FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA | AÑO 5 | NÚMERO 19 | ENERO - MARZO 2017 | Bs. 20

REVISTA CULTURAL

PIEDRA DE agua

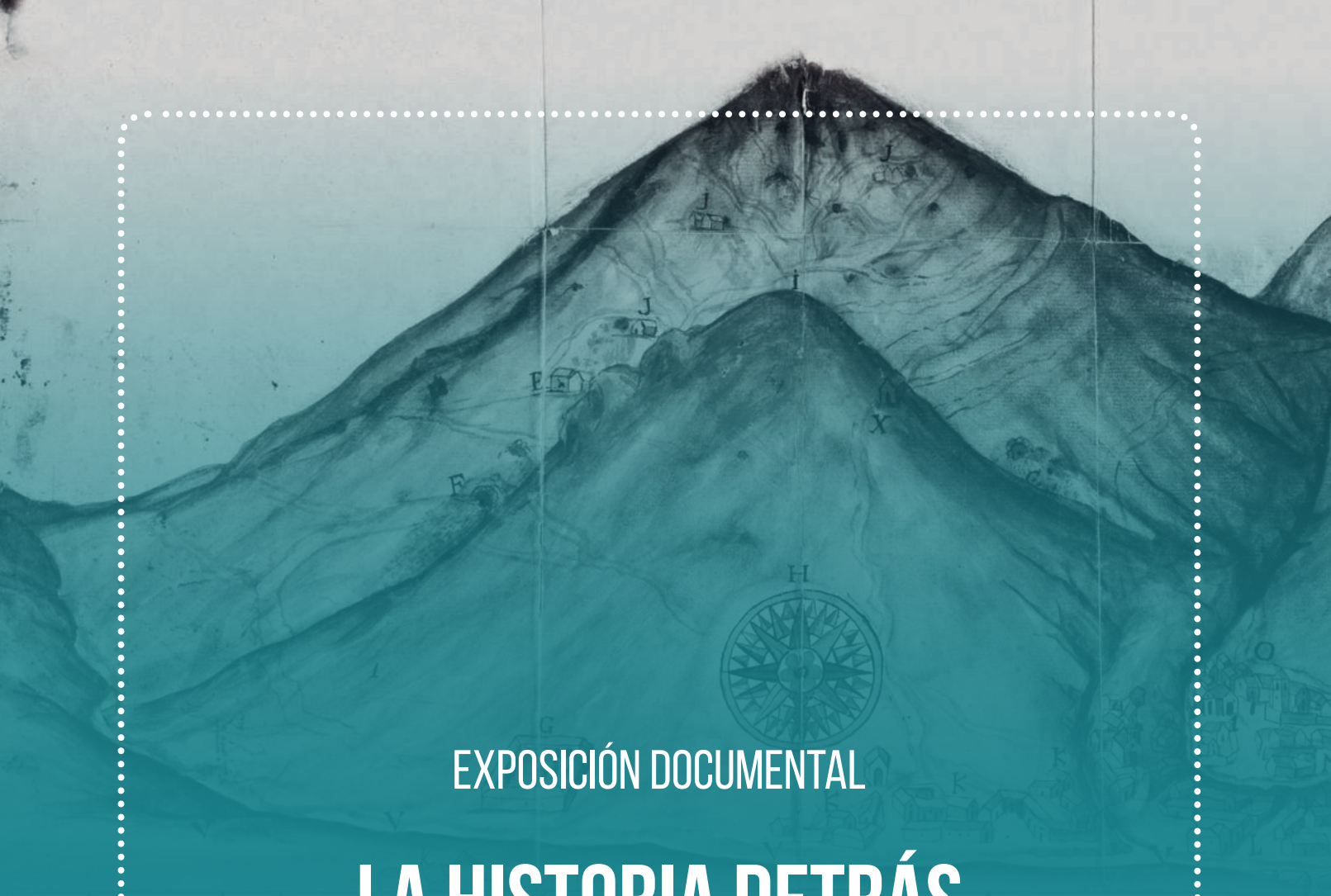
JAWIR QALA
RUMI WAKU
ITA-I

DOSSIER

Córdova e Imaná

PEDRO XIMENEZ ABRILL Y TIRADO (1780-1856)
Harold Beizaga

VOZ, ALMA Y MEMORIA
Jackeline Rojas Heredia



EXPOSICIÓN DOCUMENTAL

LA HISTORIA DETRÁS DEL SUMAJ ORCKO

Fue en abril de 1545 que se inició la explotación de plata en el Cerro Rico de Potosí (Sumaj Orko - Cerro Hermoso en quechua), cuando el minero Villarroel y el indio Huallpa, quien había descubierto los ricos filones poco antes, iniciaron una sociedad para su explotación. A partir de allí, la riqueza y el nombre del cerro y de la ciudad fundada a sus pies, no haría más que crecer.

Rico también es el acervo documental que da cuenta de una época de prodigios y delirio. En base a esa documentación de los primeros años de la Colonia, la exposición de la Casa Nacional de Moneda de Potosí, expone: La historia detrás del Sumaj Orko.

30/03/17 – 08/04/17

"Quien no ha visto Potosí, no ha visto las Indias"

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Pablo Ramos Sánchez
Presidente a.i.

Luis Fernando Baudoin Olea
Vicepresidente

Álvaro Rodríguez Rojas
Director

Sergio Velarde Vera
Director

Walter Abraham Pérez Alandia
Director

Ronald Polo Rivero
Secretario

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Cergio Prudencio Bilbao
Presidente

Susana Bejarano Auad
Vicepresidenta

Natalia Campero Romero
Consejera

Benedicto Wilcarani Villca
Consejero

Esteban Ticona Alejo
Consejero

Ignacio Mendoza Pizarro
Consejero

REPOSITORIOS NACIONALES Y CENTROS CULTURALES

Máximo Pacheco Balanza
Director del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB)

Mario Linares Urioste
Director de la Casa de la Libertad (CDL)

Vladimir Cruz Llanos
Director de la Casa Nacional de Moneda (CNM)

Elvira Espejo Ayca
Directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)

José Bedoya Sáenz
Director del Museo Nacional de Arte (MNA)

Paola Claros Arteaga
Directora del Centro de la Cultura Plurinacional (CCP)

PIEDRA DE agua

JAWIR QALA / RUMI WAKU / ITA-I

Año 5 | Número 19 | Enero - Marzo 2017 | La Paz, Bolivia

PIEDRA DE agua

Piedra de agua es una publicación trimestral de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Consejo editor: Natalia Campero, Esteban Ticona.

Responsable: Benjamín Chávez.

Diseño y diagramación: Oliver Guzmán.

Depósito legal: 4-3-41-13 P.O.

E-mail: revistapiedradeagua@gmail.com

Colaboradores de este número: Harold Beizaga, Elías Blanco, Edwin Guzmán, Fadrique Iglesias, Gunnar Mendoza†, Cergio Prudencio, Eduardo Quintanilla, Mario Ríos Gastelú, Jackeline Rojas, Carla Salazar, Armando Soriano Badani, Esteban Ticona, Leonor Valdivia y Eva Vastari.

Fotografías: MNA, Colectivo Sin Motivo.

Tapa: Las mujeres y el corral - Gil Imaná
Óleo/tela - 1968. Colección MNA

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni está obligada a publicar colaboraciones no solicitadas.

Suscripciones y venta de números anteriores:
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
Dirección: Calle Ingavi Nº 1005 esq. Yanacocha
Teléfono: 2408951
Página Web: www.culturabcb.org.bo

Ventas LA PAZ: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi esquina Yanacocha Nº 1005 / Tienda del Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya / Tienda del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Calle Ingavi Nº 916 esq. Jenaro Sanjinés / **SANTA CRUZ:** Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz. Calle René Moreno Nº 369 / **SUCRE:** Archivo y Biblioteca Nacionales. Calle Dalence Nº 4 / **POTOSÍ:** Casa Nacional de Moneda. Calle Ayacucho s/n.

imprenta digital FCBCB

editorial

Iniciamos el 2017 dedicando el dossier a una feliz noticia para el ámbito cultural boliviano. La donación realizada por el destacado artista Gil Imaná, de más de 3.000 obras de arte pertenecientes a la colección personal de los esposos Imaná-Córdova. Dicha decisión, tomada hace varios años, aún en vida de la también artista Inés Córdova, se ha podido hacer realidad con la firma del convenio correspondiente entre el artista y la FCBCB. La colección contiene obras de Córdova, Gil y Jorge Imaná, y de otros destacados pintores nacionales y extranjeros. Estos bienes estarán a disposición del público cuando el Museo Imaná-Córdova, sea montado en el inmueble que, para tal efecto, han destinado los mencionados artistas, completando así el invaluable paquete del donativo realizado.

La Casa Nacional de Moneda ha realizado una nueva edición de la *Guía histórica, geográfica, política, civil y legal del Gobierno e Intendencia de la provincia de Potosí* de Pedro Vicente Cañete, cuidada edición en la que se decidió incluir la presentación que en 1952 publicara el entonces Director del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Gunnar Mendoza, de la cual ofrecemos un fragmento.

La memoria oral está presente en este número de la revista, a través de la recopilación de una narración aymara realizada por Esteban Ticona en Santiago de Machaqa. Se consigna la versión en idioma original y su correspondiente traducción al castellano.

Nuestra sección de arte contemporáneo, El Gran Vidrio, dedicada a mostrar el trabajo de jóvenes creadores, cuya curaduría está a cargo de Leonor Valdivia, comparte en esta ocasión el trabajo de Aldair Indra.

Conversamos con el nuevo director del Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia, Máximo Pacheco, acerca de la institución, sus tareas y desafíos.

El Premio Nacional de Cultura y el Premio Gunnar Mendoza a la Gestión Cultural han sido conferidos en su más reciente versión a dos meritorias mujeres. De ello nos habla la periodista cultural Jackeline Rojas.

¿Puede el deporte servir como analogía para ciertos enfoques de la gestión cultural? El gestor cultural Fadrique Iglesias sostiene que sí en nuestra sección de Gestión cultural.

La FCBCB convocó, en 2016, al concurso 'Letras e imágenes de Nuevo Tiempo'. Tras haber ganado ese certamen, el Colectivo Sin Motivo, comparte varias de sus fotografías.

La música está presente gracias a Harold Beizaga, quien nos habla del célebre compositor Pedro Ximenez Abril Tirado. Una introducción al conocimiento de la obra de este compositor de quien, en sucesivas ediciones iremos publicando parte de su obra en partituras.

Finalmente, nuestras secciones Mirar, oír, leer y Muro, completan esta entrega de *Piedra de agua* para disfrute de sus lectores.

índice

LIBROS
¿"Subversión desde arriba"?
Gunnar Mendoza
18

LENGUAS ORIGINARIAS
Mallku Chhullumpirin Ixwawipa
Esteban Ticona Alejo
22

ARTES VISUALES
El gran vidrio:
Aldair Indra
24

CENTROS CULTURALES
Rescate, conservación y difusión de la Memoria Oral Boliviana, una política institucional del ABNB
Máximo Pacheco
28

HOMENAJE
Voz, alma y memoria
Jackeline Rojas Heredia
34

FOTOGRAFÍA
Imágenes de Nuevo Tiempo
Colectivo Sin Motivo
39

GESTIÓN CULTURAL
El deporte como espejo de comunidades creativas
Fadrique Iglesias
44

MÚSICA
Pedro Ximenez Abrill y Tirado (1780-1856)
Harold Beizaga
50

MIRAR, OÍR, LEER
56

MURO
60

DOSSIER

4 Córdova e Imaná

6 La dualidad en la vida y la obra de Inés Córdova y Gil Imaná
Cergio Prudencio

8 Convenio de donación Inés Córdova /Gil Imaná y la Fundación Cultural del BCB
Eduardo Quintanilla Ballivián

10 Inés Córdova Suárez

11 Los colores eternos de la cerámica de Inés Cordova
Eva Vastari

13 Gil Imaná Garrón

14 Gil IManá: fuerza y perpetuidad del talento
Mario Ríos Gastelú

16 Jorge Imaná Garrón

17 El realismo escrutador de Jorge Imaná
Armando Soriano Badani

Córdova e Imaná

La obra artística de Inés Córdova, Gil y Jorge Imaná, tres destacados artistas que aportaron con su creatividad al desarrollo de la plástica nacional, desde sus originales y personalísimas propuestas estéticas en las diferentes disciplinas que cultivaron (collage, tejido, oleo, acuarela, cerámina), pasa ahora a formar parte del patrimonio boliviano en virtud a un acto de inmensa generosidad llevado a cabo por Gil Imaná –aunque ya concebido tiempo atrás junto a su esposa Inés Córdova–, consistente en la donación de un muy importante legado: la colección personal de pintura que ambos poseían (más de 3.000 piezas), en beneficio del pueblo boliviano.

Eligieron a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia para la constitución del Museo Imaná-Córdova, en un inmueble situado en la zona de Sopocachi (Av. 20 de Octubre esq. Aspiazu), también donado por Gil Imaná, donde se exhibirán obras de los tres artistas, así como de otros pintores cuyos cuadros pertenecen a su colección.

En dicho repositorio, cuyo proceso de concreción ya ha comenzado, se podrá acceder al legado de tan meritorios artistas, para un mejor conocimiento de su labor de gran importancia en la historia de las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX. Un atisbo de todo ello es lo que ahora presentamos en el presente dossier a ellos dedicado. Un breve acercamiento a su obra, a su vida y a su 'gesto de amor' –como lo definió Gil Imaná– por Bolivia.

La dualidad en la vida y la obra de Inés Córdova y Gil Imaná

Discurso leído en el acto de firma de Convenio para la donación del patrimonio de Inés Córdova y Gil Imaná a la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

Cergio Prudencio / Presidente Fundación Cultural BCB

Inés Córdova y Gil Imaná encarnaron al *Chachawarmi* en una dualidad complementaria que abarcó diferentes órdenes de la vida. Primer orden, en la pareja. Es decir, la consagración del uno a la otra y de la una al otro en el amor. Quizás sin esta alianza fundamental ninguna otra hubiera sido posible. Segundo orden, en el arte. Efectivamente, la obra artística de cada uno de ellos integra un total unitario por la suma de ambas, preservando a la vez su singularidad y autonomía. Gil, en sintonía plena con el estoicismo de hombres y mujeres encarnados en la tierra y la tierra encarnada en ellos, representando así el *aka pacha* aymara, este espacio/tiempo terrenal. Inés, indagando el sustrato espiritual de esos mismos hombres y mujeres desde las profundidades del *alax pacha* y el *manqha pacha* aymaras; el espacio/tiempo de arriba y el espacio/tiempo de abajo; los de adentro. En la obra de Inés y Gil se congrega la cosmovisión integral de las tres dimensiones existenciales interrelacionadas, tal como la entienden ancestralmente las enigmáticas culturas de los Andes. Por ello tal vez no haya testimonio visual más elocuente del intenso proceso social boliviano de los últimos 60 o 70 años como el que Inés y Gil nos dejan. Tercer orden, en la interculturalidad. Gil e Inés en par, generaron otras complementariedades. El intercambio de arte por arte con sus contemporáneos de aquí y allá; la valoración de objetos y bienes prehispánicos como creaciones

Inés Córdova y Gil Imaná

artísticas de alta significación; el reconocimiento de la vertiente colonial insoslayable en la configuración de nuestra identidad contemporánea; son algunas de las formas en que Inés y Gil establecieron reciprocidades convencidos de la necesidad del otro para la comprensión de sí mismos. Complementarios entre sí, Inés y Gil se complementaron a su vez con otras complementariedades del mundo, constituyendo su estar juntos una hebra dual en un tejido esplendoroso de relaciones humanas. Estos tres órdenes esenciales tuvieron lugar en una casa patrimonial de La Paz donde, por presencia o por ausencia, Inés y Gil resuenan todavía. Es en esa esquina donde cobraron cuerpo todas las pasiones de estas dos existencias que son una sola. Y por si fuera poca tanta virtud, hoy Gil Imaná prodiga su generosidad con el pueblo boliviano al entregar en donación todas las constancias del amor, la creación y las conjugaciones de que está hecho el *ajayu* de Gil e Inés juntos. Recibimos esta ofrenda aquí, como mediadores apenas de un ritual de devolución a la Pachamama y a los hijos e hijas de la Pachamama de aquello que les fue dado a lo largo de los tiempos a estos dos elegidos de los *Apus:* Inés Córdova y Gil Imaná. Nosotros sabremos corresponder a esa confianza honrando su obra y su vida, y entregando su mensaje intrínseco a las generaciones, para que sea en buena hora.

La Paz, 26 de abril de 2017

Convenio de donación Inés Córdova /Gil Imaná y la Fundación Cultural del BCB

Eduardo Quintanilla Ballivián / Abogado, fotógrafo y amigo de Gil Imaná

La oportunidad de referirse a la obra de dos artistas de la trascendencia de Gil Imaná y de Inés Córdova, es tanto un motivo para una visión introspectiva como bolivianos y en nuestra identidad latinoamericana, a través de la vida y obra de dos de los mayores representantes del arte contemporáneo boliviano, como también una oportunidad de reflexión sobre la coherencia entre el artista y su creación, particularmente cuando ambos reflejan con la complejidad y vehemencia su obra, el compromiso con el país y en particular con los menos favorecidos, de cuya lucha ambos son igualmente partícipes, como hombre y mujer, y como artistas.

> Pocas obras del arte contemporáneo boliviano representan con la autenticidad de la obra de Gil Imaná e Inés Córdova, a una generación comprometida con las luchas sociales del pueblo boliviano

En efecto, pocas obras del arte contemporáneo boliviano representan con la autenticidad de la obra de Gil Imaná e Inés Córdova, a una generación comprometida con las luchas sociales del pueblo boliviano, poniendo en paralelo su milenaria historia, la fuerza de sus tradiciones y la grandeza de su pasado, con la presencia digna e irreverente del hombre y de la mujer campesinos, abrazados por las montañas y la tierra en un profundo sentido de identidad.

Esa apasionada historia de compromiso con el arte y con la vida tiene, en el caso de Gil Imaná, un temprano inicio en el cual, su talento lleva a su familia a la difícil decisión de alejarlo de las aulas escolares para aceptar el excepcional privilegio de inscribirlo desde sus nueve años de edad en la Academia de Artes Plásticas Zacarías Benvidez de Sucre, para luego seguir en el Curso Superior de Bellas Artes Rimsa, cuna de lo más des-

Acto de Firma de Convenio de donación / MNA

tacado de una generación del arte contemporáneo boliviano, obteniendo más tarde becas del gobierno de Francia y de la UNESCO, y llegando a representar al país en exposiciones desde diferentes ciudades de Latinoamérica, hasta ciudades de Europa, Norteamérica y del Medio Oriente; como en el caso de Inés Córdova, que con estudios de Bellas Artes en La Paz, con el pintor Mario Unzueta, y luego en las ciudades de Montevideo y Barcelona, fuera premiada en diferentes latitudes y en diversas técnicas, entre las cuales se destacaran los tejidos y la cerámica, llevando su monumental obra mural hasta la sede de la Organización de Estados Americanos en Washington D.C.; dos historias que confluyeron en una vida en común de ambos artistas por más de cincuenta años, haciendo de ello una obra excepcional en sí misma, lo que constituye el origen de éste enorme legado al país.

