cosas más absurdas y triviales hasta las más trascendentales. Éramos dos hombres tan diferentes el uno del otro, tan opuestos, que quizás por eso nos llamábamos la atención. Él quería saber de mi vida, yo de la suya. Y nos contábamos historias de nuestra infancia y adolescencia tan disímil. A veces me preguntaba si se trataba de una broma o un desafío divinos el haber puesto a gente tan distinta para que se las arreglara para vivir en el mismo país, para desarrollar una comunidad. O quizás se trataba de una broma o un desafío del Tío.



Desde que comenzaron las clases que intentaba verme con Azurduy sólo los fines de semana. La primera semana de clases, me había dormido y había llegado tarde un par de veces. Me prometí no volver a hacerlo. Un jueves por la noche la puerta de mi casa se abrió. Era Azurduy.

--Profesor, no te hagas compromiso mañana por la tarde. Voy a pasar al mediodía por la escuela, a recogerte. Es algo bien importante.

Se lo veía feliz. No quiso decirme de qué se trataba. Le dije bueno, te espero, y se fue.

Al día siguiente apareció puntual. Me dijo que íbamos a la mina. Los mineros terminaban su trabajo los viernes más temprano que de costumbre y luego celebraban en la misma mina la llegada del fin de semana. Los había visto bajar alcoholizados y con dinamita en la mano por la cuesta que conducía de la mina al pueblo. Era peligroso, pero no pude decir no.

Subimos en un jeep hasta la bocamina. Tuve que comprar bolsas de coca, botellas de quemapecho, dinamita y kuyunas para regalarlas a otros mineros y dejar una ofrenda a los pies del Tío. En una caseta me puse un guardatojo, una chaqueta de lona y botas. Le pagué unos pesos a un ingeniero que mascaba coca para que me dejara entrar. A lo lejos se oían celebratorias explosiones de dinamita.

Dos mineros bajitos se nos unieron. Ingresamos a la mina. Los primeros cincuenta metros, la galería era amplia y podía caminar sin agacharme. La luz del día todavía nos iluminaba. Luego se hizo la oscuridad: ingresábamos a los dominios del Tío. Encendí la lámpara de carburo enganchada a mi guardatojo. Me persigné.

La galería se fue angostando. Yo seguía a Azurduy, tratando de no perderle pisada. Me resbalé y me hice un raspón en la mejilla. Azurduy me levantó. A mis espaldas, los dos mineros se reían.

--Primera vez, se nota.

--Qué grave, el Tío te va a culear en el oscuro.

--¡Basta, gramputas! --gritó Azurduy. Los dos mineros volvieron a reírse.

Trataba de no escucharlos, de concentrarme en seguir a Azurduy. Ahora debía caminar agachado, y un polvillo molesto se metía en mis ojos y en la boca. ¿Era ése el polvillo que luego se acumulaba en los pulmones y causaba la muerte por silicosis?



De rato en rato, Azurduy iluminaba la pared rocosa y me mostraba una veta. Su lámpara se movía para mostrarme las venas del mineral. Tanto trabajo, pensé, para una vida de perros y una muerte de perros. Había atisbos de tecnología y progreso en el exterior de la mina, pero en el interior el trabajo del minero era prácticamente el mismo que el de los mitayos hace cuatro siglos. Un esfuerzo brutal, horadando la piedra a golpes, los músculos y los pulmones consumiéndose con prisa.

--¿Falta poco?

--¿Ya llegamos?

Debimos arrastrarnos por la tierra para atravesar una zona angosta. Sentí el polvo mineral en mis labios, mi lengua, mi garganta reseca. Para eso se necesitaba el quemapecho: un veneno mataba a otro veneno.

Me vino un ataque de claustrofobia. Recordé una novela de Verne leída a mis quince. ¿Qué hacía allí, viajando al centro de la tierra con tres individuos cargados de alcohol y dinamita? Había venido a enseñar y sin darme cuenta había caído presa del campo de fuerza que mi vecino irradiaba a su paso. Me prometí remediar pronto la situación, pedir mi traslado. Eso, si salía con vida de esa cueva prehistórica.

--Ya llegamos --dijo Azurduy--. Bien qewa habías sido.

Azurduy alumbró la estatua de yeso del Tío a un recodo del camino. Estaba cubierta de serpentininas y tenía una kuyuna entre los labios. Su falo era inmenso y estaba pintado de rojo vivo. A los pies de la estatua había cartuchos de dinamita y hojas de coca.

Nos sentamos en torno a la estatua. Observé sus cuernos, su rostro de ojos hundidos y desorbitados. Conque ése era el famoso Tío. Azurduy sacó una botella de quemapecho, tomó un trago y me la pasó. Bebí un sorbo y casi escupí.

Los tres se pusieron a pijchar coca. Se les hinchaban los mofletes al unísono. Me invitaron y acepté, más que nada por no desairarlos: había intentado hacerlo en casa de Azurduy y no sentí nada. Había que saber pijchar para poder extraer la savia de la coca y sentir sus efectos adormecedores.



Mi claustrofobia parecía mantenerse a raya, pero uno de los mineros comenzó a relatar una historia que decía ser real de un minero ambicioso que había hecho fortuna jukeando. El minero había jukeado tanto que dejó trabajo y familia y se fue a vivir a Oruro. Con su fortuna instaló una compañía de transportes. Le iba muy bien hasta que una mañana le comunicaron que una de sus flotas se negaba a partir. Los mecánicos habían visto el motor y estaba en buen estado. Son unos inútiles, dijo el minero, yo mismo lo voy a arreglar. Se metió bajo la flota y ésta, de pronto, comenzó a moverse y lo atropelló. La flota se llamaba El Tío.

--Así es --dijo Azurduy mirando a la estatua--. Con el Tío no se juega. ¿No ve?

Hubo un silencio, como si los tres hombres esperaran a que el Tío les contestara. Yo también me sorprendí esperando. Éramos cinco quienes estábamos ahí, brindando a la salud de uno de ellos, a su larga y eterna vida.

Debía abandonar pronto el distrito. Las supersticiones de mis vecinos comenzaban a hacerse de un espacio en mí.

--Profesor --dijo Azurduy de pronto--. Quiero que usted sea el padrino de mi hijo.

--Por supuesto --dije, conmovido--. Tamaño honor que me haces.

Eso era todo, me dije tranquilizándome. Luisa debía estar de unos siete meses. Sería el mejor padrino del mundo. Iría ese mismo fin de semana a Oruro, a comprar ropa para la wawa. Azul y rosada, por si acaso.

Nos abrazamos y bebimos en nombre del futuro hijo de Azurduy. ¿No sería una buena oportunidad para mencionar a Azurduy lo de las golpizas a Luisa? Había que pensar en la wawa. Quizás ese argumento lo convencería. No me animé. Azurduy podía tomar a mal mi intrusión.

Fue la primera vez que tomé quemapecho con ganas, a nombre de mi padrinazgo en ciernes. Apagué la lámpara y me divertí contándole chistes colorados al Tío. Me tuvieron que sacar a rastras.

Luego me enteraría que la estatua estaba a cincuenta metros de la entrada, apenas comenzaba la oscuridad. Azurduy había impedido que la viera al entrar. Y me había hecho dar una larga vuelta por las galerías de la mina.



Se acercaba el invierno. Si yo creía que antes había sufrido el frío, ahora descubría que me faltaba mucho para conocerlo. Cuando caminaba por las calles pedregosas del distrito, soplaban un viento que atenazaba mis manos y amenazaba con quebrar mis orejas congeladas. Mis papás me enviaron una estufa para sobrevivir la inclemencia de las noches. Papá había escrito una nota irónica en la encomienda: “Para el hacedor de la Patria, salud. Tomate un quemapecho a nombre de este viejo que sabe que todos nacemos al borde de la tumba y que durante su vida ha llegado a conocer bien las dos formas en que uno pierde las ilusiones: lentamente, y con rapidez”.

Había mañanas en que mis alumnos no llegaban a diez; no culpaba a los desertores. Las abarcas de llanta no protegían sus pies; sus ropas de tocuyo servían de poco en esa escuelita en que el frío parecía condensarse por las noches para atacarnos a nuestra llegada. Llevé mi estufa al aula, pero no sirvió más que para calentar mis piernas y distraer a los chiquillos, que buscaban excusas para acercarse a ella. Contaba los días para que terminaran las clases; me iría a pasar las vacaciones de julio a Cochabamba.

Azurduy no cambió su rutina. Usaba unos guantes de cuero como única protección añadida. No necesito más, el quemapecho bien me calienta. Subía a la mina muy temprano todos los días, a veces en camión con otros mineros de rostros terrosos, otras en un jeep con los ingenieros, otras a pie. Luisa estaba de siete u ocho meses y seguía trabajando todo el día, a cargo de los hijos y de la casa. ¿Cómo hacía para no caer rendida? Al menos las palizas habían cesado hacía un mes. Acaso Azurduy se había conmovido por la forma que había tomado el vientre de su mujer, redondo, inmenso.

Un sábado por la noche, me fui a casa después de haber estado bebiendo con Azurduy. Logré dormir un par de horas. Soñaba que Azurduy y su mujer caían por un precipicio y mientras lo hacían lanzaban gritos desesperados, casi animales. Abrí los ojos: los gritos provenían de la casa de mis vecinos; su fuerza había taladrado la barrera entre la realidad y el sueño. Maldije a Azurduy. Gramputa, dije, que te las cobre el Tío.

Me senté sobre la cama, tardé un par de minutos en despabilarme. De pronto, mi puerta se abrió. Era Azurduy, el rostro desenchajado.

--¡Profesor, profesor! ¡Algo le pasa a mi socia!

Fui corriendo a la casa tras de él. Cuando llegamos a la habitación, encontramos a Luisa postrada en la cama. Gritaba y hacía muecas de dolor. Una comadrona estaba reclinada sobre su



vientre, concentrada en su labor. Azurduy y sus hijos miraban azorados lo que ocurría desde el borde de la cama. Había sangre en las frazadas.

Pasaron los minutos. Luisa perdió el conocimiento. Azurduy caminaba de un lado a otro; uno de sus hijos, el más pequeño, lloraba olvidado sobre una manta.

La comadrona extrajo del vientre de Luisa una masa amorfa, sanguinolenta, y la tiró en un balde a un costado de la cama.

--Está muerto --sentenció--. Ella se salvará.

Azurduy estuvo a punto de golpear a la comadrona. Apretó los puños, luego se agachó y sacó al feto del balde; lo envolvió en una manta y me buscó con la mirada.

--Profesor, acompáñeme.

Me dijo que alzara una pala y una picota apoyadas en una pared y salimos de la casa. El frío me cortó el rostro. Azurduy caminaba a paso firme y apresurado. Era alrededor de las dos de la mañana.

Caminamos un buen rato sin hablar; tan sólo nuestro ansioso resuello y el golpeteo de las botas de Azurduy visitaba el silencio de esas calles vacías. Pensaba en mis papás, en lo que dirían cuando se los contara. Me dirían te lo advertimos, y quizás papá se acordaría de que alguna vez fue capaz de expresar ternura y evitaría un comentario sarcástico.

Entramos por una calle hacia la derecha, subimos por una colina e ingresamos al cementerio. Azurduy caminó entre las cruces de madera que salpicaban el lugar sin orden alguno y se detuvo bajo un gran muelle. Yo lo seguía, guiado apenas por su movediza silueta en la noche intacta.

Me pidió la picota y se puso a cavar. Yo sostuve entre mis manos la manta con el feto adentro. Me dieron ganas de abrirla, de ver si era cierto que entre sus pliegues de tocuyo se encontraba alguien que pudo haber sido algún día un niño inquieto correteando con las ovejas, un adolescente de ojos enormes buscando la forma de escapar al destino que había atenazado a sus papás en torno a la mina, un hombre entregado a su socia y sus hijos y debilitado por su afición al alcohol. Un estremecimiento me remeció.

Azurduy terminó de cavar el hueco.



--Dámelo a mi hijo --gritó.

Fue abriendo la manta hasta encontrarse con el feto. Le dio un beso en la masa sanguinolenta que parecía ser el rostro. Lo volvió a envolver en la manta y lo depositó con cuidado en el hueco. Luego se persignó y tapó el hueco con paladas rápidas.

Me pregunté si estábamos cometiendo un sacrilegio. Lo que hacíamos, ¿no debía ser una ceremonia presidida por un cura? ¿Se enterraba a los fetos, había un lugar en el cielo o en el purgatorio para ellos? ¿O se los envolvía en una manta y se los tiraba al basurero?

Era tarde, en todo caso.

Azurduy me dio la pala y se sentó junto al hueco que acababa de tapar. Extrajo una botella de quemapecho de uno de los bolsillos interiores de su chaqueta de lona. Cuando me la pasó, bebí sin quejarme.

Azurduy se puso a hablar con el Tío. Le hablaba en un tono informal, y despacio, como si el Tío se encontrara junto a la tumba de su hijo que no había sido.

--Acepto tu voluntad, pero por favor, no me vuelvas a castigar de esta manera.

Silencio. Azurduy movió la cabeza como si hubiera escuchado una respuesta.

--Soy un cahuete gramputa, pero también un buen hombre. Bien trabajador. Querendón de mi socia, de mis hijos.

Volvió a mover la cabeza, asintiendo. Hice lo mismo.

--Gracias por salvarla a mi socia. Porque vas a salvarla, ¿no?

Azurduy se quedó en silencio esperando la respuesta del Tío. No sé si la oyó, pero yo sí la oí. Pudo haber sido el silbido del viento, o quizás el efecto del alcohol, pero lo cierto es que creí haber escuchado una voz muy clara y poderosa en su concisión: Sí compañero. Hubo en ese momento terror y temblor en mi corazón.



--Gracias, gracias --dije, de improviso--. Qué bueno que lo entiendas así, no estaba hablando en serio. Ya se la has cobrado bien cobrada, ya no más por favor.

--Ya, ya, ya, qué te pa...

--Callate gramputa.

Azurduy me miró sorprendido. Me hiqué sobre la tierra recién excavada y encomendé su wawa al Tío, y le pedí por Luisa, por él y por sus hijos.

Azurduy seguía con los ojos bien abiertos y yo no podía callarme. Junté mis manos y miré al cielo, como me habían enseñado a rezar los curas salesianos en Cochabamba, y le pedí al Tío que nos permitiera terminar el año en paz. Era cierto que nacíamos al borde de la tumba. No era menos cierto que había múltiples destinos posibles y en uno de ellos uno no moría antes de nacer, no moría niño, no moría joven con cara de viejo, moría de causas naturales, en la paz del sueño, entregado a uno de esos otros mundos que habitan en nuestro interior. Le pedí al Tío que nos concediera ese destino.

Amanecía cuando volvimos a nuestro barrio.



## Selección de cuentos bolivianos: Los diversos caminos del cuento boliviano actual<sup>57</sup>

Giovanna Rivero Santa Cruz<sup>58</sup>

### *Kiïye*

Ena era como una luciérnaga del bosque. Titilaba en silencio moviendo su cuerpo, encerrando en sus ojos un par de velas fugaces que apagaba apenas la necesidad se había ido con la noche.

Ena amaba la noche.

La conocí cuando ella tenía quince años y yo seis. Mis abuelos la trajeron a las tierras blancas y Ena debió aprender a no llorar, pero en cambio le fue permitido hablar con las manos en un idioma que sólo entendía la oscuridad. Esta fue su única venganza y su gran misterio.

Recuerdo claramente su pelo negrísimo sujetado en una trenza firme, su mirada de pregunta, y a veces de respuesta absoluta; su voz ronca, casi salvaje, de usarla poco o de usarla con rabia. Así era Ena, una mujer a la intemperie.

Tal vez porque intuyó en mí una ausencia genuina de intenciones, Ena me brindó su amistad y sus secretos:

- Kandire es dios de la tierra - me decía a la luz de la fogata cuando ya todos dormían, él es Tumpa bueno que devuelve tierras a sus hijos -proseguía a media voz, casi sin hablarme, más bien con nostalgia a modo de llanto agazapado en el alma.

- ¿Y Kandire te llevará? - preguntaba yo asustada, pues en aquella época Ena era mi único contacto con el mundo real y la posibilidad de su ausencia me auguraba soledades imposibles. Ena sabía enseñarme la vida nombrando las casas con su boca de bruja.

**57** Estos cuentos han sido publicados --con excepción de "El con caballo" (*Cuentos tristes*, 2004)-- en la *Revista Correvéidile*: No. 2 (1996), No. 24 (2004) y No. 25 (2004), como resultado de un trabajo de equipo para seleccionar los mejores cuentos bolivianos del siglo XX. Agradecemos al editor autores su autorización para publicarlos en el volumen dedicado a Bolivia de *Nuestra América*.

**58** Giovanna Rivero Santa Cruz. Santa Cruz, 1972. Autora de varios libros de cuentos y de la novela *Las camaleonas* (2000). Contacto: manuels@rolla.net



- Río *taka* - decía ella, y las aguas transcurrían en una pendiente infinita - *yagua* tigre - pronunciaba Ena, y el hombre que la acompañaba era un rugido insolente en la plenitud de la selva-, cachorro *michi* - cantaba Ena, y los críos nos adormecíamos tibios en su pecho.

A mí me llamó Yeruti que quiere decir perdiz pequeña, *Yeruti* perdiz pequeña, pues a su lado yo me sentía como un pajarillo a punto de extender las alas, nunca volando.

