



D.L. 5 - 3 - 63 - 10

ISSN 2219-0376



Friedrich Nietzsche • Javier Claire • Tambor Vargas • Carlos Bousoño • Lupe Cajías
Luis González Tosar • Rosario Quiroga

LA PATRIA
SUB-DECANO DE LA PRENSA NACIONAL

suplemento orureño de cultura

año XVIII n° 467 Oruro, domingo 17 de abril de 2011





La Pinta. Acuarela 30 x 15 cm
Erasmo Zarzuela

Humano, demasiado humano

Resurrección del espíritu

En la enfermedad política, un pueblo se rejuvenece a sí mismo y encuentra su espíritu, que iba perdiendo paulatinamente en la búsqueda y la conquista del poder. A nada le debe más la civilización que a los tiempos políticamente débiles.

Ideas nuevas en la casa vieja

La revolución de las ideas no va inmediatamente seguida de la revolución de las instituciones, sino que las ideas nuevas habitan durante mucho tiempo en la casa de sus antecesores, ahora desolada e incómoda, y la conservan aún por falta de alojamiento.

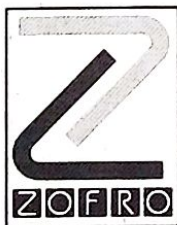
Friedrich Nietzsche



el duende

director: luis urquieta m.
consejo editor: alberto guerra g. (†)
benjamín chávez c.
erasmo zarzuela c.
coordinación: julia garcía o.
diseño: david illanes
casilla 448 telfs. 5276816-5288500
elduende@zofro.com
lurquieta@zofro.com

el duende on line: www.zofro.com/elduende



El Duende no mantiene correspondencia obligatoria de publicación con colaboraciones no solicitadas; tampoco comparte necesariamente las ideas expresadas por sus autores.



Extraño Oficio

Extraño Oficio es el reciente libro del poeta orureño afinado en Suecia, Javier Claude Covarrubias.

Si bien el extraño oficio al que alude el título es el ejercicio escritural de la poesía: *derramé mis poemas gota a gota / y escribí al amor, a mi hija, a la patria / a la muerte / a las mujeres que me abandonaron / y a esas que abandoné*, los veintidós poemas abordan temáticas diversas: la ausencia, Cristo, la poesía en tanto hecho a ser definido, la muerte de la madre del poeta, acontecimientos de la historia reciente y, algunas mujeres.

Los nombres de los poemas nos dan idea de las variadas cuestiones a las que el autor atiende: Reina Negra. Transformación. Pan y Agua. Clandestinidad. Hablo verdades o Canto a la vida. Se puede afirmar que *Extraño Oficio* acusa una escritura de semblante singularmente expresivo con referencia a producciones anteriores. El libro editado en Estocolmo, Suecia, cuenta con la portada e ilustraciones interiores del artista plástico orureño Erasmo Zarzuela.

A continuación se transcribe una muestra de su escritura: *Líneas* que, junto a *Negra Blanca*, forman parte de lo más destacado del libro.



Líneas

De una lejana telaraña
brotan miles de líneas cruzadas,
una línea vertical
para señalar su presencia,
líneas de vida que viajan hasta el óvulo,
línea de humo prolongada por un avión a chorro;
dos líneas en paralelo son dos mundos disparejos

Con líneas de pro y de contra se levanta el existir:
Potosí estaba envuelta con líneas de oro y plata
y lanzaron los arcabuces líneas de fuego
y crecieron en la tierra líneas de atraco,
líneas de embudo hechizadas por la cruz y la espada

Por las líneas digitales
viajan epístolas, mensajes y un útero
abundante de alegría;
una línea tras otra es una cortina al revés,
líneas de argumentos violados por un dictador
líneas de hormigas loqueándose en un pozo dormido

De líneas están hechos
los museos de Estocolmo;
en Medio Oriente han construido líneas de cemento:
una línea es un soporte de la cabeza,
los altavoces emiten líneas sin rumbo
líneas subterráneas que se mueven a electricidad

Con líneas me introduje a las matemáticas,
aprendí a construir un triángulo, un rombo
y el armazón de un ascensor,
pero nadie me enseñó
que las líneas puede termina en una U invertida
o en curvas,
como en el cuerpo de una recia mujer,
y no hay línea que valga,
de pronto aparecen tres puntos:
un ombligo y dos pezones
superficie de combate entre la brasa
cuando una dama se apresura
a dar un beso lineal.

Desde mi rincón:

¿Católico? ¿Cristiano?

Meditación cuaresmal

TAMBOR VARGAS

Basta haber vivido suficientes décadas para poder percibir un cambio en el uso de las palabras; digamos que este viraje se ha ido consolidando durante el último medio siglo. Donde predominaban los católicos, el término 'católico' predominaba como autorreferencia, en sustantivo y en adjetivo: hablábamos de 'católicos' y nos referíamos a la 'Acción Católica'; era algo que no necesitaba ni de explicación ni de justificación, de tan 'evidente' como nos parecía ser. La conciencia de que aquel mundo era 'católico' gozaba de los dones de la evidencia. Después... Ah, después las cosas se fueron complicando desde varios puntos de vista; yo aquí quisiera fijarme sólo en uno.