Cabe sin embargo mencionar también la trascendencia de este momento, en el cual el compromiso y la generosidad de Inés Córdova y de Gil Imaná, de establecer un legado destinado al pueblo boliviano, donando con un importante inmueble y una obra artística de diversa autoría, una colección con lo más representativo de su obra artística de más de tres mil piezas, ha encontrado en la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, la voluntad y la visión de canalizar éste legado hacia el futuro, creando un importantísimo precedente sobre la necesaria concordancia entre la voluntad de defensa y promoción del arte y de la cultura desde la sociedad civil, con la proyección institucional de las entidades del Estado creadas para esa finalidad, marcando además éste acto con el compromiso de dar continuidad a la voluntad de sus creadores, abriendo un espacio de formación para los futuros artistas, en particular para aquellos que por su condición de trabajadores, puedan contar con un lugar común de reflexión y creatividad, prolongando institucionalmente la esencia transformadora del esta gran obra artística, hacia las nuevas generaciones de artistas del país.

Inés Córdova Suárez

(Potosí, Bolivia, 1927 – La Paz, 2010)
Ceramista, pintora, muralista, grabadora, orfebre y artista del collage.

Esposa de Gil Imaná. Estudió en la Escuela de Artes 'Hernando Siles' de La Paz, en la Universidad del Trabajo de Montevideo en Uruguay, en el Conservatorio Massana de Barcelona en España y en el Seminario Internacional de Cerámica de la UNESCO realizado en Ayacucho, Perú. Radicó en la ciudad de La Paz desde 1945. Expuso su obra desde 1947 en galerías nacionales y del exterior del país. Ha visitado Brasil, Uruguay, España, Argentina, Colombia, Perú, Venezuela, Estados Unidos, Israel, Alemania, Japón y Francia entre otras naciones. Asistió a Bienales en distintas partes del mundo.

Entre sus murales principales están: Mural en cerámica en la Facultad de Ingeniería de la UMSA (junto a Gil Imaná, 1965); *Tránsito en el tiempo* (1980-1981) en la Mutual 'La Primera'; *Telúrica americana* (1985); Panel mural enriquecido con textiles en la sede de la O.E.A., en Washington, Estados Unidos.

La estudiosa Eva Vastari comentó su arte en cerámica: "*El proceso de la cerámica es largo, pero frente a las emociones que se sienten al abrir un horno y encontrarse con grandes resultados, nada se puede comparar. Inés prepara sus propios esmaltes y utiliza sobre diferentes texturas desde las texturas lisas y mates hasta las toscas y ásperas que a veces parecen como piezas directamente excavadas. /.../ A esta altura Inés ya tiene sus propios secretos y también conoce un otro secreto que le garantiza los más grandes éxitos en su brillante futuro: mucho talento combinado con una excepcional capacidad para el trabajo*".

Por su lado el boliviano Mario Ríos Gastelú, a poco de su fallecimiento, destacó que la artista *"avivó su mente con el paisaje andino, y la arcilla tomó forma en sus hábiles manos. La tierra, con sus ocres y matices, la consagró en una primera etapa, pues el tratamiento de la arcilla alcanzó un alto nivel al ser cubierta con esmaltes. Sus collages surgen del diestro movimiento de agujas, hilos y tijeras"*.

Sobre su propio trabajo, Córdova dijo el 2003: "*Es creación, el arte es creación, porque el que copia la revista no hace arte; el arte es creación ya sea en cerámica, el óleos, en pintura, en lo que sea, es creación*".

Premios obtenidos: Segundo Premio en pintura del Salón Murillo con la obra 'Rojo sol altiplano' (LP, 1973); Premio 'Obra de vida' del Salón Murillo (LP, 2004); Premio Nacional de Cultura dado por el Estado Boliviano (LP, 2004).

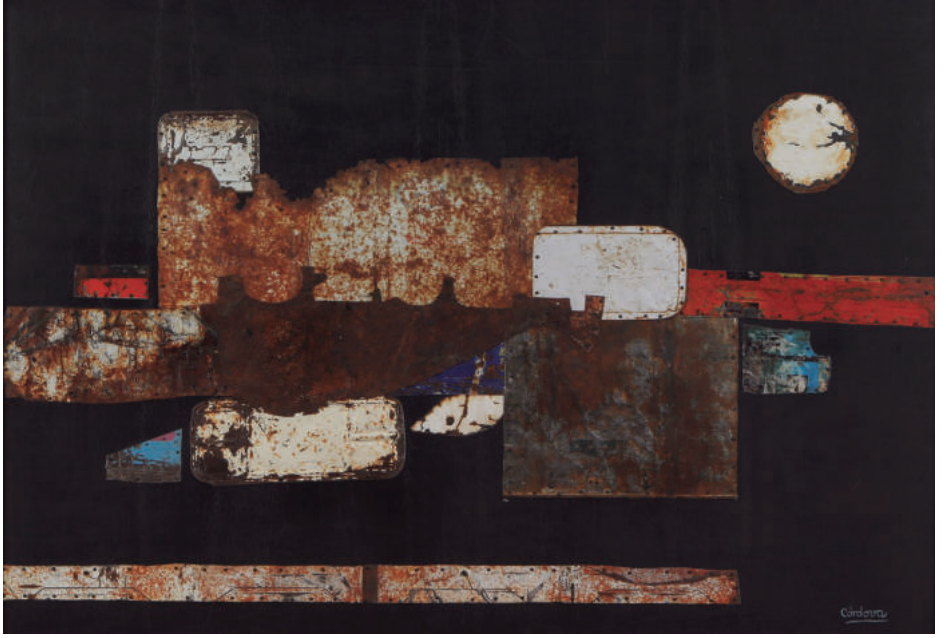
Los colores eternos de la cerámica de Inés Cordova

Eva Vastari / Revista Cultura Boliviana Nº 19

Simpática y acogedora es la casa de los jóvenes artistas, la ceramista Inés Córdova y su esposo, el pintor Gil Imaná Garrón. Los dos tienen tanto en común que parecen hermanos: su auténtica bolivianidad, su dedicación exclusiva al arte y su afán de superarse cada vez más. El ambiente de su casa taller en la avenida 20 de octubre, irradia armonía, pues es un lugar de amistad y amor al trabajo.

Fue la antigua tradición de Bolivia que inspiró a Inés a dedicarse al estudio integral de la cerámica. A pesar de esta vieja tradición, no había en Bolivia ni una persona ni una institución que pueda enseñarle la técnica, Inés se fue al Uruguay, donde siguió los primeros cursos en la Universidad del Trabajo, se quedó un año y medio, pero problemas económicos la obligaron a retornar a Bolivia. En su patria Inés empezó a estudiar por su cuenta, observando la cerámica de Tiwanacu, pero luego vio que eso no era suficiente, tenía problemas técnicos y trató otra vez de salir fuera. Consiguió un beca para España. En Madrid cursó en la Escuela de Cerámica y al año siguiente en el Conservatorio Massana de Barcelona. Allí se especializó en cerámica de alta temperatura "Gress". Su profesor fue Llorens Artigas, uno de los más grandes ceramistas que unió su nombre al de Miró en numerosas obras. Después realizó una gira por Europa en busca de lo representativo de las diferentes culturas, ávida por aprender, visitó museos y talleres en Italia, Alemania, Inglaterra, Holánda y Bélgica. Le encanta a Inés la cerámica de Tiwanacu. Los Tiwanacotas hicieron cerámica utilitaria de gran valor artístico. Usaban casi siempre los ocres y el negro.

¿Qué es la cerámica? Inés la define de la manera siguiente: Es un objeto hecho de barro cocido que puede ser decorado, policromado, esmaltado y barnizado. Al mismo tiempo cerámica es dar forma o sea belleza y utilidad al barro. El campo de la cerámica es vasto, cada vez aumenta: redescubrimiento de fuentes, decoración de interiores y exteriores, hoy día en el mundo entero se hacen decoraciones en cerámica para estufas, pisos y hasta para cuartos de baño. La cerámica como decoración de exteriores tiene la ventaja de que está garantizada para muy larga duración y está inmunizada contra los fenómenos atmosféricos. Los colores son eternos. Junto con su esposo, Gil Imaná, quieren introducir la cerámica como decoración mural, este tipo de trabajo no se conoce todavía en Bolivia, pero la autora de este artículo lo ha visto en otras partes, por ejemplo en Finlandia y Brasil. Un bello ejemplo de este tipo de trabajo es un mural aplicado en una de



Andes
Inés Córdova

las paredes del taller de Inés. Este lindo cuadro representa dos figuras humanas trabajadas con gran técnica, muestran texturas de diferentes calidades, se nota bien el estilo de Gil en el dibujo. Nació algo muy interesante de esta unión de dos talentos, algo que se podría definir como pintura y cerámica al mismo tiempo. Es sin duda un trabajo de grandes posibilidades que se recomienda a primera vista. En el taller de Inés es justamente este impresionante mural el que llama más la atención del visitante por su talle y su situación, y admitamos también por su gran belleza.

Después el ojo pasa a las piezas creadas por Inés: vasos, platos, ceniceros y un sinnúmero de cosas para el uso diario y la decoración. Cada una de estas piezas representa el resultado de un estudio cuidadoso en cuanto a forma, el color y el tratamiento de la superficie o textura. Se nota bien el talento de Inés en esta búsqueda inquieta de crear algo nuevo resolviendo a su manera el problema de estas tres exigencias, o el triple "challange" que impone la cerámica al talento del ceramista. En cuanto a la forma debe ser escultor, en cuanto al color poseer el ojo de un pintor, y en la ejecución final de la obra interviene su capacidad manual, la artesanía, la técnica.

Si el torno es una de las herramientas más importantes, el verdadero corazón de un taller de cerámica es el horno. El horno da el toque final a la obra, el fuego tiene sus secretos y sus sorpresas. El proceso de la cerámica es largo, pero frente a las emociones que se sienten al abrir el horno y encontrarse con grandes resultados, nada se puede comparar.

Para conseguir los materiales, Inés, personalmente ha ido a los yacimientos de los cerros para buscar arcilla, ella va investigando sobre los diferentes tipos de arcilla y otros materiales. En base a materias primas nacionales y con fórmulas logradas por su experiencia y su capacidad para la investigación, Inés prepara sus propios esmaltes o barnices. Utiliza varias cualidades de textura, desde las texturas brillantes, hasta las texturas toscas y ásperas que a veces parecen como piezas directamente excavadas. En la opinión de ella, estas texturas proceden del medio boliviano, igual a los tejidos e igual a su geografía. En España en su exposición en Barcelona, un crítico de arte, contemplando las texturas de sus obras dijo: "Inés, trabaja con las reminiscencias de su tierra".

Ya que Inés ha sido atraída por el trabajo con el fuego, el calor la ha llevado a la investigación de los esmaltes en metal. En su trabajo alterna la cerámica y los esmaltes en metal, que usa en joyas, collares, ganchos, broches y medallones, todos con creaciones de motivos propios con reminiscencias tiawanacotas e incaicas. (…)

A esta altura, Inés ya tiene sus propios secretos y también conoce otro secreto que garantiza para ella los más grandes éxitos en un futuro que no puede ser sino brillante: mucho talento combinado con una excepcional capacidad para el trabajo. Los buenos votos que la acompañan en su carrera que está llevando a cabo con tanto entusiasmo, se le hace a ella con mucho más gusto, porque es una muchacha buena, sencilla y de mucha sensibilidad.

Gil Imaná Garrón

(Chuquisaca, Bolivia, 1933)
Pintor y muralista.

Hizo estudios en la Escuela de Artes 'Zacarías Benavides' (1942) de Sucre. Luego pasó a ser alumno de Juan Rimsa en el Curso Superior de Bellas Artes 'Rimsa' (1945-1947), en Sucre. Expone su obra desde 1949. En 1950 forma parte del grupo Anteo, junto a Walter Solón Romero, su hermano Jorge Imaná y Lorgio Vaca. Profesor de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Los Andes en Mérida, Venezuela (1958-1960). De retorno en Bolivia, fue invitado a asumir la dirección de la Escuela de Artes 'Zacarías Benavides' (1960). Profesor de la Escuela de Artes 'Hernando Siles' (1961-1964). Presidente de la ABAP de La Paz (1969). Ha participado de las Bienales de Sao Paulo, México, Lima, Quito, Cuenca, Córdoba, Montevideo, Maracaibo, Miami y Venecia. Llegó a exponer en países lejanos como Rusia.

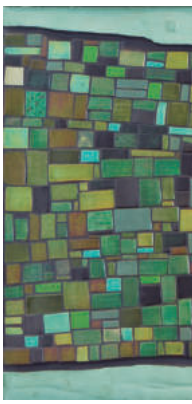
Sus murales más notables son: *Historia de la telefonía* (Sucre, 1955); *Marcha al futuro* (Sucre, 1957); *Obra civil del Mariscal Andrés de Santa Cruz* (LP, 1965); *Tierra y vida, Técnica y espacio y Marcha de los universitarios* (LP, cerámica, 1965); *Tránsito en el tiempo* (LP, cerámica, 1981); *Fiesta de la salud* (LP, 1982).

Lorgio Vaca anotó en 1974: *"En este panorama del arte nacional y latinoamericano, Gil Imaná es uno de los más esforzados y preclaros luchadores que batalla desde hace dos décadas en busca de la raíz, de la razón de ser y del espíritu unitario de Latinoamérica, a través de su arte sobrio, sereno pero tenso, paciente y obcecado, a veces tierno, otras amargo pero siempre firme apuntando a la raíz de las cosas".*

Armando Soriano Badani comentó en 1990: *"Verdadero maestro en el manejo y la aplicación del color, insufla a sus cuadros la transparencia y la diafanidad que enaltece sus temas de vigorosa y original raíz terrígena / Gil Imaná, muralista destacado y grabador de jerarquía, es uno de los pintores mayores del país, consagrado por el juicio internacional que ha reconocido categóricamente su obra".*

Premios obtenidos: Primer Premio del X Salón de la 'Revolución Nacional' (LP, 1962); Primer Premio en pintura del Salón Murillo por su obra 'Paisaje de La Paz' (LP, 1961); Primer Premio en grabado del Salón Murillo por su obra 'Mujer' (LP, 1973); Premio de Cultura de la Fundación 'Manuel Vicente Ballivián' (1994); Nominado por la Cruz Roja Internacional como 'Artista por la Humanidad' (Argentina, 2002); Premio a la Obra de vida por la Alcaldía de La Paz (2004); Premio Nacional de Cultura por el Estado Boliviano (LP, 2004).

Gil Imaná: fuerza y perpetuidad del talento



Mario Ríos Gastelú /Crítico

En Gil Imaná se hermana la sencillez con la creatividad y la certeza con la pasión. Allí surge el hombre artista cuya obra inspira confianza en quien aprecia su contenido y elaboración.

Chuquisaca le vio crecer bajo los cielos eternizados de Sucre. Su convivencia con los artesanos encendió en él un sentimiento nacionalista capaz de traducir en arte aquellas imágenes imborrables de los hombres de Yotala, Culpina y Turuchipa, por donde anduvo juguetona su niñez.

En la inquietud de aquellos días tempranos saturados de curiosidad, entre textiles autóctonos y ocasos vespertinos, surgieron las ideas de sus primeras tareas coloreadas por la melancolía de los olvidados.

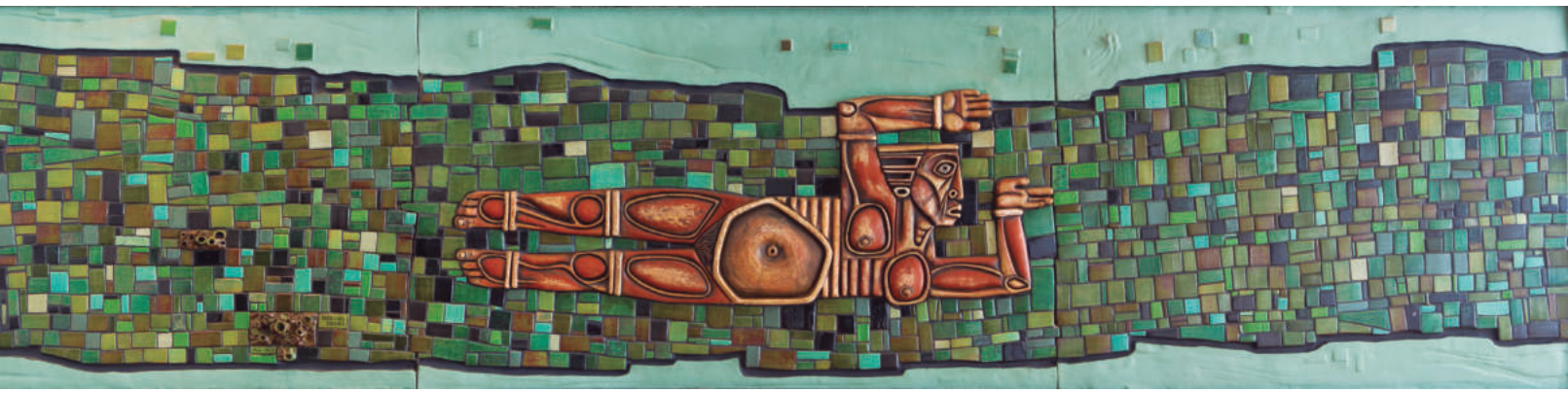
El tiempo dejó atrás al niño que dibujaba en la corteza de los zapallos. Al que pintaba figuras en cartulina y luego las recortaba. Distantes se hicieron las horas juveniles del estudiante de arte, inmerso en la sórdida atmósfera de la morgue donde dibujaba los cadáveres para compenetrarse de los secretos del hombre en una suerte de espíritu leonardino. Cuerpos y almas se amalgamaron en pos de un destino: crear belleza para eternizar la obra.

En un alma sencilla sólo puede anidar la sobriedad. Así entendió, sin duda, aquel maestro lituano, Juan Rimsa, quien guió los pasos de Gil Imaná con esa convicción propia del que sabe hasta dónde puede llegar un artista.