Ena era así, una luciérnaga pequeña que Titilaba en la *yasitata* noche.

Cada atardecer Ena tomaba el caminito hacia el centro del bosque, monte cerrado, claro de luna. Allá permanecía hasta que los gallos y las aves anunciaban la mañana. Con el sol, Ena volvía sabia, serena, savia, hermosa diría yo tratando de que mi infancia no intervenga con su cariño mohoso. Y a su paso las madres asustaban a sus hijos: „La guaraya bruja se convierte en mula“, y ellos repetían „guaraya bruja, guaraya bruja“ en una melodía parecida al insulto. Pese a ello, nunca se le preguntó el motivo de su extraño proceder; nunca, tampoco, se notó algún dejo de cansancio sobre su faz morena por lo que el ritual de la oración fue uno más de los hábitos que la mujer guaraní recordaba de su gente.

De ese modo supe de la muerte y de los sueños, conocí el poder silencioso de las hierbas y las espinas, la invitación maravillosa de la música y las figuras proféticas que el fuego forma en los ciegos contornos de los hombres. Todo esto aprendí de la mujer luciérnaga, y lo agradezco...

- Ena, hoy no vas al bosque, viene la gente de la procesión y te necesito - le dijo mi abuela una tarde de lluvia.

A la oración, Ena ya no podía ocultar su ansiedad y en cuanto llegaron los invitados ella tomó el camino del bosque. Esa vez la seguí. Iba de prisa, saltando las quebradas y charcos casi sin mirar, la ruta era suya y la conocía bien. A medida que se acercaba al centro, donde los árboles confunden al humano y a los lobos, Ena se quitaba la ropa. Su cuerpo se reveló espléndido, macizo, mujer morena en tierra de blancos, su trenza gruesa se arrebató al viento de la noche *ararundai*, y Ena dejaba de ser una luciérnaga frágil en lo profundo del bosque. Su voz más ronca que nunca cantaba:

- *Kiiye, kiiye, kiiyeeee* - muchos hombres aparecieron de detrás de los árboles, entre ellos mi abuelo, eran hombres blancos, *karays*, más blancos aún a la luz de la luna. Los hombres y sus sombras se aproximaron a la mujer guaraní y empezaron a tocarla. Ella cantaba: *Kiiye, kiiye, kiiyeeee*.



De pronto, uno por uno los tomaba en sus brazos y los devoraba con su cuerpo nocturno. Ya no era su boca de bruja la que nombraba la vida, eran sus manos que poseyéndolo todo daban formas perfectas a las sombras de los hombres que allí estaban. Algunos se deslizaban como ágiles zorros, otros eran jaguares silenciosos: otros, mi abuelo entre ellos, lobos hambrientos de oscuridad.

Y con el mismo cántico

*Kiiye, kiiye, kiiyeee...*

Ena se perdió entre los árboles como un felino descubierto y herido.

Ahora, Yeruti perdiz pequeña sabe que *kiiye* no debe extenderse en el alma, *kiiye* quiere decir miedo y es veneno certero en el corazón blanco. Sólo Ena, mujer luciérnaga, guaraya bruja, mujer *kiiye*, mujer a la intemperie, sabe cantarlo sin riesgos, *kiiye, kiiye, kiiyeee...*





## El Con Caballo

Manuel Vargas<sup>59</sup>

**I** - SUSANO PEÑA HABÍA SIDO arrastrado por el río hasta quedar inconsciente en la arena de la playa. Cuando despertó, descalzo y con las ropas deshechas, lentamente se incorporó para buscar a su caballo, que pacía tranquilo en un claro del monte. Recuperó parte de su alforja con el avío y restos de la montura. Luego se fue río arriba con su caballo de tiro, alegre de seguir vivo después de dormir una noche en el barro.

Estuvo caminando de arriba abajo sin lograr orientarse, al anochecer tomó una senda llena de rastros frescos de ganado. El caballo sornajeaba y movía las orejas, ya a la derecha, ya al frente o a la izquierda. Dejó el monte alto y apareció en un chaco nuevo, frente a un perchel por cuyos intersticios salía luz. Un ladrido seco lo hizo detenerse a pocos pasos de la palizada, se acercó despacio hasta apoyar los brazos en la tranca. Al otro lado, el perro sonreía, sentado, ladeando la cabeza.

Cuando el hombre quiso hablar, su voz se escuchó apenas. ¡Don Lucio! ¡Cumpa Lucio! El perro volvió a ladrar. Siguió ladrando hasta que se abrió la puerta del perchel dando paso a una mujer con una vela. El hombre quiso gritar otra vez, la mujer sólo oyó un quejido ronco que la hizo retroceder dando un grito y cerró la puerta de un empujón.

El hombre se tocaba la garganta, nervioso ante los continuos ladridos del perro. ¿Por qué no lo reconocían? ¿No estaría su compadre Lucio Coca? Trató de toser para que volviera su voz, cuando apareció en la puerta su compadre ajustándose el cinturón y bajando hacia la tranca para hacer callar al perro.

- ¿Quién es? - dijo restregándose los ojos.

**59** Manuel Vargas. Vallegrande, Santa Cruz, 1952. Autor del libro *Cuentos tristes* (1987), de las novelas *Andanzas de Asunto Egüez* (1996) y *Nocturno paceño* (2006). Además ha publicado los libros de cuentos *Historias de gente sola*, *Retratos de familia*, *Doce cuentos recontados*, y una *Antología del cuento femenino boliviano*, entre otros. En 1980 ganó el Primer Premio del concurso Franz Tamayo con su novela „Rastrojos“.



- Don Lucio - carraspeó el hombre - soy yo, su compadre. Me llevó el río y recién he podido levantarme esta mañana.

- Ah, usted es el alma del finao Susano Peña, ahogado hace una semana. ¿Cómo es que se levantó esta mañana? Su cuerpo ya estará en el río Masicure. ¡Pobre mi compadre!

- Está desvariando, cumpa, yo estoy vivo.

- ¿Qué ha hecho, cumpito, pa andar así penando? ¿Por qué viene a mi casa y asusta a mi mujer?, ¿acaso le hice yo algún mal?, ¿le debo algo, cumpa Susano? ¿Y ahora qué hago pa calmar a mi mujer? ¿Está temblando en la cama!

- ¿No me invita a pasar, compadre? Usté siempre ha sido mi compadre, ¿no me va a invitar un plato de comida como siempre? ¡Todito el día he andado!

- Pero ahora usted está muerto. ¿Cómo va a entrar a mi casa?, ¿se pueden congestionar las guaguas! ¡Se puede morir mi mujer! ¿Qué puedo hacer, más vale, pa que descance en paz?

El hombre comenzó a temblar, le salió un quejido que hizo retroceder de un salto a Lucio Coca.

- ¡Cumpa! ¡Creo que me va a hacer asustar a mí más! dijo haciendo una cruz con los dedos. Le prometo rezarle mis oraciones cada mañana y cada anochecer hasta que ya no pene. ¿Se le ofrece algo más, señor?

- Un platito de comida, señor.

Lucio Coca se alejó, al rato volvió a la palizada y asentó un plato de comida sobre una piedra, luego se acercó a la tranca diciendo:

- Alma que penas y sufres, yo siempre le di a mi cumpa un plato de comida. Come, si puedes, yo vuelvo a mi perchel a cuidar a mi mujer - y corrió hacia la escalera.

Al otro día Lucio Coca encontró el plato limpio sobre la piedra y se sintió tranquilo; le dijo a su mujer que, a partir de ahora, cada noche tendrían que rezar por el descanso del alma de Susano Peña, "tal vez así te calme esa tembladera".



II • Susano ya sabía dónde estaba. Del perchel de Lucio Coca tenía que continuar río arriba una legua para llegar al suyo, allí no había nadie, pues su familia vivía en Huasacañada, a un día de camino. Sabía también que, desde hacía un mes, andaba buscando una vaquilla, por eso anteayer tuvo que cruzar el río turbio después de la tormenta y un tronco hizo caer a su caballo, estuvo nadando casi una hora sin poder llegar a la orilla y al fin se desmayó, dejándose llevar por la corriente.

Pero ahora no encontraba su perchel. ¿Iba a culpar a la noche? ¿O a los golpes de piedras y troncos en el río que le hicieron perder el sentido de la orientación? Caminaba triste río arriba, siempre río arriba en busca de las lomas y los caminos anchos que lo llevarían a Huasacañada. La noche era larga. En un pajonal soltó a su caballo y se acomodó para dormir.

Despertó con la claridad y al canto de las aves. Recién sintió su cuerpo molido, hurgó su media alforja y se puso a comer los últimos motes, una papa y un pedazo de charque. Estaba tranquilo, pensando que lo del día anterior fue una pesadilla, ahora sí podría ir derecho a Huasacañada donde su mujer y sus hijos, se cambiaría de ropa y se pondría abarcas y sombrero. Con la vista buscó a su caballo. A sus espaldas escuchó que pastaba, se levantó a ver... no era su caballo. Era la vaquilla perdida.

Una risa ronca salió de su maltrecha garganta. La vaquilla negra. Aquí estaba al fin. La causa de tantos males. Siguió en busca de su caballo, los árboles ya no eran muy altos, estaba acercándose a las lomas, corrió a un claro y lo encontró pastando, aún con el bejuco del día anterior alrededor del cuello. Lo cogió y volvió donde la vaquilla para comenzar a arrearla cuesta arriba.

La vaca, el hombre y el caballo subían por una senda de zetas y zanjas. Eran tres seres perdidos, el instinto los hacía subir y subir quién sabe si por caminos antes cotidianos. En las profundidades quedó el monte, ahora sólo el camino lleno de sol, caldeado y polvoso. Más adelante, unos viajeros algo sorprendidos por el extraño caminar de los tres, intentaron saludar al del medio; aún en pleno día, desconfiaron de sus ojos: ¿sería un hombre de carne y hueso? No contestó a los saludos, andaba como sonámbulo y con una sonrisa tan grande en el rostro que más parecía desquicio. La alegría rebalsaba por todo su cuerpo, saltos, polvo, pies desnudos golpeando la tierra.

A medio día aumentaron los viajeros en distintos puntos del camino, al atardecer en todas partes sabían de la vaquilla negra y de un alma perdida en pleno día guiando a su caballo. ¿Adónde iban? ¿A Guadalupe? ¿A Montes Claros? ¿Qué buscaban? ¿Se puede ver un alma en pleno día? No debe ser alma, de repente es un loco nomás, en cuerpo y alma... Hasta que, trastornando la Loma de Veinticinco, la gente reconoció primero a la vaca, luego al caballo y por último el rostro de Susano Peña, ahogado hacía una semana en el Río Grande.



Antes de la oración, en la casa de la viuda, se enteraron de quién venía. La mujer llamó a sus hijos y comenzaron a rezar, y más que rezar temblaban pensando si la vaquilla también sería una visión y si el caballo era de cierto, de repente escapó del río revuelto, ¿qué mal he hecho yo pa que así me busque el alma de mi marido?, ¿qué mal ha hecho él pa que su alma no pueda descansar ni de día? ¿Qué hago?, ¿qué le digo?, ¿qué viene a reclamarme?

Llegó la noche, el miedo crecía en la casa de Huasacañada, rodeada de viejos pinos, bardas y corrales bulliciosos.

**III** - A esa misma hora, la vaquilla, más negra a la luz de la luna que comenzaba a asomar por los cerros, dejó el camino ancho y se internó por el callejón que conducía a la casa. Detrás, el hombre con su caballo de tiro. Antes de llegar a la tranca, un perro vino saltando a saludarlo, los chanchos comenzaron a gruñir y a corretear en el corral. El hombre quiso abrir la tranca pero estaba fuertemente amarrada, comenzó a llamar con su voz ronca, nadie le escuchaba. La vaca y el caballo se colocaron a ambos lados mirando también la oscuridad del patio, las puertas trancadas y los cuchillos de luz de una vela. Susano sacudió la tranca y adentro se escucharon gritos. Volvió a llamar pero no escuchó su voz, su garganta era un nudo ciego. Miró la luna y la noche inmensa, era como si de pronto animales, árboles y vientos hubieran quedado quietos para observar a los tres encarcelados tras las rejas de la tranca. El hombre apartó a sus dos compañeros y con febriles manos comenzó a desamarrar la tranca; los chanchos volvieron a inquietarse, los cuchillos de luz de la puerta desaparecieron y se escuchó el ladrido del perro alejándose.

Entraron al corral, la tranca del patio también estaba asegurada, el hombre subió por los palos cruzados llegando al patio de un salto, y de otro salto a la puerta. Igual estaba trancada. Golpeó con el puño. Dejó el corredor y fue por detrás, la ventana de la cuadra estaba abierta. Entró a la tibia oscuridad, al ir a tientas a destrancar la puerta de adelante tropezó con bateas y garabatos, rodaron papas y el hombre cayó, nadie fue a levantarlo.

A media noche, Susano comía mote con queso, sentado en el corredor junto a la puerta abierta, alumbrado por un mechero. En la oscuridad del corral, la vaca y el caballo comían chala seca.

La luna desapareció tras los cerros dando paso a la primera claridad del alba. Susano despertó con frío, como un intruso se levantó a mirar. La vaquilla rumiaba en el corral con los ojos cerrados; el caballo, quieto detrás de la tranca, miró a su dueño, éste se acercó para acariciarlo y hablarle, lo hizo pasar al patio, aún mantenía el bejuco en el cuello. Entró a la casa para buscar



riendas y montura, cuando los encontró fue incapaz de agarrarlos, pues le parecieron ajenos. Al volver a la luz del corredor recordó que debía cambiarse de ropa y volvió a entrar... Las abarcas no eran de él, todas las ropas que vio le parecieron extrañas.

Envuelto en la redes de su ropa, estaba de pie en medio patio al lado de su caballo, mirando el sol y los árboles, dando la espalda a la puerta y al corredor que antes añorara. Sus desnudos pies no se movían, sus ojos parecían a punto de volar. El golpear de una piedra en el horcón del corredor hizo saltar al hombre y al caballo. Después de un momento siguieron otras que venían de todas partes como arrojadas por los duendes. Salió al callejón agachándose, con el caballo de tiro, montó y se fue al trote camino de La Rayuela.

**IV** - El cielo comenzó a entoldarse y el viento a soplar sacudiendo a los árboles, inmensas cabezas alborotadas. La oscuridad llegó a media tarde, grandes gotas caían como piedras en patios y callejones; el cielo se descargó en una lluvia persistente que volvió ríos a todos los senderos. Susano andaba perdido en la pampa y su caballo comenzó a encabritarse, chocando contra los cercos de cactus y agaves. El hombre recordó los árboles y los ríos del monte, recordó a su vaquilla negra y la maldijo, ahora eran sólo hombre y caballo, inmunes al agua y al viento, ya no intentarían buscar cobijo entre la gente, se alimentarían de los ríos, él se iría al mundo de los peces, nadaría como los patos de las lagunas y volaría como las *chulupías* que aparecen con el aguacero.

El caballo dejó de trotar y corrió al galope, saltó una barda y el hombre abrió los brazos gritando, el rostro hacia las nubes. De pronto aparecieron junto a la casa de su mujer. El caballo se paró en la esquina del corral. La tormenta había cesado y quedó sólo una llovizna y el canto de las lamas. Una maliciosa sonrisa de agua brotó del hombre, desenrolló su bejuco para azucar al caballo que partió como el viento callejón abajo, se detuvo bruscamente y volvió a cruzar y pasar y repasar frente a la casa donde de nuevo se escuchaban gritos y golpes de puertas vueltas a trancar. Comenzó el viento, el hombre sujetó al caballo frente a la tranca, lo amarró a un palo y entró al corral. Le dio una patada en la trompa a la vaquilla, pero ésta no pareció sentirlo. Pasó a la cocina y al rato volvió a salir con su media alforja repleta de mote, queso y charque. Hombre y caballo desaparecieron con un resonar de cascos.

Ahora todos sabían de El Con Caballo. Lo vieron en Monte Grande galopando por entre ramas y troncos, no lo atajaban las zanjas ni las espinas, se metía al agua y no se ahogaba, no temía a las cuevas ni a las peñas. Si alguien lo veía de cerca, se orinaba de miedo o caía enfermo.



Pasaba el tiempo y la gente sabía más. Era terrible sólo cuando iba montado. Si iba con su caballo de tiro se volvía humilde y servicial. Se acercaba a los percheles a pedir comida con su voz profunda, se ofrecía para ayudar en el trabajo de los chacos o para buscar vacas perdidas. A muchas dice que encaminó a sus estancias. No lo atajaban la lluvia, el mal tiempo ni la noche. Su media alforja siempre iba con algo de mote y charque, aparte de las argollas y correas de su antigua montura. Sus pies eran duros como pezuñas, no le entraban espinas ni astillas, las víboras no le hacían daño. En las hondas pozas de los ríos su ropa se volvía red y pescaba, bajo las lluvias se volvía *chulupía* y cantaba por entre los árboles...

“Si escuchan un galope como el viento, hay que escapar o dejar de respirar”, decían las madres a sus hijos. “Si escuchan un tropelcito como la brisa, no se asusten y alisten un poco de mote con charque pa invitarle”.