Es necesario apuntar a aquel fenómeno tan complejo y de tan diferentes sabores, pero que resumimos con una sola palabra: Concilio Vaticano II. Entre sus enseñanzas, por un lado hay una clara voluntad de dirigir a los católicos hacia la vivencia de las verdades centrales de la fe de la Iglesia Católica, liberándolos de la barroca superpoblación de manifestaciones voluntarias, a veces alejadas de su núcleo fuerte; por otro, la apuesta por un reencuentro con aquellos 'hermanos separados' que habían ido quedando en el camino milenario de la Iglesia; y para conseguirlo ha habido una inversión de énfasis y de preferencias: ya no en lo que separa, sino en lo que une; es decir, no en lo 'propio' de cada lado, sino en lo 'común' que une.

Bastaría este factor para entender por qué hemos pasado de autodefinimos 'católicos' a autodefinimos 'cristianos'. Alguien objetará que los 'católicos' nunca habíamos dejado de ser 'cristianos'; y es verdad; aunque sólo una parte de verdad, por lo menos desde que han aparecido otros cristianos 'no católicos'. Otro podría añadir que con 'cristiano' el creyente apunta al centro de su fe, que es Cristo, mientras que 'católico' sólo hace referencia a la nota de universalidad (que, por cierto, no debería entenderse solamente en su dimensión geográfica). También es verdad o puede interpretarse también así.

Sin embargo... en este cambio de preferencias terminológicas hay otros factores gravitantes; y que van asimilados vinculados a aquel complejo fenómeno que llamamos Vaticano II. Con buenas o malas razones, desde los años conocidos como del 'postconcilio' se ha podido ir percibiendo un intento de 'autocrítica' contra una serie de aspectos o episodios del pasado católico; esta 'autocrítica' llegó a adquirir tales rasgos neuróticos, que ya el papa Pablo VI descalificó como un desafortunado intento de 'autodemolición', surgido de 'autoodio' y 'resentimiento' enfermizos. Y dentro de esta ola nació el concepto ideologizado de 'Cristiandad', ahora entendida como la recopilación de todas las aberraciones acumuladas a lo largo de los veinte siglos católicos. En este intento de 'limpiar' el pasado milenario católico de todas las adherencias poco o nada 'cristianas', me parece ver la mejor clave para explicar el abandono de la etiqueta 'católica' para refugiarse en la etiqueta 'cristiana'; en esta movida reside su mejor clave, pero también su principal ambigüedad.

En efecto, visto a cierta distancia, aparece lo que en



ello anduvo en juego; no fue tanto si podíamos / debíamos definir si la Iglesia había acertado siempre en su larga historia (opciones mundanas, formulación de su fe, aplicación de esa fe a las mil circunstancias de la vida humana, relaciones con los poderes terrenales, permanente tentación de las riquezas, etc.). Lo que en ello se barajaba era si los católicos podíamos / debíamos desligarnos del 'peso de la Historia'; es decir, si podíamos / debíamos hacer tabla rasa de cuanto nos había precedido.

Para ser precisos, de si podíamos / debíamos echar por la borda lo que de aquel pasado podía parecer erróneo, equivocado o contraproducente; naturalmente, aplicando la escala de valores predominante en nuestra época. Y esto equivalía a consagrar un gigantesco anacronismo (tendencia predilecta de todos los utopistas de la historia humana). Limpiar la Iglesia de sus aspectos 'feos' equivalía, pues, a la desmedida pretensión de erigirse en el 'gran tribunal', con la no menos ambiciosa tarea de pronunciar nada menos que la sentencia universal y final de la Historia.

Vieja verdad: nadie puede saltar sobre su propia sombra. Tampoco la Iglesia, que por cierto siempre ha estado, está y seguirá estando necesitada de reforma y de corrección. Primera paradoja: quienes menos la necesitaban, los santos, son los que mayor conciencia han tenido de ella. Segunda paradoja: cada época ha tenido especial conciencia de cierto tipo de realidades, pero a la vez ha tenido una especial insensibilidad para otro cierto tipo de defectos (empezando por los defectos y limitaciones propios de su época).

En las últimas décadas la Iglesia ha pedido 'perdón' por algunas de sus conductas o doctrinas pasadas (que si las cruzadas, que si la Inquisición, qué si el 'caso' Galileo...); ¿ha evitado con ello aquel fatídico anacronismo? Porque ¿cómo ha compatibilizado la conciencia 'pecadora' con aquella enfermiza obsesión por sacarse de encima el 'peso de la propia Historia'? Cuestión peliaguda, pues habría que evitar tanto el cinismo que esconde las 'verdades' incómodas como la ingenuidad de caer víctimas de los chantajes ideológicos, que pretenden, no purificar la fe católica, sino librarse de ella.