El horizonte del bizarro pintor no podía estar muy lejano. Con una entrega total a su formación profesional, pronto se alineó entre los grandes creadores de la plástica nacional y proyectó su imagen al país y al mundo, porque Imaná no es sedentario, pues su inquietud nómada le llevó hasta la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, para enseñar lo aprendido.

También conocieron su arte Paraguay, Perú, Ecuador y Colombia. Deslumbró en los Estado Unidos de Norteamérica y sorprendió en París, Tel-Aviv, Moscú y Leningrado. Sin embargo, la universalidad de Gil Imaná, no nació en esas visitas temporales o prolongadas por países del mundo, pues hay otras razones para su dimensión internacional: el Diccionario Universal del Arte, Argos Vergara, tomo III que incluye referencias biográficas y artísticas del pintor nacional es una de ellas. La otra razón, es aún más trascendental, porque está ligada a la perpetuidad del arte sin la mezquindad de las fronteras, es decir que aquello que él pintaba, no es tan sólo la desesperación, el dolor, la amargura o la resignación del boliviano, sino del personaje que habita en cualquier lugar del mundo. Así, su nombre surgió en la plástica con el advenimiento de una era de renovación cultural ya incubada por sus mayores durante la contienda bélica del Chaco, que años después, daría paso a la llamada "Generación del 52".

Se trata de un movimiento artístico en pos de la proletarización de la pintura, quizá insospechadamente encantadora, al extremo de haberse constituido en ejemplo de expresión nacionalista decidida a dar las espaldas a las banalidades hasta entonces representantes de la máxima cultura del país.



Pachamama
Inés Córdova / Gil Imaná

Un nombre aglutinaría a ese grupo confiado en la creación de la mente: "Anteo", la más alta misión poética de la plástica renovadora de entonces.

Aquel grupo que tuvo de líder a Walter Solón Romero, congregó en sus filas a los hermanos Jorge y Gil Imaná, Lorgio Vaca, José Ostria y Enrique Valda, para citar sólo nombres cercanos que buscaron una mayor dignidad a la concepción estética de su trabajo.

Así surgió el artista Imaná, el que un día expuso dibujos, grabados, acuarelas y óleos encuadrados en la denuncia social, para que el mundo conociera la injusticia humana sobre un suelo de barro, tierra y pedrones, origen de sus cuadros: Lágrimas del tiempo, Raíces, El hombre y su tierra, Sólo tierra gris, La larga espera, Tiempo de soledades, Ilusión Mágica, Gris y Tierra.

En cada cuadro, en cada esbozo, en cada título, se desangra el alma del pueblo, y desde la humedad de los surcos rociados de llanto, el drama del hombre se hace carne en cada trazo del lápiz o el pincel.

Pero Gil Imaná es hombre de profundas meditaciones. Ante el ancestro que vibra en el latido de cada vena, hay una razón muy particular para comprender la vida gestada en las entrañas de la mujer amada, de la que es madre fecunda y tierna, como la semilla de los rubios trigales hecha más tarde bendita hogaza.

El fruto amargo perpetuado en las telas de Gil Imaná, tiene en su trascendencia artística la imagen doliente de una nación ahogada en el silencio del llanto oculto agudizando el drama.

Allí no se detiene la inspiración. Una idea fija arrancada de la tierra haría el papel de "leit motiv" de su pintura. La Mujer. Desde la grandiosidad milenaria de la Pachamama, surgirían ideas traducidas en la geometría de las líneas, en la sobriedad de la pintura, en el simbolismo de los anillos faciales, en la fuerza y perpetuidad del talento.

Todo quedó traducido en la sobriedad polícroma de ocres y grises, como el alma del hombre del altiplano.

Ya planteado y resuelto el problema estético, Gil Imaná entrega su arte a la nueva dimensión del tiempo: "Tiwanaku corresponde a otra época y nosotros tenemos formación occidental" reflexiona el maestro. Llega el cambio. El amor imperecedero es la fijación. La pincelada erótica le dará actualidad a la obra. La pareja será enlace entre un ayer de ternura maternal y un presente de actualidad a la obra. La pareja será enlace entre un ayer de ternura maternal y un presente de "Fuego" interior en el nuevo "Canto a la vida" en la "Cálida tarde" o en la "Luz del alba", donde el vivir ya no es expresar la aflicción del pueblo, sino la dicha de compartir, aún en medio de la nostalgia, un presente con el dulce sabor de los frutos de la tierra que el artista transmitió desde la paleta multicolor a los grandes murales, a las formas del dibujo, a la acuarela, al óleo y al acrílico, sin más inquietud que decir a través de los colores, este es mi pueblo, esta es la mujer que concibe la belleza, el amor y la esperanza.

Jorge Imaná Garrón

(Sucre, Bolivia, 1930)
Pintor y muralista.

Estudió artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes 'Zacarías Benavides' y en el Curso Superior de Bellas Artes de Juan Rimsa en Sucre. Luego siguió su formación por cinco años en distintos lugares de América. También hizo estudios de Ciencias Biológicas. Miembro del grupo 'Anteo'. Es autor de los murales: *Educación para la paz y la libertad* en el Colegio Padilla; *Los Charcas y la conquista* en el Colegio Junín (ambos en Sucre); *Barricada pobre de la ciudad de Dios* y *Mariategui y el despertar social Peruano*, en el Sindicato de Construcción Civil, Lima, Perú. Expone sus obras desde 1947 en distintas ciudades de Bolivia y Latinoamérica. Radica en los Estados Unidos de Norteamérica.

César Chávez Taborga comentó: *"Acuarelista fundamental, Jorge utiliza aquí una técnica espontánea y transparente, con manchas sugestivas dentro de una atmósfera a veces cálida, a veces refrescante, donde el observador encuentra siempre una sosegada tranquilidad visual y cromática, que se traduce en descanso espiritual y en vivencia estilizada".*

Premios obtenidos: Premio Municipal (Sucre, 1948); Primer Premio Salón '4 de abril' (LP, 1962); Premio Salón de Acuarelistas (Lima, 1960); Premio Sociedad Nacional de Bellas Artes, Lima, Perú (s.f.).

Elías Blanco Mamani

El realismo escrutador de Jorge Imaná

Armando Soriano Badani / Escritor

Madre
Jorge Imaná

Importante muralista cuyas principales obras han sido realizadas en el exterior. Su pintura se desarrolla esencialmente en la acuarela donde sobresale el preciso diseño, colmado de colores modulados con destreza que dejan las imágenes limpias de discernible transparencia. El aliento dominante de su pintura, que también la elabora con óleo y acrílico, es de carácter social. Su paisajismo nacional releva con entrañable afección los temas tropicales.

No se trata de un realismo social crítico, sino más bien de un realismo escrutador que se resuelve en ilustrativo costumbrismo, expresado con pincel diestro de buído observador de nuestras costumbres.

Las figuras humanas de su pintura, ejecutadas con meticuloso cuidado, están concebidas dentro de un realismo de fondo alegórico y de intención social. Sin deformación de la imagen, intenta airosamente forjar impulsos intelectuales que trascienden desde las convencionales impresiones del diseño. Con precisión y destreza, guía el contorno de sus figuras, en la preliminar tarea de su dibujo impecable, que acoge el color asentado con sutiles pinceles que fomentan la claridad de sus composiciones. Algunos sepias, desarrollan motivos elaborados monocromáticamente que favorecen impresiones sombrías y dramáticas, previstas en el contexto intelectual de la composición.

Muchos trabajos en los que se ha aplicado suavemente el color, sin mácula en la superficie, dejan la sensación de obras procesadas como a través del zinc del grabado.

Los rostros de sus figuras tienen el encanto de su expresión facial, perceptible, subrayados con el acento de su impulso espiritual.

En la acuarela ha cultivado también un abstractismo que no se resigna a resoluciones meramente casuales. Una actitud tentatoria de combinaciones cromáticas, sin deliberado ánimo de buscar, acaba sin embargo en composiciones de inobjetable resumen de sugestiones figurativas.

¿"SUBVERSIÓN DESDE ARRIBA"?

POTOSÍ REVISITADO POR LA MONUMENTAL OBRA DE PEDRO VICENTE CAÑETE[1]

Gunnar Mendoza† / Bibliógrafo y archivista

No es difícil situar la *Historia Física y Política de Potosí* en el cuadro intelectual de su tiempo: los datos fundamentales relativos a la composición del libro así como numerosos pasajes del texto, elocuentes no sólo como elementos conceptuales sino aún terminológicos, la muestran como un brote de la Ilustración en el terreno yermo del Alto Perú.

En un sentido general esta tendencia ideológica está claramente expresada por Pedro Vicente Cañete cuando dice que el mundo ha salido ya de "*engaños vergonzosos, por medio de una filosofía más iluminada con los principios de la Física y de la Historia Natural desembrollada de las antiguas ilusiones*". Posición concretada a través de particularizaciones inconfundibles:

Tal, en primer término, la proclividad racionalista y crítica tan perceptible en la Historia. Los principios, los medios que fines que presiden al nacimiento de este libro traducen ya una reacción personal del autor contra lo rutinario, establecido, lo habitual. Cañete quiere despejar desde luego su campo de toda maleza fecundada por el ambiente: La *"tradición falsa y equivocada", "las suposiciones falsas de muchas cosas que nunca han cedido", los "cuentos de la cigüeña", "la práctica inveterada", "las historietas y cuentos impertinentes", "las patrañas ridículas que pueden conducir para ningún objeto de bien público", "las pueriles ilusiones"* del vulgo.

Si aproximamos su crítica a circunstancia más concretas de lugar y de tiempo lo veremos impugnando también hábitos inmediatos de su sociedad, como *"la ignominia afrentosa de nuestra disidida en dejar desamparados uno depósitos de riquezas efectivas, a la manera de aquellos que sepultan un enfermo semivivo por la insensata compasión de los que han de pasar malas noches por asistirlo en su cabecera"*. Y afrontándose a sentimientos ungidos con el halo de la santidad como cuando busca una explicación racional un discurso fundado "*en la razón física*", para la supervivencia de los recién nacidos en Potosí supersticiosamente atribuida a la intersección de San Nicolás Tolentino, y un principio *"aunque cristiano no tan admirable ni misterioso"* para la aparición de aquella venerada cruz tarijeña fabricada por Santo Tomás apóstol allá cuando vino a predicar en Indias.

Una actitud crítica fundamentada en Benito Jerónimo Feyjoó, paladín español de estas ideas –*"lo más que puede pretender el discurso en estos misterios de la naturaleza, es encontrar con lo verosímil"*–y en la doctrina católica racionalmente edificada– *"la iglesia ha puesto freno a la facilidad supersticiosa de unas vanas creencias, estableciendo reglas para que sin canónica declaración no se crean milagros los efectos naturales"*. Y constituyéndose en uno de los representantes más conspicuos altoperuanos de una proclividad sintomática de la agonía colonial, que pudiéramos denominar *"subversión desde arriba"*, se nos mostrará también aplicando la crítica en los flancos más sensibles del sistema hispánico. *"No es arrojo sospechar que los pueblos remotos y pobres están viviendo en una lastimosa anarquía"*; *"la miseria en que se hallan los pueblos el atraso de la agricultura la decadencia de las minas, el poco aprovechamiento de los indios en la doctrina evangélica, el desorden en general de las provincias"*; *"la administración de justicia y la policía, tan encargadas por la Ordenanza, van abriendo brechas*

Pedro Vicente Cañete

para nuevos desórdenes o para mantener los antiguos"; *"los subdelegados de los partidos no administran justicia porque no residen; no remedian desordenes porque no los conocen; no alivian a los indios porque no los oyen; no cuidan de la policía porque no tienen medios; y por ultimo nada más hacen que andar de caza de los tributos por ser esto lo único que les interesa".*

A estos males deben ponerse los dictados de la razón y la experiencia; contra la opinión generalmente aceptada en Potosí sobre la reproducción de los metales, invita a *"calificar esta noticia ensayando metales reputados por pobres, los cuales se dejaren en las mismas minas hasta cinco o seis años, y que al cabo de este tiempo se reensayaren para ver si realmente se produjo la plata que allí no existía"*. Aún con respecto a la autoridad de los libros prefiere adoptar el criterio de que *"sirve de poco lo que se lee si no va unido con la experiencia*"; y, puestas las cosas en los dominios del Estado, quiere que el gobierno de Potosí no obre ni mande nada "*sin la guía de una razón demostrativa"…*

"Sirve de poco lo que se lee si no va unido con la experiencia"

El análisis crítico conduce a Cañete a equiparar las deficiencias sociales con las enfermedades estableciendo así una curiosa afinidad con alguno de los más característicos representantes contemporáneos de la ideología criticista boliviana: Alcides Arguedas propone una historia clínica de este país, seguida de su respectiva terapéutica. Cañete, más de un siglo atrás, dice que su intento es *"hacer conocer las dolencias para que se pueda atinar con el remedio*" y lamenta que su autoridad no sea bastante *"para poner el remedio que necesitan los males políticos del país, ni se puede lograr a tan poco tiempo cuando este cuerpo apenas va convaleciendo de las antiguas enfermedades que eran más graves".*

Anuncia que *"remediado este mal, sin duda es la raíz de los atrasos de Potosí, convaleciendo de su antigua decadencia rendirá mayores frutos"*, y anhela que los súbditos concurran en esfuerzo con el gobierno "*porque reuniendo los pueblos sus votos en las comunidades encargadas del cuidado de su felicidad, consiguen, con purgar sus vicios, el renombre de honrados y de justos en haberlos conocido para dejarse curar".*

Es consiguiente la presencia en Cañete de otro pódromo característico de la Ilustración cual es el fomento de los conocimientos útiles. Con motivo de la *Historia* de Potosí, postula así su concepto sobre la misión del intelectual: "la verdadera gloria de un escritor ingenuo consiste en preparar materiales útiles al hombre que gobierna ilustrando los pueblos".

Y los fines mismos a que va proyectada la obra se conforman a tal concepto: *"ilustrar a los gobernadores intendentes, con especialidad a los de Potosí, para adelantar estos estados"*, *"he procurado reunir todas las noticias dispersas que antes dormían deshonradas en el polvo de los archivos de Potosí, para formar una masa general de luces que pudiera servir para perpetua guía de los señores gobernadores de aquella villa".*

Cañete siente con tal ímpetu el afán de propagar los conocimientos que *"quitándose el pan de la boca"*, asaltaría a *"persona inteligente que viajase la provincia con reflexión para describirla según arte"* en *"un mapa exactísimo (…) con distinción de su partidos, doctrinas, pueblos, ríos, minerales, y montes, de suerte que a golpe de ojo se instruya"* el que lo viere sobre Potosí.

Y clama por *"el feliz día en que, a los trabajos en grande sobre las minas, precedan aquellas precisas operaciones en pequeño destinadas a ensayar los minerales y llegar por este medio al importante conocimiento de su ley y de su naturaleza"*, porque *"puede asegurarse sin temeridad no haberse aprovechado, por falta de conocimiento del verdadero método de beneficio, una tercera o cuarta parte menos de las riquezas que ha rendido el Cerro"*.

Una concepción correspondientemente pragmática sobre la trascendencia de la historiografía se advierte en Cañete: Para él los conocimientos históricos deben legar a la posteridad las vidas y los hechos heroicos de los grandes hombres, las noticias de los ciudadanos virtuosos, de las familias más esclarecidas en el servicio del Estado, los ejemplos públicos, los abusos perjudiciales, las reglas del gobierno *"para el bien de la sociedad"*, objeto dignísimo en razón del cual *"vemos haberle dado a Moisés Dios mismo el plan de la historia en el Génesis"*.

"He procurado reunir todas las noticias dispersas que antes dormían deshonradas en el polvo de los archivos de Potosí, para formar una masa general de luces que pudiera servir para perpetua guía de los señores gobernadores de aquella villa"

Preocupación por el bien público y humanitarismo son valores que en fuerza lógica derivado de las premisas anteriores se dan también en Cañete. *"La vida civil"*, propone, *"ha sido, es y será siempre trabajosa: el mundo no más que un campo de espinas. Cuantos caminan por sus sendas viven ensangrentados de continuo: las poblaciones están distantes: todas tienen reciproca dependencia unas de otras: las necesidades se multiplican a proporción de la mayor edad del mundo: y siendo preciso que los hombres trabajen para los hombres en los diferentes empleos que la sociedad ha proyectado para llenar tanta diversidad de objetos, nada se debe llamar extraño si se convierte en beneficio de la misma sociedad, pues aún el cortar un brazo se reputa por justo si de ello ha de resultar la conservación de todo el cuerpo"*.

De ahí que *"la utilidad pública es todo el fin que lo mueve a proponer el mal estado de muchas cosas reparables en esta provincia"*. Y que su propósito al escribir la Historia sea, "*entendida la razón y causa de él", "despertar espíritus generosos que sostengan los justos derechos de la felicidad pública y del bien del Estado a que únicamente aspire"*.

El humanitarismo se patentiza en la actitud con que se encara al tema del indio a lo largo de la *Historia* sea, particularmente en el punto relativo a la mita: *"Yo era uno de los que más se dolían de la constitución infeliz del yndio de mita en unos trabajos tan penosos. La humanidad fue el primer soporte que impelió mi fortaleza para proyectar la reforma (de los abusos)"*. Bien entendido que Cañete no ataca la mita en sí misma –*"si yo hubiera concebido que la mita es contraria a la libertad y a la humanidad, sostendría esta opinión hasta morir"*– pues cree que es forzoso *"sacar al yndio de la lentitud molesta de sus pasos remitentes, por depender de ellos la felicidad pública del Reyno"*. Y aún más, que *"la insensibilidad del yndio por su genio frío y perezoso y por su estolidez necesitaba estímulos más rígidos que los demás hombres"*, o sea el trabajo obligatorio, para su propio bien.

Todos estos supuestos, a su vez, inducen en Cañete no menos intensamente a la tendencia reformista: él se siente obligado a *"contribuir a las reformas que exige el tiempo con las novedades propias de su continuo movimiento"*. De ahí en que la *Historia* no omita *"proyecto conveniente a la industria y economía de estos países"*. Con efecto, es notorio en todos los capítulos el afán de sugerir "*arbitrios para mejorar*", destacando rasgos de nota los relativos a la establecimiento de un banco general de avíos, que extienda los beneficios del banco de rescates de Potosí *"a todos los demás mineros de este virreinato para que formando un solo cuerpo se aliente y vivifique por igual"*, y el fomento del mineral nuevo de Guantajaya con su incorporación con la Intendencia de Potosí.