No faltaban los incrédulos y valentones como el hijo mayor de Lucio Coca. “Si lo conozco”, decía. “Vive a una legua de mi perchel. Lo que pasa es que le da flojera trabajar, desde el comienzo ha venido a pedir comida a nuestra casa. Con caballo o sin caballo, me las va a pagar”. Le tenía rencor porque su madre no salía del primer susto, ya hacía meses que en lugar de mejorar empeoraba. Inútiles fueron los ruegos de su padre para que olvidara su rencor. Una noche, todos escucharon el galope del viento, el joven cerró la puerta asustado y con el odio siempre creciendo. Otra noche escucharon el tropelcito de la brisa, el joven abrió la puerta y bajó a la tranca de la palizada.

De afuera saludaron, de adentro apuntaron; El Con Caballo amablemente pidió un puñado de mote con charque. “Ahora no te escapás, carajo”, dijo el de la carabina. Una sonrisa de agua se dibujó al otro lado de la tranca y en lugar de retroceder pareció acercarse. El joven comenzó a temblar, cerró los ojos y apretó el gatillo. La sonrisa no caía. Siguieron los disparos, siguió la sonrisa, el joven cayó al suelo dando alaridos, hasta el silencio.

Al día siguiente Lucio Coca, a quien el miedo no le dejó salir en la noche, encontró el cadáver de su hijo a un lado de la tranca, y afuera apenas los rastros de un caballo de seis patas.



## Con posición: *El feriado de todosantos*

Adolfo Cárdenas Franco<sup>60</sup>

Materia: Lenguaje

Profesora: Gabriela Cervantes

Alumna: Virginia Parihuancollo

Curso: 4to. Azul

Bueno a mí lo que mas me impresionó en el feriado fué que nos ajuntamos todos y vinieron mis tios y mis primos chiquitos y su hermana de mi mamá ques mi tiya pero que yo le digo solo de su nombre porques joven y se llama Nolverta que lo trajo a su marido y otro señor y otra señora que no se quienes eran.

Entonces mi mamá en una canasta ha puesto biscochos y macitas y dos botellas de chicha morada y una tanta huahua grande ques una criatura hecho de pan con su cara de pan, sus ojitos de clavo dolor y sus pañalitos de pan y que yo hubiera cerido llevarle en mis brazos, pero no, la mamá dice que no es para juego sino para bendecilo.

Bueno todos iríamos a la parada del bus para ir al cementerio de Villa Primero de mallo que de la ciudad es un poco lejos y ahí o sea en la prada, el amigo de su marido de la Nolberta ha comprado harta chicha que casi no podamos como meter en el carro.

Y después de un rato largo mos llegado primero a la casa de mi abuela que nostaba muy contenta de verla a su ernia o sea mi mamá pero al verme a mí síá puesto un poco más contenta y me dijo habías venido a rezarle a tu papá.

Y yo le ayudé a cargar la canasta con panes y maicillo y su marido de la Nolverta un bidoncito de alcohol.

También lo que mas me impresionó fue el sementedio lleno de gentes que habían ido a rezar y lo que otros niños con sus bolsas andaban de grupo en grupo y se quedaban a rezar adonde los llamaban y después se recibían macitas y panes que les daban pero nosotros al llegar adonde mi

**60** Adolfo Cárdenas Franco. La Paz, 1951. Autor de varios libros de cuentos y de la novela *Periférica Blvd.* (2004).



papá está enterado no emos llamado a ellos sino que a un resador de en verdad dijio mi abuela y el avisó que sus resos acen milagros y que al escuchaar una señora resucitó y mi mamá quería que se haga ese milagro, yo tambien.

Y todos resamos repitiendo lo quel resador decía: gloria al cielo cristu angelo y mi abuela y mi mamá llorando y mis tiyos no mucho hasta que terminó entonces mi mamá le dio biscocho y mi abuela macitas y chicha y despues alcol en un jarrito, primero al resador y despues a mi mamá y las dos se abuenaron y el que resaba dijio que así era mejor para que su almita de mi papá no sufra mas y me puso un poco feliz porque nadie resucitó pero mi mamá y mi abuela denuovo se ablaban y dieron masitas y biscocho a los tiyos y primos y la mamá sacó la tanta huahua y ya la iba a regalar al resador cuando la Nolberta dijio eso que sea para nosotros dijio y le dió la huahua a mi tiya o sea la Nolberta y ella es nuestro hijito le dijio a su marido entonces que sea nuestro ahijado dijio el señor que no se su nombre o no hija? a su mujer le dijio.

Hasí un poco en chiste la Nolberta dijio ya pues compadre y el rezador le pidió que bautizara a la tanta uaua con su nombre nolbertito y la bautizó y despues como ellos se reian el rezador les encargó que nuera para reirse desas costumbres y como ya eran compadres o sea como parientes pero un poco mas tenian que ayudarse mucho y no podian pelearse ni robarse ni mentirse ni ofenderse entre ellos iual que si subieran emparentado con el bautizo de una criyatura de en verdad.

Mi abuela dijio entonces vamos a la casa y mi tía Catana es que es un poco tarde pero iual fuimos a su casa de mi abuela y enallí nos sentamos y el señor que ya era su compadre de mi tiyo y tiya me mandó a comprar cerveza y me regaló el cambio todos tomaron y le decía a la Nolberta salud comadrita nos serviremos y tomaban con ese señor y también su mujer con mi tiyo y entrellos se paseaban a la tanta uaua que ya estaba envuelta en una mantita y la señora tan lindo mi ahijado ojalá pronto se haga realidad no comadre? yo me aburrí un poco porque mis primos chicos ya estaban durmiendo y mis tiyos y mamá y abuelo con tanta cerveza y chicha se borracharon y mi abuela dijio quedense hay campo porque la mamá lloraba mucho y mi tiyo y su comadre ya estaban también durmiendo sobre la mesa y solo la Nolberta con su compadre seguiaban tomando y se reian y se abrazaban a cada rato diciéndose felicidades, yo ya mestaba durmiendo cuando e visto el muñeco abandonado sobre la mesa y lo agarré para distraerme porque era lindo y se parecía a una muñeca que tiene la Mirna ques mi compañera de mi curso y me distraí acariciandole de su carita y envolviendole mejor en su mantita porque parecia que tenia el mismo frio que a mi miacia y al rato sentí que mi mamá me sacudió y me dijio ya a dormir y agarró la uaua questaba en mis brazos y la ponió sobre la mesa donde la Nolberta y su compadre estaban abrazandose felices y mi mamá se puso furiosa yo no se por que.



Y me dio una pena dejar la uauita porque ni su mamá y si padrino le hacian mucho caso pero entrellos si se hacian caso y yo seguia escuchando sus voces hasta el otro cuarto y de pronto ya no tenia sueño y via la luz de la luna entrar por la ventanita y escuchaba los murmullos que llegaban desde el otro lado y lo que la mamá y la abuela renegaban y mi abuela le deciya pero ya pues dile es tu hermana como se va a aportar así y la mamá pero noables tan fuerte que noscuchen los chicos y asi estaban hasta no se que ora cuando hemos escuchado un grito horrible que dijo ¡¡No mamá, no!! y mi abuela ¡Jesús, Dios mio ques eso! (y como uste dijio utiliso el sino de admiracion para sinificar que gritaba) ¡Santa Bárbara mamita questá pasando! y mi mamá saliendo tras della y hasta yo y mis primitos bien sentados en la cama y la mas chica se puso a llorar fuerte asustada de sus ecclamaciones de mi abuela y que yo oyia una maldición va a caerse sobre de ustedes una maldición ques esto señor santo padre santo y en mi casa Dios todopoderoso porque a mi siempre me persigue la desgracia y yo me fui de puntas hasta la puerta donde la mamá estaba mirando como icnotisada el suelo que yo miré y ai estaba la uaua de pan en dos partida y con la boca abierta como si hubiera gritado y me hespantó que me agarree de las polleras de mi mamá quentonces me miró y me riñió a mi nomás no entiendo porque y me dijio sal de aqui curiosa de eme... (es una palabra fea pero uste se debe dar de cuenta profesora) y gritó ¡Catana sacalos de aquí a estos! y la tiya nos jaló a todos que no me dia cuenta que estaban en mi detrasito mirando lo mismo que yo y a mi tiyo que se despertó con la bulla y no entendia todavía porque dijio salud herma nito.

Nada mas empude ver primero porque la Catana nos arrempujó hasta el otro cuarto y segundo porque todos nos subimos en la cama y la tiya nos tapó a todos ella mas y dijio duermanse uauas mientras ella lloraba porque creiya que ya no la oibamos pero eso nuera posible los alaridos de mi abuela eran mui fuertes y decía lo mismo maldición han traído la maldición es un milagro al revéz dios miyo hay que quemarlo todo todo y mi mamá tambien se puso a gritar p.. granp... eres una gran p... (el resto no puedo escribir porques una palabrota pero uste entenderá señorita) mirá lo que has hecho y la Nolberta ya no se reía sinos que gritaba más peor que todos y querió entrarse al cuarto donde estabamos nosotros y cuando ya estaba adentro yo miré que no estaba ni con su pollera ni con cu centro y de que alguna persona la jaló de sus cabellos y dijio te voy a matar gran siete cochina, no entiendo esta vez no te vas a librar creo que era mi tiyo y despues todo un griterio y yo queriendo ir a ver pero la Catana no me dejó tan fuerte me agarró y yo sentía apretarse en mi cara su cara mojada hasta que mi mamá entró llorando y la abuela por detrás llorando y gritando, es segunda vez que treyes la maldición a esta casa andate andate porquería le gritó y la mamá me sacudió y lloraba vestite miércoles me dijio y cuando salimos al otro cuarto me tapó de mis ojos con su mano y solo pude ver de nuevo cuando estuvimos en afuera en el frío y no pude decirle a la abuela, me voy abuela solo escuchaba su voz ya de lejos



## **254** *Con posición: El feriado de todosantos*

que chiyaba desgraciada maldita y la mamá lloraba mucho y mientras caminábamos se calmó un poco y al pasar por el sementedio como si hablara con ella sola dijio entre soyosos aura al año despues de rezar por la almita de tu papá también abrá que rezar para que se salve su almita de la Nolberta pobre Nolberta pobre mi hermana. Eso es lo que mas me impresionó del feriado de todosantos.



## La Loca Esperanza

Víctor Hugo Viscarra<sup>61</sup>

La noticia era escueta y por eso estaba relegada a uno de los rincones más perdidos del periódico. Decía que en las inmediaciones del bosquecillo de Pura Pura, días atrás, los de la policía habían recogido el cadáver de una mujer que había sido descuartizada brutalmente por desconocidos quienes actuaron con tal saña que la cabeza fue arrojada a cincuenta metros del resto del cuerpo. Muchas conjeturas nacieron en mi mente, las cuales deseché al instante, y pasé a leer otras noticias que llamaron mi atención.

Muchos días después alguien me avisó que el cadáver descuartizado había pertenecido a la famosa Loca Esperanza, quien, desde sus años mozos, era una especie de torturadora permanente para quienes se aventuraban a salir a pasear con sus enamoradas. Con la mirada extraviada, solía perseguir a las parejas para increpar al varón el cumplimiento de supuestas pensiones atrasadas, que no habían sido canceladas para la alimentación de los críos que ella decía haber parido.

— ¿Ya no te acuerdas de lo que cada noche venías a mi cuarto a encamarte conmigo? —Gritaba ella toda desaforada a la víctima que elegía—. Desde que ha nacido tu hijo vos no te has acordado de darme plata para la leche, y como la guagua mama harto, ya se me ha secado la leche de mis tetas y todo el rato está llorando de hambre, y vos, tranquilo te estás paseando con esta imilla, mientras yo tengo que estar pidiendo limosna para alimentar a tu hijo...

La Loca Esperanza tendría unos treinta años de edad. A pesar de que siempre vestía ropas sucias y pasadas de moda, por entremedio de sus harapos se podía adivinar que la naturaleza había sido pródiga con ella, motivo por el cual la mayoría de los artilleros de la ciudad la buscaban por las noches para encontrar entre sus carnes el calor femenino que tanta falta les hacía.

Sus pelos, eternamente hirsutos y despeinados, sumados a las lagañas que se enseñoreaban alrededor de sus ojos, le daban cierto aspecto macabro; y como los dientes centrales de su mandíbula superior estaban desarrollados en exceso, cada vez que ella reía, titilantes chorros de baba

**61** Víctor Hugo Viscarra. La Paz, 1958 - 2006. Autor de *Alcoholatum & otros drinks* (2000) y *Borracho estaba pero me acuerdo* (2002, autobiografía).



fluían de su boca mojándole la barbilla y el pecho. Su caminar era tan peculiar que el sólo oír el taconeo de sus zapatos apelmazados de barro, traía a la memoria el recuerdo de sus travesuras y hacía que los adolescentes ocultasen a sus novias para evitar el escándalo.

Al no haberse presentado ningún familiar a reclamar justicia para su difunta, el cuerpo fue llevado directamente a la morgue. Lo botaron en un rincón, esperando que apareciera algún estudiante de medicina que por un precio económico comprara la parte que necesitaba para profundizar en sus estudios. Nunca más se supo qué pasó con lo que quedó del cuerpo de la mujer que hacía temblar a más de un enamorado en ciernes, y hasta los artilleritos que solían buscarla para compartir algo más profundo que sus soledades, tuvieron que olvidarla, puesto que aparecieron otras mujeres que sin tener el cuerpo de Esperanza, por lo menos no eran dementes y alocadas.

Lo primero que recuerdo de ella, es aquella noche en que al volver de mi casa pasé por detrás del mercado Antofagasta, temeroso por lo avanzado de la hora y maldiciendo en mis adentros el atraso que me obligaba a inventar una excusa aceptable para evitar las reprimendas de mi madre.

Sería las diez de la noche y a pesar de que había luz de luna, no había noctámbulos por las calles. Pensé que era por causa del frío, pero, al salir de entre medio de los puestos de venta del mercado, sentí unos ruidos extraños, como si entre varias personas se estuviesen disputando algo. Miré por los alrededores y tras escrutar entre los escondrijos del mercado, a pocos metros del lugar en que me encontraba, vi una masa de cuerpos humanos. Instintivamente me oculté cerca de ellos y poco a poco reconocí a la Loca Esperanza, echada de espaldas en el suelo, con las piernas desnudas elevadas hacia las estrellas, soportando las embestidas del hombre que cabalgaba furiosamente sobre su vientre. Ella, ajena a todo, comía con avidez algo semejante a un sandwich.

Las nalgas desnudas del artillero parecían mostrar su protesta a los cielos infinitos por el olvido premeditado al que había sido condenado, sus movimientos eran tan furiosos y salvajes, que los demás, que esperaban su turno, o que se solazaban con el espectáculo, lanzaban gritillos solapados, al tiempo que se frotaban las manos nerviosamente.

Luego el hombre desfallecido cayó sobre ella, quien, ajena a todo, seguía comiendo lo que tenía en la mano. Se separó de ella y tras limpiarse su miembro con cualquier cosa, se subió los pantalones al tiempo que otro de los presentes dejaba caer los suyos y se abalanzaba sobre la mujer. No sé cuánto tiempo estuve allí pero cuando salí de mi escondite y empecé a caminar como si



no hubiese visto nada, fui reconocido por uno de ellos, quien estuvo a punto de arrojarme con una piedra por metiche.

Muchos años después, cuando hacía mis primeras armas en las farras amistosas, un compañero de curso que para el colmo de los males vivía en mi zona, atenido a los tragos que se había tomado me confesó que de adolescente había deseado muchísimas veces ir hasta el basural cercano a lo que hoy es el puente de la autopista a buscar a la Loca Esperanza para regalarle algunos pesos, o un poco de la comida que en su casa reservaban para alimento de su perro y pedirle que por favor le hiciese la gauchada de abrir sus piernas para depositar en el interior de su vientre las ansias irrefrenables que su juventud le despertaban.

Esperanza era también famosa porque no pasaba un solo año en que no estuviese embarazada, motivo que era explotado por ella para sacar dinero a los incautos que tenían la mala suerte de pasar delante. Mi madre solía decir que Esperanza tuvo hijos desde que comprendió, en su locura, que para tenerlos sólo bastaba abrir las piernas y descuidarse. ¿Acaso fue por eso que muchos de los menores que conocí en el patronato de menores tenían mucho de parecido con esta mujer?

Hay gente que se escandaliza al ver a una jovencita que camina por las calles vistiendo una mini-mini-falda, pero, para los vecinos de mi barrio (con excepción de las beatas que nunca faltan), no era escandaloso el verla durmiendo su siesta o su cansancio mal alimentado, tirada en posición grotesca en una de las aceras, tostando la piel de sus posaderas desnudas con los rayos del sol que caían generosos. (Cierta tarde, era tan profundo el sueño de la Loca Esperanza, que entre los muchachos surgió la apuesta para ver quién era el que le hacía la broma más pesada. El dinero que se juntó para el ganador, se lo llevó mi amigo y tocayo, quien acercándose despacio hasta ella, le colocó en su entrepierna un enorme cartucho de papel, mientras la loca seguía durmiendo).

