FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA | AÑO 5 | NÚMERO 22 | OCTUBRE - DICIEMBRE 2017 | Bs. 20

PIEDRA DE agua

JAWIR QALA
RUMI WAKU
ITA-I

DOSSIER
FIBRAS VIVAS
XXX REUNIÓN ANUAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

DIÁLOGO CON PAOLA CLAROS ARTEAGA
CCP SANTA CRUZ

CENTENARIO DE ALBERTO CRESPO RODAS

MUESTRA

BICEBE
BIENAL INTERNACIONAL DEL CARTEL

Museo Nacional de Arte
Calle Comercio, Esq. Socabaya
Patio Colonial - Sala Diez de Medina
La Paz
Inauguración 22 de noviembre
www.mna.org.bo

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 22 | Octubre - Diciembre 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: Hernán Alconz, Soraya Barrera, José Bedoya, Giovanni Bello, Juan Fabbri, Natalia Campero, Fabiana Méndez, Bernardo Paz, Paola Revilla, Dagner Salvatierra, Jaime Sarmiento, Camila Urioste, Leonor Valdivia y Álvaro Vásquez.

Fotografías: Archivo FCBCB, Archivo MNA, Museo de Historia Natural, FIL, Freddy Alborta y Marcelo Meneses, Tony Suárez, China Martínez, María Elena Filomeno, Clarissa Lambert.

Tapa: Mutación Genética del Colonialismo - Sol Mateo Instalación - 2017. Pabellón Bolivia en la Bienal de Venecia

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

Abrimos este último número del año con un dossier sobre el Che Guevara en Bolivia desde una perspectiva cultural. A 50 años de su muerte acaecida en La Higuera, su legado político, social e ideológico es innegable y ha sido ampliamente abordado por múltiples enfoques. Aquí proponemos un acercamiento desde el arte de la fotografía y las interpretaciones que suscita, así como desde la lectura, una actividad practicada sistemáticamente por el Che y que formaba parte de su proyecto político-revolucionario, por ejemplo, traducido en la formación de cuadros políticos capacitados.

En nuestra sección de literatura publicamos un adelanto de la novela ganadora del Premio Nacional de Novela 2017: *Soundtrack* de Camila Urioste y, en las páginas dedicadas a las lenguas originarias, publicamos una narración oral aymara: La joven Wanapa.

Las artes visuales están presentes a través de la obra de *Proyecto Border* en la sección curada por Leonor Vadivia, denominada El Gran Vidrio. Así mismo, en las páginas siguientes, Natalia Campero nos habla del diseño editorial en la Feria Internacional del Libro de La Paz.

La Bienal de Venecia es motivo de un artículo que da cuenta de esta gratificante experiencia en la que este año participa Bolivia por primera vez con pabellón propio.

También presentamos la nueva sede de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, un edificio patrimonial ubicado en el corazón de Sopocachi. Al referirnos a otros centros culturales, no dependientes de la Fundación, nos detenemos a conocer el joven Museo de Orinoca y a dar un vistazo a un interesante programa del Museo Nacional de Historia Natural.

Dos destacados investigadores, Paola Revilla y Giovanni Bello, aportan sendos artículos sobre la relación entre Charcas (hoy Bolivia) y Europa entre los siglos XVI al XIX, así como consideraciones sobre el folklore boliviano en los años setenta, respectivamente.

Finalmente, lo acostumbrado en las últimas páginas de la revista. Reseñas de publicaciones recientes y noticias de eventos culturales para el disfrute de los lectores de *Piedra de agua*.

índice

LIBROS 16
Soundtrack
Camila Urioste

LENGUAS ORIGINARIAS 20
Wanapa Tawaqu / La joven Wanapa
...

EL GRAN VIDRIO 22
A...
Leonor Valdivia Dzgoeva

ARTES VISUALES 26
Diseño Editorial en la FIL
Natalia Campero

La Bienal de Venecia
desde los ojos del equipo Bolivia 28
José Bedoya Sáenz / Juan Fabbri

FUNDACIÓN CULTURAL 34
...
...

CENTROS CULTURALES 38
...
...

INVESTIGACIÓN 42
Viajes, viajeros y situación de servidumbre
Paola Revilla

OTROS CENTROS 48
Una ventana al Museo Nacional
de Historia Natural / *Jaime Sarmiento /*
Soraya Barrera / Dagner Salvatierra / Fabiana Méndez

MÚSICA 50
Algunos apuntes sobre el folclore boliviano
de los sesenta / *Giovanni Bello*

DOSSIER

4 El Che, lecturas y fotografías

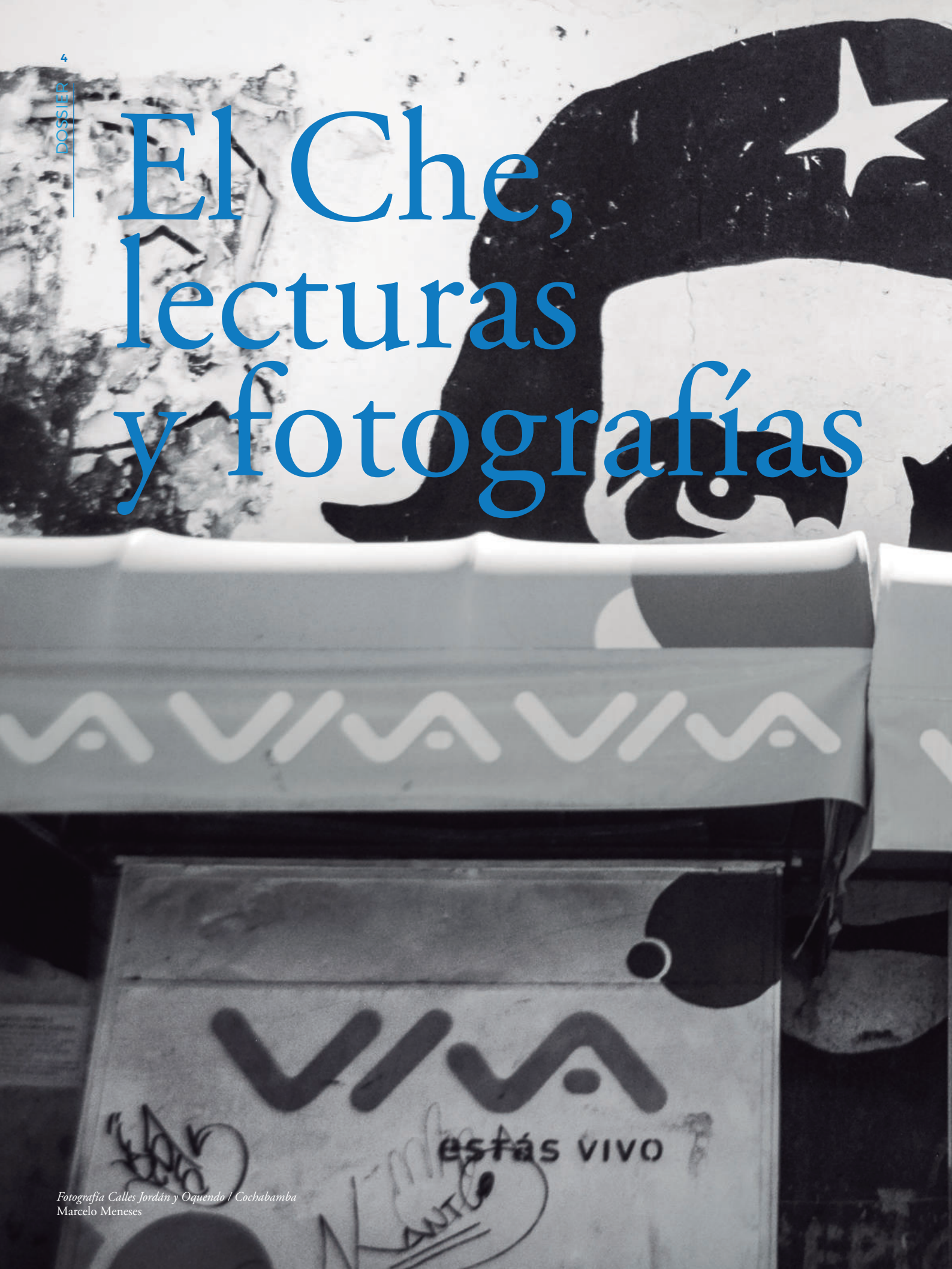
6 Ernesto Guevara, rastros de lectura

8 El monte, escuela para el hombre nuevo

10 Che Guevara muerto

14 El heroísmo de la visión

El Che, lecturas y fotografías



Fotografía Calles Jordán y Oquendo / Cochabamba
Marcelo Meneses

Es conocida la gran afición que Ernesto Guevara tenía por los libros. Él mismo llegó a decir en cierta ocasión, que sus dos debilidades fundamentales eran el tabaco y la lectura. "Hay una foto extraordinaria en la que Guevara está en Bolivia –dice Ricardo Piglia–, subido a un árbol, leyendo, en medio de la desolación y la experiencia terrible de la guerrilla perseguida."

Aquí abordamos esa dimensión, el intersticio multiplicador de sentidos asumido con pasión a lo largo de toda su vida que fue la lectura, mostrando ese registro dual que lo ubica en la campaña como guerrillero y lector.

Pero las reflexiones se realizan a través de la contemplación de fotografías –salvo la de Inti Peredo que fue testigo presencial de las consecuencias prácticas de las lecturas del Che– y ese acto interpretativo fue aplicado también, por algunas de las mentes más lúcidas de la época (Berger, Sontag), a la fotografía final del Che; aquella legendaria de Freddy Alborta que muestra su cadáver.

Así, miradas y lecturas abordan la reflexión acerca del legado icónico emanado de las selvas bolivianas hacia una dimensión mítica, haciendo del Che una figura capaz albergar múltiples abordajes.

Ernesto Guevara, rastros de lectura

Ricardo Piglia / Escritor

En principio, la lectura como refugio es algo que Guevara vive contradictoriamente. En el diario de la guerrilla en el Congo, al analizar la derrota, escribe: "El hecho de que me escape para leer, huyendo así de los problemas cotidianos, tendía a alejarme del contacto con los hombres, sin contar que hay ciertos aspectos de mi carácter que no hacen fácil el intimar" (…)

La distancia, el aislamiento, el corte, aparecen metaforizados en el que se abstrae para leer. Y eso se ve como contradictorio con la experiencia política, una suerte de lastre que viene del pasado, ligado al carácter, al modo de ser. (…)

Esto ya es percibido en la época de la Sierra Maestra. En alguno de los testimonios sobre la experiencia de la guerra de liberación en Cuba, se dice del Che: "Lector infatigable, abría un libro cuando hacíamos un alto mientras que todos nosotros, muertos de cansancio, cerrábamos los ojos y tratábamos de dormir." (…)

Guevara lee en el interior de la experiencia, hace una pausa. Parece un resto diurno de su vida anterior. Incluso es interrumpido por la acción, como quien se despierta: la primera vez que entran en combate en Bolivia, Guevara está tendido en su hamaca y lee.

Esta oposición se hace todavía más visible si pensamos en la figura sedentaria del lector en contraste con la del guerrillero en marcha. La movilidad constante frente a la lectura como punto fijo en Guevara.

"Característica fundamental de una guerrilla es la movilidad, lo que le permite estar, en pocos minutos, lejos del teatro específico de la acción y en pocas horas lejos de la región de la misma, si fuera necesario; que le permite cambiar constantemente de frente y evitar cualquier tipo de cerco", escribe Guevara en 1961 en *La guerra de guerrillas*. La pulsión territorial, la idea de un punto fijo, acecha siempre. Pero, a la inversa de la experiencia política clásica, el acumular y tener algo propio supone el riesgo inmediato. Régis Debray cuenta la caída del primer punto de anclaje en Bolivia, la microzona propia: "Tiempo antes se había hecho una pequeña biblioteca, escondida en una gruta, al lado de las reservas de víveres y del puesto emisor".

La marcha supone además la liviandad, la ligereza, la rapidez. Hay que desprenderse de todo, estar liviano y marchar. Pero Guevara mantiene cierta pesadez. En Bolivia, ya sin fuerzas, llevaba libros encima. Cuando es detenido en Ñancahuazu, cuando es capturado después de la odisea que conocemos, una odisea que supone la necesidad de moverse incesantemente y de huir del cerco, lo único que conserva (porque ha perdido todo, no tiene ni zapatos) es un portafolio de cuero, que tiene atado al cinturón, en su costado derecho, donde guarda su diario de campaña y sus libros. Todos se desprenden de aquello que dificulta la marcha y la fuga, pero Guevara sigue todavía conservando los libros, que pesan y son lo contrario de la ligereza que exige la marcha. (…).

En la historia de Guevara hay ritmos, metamorfosis, cambios bruscos, transformaciones, pero hay también persistencia, continuidad. Una serie de larga duración recorre su vida a pesar de las mutaciones: la serie de la lectura. La continuidad está ahí, todo lo demás es desprendimiento y metamor-

fosis. Pero ese nudo, el de un hombre que lee, persiste desde el principio hasta el final.

Esa serie de larga duración se remonta a la infancia y está ligada al otro dato de identidad del Che Guevara: el asma. La madre es quien le enseña a leer porque no puede ir a la escuela y ese aprendizaje privado se relaciona con la enfermedad. A partir de entonces se convierte en un lector voraz. "estaba loco por la lectura", dice su hermano Roberto. "Se encerraba en el baño para leer".

La lectura como práctica iniciática fundamental, al decir de Michel de Certau, funciona como modelo de toda iniciación. En este caso, el asma y la lectura están vinculados al origen. Hacen pensar en Proust, que justamente ha narrado muy bien lo que es esta relación, un cruce, una diferencia que define ciertas lecturas en la infancia, cierto modo de leer. Basta recordar la primera página del texto de Proust Sobre la lectura: "Quizá no hay días de nuestra infancia tan plenamente vividos como aquellos que creímos haber dejado sin vivir, aquellos que pasamos con nuestro libro predilecto." La vida leída y la vida vivida. La vida plena de la lectura.

La lectura, entonces, lo acompaña desde la niñez igual que el asma. Signos de identidad, signos de diferencia. (…)

El monte, escuela para el hombre nuevo

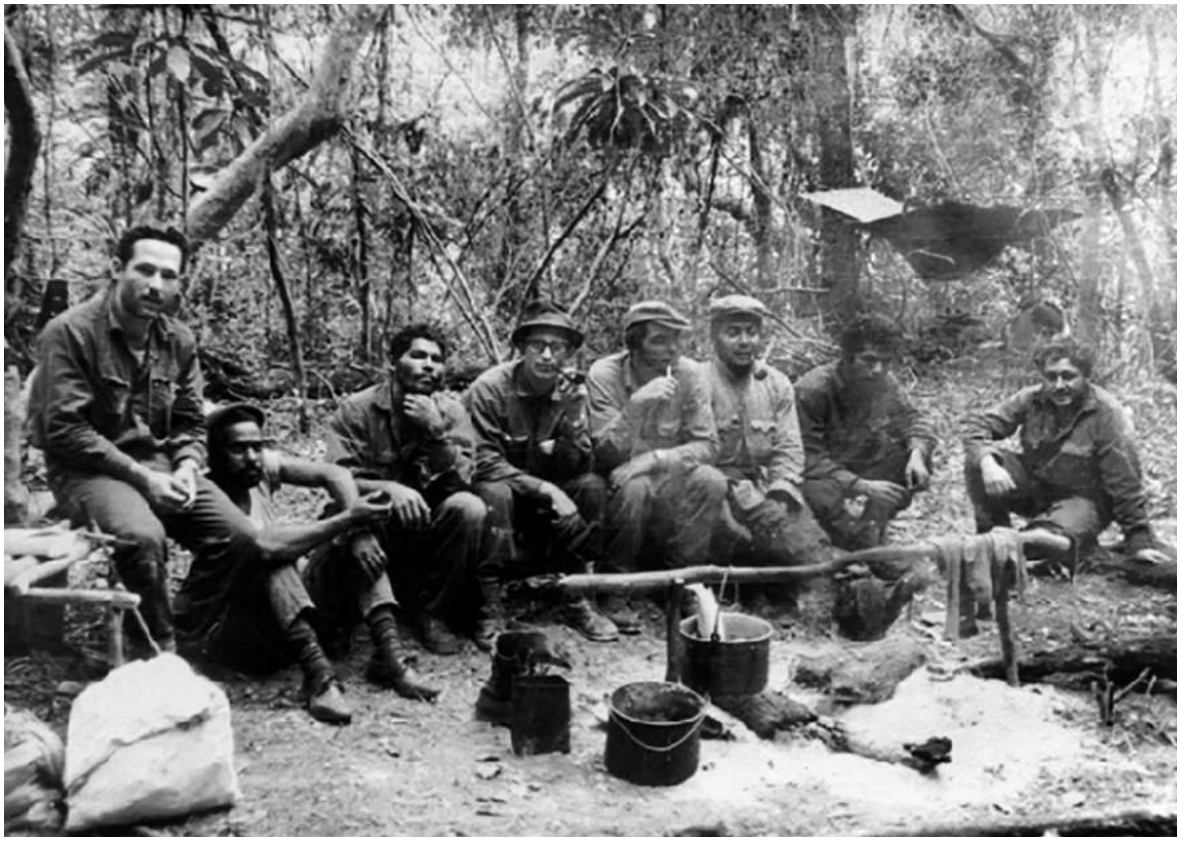
Guido 'Inti' Peredo

Los problemas provocados por la deserción del Partido en el instante que más precisábamos de él fue obstáculo para que nuestro grupo guerrillero elevara su moral y realizara trabajos preparatorios que tenían carácter educativo.