Ésta sería la 'lógica' del paso de 'católico' a 'cristiano': la primera etiqueta rebosa de la ambigüedad propia de la historia humana, la segunda, en cambio, sólo es 'pura' porque pertenece a la teoría. Queda por ver si esto representa un verdadero 'progreso'.

Carlos Bousoño:



La poesía como contemplación de un contenido psíquico

El poeta y crítico literario español Carlos Bousoño realiza un estudio acerca de la teoría de la expresión poética, ha a través de textos españoles, afirmando que la poesía, por ser un arte temporal a diferencia de las artes plásticas, a un aspecto esencial de la vida, y, por consiguiente, sólo en este sentido es superior

Los que nos preocupa en el presente estudio es averiguar qué cosa hace el poeta cuando se expresa como tal. Para ello, la definición del acto poético debe abarcar todos los casos posibles, tanto los que históricamente se han dado como los que en el futuro puedan presentarse. Y nuestra afirmación inicial será: *poesía es la comunicación establecida con meras palabras, de un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido síquico tal como es, o sea de un contenido síquico como un todo particular, como síntesis única de los conceptual-sensorial-afectivo*. De lo que se trata es de indicar escuetamente el papel que en la comunicación poética representa lo que comúnmente se ha llamado *placer estético*. Y es que la expresión adecuada que para esa comunicación se requiere se acompaña, *secundariamente*, de un desprendimiento de placer en el que coinciden autor y oyente o lector. Este desprendimiento placentero que toda expresión lleva consigo hasta la puramente conceptual, no poética, es paralelo al desprendimiento de, por ejemplo, la risa que la expresión cómica efectúa. El placer en este caso, parece venir de nuestra visión de lo que se adecúa rigurosamente a la vida, y que por eso nos salva, en cambio, según Bergson, la risa nace de lo contrario: de contemplar una inadecuación con respecto a tales exigencias.

Es probable que algunos términos usados en nuestra definición, tales como *comunicación, conocimiento, tal como es,*



podrían resultar confusos. Por lo pronto diré que la palabra *conocimiento*, sinónima aquí de lo que otros tratadistas denominan *percepción, recuerdo tranquilo, distancia psíquica,* etc., quiere dar a entender que la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y sensaciones.

Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación*. Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica lo que siente. Si el poema comunicase lo que siente, cuando el autor escribiese que le dolían las muelas, le dolerían las muelas al lector; cuando escribiese que estaba enamorado, el lector se enamoraría. El cómico absurdo al que llevan tales ideas dice a las claras la infinita distancia que media entre contemplar y vivir, entre poesía y realidad, o, más ampliamente, entre lenguaje y realidad. Pues el lenguaje no poético tiene de común con el poético este carácter contemplativo y se diferencia de él exclusivamente en la índole de lo contemplado. El lenguaje no poético contempla uno solo entre los ingredientes sintéticos del contenido anímico, el ingrediente genérico, el concepto, mientras a través de la poesía contemplamos el contenido anímico tal como

es, en su aspecto de todo *particular*. Y, en efecto, nuestra representación de los objetos posee textura de bloque infragmentable, pese a su posible análisis en tres ingredientes, como el que Dámaso Alonso ha realizado. Nuestro modo de registrar

la realidad, según éste, comprende: a) las diferencias individualizadoras de esa realidad (recibidas sensorialmente); b) la adscripción a un género (operada intelectualmente); c) la actitud del hablante ante esa realidad (descargada afectivamente). La persona que ve en la fruta que alguien come un gusano, y grita: ¡un gusano! parte de la sensación individualizadora (blancuzco, determinados movimientos ondulados, etc.), la adscribe al género gusano, y expresa su repugnancia personal y su deseo de que otra persona no la coma.

Todos estos elementos (sensoriales, conceptuales, afectivos) están en la representación interior

del hablante, pero en forma de unidad, que si, por medios puramente verbales, logra ser comunicada *tal cual es* (en su tripartición sintética), se nos manifestará como poesía.



Claro está que en un poema puede predominar uno sólo de los tres componentes, y hasta, de hecho, quedar tan reducido uno de ellos o quizá los otros dos (salvo si es el concepto el único superviviente, en cuyo caso no se produce la expresivi-



Lupe Cajjas:

Alejandra, Marina y otras más



Alejandra Pizarnik



Marina Núñez del Prado

co tal como es

cia una explicación del fenómeno lírico
s, resulta más fiel que estas últimas
a ellas

dad) que en la práctica sea como si no existiesen. En estos versos de Rubén Darío:

*Padre y maestro mágico, liróforo celeste,
que al instrumento pánico y a siringa agreste...*

En este otro de Góngora:

infame turba de nocturnas aves

y en este de Racine:

la fille de Minos et de Pasiphaë

Es lo sensorial lo que cobra un papel decisivo. Otras veces será el elemento sentimental el que se ponga de relieve; y con más frecuencia una mixtura dual: lo afectivo-sensorial, lo conceptual-afectivo, etc. En cambio, la poesía no puede consistir únicamente en conceptos, pues lo conceptos, en cuanto tales, ostentan un sentido genérico que se opone a nuestra definición de la poesía como contemplación espiritual de un contenido anímico *particularizado*. Naturalmente, cabe una poesía que dé importancia al pensamiento y hasta mucha importancia. Mas, ese pensamiento poético ha de estar empapado de afectividad (Quevedo, Unamuno) o de sensorialidad (ciertas composiciones del "Cántico" de Guillén, por ejemplo), de modo que el conjunto sintético que se obtenga, la criatura no descuartizable, sea única, no universal en el sentido en que lo es el concepto a secas (la universalidad de la poesía tiene, no hace falta decirlo, otra significación).