Pienso que a veces la vida se divierte con aquellos que han nacido estigmatizados con una tara mental y que por lo tanto no pueden defenderse. Y antes que verla a Esperanza como a un objeto de burla o como una especie de castigo moral ante mis travesuras, con el transcurso del tiempo creo que traté de entender parte de su desvarío. Porque dentro de él, hallaba el oasis que sus locuras necesitaban, y que si era generosa con sus anónimos amantes, acaso lo hacía para paliar la necesidad de cariño que los llamados “normales” le negaban obstinadamente, tanto que, si para los otros el hecho de copular era sublime y emocionante, para ella no era tan importante como los mendrugos de pan que le daban a cambio de abrirse de la cintura para abajo mientras sus dientes masticaban cualquier cosa que pudiera llenarle el estómago.



## **258** *La Loca Esperanza*

Sí, la noticia fue escueta sobre el hallazgo del cadáver descuartizado de la mujer que escandalizaba a las comadres y encandilaba a los necesitados de placer; y esta noche tengo ganas de tomarme unos tragos para brindar por el eterno descanso de la que fue la Loca Esperanza; mientras que mi compañera, que no entiende para nada mis pensamientos hechos palabras, me mira bobaliconamente mientras sonrío y de su boca fluye una especie de baba, y sus dientes brillan a la luz de mis recuerdos...



## El viajante

Germán Araúz Crespo<sup>62</sup>

**I** - Parientes y amigos, empleados del ferrocarril e incluso agentes aduaneros, no se cansaban de advertirle a doña Micaela Baldomero que la decisión de seguir con sus idas y venidas a Corumbá, pese a sus siete meses de embarazo, ponía en riesgo no sólo la vida del niño que gestaba, también la propia. Pero si en este mundo existía un esfuerzo inútil, ése era pretender que doña Micaela modifique una determinación que ya había tomado. Los amigos más cercanos, los que sabían que nada podría convencerla para que altere lo ya resuelto, se limitaban a rogarle que - ya que sus viajes eran inevitables - por lo menos los haga como todo el mundo, en un vagón de pasajeros. Es que, al no poder olvidar la noche en que su mercadería mal asegurada se fue regando en el camino, la comerciante había adquirido la costumbre de viajar sólo en el vagón de carga, pendiente de sus bultos y sentada como podía sobre fardos y maletas, y a cielo descubierto.

Aquella noche, bajo un cielo salpicado de estrellas y a medio camino entre Puerto Suárez y Santa Cruz, doña Micaela sintió que la placenta se le había reventado y empezaba a perder líquido. Antes de embarcarse, las contracciones en el vientre ya le advirtieron de los inminentes sucesos pero, segura de que llegaría a destino justo para tener el crío, prefirió disimularlas. Por fortuna, uno de los guardas que buscaba un poco de aire fresco que le ayude a espantar su insomnio llegó hasta el vagón de carga y, al ver que la mujer se retorció de dolor, fue en busca de ayuda.

Dos ferroviarios y un aduanero con alguna experiencia en partos pues alguna vez había asistido a su propia mujer, recibieron al niño. El nacimiento causó revuelo en el convoy. Era un varoncito rebosante de salud y energía. Ahí nomás se empezaron a barajar nombres. La madre creyó justo que se llamara como quien lo trajo al mundo mas la idea fue desechada de inmediato, primero porque el aduanero se llamaba Teodosio y segundo, porque el maquinista creyó que el nombre del niño debía tener relación con las circunstancias de su nacimiento. Pero resulta que Expreso, Enfe, Ferrocarril o Red Oriental no son nombres muy cristianos. Fue el boletero quien dio la última palabra.

- ¡Tránsito... así debe llamarse! Ese será el destino de este peladito - sentenció.



Los primeros años de Tránsito Baldomero parecieron darle la razón al guarda. Su vida transcurría sobre rieles. Desde un tren había comenzado a ver el mundo y en un tren dio sus primeros pasos. En realidad, su existencia transcurría entre los vagones que su madre debía viajar. Incluso, gracias a la paciencia de guardas y aduaneros, sobre un tren aprendió a descifrar sus primeras letras y a familiarizarse con las cuentas. Su vida dependía del tráfico ferroviario y sólo bajaba a tierra firme para cumplir la tarea que le encomendaba su madre: vigilar la mercadería mientras ella negociaba su venta. Conforme el niño crecía adquiría responsabilidades poco apropiadas para su edad. A los ocho años, conocía al dedillo precios y porcentajes y todas las fluctuaciones del mercado. Y, cuando su destino dejó de ser Corumbá, Brasil, para convertirse en Pocitos, Palos Blancos o La Quiaca, Argentina, asombró la madurez con la que asumía aquellos cambios. Entonces demostró que había heredado la admirable intuición comercial de la madre. Era suficiente escucharlo regatear con los comerciantes más avezados. Sin mencionar su capacidad para elegir la mercadería. Y así siguió cuando, por exigencias del mercado, hubo de emprender las rutas de La Paz-Yunguyo o La Paz-Charaña.

Cualquiera sea el lugar, por diversos que sean los climas - en el tórrido Puerto Suárez o la gélida pampa de Charaña - Tránsito Baldomero se movía como pez en el agua. Nada lo arredraba y cada encargo de su madre era cumplido a la perfección. Es así que, conforme el niño se hacía hombre, la idea de expandir el negocio iba tomando cuerpo en la ambición de doña Micaela. Ella sabía que el talento natural heredado por su hijo, suplantaría con creces su necesidad de viajar personalmente, lo que le permitiría evitar a los intermediarios. Entonces, abrió almacenes propios en un céntrico mercado de La Paz. Los hechos no tardaron en darle la razón. En menos de dos años, su negocio que antes se limitaba a cosméticos, ropa y algunos productos alimenticios, se convirtió en uno de los centros de electrodomésticos más grandes. La eficiencia de Tránsito transformó la vida de doña Micaela. Aquella repentina prosperidad le permitió acceder a la vida de ostentación y lujo que nunca había imaginado. En cambio, para Tránsito, las cosas no cambiaron nada. A pesar de sus casi veinte años, el jovencito aún no había cortado ese cordón umbilical que lo unía a los trenes desde su nacimiento.

Después de cada viaje, al llegar a la estación, entregaba la carga a su madre y, si la suerte le permitía, tras recibir el dinero para adquirir nueva mercadería, se embarcaba de inmediato en otro tren que lo llevara a la frontera. Si no tenía esa fortuna accedía, de muy mala gana y sólo por una noche, a pernoctar en el lujoso departamento de doña Micaela. Por supuesto, dados sus afanes un tanto avariciosos, el comportamiento de su hijo no le preocupaba en lo más mínimo a la comerciante. Es más, lo justificaba con un „¡Bah! Si toda esa plata sólo ha de ser para él“. Nunca reparó en que Tránsito ya había crecido y que otras necesidades le hurgaban el alma. Eso sin hablar de los



nuevos riesgos que habían empezado a acechar a todo viajero. Por su edad y su carácter un tanto dócil y solidario, el joven no tardó en lograr la amistad y simpatía de otros jóvenes que, urgidos por sus propias necesidades, empezaban a frecuentar las fronteras como él, aunque con objetivos muy distintos. Fue a través de ellos que el hijo de doña Micaela Baldomero descubrió la existencia de otros „viajes“ capaces de llevarlo a paraísos que jamás había imaginado. A partir de allí su transformación fue radical. Alma sensible como la suya, el vicio supo prendérselo con mucha fuerza. Naturalmente, esa metamorfosis empezó a golpear duro en la economía de su madre, quien al principio no entendía por qué el volumen de la mercadería disminuía a ojos vista.

La crisis de su adicción atacó a Tránsito justo cuando, en el entendido de que las ventas se duplicarían para las fiestas de fin de año, doña Micaela le había confiado un abultado monto de dinero para la provisión de mercadería. Fue la última vez que la comerciante vio a su niño. Según ferroviarios y aduaneros, Tránsito, aprovisionado de ingentes cantidades de droga, se había internado al monte en busca de la muerte. Pero no fue así. Muy pronto, el joven volvió a frecuentar los vagones, aunque ya no buscaba mercadería para el negocio de su madre. Su vicio era caro y había decidido pagarlo trabajando como *mulita*, una tarea que además le permitía permanecer en su ámbito natural: los trenes.

Al enterarse del destino elegido por su hijo, la comerciante lo maldijo una y mil veces y negó que alguna vez hubiera parido a semejante monstruo. Para Tránsito, más allá de su visible deterioro físico, la situación no cambió gran cosa. Ducho como era en viajes y negocios, no tardó en destacar entre sus compañeros de trabajo. Por lo tanto sus empleadores incrementaban paulatinamente la cantidad de droga que transportaba. Pero, así como a todo chanco le llega su San Martín, un mal día, cuando iba camino a Brasil, Tránsito fue detenido por agentes de narcóticos. Llevaba un sorprendente volumen de droga.

**II** - Cuando el joven fue internado en el panóptico de San Pedro, en La Paz, todos vaticinaron su muerte. Quien había elegido a los trenes como su mundo, no podría soportar las cuatro paredes de un calabozo. Tan segura estaba del infierno que aquello sería para su niño, que - si bien se negó a verlo otra vez - doña Micaela Baldomero cedió a su decisión de no reconocerlo y contrató, para su defensa, un abogado ducho en liberar narcotraficantes lo que podría considerarse una tarea muy difícil pues, Tránsito, no daba brazo a torcer a la presión de jueces y fiscales para que delate a los propietarios de la droga que transportaba.



Los dramáticos vaticinios sobre su destino cayeron en saco roto. Ante la sorpresa de todos, y pese a las largas y dolorosas sesiones indagatorias a las que era sometido, el joven aparentemente se adecuó con facilidad a su encierro. En realidad, todas sus posibles nostalgias por los trenes eran atenuadas por los misteriosos paquetes que, compensando sus silencios, le llegaban a la cárcel. Gracias a ellos y sin mucho esfuerzo, fue ganando el afecto de reos y guardias, encandilados por su espíritu generoso. En dos patadas, mientras el abogado encargado de su defensa hacía esfuerzos por despojar de su dinero a doña Micaela, Tránsito había logrado construir un mundo a la medida de su felicidad.

Un ataque de apoplejía causado por la incautación de una carga de electrodomésticos, dio fin con la vida de doña Micaela Baldomero; por lo tanto, no fue difícil que el joven recibiera una sentencia de veinte años. Ninguno de estos sucesos pareció conmoverlo y su vida transcurría apacible. Hasta que sus antiguos proveedores consideraron cancelada su deuda y dejaron de enviarle aquellos generosos paquetes de droga a la cárcel. Por primera vez, una dolorosa crisis pareció doblegar para siempre su férrea voluntad; sin embargo, un hecho casual le permitió acceder a un prodigioso paliativo que, casi sin sentirlo, permitió que olvidara para siempre su afición por los estupefacientes.

Atacado por las fiebres con las que el organismo de todo drogadicto suele exigir la dosis acostumbrada, el joven comenzó a revivir en voz alta el recuerdo del permanente viaje al que le había condenado la vida. De esa manera, descubrió que aquel recurso - además de hacerle olvidar su encierro - le permitía atenuar sus carencias. A partir de entonces, cada noche reunía en derredor un grupo de cuatro o cinco personas a las que describía sus interminables viajes. Quienes le escuchaban, sostenían que a través de aquellas historias, Tránsito les permitía abrir los patios cerrados del panóptico, para transportarse por aquellos horizontes abiertos que había recorrido durante su vida.

Su audiencia se incrementaba noche a noche no sólo en número, también en variedad. No era raro ver, entre los presos y guardias que cauterizaban su encierro a través de aquellas historias, alguna alta autoridad del recinto que atendía encandilado el relato de aquel prisionero que había logrado imprimir a su palabra el oficio mágico de los trenes. Cuando se agotaron los recuerdos de sus propios viajes, Tránsito optó por fraguar otros capaces de llevarle por mundos cuya existencia no había imaginado antes y que, sin embargo, les proporcionaba - a él y a quienes le escuchaban - la misma sensación de libertad.



**III** - Pero todo plazo se cumple. Y la sentencia de veinte años impuesta a Tránsito Baldomero llegó a su fin. Al principio, no quiso creerlo, luego pretendió no acatar la disposición. Contra su propio deseo, el gobernador del recinto tuvo que conminarlo a abandonar la cárcel. Primero aleccionándolo sobre los beneficios de la libertad y, finalmente, disponiendo que tres agentes lo pongan patitas en la calle junto al atado de ropas y el dinerito que había guardado en sus años de encierro. „¿Cómo hago para llegar a la Estación?“, pudo consultar antes de ser expulsado. El gobernador, incapaz de explicarle que el gobierno había decidido borrar los trenes de la ciudad para favorecer a ciertos empresarios, no pudo evitar una carcajada. „Ya no hay Estación. La han rifado“, le respondió.

Cargado de su atadito de ropa y un terror indescriptible, Tránsito Baldomero quedó clavado frente a la puerta del panóptico. Acababan de despojarlo del mundo que había construido durante veinte años. Una hora más tarde, dos carabineros, instruidos por el gobernador, lo condujeron hasta la plaza de San Pedro y lo sentaron en un banco junto al pequeño atadito. Y - en un gesto que recordaba el desamparo del niño de cinco años que en cualquier estación de trenes esperaba junto a la mercadería el retorno de su madre - permaneció allí durante todo el día, casi sin moverse. Al caer la noche, cuando la plaza fue inundada por gente que, cumplida su jornada, retornaba a sus hogares, Tránsito se incorporó acosado por el pánico y volvió al panóptico a exigir que le devuelvan aquel espacio chiquito que consideraba su mundo. El escándalo fue mayúsculo, al punto que los mismos internos amenazaron con un motín si no le permitían que vuelva a la cárcel. El hecho encolerizó al gobernador por lo que ordenó que lo alejaran de cualquier modo. „¡No quiero ver más a ese tipo!“, advirtió a sus subordinados.

Convencido a golpes de cachiporra de su propia impotencia, Tránsito tomó su atado de ropas y se internó por las calles aledañas. Elegía para su marcha las callejuelas más oscuras y vacías, hasta que el cansancio le aconsejó retornar al banco donde había pasado el día. Cuando al fin ubicó el lugar, la plaza ya estaba vacía. Aquello lo reconfortaba al punto de hacerle olvidar los golpes recibidos. Una remota tranquilidad retornaba a su alma. Miró a su entorno y se estremeció ante el azul profundo que lo rodeaba. En un esfuerzo por espantar el frío, levantó la cabeza. Fue cuando descubrió aquel cielo transparente inundado de estrellas. Quedó deslumbrado. Esa era la imagen que había guardado en algún lugar recóndito del alma aquella noche que su madre lo parió a cielo descubierto en el vagón de carga de un tren. Entonces, Tránsito Baldomero se puso de pie y, como quien ha llegado a su destino final tras un viaje muy largo, cargó su atadito e inició su marcha hacia la línea de luz que separaba el cielo del mundo que en suerte le había tocado.



## Bibliografía

ARAÚZ CRESPO, Germán (2004): “El viajante”. En *Revista Correvedile* No. 24, „Los rostros de la violencia“, La Paz, Editorial Correvedile, pp.8-14.

CÁRDENAS FRANCO, Adolfo (2004): “Con pocisión El feriado de todosantos”. En *Revista Correvedile* No. 25, „Entre la tradición y la modernidad“, La Paz, Editorial Correvedile, pp. 13-16.

RIVERO SANTA CRUZ, Giovanna (1996): “Kiiye”. En *Revista Correvedile* No. 2, „Cuentos escritos por mujeres“, La Paz, Editorial Correvedile, pp. 36-38.

VARGAS, Manuel (2004, Tercera edición): “El Con Caballo”. Del libro *Cuentos tristes*, La Paz, Editorial Correvedile.

VISCARRA, Víctor Hugo (2004): “La Loca Esperanza”. En *Revista Correvedile* No. 25, „Entre la tradición y la modernidad“, pp. 31-34.



## Breve muestra de poesía boliviana contemporánea\*

### Selección de Mónica Velásquez Guzmán

**Eduardo Mitre**, (Oruro, 1943). Ha publicado *Morada* (1975), *Ferviente humo* (1976), *Mirabilia* (1978), *Razón ardiente* (1983), *Desde tu cuerpo* (1984), *El peregrino y la ausencia* (1988), *Líneas de otoño* (1993), *Carta a la inolvidable* (1998), y *Un paraguas para Manhattan* (2004).

#### El viento

Pasa por esta calle,  
como al comienzo:  
camino de cualquier parte.

Pasa sin pensar en nada,  
y todos ya piensan  
en una emboscada.

Ala sola en el espacio,  
bate puertas y ventanas:  
escapularios contra su paso.

Tiemblan las cucharillas,  
las tazas, los platos,  
sin saber lo que pasa.

Sembrador de reflejos,  
segador de miradas,  
pasa por los espejos  
sin que le vean la cara.

\* Los poemas aquí incluidos han sido publicados en *Antología de la poesía boliviana. Ordenar la danza*. Selección y estudio de Mónica Velásquez Guzmán, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004. Agradecemos su autorización de reproducir esta selección en *Nuestra América*.



En las mangas del árbol  
desliza el brazo.  
Y saca la mano  
llena de pájaros.

Atraviesa la lluvia  
como un camello,  
y pasa entero  
por el ojo de la aguja.

Combate con el mar,  
cuerpo a cuerpo,  
y deja a las olas  
con los crespos hechos  
trenzas de espuma.  
Baila con las palmeras  
reclinada en su pecho  
y saben a bodas eternas  
la hora y el universo.

Ávido de mundo,  
lame ciudades y puertos.  
No se detiene ninguno  
peregrino como el deseo.

