

Hablar desde la entraña: humanismo, nación y condición femenina en Yolanda Bedregal

Speaking from Deep within Our Insides: Humanism, the Nation, and the Condition of Women in Yolanda Bedregal

Enrique Riobó Pezoa*

Resumen¹

El presente artículo busca argumentar sobre la relevancia de la antigüedad griega y precolombina para pensar tópicos relevantes de la obra de Yolanda Bedregal como el humanismo –vinculado al problema del conocimiento–, la nación y la condición femenina. El artículo se divide en cuatro partes. Una breve introducción; una selección de referencias a la antigüedad; un diálogo entre el problema del conocimiento, la condición femenina y el arte; y la noción de entraña como relación problemática con la nación. Se pone énfasis en las distintas formas en que Bedregal dice sin decir.

Palabras clave: Nación, Yolanda Bedregal, antigüedades, Bolivia, conocimiento, autorías femeninas.

* Tesista y becario Conicyt del Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.
Contacto: enrique.riobo@gmail.com

1 Este artículo es parte del proyecto de la UCB San Pablo “Genealogía y lugar: repensar la realidad a la luz de las vanguardias artísticas y la estética del Gran Poder”. La reflexión deriva de la ponencia realizada en el X Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Bolivianos, denominada “Lo precolombino y lo grecolatino en la poesía de Yolanda Bedregal hasta 1950”. Se decidió priorizar el diálogo con otras facetas de su escritura (que se referencian más allá de esa fecha) que la expansión temporal del análisis de su poesía.

Abstract

The present article proposes arguments on the relevance of Greek and pre-Colombian American antiquity to consider topics relevant to the work of Yolanda Bedregal, such as humanism –related to the subject of knowledge–, the nation and the condition of women. The article is divided into four parts; following a brief introduction, a selection of references of antiquity; dialogue on the topic of knowledge; feminism and art; and the notion of our bowels or insides as a sign of the problematic relationship with the nation. Emphasis is placed on the different forms Bedregal employs for saying without saying.

Key words: Nation, Yolanda Bedregal, Antiquity, Bolivia, Knowledge, Women writers.

Hay dos maneras de perderse: por segregación encerrada en lo particular o por disolución en el universal. Mi concepción del universal es el de un universal enriquecido por todo lo particular, por todos los particulares, coexistencia y profundización de todos los particulares.

Aimé Césaire

1. Introducción

Este artículo es un intento de leer la obra de Yolanda Bedregal estableciendo un diálogo entre poesía, narrativa y ensayo, a tono con lo propuesto por Mónica Velásquez a propósito de la maternidad (2009, T1, p. 73). Aunque en este caso se pondrá el foco en las presencias de la antigüedad griega y precolombina como un posible hilo conductor que conecta tres aspectos relevantes de su obra: el problema de la nación, el humanismo y la condición femenina.

Esto se realizará a partir de la construcción de dos argumentos distinguibles pero interrelacionados. El primero corresponde a la problemática relación de lo femenino con el conocimiento, la poesía y el arte (tópicos humanistas); cuestión muchas veces introyectada en la experiencia familiar e individual de la poeta. El segundo hace referencia a la necesidad de hablar desde la entraña y la relación problemática que ese gesto teje entre la nación, la poesía, la mujer y los pueblos indígenas.

La construcción de ese hilo implica al menos tres pasos. Primero, existe un trabajo de identificación de referencias a indígenas precolombinos y griegos antiguos. Segundo, está la contextualización de dichas referencias, que permitan delimitar posibles horizontes de sentido para las mismas. Por último, se encuentra la labor de mostrar el modo en que estas presencias dialogan con aspectos relevantes de su obra y, por ende, pueden ayudar a iluminar aspectos profundamente interesantes de la misma.

En el siguiente apartado se mencionarán e identificarán parte de las referencias encontradas en la *Obra completa* de Yolanda Bedregal. Sólo en algunos casos se profundizará específicamente en su sentido. Este ejercicio se realiza esencialmente en las dos últimas partes del texto, correspondientes al desarrollo de sendos argumentos ya explicitados. Al principio del segundo apartado se provee una dimensión contextual que pretende cumplir con el segundo paso de la construcción de estos hilos argumentativos.

2. Identificación de referencias

Las referencias a presencias de las antigüedades indígenas y griegas en la obra de Yolanda Bedregal son variadas, aunque, a tono con la época, adquieren importancia como referente habilitador de la búsqueda de una reflexión profunda, la que se encuentra vinculada a preguntas generales como el rol de la poesía y el arte en la modernidad; la vocación y su relación con la escritura poética; la definición de la bolivianidad; la relación de los pueblos indígenas con el resto de la sociedad; la relación del individuo con la divinidad y con la muerte; el problema del origen y del conocimiento; la intimidad y la condición femenina, especialmente la de madre.

Sobre el rol de la poesía, y del arte en general, en el contexto de la modernidad, se encuentran referencias a filósofos griegos y pensadores antiguos (2009, T3, p. 99), especialmente en sus ensayos. Hay menciones a Platón (2009, T3, p. 39), Aristóteles (2009, T3, p. 40; 132), Heráclito (2009, T3, p. 132), Empédocles (2009, T3, p. 41) y Lucrecio (2009, T3, p. 41). En el ensayo “La poesía es también un alto magisterio”, hay una referencia que pone como modelo el goce y celebración griega frente a la poesía (2009, T4, p. 34). Por otro lado, en su novela *Bajo el oscuro sol*, el piano incendiado del principio es comparado con un Grifo, animal mitológico griego (2009, T3, p. 62). Éste era asociado con Apolo, dios patrono de las artes, por lo que su destrucción puede pensarse metafori-

zando la condición moderna de dichas disciplinas, especialmente dificultosa para la mujer en un contexto de inestabilidad política.

Hay también referencias a la antigüedad precolombina en este tópico (la poesía/arte en la modernidad), aunque en general sin una individuación y en una clave indigenista. Por ejemplo, en la versión de las *Obras completas* del poema “Apuntes cuzqueños” se enfatiza la cualidad milenaria de la ciudad a partir de su geología, su “Pirámide/ de los siglos”, sus “ancestrales sueños” y sus “Monteras rojas/falda azul de las/indias/que fueron ñustas/ vírgenes del Incario/y hoy/son friso rebelde/de kero antiguo” (2009, T1, pp. 129-130). La versión original está más cargada hacia esa cualidad (2009, T1, pp. 757-758), que en ambos casos se relaciona con su condición de “novia de artistas” y fuente de inspiración, incluso telúrica. En ese sentido, parece ser un espacio que contiene un mundo autónomo, un universo de sentido ajeno pero propio al que resulta imposible pero ineludible acceder.

En sus ensayos puede encontrarse una parte del sentido de estas referencias poéticas, pues en esos escritos se despliega una concepción de la poesía y de la sensibilidad poética como posibilidades de religarse a una cierta experiencia o conciencia originaria. En esta dimensión se establece una relación entre poesía, arte y mito que se asienta en una concepción del misterio como ineludible para el humano; asociando el relato mítico a los modos de abordar el arcano en la antigüedad (2009, T4, p. 132)².