La expresión *contenido anímico tal como es* alude igualmente a la naturaleza fluente de los estados de alma. La palabra *contenido*, en la definición propuesta, no significa lo mismo que en otras posibilidades de su empleo: *verbi gratia*, cuando decimos: *el contenido de una jarra*. Al referirnos al contenido de una jarra, pensamos en algo estático, inmutable; en cambio, un contenido psíquico está en perpetua mutación; es un constante devenir, algo incesantemente movido. Fluente, aunque nuestra experiencia de la realidad interior pretenda insinuar lo contrario. Se trata de una ilusión de nuestros sentidos, como ha demostrado Bergson. El poema imitación o como expresión de lo que ocurre en el alma del hombre, consistirá también en un fluir, más o menos evidente, de estados de conciencia cambiante que se desenvuelven en el tiempo.

La poesía, por ser un arte temporal a diferencia de las artes plásticas, resulta más fiel que estas últimas a un aspecto esencial de la vida, y, por consiguiente, sólo en este sentido es superior a ellas.

En un apunte de sus diarios, Alejandra Pizarnik hace referencia a Marina Núñez del Prado; por lo que leí de sus recuerdos y cartas, ésta es probablemente la única referencia a una persona de nacionalidad boliviana. No es un ejemplo aislado, en los años cincuenta, de las contadas artistas nacionales reconocidas en el exterior, con frecuencia estaban Marina, su hermana Nilda, María Luisa Pacheco y Esther Ballivián.

La referencia no se detiene en alguna escultura de esta mujer de manos creadoras. Alejandra la nombra así: "Gabriela Mistral y Marina Núñez del Prado, recorriendo y reviviendo América por obra de su añoranza y nostalgia materna. Ambas feás, lesbianas y voluntariosas. Enamoradas de la madre tierra" (Buenos Aires, 3 de enero de 1960).

No pude encontrar otra nota que tenga que ver con la orientación sexual de Marina Núñez, ni pude ampliar el por qué del interés de la poetisa en nuestra afamada artista. Pizarnik mantuvo una ambivalencia sexual en su juventud hasta definirse ella misma -no sin angustias y muchos desgarramientos- en los últimos años, como revelan sus propias anotaciones más íntimas. Quizá alguna exposición de Marina en Argentina, o un reportaje, le motivaron el comentario al inicio de los sesenta, ¿cómo la conocería?

En el ambiente de los artistas, durante años se tuvieron dos parejas lésbicas como emblemáticas de espíritus libres que habían decidido vivir con sus parejas, sin estridencias, pero sin escondrijos, sin hipocresías sociales.

La más famosa fue la de Getrude Stein y su amiga íntima, secretaria y confidente, Alice B. Toklas. Stein escribió la biografía de su pareja aunque en realidad con esta historia contó pasajes de su propia vida y sus gustos culturales, jugada que convierte ese libro en una caja de sorpresas por sus múltiples puntos de partida. ¿Quién entrevista a quién? Stein rememora, a través de Toklas, o Alice a través de Getrude, los más intensos años de su vida, de 1907 a 1932, en su rol de mecenas de pintores que se abrían campo en París. Su amistad con Pablo Picasso, con Amadeo Modigliani, con Matisse y decenas de vanguardistas de la época, sus respectivas esposas, exposiciones, escándalos y tragedias.

La otra pareja lésbica notable fue la de la belga/francesa Margherite Yourcenar y su compañera estadounidense Grace Frick, que la sedujo cuando la escritora apenas iniciaba su carrera. La laureada novelista selló documentos íntimos para ser abiertos dentro de 25 años y seguramente recién se conocerá la historia de la pasión de los primeros años. Después fue más una relación amistosa entre dos almas solitarias.

Ellas vivieron juntas hasta la muerte de Grace, sobre todo en su refugio rural en el este de Estados Unidos. De hecho, fue por ese amor que la autora de "Memorias de Adriano" radicó fuera de París. Grace la consoló de su amor frustrado con su editor André Faigneau, quien nunca correspondió al amor de la entonces joven autora.

Grace se encargó de resolver todos los problemas cotidianos de Margherite para evitar que la autora distrajerse su tiempo en compras de mercado, pagos de luz o preocupaciones por la falta de trabajo. A cambio, la escritora le dedicó sus obras más reconocidas, las de la madurez de los años 50, y la cuidó cuando Grace enfermó de un invasivo y largo cáncer.