El reformismo de Cañete no es, empero, radical: *"el recuerdo de los males pasados sirve ahora para consagrar todos los ciudadanos a la razón, a la justicia y a la humani-*

dad"; "no siendo libre de abusos sino la habitación gloriosa de Dios y los ángeles, no hay en el mundo Estado república, cuerpo ni sociedad que pueda corromperse con el tiempo por alguno de los abusos que introduce el desorden de las pasiones humanas; pero nunca se ha tomado el partido de destruir el cuerpo por vicioso y si únicamente reformar el vicio para justificar el cuerpo".

Cañete asimila los ingredientes intelectuales que lo vinculan a la Ilustración más bien fuera del sistema universitario canónico en que discurren sus años de estudiante: la universidad colonial es indefectiblemente escolástica a pesar de tal cual nota inusitada. Lecturas ávidas y extensas, viajes vastos y repetidos por el ámbito continental relación con adalides ilustres de las nuevas ideas en el Alto Perú –españoles como del Juan del Pino Manrique, extranjeros como el barón de Nordenflichty sus compañeros de expedición– obrando sobre un temperamento inquieto, analítico y disconforme por naturaleza, promueven en él la actitud espiritual propicia a esas ideas.

Un examen del nutrido repertorio de obras y autores citados en el texto de la *Historia* será particularmente generoso en datos sugestivos:

Cañete es un lector profuso; está provisto al día (repárese en los años de impresión de algunas de sus citas); ha tenido que ver con Raynal, Robertson, la Enciclopedia; y sobre todo es un feyjoniano devotísimo: una vigorosa influencia de fondo y forma ha recibido Cañete de B. J.Feyjoó según se advierte en pasajes elocuentes de la *Historia*, como la reproducción de los metales del cerro de Potosí, las producciones maravillosas de las montañas de Oroncota, la mina Hedionda de los Lípez, los huesos gigantescos del valle de Tarija.

Adviértase, en fin, cómo Cañete, opimo ejemplar criollo de la Ilustración en el Alto Perú, pudo alcanzar el utopismo idealista, pero no avanzó hasta el revolucionario realista. Lo primero ilustrado expresivamente entre otros por su ensueño de suscitar un edén en el erial de Guantajaya *"seguro de que si tuviera la dicha de ser creído, en pocos años fuera el reino más feliz de lo que hoy se halla"*. Lo segundo acreditado por sus actitudes religiosas –un dato: es mayordomo piadoso de la Cofradía de la Virgen de los Remedios en Potosí– y política, luchador inexorable contra *"los absurdos delirios de la democracia quimérica"*– extremos éstos que escapan empero a la jurisdicción de la *Historia* y corresponden a un campo cubierto por otros escritos debidos a su fecunda pluma.

Puede entretanto avanzarse una afirmación respecto al libro y una interrogación respecto a la humanidad del autor:

La *Historia física y política de Potosí* del doctor don Pedro Vicente Cañete ilustra con generosa calidad informativa temas esenciales en la vida del más notable establecimiento indiano, apoyada como está en fuentes documentales prístinas no menos que en la autoridad experimental y perspicaz del autor; y expresa a la vez instantáneamente un momento crítico –el paso de la Ilustración– en la marcha intelectual del Alto Perú, hoy Bolivia.

La Historia física y política de Potosí del doctor don Pedro Vicente Cañete ilustra con generosa calidad informativa temas esenciales en la vida del más notable establecimiento indiano

Protagonista ubicuo de nuestras postrimerías coloniales, ¿recae Cañete finalmente –lo hemos visto con motivo de su libro compararse a Cicerón y a Bacon, ajeno a los riesgos implícitos en tal brochazo autobiográfico– en esa progenie de seres que, como dijo Hamlet *"marcados con un defecto por el sello de la naturaleza o la suerte de su estrella, todas sus virtudes – así fueren tan puras como la gracia divina y tan grandes como cabe en lo humano – quedan ante el consenso común contagiadas de esa sola falta, pues basta una gota de impureza para tomar dudosa la sustancia más noble hasta precipitar su ignorancia"*?

1. El fundamental y polémico cronista paraguayo Pedro Vicente Cañete fue reinvidicado en una nueva publicación crítica de su enjundioso ensayo sobre la Historia potosina, en un esmerado volumen preparado por la Casa Nacional de Moneda. En ella, luego de la primera edición a cargo de Armando Alba, se incorpora la extensa y erudita presentación que en 1952 publicara el entonces Director del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Gunnar Mendoza, y recogida el sus Obras Completas (ABNB, Sucre, 2005), cuya última parte transcribimos. El título actual corresponde a la redacción de *Piedra de agua.*

MALLKU CHHULLUMPIRIN IXWAWIPA

Esteban Ticona Alejo / Sociólogo y antropólogo

Isiku: Jichhax parlt'apxamaw Mallku Chhullumpir achachilata, jupax jiwasanakan uywirisataynawa,uñstitupï samkana.

Jach'a tansatanapï, thanta wari puñchuni,wari chalinani, mirk'i quri chikutis q'ipt'asit,allpachut thanta pantalunan, qarwat wiskhuni, ukhamamapï t'apnuqanix. Ukat akhampï parlt'awayituxa.

Mallku Chhullumpiri: Kamisasktas ch'uta pinkill yuqalla, anat warirasktati.

Isiku: ¡Jajay!, jumast khiti thanta asnurakitasti...

Mallku Chhullumpiri: Janiw kuna thantha asnukts, janiw jilirimar aynisitati, lliphus q'ararak jiwaskasma.

Isiku: Walikiw achachila, jumas kawkhatrak juttasti, khitirakitasti.

Mallku Chhullumpiri: Nayatpï Mallku Chhullumpir Achachilax, nayankipï uraqinakas, uywanakas. Jaqinakax allchhinakaxaya. Nayatpï munañanixa. 'Jatilay muspay sitay wawaku'.

Isiku: Walikiw Mallku achachila, Chhullumpiri...

Mallku Chhullumpiri: Janiw mulljasitat allchhi wawa, nayax mä qawqhak parlt'awayama. Uka arunakxa thayjamaw khuyt'ata, maynir isk'alal masinakamar yatiyasa.

Aka qhipa maranakax llakisisakiw sarnaqxta, Pachamam uraqis lliphusitjamakixiw, uywanakaxax janikiw sum mirxiti, jisk'a quqanakas q'ala tukhatjamakixiw,uka jisk'a uywanakaxas q'aljamakiw tukusiski, jallus janirakiw jallxiti. Taqikunas chhaqtirjamakixiwa.

Jach'a allchhinakaxas janikiw amtasxapxituti, jupanakkamakiw q'ala sirkatasipxirjamaski, yaqha markanakar sara arunkamaxirjamakiwa.

Ukatwa wawaku, jumamp parlt'ir jutawaytxa, natakix wawananakakipuniw nayraqatarux irpsupxasmax aka jan walt'awinakatxa Santiago Markarux. Jumanakax ari janchïpxstaxaya.

Q'al tukusin ukhasti, nayasti khitirak uywasti, narust khitirak yupaychitanisti.

Isiku: Walikiw achachila, yuqall masinakaxaru ukhamari imillanakarus yatiyawa.

Mallku Chhullumpiri: Jichhax t'ist'askakimay t'irx t'irx sasa.

Isiku: Ukham samkasta, kamsapxasmas. Janit wawanakjamax amuykiparaksna jakawinakasata, ukampix awk taykasarus yanaparaksnapï. Janich ukhama.

ENCARGOS DEL MALLKU CHHULLUMPIRI

Isidro: Ahora les voy a hablar sobre el abuelo Mallku Chhullumpiri, el había sido nuestro protector, apareció en mis sueños.

Era de elevada estatura, vestía un viejo poncho de vicuña y chalina de vicuña, estaba cargado de un viejo chicote de oro, tenía un viejo pantalón de alpaca y abarcas de cueros de llama, así se acercó. Y esto es lo que me ha dicho.

Mallku Chhullumpiri: Cómo estás jovenzuelo *ch'uta pinkillu*, estás jugando y jugando.

Isidro: ¡Jajay! tú quien burro viejo eres...

Mallku Chhullumpiri: No soy ningún burro viejo; tienes que saber respetar a tus mayores, cuidado con morir como un perro.

Isidro: Está bien abuelo, tú de dónde has venido, quién eres pues.

Mallku Chhullumpiri: Yos soy el abuelo Mallku Chhullumpiri, yo soy el dueño de estas tierras y el ganado. Las personas son mis nietos. Yo tengo poder, 'oh que admiración decime hijo mío'.

Isidro: Está bien abuelo Mallku, Chhullumpiri...

Mallku Chhullumpiri: Nieto mío, no te vas a asustar, yo sólo te voy a decir unas cuantas cosas. Pero ese encargo vas esparcir como el viento, haciendo saber a los otros niños.

En estos últimos años ando preocupado, parece que la Pachamama está enojada, los ganados ya no se multiplican bien, con los pequeños arbustos quieren terminar y a los animales salvajes les están destruyendo ni la lluvia ya no llueve en su oportunidad. Parece que todo quiere desaparecer.

Mis nietos mayores ya no se acuerdan de mí, parece que entre ellos andan muy peleados, sólo están pensando ir a otro lado.

Por eso nieto mío, he venido a conversar, los niños son los únicos salvadores de los problemas que tiene Santiago de Machaqa. ¡Porque ustedes son las personas del futuro!

Si se acaba todo, yo a quién voy a proteger, y a mí quién me va a ofrendar.

Isidro: Está bien abuelo, a los otros niños y niñas yo les voy a hacer saber.

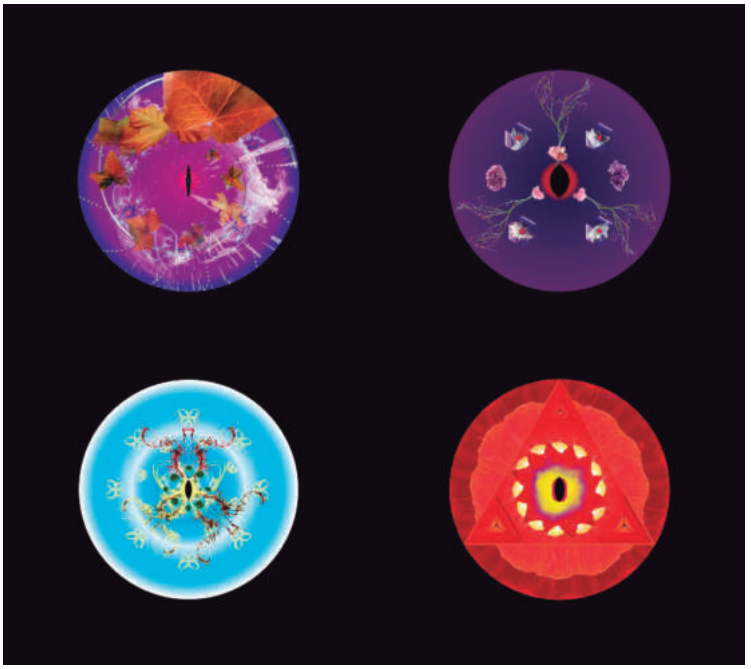
Mallku Chhullumpiri: Bueno ahora seguí jugando hasta largarte.

Isidro: Así fue mi sueño, ¿qué les parece? ¿No será bueno que como niños podemos pensar sobre nuestra vida y con eso podríamos ayudar a nuestros padres? ¿No es verdad?

EL GRAN VIDRIO

Artistas visuales contemporáneos

Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva

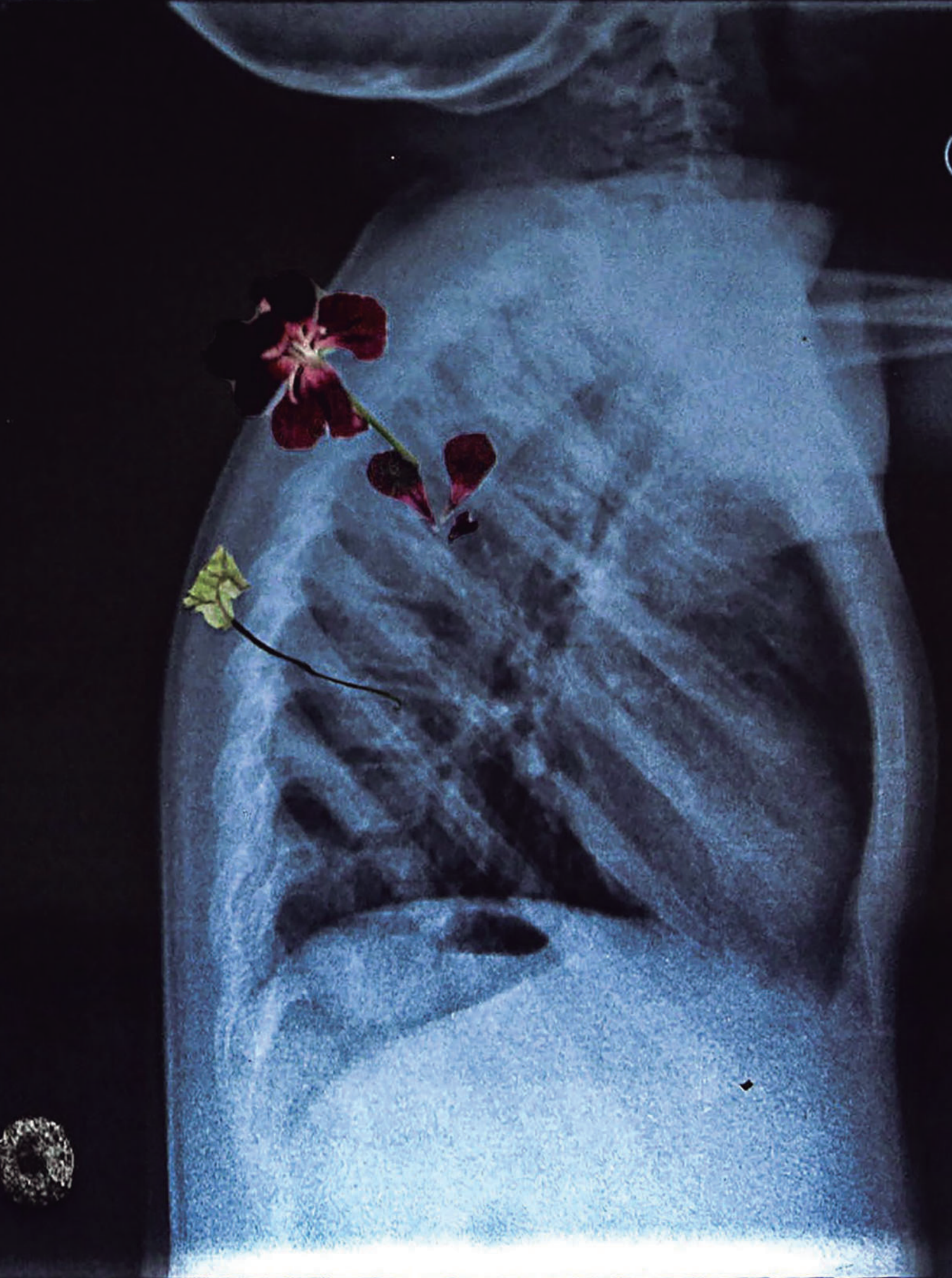


Fluido vital (stills de video)
Video instalación
Tierra, fuentes de cristal con agua
2014

Aldair Indra

Se formó en grabado en la Academia de Bellas Artes de la ciudad de La Paz. A través de talleres y el trabajo con otros artistas se fue vinculando con lenguajes contemporáneos, experiencias que le permitieron experimentar con el video arte, la performance y la intervención. Ha expuesto de manera colectiva y en bienales como SIART, Contextos y la de Santa Cruz de la Sierra. En 2014 ganó el segundo premio del concurso de arte joven ExpresArte. Su obra fue seleccionada para participar de las residencias de MARTadero, Materia Gris y Fundación Cinenómada para las Artes. Actualmente forma parte del colectivo Antropología de Arte y Crítica Cultural (AACC) y Avispero Comunidad.

Milagritos (detalle)
Placas de Rx intervenidas con elementos y plantas recolectadas
2015



Mudar
Intervención en la Feria de ropa usada americana de la ciudad de El Alto
2015

El trabajo de esta joven artista se basa en dos preceptos básicos, la interacción y la intervención. Bajo esa dicotomía se apropia de espacios, tanto públicos como privados, creando y recreando realidades a partir de una mirada crítica y analítica que además se vincula de manera directa con lo emocional y lo subjetivo.

Forma, materia y contenido se combinan de manera activa con el paisaje y con lo urbano, así como con lo íntimo y lo irracional. En cualquiera de los casos el protagonista principal es el espectador, quien se constituye en pieza fundamental para completar la obra, ya sea a través de la contemplación o su directa participación.

Eco de los espejos de agua, agua de estrellas
Intervención 88 cuencos de agua (Isla del Sol. El agua reposa durante una noche. Al amanecer se entona la melodía, mediante la percusión vibrante. El eco de la imagen de las estrellas, refracta su presencia mediante el sonido de su contenedor)
Video, sonido, color, loop
2017

Sombras del futuro
Diez discos incisos con palabras codificadas en sistema binario. Conceptos de geopolítica:
Tierra, Territorio, País, Soberanía, Etnia
Fotografía sobre placa de aluminio
2016

RESCATE, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA MEMORIA ORAL BOLIVIANA

UNA POLÍTICA INSTITUCIONAL DEL ABNB

Entrevista a:
Máximo Pacheco / Director del Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia

Coméntanos acerca de tu formación y experiencia.

Estudié historia en la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca y he trabajado como investigador en los museos Antropológico y Colonial de la misma universidad y como catalogador–paleógrafo en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, donde he acudido igualmente como investigador en varias oportunidades. Estuve también como bibliotecario en la Biblioteca "Joaquín Gantier" de la Casa de la Libertad, que resguarda al Archivo y Biblioteca de la Sociedad Geográfica y de Historia Sucre.

Tras tu nombramiento como Director del ABNB ¿Qué tareas y desafíos tienes delante?

El Archivo y Biblioteca Nacionales es una institución centenaria. La Biblioteca se fundó antes que la república y el Archivo data de 1883. Entonces, tienen eso, la solidez que dan los años y la experiencia que proporciona la edad. Durante todos esos años han cumplido la tarea que les confió el Estado republicano con eficiencia, a pesar de sus escasos recursos financieros.

Ahora tenemos, y digo tenemos porque no es tarea de una sola persona, la tarea de hacer que el Archivo y Biblioteca respondan al nuevo contexto, el del Estado Plurinacional de Bolivia.

¿Qué rol le toca cumplir a la institución en el contexto actual, tanto nacional (con políticas descolonizadoras, revalorización del pasado indígena….), como mundial (presencia de nuevas tecnologías, flujo de información por internet…)?