El Ché estimaba que el hombre, cuando está metido en el monte, proscribe los hábitos de la ciudad, no sólo por la fuerza con que se desarrolla la lucha y la falta de contacto con algunas formas culturales o de "civilización". La vestimenta andrajosa, la falta de higiene personal, la comida escasa y a veces primitiva, muchas veces la carencia de utensilios domésticos, obliga al guerrillero a adoptar ciertas actitudes semi-salvajes.

Ché combatía con energía esta conducta y orientaba el trabajo para estimular un espíritu constructivo y creador del guerrillero, la preocupación por la ropa, las mochilas, los libros y todo lo que constituía nuestros "bienes materiales". Por eso dirigió con cariño las "obras públicas" del segundo campamento, ubicado a unos ocho kilómetros de la Casa de Calamina. Rápidamente se construyeron bancos, un horno para pan, que estaba a cargo de Apolinar, y otro tipo de "comodidades". Regularmente ordenaba lo que él bautizó como "guardia vieja": una limpieza a fondo de todo el campamento.

Algunos periodistas y críticos de nuestra guerra han considerado que ese campamento era la base de operaciones estables. Es una apreciación falsa.



Ramón nunca pensó quedarse ahí definitivamente. Todo el trabajo realizado, con excepción de las cuevas estratégicas, tuvo el carácter ya descrito: para que el hombre estuviera en permanente actividad y no perdiera sus costumbres adquiridas. Allí también surgió lo que podría denominarse la primera "escuela de cuadros". Todos los días de 4 a 6 de la tarde los compañeros más instruidos, encabezados por el Ché, daban clases de gramática y aritmética, en tres niveles. Historia y geografía de Bolivia y temas de cultura general, además de clases de lengua quechua. En la noche, a los que deseaban asistir voluntariamente (las clases de la tarde eran obligatorias), Ché les enseñaba francés. Otro tema al que le daba primerísima importancia era al estudio de la economía política.

Frecuentemente nos señalaba el papel de "vanguardia de la vanguardia" que tiene el guerrillero. Pero para hacer honor a esa denominación, afirmaba, es necesario que ustedes se conviertan en cuadros dirigentes.

El guerrillero, recalcaba Ramón, no es un simple tira-tiros.

Es el gobernante en potencia, el hombre que en algún momento se convertirá en conductor de su pueblo. Por eso debe estar preparado para cuando llegue ese momento.

Mi campaña junto a Ché.

Che Guevara muerto

John Berger / escritor /crítico de arte (1926 – 2017)

El martes 10 de Octubre de 1967, una fotografía fue transmitida al mundo para probar que Ernesto Guevara había muerto el domingo tras un enfrentamiento entre dos compañías del Ejército Boliviano y una fuerza guerrillera sobre la ribera norte del Río Grande, cerca de una aldea en la selva llamada Higueras. La foto de su cadáver fue tomada en un establo en la pequeña población de Vallegrande. El cuerpo fue puesto en una litera, y ésta, sobre una pileta de cemento.

Durante los dos años precedentes, "Che" Guevara se había vuelto una leyenda. Nadie sabía a ciencia cierta dónde estaba. No había testimonios convincentes de nadie que lo hubiese visto. Su presencia, sin embargo, era constantemente asumida e invocada. Al comienzo de su último comunicado -enviado desde una base guerrillera "en algún lugar del mundo", a la Organización Tricontinental de Solidaridad en La Habana- se citaba un pasaje de José Martí, el poeta revolucionario cubano del siglo XIX: "Es la hora de los hornos y no ha de verse más que la luz". Fue como si, en su propia y manifiesta luz, Guevara se hubiera vuelto invisible y a la vez omnipresente.

Lo cierto es que Guevara representó, y representará, mucho más que los pormenores de su proyecto. Él representó una decisión, una conclusión. Guevara descubrió que la condición del mundo tal cual es, resulta intolerable

Ahora está muerto. Sus chances de sobrevivir eran inversamente proporcionales a la fuerza de la leyenda. La leyenda, ahora, debía sellarse. "Si Ernesto 'Che' Guevara realmente fue abatido en Bolivia, como parece ser probable", dijo el New York Times, "tanto un hombre como un mito han sido sepultados".

Nosotros no conocemos las circunstancias de su muerte. Podríamos hacernos alguna idea de la mentalidad de los hombres en cuyas manos cayó, a partir del trato que dieron a su cuerpo tras la muerte. Primero lo ocultaron. Después, lo exhibieron. Luego lo sepultaron en una tumba anónima, en un lugar desconocido. Después lo desenterraron. Más tarde afirmaron haberlo quemado; antes de eso, le cortaron los dedos para su posterior identificación. Esto podría sugerir que tenían serias dudas sobre si era realmente Guevara el que habían matado. También podría sugerir que no tenían ninguna duda, pero temían a su cadáver. Yo me inclino por esto último.

El objetivo de la radiofoto del 10 de octubre fue poner fin a una leyenda. Pero para muchos de los que la vieron, su efecto puede haber sido muy diferente. ¿Cuál es, entonces, su significado? ¿Qué cosa representa con exactitud, y más allá de todo misterio esta fotografía hoy en día? Personalmente, yo nada puedo hacer, excepto analizar cuidadosamente el impacto que tuvo sobre mí.

Existe una semejanza entre esta fotografía y la pintura de Rembrandt 'La lección de anatomía del Profesor Tulp'. El lugar del profesor lo ocupa un coronel boliviano, impecablemente vestido. Las figuras a su derecha observan el cadáver con el mismo interés, intenso pero impersonal, que los doctores ubicados a la derecha del profesor. La misma cantidad de figuras hay en el Rembrandt que en el establo de Vallegrande. El aire de quietud del cadáver y su ubicación respecto a las figuras que se inclinan sobre él, son asimismo muy similares.

El cadáver del Che en la lavandería del hospital Señor de Malta de Vallegrande (10 de octubre de 1967). Fotografía tomada por Freddy Alborta Trigo (1932 – 2005), quien ese día tomó más de 120 fotografías. Alborta vendió esta foto a la agencia de noticias Reuters por 75 dólares. Años después, el renombrado semiólogo italiano Umberto Eco, la consideró una imagen ejemplar de la época. *Los fantasmas de Ñancahuazu* (Ed. La lengua viperina, 2010), se llama el libro donde el artista argentino Leandro Katz reconstruye la historia de esta fotografía.

Nada de ello debería sorprender, ya que la función de las dos imágenes es la misma: en ambas se muestra un cadáver siendo formal y objetivamente examinado. Más aún, ambas apuntan a hacer de los muertos un ejemplo: en una, para el avance de la medicina; en la otra, como una advertencia política. Existen miles de fotografías de muertos y de víctimas de masacres, pero en raras ocasiones se trata de una demostración formal. El Doctor Tulp está mostrando como ejemplo los ligamentos del brazo del cadáver, y lo que él dice es aplicable al brazo de cualquier hombre normal. El coronel está mostrando como ejemplo el destino final -decretado por la "divina providencia"- de un reconocido líder guerrillero, y lo que dice apunta a hacerse extensible a todos y cada uno de los guerrilleros del continente.

Recordé también otra imagen: la pintura de 'Cristo muerto' de Mantegna, actualmente en la Pinacoteca Brera de Milán.

El cuerpo se ve desde la misma altura. Las manos están en idéntica posición, los dedos curvados en el mismo gesto. El paño sobre la parte baja del cuerpo está arrugado y dispuesto de la misma manera que los pantalones verde oliva, manchados de sangre y desabrochados, de Guevara. La cabeza se levanta en un mismo ángulo. La boca se ve igual de floja y carente de expresión. Los ojos de Cristo han sido cerrados, y junto a él hay dos dolientes. Los ojos de Guevara están abiertos, porque no hay dolientes: sólo el coronel, un agente de inteligencia norteamericano, un grupo de soldados bolivianos y treinta periodistas. Una vez más, la similitud no debe sorprender. No hay tantas formas de exhibir a un criminal muerto.

Sin embargo, en esta ocasión la semejanza va más allá de lo meramente gestual o funcional. Los sentimientos que me produjo esta foto en la primera plana del diario vespertino en la tarde del miércoles, fueron muy cercanos a lo que -no sin cierta

Lamentación sobre Cristo muerto
Andrea Mantegna

La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp
Rembrandt

imaginación histórica- yo había asumido como la reacción que un creyente de la época tendría frente al cuadro de Mantegna. Comparativamente, el poder de una fotografía es de menor duración. Cuando hoy miro la foto, sólo puedo reconstruir mis primeras emociones incoherentes. Guevara no era ningún Cristo. Si vuelvo a ver el Mantegna en Milán veré en él el cuerpo de Guevara. Pero esto es sólo porque en algunos casos extraños, la tragedia de la muerte de un hombre completa y ejemplifica el sentido de toda su vida. Soy extremadamente consciente de eso respecto de Guevara, y algunos pintores también fueron una vez conscientes de ello respecto de Cristo. Tal es el grado de correspondencia emocional.

El error de muchos comentaristas de la muerte de Guevara ha sido suponer que él representaba sólo su capacidad militar o una determinada estrategia revolucionaria. Así, sólo pueden hablar de un revés o de una derrota. Yo no estoy en posición de calcular la pérdida que la muerte de Guevara pudo significar para los movimientos revolucionarios de Sudamérica. Pero lo cierto es que Guevara representó, y representará, mucho más que los pormenores de su proyecto. Él representó una decisión, una conclusión. Guevara descubrió que la condición del mundo tal cual es, resulta intolerable. Ésta, sin embargo, sólo recientemente se ha manifestado como tal. Las condiciones bajo las cuales vivían dos tercios de la población mundial eran las mismas entonces que ahora. El grado de explotación y esclavitud era también enorme. El sufrimiento involucrado era igual de intenso y de extendido. El desperdicio de recursos era asimismo gigantesco. Pero nada de esto resultaba intolerable, porque se ignoraba la dimensión real de la verdad sobre esta condición, incluso para aquellos que la sufrían. Las verdades no son siempre evidentes en las circunstancias a las que se refieren: ellas nacen – a veces, demasiado tarde. Esta verdad, en particular, nació con las luchas y las guerras de liberación nacional. A la luz de esa naciente verdad, el significado del imperialismo cambió. Sus exigencias serían vistas de otra manera. Si antes había demandado materias primas baratas, mano de obra explotada y un mercado mundial controlado, hoy exige además una humanidad que no cuente en absoluto.

Guevara presintió su propia muerte en la lucha revolucionaria contra este imperialismo. “En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea, siempre que ese, nuestro grito de guerra, haya llegado hasta un oído receptivo, y otra mano se tienda para empuñar nuestras armas, y otros hombres se apresten a entonar los cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria”.

Su muerte vislumbrada le proporcionó la medida de lo intolerable que hubiera sido su vida de haber aceptado la intolerable condición del mundo tal cual es. Su muerte vislumbrada le dio una idea de la necesidad de cambiar ese mundo. Fue por esa licencia otorgada por el presentimiento de su propia muerte, que pudo vivir con el orgullo que hace falta para ser un hombre.

Ante la noticia de la muerte de Guevara, escuché a alguien decir: "Él fue el símbolo mundial de las posibilidades de un solo hombre". ¿Por qué es cierto eso? Porque él reconoció lo que era intolerable para cualquier hombre, y actuó en consecuencia. La dimensión bajo la cual Guevara había vivido, se volvió repentinamente una unidad que llenó el mundo y extinguió su propia vida. Su muerte presentida se volvió real. La foto habla de esa realidad. Ya no existen las opciones. En su lugar hay sangre, el olor a formol, las heridas desatendidas en el cuerpo sin lavar, las moscas, los pantalones desaliñados: los pequeños detalles privados del cuerpo se han vuelto en la muerte, tan públicos e impersonales y rotos como una ciudad arrasada.

Guevara murió rodeado por sus enemigos. Lo que ellos le hicieron mientras vivía fue probablemente consistente con lo que le hicieron después de muerto. En sus últimos momentos no tuvo nada que lo sostuviera, excepto sus propias decisiones previas. El ciclo, así, se cerraba. Sería una vulgar impertinencia pretender algún conocimiento de su experiencia de ese instante o esa eternidad. Su cuerpo sin vida, tal como se ve en la foto, es el único reporte que tenemos. Sí tenemos derecho, en cambio, a deducir la lógica de lo que ocurre en el momento en que el ciclo se cierra. La verdad fluye en dirección opuesta. La muerte vislumbrada por Guevara ya no mide la necesidad de cambiar la intolerable condición del mundo. Consciente ya de su muerte real, él encuentra en su vida la medida que lo justifica, y el mundo como su experiencia se hace tolerable. El presentimiento de esta lógica final forma parte de lo que habilita a un hombre o a un pueblo a luchar en desventaja contra situaciones que lo sobrepasan. Esto forma parte del secreto del factor moral, que cuenta como tres a uno frente al poder de las armas. La fotografía muestra un instante: aquel en que el cuerpo de Guevara, preservado artificialmente, se ha convertido en un mero objeto de demostración. En ello descansa su horror inicial. Pero ¿qué es lo que se intenta demostrar? ¿Acaso ese mismo horror? No. Se trata de probar, en el propio momento del horror, la identidad de Guevara y -supuestamente- el carácter absurdo de la revolución. Pero, en virtud de ese mismo propósito, el instante se ve trascendido. La vida de Guevara y la idea o el hecho de la revolución, inmediatamente invocan procesos que precedieron a ese instante y que hoy continúan. Hipotéticamente, la única manera en la cual el propósito de quienes armaron y autorizaron esta fotografía podría haber sido logrado, era preservar artificialmente, en ese instante, el estado total del mundo tal como era; esto es, detener la vida. Sólo de esa manera hubiera podido negarse el contenido del ejemplo vivo de Guevara. Así, o bien la fotografía no significa nada porque el espectador no tiene la menor idea de lo que ella implica, o bien su significado rechaza (o cualifica) aquello que demuestra. He comparado esta foto con dos pinturas porque las pinturas anteriores a la invención de la fotografía son nuestra única evidencia visual de cómo las personas veían lo que veían. Pero en su efecto, la fotografía es profundamente diferente de una pintura. Una pintura -al menos una que logra su cometido- se pone de acuerdo con los procesos invocados por su tema. Sugiere, incluso, una determinada actitud hacia esos procesos. Podemos mirar un cuadro como algo casi completo en sí mismo.

La dimensión bajo la cual Guevara había vivido, se volvió repentinamente una unidad que llenó el mundo y extinguió su propia vida. Su muerte presentida se volvió real. La foto habla de esa realidad

Frente a esta fotografía, en cambio, nos vemos obligados, o bien a descartarla por completo, o bien a completar su significado por nuestra cuenta. En cualquier caso es una imagen que, tanto como cualquier imagen muda podrá jamás hacerlo, nos convoca a una decisión.

Octubre de 1967. Traducción de Diego Fernando Guerra (Octubre 2010). Incluido por primera vez en forma de libro en *The Moment of Cubism and Other Essays*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1969

El heroísmo de la visión

Susan Sontag / escritora, ensayista, cineasta

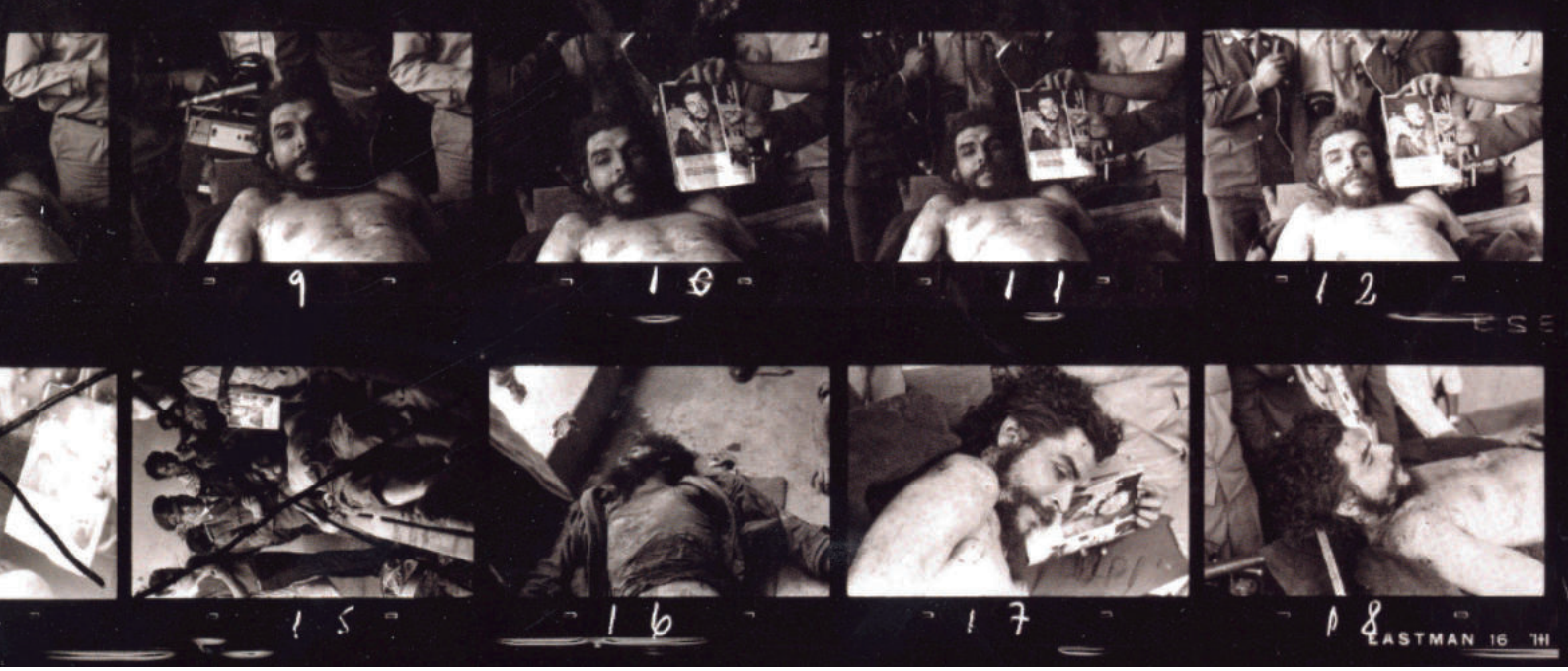
(…) Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es el uso. Y por eso mismo la presencia y proliferación de todas las fotografías contribuye a la erosión de la noción misma de significado, a esa partición de la verdad en verdades relativas que la conciencia liberal moderna da por sentada.