Por cierto, gran parte de las referencias al ámbito de lo precolombino también tienen una íntima relación con la construcción y delimitación de la bolivianidad. En ese sentido, la presencia de Tiwanaku (2009, T1, pp. 164-166), o de aspectos específicos que lo conforman, como los monolitos (T1, p. 327) o la Puerta del Sol (T1, p. 165), es extensa, cuestión proporcional a la valoración de tal pueblo en los discursos nacionales de principios y mediados del siglo XX boliviano (Nicolas y Quisbert, 2014, pp. 15-23). También hay menciones en similar sentido al Incario o Tawantinsuyo en clave nostálgica: sus musas fueron acalladas por las espadas y arcabuces (2009, T4, p. 156); Inti está cubierto con un aguayo de luto a la sombra de la cruz (2009, T1, p. 758); los mitos de Manco Kápac, Mama Ojlo y Thunupa se entienden como símbolos milena-

2 Una versión biologicista e inquietante de esta concepción de la poesía puede encontrarse en el inicio de una antología de poesía oral-traumática y cósmica de Yolanda Bedregal, realizada por el Frente de Afirmación Hispanista. Ahora bien, la aparición del lenguaje entre los primates humanos africanos que se dispersaron por el planeta no se puede comprender si no aceptamos la concepción de imágenes convertidas en sonidos guturales articulados a los que denominamos parábolas o palabras. Así pues, si deseamos conocer más acerca de los orígenes de la lengua, tendremos que estudiar los mensajes que el poeta concibe durante sus sueños o estados de inspiración, porque éstos pertenecen a la memoria antigua del hombre, guardada en su paleocórtex cerebral (Arias, 2010, p. 1).

rios todavía penetrantes (2009, T4, pp. 169-171). En sus ensayos existe una profundización de la relación de las culturas originarias con la nacionalidad contemporánea, que en varios momentos recurre al recuerdo y valoración de la cultura precolombina, especialmente de su patrimonio lingüístico. En buena medida se encuentra operando continuamente una concepción cultural asociada a la idea de mestizaje, por medio de una metáfora agrícola/culturalista que supone una cultura –la indígena– como enraizada y otra –la occidental– como trasplantada. De esa situación se derivaría tanto buena parte de las problemáticas de la nación y el continente, como también su potencia creadora.

En estudios sobre la poesía boliviana aparecen también varias referencias al mundo griego, aunque no de modo directo, sino a través de citas o menciones a poetas modernistas como Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo o Gregorio Reynolds. Éstas se encuentran de dos formas principalmente, una primera en poesías o fragmentos analizados por Bedregal; y otra que es un juicio de valor a la gran presencia de lo griego –y otros tópicos ajenos a la nacionalidad– en la obra de estos autores: ello es indicativo de un canto desligado del pueblo (2009, T4, pp. 125, 138 y 166).

Con respecto a una perspectiva existencial, asociada a la relación del individuo con lo universal y con la muerte, especialmente, también aparecen diversas referencias a estas antigüedades. Por un lado, varias referencias a lo precolombino juegan un rol telúrico, hecho que puede leerse como una posible salida ante el misterio del absoluto. Así, por ejemplo, la madre tierra, que podría ser la Pachamama, entrega un beso y una flor que tranquiliza a un recién nacido en “El año niño nació llorando” (2009, T2, p. 240). En este poema también hay una referencia al “papá tiempo”, que podría ser Cronos, que con un astro hace lo suyo para calmar al bebé.

En “Carta de amor” aparece Inti, el Tahuantinsuyo y un rezo en quichua y aymara como ancestros nacidos a partir de una espiga geométrica que le permite a la hablante entregar una carta de amor al resto de la sociedad (2009, T2, p. 485). Algo muy opuesto aparece en el poema “Marihuana”, donde los “estertores psicodélicos” de su hijo adolescente ahogan “La Música de las Esferas pitagóricas” (2009, T1, p. 578). Es que una tradicional lectura del pitagorismo hace referencia a la geometría y la matemática como formas de acceso a la armonía universal³, y mientras en el primer caso hay un afán de arribar hacia ella, en el segundo hay una clausura de su posibilidad.

3 Esta idea también puede encontrarse en “Flujo” (2009, T1, p. 523).

Por otro lado, en *Del mar y la ceniza* hay una reflexión intensa sobre la relación entre lo absoluto y lo individual, donde las figuras del mar y del Océano adquieren centralidad como metáforas de lo eterno. De hecho, en el prólogo de Nicolás Fernández Naranjo se compara a Yolanda con Tales de Mileto (1957, XV); y en la antigua Grecia el Océano era concebido como un río gigantesco que rodeaba la tierra y cuyo inicio se confundía con su final, como se puede leer en *La Iliada*, asemejándose al Uroboros. Desde un elemento opuesto, pero apelando a la misma lógica cíclica, se encuentra “Fénix” (2009, T2, p. 259), animal mítico de la antigua Grecia. De modo más paradójico se unen el Tiempo y el Océano en “Viaje inmóvil” (2009, T3, p. 463).

Otro afán existencial será la búsqueda de la belleza⁴, especialmente en la medida en que, desde la triada platónica, ésta también se entiende como lo bueno y lo verdadero. Esto es especialmente claro cuando esa posibilidad está determinada por una armonía con el “ser” y con los impulsos juveniles, como aparece expresado en la “Carta que no llegó a destino” (2009, T4, pp. 21-23). Esa búsqueda de la belleza como forma de acceder a lo absoluto se encuentra claramente expresada en un poema de *Ecos*, anclado en el Génesis y dedicado al escultor chileno Tótila Albert (2009, T1, p. 247).

A nivel del problema del origen, los poemas finales de *Nadir* son relevantes, y tienen diversas referencias conceptuales al ámbito griego, aunque no haya menciones explícitas a figuras míticas, históricas o episodios helenos. En “La danza” hay un paso del Caos al Cosmos (2009, T1, pp. 494-498); y en “Libreto para desolación y sortilegios” se habla de la tragedia de lo humano (2009, T1, p. 502), vinculada a la condición intermedia entre animalidad y divinidad (2009, T1, pp. 507-508); a la geometría celestial e inalcanzable pero irrenunciable, e incluso asociada al amor (2009, T1, pp. 509-512); y a la palabra como bálsamo espiritual que adquiere una dimensión divina (2009, T1, pp. 516-519), posible de asociar a la concepción de Logos⁵ como Dios, que aparece en el neoplatonismo y en el cristianismo primitivo.

Hay también referencias a la antigüedad a propósito de la intimidad y de los recuerdos de la niñez. Por ejemplo, con el mármol oponiéndose a la raíz en un sueño donde un hombre la abraza como enredadera (2009, T3, p. 427) o

4 En su *Historia del arte para niños*, Yolanda Bedregal describe a los griegos como “El pueblo que buscaba la belleza” (2009b, p. 6).

5 La palabra se enmarca en “un friso/del color de la nada” (2009, T1, p. 518). Los frisos son bandas decorativas de edificios que tienen como referente típico al Partenón. De hecho, en su *Historia del arte para niños*, Bedregal relaciona a la cultura griega con el friso (Bedregal, 2009a, p. 7).

con las Landas –nombre galo para la tierra– como parte de su propia imagen (2009, T3, p. 457).

En “Aquel caballo de madera”, Bedregal canta a un juguete de su infancia que, incinerado, parece convertirse en un Pegaso que adquiere “alas de lumbre/ donde estaba la cabeza/le nació un resplandor” (T1, p. 459). El fuego purifica la materia gastada, pero la idea y el sentido de un espíritu del juego y de la niñez se preserva, y se afirma también como central para la poesía (2009, T4, pp. 39-43). También, en la fábula “La araña”, es posible ver reminiscencias de la historia de Narciso (T3, pp. 681-682).