Le toca cumplir el rol que siempre cumplió desde que fue creada, el de rescatar, conservar, servir y difundir la memoria (documentada) de los bolivianos. Hasta ahora lo hizo básicamente a través de la documentación escrita y en el soporte natural de este tipo de documentación que es el papel,

Ahora tenemos, y digo tenemos
porque no es tarea de una sola persona,
la tarea de hacer que el Archivo y Biblioteca
respondan al nuevo contexto,
el del Estado Plurinacional de Bolivia

Establecer en el país
las bases permanentes para la
consolidación de un soporte
de historia oral que corresponde a
la forma de transmisión histórica
de las naciones y pueblos indígenas
para complementar el soporte
archivístico y bibliográfico

que como sabemos no es el único tipo de documentación que contiene la memoria histórica, la memoria escrita es una cara de la memoria, la conservada en los registros mediados por el poder a través de la escritura.

Ahora, nos toca responder a los desafíos que plantea la Constitución Política del Estado Plurinacional: El fortalecimiento de los diferentes actores del Estado Plurinacional de Bolivia y particularmente de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas, a través de la recuperación de su visión de la historia; establecer en el país las bases permanentes para la consolidación de un soporte de historia oral que corresponde a la forma de transmisión histórica de las naciones y pueblos indígenas para complementar el soporte archivístico y bibliográfico de nuestra memoria y la necesidad de reinterpretar la historia cuando corresponda basada en la propia visión de las organizaciones sociales para proyectar sobre esta base el Estado Plurinacional. Esas son tareas que debe asumir el ABNB.

En cuanto a las nuevas tecnologías, son herramientas de trabajo que hay que utilizar y el ABNB lo viene haciendo desde hace mucho tiempo en servicios de reprografía, catalogación, conservación… y bueno, en todas sus funciones.

¿El ABNB realiza investigación propia?

El ABNB no tiene como parte de sus funciones la investigación académica. Proporciona el sustento para la investigación histórica, pero no realiza investigaciones, no ha recibido este mandato por parte del Estado, como lo han recibido por ejemplo las universidades. Sin embargo sí fomenta la investigación y la producción académica a través de la difusión de artículos en los Anuarios de la institución o las coediciones de libros.

Desde que asumí la Dirección estamos impulsando el establecimiento de un programa de formación de investigadores de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas, específicamente destinado a la memoria e historia orales, para lo que queremos establecer convenios con las Universidades Indígenas y otras instituciones académicas.

¿Cómo transcurre un día típico en el ABNB (tanto para ti, como para el funcionamiento de la institución)? ¿Qué departamentos comprende y cómo se interrelacionan entre sí?

Bueno, un día típico transcurre en el desarrollo de las funciones propias del personal: los de la Unidad de Biblioteca, inventariando, registrando, catalogando libros; los de la Unidad de Archivo por ahora, catalogando escrituras notariales del siglo XVI; los de conservación y restauración, enfrascados en las tareas de devolver al papel sus condiciones primigenias… y todo esto enfocado en el servicio a la comunidad, a los usuarios, nuestro objetivo final es ese. Pueden parecer tareas monótonas y tediosas a simple vista; pero para quien tiene esa vocación, trabajar en lo que le apasiona es como una bendición…

Por otra parte, una Unidad del ABNB, la Biblioteca Pública Gunnar Mendoza, que es una biblioteca estudiantil, cumple tareas de atención de usuarios, además de efectuar actividades de promoción y fomento a la lectura y gestiona el cumplimiento y aplicación del Depósito Legal.

Coméntanos acerca del Archivo de memoria oral. Un importante emprendimiento que se implementará bajo tu dirección. ¿En qué consiste, cómo estará estructurado, cuál será su funcionamiento?

La misión del ABNB es recoger, custodiar, conservar, servir y difundir el patrimonio documental del Estado en sus manifestaciones archivísticas y bibliográficas, impresas o fijadas en cualquier soporte, por constituir parte de la memoria colectiva y ser la fuente indispensable de la información e investigación científica, el fortalecimiento de la

conciencia nacional y el desarrollo social, económico, educativo, cultural y recreativo del país.

Como se puede ver la memoria oral (conservada en soportes de audio o de video) forma parte de nuestra misión, sólo que hasta el momento el ABNB no ha asumido una política sistemática de recojo de la memoria oral, que como su registro no se produce de forma natural (como el de la documentación escrita en papel) es necesario tener la voluntad política de ir a recogerla, lo que implica distintas acciones que comprometen tanto a decisiones que deben tomarse a nivel ejecutivo de la institución como actividades que deben desarrollarse a nivel operativo. Por eso hemos desarrollado un proyecto de *Establecimiento de una política institucional de rescate, conservación y difusión de la Memoria Oral Boliviana en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia* que desarrollaremos a partir de este año y esperamos tener resultados ya en esta gestión.

Este proyecto compromete a todas las estructuras organizativas del ABNB, cada una según sus funciones propias y se traducirán en las siguientes acciones:

El rescate de la Memoria Oral contenida en soportes de audio o video producida por instituciones vinculadas con las comunicaciones (radios mineras, radios comunitarias, medios de comunicación, y otros semejantes); el rescate de la Memoria Oral, contenida en soportes de audio o video, producida por instituciones del Estado (radios, canales de Tv, instituciones de carácter cultural y otras); el establecimiento de una red de investigadores de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas que a través de los métodos de la Historia Oral, recojan y procesen archivos de audio y video, vinculados con la memoria oral de sus comunidades, sindicatos, ayllus u otras organizaciones naturales, y se realice la sistematización en estos u otros formatos (medios escritos) para su difusión; la conservación de la documentación de la Memoria Oral Boliviana a través de procedimientos y medidas destinadas a asegurar la preservación y restauración de la documentación de la Memoria Oral Boliviana y finalmente la difusión de los contenidos, porque si bien la custodia y preservación de la memoria oral es importante por sí misma, el ABNB promoverá también la sistematización de estos contenidos para influenciar procesos educativos históricos sobre la historia local y de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, en coordinación con el Ministerio de Educación y otras entidades públicas relevantes.

¿Cómo marcha la construcción del nuevo edificio para el ABNB en Lajastambo?

Por ahora estamos en un proceso de saneamiento de los títulos del terreno que acabará en los próximos meses.

¿Qué nos puedes decir acerca de la librería del ABNB cuya apertura está proyectada?

En realidad se trata del traslado y reapertura de la librería Fray Antonio de la Calancha que estamos llevando a un lugar donde la gente tenga un acceso más directo a los libros ya que es un ambiente que da a la calle, en el edificio de la Biblioteca Pública, situado en la calle España, llamada también la calle de los bancos y en la colonia, la calle de las carnicerías. La librería existe ya desde hace muchos años, pero estaba en un lugar de difícil acceso.

¿Cuál es el grado de relacionamiento y coordinación del ABNB con otros centros dependientes de la Fundación Cultural del BCB?

Creo que hay iniciativas encaminadas a trabajar en conjunto y eso me parece muy bueno. Tenemos que superar la visión insular de los centros con vocaciones impermeables y hacer actividades con una visión transdisciplinaria. Considero que ya no estamos en tiempos de museos y centros concebidos como compartimentos estancos. Los trabajos que hemos hecho juntos han tenido muy buenos resultados.

Tenemos que superar la visión insular de los centros con vocaciones impermeables y hacer actividades con una visión transdisciplinaria

VOZ, ALMA Y MEMORIA

Acerca del reconocimiento a Matilde Casazola (cantautora y poeta) y Sebastiana Kespi (actriz y memoria viva del pueblo chipaya), con los Premios Nacional de Cultura y Gunnar Mendoza de Gestión Cultural, respectivamente.

Jackeline Rojas Heredia / Periodista cultural

Matilde es nombre de nostalgia, de raíz, de seno materno, nombre que evoca paz. Ella hace una trenza de mujer y tierra entre poesía y música. Sus composiciones tienen una profundidad que sólo se mide en sueños, en ese cordón umbilical que une y nutre a los nacidos en esta patria.

Matilde Casazola traduce el sentir de todos y de todas, ella desnuda las soledades más intensas y colorea los sentimientos más profundos. Más de 50 años con ese deleite necesario, con esas palabras que se pegan en la memoria y se repiten como oración a Dios antes del día o al caer la noche. Es Matilde Casazola, quien a través de su poesía y de las notas de su guitarra hizo la brillante traducción de ese nudo interno, sensación, sentimiento y sabor a tierra.

Imposible retribuir tal prodigio. Un gracias en silencio, el aplauso merecido ante la nominación de Premio Nacional de Culturas, el brindar por ella y alegrar el alma, es esa mínima dosis de contribución a la poeta mujer, a la señora remanso de paz que abraza al país en su poesía.

Y la edad de su tiempo en la tierra es similar a la edad de otra mujer, una que hizo visible toda una cultura escondida en el velo de la indiferencia. Cubierta en el tiempo que no la consumió, una mujer noche, agua, viento y desierto. Es Sebastiana Kespi, elegida como Premio Gestión Cultural Gunnar Mendoza y, al conocerla, al informarse de su procedencia surge en el corazón la necesidad de sujetarla con los ojos, con los brazos, de darle mayor vida para que ni ella ni su cultura queden invisibles o, peor aún, se desvanezcan en el olvido.

Matilde le dio voz al alma boliviana, Sebastiana trajo la memoria, el susurro de la existencia, las voces antiguas. Dos mujeres, dos señoras de una grandeza inmune a sentimientos o argumentos contaminados. Las dos son el mejor rostro que tiene Bolivia.

Crónica de los hechos

Al iniciar diciembre de 2016, El Ministerio de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional, en coordinación con la Gobernación Autónoma del departamento de La Paz, convocan, como cada

De izq. a der. Matilde Casazola / Willma Alanoca / Sebastiana Kespi - Fotos: Carlos Barrios

año (a partir de 1969 para el Premio Nacional y a partir de 1998 para el de Gestión Cultural), a instituciones, organizaciones sociales y personas para que postulen candidatos que consideren "merecedores de obtener los dos máximos reconocimientos al aporte y al trabajo o labor cultural" del país.

De esa manera, reconocidos escritores, cámaras del libro y otros, postularon a Matilde Casazola para el Premio Nacional de Culturas. En paralelo, organizaciones como la Coordinadora Indígena de Producción Audiovisual de Bolivia, CAIB, el Centro de Educación y formación Cinematográfica Cefrec, Asocine, Centro de Producción audiovisual Juan Wallparrimachi, Pequeño Teatro y personas particulares postularon para Premio de Gestión Cultural a Sebastiana Kespi.

Muchos otros artistas y gestores culturales de enormes méritos fueron postulados también. El 20 de diciembre, un jurado integrado por representantes culturales de los nueve departamentos eligió por unanimidad a Casazola como Premio Nacional de Culturas y, también por unanimidad, a Kespi como Premio de Gestión Cultural Gunnar Mendoza, con la denominación de "Patrimonio y memoria viva".

Matilde
le dio voz
al alma boliviana,
Sebastiana
trajo la memoria,
el susurro
de la existencia,
las voces antiguas

Un hecho histórico en la cronología de los premios, es que por primera vez se galardonó a dos mujeres y, más importante aún, fue que por primera vez se eligió a una mujer indígena.

Poco después, una vez conocido el veredicto en los medios de prensa, la primera decisión fue celebrada sin objeción y hubo consenso en la alta valoración de la labor de Casazola. Sin embargo, la crítica y la protesta no tardaron en llegar en referencia al nombramiento de Kespi. ¿Por qué? Muy probablemente, la razón se deba al desconocimiento. Es por ello que a continuación hacemos un breve repaso de la vida y trayectoria de la chipaya que se llevó el premio.

¿Quién es Sebastiana Kespi?

La procedencia de la actriz Sebastiana Kespi inicia así: En el inicio solo reinaba la oscuridad… Ese podría ser el Génesis de la presente historia, de una que perduró en la memoria oral de la nación ancestral, la de los chullpas, luego Urus. Hombres y mujeres de fortaleza y sabiduría milenaria, de quienes se dice que dominaban la tierra mientras duró lo que creyeron eterna noche. Noche que impregnó de ceniza y frío sus cuerpos.

Ocurrió entonces que llegó la noticia sobre el nacimiento de un Sol. Meditaron y, guiados por sus percepciones, calcularon que el sol emergería por el oeste, construyeron así sus casas o refugios con vista al este, para que al salir a la luz del día, el sol no queme sus pieles de ceniza.

Pero nada ocurrió como lo planearon, gritos ahogados se escucharon en la lejanía, cada pareja que salía de su refugio era quemada por el sol. Una pareja no salió. Juntos cavaron la tierra que aún los sostenía en pie y se adentraron a las aguas profundas para morar en ellas hasta lograr una convivencia pacífica con el sol, sin alejarse demasiado del agua.

De ese modo sobrevivieron y es por eso que llevan la denominación de "Hombres del agua", (Kotsuñs) en su lengua, "Jasshoni", llamada por otros pukina. Con el paso de las décadas y siglos, las culturas vecinas los denominaron "gente del lago" o chullpas, que al ser dominados por los colonizadores españoles, integraron a sus creencias sobre la divinidad los preceptos católicos como una forma de sobrevivencia.

Se dice que como integrantes de la milenaria comunidad "uru-uru" (lugar en que nace la luz), los "chipayas" se consideran descendientes de los legendarios "Chullpas" y, como tales, se sienten más que humanos, pues son los primigenios "seres del Alba". Fueron los aymaras quienes de manera despectiva comenzaron a llamarlos "Chipayas" en razón a su costumbre de hacer manojos de paja y "thola" amarradas (Chipas) para techar sus casas cónicas construidas con terrones.

En Bolivia, los chipayas constituyen una etnia minoritaria, confinada a una aislada e inhóspita zona de la provincia de Atahuallpa del departamento de Oruro, unos 190 kilómetros al sureste de la capital. Habita un territorio desértico de poco más de 400 km cuadrados al norte del lago y salar de Coipasa, en la desembocadura de los ríos Lauca y Barras, cerca de la frontera con Chile. Situada a una altura de casi 4.000 metros sobre el nivel del mar, la zona es sumamente fría, ventosa y seca. La principal localidad es Santa Ana de Chipaya, vecina al pueblo aimara de Sabaya y próxima a las faldas del nevado Sajama, la montaña más alta del país.

Vuelve Sebastiana

De esos Urus desciende Sebastiana Kespi. La población chipaya durante la República fue periódicamente olvidada, sin embargo, su legendario conocimiento y dominio hidráulico que le permitió sobrevivir por siglos, despertó la curiosidad de grandes científicos e investigadores como Arthur Posnasky (1900) y Alfred Metraux (1920).

De la misma manera despertó la curiosidad de un cineasta boliviano quien ya había trabajado un documental previo sobre los Urus, Jorge Ruiz, apoyado por el gran comunicador Luís Ramiro Beltrán. Hombres apasionados por el cine, poetas y visionarios de su tiempo. Ellos integraron a su equipo a otro cineasta, Augusto Roca (llamado el Pajarito), Eduardo "Lalo" Lafaye y al antropólogo estudioso de los chipayas, Jean Vellard. Ese fue el equipo que en 1953 se trasladó a Santa Ana de Sabaya, lugar de nacimiento de Sebastiana. Beltrán hizo el guión de la historia sobre la base de una historia real ocurrida poco antes de la llegada de los cineastas, una mujer chipaya que había salido de su comunidad para conocer el pueblo aymara vecino.

El primer y legendario documental indigenista de ficción, el primero de América Latina, el primero también en añadir sonido

Jorge Ruiz se encargó de elegir a la protagonista y, según los recuerdos que conserva Guillermo Ruiz hijo sobre las narraciones de su padre, no la eligió por ser una "Buena estudiante" en la escuelita de Santa Ana, la eligió de solo verla y así la niña chipaya de 12 años compartió con ese equipo toda su naturalidad frente a las cámaras. De ese modo surge la película documental "Vuelve Sebastiana", la que luego obtendría varios premios y reconocimientos sobre todo en el extranjero. Producción que sería el primer y legendario documental indigenista de ficción, el primero de América Latina, el primero también en añadir sonido.

Las investigaciones y el interés científico no cesaron durante todo ese tiempo, un artículo publicado en 1994 en la revista National Geographic asegura que la cultura del pueblo chipaya de Bolivia es una de las tres más antiguas del mundo, que su existencia data de 5 mil años antes de Cristo. Información mencionada también en otras investigaciones como la del francés Nathan Wachtel, o la más reciente que corresponde al alemán Adalberto J. Kopp y al boliviano Álvaro Díez Astete, con la obra: *Uru Chipaya y Chullpa*.

Desde 1760 los chipayas han sido desplazados con violencia y expulsados de la grata vida lacustre que antes disfrutaron, los despojaron de sus tierras y de su ganado, y los obligaron a ser agricultores de

Sebastiana a los doce años / Escena de la película Vuelve Sebastiana de Jorge Ruiz - Foto: La Razón

quinua, quizá tan amarga como la tierra salinera que habitan. Muchos expertos e investigadores coinciden en afirmar que es un "milagro" la sobrevivencia de este pueblo.

El milagro tomó cuerpo y nombre en la delicada figura de una niña de 12 años que representa su propio papel. "*Aquí vivió una vez, entre la decadencia del imperio de los incas, una misteriosa raza, distinta de la quechua y de la aymara y de la cual poco se sabe hoy. Fue hace mucho tiempo, unos dos mil años, se llamaban los chullpas. En el interior de las ruinas que de su cultura quedaron se encuentran restos humanos…*", así inicia la voz del locutor en el documental "Vuelve Sebastiana", una pieza única del cine boliviano, la narración no solo queda en la memoria, si no que va acompañada de los gestos y reacciones naturales de la pequeña Sebastiana que deja su tierra para buscar alimento, conoce al niño aymara Jesús y luego, al ser hallada por su abuelo, recapacita y retorna a su hogar.

Sebastiana Kespi luego de protagonizar la película y saberse de algún modo, representante de su comunidad, salió ya joven hacia la ciudad de La Paz, el año 1968. Viaje motivado por una enorme necesidad de sobrevivencia y ayuda para su pueblo. La población de Santa Ana de Sabaya había sufrido un tornado que mató gran cantidad de ovejas.

Sebastiana se encontró con Guillermo Ruiz y éste, cual director de teatro, la orientó sobre como pedir ayuda. La joven lo hizo, se presentó en canal 7, único medio televisivo en ese entonces, en el programa *Enfoques* de Cucho Vargas. Ese fue su inicio como gestora cultural, más aún, embajadora del pueblo chipaya. Y en ese rango, visitó Francia; sin embargo, no es hasta marzo de 2017 que Sebastiana es reconocida y no solo con una medalla y diploma, también con recursos muy importantes para ella, su familia y su comunidad.