Los fotógrafos con preocupaciones sociales suponen que su obra puede comunicar una suerte de significado estable, puede revelar la verdad. Pero en parte porque la fotografía es siempre un objeto en un contexto, este significado se disipará inevitablemente; es decir, el contexto que modela los usos inmediatos -sobre todo políticos- que puede tener una fotografía, es inevitablemente sucedido por contextos en los cuales tales usos se atenúan y progresivamente pierden relevancia. Una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y finalmente son suplantados por otros, primordialmente por el discurso artístico capaz de absorber toda fotografía. Y algunas fotografías, siendo imágenes, nos remiten desde un principio a otras imágenes así como a la vida. La fotografía transmitida en octubre de 1967 por las autoridades bolivianas a la prensa mundial, en la que el cadáver del Che Guevara aparecía tendido sobre una camilla en un establo, encima de una artesa de cemento, rodeado por un coronel boliviano, un agente de inteligencia estadounidense y varios periodistas y soldados, no sólo resumía las amargas realidades de la historia contemporánea de Iberoamérica sino que mantenía una inadvertida semejanza, como ha señalado John Berger, con *El Cristo muerto* de Mantegna y *La lección de anatomía del profesor Tulp* de Rembrandt. El atractivo de la fotografía deriva en alguna medida de lo que comparte, en cuanto composición, con estas pinturas. En efecto, el grado en que esa fotografía es inolvidable indica su potencial para ser despolitizada, para transformarse en imagen atemporal.

Los mejores escritos sobre fotografía son obra de moralistas -marxistas o aspirantes a marxistas- fascinados por las fotografías pero turbados por el embellecimiento que proponen inexorablemente. Como observó Walter Benjamin en 1934, en una alocución pronunciada en París en el Instituto de Estudios del Fascismo, la cámara

es ahora incapaz de fotografiar una casa de vecindado una pila de basura sin transfigurarlos. Por no mencionar una presa o una fábrica de cables eléctricos: frente a estas cosas, la fotografía sólo puede decir: «Qué bello». [...] Ha logrado transformar la más abyecta pobreza, encarándola de una manera estilizada, técnicamente perfecta, en objeto placentero.

Los moralistas amantes de la fotografía siempre tienen esperanzas de que las palabras salven la imagen. (La actitud opuesta a la del comisario de un museo que, para transformar en arte el trabajo de un fotoperiodista, exhibe las fotografías sin los pies de foto originales.) Así, Benjamin pensaba que un



"Hoja de contacto" de la presentación del cadáver del "Che" Guevara a la prensa
Freddy Alborta

subtítulo correcto bajo una imagen podría «rescatarla de las rapiñas del amaneramiento y conferirle un valor de uso revolucionario». Incitaba a los escritores a que comenzaran a hacer fotografías, a mostrar el camino.

Los escritores con inquietudes sociales no han empuñado la cámara, pero a menudo son reclutados, o se ofrecen como voluntarios, para exponer la verdad atestiguada por las fotografías, como James Agee con los textos que escribió para acompañar las de Walker Evans en *Elogiemos ahora a hombres famosos*, o como hizo John Berger con su ensayo sobre la fotografía del cadáver del Che Guevara; este ensayo es en verdad un extenso pie que intenta consolidar las asociaciones políticas y el significado moral de una fotografía que a Berger le parecía demasiado satisfactoria desde el punto de vista estético, demasiado evocadora desde el iconográfico. El corto de Godard y Gorin *A Letterto Jane* [«Carta para jane»] (1972) es una suerte de contrapié, una crítica mordaz de una fotografía de Jane Fonda hecha durante una visita a Vietnam del Norte. (La película es además una lección ejemplar sobre cómo interpretar cualquier fotografía, cómo descifrar la naturaleza nada inocente de su encuadre, ángulo y enfoque.) Lo que significó al publicarse en la revista francesa L 'Express -muestra a Jane Fonda, con expresión consternada y compasiva, atenta a un vietnamita anónimo que describe la devastación provocada por el bombardeo estadounidense- de algún modo revierte el significado que tuvo para los norvietnamitas que la dieron a conocer. Pero aún más decisiva que la alteración de la fotografía a causa de su nuevo contexto es cómo para los norvietnamitas el valor de uso revolucionario resultó saboteado por el pie que le dio L 'Express. «Esta fotografía, como cualquier otra -señalan Godard y Gorin-, es físicamente muda. Habla por boca del texto escrito debajo». En efecto, las palabras dicen más que las imágenes. Los pies sí tienden a invalidar lo que es evidente a los propios ojos, pero ningún pie puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen.

Lo que exigen los moralistas a una fotografía es algo que ninguna puede hacer jamás: hablar. La voz ausente es el pie, y se espera que diga la verdad. Pero aun un pie absolutamente preciso es sólo una interpretación, necesariamente limitada, de la fotografía que acompaña. Además es muy fácil poner o quitar ese guante. No puede impedir que argumento alguno o petición moral que respalda una fotografía (o conjunto de ellas) sea minado por la pluralidad de significados que supone cada una, o calificado por la mentalidad adquisitiva implícita al hacer -o coleccionar- fotografías y por la relación estérica con sus remas que toda fotografía propone inevitablemente. Aun las que hablan de modo tan desgarrador de un momento histórico específico nos ofrecen también la posesión vicaria de sus temas bajo el aspecto de una suerte de eternidad: lo bello. La fotografía del Che Guevara es en suma... bella, como era el hombre. (…)

SOUNDTRACK

Soundtrack es la novela con la que Camila Urioste ha obtenido el Premio Nacional de Novela 2017. Un libro estructurado por entradas alfabéticas y altas dosis autobiográficas, del cual ofrecemos un adelanto.

A

ABANDONO Elegimos hacerlo de la manera difícil. Es decir, de frente. Llueve. Por fin llueve. Llueve como cuando en La Paz decide llover; como si una represa se hubiese reventado en el cielo, el agua desciende inagotable y el sonido es un estruendo sostenido en re. Hay que decir adiós. Tomas tus cosas y te vas. Nada más simple. Te abro la puerta y me hago a un lado para permitirte el paso. De la radio del living suena Radiohead. *Exit music for a film*.
Perfecto.
Sales caminando despacio, sin paraguas ni apuro, con ese abandono solo tuyo y te alejas sin voltear, sin voltear, sin voltear hasta desaparecer en la esquina. Me quedo en el umbral de la puerta con los zapatos mojados, mirándote desaparecer. Gastados y blandos, mis zapatos. Enciendo un cigarrillo detrás de la mano. Exhalo en el rostro de la lluvia.
Alguien que nos viera de lejos creería que no tenemos respeto por el clima ni por el adiós. En realidad mi cigarrillo y tu andar son un tributo a nuestro amor y al agua.

ABAROA, PLAZA Tenemos nueve años. A los nueve años en la Plaza Abaroa[1] espantamos un rato a las palomas hasta que las vendedoras de comida de palomas nos gritan *¡están espantando a las palomas*! Me espantan las vendedoras, me espanta su rabia, nos alejamos caminando hasta llegar al monumento: Abaroa encima del puente, a punto de morir, siempre a punto de morir. En la pendiente del monumento, varias placas de instituciones estatales y ciudadanas se adhieren al reclamo inalienable del mar (ver MAR).
¿Trepamos?
Me miras con tus ojos oscuros, tu sonrisa de duende delincuente. De pronto estoy consciente de cada centímetro cúbico de mi cuerpo blando, del peso de mis muslos gruesos. Tú ya estás trepando. Usas las placas de peldaños, pareces una lagartija con tus miembros veloces y articulaciones elásticas. Trepo. Te veo subir, llegar arriba. *Si tú lo has hecho, yo puedo*, eso pienso mientras resbalo y mi falda se engancha en un clavo. Desengancho mi falda, miro arriba y trepo, meto los pies entre las placas y el cemento, arruino mis zapatos, meto los dedos en toda hendidura, aprieto los dientes, estiro los brazos, no paro hasta llegar a tu mano extendida. Me jalas. Estoy arriba.
Estamos arriba, a espaldas de Abaroa. Nos sentamos, mirando lejos las copas de los árboles, y más allá los edificios y detrás de los edificios los cerros y detrás el cielo, nuestros pies colgando en el vacío. Nueve metros hasta abajo. No es broma. *Casi me arrancas el brazo,* dices. Siento una ola de culpa que empieza en mi panza y desaparece en mi garganta cuando te veo reír con tu maldad de niño.
Me río contigo, aliviada.

ABORTO Un feto de 6 semanas es, principalmente, un corazón; un corazón con ojos abrazado de sí mismo, sostenido a la vida por un latido imperceptible, por un delicado filamento. A veces se desprende, es desprendido y resbala, desciende, sangra. Algo que sangra, resbala, sangra un ungüento de ritual, un bálsamo de sacrificio.

ABUELO Ver HARMÓNICA.

AGUA Tengo treinta y seis años. Octubre. Los tomates que he plantado languidecen, las nubes oscuras vinieron y se fueron persuadidas por el viento o por la angustia, el cielo es tan azul que está a punto de quebrarse. De madrugada las paredes empiezan a crujir y sé que han dado agua, que hoy nos toca. Corro al baño, abro las pilas: hay agua. Me doy una ducha

1 Plaza redonda en el corazón del barrio paceño de Sopocachi, en el que se yergue el monumento al héroe de la Guerra del Pacífico, Eduardo Abaroa, que consiste en un puente inacabado sobre el cual el héroe caído, aun empuñando el rifle, grita algo que nadie escucha pero todos sabemos que termina en "carajo".

y permanezco bajo el flujo hirviendo unos minutos más de los 10 aconsejados.
Veinte minutos. Voy a destruir el planeta.
Me tumbo en la cama, envuelta en la toalla. Los niños duermen. Hay que despertarlos. Amanece, el sol empieza a dibujar el polvo en el aire. Solo unos minutos. Hay que lavar. Hay que bañar a los niños. Hay agua. Hoy nos toca.
Solo un minuto más. Ver SEQUÍA.

ALEGRÍA Tú. Eres demasiado transparente, siempre fuiste, desde niño. Tu alegría se ve. Contrasta demasiado con tu rostro afilado. Te delata. Me da vergüenza ajena.

ALMA La parte sensible del cuerpo, similar a la piel; elástica, igualmente propensa a ser penetrada, a expandirse, humedecerse como una membrana, a ser perforada, secarse, hacerse dura. Sangra. Sana.[2]

AMARILLO El color del líquido que sale de una bolsa plástica de esas de hospital que están conectadas a los pacientes por medio de tubos transparentes; el color del líquido que sale de una de esas bolsas cuando mi papá cae al suelo, convulsionando y sin poder respirar. El color espeso que se derramó en el suelo blanco de ese cuarto de hospital y que se derrama, todavía amarillo, en mis sueños.

AMIGA Palabra que odio. Yo no quiero ser tu amiga. Tenemos treinta y siete. A esta edad, *amiga* es un término genérico y no quiero ser genérica. Contigo quiero lo opuesto de genérico. Eso. Amiga no. Otra palabra, por favor. Una que abarque el privilegio que siempre he sentido de tenerte cerca, una palabra tocada por tu cariño sagrado como un camposanto, una palabra como tu cariño dulce como el sabor a sangre en la saliva. No lo estoy diciendo bien. No es tan patético. Es simplemente que eres bello, siempre fuiste, atraes a las personas y yo soy torpe y uso lentes, me amargo, me gusta estar sola y la tristeza también me gusta. No sabes cuantas veces me pregunté por qué yo y sin importar la respuesta me arrimaba a tu amistad como un anfibio al calor. De nuevo, no es tan patético como suena, pero al mismo tiempo es así, y me da vergüenza escribirlo pero ya me has visto

2 En Inglés soul, que da nombre a un género de música inventado por los esclavos negros en Estados Unidos.

desnuda, así que también me vale.
Esto que llamamos amistad. Esto. Esa noche en tu auto, la noche de las galletas cuando pasó lo que pasó y hablábamos de cualquier cosa para no pensar en lo que había pasado y te pregunté por Sonia y me dijiste que ella era para ti como yo: *es mi hermana del alma, igual que tú*… tuve ganas de ahorcarla y ahorcarte y lanzarme del auto en movimiento con tal de no ser tu amiga del alma con la que te "pasan cosas", como ella. Decir *Amiga del alma* es tan genérico como decir *amiga*, como decir *alma*.
Eso. Pero también me gusta hablarte de todo, escuchar tu música, encontrarte por casualidad y sentarme en una grada contigo, estar en silencio y que me hagas reír y me invites un pucho, y pienso que eso que llamamos ser amigos era estar yo sentada a tu lado diciéndote lo que no quieres escuchar mientras fumo el cigarrillo que me invitaste y tú miras al vacío y dices cosas crueles, eyaculas tu humor venenoso y yo reacciono como quieres, como necesitas que reaccione, como solo yo sé reaccionar: con partes iguales de complicidad y espanto y a veces un gemido.

AMOR En 1985: lo que a Verónica Castro la hacía llorar y hacer rabietas en la telenovela Rosa Salvaje que veía con mi nana (ver NANA). En 1992: la reacción física de mi cuerpo de doce años cuando Daniel, mi vecino de quince, me miraba fijamente, sin pestañear, sin sonrisa, sin vergüenza. En 1995: mi boca recién besada, labios gastados, el vértigo. En 1998: la ternura, complicidad, la devoción domada de tus ojos cuando mirabas a Emilia. En 1999: en Sucre, un hombre sentado conmigo en la Recoleta, diez años mayor que yo, un hombre confundido murmurando *estoy enamorado*. Más tarde en 1999: un cuarto de hotel, mi ropa en el suelo, mi sangre en las sábanas. En 2002: *¿Estás segura?* Estoy. En 2003: Antonio con su pelo largo, con su distancia, con su alcohol y su fe ciega, de mi mano en medio de las ruinas (ver RUINAS). En 2010: la escena de los besos mutilados en Cinema Paradiso. En 2012: el fenómeno neuro-fisiológico causado por la alza en los niveles de dopamina, oxitocina y otras substancias y hormonas en el cerebro, resultante en estados alterados de conciencia, pensamientos obsesivo-compulsivos similares a los de un cocainómano, elación, euforia y capacidad cognitiva debilitada, comprometiendo también la habilidad para la toma de decisiones sensatas. Enero del 2016: concepto que te hace perder el deseo sexual mientras que a mí me calienta más que nada.

ANHELO Deseo tocado por la distancia. *Longing*, en inglés, que en esa traducción revela la clave de la palabra: largo, lejos. No puedo anhelar lo asequible. El deseo se convierte en anhelo por arte de la distancia. Es por la H. La h en *anhelo* genera una distancia muda entre la n y la e, una pausa en la palabra, la clave de su esencia. Anhelo es un deseo con h, un deseo mudo, amordazado. *El anhelo*, dicen, *es más antiguo que el amor*.

ANIMUS DOLENDI Literalmente en latín: intención de hacer daño, ganas de hacer doler.

ANIMUS JOCANDI Del latín. Ganas de joder. Ver BODA.

ANTES Período anterior a los sucesos desencadenados por la búsqueda de tres paquetes de galletas en una parrillada a principios de enero del 2016. El período comprendido entre el momento del fruto inasequible (ver COLUMPIO) hasta ese episodio de las galletas treinta años después, cuando era fácil fingir demencia, hacer la vista gorda, olvidar enseguida, tragar, dejar pasar.

APOCALIPSTICK Término acuñado la madrugada del diecisiete de enero (ver DIESISIETE DE ENERO) para describir ese momento de la madrugada cuando encuentras el último cigarrillo en una cajetilla detrás de un mueble y somos tres, y el Lobo ha sacado de su refrigerador la última lata de cerveza (y está justo a la temperatura perfecta y él repite esto y vuelve una y otra vez a su asombro por lo perfecto de la temperatura de esa última lata de cerveza) y los tres bebemos de ella y se acaba, se acaba y está por amanecer pero hay algo en el ambiente, una música, un hablar en voz baja y no me quiero ir y no te quieres ir y el Lobo sonríe, tan dueño de sí mismo.[3]

ARMONÍA Del latín *harmonīa*, nombre femenino que significa equilibrio, proporción y correspondencia entre las diferentes partes de un conjunto. En música, término utilizado para nombrar a la combinación de sonidos simultáneos que, aunque diferentes, resultan acordes, equilibrados, con melodías y pausas bien concertadas. En mi matrimonio con Antonio: vocablo utilizado para describir la relación de equilibrio entre elementos diversos como: sexo (calidad y frecuencia), ejecución de las tareas del hogar, soberanía sobre el control remoto (casi exclusivamente suya), cronograma rotativo de cuidado de hijos (equitativa), obtención de recursos económicos por medio del sudor de la frente, soberanía sobre la asignación de dichos recursos económicos (50-50), tiempo de relajación y entretenimiento que no incluyera pantallas (raro), y tiempo para nosotros que no incluyera a los niños (casi inexistente).

ASOMBRO En su libro *Una breve historia del tiempo*, Stephen Hawking escribe que la tasa de expansión del universo al momento del *Big Bang* es uno de los factores que permitieron que se formara la vida en la tierra. Al momento de la explosión, el radio del universo se multiplicó por un millón millón millón millón de millones (un uno con treinta ceros) en una fracción de segundo.