3. Lo femenino, el conocimiento y el arte

El patriarcado es una forma de dominación de larga duración que implica una posición subordinada de la mujer frente al hombre, cuestión a su vez asociada a una serie de dicotomías que reproducen y extienden tal relación (activo-pasivo; público-privado; fuerte-débil; razón-sentimiento; cultura-naturaleza). Esta situación, que perdura hasta hoy, está siendo radicalmente impugnada a nivel global, y durante la modernidad ha sido un lastre para la participación de la mujer en el espacio público (Fraser, 1997, pp. 100-104), tanto a nivel cultural como político, cuestión que se proyecta de formas específicas y ambivalentes en la escritura femenina en la América Latina a mediados del siglo XX. Así, por ejemplo, al mismo tiempo que las mujeres se vieron encasilladas en ciertos géneros y tópicos –considerados menores–; son valoradas con adjetivos masculinizantes; o deben desarrollar una serie de estrategias de posicionamiento que indican una condición de sujeto siempre incompleta. Según Ana Pizarro, también construyen redes de apoyo mutuo que denomina “el invisible college” (del que Bedregal parece participar⁶); son muchas veces transgresoras, aunque al mismo tiempo afirmen ciertas características de la femineidad (Pizarro, 2004, p. 171). En alguna medida, esto dice relación con la necesidad de guardar apariencias, al mismo tiempo que se introducen diversos mecanismos estéticos que buscan subvertir aspectos de lo establecido, cuestión complementaria a lo dicho por Mónica Velásquez a propósito de la autocensura (2009, T1, p. 54)

6 En su biblioteca hay múltiples libros de diversas autoras de poesía con dedicatorias a Yolanda, cuestión que da cuenta de redes de apoyo y seguramente de lectura mutua. También hay un poema dedicado a Juana de Ibarborou, así como cartas entre ambas. La figura de Gabriela Mistral es relevante también, pues Bedregal es organizadora de un homenaje en la hora de su muerte, así como también escribe un estudio sobre su poesía. Por otro lado, a propósito de las estrategias de posicionamiento, el libro *Del mar y la ceniza* (1958) está dedicado a Ricardo Latcham. También, en la colección Neruda del Archivo Central Andrés Bello he podido identificar una copia de *Almadia* con el Ex Libris del Nobel chileno.

De hecho, parte de esos mecanismos estéticos descritos por Francine Masiello se encuentran en Yolanda Bedregal, de quien se ha destacado ya su intuición feminista (Aquim, 2013). En específico, la búsqueda por la fragmentación, principalmente la disgregación formal que busca rechazar la estabilidad de la palabra dislocando las identidades unívocas (Masiello, 1985, p. 818), y la desexualización de los personajes femeninos, que se alejan de los ideales tradicionales de esposa y madre (Masiello, 1985, p. 814)⁷. Esto último también puede leerse en Mitre (1999), a propósito de una mínima referencia al erotismo dentro de su poética, así como a la concepción ambigua de la maternidad y el amor que, al mismo tiempo de ser una bella alegría, es fuente de profundo dolor y culpa (pp. 24-26). Ciertamente, el tratamiento del aborto y el incesto en *Bajo el oscuro sol* es fundamental para comprender esa concepción subversiva del rol femenino como madre y pareja/esposa.

Al mismo tiempo, esta concepción ambigua de los roles femeninos dice relación con una búsqueda más amplia por desbaratar el pensamiento dicotómico, cuestión asociada al primer mecanismo estético comentado, y que es una característica común con otras autoras, como Juana de Ibarborou (Aedo, 2016), poeta uruguaya a quien Bedregal le dedica “La danza”. La fragmentariedad y la anulación de las dicotomías nos acercan a los planteamientos de Mónica Velásquez a propósito de una poética cuya centralidad es una mirada que adquiere creciente conciencia de la imposibilidad de la totalidad fuera del momento de la muerte (2009, T1, pp. 51-52), que resulta del todo necesaria para comprender la obra de Bedregal, en la medida que implica una cierta negación de la pretensión de totalidad, de la cual ella quedaba inevitablemente fuera por su condición de mujer.

En ese sentido, la afirmación de ciertas características femeninas permite vislumbrar una propuesta de salida para ciertas aporías de dicha búsqueda, asociada al epígrafe del artículo: el afán del conocimiento puro como un camino sin salida, como una forma de perderse, cuestión asociada al menos a tres elementos: la masculinizada búsqueda de la cultura nacional a partir de especulaciones que aspiran a decodificar totalidades regionales, nacionales o continentales⁸;

7 Otros dos, vinculados a la descolocación de la familia tradicional y a la relevación de las relaciones horizontales y de amistad entre mujeres (Masiello, 1985, pp. 814-815), no parecen encontrarse presentes de modo tan claro en la obra de Bedregal.

8 De acuerdo con Federico Blanco Catacora (1958), “Roberto Prudencio y Guillermo Francovich buscaban descifrar el enigma del mundo que les rodea”. En términos continentales, se puede revisar *Crítica a la razón latinoamericana* (2009), de Santiago Castro Gómez, específicamente el capítulo “Populismo y filosofía. Los discursos de la identidad en la filosofía latinoamericana del siglo XX”. En especial resultan interesantes la imagen del filósofo-intelectual como exégeta o terapeuta de la nación y las conclusiones, vinculadas a una crítica a la búsqueda mitológica del origen como acreditación ontológica de verdad y, por ende, de derecho público (pp. 94-97).

los distintos procesos de profesionalización y diferenciación de las disciplinas humanistas y artísticas, vinculados a la creación de institucionalidad universitaria (Callisaya 2016; Taborga, 2001, pp. 27-31); y la falsa dicotomía entre politización y autonomía en el ámbito de la cultura, cuestión que se exacerba en el contexto de la Guerra Fría (Albuquerque, 2011; Franco, 2003, pp. 35-80).

En la década de 1950 el contexto nacional e internacional exacerbaba la tensión entre autonomía y politización en el ámbito del conocimiento, pues entre otras cosas la llamada guerra fría cultural implicaba una disputa conceptual e ideológica donde la asociación de la libertad con la despolitización artística era promovida por el gobierno norteamericano y por diversas instituciones culturales internacionales como el Congreso por la Libertad de la Cultura (Iber, 2012). Es posible vislumbrar estas reflexiones en el ensayo de Bedregal referido a la labor y sentido del P.E.N. Club (2009, T4, p. 411), donde también se afirma la contradicción entre la creación cultural y la belicosidad a partir de la máxima romana “*Inter armas silent musae*, entre las armas callan las musas” (2009, T4, p. 414).

La fotografía posterior a ese artículo en su edición de las *Obras Completas* muestra un homenaje realizado a Ricardo Latcham en su condición de presidente del P.E.N. Club chileno. Este último era conocido de Bedregal, y en su biblioteca⁹ existen algunos de los pocos libros disponibles en Chile de la poeta; Latcham era parte del círculo de Juan Gómez Millas, ferviente defensor de la autonomía de los sabios (Riobó *et al.*, 2017) y durante su rectoría entre 1953 y 1963 Bedregal visita Chile. El 11 de julio de 1955 realiza la conferencia “Expresiones del folklore boliviano”¹⁰. El poema “Cielo de Osorno” (2009, T2, pp. 338-339) está fechado el mismo año; y el 21 de febrero de 1956 se publica el poema “Viene un niño”, dedicado a Catalina Sáez de Bedregal y Rafael Bedregal Sáez, esposa e hijo de su hermano Álvaro¹¹.