Sebastiana vuelve y volverá una y otra vez a sus raíces, a su cultura, y en ella se personifica el valor de aquella civilización ancestral que se resiste a perecer en la memoria del tiempo

Sebastiana vuelve y volverá una y otra vez a sus raíces, a su cultura, y en ella se personifica el valor de aquella civilización ancestral que se resiste a perecer en la memoria del tiempo. Civilización que ha existido sobre la tierra boliviana por siglos y es quizá la respuesta a muchas preguntas sueltas sobre el origen de la propia humanidad. Esa es la Sebastiana premiada junto a la cantautora Matilde Casazola. ¿Se precisa argumentar más?

IMÁGENES DE NUEVO TIEMPO

Con este nombre, la FCBC ha iniciado, en 2016, un Programa editorial para el fomento y la difusión de lenguajes visuales (fotografía, gráfica, artes digitales, técnicas mixtas…). Una acción de gestión cultural directa que busca potenciar nuevas miradas sobre ese gran *nuevo* escenario que es Bolivia.

El colectivo fotográfico Sin Motivo fue seleccionado como el ganador de la primera versión, gracias a sus diversos méritos tanto técnicos como conceptuales y formales.

Definimos la fotografía Sin Motivo –afirman sus integrantes– como un intento colectivo de romper con aquellos pasados y reutilizados motivos

de la fotografía: llokallitas mocosos, cholitas per sé, Illimani-postcards, que si bien son parte fundamental de la realidad visual nacional, tienden a limitar nuestra mirada y nuestra memoria fotográfica registrada, encasillándola dentro del cliché y lo superfluo. Contrario a este fenómeno, lo sin motivo, busca rescatar mediante las formas y modos del lenguaje visual contemporáneo, aquellos personajes, situaciones y espacios, aparentemente no fotogénicos, los cuales, gracias al solo hecho de ser fotografiados –inmortalizados frente al paso del tiempo– logran adquirir, como objetos, un valor e importancia nuevo, si no para los otros, para uno mismo al menos.

Integrantes del Colectivo Sin Motivo

Manuel Seoane
Alejandra Rocabado
Carlos Diez de Medina
Alexandra Melean
Carlos Sánchez
Christian Eugenio
Juan Gabriel Estellano
Silvana Baltz
Juan Manuel Lobatón
Michael Dunn
Pablo Paniagua
Samuel Rendón
Claudia Morales

toma lo bueno

Sin Miedo

LA
SEDE
PALACIO DEL
JOLKE
RESTAURANTE
STOR
WARS

EL DEPORTE COMO ESPEJO DE COMUNIDADES CREATIVAS

Fadrique Iglesias / Gestor cultural y ex-atleta olímpico boliviano[1]

Cuando Bolivia clasificó a la Copa Mundial de Fútbol, en 1993, una de las primeras decisiones del entonces entrenador de Bolivia, Xabier Azkargorta, fue llevar al equipo nacional al centro de alto rendimiento (CAR) de San Cougat, cerca de Barcelona, durante una temporada, lo que tiempo después desembocó en un subcampeonato continental.

Allí se buscaba que los atletas se concentraran en sus tareas físicas, técnicas y mentales, y así olvidar responsabilidades personales. Pero lo que realmente diferenciaba a aquellos centros de un hotel, era la posibilidad de aprendizaje entre pares y sus entrenadores, y el acceso a costosa tecnología que facilitase el proceso de perfeccionamiento: equipos deportivos de medición de la fuerza, de corrección de la pisada y de un sinfín de posibilidades médicas y fisiológicas en colaboración con la ciencia.

Precisamente académicos de distintas épocas y latitudes como Palander, Becattini o Porter, estudiaron la importancia de la geolocalización y la incidencia de los distritos industriales al momento de generar desarrollo económico local endógeno, desde diversas ópticas. Si bien estos hallazgos vinieron motivados por la atracción y concentración de industria local, bien podrían servir para atraer creatividad y fomentar la cultura local, como precisamente se ha hecho con el deporte, principalmente en las ex repúblicas soviéticas desde los años 70, donde se saltaron por la torera factores éticos como el dopaje, y consiguieron resultados deportivos admirables.

A diferencia del deporte competitivo contemporáneo, el encuentro entre la gente, su creatividad y su espacio público tradicionalmente se ha mirado –o planificado– desde una perspectiva centrífuga. Desde dentro hacia fuera. Desde el centro hacia la periferia del sistema, muchas veces en base a premisas distorsionadas principalmente por los sesgos del entorno próximo, de los grupos de interés, de lobistas o de la cúpula cercana a los tomadores de decisiones: esa burbuja que decidía qué era cultura.

Precisamente la Bolivia de televisión analógica, tenía un desfase entre esa cultura conservadora, aquella que se reunía en salones privados a escuchar sonatas de Brahms o a adquirir arte contemporáneo,

[1]Compartió una charla TEDx relacionada con este ensayo en enero de 2017 en Santa Cruz de la Sierra.

y la cultura popular manifiesta en carnavales y fiestas devotas del calendario agrícola. En esa tensión entre lo popular y lo "culto", entre lo occidental y lo mestizo, como figuras irreconciliables, con el añadido étnico, apareció internet. Y cambió todo. Volvió obsoleto el debate.

Se acabó el monopolio de los intermediarios. Aquellos "sabios" que podían ir de vacaciones a Nueva York y contarnos a los que nos quedábamos entre montañas, quiénes eran Mark Rothko y Velvet Underground. Se acabó el monopolio de aquellos mallkus guardianes únicos de la cultura originaria. La perspectiva centrípeta perdió vigencia e interés, pues somos una red de redes.

Con la democratización que dio la red, estos *iluminados* perdieron sus privilegios, sus dotes de adivinos, de visionarios, puesto que con la cajita conectada podíamos intentar verlo con nuestros propios ojos.

A diferencia del deporte competitivo contemporáneo, el encuentro entre la gente, su creatividad y su espacio público tradicionalmente se ha mirado —o planificado— desde una perspectiva centrífuga

Entonces sucedió que comenzamos a leer más, a acceder más a películas de festivales internacionales que no llegaban jamás a nuestros tres cines, y a intercambio de conocimiento –cursos MOOC de prestigiosas universidades, charlas TEDx– que nunca antes hubiésemos descubierto si no íbamos becados a Boston o a París. Comenzamos a meternos a las minas de Huanuni de la mano de los viejos calavera. Y cambió nuestro patrón de consumo.

Y en ese cambio, hemos comenzado a percibir –algunas ciudades y barrios más rápido que otros– que de alguna manera el ciudadano demanda ciudades más creativas e inclusivas, con mayor calidad de vida. La gente ha comenzado a pensar mucho más decididamente "¿y por qué carajos no aquí?". Lo que ha llevado a que algunas comunidades, dotadas de ganas y de creatividad, hayan empezado a ser hervideros de cultura, sin presupuestos abultados pero con mucha magia.

Espacios que van de la periferia al centro del sistema, como el Martadero, Meraki, Tía Ñola, Kiosko o el Búnker, y que están a un click de los distritos creativos de Buenos Aires, y de Habitat III, y a dos clicks de Art Basel, el Sónar catalán y el SXSW texano, y del Principio Potosí Reverso, aquel presentado en el museo Reina Sofía de Madrid –el que alberga al Guernica de Picasso– con aportes de Silvia Rivera Cusicanqui y María Galindo, alabado por la crítica europea en el no tan lejano 2010, y premonitorio de lo que estamos viendo hoy.

Todo esto sucede en una época en la que queremos vivir entre la gente que propone cosas; en la que los científicos ya no están enclaustrados en lejanas carreteras sino que quieren tomarse un café con sus conciudadanos; ahora todos quieren explorar las posibilidades urbanas, sus ventajas y sus dinámicas –la economía colaborativa–, aun cuando el precio que se pague a veces sea alto: las congestiones, la gentrificación excluyente, el encarecimiento del suelo y la aparente despersonalización de lo que fue nuestra aldea. Todo aquello que gente como Katz y Wagner del *thinktank* Brookings, plantearon en su ya célebre artículo The Rise of Innovation Districts: A New Geography of Innovation in America(2014), donde describen aquellos distritos de innovación que funcionan en áreas geográficas donde conviven las células más vanguardistas y quienes disponen de capital presto para financiar. Esas zonas donde se agrupan y conectan embriones de negocio con incubadoras y aceleradoras, para acceder a escalas mayores. Territorios físicamente compactos, accesibles y técnicamente conectados que ofrecen un uso mixto, tanto para albergar oficinas, como negocios al por menor y viviendas.

Y para ambicionar estos distritos creativos vibrantes, no necesariamente debemos remedar el ideal de las ciudades creativas de museos de mármol de carrara, y avenidas, y mucho glamour. Así como tampoco hay que creer a pie juntillas el mito del deportista de élite que entrena prácticamente en laboratorios con máquinas desde la cuna, fábula falaz casi siempre. Para contradecirlo, basta citar a Cuba y Kenia, lugares donde se acumula capital humano por doquier–conocimiento de la técnica y la genética–, y también la forma más básica de aprendizaje: la imitación y la fe en lo posible, con pasión y sacrificio.

> Por qué no imaginar una ciudad que funcione como un centro de alto rendimiento creativo, que beneficie con ventajas impositivas a los libreros y artesanos, con investigadores, estrategas y psicólogos al servicio de sus artistas

Bajo esa analogía, por qué no imaginar una ciudad que funcione como un centro de alto rendimiento creativo, que beneficie con ventajas impositivas a los libreros y artesanos, con investigadores, estrategas y psicólogos al servicio de sus artistas. Por qué no imaginar un gobierno local que dote de una red de bibliotecas que satisfagan la necesidad juvenil de espacios colaborativos, equipadas con softwares de diseño, mapeo y manejo de datos abiertos. Por qué no imaginar mecanismos que permitan al contribuyente escoger un destino alternativo a sus contribuciones fiscales para filantropía dándole trazabilidad. Por qué no imaginar a ingenieros y artistas hallando soluciones utilitarias y simbólicas, conjuntamente.

Y aunque la creatividad *aparece* espontánea, ésta se da masivamente una vez cada década. Así como un equipo amateur local de fútbol como Destroyers juntó *accidentalmente* a los tres grandes mediocampistas del fútbol boliviano del último cuarto del siglo pasado, unos imberbes Sánchez, Etcheverry y Ramos, así también se dio el proyecto Ukamau juntó a Jorge Sanjinés, Óscar Soria, Alfredo Domínguez, Alberto Villalpando y Antonio Eguino en los cineclubs de La Paz en los 70. O si queremos ir más lejos, a los célebres Wozniak, Jobs y Gates en California en los 80.

Nuevos entornos culturales, en los que nuestros curadores de contenido somos nosotros mismos y aquellos a quienes otorgamos nuestra confianza en su criterio

Es cierto que no vivimos en Corrientes, Times Square, o Shinjuku, paradigmas de la década pasada, en donde sucedía de todo. Por ello debemos aprovechar que nuestras emociones se conectan más fácilmente con estímulos sólo capaces de crearse para escalas grandes –macroconciertos, festivales globales, museos–, y que nuestras neuronas también se enganchan rápidamente con esos conectores comunes a nuestra cultura local, que todos tenemos: Jaime Sáenz, las chicherías, un platito de locro, un chiste del Camba Chuturubí o un gol de nuestro querido equipo local.

Para ello, hay que facilitar las interacciones. No ayuda mucho que en Bolivia, apenas el 18% de los habitantes de las tres áreas metropolitanas más importantes de Bolivia –casi la mitad de la población nacional– usa el espacio público de encuentro social de forma regular. La evidencia demuestra que hay un gran margen de mejora.

Tampoco olvidemos que mientras que en Berlín o Detroit la demografía está estancada desde hace tiempo, urbes como Santa Cruz o El Alto, están llamadas a ser las ciudades más expansivas, poblacionalmente hablando, del siguiente cuarto de siglo en América Latina. Nadie imaginó hace medio siglo que Bombay, Terán o Lagos marcarían tendencias globales en las siguientes décadas. Y esa es una oportunidad.

Con la consiguiente incorporación de población joven, nativa digital y bilingüe. Ya no inmigrantes digitales. Con los insumos de una nueva clase media más robusta, más consciente de su derecho a un acceso más democrático a la cultura y a la innovación, y sobre todo a la calidad de vida.

¿Y por qué se puede ahora? Pues porque ahora hay cambios en el tablero global. Cambios en la manera de participar con nuestra comunidad: una nueva posibilidad de participación política –la de la *polis*–, más consultiva. Ahora hay nuevos entornos laborales, más frágiles desde el punto de vista contractual tradicional, pero más plurales, en ausencia de intermediarios. Nuevos entornos culturales, en los que nuestros curadores de contenido somos nosotros mismos y aquellos a quienes otorgamos nuestra confianza en su criterio. En un sistema dominado por un ocio y tiempo libre encarecido y apreciado, que da importancia superlativa a viajes (reales o virtuales) y a sabores, al tacto y a los

sonidos, a los intercambios. Al *storytelling* de la experiencia. A las posibilidades de contar historias, nuestras historias. Nuestros mitos y ficciones. ¡Nuestros!

Cambios en la tribalización y segmentación de la cultura, en la apreciación de experiencias distintas, de lo único. Y aquello único entendido precisamente como una ciudad construida entre socavones naturales, como el sincretismo centenario y las tradiciones orales.

En todas estas nuevas situaciones, la médula es la calle: donde está la gente. Aulas, cafés, chicherías y parques. Porque cuando hablamos de esos lugares, estamos hablando también de la génesis de la competitividad (aulas), de inclusividad (chicherías y cafés), gobernabilidad (plazas), y sostenibilidad (parques).

Las impresiones de 3D, el bitcoin/blockchain y la llegada invasiva de las Fintech, el automóvil sin conductor o la tele-transportación llegará más o menos rápido.

Lo único cierto de momento es que la gente seguirá besándose, seguirá traspirando y seguirá imaginando y proponiendo. Y seguirá interactuando en sus comunidades, cara a cara, por mucho Facebook que tengamos. Seguirá esforzándose por tener ciudades más abiertas al talento, a la diversidad y a la tecnología, y como dicen los expertos, empezando por donde se pueden transformar más rápidamente los entornos nacionales y municipales: nuestra aldea, nuestro barrio, nuestra comunidad, diseñando ingeniosamente la propia ciudad, el propio cambio.

Es bueno plantearse de vez en cuando si se puede vivir del aire, de la ilusión, como decían aquellos profesores que desestimaban la importancia del deporte en la formación humanista. Es bueno saber que se puede vivir de la cultura. No sólo en un sentido espiritual sino material, que complemente nuestras aspiraciones más utilitarias.

Es bueno tener presente que los más relevantes motores económicos y sociales del siglo XXI son las ciudades, y que aquellas que destacan y salen adelante, aquellas que ganan la carrera por atraer a los más talentosos y creativos, son aquellas que sacan más provecho a sus cualidades culturales, a sus atributos e ideas novedosas, aquellas que se reflejan en representaciones ideales, imaginarias, para que la vida rutinaria, la del día a día, sea mágica, aunque sea en sus cabezas.

Nos queda activar, más todavía, ese sistema de riego sanguíneo que alimenta nuestros músculos, nuestro corazón y nuestro cerebro, insuflando el oxígeno que nos permita hipertrofiar el músculo social. Está comprobado que las ciudades con industrias creativas robustas, son más tolerantes, abiertas al emprendimiento y a la diversidad.

Para ello necesitamos ciudades más competitivas, más colaborativas, en las que se potencien los clústeres creativos orgánicos, en la que la calidad de vida sea la base de la exigencia y aliente la inclusividad.

Necesitamos ciudades de alto rendimiento, para poder competir con nosotros mismos. Necesitamos soñar e imaginar lo imposible, y a partir de ahí construir lo posible.

Los más relevantes motores económicos y sociales del siglo XXI son las ciudades, y aquellas que destacan y salen adelante, aquellas que ganan la carrera por atraer a los más talentosos y creativos, son aquellas que sacan más provecho a sus cualidades culturales

PEDRO XIMENEZ ABRILL Y TIRADO (1780-1856)

Harold Beizaga / Investigador y concertista

De la ciudad blanca a la ciudad blanca

(…) El valioso patrimonio histórico musical que representa la obra musical de Pedro Ximenez Abrill y Tirado, ostensiblemente significativo para la historiografía musical hispanoamericana, ha sido descubierto después de más de siglo y medio, considerando el olvido y silencio posteriores a la muerte del compositor.

La obra reencontrada que consiste en manuscritos originales, copias manuscritas y algunas publicaciones realizadas durante la vida del compositor, se encuentra –en un significativo porcentaje– en un aceptable estado de conservación, permitiendo testimoniar un perfil representativo de su producción musical, a pesar de haber sufrido dispersión, deterioro y pérdida insoluble por mutilación, fragmentación y desaparición.

Tras este silencio secular en que permanecieron su obra y su vida, se han sumado esfuerzos individuales e institucionales de identificación y conservación de los documentos originales y otras fuentes significativas para una reconstrucción biográfica y su estudio histórico musicológico. Estos repositorios públicos y privados que coleccionan mencionado acervo documental o conservan un material archivístico significativo para una reconstrucción o una apreciación de la irradiación internacional de su obra manuscrita o editada, se encuentran diseminados entre los países de Bolivia, Perú, Chile, Argentina, Francia, Alemania, Italia, y Japón. El fondo documental más relevante se ubica en la denominada "ciudad blanca"[1] de América, precisamente en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, centro documental que conserva -desde el año 2006- gran parte del legado partitural de Pedro Ximenez Abrill y Tirado. (…)

Este personaje de ejemplar mérito artístico, erudito y prolífico compositor, insigne maestro de capilla, catedrático de música, director de orquesta, violonchelista y guitarrista extraordinario, si bien desconocido o desatendido tanto por los historiadores de la música como por los concertistas, presenta una posibilidad de renovación del repertorio guitarrístico decimonónico y de reconstrucción de un vacío historiográfico.(…)

1780. Nació en la 'ciudad blanca' de Arequipa[2], el mismo año en que comenzó una trascendental sublevación indígena en contra del poderío colonial español, acaudillada por José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, descendiente de los Incas. Murió en la 'ciudad blanca' de Sucre, un 13 de junio, entre el olvido, la adversidad y la dignidad. 1856.

Retrato imaginario de Pedro Ximénez Abrill y Tirado
Rafel Ramírez Máro.

La vida

Pese a los esfuerzos sumados de recopilación y ubicación de los documentos originales, es aún difícil documentar la formación musical precisa de nuestro autor, al menos durante las primeras décadas de su vida. Sin embargo, se conservan menciones del impacto de su actividad concertística, de su labor pedagógica y su calidad compositiva en su país natal.