Si un segundo luego del *Big Bang* la tasa de expansión del universo hubiese sido más pequeña de lo que fue, siquiera por una parte en cien mil millonésimos, el universo se hubiera vuelto a contraer mucho antes de llegar a su tamaño actual. Para el planeta tierra, para la raza humana, una parte en cien mil millonésimos de un millón millón millón millón de millones es la diferencia entre la existencia y la nada.

Estamos vivos de milagro, Martín. No un milagro que viene de un Dios, de una conciencia, un destino o una decisión divina. Hablo del milagro de que esa tasa de expansión haya sido exactamente la que fue y no otra, permitiendo que la materia se alejara tan velozmente que la fuerza de la gravedad no pudiera hacer nada para evitarlo, que se impusiera la inercia por encima de la gravedad y que entonces la materia se enfriara lo suficiente para dar forma a estrellas y planetas y una cosa llevara a la otra y de pronto estuviera el sol (a la distancia perfecta del planeta Tierra) y que en la Tierra se hiciera la bacteria y la hoja y el pelo y el pétalo y los dientes y las patas y raíces y eventualmente el pasto, y que en un trozo de pasto en particular hubiera un columpio (ver COLUMPIO) y dos niños se sentaran sin mirarse, una leve tensión milenaria entre los átomos del cuerpo de ella y las partículas del cuerpo de él, una tensión entre la tendencia a expandirse y la atracción de la gravedad, y que de pronto el fruto de un árbol (hay árboles) les llamara la atención y en ese instante un estallido silencioso diera a luz esta historia.

3 Aplicable también al beso que es el fin. *It's the end of the world as we know it,* como dice la canción.

WANAPA TAWAQU

Relatado por Ambrosio Condori. Enquelga, Isluga (Norte de Chile) Agosto de 1989.
Recopilado por Xavier Albó.

Wanapa Tawaqu

Kimsa wayna utjatayna: Tata Sawaya, Tata Qawaraya, Tata Sajama. Ukat Wanapa tawaqu ujti. Ukat tawaqut nuwasipxatayna kimsa wayna. Ukat kasaratayna Tata Sawayanti warminti, tawaqu Wanapanti.

Ukata tawaqu Wanapa anxatatayna tukunti uka Sajama waynaru. Uka tujux manqat'antatayna, anxa/ta/tayna. Uka ñä tinkutayna Sajam qulluwa.

Ukatpï Sawayant tawaqunt nuwasitayna, uka waynan apthapitäna. Ukat sarxatäna tawaqux. Pullira jaqurpawatäna: Silla Uphaya qullu ukax. Wawanak jaqurpawatäna Willirpata q'urawantatayna: Ukat palqa Sawaya.

Uka Wanapa qulluxa janiwa khunukiti, junt'uwa. Ñna junt'u junt'u warmjamapana.

LA JOVEN WANAPA

La joven Wanapa

Había tres jóvenes: Don Sabaya, Don Qawaraya y Don Sajama. Había además la joven Wanapa. (1) Entonces los tres jóvenes se pelearon por la muchacha –dice. Al fin don Sabaya se casó con la mujer, con la joven Wanapa.

La joven Wanapa dice que se fue a pastorear con un kirkincho (armadillo) dirigiéndose hacia ese joven Sajama. Ese tatú por dentro (bajo tierra) se fue comiendo (al Sajama). Se lo fue pasteando. Por eso el cerro Sajama casi está caído. (2)

Más tarde dice que se pelearon Sabaya y la muchacha, que se quejaba de que él se la hubiera llevado. La joven entonces se escapó. Arrojó su pollera: eso es ahora el cerro Silla Uphaya. Arrojó a sus hijos: se los ve en la pampa de Willirpata. Así se escapó a otra parte, echando hondazos con su honda: por eso el Sabaya ahora está partido.

Ese cerro Wanapa nunca tiene nieve, siempre está caliente. Sería como una mujer caliente.

(1) Los tres primeros son volcanes actualmente en el lado boliviano. Wanapa es un cerro bastante más alejado, dentro de Chile.

(2) En el lado boliviano de Oruro existen otras versiones de este mito, según las cuales el propio volcán Sabaya –señor de toda la región, y objeto a su vez de numerosos relatos– envió a un roedor para socavar las bases de su enemigo Sajama y asegurar así su hegemonía local.

EL GRAN VIDRIO

Artistas visuales contemporáneos

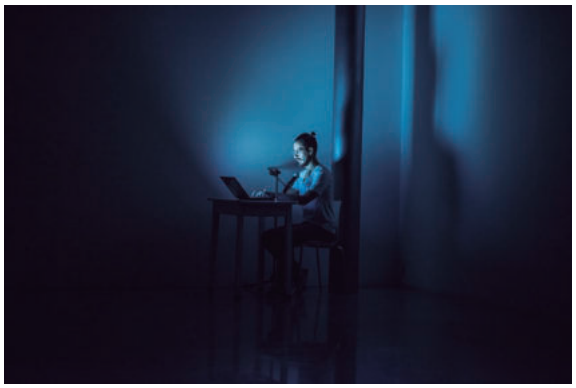
Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva

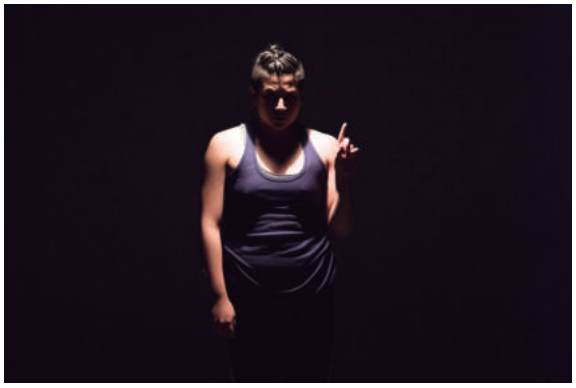
Infancia sin fin
Obra de danza
2015

Proyecto Border

Este laboratorio de investigación para la escena está conformado por Juan Carlos Arévalo y María Elena Filomeno; artistas escénicos que desde el año 2014 trabajan de manera colectiva explorando en sus proyectos los conceptos de: límite, frontera, periferia, entre otros. Han participado en festivales de danza y teatro, además de residencias artísticas en Bolivia y en el extranjero. Una de sus últimas intervenciones se dio en el marco del Programa de Formación y Creación Artística Expresarte del Centro Cultural de España en La Paz.

Made in China
Danza / performance
2014



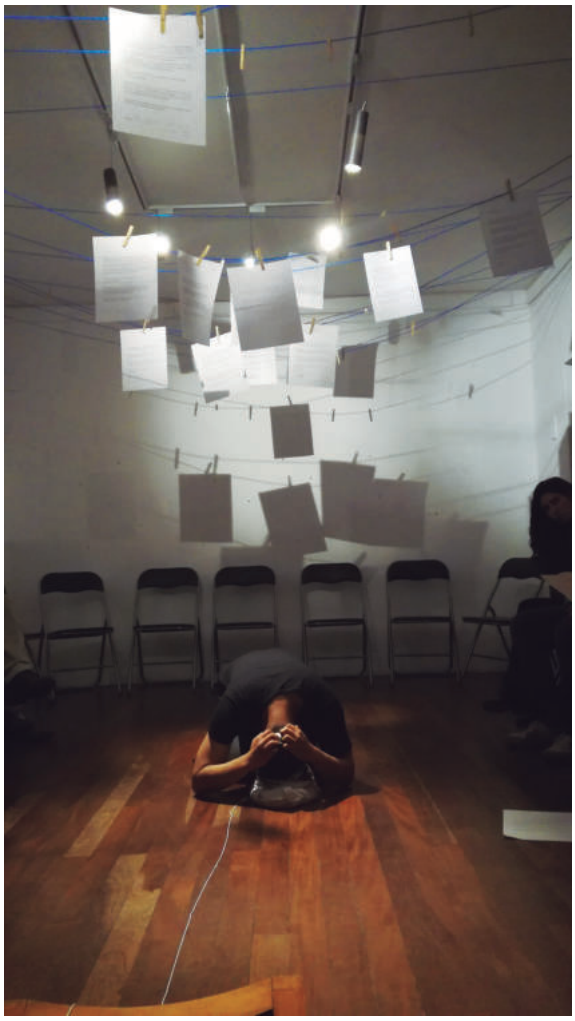


Escribiendo
Acontecimiento escénico
2015

El movimiento, el lenguaje y la experimentación son parte de la obra performativa de este colectivo artístico que desde la investigación presenta una interesante combinación de conceptos que confluyen en acciones, emociones y palabras transformados en danza, *performance* o teatro donde el cuerpo es parte fundamental.

Cada escena, cada diálogo, cada combinación de movimientos son piezas artísticas que de manera individual se congelan en la retina o quedan retenidas en la memoria y en conjunto conmueven, sorprenden, critican, reaniman o simplemente llaman la atención, en definitiva, su propuesta no pasa desapercibida.

Producto de las circunstancias
Performance
2016



No hay lugar como la danza, no hay lugar para la danza
Performance
2017

DISEÑO EDITORIAL EN LA FIL

Natalia Campero / Consejera de la FCBCB

La Feria Internacional del Libro La Paz 2017 (FIL), tuvo como uno de los temas de su programa cultural el Diseño Editorial, y con ello una variedad de actividades que acompañaron esta iniciativa.

La importancia del diseño en la vida cotidiana es una realidad que no se puede ignorar, y el diseño editorial no es una excepción. Se trata de la manera en la que se disponen los elementos dentro de una publicación, esta puede ser un libro, periódico, revista y/o plataformas electrónicas, cualquier medio, en el que intervenga un lector. La idea es invitar al interesado a leer y hacer que la lectura y la información se transmita de una manera agradable y directa.

El primer contacto visual que tiene el usuario con un libro, es con su portada, ese envoltorio para un objeto que contiene páginas, letras, imágenes y contenidos. Una tapa atractiva invita al curioso a hojear la publicación. Si bien no es determinante, ayuda. El diseño editorial es fundamental para que el lector potencial de una publicación se convierta en un comprador real.

La importancia del diseño en la experiencia de leer un libro

Características como el formato de la publicación, peso, materiales utilizados son también importantes en la relación lector – libro.

El diseñador gráfico, conceptualiza todos los detalles para que la experiencia de la lectura sea agradable. La disposición de los elementos en una página y la relación de las páginas entre sí. Componentes como el ancho de las columnas, el tamaño de la letra, color del texto, espaciado entre líneas, cantidad de palabras por línea, relación imagen texto y otros elementos ayudan al lector a tener una lectura fluida.

Una muestra de la combinación exitosa entre contenido y forma, fue la exposición realizada en el stand del Goethe Institut, donde se exhibieron los volúmenes ganadores del concurso Los libros más bellos de Alemania, y algunos del mundo. Se pudo apreciar libros compuestos perfectamente, con innovación en la impresión, tamaño, materiales empleados, ilustraciones, tipografía, ningún detalle estaba puesto al azar. Una versión local de este concurso, fue realizada este año en la feria del libro de Santa Cruz, donde la Editorial El Cuervo ganó el premio al libro mejor editado en Bolivia con Rigor Mortis de Alex Ayala, que también se expuso en ese stand. Este es un incentivo para los diseñadores, empresas editoriales y autores a mejorar los recursos utilizados en la impresión y en la lectura.

> Artistas, diseñadores o ilustradores, que utilizan escrituras ideográficas y pictográficas para crear libros que se leen de otra manera, donde no existe la estructura lógico-lineal de las letras, palabras y texto

Simultáneamente se realizó el **"Encuentro de diseño editorial: Ojo con los libros",** a cargo de renombrados diseñadores gráficos bolivianos e internacionales. El primer día estuvo presente John Naranjo, diseñador y dueño de la editorial Rey Naranjo en Colombia, quien contó su experiencia en el diseño, edición y publicación de libros y pre-

sentó su catálogo de publicaciones. Para sorpresa de algunos de los asistentes, Naranjo comentó que desde el año pasado los libros digitales han bajado en consumo y que hay una tendencia mundial de los lectores a volver a los libros de papel, si bien las ventas de los libros físicos jamás volverán a los indicadores que tuvieron antes del 2010 han recuperado parte de su público.

La diseñadora cochabambina Mariana Dotzauer, expuso la experiencia creativa que tiene el estudio de diseño el Taburete en la conceptualización, realización y producción de libros ilustrados para niños, y mostró algunos de sus publicaciones han sido editadas en Argentina.

Otra actividad relacionada fue el "Encuentro el libro como objeto", si bien en Bolivia no es una publicación muy común, se habló sobre la función de este tipo de obras.

Se trata de publicaciones donde las palabras y el texto pasan a un segundo plano y donde prima el lenguaje de las imágenes y la creatividad. Son libros donde el contenido es para explorar más que para leer.

Son producidos mayormente por artistas, diseñadores o ilustradores, que utilizan escrituras ideográficas y pictográficas para crear libros que se leen de otra manera, donde no existe la estructura lógico-lineal de las letras, palabras y texto, y la lectura no se realiza de izquierda a derecha, de adelante para atrás, y son producidos para lecturas más libres y espontaneas. Pueden leerse en el orden que se desee y el todo, el contenedor y el contenido son hechos para comunicar. Una característica que identifica al libro objeto son los formatos innovadores, no tradicionales, generalmente no son parte de las repisas sino que se exhiben como ornamentos.

Ya son casi 20 años, que el diseño en Bolivia ha ido cobrando relevancia, con énfasis en el diseño gráfico y diagramación que es el más demandado en nuestro país, haciendo que numerosas universidades ofrezcan la formación de profesionales en esta área. Es destacable la iniciativa del la FIL de tomar en cuenta esta disciplina. Las actividades, muy concurridas han sido provechosas para la información, actualización e intercambio de opiniones, tanto con profesionales locales como externos. Estas actividades fueron sin duda, un aporte a la cultura del diseño boliviano.

LA BIENAL DE VENECIA DESDE LOS OJOS DEL EQUIPO BOLIVIA

José Bedoya Sáenz / Director del MNA – Comisario ante la Bienal de Venecia
Juan Fabbri / Curador

A partir de una serie de complicidades fue posible planear la participación de Bolivia en la 57ª versión de la Bienal de Venecia, uno de los eventos de mayor trascendencia en el universo del arte contemporáneo. Esta bienal marca las tendencias en la reflexión de la práctica artística a nivel global y su relación con los otros ámbitos de la vida y la expresión humana. Espacio artístico del que no debería estar ausente Bolivia, históricamente nuestros artistas han participado casi siempre por esfuerzo propio, generalmente incorporados en el pabellón del Instituto Italo Latinoamericano, espacio en el que se comparte con participantes de otros países, con una curaduría propia que suma todas las propuestas sin un eje central en nuestro país. En esta ocasión, al tener un espacio propio y un equipo curatorial, la propuesta del pabellón boliviano ganó coherencia y notoriedad.

La gestión de la participación en esta ocasión se la realizó gracias al compromiso del ex Ministro de Cultura Marko Machicao, quien se sumó a la propuesta que se le presentó desde el Museo Nacional de Arte, designándome como Comisario ante el Comité Central de la 57ª Bienal de Venecia, presidido por Paolo Baratta. Esto posibilitó que el equipo del MNA trabaje tanto en la gestión como en la propuesta artística que fue enviada en el marco de la Curaduría General de la 57ª versión de la Bienal de Venecia "Arte Viva Arte".

Para lograr el proyecto fue importante tener una contraparte en Europa que pudiera contactar a las instituciones culturales internacionales y lograr apoyos, por lo que se mantuvo un contacto permanente con Jannis Markopoulus, artista griego invitado en la Bienal Siart Bolivia 2013 y artista participante en la versión 2016 de la misma, que muy generosamente brindó su taller en Berlín y todo su esfuerzo personal para la producción de las obras que participaron de nuestro pabellón. Él logro apoyos fundamentales que posibilitaron concretar el pabellón de Bolivia en la *Scuola dei Laneri* que albergó la muestra boliviana.

Desde el Museo Nacional de Arte, se trabajó apoyando estas gestiones a través de la labor incansable de nuestro curador Juan Fabbri, quien tuvo a su cargo además la coordinación con el Comité Central de la Bienal, organización que mantiene un riguroso seguimiento de cada uno de los proyectos de los diferentes países, a través de una serie de requerimientos, teóricos y prácticos que cumplimos adecuadamente, hasta llegar a la apertura de nuestro pabellón el 12 de mayo de 2017 evento que fue transmitido en vivo para Bolivia y que fue publicado por importantes medios especializados internacionales como la Revista Arte Al Límite, Revista Art Shock, y la cadena de noticias EFE, así mismo, diferentes medios locales importantes como el suplemento Tendencias de La Ra-

Paisaje Marka
José Ballivián

zón, que cubrió en varias oportunidades noticias desde Venecia.

Igualmente el proyecto fue muy bien recibido y apoyado por la Cancillería de Bolivia, en especial por el Encargado de Negocios en Roma, Luis Sánchez Gómez,y la Cónsul de Bolivia en Milán, Eva Chuquimia, junto a su equipo.

La curaduría general de la 57ª Bienal de Venecia estuvo encargada a la curadora francesa Christine Macel quien desarrolló la estructura conceptual de esta versión bajo la premisa *Arte Viva Arte* que en su parte central plantea una celebración desde el arte del aporte de los artistas a la historia, la recuperación del humanismo y las prácticas del arte como un territorio de esperanza y optimismo.

En un mundo lleno de conflictos y convulsiones, en el que el humanismo se halla seriamente en peligro, el arte forma parte de lo más valioso del ser humano. Es el lugar ideal para la reflexión, la expresión individual, la libertad y el cuestionamiento fundamental. Es un 'sí' a la vida, aunque haya veces en que un 'pero' se halle detrás. Más que nunca, el papel, la voz y la responsabilidad del artista son cruciales en el marco de los debates contemporáneos.