A nivel boliviano, en la escritura de Roberto Prudencio de la segunda mitad de la década de 1940 y principios de la siguiente es posible encontrar muy claramente la oposición entre autonomía y politización en el ámbito de la cultura (Prudencio, 1947 y 1951). Prudencio saldrá al poco tiempo a París,

9 Disponible en la colección Ricardo Latcham de la Biblioteca Eugenio Pereira Salas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

10 Correspondencia del Secretario General de la Universidad de Chile, Álvaro Bunster (volumen II).

11 Por conversaciones he llegado a saber que vivía un exilio en Chile, pero no tengo la certeza documental de aquello.

comisionado en la UNESCO¹², volviendo en 1952 y siendo elegido decano de la Facultad de Filosofía y Educación. Dos años después se dará uno de los episodios más intensos asociados a esta dicotomía, pues luego de que en el marco de la Revolución Universitaria se reemplace a todo el consejo universitario, Prudencio escribe una airada carta pública en contra de José Antonio Arze, quien lo había reemplazado, acusando que la universidad, “templo de la ciencia, ha sido mancillado por la concupiscencia y la política” (Montenegro, 1982, pp. 43-44). La respuesta será la destrucción de su casa y su biblioteca, y el posterior exilio a Chile¹³. Este episodio tuvo un final particularmente trágico por la muerte de su hija, Malena Prudencio Lizón¹⁴, a quien Bedregal le dedica un poema el día 29 de agosto de 1955 (2009, T2, pp. 110-112).

En cualquier caso, entiendo que ésta es una falsa dicotomía, en la medida que una posición de “autonomía de los sabios” oscurece la inherente politicidad de toda actividad, especialmente de una intelectual y cultural. En ese sentido, la búsqueda por preservar una suerte de pureza en el trabajo académico resulta del todo problemática, y en alguna medida es también un dispositivo de exclusión e inclusión a la esfera intelectual. Es que en la pretensión de ser el exégeta de los misterios del pueblo; o de elevar el espíritu hasta fundirse con el infinito y/o el origen, algunos de los afanes de estos “sabios” se vuelven caminos sin salida. O cuya única salida es la muerte, como afirma Bedregal sobre José Eduardo Guerra, primero y Roberto Prudencio, después, cuando dice que la muerte física debió haber alivianado su angustia existencial, en la medida que se hicieron uno con el misterio.

Por cierto, ésta no es una inquietud ajena a Bedregal, y, de acuerdo con Virginia Ayllón, está conectada con el oficio escritural que implica partir pero nunca llegar (2009, T4, p. 9). Pero en la poeta hay una forma distinta de abordar el mismo problema, que se vislumbra especialmente al final del libro *Nadir*.

12 R. Prudencio, Al Señor Rector de la Universidad. La Paz, 20 marzo de 1951. Carta encontrada en Correspondencia de la UMSA, Escuela de Filosofía y Educación. En la misiva, se solicita licencia por dos años para ser el delegado de Bolivia ante la UNESCO, en Francia. Debido a ello, también renuncia a la decanatura de la Facultad de Ciencias Sociales.

13 Este resultado tiene, en realidad, una profundidad mayor. Las desavenencias entre el MNR y Prudencio venían ya desde 1946, cuando éste renuncia y fustiga al gobierno de Villarroel públicamente, siendo senador movimientista. Este episodio marca un giro ideológico también en Prudencio, que pasa de un nacionalismo telúrico a un liberal-conservadurismo decadentista.

14 En la biblioteca de Bedregal, que se encuentra en la “Casa del poeta”, se pueden encontrar varios libros dedicados a Roberto Prudencio. Además, ella escribió en la revista *Kollasuyo* y tiene varios números de la misma en su biblioteca donada a la Biblioteca Patrimonial Arturo Costa de la Torre, que está en la Casa de la Cultura Franz Tamayo. En las *Obras Completas* de Bedregal hay varias fotos en las que está presente Roberto Prudencio. Existía, entonces, un conocimiento mutuo, por lo que el poema dedicado a su hija no es casualidad.

Así, en el poema “Voy a cantarme” (2009, T1, pp. 491-493), Yolanda de Bolivia parece encontrarse frente a una contradictoria desazón, expresada en una fusión de opuestos especialmente aguda:

Voy a desvestirme de todas las texturas
para buscar la nada mil veces milenaria
donde tuvo su origen la chispa del mirar
quiero sentarme como una momia incaica
en la altura más honda de los montes invertidos.

La búsqueda de lo primigenio le resulta vedada, al punto que ni siquiera la máxima quietud ni el mayor sacrificio la habilitan:

Pude haber sido alga, cascajo o almeja
y estoy aquí de Cristo reventando milagros
Pero yo quiero regresar
cavar hasta topar la aurora
hundir los ojos con los dedos
hasta donde nació la luz
arañar las fibras .../
desnacer todo a todo, descascarme en la semilla (...) Yolanda pequeña,
no hay regreso
No te puedes cantar.

Sin embargo, el poema inmediatamente posterior, “La danza” (2009, T1, pp. 494-498), indica una salida. Ésta consiste en una suerte de relato de la creación, concebida como paso del caos al cosmos¹⁵, cambio que se encuentra mediado por el movimiento, que, a su vez, está habilitado por el arte¹⁶. Es que en este poema la creación no es una cuestión meramente física, sino profundamente antropológica. En efecto, “El Hombre/en parda greda/diminuto gusano/era sólo una mancha/del Universo INMÓVIL”, cuestión que va cambiando en la medida que se adquiere conciencia del ritmo de la naturaleza que nos rodea. A partir de ello Bedregal nos dice: “Y COMENZÓ LA DANZA DEL UNIVERSO ENTERO (...) Aquel pardo gusano de pronto tuvo música/de pronto tuvo lágrimas/y empezó su delirio”. Es que el movimiento es vida, y en ella “Hubo todos los gestos/de los hachones ebrios:/terror/espanto/súplica/ternura/amor/deseo/laxitud/plenitud”. En otras palabras, no hay posibili-

15 En el primer punto del programa de la cátedra de filosofía griega que Roberto Prudencio presenta en 1944 aparece la misma idea: “La filosofía como producto de la cultura griega. La filosofía, algo que el hombre hace, es un hacer y en especial un hacer griego. Diferencia entre las Teogonías y Cosmogonías y la Filosofía. Origen de ésta en la pregunta ontológica. Carácter de “Ti to on” griego. El “De-finit” y la estructura mental del hombre griego. Esencia de la Definición. La concepción griega del mundo. *El Caos como infinitud y el Cosmos como finitud*” (Prudencio, 1944). Destacado en cursiva mía.

16 En “De la poesía: panorama de la poesía boliviana”, se afirma que la cualidad ordenadora que habilita pasar del Caos al Cosmos la tiene la poesía (2009, T4, p. 133).

dad de higienizar la experiencia vital, evitar “lo malo” es negar lo humano: el Cosmos brindado por el arte estriba precisamente en la capacidad de soportar la contradicción y la tensión: “Nacimiento y Muerte simultáneos/Las células efímeras/captando eternidades”.

De lo anterior quiero destacar tres aspectos. Primero, que en el paso de la inercia a la vitalidad existe un gesto prometeico que, si bien no es explicitado ni individualizado, el hecho de ser una chispa que enciende a un cuerpo de arcilla se encuentra en línea con el mito de Prometeo consignado en la biblioteca mitológica de Apolodoro (I, 45/VIII). También es útil recordar que la figura de Prometeo como patrono de la libertad, la ciencia y el arte, es utilizada –incluso en relación con la Universidad– durante esos años¹⁷; y la ambivalencia de un fuego que es letal y vital resulta del todo acorde a la reflexión poética. Es más, el poema *Prometeo* de Goethe es una referencia fundamental para la concepción de “lo verdaderamente humano” en Prudencio (1932).