Sin embargo, ni en los poemas de Pizarnik, las novelas de Stein o los libros de Yourcenar se reconoce la inspiración amorosa directa de sus parejas.

Bibliografía: Pizarnik, Alejandra. Diarios. Lumen, Barcelona, 2007
Stein, Getrude. Autobiografía de Alice Toklas. Lumen, Barcelona, 2000
Savigneau, Josyane. Yourcenar, La Invención de una vida. Alfaguara, Madrid, 1990

Luis González Tosar



Luis González Tosar. Buenos Aires. Reside en Galicia desde 1969. Licenciado en Filología Hispánica y profesor de Lengua y Literatura Gallegas. Presidente del PEN Club de Galicia. Su obra ha sido traducida al italiano, inglés, francés, alemán y húngaro. Ha publicado, entre otros, *A caneiro cheo* (Premio "Esquíu" de poesía en gallego y el "Losada Diéguez" de creación literaria); *Remol das travestias* (Premio de la Asociación de la Crítica Española) y *Madeira do meu canto* (1998).

Trescientas mezquitas nos invitan a un cántico artesano por la vieja fez

Cuando el olor de la púrpura y la menta llene sin tasa como mundos nuevos tejidos vírgenes y vasos de coral, y en la piel de las manos de los curtidores grave el tiempo sus lentas telarañas, cuando el mimbres desnudo y el cuero preñen las calles colmadas de aromas, o estallen en vuestros ojos, en las orejas, en el cuerpo entero, vasijas y formas ancestrales. Será entonces llegado el momento tenso de la gacela —esa que pasta más al sur, quizás imaginaria—, Con las horas justas en los laberintos de la vieja Fez —ciudad en la que alientan tres cabezas, las tres soldadas a un santo cuerpo gris, figura humana de un guerrero descansando—. Será en un anochecer templado de septiembre, recogidas las herramientas de los artesanos, cuando yo aparezca en la penumbra de las callejuelas montado en mula negra, guiado por el olor y por lo colores tenues de la luz enharinada. Igual que un fantasma surgido de otro tiempo, camino de mi homo, encendido desde el alba.

Arca abierta de mi pecho

Acaso fue un galopar de potros y novillos, un sordo chapoteo por los charcos vaciando sangre, la que estuvo más de treinta años remansada y espesa en el arca de este pecho alabeado que hoy se os abre. Y quiero que vengan las deshoras para que empujen fuerte, para tejer nosotros con vergas ciegas de harto nogal un canto y cesto común donde quepan gritos y lágrimas, junto con manos llenas de alegría y carradas de asco, para divisar amaneceres de amor tinto en los otoños.

Sea aquí donde yo, resguardado de soles tórrido y amarrado de olvidos, descienda por las losas de tantas vidas y vaya dándole forma a este oscuro y sombrío rebaño de palabras, todas ellas vividas y escogidas.

Foto con chispas y ceniza

Otro día y otro, y otro más, y tu cuerpo creciendo en el ensangrentado paño de las banderas. Una hora con otra y las que fueron años de exilio de muerte y de vigilia para las madres de tu pueblo palestino, aquel que espera en ocasos rojos la llegada de una luna sin gatillos.

Amaina el viento estallan las fronteras: has dejado de ser niño Hossain, ahora sabes bien que tus cuatro abuelos fueron gentes pastoras y curtidas. Uno de ellos depositó con plomo en tus labios gruesos algunas palabras conservadas con amor: olivo, trozo de pan, casa, cesto y roca... Y tus ojos entre tinieblas aprendieron a taladrar los muros del enemigo.

Un día descubriste tu cuerpo adolescente, en barricadas con sudores indomables, fueron horas encarnadas de color metralla manos de fuego y uñas aceradas arañando en los suburbios de Beirut, y aquella noche en la que soñaste con tu patria, habías dejado de ser el niño Hossain.

Yo contemplo en un periódico abierto tu foto a miles de miles de distancia. Me llega el calor de tu cuerpo, tu sonrisa abierta y transparente, ese brazo tuyo apedreando la historia. Paso de hoja y termino el desayuno, pan blanco con dulce mermelada.

Poetas en el parnaso

Aquella escoba que fue barrendero de abril se quebró en un lamento seco con Martini. ¡Ay, amor!, qué despacio avanza la proa de este *vaporetto* donde apretados vamos como en una lata de sardinas.

Mientras llevamos la cuenta de las lirás por los dedos, ¡ay, amor!, no vemos aquellas falúas empavesadas con sus dorados oropeles, ni percibimos la fragancia de las especies lánguidas en los pabellones botánicos.

Nos persigue un olorillo a agua podrida y pasan por nuestros ojos saltones —redondos como huevos fritos en aceite— interminables rebaños de turistas japoneses.

De aquí para allá vuelan desconcertadas las Musas escapándole a los mosquitos, y la hinchada dignidad de los vates rueda por el suelo de vulgares regateros en San Marco, Rialto o en el mismo Lido. ¡Ay, amor!, qué lejos cae todo de un filme de Visconti.