Viva Arte Viva es también una exclamación, una expresión de pasión por el arte y por la posición del artista. Viva Arte Viva es una Bienal diseñada con los artistas, por los artistas y para los artistas. Aborda las formas que proponen, las preguntas que hacen, las prácticas que desarrollan y las formas de vida que eligen.[1]

En este marco planteamos nuestra propuesta curatorial bajo el título de *ESENCIA* reflejada en el texto que desarrollamos a continuación: *Los conflictos del siglo XXI son indiscutiblemente un reflejo de la crisis profunda del humanismo y consecuentemente de los conceptos que han sustentado el paradigma civilizatorio*[2] *vigente dominado por el pensamiento moderno y el positivismo; dos formas de pensamiento que al escindir la vida y el conocimiento en esferas aisladas han terminado por establecer asimetrías insalvables en el desarrollo de los diferentes ámbitos del que hacer y la existencia humanos.*

En este contexto, fruto de un ejercicio de introspección, la humanidad busca el retorno a la esencia, al punto de partida que nos caracteriza como humanos, para desde allí proponer alternativas para la vida futura en el planeta. El arte, en su esencia, despojado del centralismo y los preconceptos de la modernidad, se ha constituido en un espacio dinámico, reflexivo y rico en multiplicidad de visiones, desde donde los seres humanos podemos dialogar y construir conocimiento mutuo; un espacio carente de fronteras culturales, po-

1 Texto de Christine Macel

2 Samuel Hantington. El Choque de las Civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial. 2001 (1993). Paídos. Buenos Aires.

Mutación Genética del Colonialismo
Sol Mateo

líticas, sociales o económicas, en el que confluyen todos los saberes en pos de rescatar el humanismo.

En América Latina, la mirada desprejuiciada del arte contemporáneo hace que las culturas ancestrales -en las que lo esencial está presente a partir de sus diversas cosmovisiones, maneras de relacionamiento con la naturaleza, la vida y la muerte y el espíritu gregario de la especie humana- cobren hoy en día significación, irrumpiendo desde el ámbito de lo rural para transformarse en el ámbito urbano en expresiones de gran fuerza que se suman al arte con indiscutible pertinencia.

La sociedad actual ha cobrado fuerza a través del uso expandido y democratizado de los medios tecnológicos, que no sólo han posibilitado la conexión continua también han destruido definitivamente los muros, las fronteras y cualquier forma de enclaustramiento. Esta nueva faceta social abre espacios de conocimiento e intercambio desde los cuales se cuestiona permanentemente al poder establecido, se construyen propuestas desde las bases, se comparte e ironizan las cuestiones humanas. Es en este ámbito donde lo esencial, lo que nos hace únicos y a la vez partícipes de una esencia común, se pone en juego de manera permanente.

***Esencia** celebra el arte como un espacio en el cual todas las relaciones en las que lo humano y lo humanístico se han preservado concentrados, como las esencias extraídas de los productos que nuestra América aportó a la culinaria del mundo. La propuesta de nuestros artistas lleva subyacente una inevitable carga de conflicto, pero no deja de lado el humor, la libertad y la utopía para invitarnos a releer diferentes ámbitos de la realidad contemporánea desde Bolivia.*[3]

El Pabellón de Bolivia contó con tres importantes artistas, Sol Mateo y José Ballivián de Bolivia y Jannis Markopoulos de Grecia. Es importante mencionar que una de las propuestas de la curaduría central era celebrar el arte y que el arte sea capaz de reconfigurar las fronteras y los nacionalismos. En este sentido, los pabellones nacionales se abrieron a invitar artistas o curadores de otras nacionalidades a modo de mostrar cómo el arte podía repensar la hermandad en el siglo XXI.

Sol Mateo, un artista de notable trayectoria profesional, fue también un impulsor importante para el proyecto. La experiencia del artista de haber participado anteriormente, en 1997, en una pasada versión de la Bienal de Venecia, permitió que todo el equipo se nutra de su experiencia. Sol Mateo planteó una importante obra que enriquece la reconocida carrera del artista. Su respuesta a la propuesta de *Esencia* consistió en la construcción de una instalación donde se planteaba reflexionar sobre las bases, o el núcleo, de un neocolonialismo global contemporáneo. Evocando figuras referenciales como Abraham Lincoln o el logo de *Facebook* planteó una nueva mirada desde Bolivia

3 Extractado de la propuesta curatorial presentada a la 57ª Bienal de Venecia

sobre la cultura global. Su obra tuvo el acierto de que sus elementos logren dialogar con gente de diferentes culturas en un escenario internacional como es Venecia.

Por su parte, José Ballivián una de las promesas más importantes del arte nacional, con una notable trayectoria en el país, fue tomado en cuenta para la Bienal por su potencia artística y poética, en Venecia fue capaz de plantear un pensamiento propio desde la escena local. Ballivián propuso una obra que invitó a una relectura de la danza del *Waka Waka*, un baile arraigado en la cultura aimara pero cargado de una historia colonial. El artista utilizando la instalación y el dibujo fue capaz de seducir al público internacional planteando las contradicciones del colonialismo en Bolivia. La *esencia* para el artista la halló en el conflicto irresuelto producto del encuentro colonial en nuestro territorio. Además, el artista paceño fue capaz de apropiarse del espacio italiano y estando en el lugar acompañó su obra con sutiles intervenciones con elementos indígenas que llevó desde Bolivia.

Jannis Markopoulos quien se adecuó y colaboró en todo momento con el equipo de Bolivia, se planteó una reflexión filosófica sobre la *esencia*. Creó una instalación en base espacios pequeños. Utilizó un material tan común como el papel de embalaje para construir una instalación de gran formato. Impecable en su factura es una obra llena de texturas y objetos que evocan la vida cotidiana. Su obra titulada *Espacio Anfibio* (2017) nos habla de los espacios sociales actuales donde cada vez nos sentimos más aislados y encerrados.

Participar en la 57ª Bienal de Venecia a nombre del país y de la escena del arte local fue una de las motivaciones más importantes. Fue una participación intergeneracional donde el equipo estuvo conformado por artistas de varias edades los cuales venimos trabajando desde Bolivia. Consideramos que proponer el pensamiento y la creación artística local en un escenario internacional, con la competitividad que esto implica, es de vital importancia para la escena del arte. Sin duda, poder proponer nuestras expresiones culturales y ser capaces de construir puentes de diálogo internacional: Sur-Sur y Sur-Norte, es de importancia en los tiempos globales que vivimos.

Nuestra esperanza es seguir trabajando para que el arte, los artistas de Bolivia y el Museo Nacional de Arte mantengan su participación en escenarios internacionales y para que cada vez nos encontremos en situaciones de mayor competitividad con escenas de países vecinos y de países lejanos. Por último, siguiendo la propuesta de Christine Macel, deseamos corear desde Bolivia: ¡Jallalla Arte Jallalla!

Espacios Anfibios
Jannis Markopoulos

EXPOSICIÓN TEMPORAL

DAMIÁN AYMA ZEPITA
EL FOTÓGRAFO ITINERANTE

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Salón Consistorial de Toledo, provincia Saucarí, Oruro
1 al 30 de noviembre
www.musef.org.bo

NUEVA SEDE DE LA FCBCB

Por primera vez desde su creación, hace veinte años atrás, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia cuenta con una sede propia, pues hasta la fecha, ésta funcionaba en ambientes de propiedad del Banco Central de Bolivia (en la segunda planta de la Biblioteca Casto Rojas en la calle Ingavi, esquina Yanacocha).

La nueva sede se encuentra en el tradicional barrio paceño de Sopocachi (Calle Guachalla entre Sánchez Lima y 20 de octubre) y se trata de un edificio patrimonial "clase A", resultado de la unión de dos inmuebles de similares características. La recuperación de esta edificación patrimonial es un hecho de gran importancia en el contexto arquitectónico del barrio y de la ciudad.

El 17 de octubre de este año, con la presencia del Vicepresidente del Estado Plurinacional de Bolivia, Álvaro García Linera, la Ministra de Culturas y Turismo, Wilma Alanoca, el Presidente de la FCBCB Cergio Prudencio, los miembros del Consejo de la Fundación, vecinos de Sopocachi y otros invitados especiales, se realizó el acto de presentación del inmueble como nueva sede de la institución. Una ocasión donde gestores culturales y artistas celebraron con música este logro cultural que permitirá a la FCBCB una mayor proyección institucional y poder poner al servicio de la sociedad un nuevo espacio cultural.

El inmueble, que este año ha cumplido cien años de vida, fue adquirido con recursos propios de la FCBCB. Tiene 1428 metros construidos sobre 990 metros de terreno y actualmente está en proceso de diagnóstico arquitectónico para determinar el proyecto de funcionalización y/o restauración que requiera. En él funcionarán las oficinas de la FCBCB, la imprenta y demás dependencias. Se proyecta también, montar una pequeña tienda y un espacio de exposición o salón multiuso para albergar diferentes actividades culturales.

MUSEO DE LA REVOLUCIÓN DEMOCRÁTICA Y CULTURAL

UN ESPACIO PARA EL DIÁLOGO Y LA INTERCULTURALIDAD

Mtra. Leonor Valdivia Dzgoeva

En el mes de febrero de este año se inauguró el museo de la Revolución Democrática y Cultural en la localidad de Orinoca. Después de varios años el proyecto que incluyó un diseño arquitectónico, museológico y museográfico que involucró a varias instituciones estatales: el Ministerio de Culturas y Turismo, el Fondo Nacional de Inversión Productiva y Social(FPS) y la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB) entre otras.

Este museo muestra la historia de nuestro país desde los orígenes hasta los tiempos actuales del proceso de cambio, dando énfasis en las luchas indígenas que siguen vigentes hasta el día de hoy. Esta tarea fue un gran reto y requirió el trabajo de varios profesionales que desde distintas disciplinas ayudaron a generar el producto final: un espacio didáctico, dinámico, interactivo,conceptual y artístico.

Tres imponentes bloques albergan las piezas y colecciones de este museo: Inchura, Sullca y Collana, edificios que además de estar dedicados a los tres ayllus que habitan esas tierras, tienen como particularcaracterística el diseño arquitectónico, sus formas simbolizan animales vinculados a la cosmovisión indígena, puma, llama y quirquincho respectivamente.

Uno de los elementos más interesantes de este espacio museístico es la utilización y recursos museográficos, gran despliegue tecnológico que se conjugan en un eje narrativo. La puesta en escena de las salas incluye elementos audiovisuales y visuales que permiten romper la linealidad y hacen que la visita sea fluida. Es así que el visitante se encontrará con piezas y lugares que lo sorprenderán continuamente.

El primer bloque de manera general tiene una conceptualización histórica, en sus tres pisos de exposición se cuenta el desarrollo de las culturas prehispánicas, su cosmovisión, su modo de vida, dando un lugar especial a la cultura Tiwanaku. En el segundo piso se avanza en la historia presentando a los señoríos aymaras y la conquista y resistencia en el periodo colonial. Finalmente, en el tercer piso se presentan los líderes indígenas del siglo XIX y XX, los movimientos sociales del siglo XXI y un espacio que muestra Orinoca.

Al terminar el bloque Puma, se tiene un puente que conecta con el siguiente edificio, el Llama, que se enmarca en un eje narrativo que se vincula con un carácter más antropológico. Se cuenta con un espacio dedicado a la entrega simbólica de poder, el don y la reciprocidad, pasando por otros temas

que hacen a nuestra cultura como la hoja de coca y el aphtapi.

En el último piso, se presenta la diplomacia de los pueblos, la hermandad de los pueblos, las relaciones exteriores de Bolivia en la actualidad, la reivindicación marítima y los discursos en espacios internacionales. El recorrido termina con las perspectivas de futuro de nuestro Estado Plurinacional, los avances y cambios tecnológicos que se han logradoen los últimos once años.

El tercer bloque, Quirquincho, es un centro documental y el que alberga espacios de servicios para los públicos visitantes. El centro documental tiene material sonoro, audiovisual y gráfico del proceso de cambio, el investigador visitante tendrá acceso a información a través de distintas plataformas. Este edificio también brinda salas audiovisuales, un auditorio, salas de trabajo, un comedor comunitario, sala para niños y una tienda.

El museo de la Revolución Democrática y Cultural es un proyecto que muestra el interés del Estado en la democratización de la cultura, además de la inversión en el desarrollo de pequeñas comunidades, con este tipo de iniciativas se podrá generar rutas turísticas, a través de la activación y visibilización de destinos.

Por su contenido conceptual y visual y por las razones antes expuestas este museo es un espacio que vale la pena visitar, así como Orinoca y sus alrededores son lugares que merecen ser conocidos.

VIAJES, VIAJEROS Y SITUACIÓN DE SERVIDUMBRE:

TRÁNSITOS Y EXPERIENCIAS ENTRE CHARCAS-BOLIVIA Y EUROPA SIGLOS XVI-XIX

Paola Revilla / Historiadora PhD.

"La vida es lo que hacemos de ella. Los viajes son los viajeros"
(Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego,* 1984)

La servidumbre como fenómeno complejo y de formas diversas, atraviesa la historia de Charcas-Bolivia. Su comprensión resulta fundamental para entender el funcionamiento de los engranajes más íntimos de la vida en sociedad. Los discursos históricos desde diferentes vertientes analíticas en nuestro país -hasta bien avanzado el siglo XX y con contadas excepciones- han tendido a referir solo tangencialmente las experiencias de quienes fueron sirvientes y criados, mostrándolos en un papel poco protagónico en su espacio de residencia y en la rutina de sus actividades cotidianas. Este enfoque claramente reductor y vinculado a una atención concentrada casi exclusivamente en otros hechos y actores, inhabilita al lector para ahondar en la comprensión del fenómeno aludido. Pero basta con hacer un giro en la mirada hacia una historia social más atenta a las decisiones y al devenir de las personas en servidumbre para empezar a subsanar esta situación.

Este texto es una propuesta a indagar con mayor profundidad en las relaciones de dependencia y en el desenvolvimiento de los trabajadores dentro de los complejos sistemas laborales coercitivos en que estuvieron inmersos. Sacamos a luz tres historias que tienen lugar en diferentes siglos y espacios geográficos entre Charcas-Bolivia y Europa. Nos aproximaremos a las experiencias e impresiones ante los viajes intercontinentales en que participan, al deseo o necesidad que los mueve y al desafío de adaptación que asumen.

I. Aficionados a peregrinar y ver tierras

Hacia 1639 el presbítero Pedro Ramírez del Águila refería que en la jurisdicción de Charcas los indígenas eran "*aficionados a peregrinar y ver tierras*", y añadía:"*si los quisieran llevar a España, fueran* [irían] *muchísimos*". Esto se explicaba, a su parecer, porque tendían a imitar las costumbres de los españoles[1]. Pero claro, viajar para los seres humanos no se reduce a un afán de mímesis. Influye muchas veces la necesidad de supervivencia y también la curiosidad por conocer y vivir otros espacios. Habían pasado alrededor de cien años desde que los europeos llegaron a la ciudad en la que Ramírez del Águila escribía, La Plata, sede de la Audiencia de Charcas, antepasado colonial de Bolivia[2]. Miles de historias habían circulado desde entonces por las calles y en las casas de sus habitantes sobre España.

1 Ramírez del Águila [1639: 136r], 2017: 301.
2 Barnadas, 1973.

Aquel mundo lejano, al otro lado del océano, la diversidad de costumbres de su población, sus paisajes y clima, intrigaba a los naturales de América, más aun teniendo en cuenta que no todos estaban autorizados a hacer el trayecto.

Por su condición legal, los esclavos estaban impedidos de desplazarse sin consentimiento de sus amos, quienes debían gestionar un permiso para llevarlos en sus viajes a Ultramar. Lo mismo les correspondía hacer con sus criados libres[3]. El grueso de la población en servidumbre era, según las categorías étnico-fiscales de la época: *india* y *negra*, pero también de *mestizos* y *españoles* con pocos recursos[4]. El hecho es que cualquier persona dependiente del *pater familiae* y a su servicio, tenía estatuto jurídico de minoría de edad -como también ocurría con las mujeres-, y no podía viajar sin la aprobación de su señor. En la práctica, cuando el permiso no era concedido, no faltaron quienes se hicieron pasar por criados de terceros para poder cruzar el océano Atlántico, mediando un acuerdo verbal de favor entre las partes. Ramírez del Águila corrobora que, desde muy temprano en el siglo XVII,muchos indígenas se trasladaron con españoles[a Europa]: "*uno conocí yo que fue con Carlos Corzo*", refiere, aunque no precisa desde cuándo era su criado[5]. Un viaje como aquel significaba varios meses de navegación en aguas peligrosas, no solo por posibles tempestades sino ante eventuales atracos de corsarios. De hecho, el referido Corzo fue hecho cautivo y conducido junto a sus criados a Inglaterra. Luego, lo acompañarían en una travesía por Flandes, Francia e Italia. A su regreso a Charcas, el *indio* al que refiere el cronista habría llegado con una percepción distinta a la que tenía de los españoles. Les habría contado a sus parientes que mientras en Charcas todos ellos

> Viajar para los seres humanos no se reduce a un afán de mímesis. Influye muchas veces la necesidad de supervivencia y también la curiosidad por conocer y vivir otros espacios

3 El *Catálogo de Pasajeros a Indias (siglos XVI-XVIII)* del Archivo General de Sevilla reúne miles de pedidos de permiso de viaje para criados y sirvientes tramitados por sus señores ante el Consejo de Indias.

4 Hacemos referencia a estos términos en la medida en que aparecen en la documentación de época pero, lógicamente, no son consustanciales a las personas que engloban, sino categorías fiscales impuestas.