En segundo lugar, aparece la concepción unitaria del arte, que parece tener una expresión plástica en su obra “Homenaje a Orfeo” (2009, T5, p. 115) donde aparece un padre indígena (por sus rasgos y vestimenta: chullo y poncho) tocando una lira que es también un bebé, rodeado de varias letras, muchas de ellas griegas (2009, T5, p. 115). El hombre está mirando hacia el cielo, por donde vuela un pajarito. Vale la pena pensar esta imagen a la luz de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke, a quien Bedregal había leído (2009, T4, p. 324). La relación de Orfeo con la naturaleza y su muerte como habilitadora de la poesía¹⁸ y, por ende, como necesaria para la transformación y la toma de conciencia plena (Barral, 1995, pp. 24-26), son imágenes que se pueden ver vívidas en el poema “Elegía para una rosa” (2009, T2, p. 287). La ética órfica y poética que implica una “formulación religiosa de la disciplina del poeta, el sentido de la vida de creación” (Barral, 1995, pp. 26-27), pero que se presenta como doctrina general para la humanidad a través de los últimos versos: “a la callada tierra exclama: fluyo/a las rápidas aguas diles: soy” (Rilke, 1995, p. 149); aparece en Bedregal como la responsabilidad radical con la palabra (Velásquez, 2009, pp. 65-66). La concepción del canto como existencia y la necesidad del poeta de conectarse con el ritmo de la vida y la naturaleza implica fundirse: “(...) Sabe/olvidar que cantas. El canto fluye./Cantar es en verdad otro aliento,/un soplo en torno de nada. Un vuelo de Dios. Un viento” (Rilke, 1995, p. 43), puede verse en la imagen comentada a propósito del niño-lira, pero tam-

17 Hay al menos cuatro referencias a su figura en esa línea en la revista *Kollasuyo*.

18 “Orfeo muere para eternizar la poesía, para que siga la estirpe de hombres en deuda, *oyentes y bocas de la naturaleza*” (Barral, 1995, p. 24).

bién del pajarillo que el Orfeo¹⁹ boliviano observa: “La función de la poesía es la de una legión militante de arcángeles que custodian el mundo, que le extraen su belleza y le marcan su camino de amor” (2009, T4, p. 153).

La posibilidad de oír esa hermosura es divina, pues Dios parece estar reposando en todo lo que nos rodea (y sólo nosotros los humanos hemos perdido la conciencia de ello). Esta idea se encuentra tanto en Hermes Trismegisto y el cosmoteísmo (Assman, 2008, pp. 234-235) como en el mito órfico que explica el paso de la unidad primigenia a la realidad contemporánea: la muerte de Dionisio como causa del nacimiento de los hombres y su reconstrucción como proceso asociado a la muerte y reencarnación de la vida (Riedweg, 1997, p. 44). Esta idea de la divinidad y su relación con lo humano se encuentra en “Palabras a mis hijos” (2009, T2, p. 374), poema dedicado a Rosángela Conitzer y sus compañeros bachilleres: “Y que en ti, sólo en ti, dentro de ti/se apoya el mundo/de igual manera que se apoya/en cada uno de los hombres”. Por cierto, el orfismo también aparece como relevante en otros poetas contemporáneos a Bedregal, como José Lezama Lima o María Zambrano (Carrillo, 2015).

Ahora bien, aun cuando la poesía cumple un rol fundamental –al punto de plantear a los versos como las formas de referirse a los temas más elevados, a propósito de la poesía científica antigua²⁰ (2009, T3, p. 41)–, son varios los puntos de diálogo con otras modalidades artísticas. Por ejemplo, en el poema “Frente a mi retrato” (2009, T1, pp. 485-486) se reflexiona frente a su imagen juvenil: “Enmarcada en un rectángulo de sombras/–como de una ventana en el vacío–”, cambiada a partir de un paso del tiempo que se expresa haciendo referencia al habla, a la danza y a la escultura: “Mi garganta latió su pulso isócrono/en latigazos y caricias./Mis pies danzaron, y mis manos saben/las formas de la arcilla atormentada” (p. 774). Finalmente, y a partir de la metáfora de la vida como texto “escrito todo en hoja blanca”, se afirma que la muerte será la única posibilidad para leerse por completo.

En un sentido similar, en un artículo de 1948 sobre una exposición de Juan Rimša, Bedregal afirma que “cuando se acerca un concierto, una exposición, o al abrir un libro, se produce una especie de preparación interior para el rito de la comunión” (2009, T5, p. 17), y luego plantea que “los artistas son los únicos que han dejado en sus obras un testimonio de la vida del hombre sobre la tierra” (2009, T5, p. 18).

19 Otra posible lectura del Orfeo la plantea Christian Quenta a propósito de *Bajo el oscuro sol* (2013, p. 79).

20 Se menciona a Empédocles y Lucrecio, ambos con elementos órficos en su obra.

Más centrada en la danza se encuentran las referencias a Valentina Romanoff, que incluyen un poema, tres artículos y un libreto poético para la obra “Desolación y sortilegios”. En el poema, publicado en *Almadía*, se canta al “extraño imán en el vacío”, generado porque “La bailarina inventa el ritmo breve/el ritmo eterno que al nacer se muere” (2009, T1, pp. 347-348). Este filo visibilizado por la expresión artística se vincula nuevamente con la condición humana en los sortilegios –palabra que hace referencia a adivinaciones o magias negras. Ellos son una suerte de diálogos poético-filosóficos vinculados a diversos ámbitos de la experiencia humana: el dolor, la búsqueda, el amor, la memoria, el sosiego (2009, T1, pp. 501-519).

Por otro lado, en sus artículos se puede vislumbrar una afirmación de la danza moderna como una vuelta a lo elemental, que, escondido por lo superfluo, comienza a revelarse nuevamente. Si en algunos casos –como el de Isadora Duncan, mencionada por Bedregal como superada por el estilo cultivado por Romanoff (2009, T5, pp. 117-118)– fue la vuelta a lo griego una parte relevante de ese gesto (Jiménez, 2013); el recuerdo de lo precolombino es más central aquí. De hecho, la misma Yolanda Bedregal –alumna de Romanoff– participó en el ballet *Amerindia*, y de acuerdo a la investigación de Gabriela Saldías (2019), las bailarinas fueron presentadas en la prensa de la época como discípulas de Terpsícore; Bedregal representó a una princesa indígena en el acto sexto. Así la danza –en conjunto con todo el arte moderno– parece compartir con la poesía una cualidad reveladora, que la escritora enfrenta a una máxima de Heráclito: la naturaleza ama esconderse (2009, T3, p. 132).