Se interna en los hospitales  
en el pecho de los enfermos  
y en las madres que nacen  
entre Tánatos y Eros.

Gira en espiral, hacia dentro,  
con el otoño en las hojas,  
y abre el arca de los recuerdos  
en el sótano de la memoria.



Pisa el pasado, y camina  
—a zancadas—  
por los techos de calamina  
de la infancia.

Entra en el Altiplano: descarga  
la luna, una cesta de astros  
y se lleva las nubes  
y el tiempo en la espalda.

Cruza montes y cielos  
y no agravan su marcha  
ni la luz del regreso  
ni el ángel de la nostalgia.

Sólo un instante  
demora su aliento.  
Sólo entre la cabellera y el pecho  
de los amantes.

Sopla por las noches  
en el árbol del sueño,  
y florecen las voces  
desgajadas de los muertos.

Sobrevuela el silencio  
y deja, en cada palabra,  
un alma y un cuerpo  
de su propia sustancia.

Nadie hereda su genio  
pero sí lo que él hace.  
Yo, a su paso, retengo  
esta estela de imágenes.



Lo mismo que aquí,  
en el principio era el viento.  
Y ha de ser en el fin,  
sobre piedras y huesos.

### Vitral del aprendizaje

Amanece y todo transpira el negro.  
Incluso el rojo aroma de las rosas  
y la blancura de los crisantemos.

En el largo hall de la casa  
el ataúd abierto:  
cráter de la desgracia,  
epicentro del duelo.

Dentro, de cuerpo entero  
—alto, joven, atlético— está tío Carlos  
muy serio, con corbata,  
camisa blanca y terno negro.

Cerrados, no vemos sus ojos azules.  
No obstante, rubio y crespo  
luce el mismo a quien horas antes  
le dimos las buenas noches  
en su lecho de enfermo.

Habrá que pasar el entierro,  
volver luego a casa,  
pasar por su cuarto sin luces,  
reparar en su armario vacío  
y, entrada la noche,  
sentir pasos, ruidos  
y, sobre todo, un extraño silencio  
para que, muertos de miedo,



los incrédulos niños  
que fuimos entonces  
comprendan lo que realmente  
a tío Carlos le ha sucedido

**Blanca Wiethüchter** (La Paz 1947 – 2004). Publicó los poemarios *Asistir al tiempo* (1975), *Travesía* (1978), *Noviembre 79* (1979), *Madera viva y árbol difunto* (1982), *Territorial* (1983), *En los negros labios encantados* (1989), *El verde no es un color* (1992), *El rigor de la llama* (1994), *La lagarta* (1995), *Ítaca* (2000), *Los ángeles del miedo* (2005) y *Luminaria* (2005).

Sólo tengo este cuerpo. Estos ojos y esta voz.  
Esta larga travesía de sueño cansada de morir.  
Conservo el temor al atardecer.  
No se comunica con nadie.

Por mi modo de andar  
algo descubierto un poco esperando  
cambio frecuentemente de parecer.  
Conmigo no puedo vivir segura.

Habito un jardín de palabras  
que han dejado de nombrarme  
para nombrarla. No me atrevo  
pero es necesario decirlo. Es un secreto.  
En realidad somos dos.

Ahora debo inventar a la otra  
(*Territorial*)

### Rapsodia cuarta

Sobre una alta roca arrugada  
por las lluvias del consuelo  
contemplaba mi desasosiego.  
La mudez de la diosa tocaba



el más cercano de los silencios  
el más alto, el cántaro.  
¿Cómo puedo vivir ahora  
bajo la fronda de aquel Silencio?  
Ignoro mi manera de ser y no sé cómo  
se florece honrada por la luz.

El rojo cinturón del horizonte  
mudaba los favores.  
Una gran sombra  
oscureció el suelo que pisaba  
¿un pájaro?, ¿una nube?

El mundo trastorna sus imágenes  
después de tantas delirantes estaciones  
¿Qué sabía yo del mundo?  
¿Qué sabía yo del ocurrir de las cosas?  
No hay descanso conmigo misma  
y cuesta caminar sin saber a dónde.

Me refugié en el fondo de una caverna  
para cambiar de instrumento.  
Un olor a zoológico, un olor a bestia,  
un olor febril  
excedía las paredes horadadas  
por la falta de mano humana.  
Dos lanternas amarillas en la oscuridad.  
La risa histérica de una hiena  
tildaba mi osadía con hilarante burla.  
De cuatro patas  
me puse de inmediato a su altura.  
Se aproximó felina. Pero una vez delante  
vi con asombro  
a una loba con fondo de ojos de hiena.  
Promiscuos nuestros alientos se confundieron.  
Me olisqueó el sexo y yo el suyo.



Había complacencia y reconocimiento  
en los respiros.  
Sin previo aviso creció hasta tornarse en vaca.  
Y, no vas a creerlo, con ojos de loba  
pupila adentro  
mas ese fondo doble de ojos de satírica hiena.  
Pero esa vaca, durante toda la noche  
Me ofreció sus blandas ubres.  
Bebí la leche hasta emborracharme de gozos  
y viajar ensimismada hasta la cuna.  
Al día siguiente fue ella  
quien me llevó de retorno.  
(*Los ángeles del miedo*)

**Humberto Quino** (La Paz, 1950). Ha publicado los poemarios *Escritura fallida* (1976), *Diario de un fauno en la calle Buenos Aires* (1978), *Balada para mi Coronel-Claribel y otros huevos* (1979), *Manual de esclavos* (1980), *Mudanza de oficio* (1983), *El diablo predicador* (1984), *Tratado sobre la superstición de los mortales* (1987), *Crítica de la pasión pura* (1993), *Diccionario herético* (1993) y *Cogitus ergo sum* (2003).

### Soliloquio del homo maniacus

¡Conduélete, señor!  
Mis colmillos son pequeños  
Mis pies grandes  
Y mi gorra con un inmenso agujero  
Donde habita la locura.

¡Amásanos de nuevo dios!

### Poema sobre el oboe y el amor

Ahora soy veraz  
Una vez cada cincuenta años  
He aquí el amanuense y su lasciva mano



He aquí la bella y su cuchillo demente  
Y en el centro las grietas de la carne  
Con sus plegarias de agua negra.  
Ella es mi fuego de sangrienta boca  
Ella es mi cuerpo de negra tierra  
Entre yo y ella sólo la muerte jadea.

**Juan Carlos Orihuela** (La Paz, 1952). Ha publicado los poemarios *De amor, piedras y destierro* (1983), *Llalva. Los gemelos* (1995), *Febreros* (1996), *Cuerpos del cuerpo* (2000) y *Oficio del tiempo* (2006).

**I** - Los huesos se levantarán entonces en un diálogo  
de polvo y piedra  
anterior y posterior  
que sabrá reconocer su descendencia  
y la extensión de su territorio oculto y cruzado  
por la energía y la piel.

Los huesos son la actividad mundana de las palabras  
y las cosas  
son lo inminente  
la presencia subterránea de la estancia permanente  
que impide los desaparecidos  
-sólo los huesos impiden las desapariciones-  
y nos sostienen y erigen en mitad del universo.

Por obra y gracia de los huesos somos aire  
y somos tierra.  
Brazos descolgados del espacio  
agitándose equilibrándonos.  
Pies descendentes  
asentados en la corteza  
encontrándose con la tierra ascendente  
para iniciar la tierra diaria.



Los huesos cruzan los límites de la vida.  
Son formas que determinan los resquicios  
por donde respiramos y nos reproducimos en el clima  
de las estaciones y las fronteras.

La muerte  
el polvo  
nacieron con ellos para insinuar nuestra diáspora  
nuestras formas en fuga.

Aun lo más oculto es procedencia de huesos  
lo enterrado y anticipado  
las visiones  
los olores del olvido y el aire  
de la respiración conjunta.

Los huesos sostienen y provocan lo demás  
procurando la muerte al mismo tiempo  
que la resisten en un diálogo sobresaltado de sentidos  
que atraviesa las señales del conocimiento  
de la memoria que nos hubo.

Heréticos en el espacio vacilando irremediables  
los huesos de la existencia se descubrieron  
a sí mismos antes de ser musgo  
pensamiento extremo  
ciertos secretos  
un dolor mezclado.

Los huesos designaron su lugar de origen  
pero optaron por la simulación de un orden errante  
una imprudencia de deseos no previstos  
en el cansancio  
de los propios huesos.



Mucho antes que la razón y el hastío  
los huesos ya fueron nuestra memoria.

**II** • Como en el cuerpo  
los huecos de la tierra se levantan desde el humo  
hasta que las madrigueras no resueltas recuerden su nombre  
y los lagos develados continúen abriendo sordamente  
este territorio de furia y letanías.

En la dureza del monte reconozco el cuerpo boliviano  
en las abras y ventisqueros  
en la unidad no dicha de sus piedras sobrias  
en el gesto indecoroso de su  
colectividad solitaria  
en la sangre que gotea por un lenguaje viejo  
reconozco el cuerpo de Bolivia.

Cuerpo mayor surcado por los nudos de nuestros cuerpos  
estremeciendo su temperatura sedentaria  
sometiéndose manso  
a los cánticos y a las invocaciones  
de los cuerpos presentes.

Cuerpo mayor desde donde se invoca  
a los cuerpos ausentes  
que ya fueron alojados por la serenidad  
y se deslizan nómadas  
en medio de la brisa  
vigilando nuestra travesía.

Cuerpo mayor detenido en la obsolescencia  
de las palabras impresas en el aturdimiento del poder.

Cuerpo mayor como el reverso mundano de la luz  
desahuciado de cosas sueltas  
radical único



cuerpo irrepitible realizando su labor en el centro  
pero también en el arriba y en el afuera del cuerpo  
en el adentro y en el abajo que se expande al resto  
a la vigilia y a la sombra.

(Fragmentos de *Cuerpos del cuerpo*, La Paz 2000)

**María Soledad Quiroga** (Santiago de Chile, 1957) Ha publicado los poemarios *Ciudad Blanca* (1992), *Maquinaria mínima* (1995), *Recuento del agua* (1995), *Casa amarilla* (1998) y *Los muros del claustro* (2004) y en prosa *Islas reunión* (2006).

La mañana cruza el patio  
lento animal sediento  
buscando  
un trago de sombra.

En el abrevadero de la luz  
la piedra se sumerge  
íntegra  
un instante de claridad  
y otro  
acumulan su latido  
en el laberinto denso  
del tiempo coagulado  
antes piedra  
ahora ámbar.

La piedra empedernida  
la larga piedra que no acaba  
aquí el mar es de piedra  
silencioso mar que se curva  
ondula  
se repliega  
estalla.



Recorro la piedra  
con los dedos  
toco sus bordes  
sus costuras  
su superficie límpida de agua  
pongo mi lengua sobre la piedra  
y recupero la sed  
áspera de la marea detenida.  
(*Los muros del claustro*)

**Mónica Velásquez Guzmán** (La Paz, 1972). Ha publicado los poemarios *Tres nombres para un lugar* (1995), *Fronteras de doble filo* (1998) y *El viento de los naufragos* (2005).

## Desaparecido Sur

1. Quisiera desatar el nudo de plomo  
que traigo en la garganta  
y echarme a llorar largo  
la reciente nostalgia que te tengo,  
comerme el hambre enorme  
de tu cuerpo ahora de tierra  
y rendirme a la urgencia de amarte de otro modo.  
Debías ver cómo se enredó el vino con la pena  
tu muerte con la espera  
tu cuerpo con mi espíritu de polvo  
tu alma y mi afán efímero de vida.  
Nadie dijo que tu muerte  
(sigiloso vuelo alborotado)  
se nos vendría así:  
devolviéndonos la nuestra.

2. No soy yo  
quien se deshace  
en el temblor o la muda queja  
de un cuerpo roto,



no soy el que desvía la mirada  
el que muere  
y no puede decir basta.

3. La mano que escribía  
que a veces repartía papelitos  
quería un hijo porque no le quedaba tiempo,  
arañó la nada entre las preguntas  
empujó el hombro amado diciendo corre,  
fue desconocida por los amigos  
en los corredores del horror,  
la que esposada cura a la otra, le da cariño  
la que deshojaba sus dedos para contar los meses  
está alambrada.

Rota de mí  
esperando su cuerpo  
en el fondo del mar.

(De *El viento de los naufragos*)





# ***Reseñas críticas***





## Estudios Bolivianos

Publicación periódica del Instituto de Estudios Bolivianos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés La Paz-Bolivia

Hoy por hoy, el Instituto de Estudios Bolivianos (IEB) de la UMSA se constituye probablemente en el único centro de investigaciones en el país que promueve, publica y difunde la investigación multidisciplinaria humanística en Bolivia. En efecto, a partir de su reestructuración, en el año 1994, el IEB dedicó sus esfuerzos a la publicación permanente del trabajo de sus Docentes Investigadores, apoyados por los estudiantes Auxiliares de Investigación, provenientes de las distintas Carreras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de esta Casa Superior de Estudios, y es así que, en el año 1995, ve la luz pública el primer número de la serie denominada **Estudios Bolivianos**, con la idea de concentrar periódicamente los trabajos de investigación que se llevaban a cabo en ese Instituto.

Dos son las épocas que caracterizan a este órgano de difusión de la investigación: por una parte, una primera época que parte del año 1995 y se extiende hasta el año 1997, período en el cual se publican los primeros números de este medio de difusión y cuyo contenido abarcaba los resultados de la investigación que en forma individual realizaban los investigadores del Instituto. En esta primera época se publicó investigación de muy diversa índole y de variadas disciplinas humanísticas, que incluían temáticas como la pedagogía intercultural bilingüe, la historia de la minería contemporánea en Bolivia, investigación sobre las otredades en Bolivia, poesía colonial en el Alto Perú, el discurso autocrítico de las ciencias sociales y humanas, entre muchas otras.

En el año 1997, el IEB se dio a la tarea de agrupar la investigación por áreas de estudio multidisciplinario. Este paso fundamental abrió las posibilidades de encarar espacios de investigación que podían cruzar información e investigación conjunta a partir de visiones sistematizadas de epistemología, filosofía del lenguaje, teoría literaria y estudios culturales, que se enmarcaban en el *Área Teoría y Filosofía*, por citar sólo un ejemplo. Es pues a partir del mencionado año que el IEB inaugura lo que hasta ese momento, en Bolivia, era muy poco común: eludir las tradicionales concepciones desarrollistas y economicistas y optar, más bien, por orientar la investigación hacia problemas inmediatos de la realidad boliviana, como los no-videntes, las comunidades de El Alto, o hacer hincapié en lo que fueron aspectos centrales de nuestra historia pero esta vez analizados bajo la visión crítica ya no del documento oficial como única referencia o fuente sino recurriendo al testimonio de grupos sociales “no letrados” que jamás habían pertenecido



a los círculos oficiales de poder y que, sin embargo, conformaban modos de vida, estrategias de resistencia social ignoradas por la historia “oficial”.

A partir del año 1999, los diferentes números de **Estudios Bolivianos** muestran ya una decidida tendencia a los estudios multidisciplinarios. Así, otra de sus áreas de investigación, *Historia y Teoría*, incluye, en su octavo número, una serie de artículos cuyas temáticas abarcan desde una amplia y profunda síntesis sobre la visión andina del mundo hasta salud y educación a partir de una perspectiva foucaultoniana, pasando por otras como momentos específicos de la historia de Bolivia o nuevos abordamientos teóricos sobre literatura. Lo que en realidad estaba haciendo esa aparente dispersión temática era marcar un rumbo diferente no sólo en lo que se refería a un nuevo tipo de publicación en sí, sino, principalmente, en lo concerniente a una nueva actitud frente al proceso investigativo. En efecto, las diversas y aparentemente inconexas temáticas que se exponían en ese número de **Estudios Bolivianos** de pronto hacían vislumbrar hilos subterráneos que se trenzaban, se comunicaban y ponían en contacto, dando como resultado un tramado en la que, por ejemplo, la perspectiva del filósofo o del literato se ocupaba de temas comúnmente tratados por historiadores, etnohistoriadores o antropólogos.

Del mismo modo, el número 10 de la serie que nos ocupa, *De Historia y Literatura*, concentra artículos que rebasan las fronteras de lo habitualmente estudiado por esas disciplinas. Es así que los ritos andinos, como concepciones del mundo, o las danzas de la postmodernidad andina pasan a concebirse como nuevos objetos de estudio, reflexión y análisis histórico y literario.

Hacia el año 2003, el Instituto de Estudios Bolivianos inicia una muy importante área de investigación: el *Área Educativa*. Está claro que un país como Bolivia, plurilingüe, multiétnico, definido por una diversidad que caracteriza sus identidades culturales, no puede concebirse sin continuas reformas de su sistema educativo. La Reforma Educativa de 1994, la primera que reconocía la diversidad cultural, racial y lingüística del país, fracasó de manera rotunda debido, entre otras cosas, a que afectaba intereses sectarios y a que fue torpe e irresponsablemente implementada por los educadores bolivianos. Obviamente, un instituto de investigaciones humanísticas no podía quedar al margen de una discusión tan importante, y es así que a partir de su undécimo número se incorpora esta temática que, si bien había sido ya tratada en el primer número de la serie, ahora lo hacía en forma sistematizada.