5 Ramírez del Águila [1639: 136r], 2017: 301. Carlos Corzo fue un notable metalurgista español que residió en Potosí, Charcas, a fines del siglo XVI y principios del XVII. Realizó el viaje aludido en 1609.

se preciaban de *caballeros* evitando oficios manuales y tareas de servicio que mancillaran su *status*, en Europa los había bodegoneros "*y de otros oficios viles*"; y que las españolas, incluso las tildadas de *señoras*, le habían servido "*en todos*[diversos] *menesteres*"[6]. La experiencia le había permitido percibir la heterogeneidad de la sociedad española, y esta a cuestionarse sobre las jerarquías y diferenciaciones socio-laborales que buscaba legitimar el ordenamiento colonial en América según el origen de las personas. Su retorno posibilitó además compartir diversas y no poco polémicas impresiones con familiares y amigos de su entorno cercano. Ahora bien, la iniciativa de los viajes no siempre partió de los señores.

II. El deseo me ha obligado

Viaje, del catalán *viatge* que a su vez procede del latín *via*, señala el desplazamiento por un camino hacia un destino u objetivo trazado. Implica entonces un efecto de encuentro con un espacio o sujeto otro, con el que el viajero anhela proximidad. Clarísimo lo tenía Sebastián Molloni, indígena natural de Calacoto en la provincia de Pacajes, corregimiento de La Paz en Charcas de inicios del siglo XVII. Se le había metido en la cabeza una idea, ir a la península ibérica con "*el deseo de ver a su rey*", según refirió al Consejo de Indias[7]. Desde 1621 el soberano era Felipe IV, bajo cuyo gobierno había estado la corona de Portugal además de la de España hasta 1640, y que se quedaría en el poder hasta 1665.

Sebastián Molloni, indígena natural de Calacoto en la provincia de Pacajes, corregimiento de La Paz en Charcas de inicios del siglo XVII. Se le había metido en la cabeza una idea, ir a la península ibérica con **"el deseo de ver a su rey"**, según refirió al Consejo de Indias

Sebastián puso en marcha varias estrategias para poder realizar su viaje sin demasiados contratiempos. Sabía que de pedir permiso muy probablemente se lo negarían obligándolo a quedarse con su familia en las tierras de la encomienda de doña Lorenza de Sotomayor, marquesa de Villahermosa, donde vivía y trabajaba[8]. Lo primero que creyó pertinente fue ir en "*traxe* [traje] *de español*". Desconocemos cómo y dónde consiguió las prendas pero sabemos que así lo vio don Pedro Balcil en el puerto de La Habana, embarcándose rumbo a España en 1645. Grande fue su sorpresa al reconocer a Sebastián a quien había visto años antes, cuando era corregidor de La Paz, entregando cartas de su señora en la ciudad y vestido en "*traje de indio*". Tras reprenderlo por abandonar su tierra y a sus parientes, este le habría respondido que logró viajar con el favor del fraile agustino Juan Durán, quien lo puso a su servicio. A pesar del éxito inicial de su empresa, las cosas no saldrían como las había previsto. Sebastián no solo no alcanzó a ver al rey sino que quedó desamparado cuando el fraile

6 *Ibídem*.

7 AGI: Charcas, Peticiones y memoriales, no 14, f. 1.
8 Morrone, 2012: 21.

decidió continuar camino a Roma. Desesperado, a inicios de 1646 dirigió un memorial al Consejo de Indias pidiendo le den licencia para regresar a Charcas. Las autoridades iniciaron pesquisa sobre la *calidad* del demandante[9]. Les costaba creer que un indígena de encomienda de pocos recursos, movido por su voluntad haya conseguido pasar los controles y encaminar prácticamente solo un viaje tan largo como arriesgado hasta la Península.

A pesar de no haber conseguido su objetivo primordial, Sebastián tuvo una experiencia que no todos sus parientes y amigos en el altiplano podían contar. El impulso y determinación que lo condujeron dan cuenta de un espíritu libre y no poco transgresor. Lo visto y oído fuera de Charcas y el contacto con personas de diferentes culturas con las que interactuó nutrieron múltiples intercambios. Antes de irse había servido como mensajero entre Calacoto y La Paz, intermediario de información oficial y privada dentro del corregimiento fundado pocas décadas atrás. A su regreso, y a raíz de la experiencia de su periplo, miraría y comprendería el entorno en una dimensión más amplia y compleja. Desconocemos la impresión que le causó aquella España en crisis de mediados del siglo XVII y lo que contó entre los suyos. Lo indudable es que Sebastián devino, casi sin percatarse, un mediador cultural intercontinental, moviéndose entre uno y otro espacio y transmitiendo la noticia de lo que iba viviendo. Su *calidad* como sujeto colonial no le significó un obstáculo infranqueable para emprender viaje.

En el siglo XIX la república boliviana proclamaba la igualdad entre sus ciudadanos a la par de iniciar un proceso de recodificación de las relaciones laborales. Pero cierta mentalidad colonial señorial seguía empapando las leyes de sus constituciones sucesivas

III. Viajar como gesto de lealtad señorial

El fenómeno de criados de origen indígena emprendiendo viajes intercontinentales al servicio de sus señores o gestionando los permisos con terceros, voluntariamente o forzados, no termina con la caída del régimen colonial. En el siglo XIX la república boliviana proclamaba la igualdad entre sus ciudadanos a la par de iniciar un proceso de recodificación de las relaciones laborales. Pero cierta mentalidad colonial señorial seguía empapando las leyes de sus constituciones sucesivas. Así, legalmente, ninguna persona sometida en calidad de sirviente doméstico podía ser considerada ciudadano[10]. Más aún, no se rompió con la lógica que prácticamente asimilaba al origen indígena -y afrodescendiente incluso después de la abolición

9 Concepto colonial que da cuenta de la imagen pública condicionada por el origen, la ocupación, la forma de vestir, entre otros valores sociales con los que se diferenciaba a las personas en la época. Hering Torres, 2011: 461.

10 Constitución de 1826, artículo 14, cláusula 4. Solo en 1967 la Constitución determinó que todos los bolivianos, hombres y mujeres, mayores de 18 o 21 años, independientemente de su ocupación y nivel educativo, era ciudadanos (artículo 41). Eso sí, debían estar casados.

de la esclavitud en 1851- con el de las labores de servidumbre.

En lo que va de la relación "señor-sirviente", el trato a los trabajadores domésticos como menores de edad en la relación asimétrica de poder y de dependencia, continuó a la orden del día. Pesaba mucho la vulnerabilidad económica pero además, el condicionamiento simbólico de los sirvientes a la voluntad de sus señores. Más que solo un rasgo de antiguo régimen, la relación de tipo paternalista dentro de la sociedad de estructura patriarcal fue reinventada en escenario decimonónico. En ocasiones justificó situaciones de evidente explotación laboral. En otras nutrió innegables afectos de tipo filial pero siempre dentro de una lógica de interacción vertical con los dueños de casa. Prácticamente adoptados como hijos-sirvientes a cambio de techo y comida, por afecto, lealtad o temor al desamparo, no pocos individuos y núcleos familiares accedían o se veían forzados a mudarse con sus señores para seguirles sirviendo en otros países. Que este traslado haya o no mejorado sus vidas, es cuestión de perspectiva.

Corrían las últimas décadas del siglo XIX en Bolivia cuando el cochabambino Pedro Sandíval interrumpió sus tareas cotidianas para hacer su equipaje rumbo a Europa. Edouard Wolff, agente consular de Francia, había decidido dejar el país tras su jubilación, llevando consigo a su "*doméstico*". Desconocemos si esta fue una decisión voluntaria o las razones que movieron a Pedro a irse con su señor alejándose de su entorno más próximo. Lo encontramos años después en casa de Wolff en París. Había aprendido a hablar francés y a desenvolverse en diferentes actividades según los códigos culturales del país y del tipo de servicio que requería su *maître*.

Corrían las últimas décadas del siglo XIX en Bolivia cuando el cochabambino Pedro Sandíval interrumpió sus tareas cotidianas para hacer su equipaje rumbo a Europa. Edouard Wolff, agente consular de Francia, había decidido dejar el país tras su jubilación, llevando consigo a su **"doméstico"**

A inicios del siglo XX el expedicionista Georges Créqui-Montfort pasó a visitar a Wolff y conoció a Sandíval. Le pidió al ex-cónsul le permitiera retratar a su criado para añadir las imágenes a su libro en la parte sobre Bolivia[11]. Al ser preguntado, Pedro respondió que si era voluntad de su señor, él no se negaba. Este caso ha sido previamente estudiado desde la antropología visual[12]. Nosotros lo mencionamos aquí para llamar la atención sobre la realidad laboral subyacente a las fotografías, la de la estrecha relación entre Sandíval y Wolff en Bolivia primero y en París después, de la que se sabe poco pero en la que es evidente la lealtad que el primero profesaba al segundo. Pero sobre todo, para despertar la curiosidad histórica sobre el accionar del sirviente que durante décadas, recibió y transmitió conocimientos en el ejercicio

11 Créqui-Montfort y Sénéchal, 1904.

12 Remito al trabajo de Gabriela Zamorano (2011: 425-455).

transcultural de su labor como doméstico. Desconocemos si Pedro regresó alguna vez a Bolivia a contar su experiencia.

A modo de cierre…

Poco o casi nada ha sido escrito desde la historia sobre las travesías intercontinentales de personas en situación de servidumbre que, forzadas o libremente fueron de América hacia Europa en diferentes coyunturas entre los siglos XVI y XIX. Su papel es no obstante de primer orden ya que se constituyeron en conectores socio-culturales clave y en agentes de transferencia de todo tipo de saberes dentro de los quehaceres en que se desempeñaron en uno y otro lugar. Algunos hicieron el camino de vuelta, llevando consigo experiencias de vida y de trabajo en regiones distantes, despertando posiblemente entre sus allegados ánimos de innovación. Con la mirada obnubilada en el análisis de cambios políticos estructurales, a veces menospreciamos otro tipo de cambios, tanto o más profundos en la mediana y larga duración, gestados en la cotidianidad de las relaciones sociales, en el accionar de quienes viven y van moldeando las culturas.

Fuentes citadas

AGI: Peticiones y memoriales, Charcas, nº 14.

CRÉQUI-MONTFORT, Georges y Sénéchal de la Grange. *Une Mission Scientifique en Amérique du Sud (Bolivie, République Argentine, Chili, Pérou)*. París: Imprimerie Nationales, 1904.

RAMÍREZ DEL ÁGUILA, Pedro (1639). *Noticias Políticas de Indias y Relación descriptiva de la ciudad de La Plata, Metrópoli de las Provincias de los Charcas*, edición de Máximo Pacheco, Norberto B. Torres (*et al.*). Sucre: Ciencia Editores / Biblioteca del Bicentenario de las Américas, 2017.

Bibliografía citada

BARNADAS, Joseph M. *Es muy sencillo: Llámenle Charcas*. La Paz: Juventud, 1989.

HERING TORRES, Ma. "Color, pureza, raza: La calidad de los sujetos coloniales". En: *La cuestión colonial*, edición de Heraclio Bonilla. Bogotá: UNC, 2011, pp. 451-470.

MORRONE, Ariel J. "De "señores de indios" a nobles rentistas: los encomenderos de La Paz (1548-1621)". *Surandino Monográfico*, PROHAL Monográfico, vol. II, nº 2, Buenos Aires, 2012.

ZAMORANO, Gabriela. "Traitorous Physiognomy. Photography and the Racialization of Bolivian Indians by the Créqui-Monfort Expedition (1903)". *Journal of Latin American Anthropology*, vol. 16, nº 2, 2011a, pp. 425-455.

UNA VENTANA AL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL:

PECES, RÍOS Y GENTE: DÍA MUNDIAL DE LAS MIGRACIONES DE PECES 2018

Jaime Sarmiento / Soraya Barrera / Dagner Salvatierra / Fabiana Méndez

A partir del año 2014, se organiza a nivel internacional el Día Mundial de las Migraciones de Peces. Tomando en cuenta la creciente problemática relacionada con las migraciones de peces, la idea es instaurar un espacio de reflexión sobre las migraciones y los peces migratorios. La migración de peces es un evento fundamental desde el punto de vista ecológico y biológico. Representa un evento de translocación de biomasa entre, a veces, hábitats muy diferentes; e implica un proceso de estructuración de las comunidades de peces y las redes tróficas en sistemas acuáticos. Desde una visión económica, muchas de las especies más importantes en las pesquerías comerciales, son especies migratorias. Además, muchas de estas especies, representan también un recurso de subsistencia fundamental para las poblaciones humanas asentadas en las proximidades de sistemas acuáticos, principalmente pueblos originarios que utilizan estos recursos de manera tradicional, como fuente de alimento, medicina, artesanía, generación y transmisión de conocimiento.

A partir del 2014, el Museo Nacional de Historia Natural, ha organizado, en el marco del Día Mundial de la Migraciones de peces, una serie de eventos para crear espacios de reflexión y llamar la atención sobre este problema a nivel nacional. En este contexto, se realizaron una serie de conferencias dirigidas fundamentalmente a estudiantes universitarios y el mundo académico relacionado con el estudio de los peces. Posteriormente, estas conferencias se ampliaron a colegios y otros sectores estudiantiles de la población y, finalmente, al público general. Como parte de estas actividades, el museo ha promovido acciones de tipo cultural como representaciones teatrales infantiles en colegios de la ciudad de La Paz, donde se presentó el fenómeno de la migración de los peces a escolares de nivel básico.

Posteriormente, en el marco de la celebración del año 2016, se ha establecido en el Museo Nacional de Historia Natural la exposición museográfica Bajar y arribar: la historia de un gran viaje en la que se presenta información sobre el proceso biológico de las migraciones de peces y, de manera fundamental, información sobre los peces migratorios de Bolivia y la problemática relacionada (Figura 1). En esa ocasión, el museo montó en sus instalaciones un mural, magistralmente elaborado por el colectivo artístico Apacheta, que refleja la cosmovisión de los pueblos del Chaco del proceso de la migración y la importancia de los peces, basado en el mito Weenhayek del héroe Thokwjwaj quien, al impactar sus flechas en el árbol yuchan (toborochi), que acogía a los peces y las aguas, dio lugar al surgimiento de los ríos Pilcomayo y Bermejo y a la diversidad de peces que se encuentra en ellos (Figura 2).

Como resultado de este trabajo, el Museo Nacional de Historia Natural fue seleccionado por la Fundación World Fish Migration Day (WFMD) como nodo latinoamericano, para la promoción y organización, a nivel regional, del próximo día mundial de las migraciones de peces que se celebrará el 21 de abril del 2018. Nuestro objetivo para esta ocasión, es promover la participación de instituciones académicas, públicas, no gubernamentales y otras, para generar un espacio de discusión y análisis de la problemática. Con este objetivo, el museo ha establecido contacto con centenares de instituciones latinoamericanas para que se incorporen a esta celebración con diferentes actividades. Con este fin, se ha organizado una red de instituciones latinoamericanas, conectada a nivel mundial con la sede en Holanda. Además, se ha abierto un espacio en la página WEB del museo, para promocionar la actividad, dar información sobre las migraciones y peces migratorias, además de monitorear la evolución del proceso de participación en Latinoamérica.

La cosmovisión de los pueblos del Chaco del proceso de la migración y la importancia de los peces, basado en el mito Weenhayek del héroe Thokwjwaj quien, al impactar sus flechas en el árbol yuchan (toborochi), que acogía a los peces y las aguas, dio lugar al surgimiento de los ríos Pilcomayo y Bermejo y a la diversidad de peces que se encuentra en ellos

Por otro lado en el marco de sus actividades, el museo tiene planeado el enriquecimiento de la exposición museográfica, con la incorporación de elementos visuales que mejoren el nivel de información ofrecida a los visitantes.

Un aspecto fundamental es que el Museo pretende insertar esta actividad en la agenda cultural de la ciudad de La Paz. Con este fin, forma parte de las instituciones aliadas del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAMLP) para la celebración durante el año 2018 de "La Paz capital iberoamericana de la Cultura". El objetivo fundamental es trasladar la problemática de los peces y las migraciones desde el ámbito científico-académico en el que hasta ahora se ha desenvuelto, al ámbito cultural. De esta manera queremos presentar este proceso biológico como parte de una experiencia esencialmente cultural, que se refleja en saberes prácticas ancestrales, cosmovisiones, mitos, arte (iconografía, danzas, cuentos, pintura, artesanías) de la diversidad de naciones en todo el mundo y particularmente en Bolivia.

Desde este punto de vista, estamos estableciendo sinergias y alianzas con diferentes instituciones, para impulsar la organización de actividades que nos permitan trasladar al ámbito socio-cultural el análisis de la problemática de las migraciones de peces y de los peces migratorios, promover la recuperación de las visiones y conocimientos tradicionales que existen sobre estos eventos y generar una serie de nuevas actividades que permitan que la población boliviana y latinoamericana, relacione la importancia de las migraciones de peces, de los peces migratorios y de la salud de los ríos con la vida diaria del ser humano y que, de esta manera, ayude a tomar mejores decisiones respecto a las acciones que han convertido a la migración de los peces en una problemática.

Figura 1. Detalle de la exposición museográfica "Bajar y Arribar: Historia de un gran viaje" (Foto: Dagner Salvatierra López).

Figura 2. Mural del mito del origen del río Pilcomayo (Foto: Dagner Salvatierra López).