"…Un artista célebre D. Pedro Jiménez Tirado reúne en su casa en la noche de los martes de cada semana, una sociedad filarmónica, donde se ejecutan las mejores piezas de Europa y otras de su propia composición." [3]

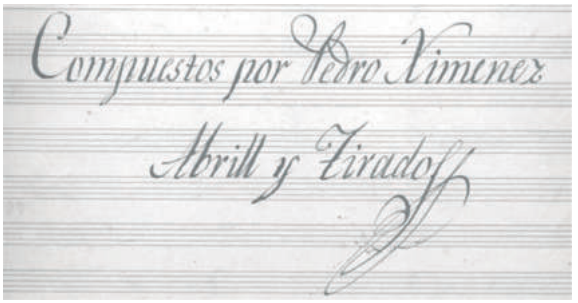
"Por otra parte los aprovechados discípulos à quienes dio lecciones en la ciudad de Arequipa, publican la destreza del preceptor." [4]

"Aparte de sus misas i yaravíes, se hizo admirar por sus sinfonías i conciertos de violín." [Sic][5]

La cuantiosa presencia –en la obra orquestal y vocal del autor– de una producción de tópico religioso, hace conjeturar una educación musical relacionada con la institución musical catedralicia peruana, sea en calidad de aprendiz o compositor oficiante dentro del ámbito institucional. Tal indicio corresponde a algunas de sus obras tempranas, compuestas para la función eclesial, probablemente como parte del ejercicio compositivo de su instrucción musical.

Posteriormente, considerando una etapa de mayor despliegue compositivo, escribió algunas obras para la Catedral de Lima, un privilegio que rebasara la normal responsabilidad del maestro de capilla, cuya función -entre otras- era la de actualizar y componer el repertorio para el calendario eclesiástico (…).

Durante el primer tercio del s. XIX, en gran parte de la sociedad citadina sudamericana, el concierto público como el evento más importante de difusión y promoción de una producción musical, fue una actividad minoritaria y esporádica, circunscrita principalmente a los grupos elitarios y criollos de la región. En este sentido, las dificultades de comunicación y de acceso geográfico, y la inestable situación política y económica de esta sociedad en su conjunto, restringían la participación masiva y la accesibilidad a la actividad concertística y a la instrucción artística. Estos factores, sumados a las diferencias culturales y la deficiencia infraestructural e institucional de la práctica musical (Ej. escasez de salones apropiados, escasez de instrumentos



Fragmento de manuscrito original, perteneciente a la portada de *"Primera Colección / de Valses y Contradanzas / Para Guitarra Sola"* [Sic]. En Colección Privada.

musicales, ausencia de instituciones formativas permanentes, etc.) dificultaron la promoción y popularización de los músicos emergentes. Pese a ello, la música de Pedro Ximenez Abrill y Tirado encontró aceptación pública y su renombre se extendió, irradiando los ámbitos musicalmente cultivados del Perú y países aledaños.

(…) Este prestigio habría alcanzado inclusive a Europa, específicamente Francia, habiéndose ejecutado en Paris –según testimonio de varios cronistas y articulistas de la época– algunas de sus obras.

"…sus admirables y brillantes composiciones, esas composiciones ponderadas y aplaudidas en la misma Europa…" [Sic] [1]

".. como Tirado, cuyas composiciones en Paris mismo han arrancado elogios…" [6]

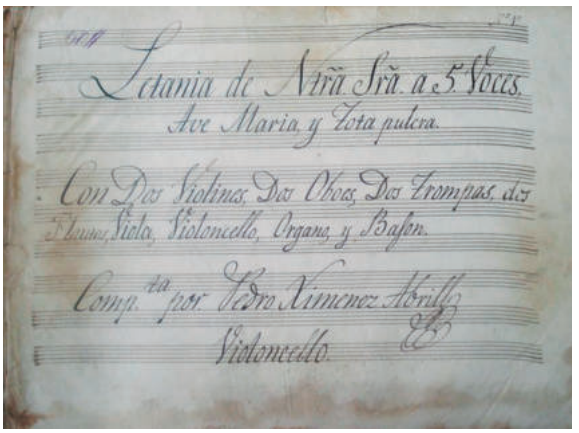
Conocedor del "talento armónico" [Sic] de PXAyT, el Mariscal A. J. de Sucre[7] –según comenta Juan Esteban Lizárraga[8]– delegó una invitación oficial proponiendo su presencia en la capilla musical de la "Santa Yglesia Metropolitana de las Charcas" [Sic], actual Catedral de Sucre, Bolivia. Esta invitación tuvo grata aceptación por parte del músico, sin embargo:

"Cuando el Señor Tirado se prestó a venir, circunstancias que es mejor no referir, por indecorosas al personaje que en aquel tiempo fue prefecto de Arequipa, impidieron el que por entonces viniera." [9]

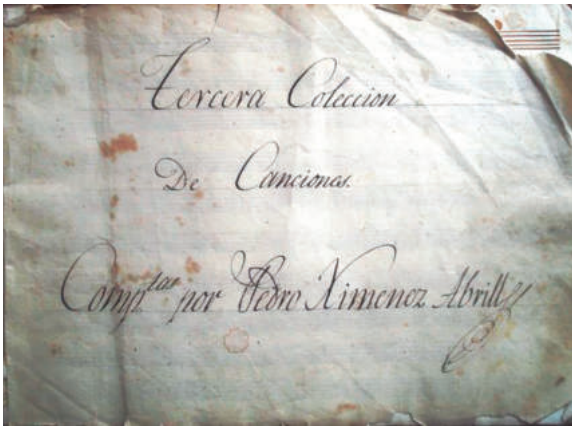
Aún desconocida la causa de este conato, que quizá podría atribuirse a motivos de revanchismo político, la presencia de Don Pedro no tuvo lugar si no hasta el año 1833, año en el cual se concretó su arribo a Bolivia. Se efectivizó su colocación en la prestigiosa capelmaestría y en las cátedras de música del Colegio Junín y del Colegio de Educandas de la ciudad de Sucre, gracias a la invitación oficial del Mariscal Andrés de Santa Cruz[10], para esos años presidente promisorio de Bolivia y copartidario del "Libertador" Simón Bolívar[11] y el "Mariscal de Ayacucho" Antonio José de Sucre.

Es posible que la precariedad de su situación económica personal y la insuficiente rentabilidad de la profesión musical en general, hayan propiciado esta alternativa de migración. Entre otros factores contextuales significativos como la dependencia económica gubernamental de la institución musical catedralicia y el paulatino decaimiento después del apogeo de su capilla musical (en Lima y Arequipa); la inestabilidad político-social que subordinó el valor de la actividad musical y artística en general; la tensa situación de la actividad ideológica y política en el Perú de la época (reacciones independentistas, enfrentamientos civiles, reestructuración institucional y legislativa, etc.); y la estimulante política inmigratoria del gobierno boliviano, entre otros, fueron aspectos de una realidad histórica que influyeron en la vida cotidiana de los artistas coterráneos del autor, y muy probablemente en el autor mismo.

La presencia de Pedro Ximenez Abrill y Tirado en Bolivia motivó un especial recibimiento, altas expectativas y elogiosos comentarios que le con-



Portada de *"Letania de Nuestra Señora" (Ave María y Tota Pulcra)* [Manuscrito Original]. En colección musical del Archivo y Biblioteca Arzobispal de Sucre (ABAS).



Portada de *"Tercera Colección/ De Canciones"* [Manuscrito Original]. En Colección privada.

quistaron una situación extraordinaria dentro del ámbito musical boliviano:

"…desde que oímos las obras de exquisito gusto que este profesor ilustre ha publicado, tuvimos los más vivos deseos de que se estableciese en nuestra patria, y que nuestra juventud, recibiendo sus lecciones, se aprovechase de este talento extraordinario con que la naturaleza le ha dotado…." [Sic][12]

"… La franqueza y dulzura de su carácter, sus maneras sencillas y suaves le han conciliado la estimación pública. Estas recomendables dotes unidas al sublime mérito de su profesión han formado un contraste, que le ha hecho mui digno de amor y admiración." [Sic][13]

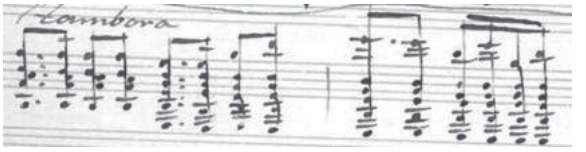
En respuesta a su recibimiento, humilde y agradecido, escribe nuestro maestro y músico:

"…Yo, pues, protesto a ese afortunado país hacerle ver en primera oportunidad más de cerca mi gratitud sin límites: he dicho más de cerca, porque estando en Bolivia, creo que de cualquier punto podré consagrarme al adelantamiento de sus ilustres hijos. Con este motivo séame permitido manifestar igualmente mi eterna gratitud á Bolivia. … todos, todos se han distinguido para conmigo en este respecto. Esta es una satisfacción para mí, que solo yo que la siento, se hasta donde alcanzan sus encantos. Mas solo me entristece una idea -no poder corresponder, cuando no con ventajas, al menos con igualdad á tantas bondades. Pero mucho más me entristece la idea de no poder tampoco corresponder a las distinciones, consideraciones, y particular esmero, con que la bondad de S.E. el Presidente de Bolivia se digna honrarme. … ¡Ojalá que mis trabajos y contracción correspondan à los objetos que él se propuso con mi venida!…" [Sic][II]

Durante la segunda mitad del s. XIX persistió una práctica organizativa colonial en el funcionamiento de la capilla musical sucrense. El maestro de capilla debía ocuparse no solamente de la composición y la dirección orquestal, sino además, y cotidianamente, de garantizar el disciplinamiento y formación de los músicos, gestionar el financiamiento de la infraestructura, mantener y renovar el acervo de partituras y actualizar el repertorio musical. También era de su responsabilidad la manutención y tutela de los niños "seises"[14].

Para 1836, la capilla musical sucrense disponía de un sochantre[15], un maestro de capilla jubilado (Julián de Vargas y Caro), un maestro de ceremonia, salmistas, niños seises, y de varios músicos: violinistas, un oboísta, un arpista, un organista, varios trompistas, un bajonista, flautistas, un violista, y eventualmente algunos otros instrumentistas[16]. Con estos recursos propicios para la difusión de su obra orquestal religiosa, revivió la tradición de una capilla que había tenido ya un alto prestigio internacional entre los ss. XVI y XVIII, contando con eminentes maestros como Gutiérrez Fernandez Hidalgo (1553-1618), Pedro de Villalobos (¿?-1650) y Juan de Araujo (1646-1714), entre otros.

Desde su arribo a Bolivia (1833) hasta finales de la siguiente década (aprox. 1849), Pedro Ximenez Abrill y Tirado tuvo una estable situación laboral y económica. Sin embargo, las perspectivas de una próspera difusión de su obra musical[17], el privilegio y prestigio social de un estrecho contacto con la instancia gubernamental y el ambiente elitario burgués, el creciente reconocimiento público de



Fragmento de *"Marcha de la Tambora"*. (Técnica percutiva de "Tambora")

su trabajo pedagógico y musical, y una actividad musical dinámica, de composición, de enseñanza y ejecución, fueron paulatinamente truncados con la supresión de los cargos asignados como docente, y el desatendimiento público e institucional a la capilla musical que dirigía. Los cambios de la moda musical, y las demandas musicales volubles de la élite regional, completaron esta decadencia y principiaron el olvido de la música del autor. Don Pedro, recluido en sus funciones pedagógicas y de capelmaestría, transcurrió los últimos años de su vida con el deterioro fatal de su salud física (…).

La Música

En el panorama productivo de su vida musical, destacan una asombrosa fecundidad, su erudición y su singularidad. El amplio conocimiento de la práctica musical de la época y su prolífico don compositivo, fueron característicos de una genialidad inclinada hacia una estética criollo-mestiza, que integró y personalizó lo elitario y lo popular, la música europea con la nativa. Su proyección estilística conserva un interés sincrético, utilizando elementos musicales provenientes de la tradición académica y la cultura oral, tanto en la producción de música religiosa como seglar.

Sobre una realización musical histórica y culturalmente condicionada, basada en modelos compositivos y cánones musicales europeos, se retroalimentó una personalidad musical en reconocimiento del 'otro' vernacular. Este campo tensivo entre conocimientos y prácticas diversas –tanto orales como escritas– establecieron al interior del discurso musical del maestro, modalidades de transición estilística a lo largo de su vida y su obra. En este sentido, la singularización progresiva de su estética musical y su madurez compositiva fueron un producto excepcional y representativo en su contexto. La obra musical de Pedro Ximenez Abrill y Tirado representa una confluencia de las culturas musicales locales (música secular catedralicia, música profana mestiza y criolla, y música popular nativa), de las prácticas musicales europeas, y, en su generalidad, de un imaginario musical de una época y región, que se encontraban en un proceso de transición histórico-político y sociocultural[18].

La obra musical de Pedro Ximenez Abrill y Tirado representa una confluencia de las culturas musicales locales (música secular catedralicia, música profana mestiza y criolla, y música popular nativa), de las prácticas musicales europeas, y, en su generalidad, de un imaginario musical de una época y región

En este amplio campo de realización estética -desde el marco de la historia sociomusical-, esta obra es un testimonio ejemplar del proceso identitario de transición histórica en el carácter de cultura musical. Testimonio que, legítimo histórica y musicalmente, establece rasgos y vínculos que ayudan a entender y revalorar el desarrollo del proceso de constitución histórico-musical americana. (…)

En esta orientación precursora del nacionalismo musical en Sudamérica, y la amplia versatilidad y dedicación compositiva de nuestro autor, se reflejó una producción con funcionalidades distintas, tanto en un nivel didáctico y concertístico, como en un ámbito divulgativo (intérprete y director) y expresivo (compositor). En este sentido, y en la alta calidad estética de sus obras, el lugar actual de esta obra recae tanto en lo público como en lo académico. Asimismo, su diversa y sofisticada producción establece un aporte significativo y testimonial tanto para la historia musical regional como internacional.

Fragmento de *"El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y ciencias a la cabeza de Bolivia".*

1. Esta denominación popular dada a la ciudad de Sucre, capital constitucional del Estado Plurinacional de Bolivia, refiere a la impresión que denota la blanca arquitectura colonial y republicana de su centro urbano.

2. Coincidente a una de las denominaciones dadas a la ciudad de Sucre, Arequipa, ciudad del sur de la República del Perú, es también conocida popularmente como "ciudad blanca", en cuanto recupera la impresión del color de su arquitectura colonial construida en significativa parte con piedra sillar, mineral volcánico visible en los templos, conventos y casonas de la ciudad.

3. En: "Arequipa Libre", Martes 25 de Noviembre de 1828, Arequipa-Perú. Citado en: Santa Cruz, Octavio. "La Guitarra en el Perú/ Bases para su Historia", Ediciones Noche de Sol, Lima, 2004. Pg. 50. También citado en: Guestrin, Néstor. "Apuntes Musicales" [En Línea]: 2004. [Última Consulta: Septiembre, 2009]

4. Ver referencia hemerográfica final III.

5. Cortés, José Domingo. "Diccionario Biográfico Americano. Tipografía LAHURE, Paris, 1876. Pg. 255.

6. Paz Soldán. Mateo. "Geografía del Perú" (Obra Póstuma). Paris, Francia. Impresores del Instituto de Francia, 1862. Tomo primero, Pg. 447

7. Antonio José de Sucre (1795-1830). Caudillo histórico del proceso independentista del Altoperú y de la "Emancipación de América Latina" (1808-1826), procesos en resultado de separación de los dominios administrativos (políticoeconómicos) coloniales de la monarquía española. Primer presidente de Bolivia (1826). La ciudad de Sucre-Bolivia fue rebautizada (1840) en honor de este prócer.

8. Amigo personal del músico, y personaje que tuvo participación activa en la transferencia del maestro a Bolivia. Escribió un importante obituario que revela datos biográficos del autor hasta entonces desconocidos. En el mismo artículo se presenta con las iniciales "E.L.J.".

9. Ver referencia hemerográfica al final I.

10. Andrés Santa Cruz (1792-1865). Presidente del Consejo de Gobierno peruano (1826-1827), y de la República de Bolivia (1829-1839); creador de la "Confederación Perú-Boliviana" (1836-1839); protagonista del proceso de Emancipación Latinoamericana.

11. Simón Bolívar (1783-1830), militar y político venezolano. Presidente de Venezuela (1819), presidente y creador de la República de la Gran Colombia (1819-1830) y dictador de Perú (1824-1826), se convirtió desde 1813 en el máximo conductor de la revolución que culminó con la emancipación de Sudamérica frente al poder colonial español.

12. Ver referencia hemerográfica al final II.

13. Ver referencia hemerográfica al final IV.

14. El maestro de capilla, encargado de buscar nuevas voces entre los niños de la ciudad, una vez que encontrara a tal candidato, presentaba una solicitud al Cabildo eclesiástico para pedir y oficializar su ingreso en la capilla musical. Los motivos de los niños para formar parte de la institución, tenían como argumento -usualmente- la pobreza de una familia monoparental por muerte de uno de los padres. El niño, posteriormente a tales formalidades, vivía en la casa del maestro de capilla para recibir una educación musical. También aprendía los rudimentos de la religión católica cristiana y algunos conocimientos generales, pero con la prioridad de dedicar la mayor parte de su tiempo al aprendizaje del arte musical.

15. El Sochantre ("So", "Sub" Debajo y "Chantre", "Chanteur" Cantor) fue -afín a la tradición colonial- el cargo por debajo del Chantre que entre sus funciones estaba la enseñanza del canto a los niños.

16. Datos procedentes de un documento notarial en el que se mencionan los sueldos correspondientes al año y las horas de trabajo del personal perteneciente a la capilla musical en el año 1836. Documento ubicado en el archivo arquidiocesano de Sucre, Archivo y Biblioteca Arzobispal de Sucre (ABAS).

17. Publica en Paris el año 1844 una Colección de cien Minués. Ver Infra. (Subtítulo) Al pie del volcán y los Minués

18. Nos referimos principalmente al proceso político-militar de independencia de Sudamérica respecto del poder colonial español -durante las tres primeras décadas del siglo XIX- y, al proceso de reestructuración política (administrativa y constitucional), económica y social, que conllevaría la creación de un nuevo Estado.