*Educación e interculturalidad* es el título que lleva el número 11 de **Estudios Bolivianos** y que ya en su Prólogo pone en tela de juicio algunos de los dilemas más acuciantes que debe enfrentar el tema de la educación en Bolivia: “¿Cuáles son las fuentes de las concepciones educativas



de las culturas originarias? En otras palabras, ¿es posible reconocer actualmente concepciones educativas de las culturas nativas?” La indispensable dilucidación y discusión de esta problemática nacional central es el objetivo de este número de la serie que concentra artículos que precisamente van a remover un tema de preocupante actualidad.

Finalmente, es importante mencionar que la serie **Estudios Bolivianos** también incluye números especiales que dedican sus páginas a temas puntuales. Así, el número 9, cuyo tema central es *El discurso de la evangelización del siglo XVI*, concentra el trabajo interdisciplinario de investigadores de historia y literatura y está a cargo el **Área Discursos, Historia y Cultura**. Se trata de un vigoroso aporte que relee documentos fundacionales en la historia de la evangelización colonial y reflexiona sobre hechos que forman parte sustantiva de la historia andina.

Del mismo modo, **Estudios Bolivianos 12**, último publicado de la serie, titulado *La cultura del pre-52*, reúne diversas reflexiones en torno a los discursos, la historia y la cultura de las décadas previas a la Revolución Nacional de 1952. Se trata de un conjunto de abordajes multidisciplinarios sobre la muy compleja época en que se comienza a diseñar la conciencia de nación y que desembocó en una de las revoluciones más importantes del continente en la que una serie de actores se disputaron la arena simbólica, los espacios de poder y los escenarios de convivencia.

**Dr. Juan Carlos Orihuela**

Director de Instituto de Estudios Bolivianos  
Universidad Mayor de San Andrés (UMSA)  
contacto: juanca@entelnet.com



Ítaca: Tejer y esperar. Blanca Wiethüchter. *Ítaca*. La Paz: Ediciones El Hombrecito Sentado, 2000. 47 pp.

Kawkrak sawütmastijay  
Kawkrak qapütmatijay...

[¿Y dónde está pues lo que tejiste?  
¿Y dónde está pues lo que hilaste?...]

Tejer en el altiplano, desde luego, es escribir usando la fuerza de la poesía. Por eso, el awayu (la manta de la mujer andina) es un texto misterioso que, más allá de su potencial uso, contiene un lenguaje simbólico. Tal lenguaje comprime los cuidados femíneos del mundo, su música, su florecimiento, su lluvia pura y fresca que limpia el color del color. Tal lenguaje, pues, canta conjuros que rescatan ecos, que dibujan figuras y originan paisajes. Por eso, las tejedoras (sawuri) emiten sentidos, formas fugitivas y evanescentes, que aguantan el ímpetu y la grandeza del mundo. Además, revelan las causalidades - las formaciones, las conexiones, las confusiones - y construyen nombres. Una de ellas, internada en el silencio, tejió y destejió un nombre: Penélope. Así la poeta boliviana Blanca Wiethüchter (1947 – 2004), en su poema *Ítaca*, canta un conjuro hartó (a)moroso.

El conjuro es el instante (d)escrito del acercamiento al Otro. El conjuro es un escrito que comienza en la superficie y termina en la profundidad. Por eso, contiene una comunicación con el Otro, que, aunque está más allá, en un terreno inverificable e indecible, promueve una experiencia, una *empeña*, que implica un conocimiento. El conocimiento del Otro suscita el *desarraigo* del lenguaje, la separación entre significado y significante. El lenguaje desarraigado permanece inexorablemente abierto, pues intenta contener al Otro. Así, en el conjuro el paisaje se convierte en imagen, en poema. Esta conversión no sólo implica un acercamiento, sino la invocación del nombre:

Hoy, Penélope estoy en tu nombre

Tan visible como el ascenso y descenso del sol, el conjuro comienza hoy y busca despertar la profundidad de un nombre: Penélope. Por eso, se necesita rescatar la historia de un nombre que pernocta en la isla, que espera el cuerpo perdido en la profundidad del mar o del recuerdo. Se necesita, además, pensar que Penélope es la misma, que permanece apacible esperando el regreso de Ulises y que Ulises está perdido, que no olvida el tejido ni las manos tejedoras. Sólo entonces el conjuro se activa y comienza su canción.



De esta manera, la voz poética invoca la imagen de Penélope y asume la intensidad de estar en su nombre. Así, trata de algún modo, de vivir en el cuerpo, en el tiempo, en el espacio de Penélope y no sólo de vivir pasivamente en él, pues anula todo gesto de identidad y se disfraza con la espera de Penélope. Entonces, la voz poética se inscribe en un contexto más complejo, no sólo se disfraza, sino dialoga consigo misma (que está en otra) y con la otra (que es disfraz). Este diálogo es trágico, ya que es simultáneamente exilio y comunión. Penélope-disfrazada desvirtúa la existencia de Penélope-disfraz, pues cuestiona su(s) semblante(s):

*¿A quien estoy velando?  
vigilante desvelada, vela que no vela  
¿A quién estoy esperando?*

La voz poética, entonces, invade (se está en) un nombre. El nombre contiene una actitud: la espera. Penélope es históricamente la mujer que aguarda. Reflejar, recrear, rehacer la espera constituye el primer “suceso” del poema. Por eso, la voz poética recorre la isla, la limpia, la prepara. Este recorrido implica un conocimiento lógico, que desentona con Penélope. Dicha desentonación suscita la indagación del otro ¿cómo espera el otro? ¿cómo se canta la espera del otro?

El otro no sólo es la voz que espera, es, también, el silencio, la posibilidad de no-decir. Por eso, la invocación, que suscita el movimiento corporal, motiva cierta búsqueda, cierta inquietud anímica, que causa el reconocimiento de la voz: ¿quién habla? ¿quién soy? Entonces, Penélope se encuentra en el espejo y, aunque se reconoce patria de Ulises, se sabe desierta, se sabe imagen de una mujer en la ventana, de una mujer esperando esperar en la ventana, de una mujer tejiendo la espera en la ventana...

Por eso, cuando Penélope se encuentra en el espejo, en su reflejo, no se reconoce. La presencia del cuerpo que no espera provoca el vacío. De pronto, esperar es oír, padecer, tocar, pero simultáneamente no es, pues se oyen huellas, se padecen las miradas, se toca el tiempo. Esperar, pues, es no sentir o es sentir al otro ausente. Así, la ausencia es el nuevo sentido incorporado, el sentido superpuesto al nombre de Penélope. Ahora, no hay mucho que decir, no hay mucho que hacer, pues la espera no corresponde a la espera de Penélope. Penélope no está. Sin embargo, algo se espera, desde el balcón; entonces, Penélope está.

*Soy  
siendo  
Penélope  
que ya no espera*



Cuando el sol finalmente se olvidó en el mar, Penélope comienza a borrar la espera. Penélope duda sobre la existencia de Ulises, el motivo de la espera, el impulso. Entonces, parece encontrar el vacío, el vacío es la otra, no es ella. Ella está, ella permanece. Sin embargo, hay un grito en su vientre que no habla.... Dicho grito promueve un saldo, un cambio: otro sueño, otra noche. Este cambio no sólo suscita la re-creación del sentido, sino la libertad del nombre. Así, Penélope ya no sabe a quien vela, a quien espera, a quien sueña. Simplemente se está en algún nombre, en alguna isla, en algún cuento que ya no cuenta, pues Penélope no espera a Ulises. Finalmente, Penélope que ya no espera, que sale de la circularidad del mito, de la imagen, se espera. Así, en la intimidad de lo solo... florece Ítaca.

**María Montserrat Fernández Murillo**

contacto: [umahallu@gmail.com](mailto:umahallu@gmail.com)



Por la fe de alcanzar una orilla. Mónica Velásquez. *El viento de los naufragos*. La Paz: Plural, 2005. 99 pp.

*El viento de los naufragos*, tercer poemario de Mónica Velásquez, nos enfrenta a la experiencia del naufragio como un espejo donde se reflejan las propias debilidades, la parte vulnerable del ser, y nos ofrece la posibilidad de carear esos ojos de la muerte que siempre soslayamos. Pero también éste como medida de nuestra fortaleza.

La palabra naufragio (*naufragium* síncopa de *navifragium*) se compone de *navis* (barco, nave), y de la raíz *frag* presente en el verbo *frangere* (romper). Varios sentidos rodean su significado: fractura, pérdida, hundimiento, y así retornamos al sentido figurado, al naufragio como *toda pérdida considerable aún no relacionada con el mar*.

Naufragar es entonces voltear la barca, tocar fondo, mirar hacia dentro. Para vislumbrar ese lugar es necesaria una distancia; algo que nos aleje y permita ver desde la otra orilla. Es aquí donde el viento inquieta, llama a partir (a emprender el viaje y a fraccionarnos). El viento impulsará la barca, la hará zozobrar y la sumergirá. Esta división es necesaria para asomarnos a la fragilidad íntima y reconocerla: *No soy yo/ quien se deshace/ en el temblor o la muda queja/ de un cuerpo roto/ (...)*. Y más adelante, en ese encuentro con la interioridad, la voz poética expresa: *Rota de mí/ esperando su cuerpo/ en el fondo del mar*.

El viento es también la fuerza que nos arranca de la embarcación: rompe el cuerpo, lo deja desnudo y expuesto a la intemperie, despojado incluso de su nombre. Viendo la desnudez como el estado de pérdida total o parcial de la territorialidad y la civilización; concretada la primera por la destrucción del navío, y la segunda por la privación de la vestimenta, en este caso no material, sino de identidad: *El viento aleje tu nombre, todo sea casi igual. / Hay demasiado peso en tu sombra/ y yo quiero curarte, lenta, con mi saliva*. El *yo poético* se transforma en el viento que despoja al *tú* de su nombre, y con ello de su identidad y su territorio, transportándolo a otros lugares y posibilidades desde donde observar y enfrentar el dolor. *Una niña guardada sin nombre*, quien dejará su desnudez para encarnar los dolores en su piel y aventurarse a naufragar en carne viva: *Magdalena, Beatriz, Juana la Loca, Justine*; ropajes que logren *obligarte a dejar el cuerpo, que sean la máscara segura para la celebración/ el personaje, el tú bien definido* y así hacer frente a aquello que se esquivo.

Para mirar a este “nuevo sujeto” y enfrentarnos a *los demonios de más adentro*, es necesaria la rigurosidad de la palabra: *gimir cada verso que te niega*, y así acceder al poder ambiguo y revela-



dor: *Entre dos mundos habita la palabra/ abriendo paso al indicio, cúmplase en mí tu voluntad, digo/ necesítame para cumplirte.* La palabra permitirá la visión del lugar de la fractura, de la escisión. *Hay heridas hondas -me dicen- necesitadas de decirse.* Las palabras, como ruego, como conjuro y hechizo, serán los puentes que acompañen la travesía por aquello que se teme. Las palabras protegen, acuden y frecuentan: *Asístanme mientras mi cuerpo se parte.* Un cuerpo no pesa, no duele, si es que está comandado por las palabras.

Enunciar el dolor, decirlo en sus múltiples posibilidades, permite hacerlo aprehensible y consciente; visible en un lenguaje que se muestra, nos desgarrar y nos arroja fuera de nosotros mismos, para permitirnos regresar. Se produce la ruptura, y nuestro cuerpo se manifiesta en una relación acerba que no puede escapar a lo erótico: el dolor como una intensa pasión. El erotismo es un enigma cuando el lenguaje no lo pone en evidencia, allí donde el cuerpo al dolerse denuncia su mutismo. Las palabras, el habla y la escritura, conforman un esbozo de nuestro inconsciente (estructurado como lenguaje), revelándolo como una serie de efectos que la palabra ejerce sobre el sujeto. El cuerpo se manifiesta, pues lo que no se puede decir en palabras emana por los poros. El dolor aparece también como una palabra que falta: *hallar en la sangrante garganta el vocabulario que te falta.*

Ese “dolernos el otro”, es el dolor que produce el cuerpo del otro y se le pide a la piel que responda. Como si hubiese piel en la punta de las palabras y palabras en la superficie de la piel. En el amor se hace evidente la necesidad del otro. Hay una búsqueda por parte del sujeto de esa fracción de sí perdida para siempre, aquello que se halla hundido en la profundidad: *talvez ya no esperarías que alguien diga tu nombre/ familiar, querido.*

*La naufraga* llega al otro lado, al revés de sí misma, y después de haber atravesado la desnudez, vuelve a vestirse e incluso disfrazarse: *Oí el eco de mis palabras, con otros acentos hirientes, / me enmascaré con ellas para no verme. / Así dispuesta volví a batirme con el mar.* Nuevamente la confrontación con uno mismo a partir del otro: el mar. Vuelve el espejo a reflejar nuestras debilidades, y es a través del lenguaje que se intentan dilucidar la vulnerabilidad y el entendimiento: *y entiendo detrás de mi comprensión, mi soberbia/ detrás de mi saber, mi miedo/ detrás de la crítica, mi espejo/ tras el placer, mi debilidad/ mi enfermedad tras las letras (...).* Las letras, las palabras como talismanes, la enunciación del nombre como la afirmación de nuestra existencia real, validada a través de la expresión del otro quien enuncia. Ese nombre como territorialidad, pertenencia, reconocimiento e identidad, también desde el otro: *partir también con vuestro nombre en mi batalla,* como un estandarte, una vela guía...



Mónica Velásquez, apuesta en *El viento de los naufragos* (Plural, 2005) por la fuerza existencial de la bella metáfora del naufragio: lanzados a la vida luchamos por llegar salvos al final, resistimos nuestros propios hundimientos y pérdidas, y lo hacemos por la fe de alcanzar una orilla.

**Jessica Freudenthal Ovando**

contacto: hardwaregeisha@hotmail.com



El camino que marca Potosí 1600 de Ramón Rocha Monroy. Ramón Rocha Monroy. *Potosí 1600*. La Paz: Santillana /Alfaguara 2002. 218 pp.

Pero ya entonces el pobre cónsul había perdido casi toda su aptitud para decir la verdad y su vida se había convertido en una quijotesca ficción verbal.

**Malcolm Lowry, *Bajo el volcán***

La narrativa boliviana, especialmente la novela, no tuvo momentos muy acertados a través de la historia. Las novelas que logran construir un mundo ficcional y cabalmente poético son pocas, contadas y muchas veces desterradas a espacios solitarios alejados del canon tradicional. Es así que podemos rastrear los momentos más importantes de la novela en la historia de la literatura boliviana. Nos encontramos con Nataniel Aguirre y su novela *Juan de la Rosa*, con Armando Chirveches, con novelas importantes como *La candidatura de Rojas* y *La casa solariega*, Jaime Saenz y su *Felipe Delgado*. Estos tres autores conformarían una línea que no fue seguida cabalmente por otros novelistas. El más famoso de éstos en Bolivia, Saenz, fue imitado y convertido en ídolo por lectores mediocres y escritores sin la capacidad de escribir. Esta lista resumida tiene a otros autores a su alrededor, pero hacerla así de pequeña nos permite enfatizar en la pobre producción novelística del país.

En esta línea es donde entra la novela *Potosí 1600* del escritor Ramón Rocha Monroy. Esta novela, publicada el 2002, sigue la senda dejada por los grandes escritores bolivianos para convertirse en un nuevo puntal y una novela que funda la próxima literatura boliviana. Este libro aparece a veintitrés años del suceso literario que fue la novela *Felipe Delgado* de Jaime Saenz, novela que revolucionó el mundo literario boliviano y que debió hacerlo en Latinoamérica. Es así que *Potosí 1600* se encarga de seguir una tradición literaria que no tiene que ver con la tradición boliviana. O sea que el “canon” boliviano instaurado por críticos y escritores, ese canon tradicional que cuartó la literatura boliviana, es reemplazado por un canon propio del autor. De esta manera Rocha Monroy desecha el costumbrismo, naturalismo y realismo (tan arraigados en las letras bolivianas) y prefiere establecer un espacio ficcional que enfatice en el poder de la palabra escrita y los mundos que ésta está reconstruyendo. Rocha Monroy, por lo tanto, está del lado de Jorge Luís Borges y no de Alcides Arguedas. Más del lado de Miguel de Cervantes que de Ricardo Palma. No se arraiga empecinadamente al suelo que pertenece. No escribe sólo para representar lo boliviano, recrea un mundo sin análisis sociológicos.

Ahora bien, hablemos de la novela. *Potosí 1600* es la recreación del Potosí colonial. De esa ciudad que fue centro económico del continente en la Colonia española. A partir de los textos



de los cronistas de la época (resaltando la importancia de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, padre de las letras bolivianas) instaura un Potosí distinto, delirante, absurdo, total. Es a partir de esta recreación que logra construir un espacio poético con características distintas a los espacios poéticos instaurados tradicionalmente en Bolivia.

En *Potosí 1600* nos encontramos con la relevancia de la duda como catalizadora de la producción de sentidos. Las posibilidades que este concepto permite instauran un mundo sin verdades cerradas ni búsquedas últimas de significaciones. La duda implanta el juego de la mentira y lo absurdo, del caos, del desorden, le da importancia al lector. Pero *Potosí 1600* no instaura la duda como eje central y único, su relación con otros libros permitirá la duda y ramificará más gestos poéticos. La parodia es, pues, otro eje central en el libro. Esta parodia es interesante porque es el desplazamiento de libros centrales para la literatura universal. *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes; *La villa es sueño*, *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca; poemas de García Lorca; el barroco; la picaresca entre otros son devorados por el texto de Rocha Monroy y convertidos en parte de la escritura de *Potosí 1600*. Por otro lado, el texto principalmente parodiado son las crónicas de Arzáns, el cronista boliviano que fue descubierto tardíamente y que inicia las letras bolivianas.