Poema vivo

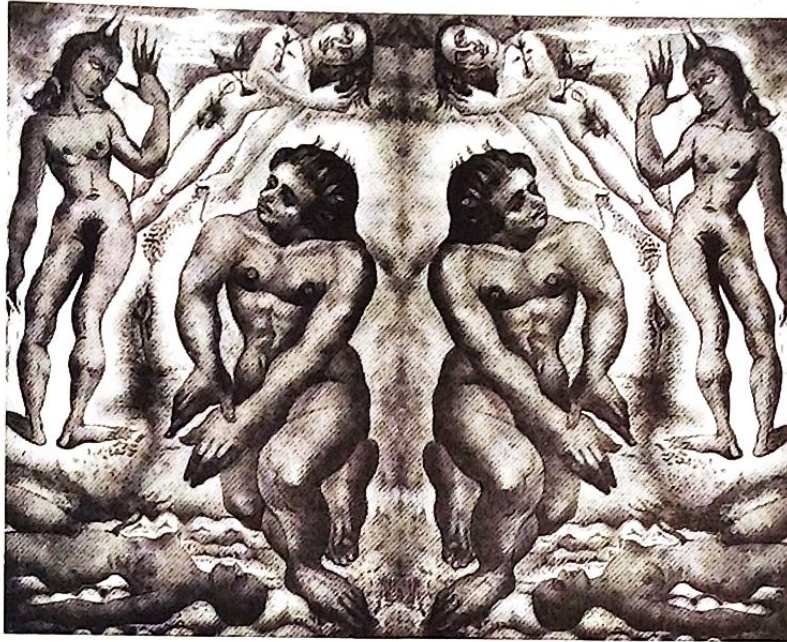
Observándote por un ventanuco en la espuma entreví desconcertado un mar amplísimo, creciendo de un solo torrente. Era el amor prohibido por el torbellino seco, bien tallado en la hoguera de los veinte años. Cuándo anegaste de luz poderosa la dehesa que aún nos pertenece? Un chapoteo de sombras y siluetas nos volvió a encerrar hasta el rasero con las tegas y las onzas que marcaban la medida exacta del deseo.

Pero esta noche cierta, esta nostalgia, me cortó la palabra con un canado de sed, la que pesa por el agua, la que rebosa por tu nombre propio.

Arcadio López-Casanova manifiesta que González Tosar es un escritor cimero de su generación, con una obra —cuidada y rigurosa— que ha sabido enlazar y armonizar las líneas fecundas de la historia literaria gallega con los acentos y los modos más significados de la modernidad. Es, la suya, una poesía de fervor, de celebración, exultante algunas veces, irónica otras, siempre matizada y contenida por la revelación de la ternura, por la belleza desnuda de la palabra. Una palabra, en fin, a la que el poeta nunca falta; emotivo, solidario y valiente.

Rosario O. de Urquieta:

Recordando a Julio de la Vega Su palabra telúrico/humana y sensual



Segunda y última parte

El trópico será para el poeta no sólo el hábitat o la atmósfera telúrica que le brinde su aire y colorido sino será, sobre todo, la razón tangible que motiva a recibir la herencia con nostalgia, pero con fidelidad.

Aquí la selva me penetra

Y mis brazos son ramas Y soy un árbol del anhelo

Soy una cabaña de madera rústica

Techada con hojas de palmera

Con todas las urgencias habitándome

(Reencuentro sinfónico del hombre y su trópico)

La euritmia que ofrece al oído la lectura de los poemas y la recurrencia en el uso de términos musicales como allegros, molto vivace, sinfonías, rondó, etc., nos advierten del conocimiento y sensibilidad musical del poeta. Percibimos que a través del proceso de la elaboración de la metáfora sostenida se logra un ritmo poético que nos da la sensación de escuchar un río que discurre sin tropiezo pero que en la fuerza de su corriente subyace una incontenible rebeldía.

La obra poética de Julio de la Vega tiene renovadas tendencias dentro de la Segunda Gesta Bárbara: sentido de la vida, formas, modos, concepciones ideológicas que transitan hasta el límite, a veces, indefinible. Su espíritu innovador, inconforme, transgresor, insurgente en una realidad demasiado lógica para el dolor, encuentra en el surrealismo de André Bretón el verbo nuevo en sus viejas raíces.

La razón desbocada

El equilibrio roto como vidrio molesto

Y el verbo nuevo en sus viejas raíces

Decía cosas que brotaban de lo hondo

Y hacia lo hondo iban

Como alga soltada de sus anclas marinas

Igual que un pez que sube

A desvestirse de agua

(Homaje a André Bretón)

Sabemos que la influencia del surrealismo ha sido generadora de una expresión nueva en la literatura y en el arte del siglo XX. Unir poesía y revolución para cambiar el mundo, proclama André Bretón y lo confirman los precursores Rimbaud, Apollinaire, entre otros muchos. Para el surrealismo no hubo más horizonte que el de la transformación completa tanto en literatura, en el arte y en la vida. Sobreparar lo real por medio de lo imaginario y lo irreal con exclusión de toda lógica o preocupación moral o estética y en esas concepciones y aguas nadó algo de la producción de Julio de la Vega.