ALGUNOS APUNTES SOBRE EL FOLCLORE BOLIVIANO DE LOS SESENTA

Giovanni Bello / Escritor

Se suele repetir que los sesenta son una década muy importante para la historia del folclore boliviano. Esa idea está emparentada con la noción de que los sesentas fueron, a nivel global, un momento de intenso cambio cultural y búsqueda de retorno a las raíces. El grupo paradigmático de ese momento pivote de la música boliviana serían Los Jairas. De ellos se dice hasta el hartazgo que retornaron a la música andina cuando en las ciudades esta era despreciada. Aunque la aseveración puede ser cierta, debería ser matizada. En primer lugar, ¿Quiénes la despreciaban? ¿Quién es el sujeto que está enunciando? Obviamente la música andina siempre estuvo presente en la ciudad. Desde la colonia hasta la primera República, pasando por la Guerra del Chaco y la Revolución Nacional siempre hubo indios en la ciudad tocando su música. No solo eso, sino que también desde la colonia, pasando por la música republicana, la cueca y el taquirari, los boleros de caballería o los fox trots de la guerra o la música de intérprete de los cincuenta, la música andina, sus ritmos, su forma de pensar la armonía, su cromatismo, etc., siempre estuvo allí, mezclada con otras vertientes. Entonces, ¿en qué medida se puede decir que Los Jairas introdujeron la música andina en la ciudad? En la medida en que el sujeto que lo enuncia es blanco, mestizo, de clase media o clase alta. En la medida en que ese sujeto no puede discernir claramente (no todos están obligados a hacerlo) lo andino de la música que escuchaban sus padres, sus abuelos.

Hace varios años, en un par de textos (uno coescrito para la RAE con Tomás Fernández) pretendí devaluar la idea de que Los Jairas y algunos grupos más de la época fueron realmente un momento de cambio radical entre la música previa y la posterior. Alegué que si se escucha las grabaciones de los cincuenta, allí está la semilla de esa llamada revolución: grupos como Wara Wara, versiones de huayños de Raúl Shaw Moreno o los dúos o tríos corales de música andina como Las Kantutas o Las Hermanas Tejada. Sin embargo, ahora vuelvo sobre mis pasos y pienso que efectivamente los sesentas fueron un momento genésico en la música nacional. Pero creo que hasta ahora la perspectiva que repite que Los Jairas llevaron la música andina a la ciudad no ha centrado bien el verdadero motivo de esa revolución. Me parece que el motivo fundamental de esa revolución, y que efectivamente fue protagonizada por Los Jairas, pero por muchos otros grupos de la época también, fue la invención del género folclórico tal como lo conocemos hoy.

Aunque ya es conocida la afirmación de que el folclore nacional, tal como se lo piensa actualmente,

fue inventado en los sesenta, quiero matizarla un poco. Voy a saltar un paso hacia adelante para graficar el punto. A inicios de los años setenta, después de haber publicado *El Inca*, el grupo de rock Wara sacó *Maya*, la segunda gran revolución del folclore nacional después de su momento genésico en los sesenta. En ese disco los miembros de Wara deciden dejar atrás todos o casi todos los instrumentos de una banda rock –y los de un grupo folclórico también- y deciden, de manos de Clarken Orozco, aprender a tocar instrumentos de viento ceremoniales de la provincia Camacho de La Paz. Esa iniciativa es radical justamente porque no solo dejaron tras de sí los instrumentos del rock (y todo lo que suponen, por ejemplo su afinación), sino que tampoco se transformaron en un grupo de folclore de los que habían proliferado rápidamente desde los sesenta. Si bien hay canciones originales compuestas para charango, guitarra y quena, *Maya* es fundamentalmente un disco de temas interpretados con instrumentos de viento tocados en arca-ira, provenientes del acervo ritual y festivo andino.

Entre otras cosas, lo impactante del gesto de Wara es que, si nos ponemos a pensar, el formato de grupo folclórico nacional (guitarra, charango, zampoña cromática, quena, bombo) tal como lo conocemos, apenas tenía diez años de haber nacido. Es decir que la búsqueda de retorno a las raíces que seguramente inspiró la formación de Los Jairas, Los Caminantes o Los Payas en los sesentas, se radicalizó en menos de diez años hasta llegar al punto en que lo retomaron Wara o el Grupo Aymara, otro de los protagonistas de esa revolución. Pero a eso hay que sumar otro factor que hace revolucionario el gesto de Wara. Si Wara resulta una radicalización de la búsqueda que dio origen en primer lugar al folclore boliviano, también significa una radicalización respecto a las búsquedas del rock, otro género que apenas había llegado a Bolivia a fines de los cincuenta. Es decir, en Wara hay una confluencia tanto de la historia del folclore nacional, como de la del rock. Pero esa confluencia también viene desde atrás. Porque si bien se suele decir que ellos fueron los primeros en mezclar el rock y el folclore en Bolivia, no se puede perder de vista que al menos las dinámicas del pop, la tecnología de grabación y producción de esa música y, de alguna forma, las nociones musicales que se derivan de ella, ya fueron efectivas en el folclore de los sesenta (eso sin mencionar que Los Grillos fueron en realidad los primeros introductores del folclore al rock como género).

Por ejemplo, si vemos la dinámica de músicos como Raúl Shaw, Gladys Moreno o los Wara

Wara, ya desde los cincuenta es evidente que sus características como músicos están determinadas en gran medida por la industria cultural, la misma que luego introducirá el rock en nuestro país. Gladys Moreno y Raúl Shaw representan la época de la música de cantante solista latinoamericano, un tipo de industria que se desarrolló a través de géneros como el bolero, o, antes, el tango. Las grabaciones de estos artistas, la educación de sus voces, los arreglos instrumentales, su imagen corporal, todo eso está determinado por un tipo de industria musical de tipo internacional. Es el mismo tipo de industria que hizo famosa por ejemplo a la peruana Ima Sumac. Esa industria también jugó mucho con lo que Edward Said llama "orientalismo", exotizando a la misma Ima a través de su vestimenta, pretendidamente indígena, y su exacerbado erotismo, que remitía a la supuesta exuberancia de todo lo latinoamericano. En el caso boliviano ocurrió exactamente lo mismo con Wara Wara. Tito Yupanqui, cuyo verdadero nombre era Fabián Flores, y Pepa Cardona, también debieron vestir exóticos atuendos, mixtura imaginaria de lo "boliviano", para ingresar en mercados como el mexicano o el europeo, donde tuvieron cierto éxito.

En los sesenta, con el surgimiento de la agrupación folclórica ya asentada y el género musical ya asumido como tal, ocurrió algo muy parecido. Obviamente la industria musical internacional estaba cambiando y apareció en ese momento un tipo de industria musical que podemos caracterizar como pop; un tipo distinto de producción musical, con un modelo industrial nuevo. En el caso del folclore boliviano, en cierta medida, se intentará seguir ese camino. Es decir, por ejemplo, la ropa entre torero y kullawa de Los Caminantes ¿no es acaso una herencia de la exotización a la que fueron sometidos los Wara Wara? Pero a esa herencia del antiguo modelo se le sumaron nuevas características. La apariencia juvenil de estos nuevos músicos y el énfasis puesto en la promoción de su sex appeal nos recuerdan a la figura del baladista pop en castellano de los sesenta: Rafael, Leonardo Favio, José José, Roberto Carlos; una característica también presente en la industria de los refritos del rock, como los caracteriza Eric Zolov. Es decir, no se puede afirmar que en términos musicales Los Caminantes o Los Kory Huayras hayan encarnado la confluencia del rock y el folclore, pero por lo menos a nivel de la industria de la música sí lo hicieron, lo que se ve, por ejemplo, en las formas de grabación de su música. De los ampulosos arreglos instrumentales de Shaw Moreno, Gladys Moreno o Arturo Sobenes se pasó a la grabación mucho menos profunda y a un nuevo tipo de fidelidad emparentado con

las nuevas tecnologías de grabación y masterización de grupos como Los Caminantes o, más aun, fenómenos de un temprano folclore pop como Los Chaskas. Eso sin mencionar que algunos de los protagonistas del primer folclore de los sesenta venían de grupos de pop y rock como Gerardo Arias, que participó en un grupo de nueva ola folk llamado Los Rebeldes o Pepe Zapata, que antes de ser folclorista participó en el grupo de rock nueva ola Los Tortugas.

En mis textos anteriores, a este respecto discutí con las nociones que parecen dividir la lectura contemporánea al fenómeno del folclore de esta época. Por un lado estuvieron los lectores intelectualizados y de gustos "refinados" como Zavaleta, Castañón Barrientos, o los músicos de la nueva Canción, que consideraban a Los Jairas, Alfredo Domínguez y tal vez Los Caminantes como fenómenos "legítimos" de la sensibilidad nacional, y, por otro, estaban los grandes grupos de consumidores masivos que gustaban de Los Chaskas, Los Kory Huayras

o Bony Alberto Terán en los sesentas, pero fundamentalmente de los Kjarkas o Savia Andina, entre muchos otros, a mediados de los setenta. Los grupos gustados por los segundos fueron considerados de baja calidad o faltos de creatividad por

los primeros. En realidad, esta división marca básicamente toda la producción de música popular latinoamericana, desde el bolero culto de Agustín Lara al bolero kitsch de Cristian Castro, de la ranchera cosmopolita de Chavela Vargas a la ranchera pop de Alejandro Fernández, desde la inmaculada cumbia colombiana frente a la cumbia villera "lumpen", etc. Y es entendible, porque los fenómenos culturales populares se establecen como espacios divididos por una delgada línea que marca la diferencia entre buen y mal gusto. Esa indiferenciación suele asustar al lector de clase media o alta, al mestizo al que le da temor caer en la categoría de pobre, cholo o indio por sus gustos musicales. Justamente el tipo de lector, que como decía antes, considera que "Los Jairas trajeron la música india a la ciudad".

Ahora, teniendo en cuenta todo lo dicho, propongo que Wara es doblemente revolucionaria porque encarna la confluencia del proceso surgido desde los sesenta respecto al nacimiento del folclore nacional como género, pero también encarna la confluencia, en realidad la ruptura del modelo de relación entre la música nacional popular y la industria cultural aparecida en Bolivia en los años veinte-treinta y que confluiría en la industria pop de los sesenta. Marca una ruptura porque se hará

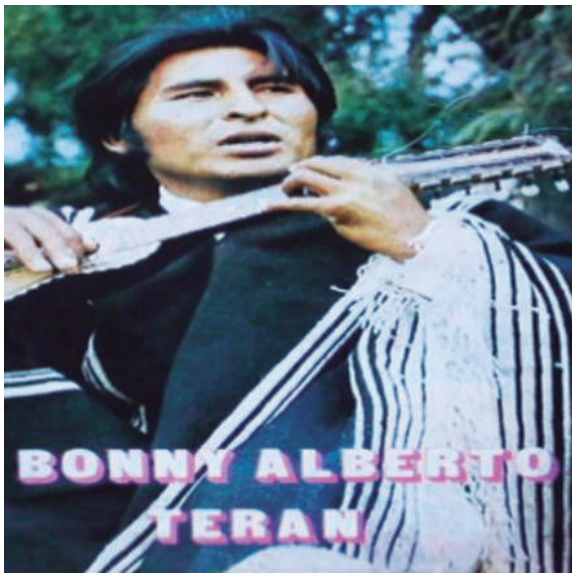
consciente, a diferencia del folclore pop de esa década, de las cualidades musicales potenciales del tipo de grabación y producción de la industria cultural, particularmente de la del rock. El rock en los sesenta-setenta desarrolló una tecnología de producción musical acorde con las búsquedas musicales e intelectuales de los músicos de la contracultura. Si bien los modelos de producción musical siempre tuvieron relación directa con la música grabada, en los sesenta se desarrollaron técnicas que ayudaban a enfatizar el carácter "experiencial" de subgéneros como el rock ácido, que tenía como intensión sumergir al escucha en la experiencia de viaje inspirada, ente otras cosas, por el consumo de drogas o la experiencia mística.

La implementación y estandarización de la grabación de ocho pistas, por ejemplo, fue decisiva para definir la profundidad y fidelidad del sonido de bandas como The Beatles. Fueron los Beatles justamente una de las primeras bandas en desarrolla una intensa relación entre el músico y el productor musical, llegando a convertir al suyo, George Martin, en prácticamente un integrante. Wara, en ese sentido, eran muy conscientes, como la mayoría de los jóvenes escuchas de rock de la época, de que el proceso de producir música dentro de la industria cultural no se limitaba a la composición. En gran medida los músicos de rock de la época impulsaron su música a través de estas tecnologías, así como de su imagen corporal, la producción de las portadas de discos, su gestualidad, etc. *Maya* de Wara, en ese sentido, es un arriesgado intento de usar esas tecnologías para una música que técnicamente no era rock. Es decir, ese disco puede considerarse rock no por la música como tal, sino por la tecnología sonora empleada en su grabación y producción. Los sonidos ambiente, por ejemplo, y un tipo de sonorización de mayor profundidad que el que se aprecia en los discos de folclore de los sesenta son las señas de esa revolución.

Wara encarna también la discusión que se dio inmediatamente después de nacido el folclore nacional entre los pretendidos productos de cultura genuina y los de mal gusto. Este es al punto a donde quería llegar. Porque si nos detenemos a pensarlo, el folclore no es en sí genuino, en el sentido de que es un invento de los sesenta. Aunque es evidente que bebe de las formas musicales andinas tradicionales, en ninguna comunidad indígena alguien se animaría a ensamblar los instrumentos de ese modo, a tocar de forma solista sikus pensados originalmente para tocarse en conjunto y, peor aún, de cantar usando la afinación y el tipo de educación vocal que reflejan los músicos del folclore ur-

bano como Joffré o Palenque. En todo caso, eso no significa nada, porque de lo que se trataba era justamente de la invención de un nuevo género, nacido de la tradición andina, pero abierto totalmente a establecer sus propios límites y estándares. Por ese motivo es inútil determinar lo genuino de una expresión como esa. A lo sumo, se puede decir que los criterios que en muchos casos definieron su buen o mal gusto no fueron la fidelidad a la tradición andina, sino criterios relacionados a la industria cultural: aquello que estaba más cerca del pop más masivo, el pop adolescente, la nueva ola, la balada romántica, era y todavía aún es mal visto por quienes le reclaman a la industria cultural su anodino y exclusivo interés en la ganancia. Frente a esos grupos, Los Jairas representaban un folclore político, creativo, no masivo, no comercial, etc.

Sin embargo, visto el nuevo género bajo los criterios que he tratado de esbozar, queda mucho por pensar respecto a los cientos de grupos surgidos en los sesenta y especialmente en los setenta. Si este género nacido en los sesenta siguió debatiendo hasta los setenta cuáles eran sus límites y cuales sus estándares (y Wara justamente escenifica eso), entonces queda mucho por hacer. ¿Cuáles fueron sus tendencias, qué grupos fueron importantes respecto a qué tendencias, cuáles fueron sus herramientas creativas para marcar su novedad o su diferencia? Me atrevo a decir que los setenta fueron una década cúspide del género. Si Los Jairas y Los Caminantes fueron el paradigma del nacimiento del género, Ruphay, Wara, Aymara y Sol Simiente Sur se convertirán en el paradigma de este segundo momento, un momento de completa radicalización respecto a la búsqueda de las raíces de la música andina y, al mismo tiempo, de la inclusión de las nuevas tecnologías y concepciones sonoras. Como digo, es necesario estudiar a profundidad las tendencias surgidas a partir de los sesenta que influenciarán a otros géneros como la Nueva Canción, que darán lugar a la interpretación instrumental de prodigiosos como Cavour, Centellas o Peña y a la pujante industria del folclore posterior, de la que todavía somos testigos. Pero que particularmente darán lugar a una corriente que se puede caracterizar como "autóctona" o "fusión", de poca duración (morirá a mediados de los ochenta, sobreviviendo en contadas expresiones contemporáneas), y que contó con agrupaciones de una calidad sin precedentes dentro del folclore nacional, por ejemplo, a parte de los mencionados, Kollamarka o Kanata, del lado autóctono, o Khonlaya, Rumillajta y Luz del Ande del de la fusión.



LA MÚSICA Y EL VIENTO ANTOLOGÍA DE POESÍA. ORURO
Poesía
Selección y prólogo
Benjamín Chávez
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
2017
288 páginas

Esta antología publicada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB), es el tercero de la serie de antologías dedicadas a lo más destacado de la poesía de los nueve departamentos de nuestro país (anteriormente ya se publicó: *Tal vez enigma de fulgor*, antología de poesía de La Paz y *Poetas de huellas imborrables*, antología de poesía del Beni).

En esta ocasión son veinte los poetas presentes, cada uno de ellos con una muestra representativa de su obra poética. Están ordenados con un criterio cronológico que comienza con Luis Mendizábal Santa Cruz, poeta nacido en 1907 y autor del conocido poema La fundación de Oruro.

Quizás hubiese sido importante que se indique en cada caso a qué libro pertenecen los poemas antologados, para que estudiantes e investigadores puedan ubicarlos. También hubiese sido bueno que el propio antologador incluya sus poemas, ya que él mismo es un destacado poeta que escribió y publicó en Oruro.

Pero más allá de esos detalles, el libro es una muy buena muestra de lo escrito en Oruro en materia de poesía a lo largo de todo el siglo XX y lo que va del actual. En él se pueden ver poemas muy diversos, tanto en temas, como en estilo. Todo eso muestra la riqueza de la poesía orureña a través de sus autores más destacados. Una poesía que no se agota en esta antología sino que, como afirma el propio antologador, deja fuera –por razones de espacio, afirma–, a varios nombres importantes como Antonio José de Sainz o Hugo Molina Viaña.

Pero como toda antología es una selección, una muestra propuesta por quien la realiza, era imposible poner a todos los que son, aunque es evidente que sí son (renombrados poetas) todos los que están. Por ejemplo, Alberto Guerra Gutiérrez, maestro de generaciones y activo animador de actividades culturales en la ciudad de Oruro hasta el momento de su fallecimiento en 2006.