El teatro es una imagen importante en la novela, pero no solamente como parte de un grupo de personajes que son cómicos de la lengua, sino como un gesto que plantea la dramatización de la escritura y su activación a partir de la presencia del lector. El autor pone en escena las escrituras de Cervantes, Calderón y Arzáns. La representación no es sólo la de los actores, es la puesta en escena que permite la palabra escrita de escrituras anteriores, de personajes no definidos, de una ciudad conocida pero recreada. En este sentido, *Potosí 1600* es la reconstrucción ficcional de una ciudad. Sin importar mucho sus ecos de la realidad pero partiendo de estos para instaurar el espacio poético de la novela.

El libro de Rocha Monroy está en continua relación con el lector. Instaura un espacio donde el encuentro entre obra y lector desencadenará un duelo, y el producto de este encuentro es la experiencia de la lectura. Así es que la novela permite un espacio de seducción y juego, donde las lecturas únicas y lineales no tienen cabida.

La Historia, la visión del pasado, es siempre caótica y festiva en el libro de Rocha Monroy. El pasado no tiene más verdad que el futuro y todo parte de la reconstrucción a partir de la imaginación. Todo lo que se ha vivido es igual de certero que lo que se va a vivir. La memoria es igual que el olvido, el recuerdo funciona para atrás y para adelante. Esta visión es también posible gracias a la fiesta, espacio privilegiado en la novela.



Llegamos ahora a un espacio importante para la novela como es el tema de la comida y el alcohol. Estos dos elementos hacen de esta novela tan importante, sea divertida y especial. Es aquí donde se desmarca claramente del costumbrismo. Rocha Monroy describe extensa y detalladamente recetas de varios platos de comida en la novela, pero no es una mera descripción que retrata las costumbres del pueblo potosino, sino que es la explosión de la palabra escrita que pone en escena el disfrute, el desperdicio verbal (muy del barroco) y así hace de la comida un gesto literario y ya no real. Los comestibles son escritos como posibilidad y duda. Por el lado del alcohol es importante que este líquido se opone a la naturalidad del agua. Así vemos la vocación artificial y ficcional que tiene la novela. La borrachera será un eje central, un estado de conocimiento, una posibilidad de sentidos y significaciones. Esta importancia de la comida y del alcohol en *Potosí 1600* posibilita más la novela y la hace, por lo tanto, relevante en las letras bolivianas y en el futuro de éstas.

Esta novela hace un quiebre en lo que se viene escribiendo en Bolivia. Es muy posible que pase algo desapercibida y que en unos veinte años recién se publique otra novela boliviana que haya seguido la senda que está marcando Rocha Monroy.

**Mauricio Murillo**

contacto: [efuieranme@msn.com](mailto:efuieranme@msn.com)



Mariela A. Gutiérrez. Rosario Ferré en su Edad de Oro. Heroínas subversivas de *Papeles de Pandora* y *Maldito Amor*. Madrid: Editorial Verbum, 2004. ISBN84-7962-286-5. 202 páginas.

Durante mucho tiempo, la mayoría de los estudios críticos y teóricos sobre la creación cultural de mujeres en América Latina, así como en las llamadas sociedades periféricas como África y Asia, se apoyaban o, mejor dicho, partían de las propuestas teóricas y críticas de estudiosos o estudiosas occidentales, y más específicamente de Estados Unidos y/o Europa. Por lo tanto, las reflexiones críticas sobre las experiencias personales, económicas, sociales, políticas y culturales de las mujeres que evolucionaban en esos espacios se habían regido por la mirada distante y externa de la crítica feminista occidental y eurocéntrica. La situación empezó a cambiar a mediados del siglo XX, con la emergencia de nuevas perspectivas teóricas y críticas procedentes de Latinoamérica. Entre las pioneras de ese movimiento se destaca la escritora mexicana Rosario Castellanos en los años cincuenta, y más tarde la misma Rosario Ferré en la década de los 70. La aparición de estas reflexiones teóricas internas, objetivas y más apegadas a la realidad y a las múltiples experiencias de la mujer latinoamericana favoreció, no cabe duda, una visión más inmediata, directa e íntima, y menos contaminada de las mismas. Es decir, son estudios que se dan sin la mediación histórica ni geográfica que había prevalecido hasta entonces.

El libro de Mariela A. Gutiérrez, crítica y ensayista cubano-canadiense, sobre la obra de la creadora puertorriqueña Rosario Ferré es un trabajo muy valioso ya que marca un hito muy importante en el campo de los estudios teóricos sobre la literatura latinoamericana escrita por mujeres. Por un lado, representa una culminante incursión global y sistemática en el terreno de la literatura femenina, la cual hace a través de una exploración rigurosa, sostenida y profunda del feminismo —valiéndose de diferentes herramientas críticas— con la que corona quince fructuosos años de sostenida labor en la que es su segunda especialización —escritoras del siglo XX en América Latina—, entre las cuales ha dedicado quince años completos a Rosario Ferré con más de treinta colaboraciones entre artículos publicados, ponencias en congresos académicos y como conferencista invitada. Ahora bien, es menester aclarar que la experiencia femenina es un tema que siempre ha estado presente en la obra de Gutiérrez, aún en sus estudios afrohispanistas —su primera especialización—, aunque fuese de forma tangencial u oblicua, pero siempre subyacente, en la profusa y prolífica bibliografía crítica de Gutiérrez. De otro lado, este volumen puede considerarse como el punto sobresaliente de la trayectoria crítica de Gutiérrez en el campo de los estudios de género. En verdad, este volumen es un verdadero reto, ya que Gutiérrez emprende una tarea monumental al dedicarse por entero a una de las escritoras más polifacéticas y sofisticadas de América Latina: Rosario Ferré, novelista, cuentista, poeta, ensayista y crítica literaria. Cabe también afirmar, y no está de mal resaltarlo, que este libro de Gutiérrez es el primer estudio monográfico de su género dedicado a la obra de Rosario Ferré.



En este volumen, Mariela A. Gutiérrez nos propone una mirada crítica original, rigurosa y objetiva sobre dos textos primordiales de Rosario Ferré, *Papeles de Pandora* (1976) y *Maldito Amor* (1988), dos obras separadas por un lapso de más de diez años. Los textos mencionados se ubican cronológicamente dentro de una trayectoria vital y literaria que Gutiérrez llama la *Edad de oro* de la autora. Desde un punto de vista metodológico y tipográfico, el libro consta de una introducción, seis secciones identificadas como “partes”, pero que la autora también llama “capítulos”, un epílogo seguido de una extensa bibliografía, un índice de cuentos y ensayos de Ferré, y finalmente un índice temático. Es, pues, un libro muy bien organizado y, por ende, una excelente obra de referencia de fácil consulta. Tanto la introducción como el epílogo, así como todas las partes o capítulos incluyen una bibliografía sucinta que confiere a la obra una riqueza informativa y referencial sin parangón. Cabe destacar también que el texto lleva notas a pie de página que incluyen aclaraciones y/o traducciones, las cuales pese a ser un poco extensas, llegando a ocupar casi toda la página en algunos casos, contribuyen no obstante a una mejor comprensión del estudio. Sin embargo, se recomienda en ediciones posteriores reducir la extensión de las mismas. Desde una perspectiva interdisciplinaria, el presente libro aborda el tema de la mujer y de la opresiva realidad patriarcal en los textos mencionados con aportes provenientes de la psicología, el psicoanálisis, la crítica literaria feminista y, hasta nos atreveríamos a decir, los estudios culturales. En otras palabras, Gutiérrez hace gala de un verdadero malabarismo crítico y teórico, de ahí la originalidad de su estudio, el cual, además, llena un vacío en el campo de los estudios ferrerianos y latinoamericanos en general.

La introducción discute el concepto del “Eterno Femenino” (14) que da pie a un verdadero “tour de force” retórico al hacer un breve recorrido histórico del lugar que la mujer ocupaba en la sociedad occidental “desde los tiempos ancestrales” hasta la actualidad. Asimismo demuestra el poder político, económico, social y cultural que otrora detentara la mujer y que luego fue perdiendo poco a poco a favor del hombre que impuso la hegemonía de lo que Gutiérrez llama el “Principio Masculino” (18). Concluye manifestando que el “sentimiento de ausencia del Principio Femenino engendra en sí la necesidad de su búsqueda” (19). Y ése es el contexto en el que se enmarcan el estudio de los textos analizados en *Rosario Ferré en su Edad de Oro*. El Capítulo primero es una aproximación psicoanalítica a las experiencias de los personajes femeninos en el cuento “La muñeca menor”, y estudia el uso del doble o *Doppelgänger* como recurso estratégico para subvertir y abrogar el orden hegemónico patriarcal. El capítulo II se centra en el relato “Amalia”. Si bien sigue valiéndose del *Doppelgänger* como recurso, se apoya en la ironía en sus distintas variantes: dramática, literaria y “logogrifa”, palabra acuñada por la autora, como estrategia para la desarticulación del orden patriarcal y como primer paso hacia la construcción de una identidad femenina incondicional. En cuanto al capítulo III, es un estudio



lacaniano del relato “Cuando las mujeres quieren a los hombres” donde explora el discurso del deseo como plataforma y medio para conseguir lo que la autora describe como *l'unité* (la unidad). Ese proceso, marcado por la tensión entre un “yo” y un “tú”, acaba, de hecho, en una metamorfosis que deja en el aire la posibilidad de alcanzar esa tan anhelada unidad y, por ende, conseguir la identidad plena. El capítulo IV procede a una readaptación narrativa de “La cenicienta”, uno de los relatos más antiguos y populares de la literatura universal bajo el título de “El collar de Camándulas”. Es un análisis mítico-simbólico de la personalidad fragmentada de los personajes femeninos cuyas relaciones están marcadas por la tensión, en su búsqueda de un espacio cultural propio al margen de o dentro del impuesto por el patriarcado. En el capítulo V, recupera el deseo como elemento analítico para estudiar la pasión y el destino en otro cuento antiguo y popular, “La bella durmiente”. El recurso estratégico al doble permite a María de los Angeles, personaje central del relato, buscar, encontrar y afirmar su identidad negada. Por último, el capítulo VI, analiza los anhelos y esperanzas socio-políticos de la sociedad puertorriqueña en el relato “Isolda en el espejo”, desde una perspectiva lacano-kantiana. En todos estos relatos, el uso del doble desempeña un papel estratégico y crucial en la recuperación de la identidad femenina fragmentada y dislocada por la cultura patriarcal hegemónica, asimismo el doble se convierte en constante narrativa polifacética; es decir, es discurso, estrategia y arma cuyo objetivo es aglutinar las fragmentaciones vitales, discursivas y espaciales de la mujer para luego proceder a su reincorporación a espacios asépticos, o sea, inmunes a la contaminación del discurso patriarcal.

Los capítulos se pueden leer independientemente y en cualquier orden sin que ello altere la comprensión del mensaje. No obstante, es preciso recalcar que el orden de los capítulos responde a una estrategia precisa de la autora. Por un lado, está estrechamente ligada a las experiencias de los personajes recogidas en los espacios narrados; y por el otro lado, el texto está estructurado por el instrumento analítico que usa la autora para interpretar la realidad de los personajes femeninos y sus experiencias dentro de estas geografías sociales e históricas. La bibliografía final, muy amplia y detallada, denota un esfuerzo meticuloso y de gran rigor investigador. Es extensa y muy comprensiva, y consta de siete partes que contemplan áreas como: “ficción y narrativa”, “poesía”, “crítica”, “artículos en Zona de Carga y Descarga”, “relatos para niños”, “artículos en periódicos” y “tesis de doctorado de Rosario Ferré”. La bibliografía es tan exhaustiva que es, en sí sola, una excelente herramienta de trabajo, no sólo para el investigador de la obra ferreriana, sino también para todos aquéllos que se dedican a la literatura latinoamericana en general. La edición del libro es atractiva y la calidad de la tipografía muy buena, lo cual no es nada sorprendente si nos guiamos por las publicaciones anteriores de Gutiérrez. En suma, abrigamos la esperanza de que este valioso trabajo, por su seriedad, su profundidad, su



originalidad y su rigor crítico sirva de catalizador para promulgar y generar un amplio debate sobre la creación cultural de Rosario Ferré. Es un estudio imprescindible para los que quieren profundizar su conocimiento y ahondar su investigación en el tema de la mujer en la literatura latinoamericana. El estudio de Gutiérrez es de gran mérito y representa una aportación crítica fundamental al conocimiento de la obra de Rosario Ferré.

**M'baré N'gom**

Ph.D. Morgan State University,

Baltimore, Maryland, USA

contacto: [mngom@modc.morgan.edu](mailto:mngom@modc.morgan.edu)



Ana María da Costa Toscano. *El discurso autobiográfico en la escritura de Horacio Quiroga*. Valladolid: Universitas Castellae, 2002.

Horacio Quiroga fue un escritor que vigorosamente impuso lo personal en su ficción obligando a los críticos a establecer conexiones significativas. Sin embargo, este libro es el primer estudio sistemático de todo lo escrito por Quiroga a la luz de los nuevos planteamientos teóricos acerca de lo autobiográfico, como esa trama en la cual se entretrejen las manifestaciones íntimas de un Yo y sus correspondientes *autopseutos* en una invención del propio Yo. Desde esta perspectiva que pone en jaque las parcelaciones impuestas a “lo real” y “lo imaginado”, da Costa Toscano analiza la escritura de Quiroga como un doble juego de máscaras donde el Yo se transmite, se crea y se recrea dentro de una intertextualidad referencial proyectando, a la vez, ciertos mitos de identidad.

Da Costa Toscano demuestra así que hechos concretos provocan en el discurso autobiográfico del autor, una identificación con las figuras de Robinson Crusoe (rechazo de la ciudad por espacios naturales de El Chaco y Misiones) y Don Juan (el seductor que no consigue retener el amor verdadero). Es más, la autora detecta el mito de Narciso como un modo de significación del Yo de Quiroga, como ese punto seminal de una escritura en la cual el Yo es él mismo y su reproducción en el lenguaje que, como el agua, constituye ese reflejo por siempre en movimiento.

El acucioso estudio de artículos, cartas y un diario de vida, aparte de los textos de ficción, permite a da Costa Toscano documentar ese proceso de búsqueda que no encuentra resolución y que se expresa en un discurso intimista y ficcional donde el laberinto del lenguaje le permite a Quiroga escapar del mundo que lo rodea mientras, simultáneamente, se siente atrapado por las circunstancias de su vida. Desde esta perspectiva, el ámbito natural de Misiones es el espacio de la autoafirmación, el que le permite a Quiroga crear un mundo narrativo en el cual proyecta imágenes y situaciones simbólicas de su propio presente conflictivo.

Si la ficción de Quiroga es la impostura de un Yo autobiográfico, su diario escrito en París constituye lo confesional sin máscaras ni ataduras donde el Yo es tanto emisor como destinatario en un relato que, como señala Alain Girard, posee una máscara transparente. Sin embargo, estos relatos de un Yo disperso al paso de los días que traen nada más que desastres para el autor, permiten a da Costa Toscano establecer otro mecanismo de la proyección autobiográfica en la novela *Historia de un amor turbio* (1908) donde París, en una impostura y alegoría sublimatoria del Yo, deviene en cartografía artística y amorosa.

A la luz de lo autobiográfico tan prolífero en mecanismos identitarios, da Costa Toscano hace una reevaluación de las dos novelas de Quiroga calificadas como deficientes por un consenso de la crítica. Este método de análisis representa un desafío a los paradigmas críticos impuestos a la ficción como texto en el ámbito de lo puramente “imaginado”. Desde esta innovadora aproximación, estas novelas y algunos cuentos analizados por la autora se revelan como remodelizaciones literarias de vivencias autobiográficas. Por otra parte, los lúcidos comentarios críticos acerca de las más de doscientas cartas escritas por Quiroga, ponen de manifiesto un contenido confesional de diferentes registros dependiendo del destinatario y la proyección de imágenes de un Yo que se reitera en sus otros textos.

En este libro, da Costa Toscano produce desestabilizaciones muy valiosas con respecto a las cuidadosas taxonomías de la crítica rescatando un aspecto autobiográfico generalmente puesto en segundo lugar. Invirtiendo los términos de una crítica que se concentra en el texto ficcional y omite lo catalogado como “falacia biográfica”, la autora pone en evidencia que el discurso autobiográfico da coherencia a la diversidad de textos escritos por Horacio Quiroga. Es más, la escritura misma se nos revela como un proceso de proyecciones, enmascaramientos y alegorías de aquel sujeto que elige escribir para decirse a sí mismo.

**Lucía Guerra**

Universidad de California, Irvine

contacto: [lcunning@uci.edu](mailto:lcunning@uci.edu)



***Libros y  
revistas  
recibidos***





## Libros recibidos

ADÁN, Martín: *Obra poética en prosa y verso*, Universidad Católica del Perú, Lima, 2006.

CARRIQUIRY, Guzmán (2005): *Una apuesta por América Latina. Memoria y destino históricos de un continente*, Buenos Aires, editorial Sudamericana.