El lenguaje que utiliza Julio de la Vega no es un juego de palabras por la palabra por el contrario, está enrañablemente ligado a su posesión frente a la realidad desde donde expresa los temas eternos del hombre. Lo sencillo, lo profundo de la vida y el mundo en un claro compromiso social.

¿Qué noche de Walkirias han nacido?

Qué brujos

¿Qué fauno desbordado, en qué momento

Escribió sobre sus rubios vientres

El amor sin amor, como castigo?

Las prostitutas de París pueblan la noche

Detrás de sus senos

Está la historia de París

Bajo sus faldas se oculta todo el dolor del mundo

(Las prostitutas de París)

Su poesía también tuvo su registro en la llamada poesía social, con versos que expresan su solidaridad para el explotado y oprimido para aquel transeúnte ignorado, anónimo que habita en la esquina cortada de la inexistencia.

Para el poeta, la muerte física no es la única ni definitiva enajenación de la vida sino aquella muerte diaria, cotidiana que destina al hombre a un estado infrahumano de subsistencia, ahí es donde el poeta sufre y desde ese dolor brota su palabra de solidaridad.

*Que me permitan caminar la noche
(porque es igual que caminar la vida)
Y amanecer por todos los poblados
Hollando las bahías
Inscribiendo las cumbres
Y cuando arañe las fronteras
Me encuentre
ante cortinas de papel*

(Canción de los Derechos Humanos)

En esos versos podemos percibir un deseo y una voluntad de contribuir a que el hombre se afirme en su derecho de ocupar el mundo sin fronteras, ideologías ni colores. Julio de la Vega pide: *luz para todos / cuando mire el católico o mire el sintofista / y cuando mire un hombre equivocado / no toquen las espaldas a su equivoco*. Se confirma así, que la función social del poeta debe armonizar individuo y sociedad, individuo y naturaleza entre Dios y el pueblo.

En suma, la obra poética que ha dejado Julio de la Vega es consecuente con principios, valores y concepciones que ha vivido, de ahí que sea poesía de honda verdad expresada con emocionada reflexión en versos de un ritmo que es la palpación misma de su sangre más allá de lo concreto, más allá de la muerte, más aquí de la vida porque el arte nos permite volver a vivir.

Rosario Quiroga de Urquieta.
Escritora y poeta cochabambina.

Fin

EL MUSICO QUE LLEVAMOS DENTRO

Cuando la fantasía es el rumbo

Un espectáculo de danza u ópera desencadena fanatismo por el elemento visual que enardece a los oyentes más que la música misma. Los directores de orquesta, pianistas y violinistas funden el movimiento con su arte sonoro para excitar a sus adictos, lo que no ocurre con los violoncelistas, guitarristas, flautistas, clavecinistas y organistas, que se desequilibran si se dedican a la gestualidad aparatosa.

En la historia de la música hay que recordar nombres de creadores que padecieron demencia. Si bien los hubo enfermos de las más variadas afecciones (tuberculosis, cardiopatías, reumáticas, etc.), los padecimientos como la neurosis, neurastenia o desequilibrio emocional *no son enfermedades mentales ni psicosis*, sino exageraciones de estados emotivos o de sensibilidad. Los compositores y poetas no trabajan con las manos sino con símbolos inmatereales como sonidos y palabras, por ello están más expuestos a la hipersensibilidad que los escultores o pintores, que pueden descargarla en los materiales que trabajan. La composición musical exige concentración suma, máxime cuando el autor emprende una obra extensa y compleja que demanda meses y años.

Si Mozart no tuvo dificultad para anotar sus ideas sin corregirlas más, en un prodigioso proceso de creación instantánea, los cuadernos de Beethoven muestran enmiendas y borrafinas en cada página. Wagner demoró 25 años en dar a luz *El anillo de Nibelungo*, labor interrumpida por viajes, trabajos de dirección o composición de obras complejas como *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores*. Su locura tuvo germen durante la adolescencia y se agravó por sus deficiencias auditivas, tormento para cualquiera pero insportable para un músico. En el caso del checo Smetana, no hubo desequilibrio psíquico anterior, sino un silbido continuo que se agravó con los años y lo enloqueció.

Hugo Wolf tuvo un período depresivo a los 23 años y otro a los 34, este último motivado por el escaso éxito de sus obras. A los 36 sufrió otra crisis y a los 38 comenzó a padecer parálisis general y murió de neumonía cuando aún no había cumplido 43 años. En el caso de Gaetano Donizetti se sabe que, salvo por su rivalidad con Bellini, era capaz de escribir una ópera en una semana y no presentó síntomas de enfermedad hasta sus 47 años que fue cuando, recluido en Bergamo donde había nacido, no pudo salir de la depresión y murió a los 50 años.