De este modo, la aporía antes comentada parece tener una salida, ya no vinculada a una meditación que te eleva y purifica –imposible de intentar desde un cuerpo femenino²¹–, sino a una acción que te mueve y ensucia. Es interesante entonces –y éste es el tercer punto– la tensión que adquiere la salida propuesta, a propósito de la femineidad: si por un lado la danza es una cuestión eminentemente femenina, el mandato del movimiento tiende a ser más masculinizante²². Esta tensión se encuentra en potencia ya en *Naufragio*, por ejemplo, cuando en el relato “A bordo de mí misma” el ansia de un viaje eterno se opone

21 En una entrevista realizada por Kathy Leonard y publicada en la revista *Sincronía* (1998), Bedregal afirma: “Como cualquier mujer, tenía de joven muchas ocupaciones de rutina que no pueden esperar, tareas que nadie nota cuando están bien hechas y todos reclaman cuando faltan; la única hora en que podía escribir tranquila era tarde en la noche y lo hacía –como lo sigo haciendo– en cualquier papel, en el revés de las envolturas de cigarrillos, siempre a mano y con varias correcciones. Mi marido madrugaba, botaba las colillas de cigarrillos, juntaba los papeluchos, los descifraba y copiaba todo lo que yo había escrito la noche anterior. Creo que sin su ayuda su apoyo y su admiración no habría publicado cuanto publiqué. Además, tradujo al alemán toda mi obra y fue un crítico exigente y cuidadoso”. Versión digital disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/bedregal.htm> [Consultado el 22-8-19]

22 La oposición Hermes-Hestia es relevante en ese sentido; lo femenino como parte del hogar y lo privado –el Oikos– implica una estética opuesta a la circulación masculina por el espacio público (Vernant, 1985, pp. 135-183).

a una quietud insoportable, al mismo tiempo que se acepta la condición ambigua de “Nunca estar quieta ni tampoco estar siempre viajando” (2009, T3, p. 468). La angustia provocada por esta situación se suaviza con la posibilidad de leer en las noches, habilitándola a ver “cómo la verdad se va por el camino que no conozco todavía” (2009, T3, p. 468).

En ese sentido, la posibilidad de develar lo escondido desde el arte implica también una crítica a la racionalidad técnica y meramente utilitaria –en la medida que no deja espacio para el goce estético²³ (2009, T4, p. 129)–, y una valoración de quien habla “desde la entraña”. Esto último adquiere, en la obra de Bedregal, al menos dos niveles: el maternal-femenino y el nacional.

4. Hablar desde la entraña

Con respecto al primer nivel, la novela *Bajo el oscuro sol* parece ser particularmente lúcida a propósito de la condición trágica que implica para la mujer intentar hablar: todas las estrategias de posicionamiento fracasan, y el mandato de servilismo llevado al extremo (es decir, lo exactamente opuesto a la lucha edípica contra el destino), termina con la fatalidad del incesto y el aborto, cuestión excelentemente trabajada por Ana Rebeca Prada (2012) y Leonardo García Pabón (2007). De hecho, la muerte de Loreto se da precisamente cuando aspira a buscar la entraña definitiva, la Palabra con mayúscula:

¿Y qué decir? ¿Con qué palabra? Debe existir la palabra primigenia custodia de la doctrina milenaria que todo lo explica, tal vez ya está inscrita en la entraña de la bestia, en el vuelo de los pájaros, en algún vaso ritual o en la gema depositada en la boca de las momias. La Palabra, la inefable, quees semilla, flor, árbol, fragancia, cuna, barco, ataúd, ceniza y humo. ¿Dónde encontrarla? ¿Tiwanacu, Teotihuacán, Menfis, Pekín, Delfos o Babilonia? ¿Permanecerá oculta en caverna, sinagoga, zigurat, catedral o rascacielos? ¿Será sólo eco del Verbo que los ruidos anulan...?

Una descarga de ametralladora sacudió la ventana y apagó el divagar de Loreto (2009, T3, p. 79).

Por cierto, el hablar desde la entraña no es una posibilidad exclusivamente trágica, sino también un motivo de profunda esperanza y alegría, en la medida que conecta con lo eterno o lo cósmico, especialmente en su poética previa a la adolescencia de sus hijos. En *Collar de nueve lunas* se canta que “¡Un ovillo de

23 No parece haber una visión antimoderna en Bedregal. De hecho, en “Frente a la radio” la técnica aparece como positiva, ligada a una posibilidad de expansión del mundo interior: “La música tiene la llave de todos los caminos” (2009, T3, p. 445).

gritos rodará por el mundo!/El ánfora²⁴ del sueño se vaciará en vigilias/desde el perfil henchido de la novena luna” (2009, T1, p. 439); y en *Juan Gert* se plantea: “hilas con mi sangre el Universo,/hijo mío./Creces dentro de mí/como en vaso ritual” (2009, T1, p. 443), para luego convertirse en tierra fértil, urna bíblica, comunión y penitencia.

De este modo, la conexión con lo eterno trae implícita su ambivalencia, donde nacimiento, alegría, dolor y muerte se unen a propósito de la conciencia de ser parte de una “cadena de existencias, es decir que nuestra vida no nace sola, sino con toda la carga de nuestros antepasados” (Velásquez, 2009, p. 55), perspectiva incrustada en “Perdóname, niño mío”:

Fue toda una cadena de llanto y de dolores
el hilo que te trajo desde el no-ser dichoso
(...)
No me culpes, mi niño, si no pude negarte
albergue en mis entrañas;
y si tu vida es dura, perdóname desde hoy.
en tus ojos la luz de mis amores;
endulzaré en tu boca todas mis amarguras.
Pondré en tus manos íntegras las trizas de mi alma,
para que hagas con ellas tu escudo de alegrías.
(2009, T1, p. 435)

Una experiencia disruptiva de maternidad se encuentra también presente en los cuentos “Retorno” y “[Continuación de] Retorno”, aunque en este caso la hablante no se encuentra pariendo²⁵, sino esperando a una hermana. De acuerdo con Leonardo García Pabón, la casa en que se espera y el sótano que se describe (su entraña) es también el cerebro de la narradora, y actúa espejeando la sociedad boliviana, y específicamente algunos puntos ciegos del nacionalismo revolucionario y de la sociedad boliviana: lo indígena antiguo como una infancia nacional fosilizada pero añorada y la exclusión de los sectores más empobrecidos, usualmente indígenas contemporáneos (2009, pp. 42-43).

Así, en un rincón del sótano hay una *chullpa* (monumento funerario) milenaria llegada de un museo; el monumento está “apergaminado y pequeñito como un niño arrodillado” (2009, T3, p. 592) –imagen posible de relacionar a la de las momias incaicas ya comentada²⁶–, y ésta no es más que una de las muchas

24 En el capítulo “El pueblo que buscaba la belleza”, de la *Historia del arte para niños*, se asocian las ánforas a los griegos, y se comparan sus vasos con los tiwanakotas (2009, p. 6).

25 En “Viene un niño” (2009, T2, p. 345) también la maternidad es ajena, pero, aunque hay una referencia a una vida eterna olvidada al llegar al mundo, el tono es el opuesto a este cuento: alegría, amor y unidad.

26 El cuento “Retorno” es previo a *Nadir*, donde está el poema “Voy a cantarme”, en el cual aparece la imagen.

cosas que se encuentran en ese espacio contradictorio, múltiple y compacto que recuerda a una infancia que está “en nuestra sangre dormida” y que “sólo en algún momento de beatitud o de peligro nos lleva a un paraíso misterioso. La sola frase ‘cuando tenía seis años’ es la llave recogida en el fondo de un espejo para abrir alcobas olorosas de donde surge la vida primitiva hecha de fantasmas, de cielos y de infiernos pueriles” (2009, T3, p. 593).

Pero esa posibilidad de volver a una armonía o de lograr efectivamente el retorno, que todavía está viva en las primeras páginas de la continuación mediante la presencia de un fuego del hogar que preserva la unidad familiar, se ve rota por dos disrupciones: el posible amor de la hablante por Alejo, niño huérfano, pobre y ajeno a la brasa hogareña, que provoca su expulsión al ser descubierto por un tío; y el nacimiento de un niño en lugar de una niña. Finalmente, la familia se disgrega y el fuego es reemplazado por un radiador eléctrico (2009, T3, p. 597).