También están Milena Estrada, Jorge Calvimontes, Alcira Cardona y Héctor Borda, como muestra de una época de compromiso social, cuando se escribía de cara a la historia de nuestro país, al sufrimiento minero, al hambre y a la pobreza. Después de ellos, los poetas dejaron de lado esa preocupación realista social y empezaron a escribir sobre la ciudad, el paisaje, el carnaval y otros temas que son también muy orureños.

Hay poetas poetas muy importantes y muy leídos fuera de nuestras fronteras como Eduardo Mitre e Hilda Mundy y poetas también muy importantes que siguen viviendo y escribiendo en Oruro como Carlos Condarco, Hugo Murillo Bénich y Sergio Gareca. Este último, nacido en 1983, es el más joven de la antología y su obra muestra una nueva visión y la nueva sensibilidad de los poetas contemporáneos.

En resumen, la antología *La música y el viento* es un buen libro que muestra a cabalidad la poesía de Oruro. Como lector, felicito a la Fundación Cultural del Banco Central por publicar estas antologías y espero que lo siga haciendo hasta completar los nueve departamentos de Bolivia.

Para terminar, copio el poema Soneto al sapo 4 de Héctor Borda Leaño como una muestra de poesía netamente orureña, donde está presente la tradición de nuestra ciudad a través de rituales, deidades y personajes: *Con coca, con licor en la ribera/ donde el dolor y el amor se triza,/ el sapo no cantaba en primavera,/ no podía cantar, pues en la prisa// apenas sí esperaba la primera/ ch'alla de amor que el dolor propicia,/ ch'alla de muerte, de muerte verdadera/ donde la sangre se queda sin noticia.// Pues en la herida que no tiene celo/ el sapo, la serpiente y aun el "tio"/ con la fe en el ojo y el desvelo// esperaban por el hombre redimido/ en la acera del tiempo y en el frío./ Vísceras pétreas, dolor ya consumido.*

Hernán Alconz Q.

ANTOLOGÍA DE CUENTOS DE ORURO MEMORIA Y MAÑANA
Selección y prólogo
Martín Zelaya Sánchez
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
2017
138 páginas

Oruro tiene una importancia innegable en la historia nacional, debido sobre todo a su riqueza minera, y ese aporte se extiende a la historia literaria boliviana. Su nombre, según el Diccionario Histórico de Bolivia, deriva de la voz "Uru-uru", que significaría "donde nace la luz". Martín Zelaya, antologador del libro de cuentos "Memoria y mañana", parece rescatar esta denominación original, al proponer diecisiete cuentos para iluminar la historia cuentística orureña y nacional.

Y es que Oruro tiene una historia literaria importante, aunque –como el mismo antologador lo menciona– ésta haya tenido más fuerza en el ámbito poético, fuera de él también ostenta varios nombres de narradores dignos de recordarse: José Enrique Viaña (*Cuando vibraba la entraña de plata*), Laura Villanueva/Hilda Mundy (*Cosas de fondo)*, José Santos "el tambor" Vargas (*Diario de un soldado de la independencia alto peruana….*), Luis *Cachín* Antezana Juárez, quien si bien no es narrador, tiene un aporte innegable al ámbito literario nacional.

Los diecisiete autores incluidos en esta antología presentan un abanico de cuentos que abarca más de 70 años, y por tanto, tres generaciones de escritores; y ese tiempo también marca diferencias en la narrativa de la llamada capital del folclore boliviano (que extrañamente –no digo lastimosamente, ni tampoco lo contrario– no figura en ninguno de los cuentos elegidos para la antología, ni siquiera de manera tangencial).

Lo cuentos más antiguos muestran una forma distinta, una redacción reflejo de su época, e incluso una cierta inclinación temática. Del total de cuentos, nueve se desarrollan en la ciudad, dos tienen como referente principal el campo de batalla de la Guerra del Chaco, uno se centra en la mina y cinco en el área rural. Existe una clara mayoría de la ambientación rural/minera en los cuentos más antiguos, mientras que lo citadino adquiere primacía en los cuentos de finales del siglo XX y los primeros años del XXI.

Imagino a los autores de los tres primeros cuentos (de los más antiguos) como a hombres (o mejor aún, caballeros) vestidos con trajes pasados de moda pero elegantes; es decir, se nota que pertenecen a otra época, pero es fácil reconocer –y apreciar– la elegancia (esta vez literaria) de sus obras. Un cuento publicado hace casi medio siglo, parece pecar de cierto maniqueísmo, al forzar una relación bueno/malo sin matices que podrían resultar enriquecedores; también reflejo de su época, posiblemente. Algunos otros, sin embargo, publicados ya a finales del siglo pasado, muestran una calidad notable. Zenobio Calizaya, Hugo Murillo Benich (confieso que no sabía nada de ellos) y sobre todo Carlos Condarco Santillán aportan textos notables. De este último decía Alejandro Gómez Pacheco (citado por Elías Blanco en su *Enciclopedia Gesta de autores de la literatura boliviana*): "… al leerlo, comprobamos en él una formidable formación clásica, una maestría en el manejo del idioma como pocos lo han logrado en este ingrato oficio de decir cosas bellas con palabras aún más bellas".

Adolfo Cáceres Romero aporta un cuento con una solvencia ya habitual en su obra, mientras que Luis Urquieta Molleda y Alfonso Gamarra impresionan gratamente a un lector primerizo de su obra (me declaro culpable nuevamente).

Estos cuentos de principios de siglo justifican el reconocimiento brindado a autores como Cé Mendizábal (con un cuento soberbio), Benjamín Chávez, Daniel Averanga y Lourdes Reynaga, ganadores o repetidamente presentes en el "club de los mencionados" (Averanga dixit) de concursos literarios. Si en algún momento fueron considerados promesas literarias, hicieron lo necesario para no desmerecer tales vaticinios. Aunque menos prolífica, Mabel Vargas no desentona en este grupo.

Mención aparte para Vadik Barrón, catalogado terca e injustamente sobre todo como cantautor por el suscrito (mea culpa, una vez más), que aporta con un texto fresco y contemporáneo, no necesariamente en su contenido, sino en su tratamiento irreverente y desenfadado. Y finalmente, Sergio Gareca, reconocido más como poeta y gestor cultural que como narrador, pero con un texto que motiva a leer nuevos cuentos suyos. Buen libro, en suma, con buenos cuentos. Motivo suficiente para disfrutar su lectura.

Álvaro Vásquez

NUESTRO MUNDO MUERTO
Cuento
Liliana Colanzi
Editorial El cuervo, 2016
118 páginas

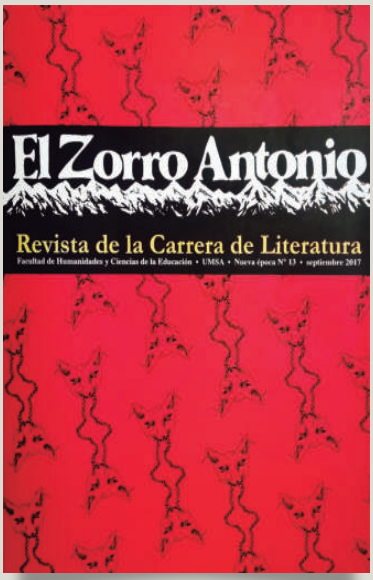
Pensemos en esto: un inmenso planeta se aproxima a la tierra, como absorbiéndola, y amenaza con chocarla; lo que ayer fuera una inofensiva silueta de apariencia traslúcida en el cielo (como la que muestra la luna cuando aparece en el día), es hoy una enorme masa celeste, amenazadora, majestuosa y, a pesar de su poder destructivo, muy hermosa. Ahora, imaginemos esto: despertar una mañana y no tener ni un solo recuerdo de los últimos tres días, ni una huella, ni una nota, ninguna otra certeza más que el hecho de que en cualquier momento otra consciencia ajena podría apoderarse (una vez más) de nuestro cuerpo y voluntad para cumplir sus antojos por tiempo indefinido. En ambos casos, somos víctimas de una fatalidad irrefutable.

La primera situación hipotética es argumento de *Melancholia* (2011), un film de Lars Von Trier; la segunda pertenece a un cuento titulado "Pasajeros" (1968), de Robert Silverberg. Ambas historias pertenecen al género de Ciencia Ficción y tienen en común la capacidad de despertar una sensación abrumadora de desolación a través de sus angustiantes contingencias. Este es, precisamente, el halo que evoca la lectura de *Nuestro mundo muerto*, libro breve de Liliana Colanzi. Se trata de una obra consistente armada por ocho relatos, cuyo orden propuesto –nada azaroso– nos sumerge progresivamente en esta particular atmósfera. Los narradores absorben personajes mundanos y los devuelven llenos de dudas, sintiéndose vigilados, ansiosos y amenazados por "entidades" invisibles. Este *algo* inasible se extiende por el universo de la obra como una enredadera, esparciéndose y oscureciendo cada historia desde su particularidad.

En "El ojo", la omnipresente mirada de una madre (cargada de una fuerte connotación religiosa) acosa a una joven para quien el mundo, de pronto, se convierte en un lugar hostil; ella sólo quiere graduarse "y así alejarse para siempre de la estricta vigilancia de su madre [y] de su Ojo que lo abarcaba todo". "Alfredito", el segundo relato, inicia con el recuerdo de una niña que especula acerca del origen de lo que aquí toma el nombre de *la cosa mala*. Una energía que la llena de miedos. "La ola" es quizás el caso más explícito, pues recoge en su título el nombre de esta "mala vibra" que arrastra desgracias, así, la ola llena de melancolía los días de la protagonista que ni al regresar a su ciudad natal puede librarse de ese sentimiento. En "Meteorito" la "ola" es *la mala energía* que atormenta a Ruddy por las noches, impidiéndole dormir y llegando, incluso, a lastimarlo. En "Caníbal", esta energía es un latente *mal presentimiento* que altera los nervios de una mujer, encerrada en un cuarto de hotel de Paris, esperando a Vanessa, su novia, ahogándose en celos, lágrimas y especulaciones. En "Chaco" la amenaza es la consciencia nómada de un indio mataco (recién asesinado) que se adhierea la mente del protagonista controlando su voluntad e instalando en él un fuerte impulso por matar, que puede aparecer siempre de un segundo a otro (provocando una incertidumbre similar a la que provocan los pasajeros de Silverberg). El octavo relato es "Cuento con pájaro"; en él, un doctor se refugia en una hacienda, huyendo de una operación mal realizada que amenaza su destino y el de su carrera. El recuerdo de este infortunio vuelve recurrentementepara acosarlo. Estos cuentos son, cada uno a su manera, un planeta a punto de chocar con los personajes o un pasajero a punto de alterar sus vidas.

El cuento que da nombre a la obra –a mi juicio, uno de los mejores del libro– tiene una fuerza refrescante. Este relato nos muestra a una mujer que acepta formar parte de un viaje (sin retorno) a otro planeta en un intento desesperado por alejarse de un viejo amor. Sin embargo, de forma similar a "Cuento con pájaro", la huida se ve aplastada por sus propios recuerdos, diluidos en todo el aire enrarecido que la mantiene viva. Como bien sabemos, desde su nacimiento, este género nos habla mucho más del presente que de cualquier temporalidad que ensaye. Ese presente, como vimos, parece ser el de una generación desencantada y angustiada eternamente por esas cosas que siempre están a punto de pasar… Así, de la mano de estos personajes, nos paramos (como lectores) en una delgada línea, en una cornisa, esperando a ver cómose abalanzan los planetas y muere nuestro mundo.

Bernardo Paz G.



EL ZORRO ANTONIO
Revista de la Carrera de Literatura
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA
Nueva época N° 13
La Paz, Septiembre, 2017
82 páginas

Una nueva entrega de la revista El zorro Antonio, editada por la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, correspondiente al mes de septiembre de 2017, publicación que, en sus 82 páginas, contiene una gran variedad de materiales de colaboradores nacionales y extranjeros. Precisamente, los autores extranjeros leyendo producción boliviana, forman parte central de este número de la revista.

El dossier está dedicado a las 'Miradas desde el exterior', donde autores de Chile, Argentina, Perú y Ecuador, se ocupan de la novela *Tirinea* de Jesús Urzagasti, la obra de Marcelo Quiroga Santa Cruz y Rodrigo Asbún, el poema Memorandum de Jaime Saenz, la novela *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre y las películas Mi socio y Cuestión de fe de Paolo Agazzi y Marcos Loayza respectivamente.

Leamos un fragmento de la entrevista a Mario Conde, en la que el pintor afirma: … tanto folklore me da nausea. Estamos sobre-bailados (…) A mí me satura. Ciento y tantas comparsas… cansan. A mí me cansa, me cansa como el Illimani. Pero no porque esté ahí tan bello –yo lo veo desde mi casa, desde el amanecer, un poco incompleto por una casa que obstruye. Cuando estoy en mi casa todo el día lo veo. Pero cuando veo los cuadros del Illimani, no me gusta. (…) debería estar prohibido pintar el Illimani después de Borda. Qué sentido y para qué. Yo he pintado antes un bar, ahí el Illimani está al revés. Yo estaba en el suelo, y desde ahí lo pinté.

Y es que la revista está plagada de textos así de sabrosos y muchos otros de acertadas afirmaciones, como el de Bernardo Paz que, al reseñar el volumen correspondiente al poeta Eduardo Mitre dentro de la colección La crítica y el poeta que dirige la también poeta Mónica Velásquez afirma: "El silencio crítico es uno de los tantos males que pueden aquejar a la literatura. En Bolivia, muchas obras se publican cada año sin mayor repercusión que una concurrida asistencia a su presentación y, con un poco más de suerte, una nota de prensa. Estos hechos son el eco de un mal mayor que tiene que ver con la escasez de lectores. Por eso los proyectos de escritura crítica (como La crítica y el poeta) cobran una gran importancia pues alivian estos síntomas."

"Su estructura polifónica –continúa Paz– pone en evidencia la potencial multiplicidad de lecturas de una obra. Para entender esta cualidad pensemos, por ejemplo, en los cursos de literatura europea, rusa o sobre el Quijote (…) de Vladimir Nabokov. (…) Si bien estos no son libros de crítica, son un claro ejemplo de lecturas aisladas. En ellos se cristaliza un acercamiento particular, una lectura unívoca, se revela –retomando nuestra cita inicial– una sola de las Escrituras que hiciera Dios para los hombres de Israel. La lectura se cierra en esas páginas y, por tanto, queda exenta de la experiencia de multiplicidad que encierra un texto. Por su parte, *La crítica y el poeta* es una muestra tangible de las mutaciones o variaciones de una misma obra que se lee varias veces desde lugares diferentes y así la experiencia a la que se refiere Borges se hace evidente. No sólo es una conversación afable entre autores, sino un tejido de voces que aborda la obra del poeta abriendo caminos inexplorados y desde puntos de vista que bien pueden ser próximos, distantes o incluso opuestos.

PIEDRA DE agua

en nuestro próximo número:

MNA: LA VILLA DE PARÍS ABRE SUS PUERTAS

CASA DE LA LIBERTAD: COLECCIÓN

síguenos en:

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

fundacionculturalbcb.blogspot.com

www.culturabcb.org.bo

@culturaFCBCB

CERGIO PRUDENCIO

RATIFICADO COMO PRESIDENTE DE LA FCBCB

El músico y compositor Cergio Prudencio Bilbao (La Paz, 1955) fue ratificado como Presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB), por un período de cinco años a parir del 31 de octubre de 2017.

Como miembro del Consejo de la Fundación, Prudencio asumió el cargo en mayo de 2016, tras la renuncia del anterior presidente, el escritor beniano Homero Carvalho.

Durante estos 17 meses de gestión, Prudencio impulsó varios proyectos cruciales para la Fundación, como la consolidación de las direcciones de los Centros Culturales que de ella dependen, la adquisición de una casa patrimonial para la Fundación, no sólo para uso de oficinas y otras dependencias, sino también como centro cultural propio.

Otras tareas desarrolladas fueron las relativas a la infraestructura de algunos Centros culturales (ampliaciones, adquisiciones de terrenos o bienes inmuebles colindantes) y, no menos importante, el ordenamiento de procesos de auditoría heredados del pasado, así como la nivelación salarial de los empleados de la Fundación.

Los desafíos que le toca encarar en los cinco años siguientes son, el Plan Quinquenal, "dentro del cual –señala Prudencio– se implemente una reconfiguración del sentido museológico de algunos repositorios ya que, el modelo de gestión y estructura institucional en la mayoría de los repositorios debe adecuarse a los nuevos tiempos, es decir que deben hacerse preguntas fundamentales como, por ejemplo, ¿cómo mirar lo mismo (objetos, legado, patrimonio) desde los ojos de hoy? ¿Cómo explicar el país de hoy y sus avances transformadores en política social, cultural, económica, etc. a partir de esa institucionalidad patrimonial? Aspiramos a que en un plazo de cinco años los Centros se haya reconfigurado integralmente en esa visión."

Cergio Prudencio es un destacado músico y compositor que dirigió por 36 años la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) que él mismo fundara y que desarrolló hasta convertirla en un referente internacional.

ENCUENTRO DE INTEGRACIÓN

VALLE - ALTIPLANO

Casa Nacional de Moneda
Calle Ayacucho s/n
Potosí
21 de noviembre al 3 de diciembre
www.casanacionaldemoneda.org.bo

Beatriz Rossells Montalvo

La Gastronomía en Potosí y Charcas siglos XVIII, XIX y XX

En torno a la historia de la cocina boliviana

Premio de la Academia Española de la Gastronomía y la Cofradía de la Buena Mesa a la Mejor Publicación Extranjera

Fundación Cultural Banco Central de Bolivia

novedad editorial

ADQUIÉRELA EN: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi N° 1005 esq. Yanacocha
Telfs.: 2408951 - 2408981 / www.culturabcb.org.bo