CASALLA, Mario (2003): *América Latina en perspectiva. Dramas del pasado, huellas del presente*, Buenos Aires, Editorial Altamira.

HAAS, Alberto y Federico More (2006): *Antología de la poesía alemana*, Universidad Católica del Perú, Lima.

HOPENHAYN, Martín (2005): *América Latina, desigual y descentrada*, Buenos Aires, editorial Norma.

LAO ZI (2006): *Dao de Zhen Jing. Urdimbre verdadera del camino y su virtud*, Lima, Pontificia Universidad católica del Perú.

LENGHARDTOVÁ, Jana (2004): *Desafíos sociales de América Latina en el siglo XXI. IV congreso europeo CEISAL de latinoamericanistas*, Bratislava.

LOPES, Ney (2005): *América Latina e Caribe: análisis & desafío*, Brasil, Presidente do parlamento latino-americano.

MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006): *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Ed. Cuarto propio, Santiago de Chile.

MORGENFELD, Leandro: *El Mercosur en cuestión. Integración económica e inserción internacional*, Cuadernos de trabajo N° 1, Facultad de económicas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PAJOVIC, Solobodan (2007): *Interculturalidad en los procesos de la formación identitaria de América Latina: percepciones e interpretaciones*, Ed. Magatrend Universidad, Belgrado.

PALMA, Clemente (2006): *Narrativa completa I y II*, Lima, editorial universidade Pontificia católica del Perú.



PÁRSSINEN, Martti y Korpisaari, Antti (2003): *Western Amazonia-Amzonia occidental. Multi-disciplinary studies on ancient expansionistic movements, fortifications and sedentary life*, ed. Renvall Institute Publications University of Helsinki, Finland.

PÁRSSINEN, Martti y Anne Lammila (2006): *Colombia. Proceso de paz en el 2006*, ed. Renvall Institute Publications University of Helsinki, Finland.

PERALTA, Alejandro: *Ande el kollo*, Universidad Católica del Perú, 2006.

RODRIGUEZ, Francisco (2005): *Migraciones e interculturalidad. Experiencias europeas y latinoamericanas*, Cuaderno de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

VIDAL, Virginia (2004): *Crímenes de mujeres*, Chile, editorial Catalonia.

WENDORFF TIFFERT, Liliana (2006): *Camacho c'est moi: Parodia social y géneros literarios en La tía Julia y el escritor*, Editorial de San Marcos, Lima.

VV.AA. (2006): *Guanajuato en la geografía del Quijote. XVI Coloquio Cervantino Internacional en el IV centenario de Don Quijote*, ed. Museo iconográfico del Quijote, México.

\_\_\_\_\_ (2006): *Ibarguengoitia a contrareloj*, Guanajuato, México, Editorial Senado de la República Mesa Directiva.



## Revistas recibidas

*América Latina Hoy revista de Ciencias Sociales* (2006), Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

*Diplomacia* N° 107, Abril-Junio (2006), Santiago de Chile.

\_\_\_\_\_ N° 108, Julio – Septiembre (2006), Santiago de Chile.

\_\_\_\_\_ N° 109, Octubre- Diciembre (2006), Santiago de Chile.

*Iberoamericana*, n° 1-2, Moscú, Instituto de Latinoamérica. Academia de Ciencias de Rusia, 2006.

*Sapere aude* n° 1 *Vanguardias artísticas*, Universidad de Filosofía y letras de Guanajuato, 2005, México.

\_\_\_\_\_ n° 2 hermenéutica y existencialismo, Universidad de Filosofía y letras de Guanajuato, 2006, México.

\_\_\_\_\_ n° 3 América latina, ¿génesis de la alteridad? Universidad de Filosofía y letras de Guanajuato, 2005, México.



# AMÉRICALATINAHOY

Revista de Ciencias Sociales



n° 44, diciembre del 2006

## URUGUAY: DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA AL TRIUNFO DE LA IZQUIERDA

**Gustavo Bittencourt:** Uruguay 2006: desarrollo esquivo o ruptura con la historia

**Gustavo de Armas:** Sociedad y políticas sociales en Uruguay desde la transición democrática al gobierno del Frente Amplio

**Lucía Selios:** Los últimos diez años de la cultura política uruguaya: entre la participación y el desencanto

**Adolfo Garcé y Jaime Yaffé:** La izquierda uruguaya (1971-2004): ideología, estrategia y programa

**Lilia Ferro Clérico:** Democracia y política exterior: Uruguay 1985-2006

## VARIA

**Marta Graciela Cabeza:** Las capacidades internacionales de los entes subnacionales en Argentina y en Italia.  
Un análisis comparado

**Celso Roma:** Organizaciones de partido en Brasil: el PT y el PSDB bajo perspectiva comparada

DISPONIBLES A TEXTO COMPLETO TODOS LOS ARTICULOS DE  
AMÉRICA LATINA HOY EN

<http://americo.usal.es/documentos/>

---

AMÉRICA LATINA HOY se publica tres veces al año (abril, agosto y diciembre) y se incluye sistemáticamente en las bases de datos: ISOC-América Latina, Réseau Amérique-Latine, Ulrich, Catálogo Latindex, HLAS, Hispanic Periodical Index (HAPI), Thompson Gale, IBBS, REDALyC y DIALNET

Esta es una publicación del Instituto Interuniversitario de Iberoamérica,  
con Ediciones Universidad de Salamanca.

✉ [latinohoy@usal.es](mailto:latinohoy@usal.es)

**INSTITUTO INTERNACIONAL DE  
LITERATURA IBEROAMERICANA**



*Revista Iberoamericana*

patrocinada por la

**UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH**

*Directora de Publicaciones*

MABEL MORAÑA

*Comité de Pittsburgh*

JEROME BRANCHE

BOBBY J. CHAMBERLAIN

ELIZABETH MONASTERIOS

*Secretario Tesorero*

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	US\$ 75.00
Socio Protector	US\$ 100.00
Institución	US\$ 130.00
Institución Protectora	US\$ 170.00
Estudiante	US\$ 30.00
Profesor Jubilado	US\$ 40.00
Socio Latinoamérica	US\$ 40.00
Institución Latinoamérica	US\$ 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

**INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA**

*Revista Iberoamericana*

1312 Cathedral of Learning

**University of Pittsburgh**

Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-3359 • Fax (412) 624-0829

illius@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~hispan/~illi>

# IBEROAMERICANA

## AMÉRICA LATINA ESPAÑA - PORTUGAL

Ensayos sobre letras  
historia y sociedad  
Notas. Reseñas  
iberoamericanas

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el Instituto de Estudios Ibero-Americanos de Hamburgo (IHK) y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS: **Nº 23:** El mundo de las plantaciones bananeras. Nuevos objetos, nuevos enfoques. **Nº 24:** Prácticas de poder y estrategias de resistencia en la España democrática. **Nº 25:** En(tre) dos naciones: articulación política y cultural de los mexicanos en Estados Unidos. **Nº 26:** España y Alemania: aspectos clave de sus relaciones bilaterales en el siglo XX

### Suscripción anual (4 números):

€ 60 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 Particulares

### Número individual

€ 16,80 (más gastos de envío)



IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - VERVUERT Verlagsgesellschaft, Wielandstr. 40 - D-60318 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43



## Suscríbese a *Nuestra América*, Revista sobre la Cultura Latinoamericana

- |  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| Suscripción individual (anual) para estudiantes  | <input type="checkbox"/> 20 euros   |
| Suscripción individual (anual) para profesores   | <input type="checkbox"/> 40 euros   |
| Instituciones suscriptoras                       | <input type="checkbox"/> 50 euros   |
| Suscripción (anual) para Países Latinoamericanos | <input type="checkbox"/> 40 dólares |

### Canje y suscripción

Para canje y suscripción dirigirse a Ana María da Costa Toscano, Directora de *Nuestra América*, Centro de Estudios Latino - Americanos CELA

### Nombre y apellidos / Institución

---

### Dirección

---

### Código Postal / País

---

### Nº Cuenta (NIF)

---

### Teléfono / fax / e-mail

---

Junto envío el cheque nº \_\_\_\_\_

del Banco \_\_\_\_\_

cuyo valor es de \_\_\_\_\_

euros para la suscripción de la Revista de Estudios Latinoamericanos

Fecha \_\_\_\_\_ Firma \_\_\_\_\_

El cheque debe enviarse a la orden de Fundación Fernando Pessoa.

Toda la correspondencia debe ser dirigida a la Redacción de *Nuestra América*. Revista de Estudios sobre la Cultura Latino-Americanos, Centro de Estudos Latinoamericanos de la Universidade Fernando Pessoa, Praça 9 de Abril 349, 4249-004 Porto, Portugal. E-mail: [atoscano@ufp.pt](mailto:atoscano@ufp.pt)

## **Revista *Nuestra América***

Nuestra América se publicará en forma semestral. El consejo de redacción decidirá la publicación o no de los trabajos recibidos, sobre los cuales no se compromete a mantener correspondencia. Los artículos serán sometidos a evaluación de expertos mediante el sistema de doble ciego. Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente la opinión de la revista.

Sólo se permitirá la reproducción total o parcial de los mismos a condición de que se mencione la fuente y se haga llegar la copia a la redacción.

Además la revista publica también reseñas y notas bibliográficas sobre libros de crítica literaria y cultura iberoamericana cuya fecha de publicación no pasen los tres años. Las mismas deben ser enviadas a la Directora de Reseñas Dra. María Teresa Medeiros Lichem. Los primeros números estarán dedicados por países, así, el próximo será sobre Argentina.

El centro publica la revista *Nuestra América*, organiza simposios, congresos y concursos de los diferentes temas que se relacionen con la cultura iberoamericana. Para conseguir estos objetivos, el centro invita a todos para asociarse con el fin de apoyar su obra. Los asociados, tanto extranjeros como nacionales, se reúnen anualmente en congresos organizados por el centro. Los interesados deben enviar su cuota por adelantado.

## **Normas editoriales**

Los artículos que se publiquen tanto por personas que autorizaron su publicación o aquellas que sean invitadas por la directora serán asesorados por los respectivos dictámenes que evaluarán hasta dos veces los artículos propuestos. De esto dependerá el éxito de la revista dentro del ámbito académico portugués como en el extranjero.

Los manuscritos deben ser enviados al director/a (pues se puede dar la dirección de la revista a un miembro elegido por la editora de la misma), con dos copias y un disquete de 3.5 o

por anexo. La extensión de los mismos no debe exceder las 14 ó 15 páginas incluyendo la bibliografía y notas. Dichos artículos deben respetar las normas editoriales que enviarán sus directores y pueden redactarse en castellano y portugués. Los manuscritos deben enviarse en forma anónima entre los dictaminadores o asesores de cada especialidad, los cuales evaluarán el mérito de los mismos para su publicación. En caso de que el artículo no sea aceptado para su publicación se le comunicará a su autor.

Los artículos deben seguir la norma que impera dentro de los medios académicos: dar un enfoque de lo que se quiere demostrar con las teorías metodológicas que pertenezca a cada tema. Desarrollar el tema y luego realizar una conclusión del mismo.

*Nuestra América* publicará trabajos de creación literaria tales como poesía, cuento, piezas cortas de teatro, ensayo de crítica literaria, reseñas, bibliografía, entrevistas, etc.

**Todas las contribuciones serán evaluadas por el Consejo Editorial. La redacción se reserva el derecho de no devolver los originales.**

Las contribuciones no deben superar los 30.000 caracteres incluidos los espacios en blanco y las notas, que deben ser reducidas al mínimo posible. Es decir unas 15 ó 20 folios. Deben adecuarse exactamente a las normas editoriales que aparecen a continuación.

Se ruega prescindir de las fórmulas “loc. cit”, “op. cit” e “ibídem”. Las referencias bibliográficas serán incorporadas en el texto según el sistema autor-fecha. Ejemplo:

(Pelaye Prado 1995: 145-154)

Al final del artículo aparecerá una lista bibliográfica completa ordenada alfabéticamente. Ejemplos:

## MONOGRAFÍAS Y VOLÚMNES COLECTIVOS

*Apellidos, Nombre (Año): Título. Lugar de edición: Editorial.*

*Apellido, Nombre/Apellido, Nombre (Año): Título. Lugar de edición: Editorial.*

*Apellido, Nombre/Apellido, Nombre (eds.) (Año): Título. Lugar de edición: Editorial.*

## CONTRIBUCIONES EN VOLÚMENES COLECTIVOS

Apellido, Nombre (Año): "Título". En: Apellido, Nombre/Apellido, Nombre (eds.): Título. Lugar de edición: Editorial, pp. xx-xx

## ARTÍCULOS EN REVISTAS

Apellido, Nombre (Año): "Título". En: Revista xx [...], xx [Nº], pp. xx-xx

## DOCUMENTOS EN INTERNET

Apellido, Nombre (año): "Título". En [http://www. \[URL completo\]](http://www. [URL completo]) (Fecha en que se visitó la página).

Las notas a pie de página deben usarse sólo para aclarar algún punto contenido en el texto, nunca para referencias bibliográficas.

Debe aparecer un solo espacio entre cada palabra del texto.

Las siglas “ ” sólo deben usarse para indicar citas que provienen de fuentes citadas.

Las siglas ‘ ’ se usan para indicar el uso metafórico o figurado de algún término, p. ej.: su ‘yo’, etc.

Las citas de más de cuatro líneas de extensión deben ocupar un párrafo aparte. En ese caso no deben usarse “ ”. Debe aparecer un punto al final del material citado, seguido por la referencia bibliográfica entre paréntesis tal como indicamos arriba. Luego del paréntesis no debe aparecer otro punto.

Las citas de menos de cuatro líneas de extensión deben siempre incluirse dentro del texto mismo, y deben indicarse siempre empleando el “ ”. A cada cita debe seguirle la información bibliográfica relevante entre paréntesis. El punto y aparte debe situarse después del paréntesis en caso de que la cita aparezca al final de una oración.

Los tres puntos deben usarse para indicar las elipsis. Cuando se refiere a una elipsis en un texto citado los tres puntos deben ir dentro de corchetes: [...]. Cuando son producto del autor de la ponencia, no aparecen entre paréntesis: ... No debe nunca usarse tres puntos

separados, sino que debe insertarse el símbolo adecuado del menú 'Insertar' – 'símbolo' – 'símbolos especiales'.

La primera mención de un libro – sea de ficción o no – o de un manuscrito debe ir siempre acompañada por la fecha de publicación entre paréntesis, p. ej.: *Los pájaros de Bangkok* (1983) de Manuel Vázquez Montalbán, etc. *Debe siempre citarse la fecha de primera publicación del texto o del manuscrito, nunca el de una edición reciente. En el caso de que se tenga que manejar una edición reciente, es imprescindible incluir en el texto la fecha de primera publicación entre corchetes y en la bibliografía indicar esa fecha más la fecha de la edición usada:*

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1999) [1983]: *Los pájaros de Bangkok*. Barcelona: Planeta.  
*En el texto ese ejemplo aparecería como indicamos unas líneas más arriba.*

*Las palabras extranjeras que se emplean en el texto deben aparecer en cursiva.* La cursiva sólo se emplea para palabras extranjeras y para títulos de libros, revistas, etc., no para otras cosas.

**Por favor no subrayar los títulos.**

Al comienzo del trabajo debe aparecer: título del trabajo (centrado); dos líneas más abajo: nombre del autor (a la derecha).

En el nombre del autor del artículo poner un asterisco y luego, en pie de página una nota breve con datos del autor, su área de trabajo y vinculación institucional.

Ejemplo: Ana Lisboa **Profesora a Tiempo Completo del Departamento de Letras de la Universidad de.....** **Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas, con artículos sobre literatura argentina de los siglos XIX y XX. Es autora de *Historia y literatura en el siglo XIX argentina*, y coautora de *Historia General la inmigración portuguesa en el Río de la Plata*. Contacto: [alisboa@ppp.pt](mailto:alisboa@ppp.pt)**

Cada artículo deberá ser acompañado por un resumen analítico en castellano y su correspondiente traducción en inglés no mayor a las 20 líneas. Además deberán presentarse cinco palabras clave en ambos idiomas. En caso de redactar el artículo en portugués su resumen será en dicho idioma y su respectiva traducción al inglés.

La presentación de la primera página de los artículos deberá respetar el siguiente formato:

- El título del artículo deberá colocarse en tamaño de letra 12, *Times New Roman*. Espacio entre líneas 1,5. A continuación deberá poner el nombre y apellido del autor o los autores, en el margen derecho con su asterisco. A continuación deberá ubicarse el resumen en español o portugués y las cinco palabras clave. Luego la traducción del mismo resumen en inglés y las correspondientes palabras clave. Tanto la palabra Resumen como la de Abstract deben ubicarse en el margen izquierdo del folio, tamaño 11, mayúsculas. El resto del resumen o abstract deben colocarse dejando un margen de un cm a cada lado, seguidamente de la palabra Resumen.

Se ruega enviar las contribuciones en formato Word, en disquete, acompañado por dos copias impresas cada uno a:

**Directora del CELA Centro de Estudios Latino-Americanos**  
**Doutora Ana María da Costa Toscano**  
**Universidade Fernando Pessoa**  
**Praça 9 de Abril 349**  
**Porto 4249-004 - Portugal**  
**E-mail: atoscano@ufp.pt**