En efecto, en referencia a lo nacional, el problema de lo oculto y la necesidad de hablar desde la entraña son palmarios. Yolanda Bedregal incluso llega a afirmar que la bolivianidad está más cercana al mundo oriental, a propósito de cualidades aymaras e indígenas –en general– asociadas especialmente a la contemplación (2009, T4, p. 135). En ese sentido, aunque acepta que los códigos culturales más explícitos (el idioma español especialmente) serían occidentales, la forma profunda en que éstos son significados todavía estaría anclada a una experiencia ancestral inconsciente y asociada intensamente al paisaje y medio geográfico (2009, T4, pp. 154 y 168-169). En ciertos pasajes su perspectiva es profundamente telúrica. Inclusive, afirma la plausibilidad de las tesis de Villamil de Rada, relativas a la condición adánica de los aymaras (2009, T4, pp. 134-135 y 160). En ese sentido, cualquier occidentalidad estaría reposando en una raíz originaria; y esa contradicción –cuyo origen se encuentra en la invasión europea a América– estaría en la base de la necesidad de una cultura nacional que debe expresarse “desde la entraña”.

El modo de acceder a ella es, ciertamente, indigenista y folklorizante. Pero se expresa poéticamente de un modo que va matizándose y refinándose. En sus obras más tempranas es posible encontrar una minusvaloración de los pueblos originarios contemporáneos en relación con sus antepasados gloriosos, como se ve en “Cosechando ciudades”, de *Naufragio*, donde, mientras se vive una profunda conexión con la grandeza precolombina a propósito de la experiencia del paisaje –al punto que el Cuzco renace con el olor de los capulíes–, los indios contemporáneos llevan las maletas. Y en “Mis paisajes” (2009, T1, p. 117),

éstos se mezclan con una naturaleza musical e inspiradora coronada por el sol (todavía faltan décadas para su eclipse [García Pabón, 2009, p. 40]).

En el poema “Cuzco” (2009, T1, p. 757²⁷), publicado en 1937, hay un indigenismo explícito ya comentado. Más adelante en *Poemas*, específicamente en el “Canto al soldado desconocido” (2009, T1, pp. 164-166), la valoración de lo tiwanakota y su relación de trascendencia con lo boliviano aparece más explícitamente: “Fuiste hombre sencillo y enigmático/como la Puerta de Tihuanacu:/ Hombre del Ande,/pedazo de granito amasado con lágrimas,/hombre síntesis”.

Ahora bien, Tiwanaku y Cuzco no son equivalentes, y su relación es en 1954 asimilada a la de Grecia y Roma (2009, T5, p. 189): el primero es la fuente creadora de cultura y el segundo representa el momento de su concreción y expansión más efectiva: cultura y civilización, si seguimos la nomenclatura de Spengler –se utiliza la noción de “idea primaria” (2009, T5, p. 189)–, que jugó un rol fundamental en, al menos, la primera mitad del siglo XX. Seguramente esta relación implica una relativa jerarquía de los originales por sobre los seguidores, cuestión que tendría antecedentes, estudiados por Pilar Mendieta en torno a la Sociedad Geográfica de La Paz y relacionados a los resultados de la Guerra Federal o Guerra civil boliviana de 1898 y 1899 (2017, pp. 130-157).

En cualquier caso, en ese escrito –expuesto en el Congreso Indigenista Interamericano de 1954 en La Paz– había una posición más matizada en cuanto al indigenismo, con una crítica explícita a la sobreestimación de lo propio, entendido como “las manifestaciones plásticas que vienen de nuestro ancestro indígena” (2009, T5, p. 185). En ese sentido se evidencia la paradoja: “Por muy apegados que seamos a nuestro medio telúrico y humano, por mucho que seamos indios espiritualmente, nuestra cultura es más occidental que propia” (2009, T5, p. 187). También es problemática la concepción de unidad con lo indígena, pues si bien aquí se encuentra en clave espiritual, en otros lados es planteada desde lo familiar, como en el poema “Evocación”: “Qué linda india era mi madre!/cactus del altiplano/añeja cepa aymara” (Bedregal, 1959, pp. 75-76), e incluso desde lo sanguíneo, como en “Banderita de mi escuela”: “Bandera, mi banderita,/imilla en día de fiesta/alegre como una hermana/tan india como mi sangre,/sencilla como un celaje (2009, T1, pp. 763-764).

Por cierto, también es posible constatar una cierta ambivalencia en la crítica al telurismo, pues en otros textos posteriores, de los años sesenta, se pueden

27 Hago referencia a la versión original, contenida en las notas del tomo uno de las *Obras Completas*. El poema publicado en el cuerpo del libro se llama “Apuntes cuzqueños”, que sería una variación respecto a la primera edición (Velásquez, 2009, p. 70).

encontrar posiciones que asocian la experiencia geográfica andina con una sensibilidad indígena subyacente a gran parte de la producción poética boliviana (2009, T1, pp. 168-169). Aunque en este momento conviven con una conciencia de que su tiempo “es síntesis de múltiples elementos contradictorios que componen nuestra civilización”, contexto en el cual la poesía debe cumplir un rol ordenador fundamental (2009, T1, p. 152). De este modo, parece ser que una búsqueda cósmica por una revitalización de lo precolombino se va alejando del horizonte de Bedregal, apareciendo crecientemente una dimensión más íntima y materialista en el análisis o exposición de la relación de lo indígena con lo boliviano. Por cierto, como bien afirma Leonardo García Pabón (2007), no hay una superación de la concepción folklórica de los pueblos originarios, pero es posible constatar cambios en la formulación de su mirada.

Así, por un lado, están sus poemas a Mama Usta, sirvienta familiar que es elevada al nivel de “hada humilde, fuego del hogar y lazo entre nosotros y lo perdido” (“Elegía humilde”, 2009, T1, p. 361). En “Rebelión”, por otra parte, se contrastan “los infinitos míticos en el gris y el violeta” del paisaje altiplánico, con el llanto de un niño aymara, cuyo sufrimiento resulta insoportable, al punto de hacer temblar y estremecer los “monolitos míticos” (2009, T1, p. 327).

Esto último se relaciona con un problema grave de pobreza y exclusión, que a su vez Bedregal entiende como un inconveniente material que inhibe la capacidad del indígena para producir “gran arte”. Esta concepción opera de dos modos. Por un lado, en la dificultad de acceder a “un elevado nivel cultural, medios técnicos y recursos económicos” para llevar a cabo esas formas. Y si bien “el hombre del altiplano poseyó todos los elementos en un periodo ya muy distante”, lo que le permitió construir Tiwanaku y estatuas megalíticas, la posibilidad de producir una literatura “perdida para nosotros a causa de su primitivo sistema de fijación en quipus”; y crear “modos musicales propios”, se han perdido contemporáneamente. Pero como “el sentimiento estético no puede ser detenido”, éste se ha canalizado hacia formas plásticas “de género menor, pero de infinitas posibilidades: el arte popular” (2009, T5, pp. 179-183).

Yolanda Bedregal era una coleccionista de estas manifestaciones, y en ese sentido, aunque haga explícita la distinción con “el gran arte”, es posible pensar que tenía en muy alta estima esta producción “artesanal”. De hecho, opone su minuciosidad y estilizaciones a “los monolitos y motivos tihuanacotas” (2009, T5, p. 181) que se producen en serie.