I. En: "MUSICA". El Iris de La Paz, La Paz, Bolivia, Domingo 17 de Marzo de 1833. Tomo Segundo, N° 74.

II. En: "REMITIDO". El Iris de La Paz, La Paz, Bolivia, Domingo 7 de Abril de 1833. Tomo Segundo, N° 77.

ALASITAS DONDE CRECENLAS ILLAS

Varinia Oros Rodríguez
Museo Nacional
de Etnografía y Folklore,
2017
276 páginas

Esta nueva publicación del MUSEF, elaborada por la antropóloga Varinia Oros Rodríguez, curadora de las colecciones de máscaras, trajes folklóricos, muñequería, Alasitas, imaginería y otros de esa institución, es un catálogo en gran formato donde, además de artículos explicativos y contextualizadores, se encuentran los objetos de la colección de Alasitas del museo con su correspondiente ficha de catalogación, lo que hace posible una revisión ágil de dichos materiales, dado el orden y coherencia interna del libro profusamente graficado con las fotografías de los bienes patrimoniales descritos.

Pero el presente catálogo –nos lo aclara la introducción del mismo– no es solo una aproximación al estudio de las miniaturas en contextos arqueológicos, conocidas como *illas* en espacios rituales. Las *illas* en el área rural andina son figuras pequeñas de animales como llamas, ovejas y vacas; en los rituales, no son solo figuras, son la encarnación misma de estos animales o la materialidad energizada, por ello no es extraño que se las entierren como semillas que crecerán y darán animales fuertes, o que se los marque con lanas coloridas cual si estuvieran floreciendo, creciendo y reproduciéndose. Estas prácticas rituales provienen desde el período pre-Inka y tienen continuidad en las Alasitas de la actualidad.

El contenido del catálogo muestra diez grupos de bienes que tradicionalmente están presentes en las Alasitas (si entendemos por tradicional, la intrínseca dinámica que ostenta un hecho cultural como este), entre los cuales podemos encontrar: Los alimentos de la canasta básica familiar, Arquitectura y vivienda, La economía boliviana y su moneda, periodiquitos, pero también, Moda y Tecnología. En todos los casos, salvo en el primero dedicado al Ekeko, la exposición es cronológica clasificada por décadas, en un arco temporal que avanza desde la década del setenta, hasta los primeros años del presente siglo.

Precisamente, refiriéndose al Ekeko, podemos leer en el catálogo: …su aspecto es el de un hombre occidental pequeño y regordete de piernas y brazos cortos, y una amplia sonrisa, su vestimenta es aymara: *ch'ullu* o gorro, ojotas o sandalias y el *chumpi* o faja, carga alimentos y prendas indígenas: ajíes, chuños, papas, tejidos y otros objetos propios de la tecnología y de la modernidad: computadoras portátiles, tarjetas de crédito, moneda y billetes de diversos países, celulares. Rigoberto Paredes lo denomina Ekhako o Ekheko, Dios de la fortuna y la prosperidad, a quien se rendía culto cuando una desgracia turbaba el hogar, los agricultores le ofrecían frutos raros de su cosecha y los industriales objetos de arte.

La literatura que relaciona al Ekeko con Tunupa –continúa diciendo el texto– parte de una definición que hace Ludovico Bertonio: "Ecaco, I. Thunnupa: Nombre de quien los indios antiguos cuentan muchas fábulas y muchos aún en este tiempo las tienen por verdaderas y así sería bien deshacer está persuacion por embuste del demonio" (sic).

La asociación de este personaje con Tunupa fue profundizada por el arqueólogo Ponce (1969) quien lo denominó Ekako y realizó un estudio de figurillas de dorso adunco, haciendo énfasis en las culturas Tiwanaku e Inka; adicionalmente hizo un recuento de estas figurillas encontradas en contextos o no, siendo las características de estas algunas deformidades como la joroba y un prominente falo. Dentro de la decena de piezas descritas, pertenecientes al contexto Tiwanaku –gran parte de ellas se encuentran en el Museo Arqueológico Tiwanaku de la ciudad de La Paz–, destaca la pieza que hasta hace un par de años estuvo en el Museo Histórico de Berna en Suiza y que fue repatriada el 2014, Ponce sugiere que la figura de 15, 1 cm de altura es un hombre jorobado sentado sobre sus talones, con las rodillas recogidas debajo de la túnica, aunque de esta no se tiene un origen certero.

El catálogo se complementa con dos textos. Uno de Juan Villanueva titulado: Ekekos y Maneki nekos. Las alasitas se globalizan, y otro texto de Cleverth Cárdenas acerca de don Jorge Hinojosa y don León Guzmán, ambos artesanos en la especialidad del plomo fundido. Una breve historia de su oficio escrita en tercera persona. A estas alturas del catálogo, el lector habrá tenido una mirada bastante detallada de las Alasitas y habrá enriquecido sustancialmente su conocimiento sobre los objetos que conforman la identidad de esa feria de la prosperidad y de la abundancia que se celebra anualmente. Sin embargo, por si

aún persistiese alguna duda del verdadero sentido de esta festividad, Juan Villanueva se encarga de disolverla apelando a referencias semiológicas cuando dice: Las Alasitas de La Paz incorporan un universo complejo de signos materiales. Una clasificación de signos desde la semiótica triádica (Peirce, 1975) puede permitirnos analizar, de modo inicial, esta complejidad. Para Peirce el signo está compuesto por un *representamen* o parte sensible del signo; el objeto al que hace referencia; y el *interpretans* o significado conferido a la relación representamen-objeto. Las formas de esta relación definen tres tipos de signo: el ícono hace referencia a su objeto por similitud, como el dibujo de un árbol que se parece a un árbol real; el índice lo hace por consecuencia, el ejemplo clásico es una veleta que sin parecerse al viento se mueve a causa de él. El símbolo hace referencia a su objeto por convención, como una letra escrita que remite a determinado sonido. Desde esta base conceptual podemos clasificar a los objetos de la feria de Alasitas, que tienen en común el traer prosperidad o bienestar, pero lo hacen por mecanismos distintos.

La mayor parte de los objetos de las Alasitas –abunda Villanueva– significan la concreción de deseos a partir de una semejanza icónica o física, lograda de modo esmerado por los diversos artesanos. Así, un título de bachiller de pequeño tamaño significará, por iconicidad con un título real de bachiller, el deseo por concluir el bachillerato. Lo mismo con una casa, un bus, una pala, un televisor, pasajes de avión, dinero y toda clase de bienes y prestaciones. La gran mayoría de las miniaturas de este catálogo pueden englobarse como íconos, tal vez la categoría que mejor corresponde al concepto andino de *illa*.

Otros signos materiales de las Alasitas son simbólicos, y significan deseos basados en convenciones con diferentes orígenes históricos que confluyen en nuestra sociedad. La mayoría de estos objetos son referidos como "amuletos" o "talismanes", por ejemplo: un pequeño búho para obtener inteligencia, un sapo para la fertilidad, un cerdo para la riqueza, un toro para la fuerza, un gallo/gallina para el amor. Al adquirir una pequeña herradura de metal, el deseo no es una herradura grande, sino buena suerte, atributo convencionalmente conferido a este objeto.

OBRA POÉTICA

Poesía
Rubén Vargas
Plural editores, 2017
213 páginas

La publicación de la Obra Poética de Rubén Vargas Portugal (Plural, marzo, 2017) constituye un acontecimiento especial por dos razones: su innegable calidad y por el merecido homenaje a una sensibilidad infrecuente. Rubén infelizmente se fue, quedan el poeta y su obra, es decir el Rubén intangible e inmarcesible.

El poeta Benjamín Chávez, amigo cercano de Rubén, y Julián Vargas, su hijo, tuvieron bajo su responsabilidad la tarea de reunir la poesía publicada e inédita. La antología va en reversa, del último de sus poemarios, "Viaje a Lisboa" (2007), inédito; pasando por "La torre abolida y otros poemas" (2003) para culminar con "Señal de Cuerpo" (1996), su primer poemario; con el añadido de un acápite de "Poemas dispersos e inéditos". Podría afirmarse que se halla compilada (casi) toda la poesía de Rubén Vargas, con la duda prudente de que hayan quedado algunas gemas al fondo de los archivos.
La obra poética es aquilatada –en la última parte- con los ensayos de dos prominentes lectores de poesía: Eduardo Mitre y Luis H. Antezana. El primero, con mirada pan/óptica hace un barrido de la poesía de Vargas señalando las líneas de continuidad e iluminando los momentos de mayor intensidad poética. En cambio, Antezana se precipita en la hondura del "Shoa", poema en que el autor se funde en el *Todesfuge* de Paul Celan, develando los signos del holocausto, la complejidad de su construcción e inteligiendo los modos de imbricación poética entre Celán y Rubén a través de un amplio aparato referencial.

Los tres poemarios presentes en la obra, al mismo tiempo que marcan momentos diferentes en el proceso creativo de Rubén Vargas, aluden a universos temáticos diferentes. Los une una escritura cuidadosa y una atmósfera propia de enunciación. Al leerlos se siente el peso sigiloso de sus palabras, la efusión de imágenes que suscitan, la reflexión y sabiduría que emana de la buena poesía.

En los poemas de "Señal de Cuerpo", las palabras apenas se insinúan, su levedad dibuja el aura del deseo. No la posesión, no la pasión, la sensualidad eté-

rea de eros, el sigiloso ritual de la piel, las liturgias del cuerpo amoroso. La plenitud del instante se abre al universo -casi panteísta- ceñido por la luz del encuentro, tatuado por la complicidad de la noche. Escribe: "fluyen/ sin tiempo/ y/ crecen/ en el ritmo/ de su propio silencio// los cuerpos/ llenan la noche".

Al cabo de más de un lustro, Rubén publica "La Torre Abolida". Si bien su escritura mantiene esa precisión y el aliento poético que la caracteriza, sus palabras migran a una poesía deseosa de tocarse con otras escrituras y de este modo a otros universos autorales. Escritores entrañables yacen bajo sus túmulos, apachetas que denotan la memoria de los idos, voces que se agitan en los meandros del ser y los escombros de la historia. Walter Benjamín, Paul Celán y Franz Kafka, el filósofo, el poeta y el novelista, son vindicados a través de poemas que testimonian la diáspora, la asfixia, el destino de escribir en el idioma de sus verdugos, la lengua de su infierno interior, la palabra del Shoa (holocausto).

Se suma, Jaime Saenz, Alejandra Pizarnik, Malcolm Lowry, Frida Kahlo y claro, Herman Melville, otro outsider del establishment. Todos con una obra intensa, iluminada por el sol negro de la fatalidad. Rubén Vargas sobrevuela su memoria, dialoga con ellos, recrea su presencia, en fin de todos aquellos que terminaron castigados por las faenas de la lucidez. Esta elección no es gratuita en Torre Abolida. Como no es desconocida la capacidad del poeta por explorar otros lenguajes: el cine, la pintura y símbolos capitales como el Angelus Novus –el ángel de la historia– y su terrible significado civilizatorio. Como tampoco es desconocida su pasión por la obra de Octavio Paz, en el poemario, recuperado a través de "Blanco", probablemente el poema más experimental y complejo del poeta mexicano.

No solo la piedra. El desierto, el altiplano -habitáculos del espíritu en expansión- toman forma y sentido en sus poemas. Lo solar y el cuerpo acuoso del lago contrastan con el túmulo, y de pronto su poesía se abre a otra respiración, a otro orden vital. Mágicamente, reconfiguración de la piedra: "El ejercicio consiste/ en mirar la piedra/ mirarla sin reposo/ hasta que la piedra no cuente/ hasta que tú no cuentes/ y la piedra se levante/ se eleve/ dejando un agujero negro/ donde tú/ finalmente/ puedas desaparecer".

En "Viaje a Lisboa", Rubén Vargas explora otra dimensión del transcurrir. El tránsito, la errancia como revelación y reencuentro. El espacio transfigurado por los ecos de la memoria. Viajar es viajarse. Esa Lisboa que recorre el poeta, va despertando un cúmulo de imágenes y experiencias que la permiten recrearse, ser la Lisboa de Rubén, ciudad única y sigilosamente revelada. No un tiempo concebido ni imaginado, más bien el tiempo que el cuerpo exhala, el que discurre en su quietud, un tiempo que recrea y resucita. Su partida es su llegada, nada comienza porque nada termina, y el samsara trabaja un tiempo que fue y vuelve a ser. Dice el poema: "Todos los caminos comienzan en las puertas de tu casa. Todas las fronteras en algún lugar. Partir es ya haber llegado".

La Obra Completa de Rubén Vargas Portugal nos permite deletrear su espíritu, la hondura de su respiración. Poesía que sale de sí, compartiendo con otras voces su propia voz, y que por secreta alquimia termina haciéndolas suyas. Poesía para leer e, inseparablemente, para ver.

Edwin Guzmán Ortiz

SED Y SANGRE ANTOLOGÍA DE RELATOS DE LA GUERRA DEL CHACO

Paul Tellería Antelo, compilador
Editorial 3600
2017
345 páginas

Sed y sangre: Entre la repetición y el descubrimiento

Sed y sangre es una antología de relatos sobre la Guerra del Chaco compilada por Paul Tellería Antelo. 25 cuentos y 4 crónicas componen este libro, cuya extensión demuestra, una vez más, que la Guerra del Chaco es el conflicto armado que más repercusión ha tenido en el mundo de las letras bolivianas. Pero lejos ya del célebre Augusto Céspedes y su Sangre de Mestizos, estos relatos no son contados por los mismos protagonistas de la guerra, sino por narradores contemporáneos que tratan de descubrir, desde el presente, la contienda contra el Paraguay y sus repercusiones en el tiempo.

Ahora bien, mientras algunos narradores triunfan relatando

los ardientes atardeceres de la guerra, otros fallan en su intento, pues repiten aquello que ya todos han contado.

La repetición

Según César Aira, Ernesto Sábato era un hombre racional que vanidosamente jugaba a ser maldito; escribiendo palabras como angustia o dolor, el escritor argentino alimentaba su "malditismo". Lejos de la crítica contra Sábato, la observación de Aira es muy precisa: usar palabras torturadas no siempre es sinónimo de almas torturadas.

En Sed y sangre, son varios los narradores que llenan el vacío de su experiencia con las afirmaciones de siempre: que en el Chaco hacía calor, que había sed y hambre, que era mejor morir luchando antes que ser lentamente asesinado por ese "infierno verde". Cubiertos por un manto de palabras que de tanto pronunciarse se han vuelto vacías, diversos cuentos de la antología son prisioneros del convencionalismo. Y en sus páginas se hace evidente "que el Estado, la autoridad, la escuela, la maestra, los chicos, sobre todo ellos [los chicos]" necesitan héroes de guerra, para así perdonarse el horror de una guerra en la que no participaron.

El descubrimiento

En cambio, los relatos mejor logrados son aquellos que no romantizan la guerra. Sus narradores están conscientes de que "la guerra no perdona; y que se aparece después, una y otra vez, como un fantasma", pero entienden que son solo depositarios de las memorias de la batalla, que los fantasmas son solo una manifestación de la herida. Ellos saben que dentro de los diarios y baúles que los beneméritos tan celosamente guardan, sí encontrarán relatos de sed y sangre, pero también hallarán lo indescriptible, eso que se muere con los abuelos y se queda con nosotros a medias.

Por eso, los mejores cuentos de la antología son aquellos que contemplan la guerra de manera "más difusa pero también más íntima", sabiendo que el Chaco no fue solo "muerte, dolor, llanto y mucho sufrimiento", sino también gozo, sinsentido y humor.

Los autores reunidos en esta antología son: Sisina Anze Terán, Carla Angelo, Homero Carvalho, Hugo Revollo, Eddy Castro, Luis Carlos Sanabria, Wilmer Urrelo, Ricardo Mikio Obuchi, Ana Rosa López, Manuel Vargas, Rosario Barahona, Ernesto Calizaya, Oscar Martínez, Francisco Bueno, Álvaro Vásquez, Adolfo Cárdenas, Oscar Díaz, Evelio Gutierrez, Guillermo Ruiz, Fabricio Callapa-Ramírez, Erick Ortega, David Vildoso, Darwin Pinto, Ramón Rocha Monroy, Edmundo Paz Soldán, Jorge Quispe, Javier Badani, David Bustos y Álex Ayala.

Carla A. Salazar

PIEDRA DE agua

en nuestro próximo número:

LA CASA DE LA LIBERTAD JUNTO A SU PUEBLO

PARTITURAS DE PEDRO XIMENEZ ABRILL Y TIRADO

LEY 530 DE PATRIMONIO

síguenos en:

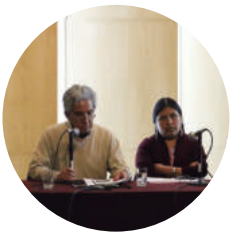
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

fundacionculturalbcb.blogspot.com

www.culturabcb.org.bo

@culturaFCBCB

DIÁLOGO ABIERTO EN LOS CENTROS CULTURALES DE LA FUNDACIÓN



A lo largo de los meses de enero y febrero, la FCBCB propició sesiones de diálogo abierto entre la sociedad y los Centros Culturales que de ella dependen. Una iniciativa para escuchar ideas, dudas y sugerencias del público vinculado a los Centros para poder prestar un mejor servicio con mayores potencialidades de aprovechamiento.

Metodológicamente, se trata de una herramienta muy valiosa para la construcción colectiva de una dinámica de servicios diseñada en atención a las demandas puntuales que puedan tener los actores sociales relacionados a los Centros Culturales. Un espacio de sinergia donde confluyan expectativas y propuestas para el enriquecimiento mutuo entre las instituciones y la sociedad.

Así, artistas, gestores culturales, investigadores, estudiantes y otros sectores, participaron de estas jornadas desarrolladas en cada uno de los Centros, tanto en La Paz como en Sucre, Potosí y Santa Cruz. En todos los casos, la asistencia fue masiva y el diálogo entablado muy fructífero. Prueba de ello son los varios aspectos incluidos en el accionar de los Centros Culturales, a partir de su visibilización en los mencionados diálogos.

Un accionar que a partir de la experiencia adquirida, se proyectará como una modalidad habitual de construcción colectiva de conocimientos y de gestión cultural de los Centros Culturales de la Fundación.

CINE DOCUMENTAL:
PRIMER CORTOMETRAJE HISTÓRICO

BATALLA DE SUIPACHA

En 7 de noviembre de 1810, a orillas del río Suipacha, en la población del mismo nombre,en la provincia Sur Chichas, a 25 kilómetros de Tupiza, se produjo la primera victoria de los ejércitos argentinos en la guerra de independencia.

La Casa de la Libertad ha producido un cortometraje documental sobre este hecho de trascendencia histórica en la hermanada lucha de los pueblos americanos. Un aporte al conocimiento y difusión de las facetas gloriosas de la historia independentista nacional y continental.

ALASITAS

DONDE CRECEN LAS *ILLAS*

Fundación Cultural
Banco Central de Bolivia

musef
museo nacional de etnografía y folklore

novedad editorial

ADQUIÉRELA EN: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi Nº 1005 esq. Yanacocha
Telfs.: 2408951 - 2408981 / www.culturabcb.org.bo