En resumen: en Schumann la demencia se preparó durante largo tiempo, en Donizetti y Wolf se desencadenó en un terreno frágil, en el caso de Smetana no hay otro elemento que la enfermedad auditiva. Beethoven y Fauré perdieron gradualmente el oído, pero sin que esto afectara su integridad psíquica. Se menciona en Donizetti la enfermedad venérea que, por lo general, se calla en los grandes personajes (Schubert, por ejemplo), y algún otro autor sospecha que también habría preparado el terreno para la locura de Schumann.

Del estilo monódico al nacimiento de la ópera

Estilos monódico y recitativo. La música del siglo XVII se innovó con el estilo monódico, principalmente con los aportes de *Giuseppe Zarlino* y *de Marin Mersenne*. El estilo recitativo sustituyó la declamación por el canto y la *monodia acompañada*; se intentó restablecer el arte escénico de la antigua Grecia; resplandeció la *cantata* (drama sin acción ni escenario para una o varias voces con *arias* y *recitativos*) y evolucionaron los *laudi espirituales* (oratorios).

Orígenes de la ópera italiana. Surgió en Florencia, en el hogar del conde Bardi gracias a *Ottavio Rinuccini*, *Vincenzo Galilei* -padre del astrónomo- y *Jacopo Peri*. En las nupcias de Enrique IV de Francia y María de Médicis se estrenó *Euridice*. De su parte, *Giulio Caccini* publicó *Nuove musiche*, donde explicaba esta melodía innovadora. *Emilio de Cavaliere* creó *Rappresentazione di anima e di corpo*, primera ópera religiosa (oratorio). También figuran *Marco da Galigano*, *Giulio Rospiglioso* (futuro papa *Clemente IX*) y *Stefano Landi*. Con *Domenico Mazzocchi* y *Marco Marazzoli* se mezcló lo serio con lo cómico y lo real con lo fantástico. A finales del s. XIX, *Romain Rolland* afirma que *si bien se creía que la ópera bufa había nacido en Nápoles el año 1709, es evidente que quedó fundada definitivamente en Roma a mediados del siglo XVII y su fundador fue un Papa*.

La ópera veneciana. Gracias a *Claudio Monteverdi*, Venecia presenció el desarrollo artístico de la ópera con *Orfeo*, *Arianna*, *Il ritorno d'Ulisse in patria* y la *Incoronazione di Poppea*, abandonando temas mitológicos y pastorales para entronizar los históricos y humanos. Quitó al recitativo su sequedad, insufló con bellas melodías y color orquestal los ariosos y las páginas corales. No quedan registros de la obra de Monteverdi, pero prolongaron el repertorio *Francesco Cavalli*, *Marco Antonio Cesti* (que impuso el *aria da capo*) y *Giovanni Legrenzi*. Apareció la *cantata*, *scena di camera* u *ópera de salón*. *Luigi Rossi* y *Giacomo Carissimi*

cultivaron el *oratorio*.

La ópera napolitana. Habiendo nacido en Mantua, brillado en Roma y adquirido singular relieve en Venecia, la ópera se instauró en Nápoles hacia fines de siglo fundada por *Francesco Provenzale*; le siguieron *Alessandro Stradella* y *Alessandro Scarlatti* padre de *Domenico*, el compositor ligado a la vida musical cortesana española en la primera mitad del siglo XVIII. Para Scarlatti, antes que la emoción lo esencial era halagar los oídos del auditorio bien con el *recitativo secco* (acompañado por el clave) o con el *recitativo accompagnato* (sostenido por la orquesta). Las *arias* eran adornadas con floreos que contribuyeron al *bel canto* donde la atención recaía sobre los virtuosismos vocales. Uno de sus admiradores fue Haendel.

La ópera en Francia. Su creador fue *Giambattista Lully*. En 1647 apareció el *Orfeo*, de Rossi y después el *Xerse*, de Cavalli. Les siguieron *Pierre Perrin* y *Robert Cambert*. En 1661 Lully estrenó *Violin del Rey*, quien además ilustró musicalmente algunas comedias de Molière. El sello peculiar de la ópera francesa se expresaba en los acentos sugestivos y los tres tiempos dispuestos en orden contrario a las de Scarlatti recitados con solemne gravedad. Próximos al siglo XVIII, aparecieron *Pascal Colasse*, *Marc-Antoine Charpentier*, *André Campra*, *André Destouches* y *Jean-Philippe Rameau*.

Irradiaciones operísticas. La ópera italiana fue ejemplo en Europa. Por tierras germánicas la difusión llegó a Viena, Munich, Dresde y Hamburgo con *Carlo Pallavicino*, *Johann Kerll*, *Giovanni Bontempo*, *Agostino Steffani*, *Heinrich Schutz*, *Johann Wolfgang Franck* y *Reinhard Keiser*. En Inglaterra destacó el organista *Henry Purcell*, autor de *Dido* y *Eneas*. *Purcell* fue original pero también trabajó con el bajo obstinado de la escuela veneciana y los coros decorativos de la ópera francesa que después reapareció en Haendel.



*La música constituye una revelación más alta que ninguna filosofía.
El genio se compone de dos por ciento de talento y noventa y ocho de perseverante aplicación*
Ludwig van Beethoven