Un segundo modo en que opera esta relación entre pobreza-exclusión y producción artística va de la mano con la justificación del indigenismo, y dice

relación con que “el indio, concentrado en sí por centurias, ha perdido visión de su horizonte íntimo (...) no puede verse él mismo desde fuera (...) Nosotros estamos tomando al indio y su obra artística como un objeto de estudio. Él, acaso ignora que está siendo tema múltiple de un congreso”. Acto seguido, ella afirma el deseo de que esta etapa sea vencida, para que sea “el indio quien revise lo que de él se ha opinado para luego juzgar nuestra actitud bifronte” (2009, T5, p. 187). En el intertanto, sólo queda la posibilidad de colocarse en la calidad de “nuevos indios” y reunir información sobre sus manifestaciones artísticas. Esto, con el propósito de captar la sensibilidad y espiritualidad de la raza, conectándose por medio de la intuición con las posibilidades plásticas que “nos dejaron los antiguos americanos” (p. 187).

En última instancia, se pueden vislumbrar una serie de tensiones en la formulación del problema de lo nacional y su relación con lo indio: si por un lado existen intuiciones místicas que buscan desbloquear una conexión primigenia, por otro hay un problema muy concreto de pobreza y exclusión. Muy probablemente, la posibilidad de denunciar y de enunciar por fuera de los marcos del nacionalismo revolucionario implicaba –especialmente para la mujer– un costo demasiado alto, por lo que intentar subvertir algunos de sus presupuestos podría ser una posible explicación para estas ambivalencias.

Recibido: agosto de 2019

Aceptado: septiembre de 2019

Referencias

1. Aedo, María Teresa (1996). "Hablar y oír -Saber y poder. La poesía de Juana de Ibarbourou". *Revista Chilena de Literatura* (49), 47-64.
2. Albuquerque, Germán (2011). *La trinchera letrada*. Santiago: Ariadna.
3. Aquim, María del Rosario (2013). "Al hombre sin nombre la mujer eterna... La intuición feminista de Yolanda Bedregal". *Khana. Revista municipal de culturas*, (54).
4. Arias del Canal, Fredo (2010). *Antología de poesía oral-traumática y cósmica de Yolanda Bedregal*. México D.F.: Frente de Afirmación Hispanista.
5. Assman, Jan (2008). "Egipto en la historia de la memoria occidental". *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod.
6. Barral, Carlos (1995). "Prólogo". En Rilke, Rainer María, *Sonetos a Orfeo*. Barcelona: Lumen.
7. Bedregal, Yolanda (2009). *Obra completa*. Cinco tomos. La Paz: Plural.
8. ----- (2009a). *Historia del arte para niños*. La Paz: Plural.
9. ----- (1959). "Evocación". *Noesis. Revista de la Universidad de La Paz*, 1, enero de 1959.
10. ----- (1958). *Del mar y la ceniza. Alegatos. Antología*. La Paz: Biblioteca Paceña, Alcaldía Municipal.
11. Blanco Catacora, Federico (1958). "Los temas de filosofía en la revista Kollasuyo". *Signo. Revista boliviana de cultura* (5), 31-46.
12. Callisaya, Pedro (diciembre de 2016). "Apuntes para la historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1939-1966". *Historia* (38), 159-168.
13. Carrillo, María (2015). "Orfeo y Dionisos en el origen de la poesía en María Zambrano y José Lezama Lima". *Caravelle* (104), 177-191.
14. Castro-Gómez, Santiago (2009). *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros.
15. Fernández Naranjo, Nicolás (1957). "Prólogo". En Yolanda Bedregal, *Del mar y la ceniza. Alegatos. Antología*. La Paz: Biblioteca paceña, Alcaldía Municipal.
16. Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate.
17. Fraser, Nancy (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
18. García-Pabón, Leonardo (2007). "Escritura, autoridad masculina e incesto en *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal". En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Mujeres que escriben en América Latina* (pp. 213-220). Lima: CEMHAL, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
19. Iber, Patrick (2012). "El imperialismo de la libertad: el congreso por la libertad de la cultura en América Latina". En Marina Franco, Calandria, Benedetta. *La guerra fría cultural en América Latina. Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas* (pp. 117-132). Buenos Aires: Biblos.
20. Jiménez, Maite (2013). "Bailando en el Partenón, la pasión griega de Isadora Duncan". Recuperado de <https://classicgrandtour.com/2013/02/18/bailando-en-el-partenon-la-pasion-griega-de-isadora-duncan/>.

21. Masiello, Francine (1985). "Texto, ley, trasgresión: especulación sobre la novela feminista de vanguardia", *Revista Iberoamericana* (132-133), pp. 807-822.
22. Mitre, Eduardo (1999). "La obra poética de Yolanda Bedregal", *Signo. Cuadernos Bolivianos de Cultura* N° 53, 124-131.
23. Montenegro, Walter (1982). *La Universidad Mayor de San Andrés*. La Paz: Khana Cruz.
24. Nicolas, Vincent y Pablo Quisbert (2014). *Pachakuti, el retorno de la nación*. Sucre: Fundación PIEB.
25. Pizarro, Ana (2004). "El invisible college'. Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX". En *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*" (pp. 163-176). Madrid: Cuadernos de América sin nombre.
26. Prada, Ana Rebeca (2012). "Estudio preliminar". *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Plural.
27. Prudencio, Roberto (1999[1932]). *La plenitud humana de Goethe o ideas para una filosofía de la vida*. La Paz: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto/Goethe Institut.
28. ----- (1951). "Sobre la esencia de la poesía". *Kollasuyo, Revista de Estudios Bolivianos* 10 (66), 12-28.
29. ----- (1947). "La misión del escritor. Leído en sesión del Ateneo de Bolivia al hacer entrega de la presidencia de la institución". *Kollasuyo, revista de estudios bolivianos* 10 (65), pp. 34-41.
30. ----- (1944). Programa de historia de la filosofía griega para el primer curso de la Escuela de Filosofía y Letras. En Correspondencia UMSA, Esc. Filosofía.
31. Quenta, Cristian (2013). "La herida para una poética de la imagen fantasma". *Khana. Revista Municipal de Culturas* (54).
32. Riedweg, Cristoph (1997). "Orfismo en Empédocles". *Taula, quaderns de pensament (UIB)* (27-28), 33-59.
33. Rilke, Rainer Maria (1995). *Sonetos a Orfeo*. Barcelona: Lumen
34. Riobó, Enrique; Javiera Araneda; Javier Godoy; Cristian Inzulza; Daniela Pino; Caroline Sánchez y Laura Vera (2017). "La idea de Universidad en Juan Gómez Millas (1953-1963): autonomía de los sabios, humanismo y recepción de lo clásico". *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, (8), pp. 146-175.
35. Saldías Aillón, Gabriela (2017). "Amerindia. Un hecho desbordado de la danza", *Interdanza* (45). Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza. México D.F., 19-25.
36. Taborga, Jesús (2001). *El pensamiento filosófico en Bolivia. Antología*. La Paz: Gramma Impresión.
37. Velásquez, Mónica (2009). "Introducción. Mirar como se escribe: 'Yolanda de Bolivia'". *Obra completa. Yolanda Bedregal*. La Paz: Plural.
38. Vernant, Jean Pierre (1985). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.



Arturo Borda, hacia 1940, sentado en la sala de la casa, al lado de una mesa en la que está colocada una pintura de paisaje, obra del artista. En la pared del fondo, sobre el sombrero de Arturo, la fotografía de 1918 en la que Arturo y Héctor posan delante del cuadro Vista de La Paz. Colección particular. Cochabamba. Gentileza de Pedro Querejazu.