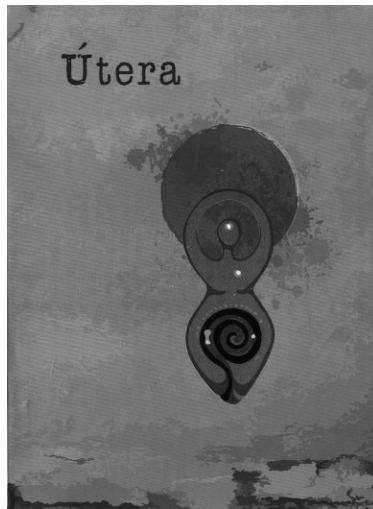


Útera

Rodolfo Ortiz¹

Útera. Juan Carlos Orihuela y Oscar García. 2014. La Paz. Ministerio de Cultura y Turismo. Fondo de Fomento a la Educación Cívica y Patriótica.



La inabarcable palabra *hysteron*, que se tradujo antaño flojamente como “útero”, proviene de la antigua medicina hipocrática. Todo lo que la razón filosófica acarreó para dar cuenta de este oscuro vocablo derivó finalmente en la categoría nosográfica que la psiquiatría del siglo XIX consagró como la archifamosa “histeria”, es decir, como la inaudita expansión de una “enfermedad de la mujer” que no hallaba cabida ni tratamiento en los laberintos de la razón.

El tema es arduo, inadjetival, pero también históricamente implacable. Recuerdo que allá por los noventas mi afán era desnucar esta razón desde las elucubraciones de Freud y Lacan, quienes a plan de tinta negra y vocifería tentaron un acercamiento, léase un estudio, de aquello que desde ya estaba vedado a los hombres: la mujer y los encantos de una bellísima locura provocada por el

1 University of Pittsburgh rco5@pitt.edu

“vagabundeo de su útero”. La fórmula hipocrática puede ser severa, pero no deja de ser relacional: los testículos gravitan, los úteros vagabundean. A contrapelo diría que este grado de movilidad sugiere una senda para la comprensión de ese anarquismo organizado que hoy parece funcionar entre arte y sexualidad. La noción de incesto entre las artes, por ejemplo, es fundamentalmente resultado de un procedimiento dentro del cual la *hysteron* fue propiciando lenguajes cada vez menos gravitacionales y más vagabundos.

Pero qué pasa, me pregunto, cuando estos lenguajes son generosos en la exhibición de su proceso y complejidad. Surgen las “artes de útera”, donde la única gravedad es la pérdida, y donde no hay viaje posible que no sea desde la enfermedad transgenérica provocada por el vagabundeo del útero en los cuerpos. Hay una escultura de Corina Barrero que me acompaña desde hace muchos años: una mujer mirando hacia arriba y con los brazos alados ostenta un orificio en el vientre que por atrás se torna en un caracol en expansión.

Quizás este breve rodeo no sugiera en el lector la vocación ilustrada que ameritaría una reseña de este tipo. Sin embargo, la rara estirpe de ciertas obras que navegan a contracorriente empuja inevitablemente hacia un arrecife de ideas que saltan de lo nosográfico hacia aquel territorio atípico de filiación discursiva aquí llamado Útera (2014). No creo casual, por esto mismo, la apuesta frontal en la primera frase de la página liminar de la obra que me ocupa: “La filiación entre la música y la palabra poética es un pulso que hace mucho tiempo nos perturba”. De esta confesión me aferro, entonces, para desglosar finalmente algunos apuntes, torsiones quizás solamente, alrededor de Útera, la última producción artística de Juan Carlos Orihuela y Oscar García.

Comienzo destacando dos elementos de la cita anterior: el primero, la idea de la filiación entre lenguajes; y el segundo, la perturbación que parece insistir al confrontar estos lenguajes. Diría que el proyecto de aventurar una urdimbre donde confluyan y dialoguen “tres discursos yuxtapuestos: la aventura musical, la experiencia poética y la guarida urbana”, tal como suscriben Orihuela-García en *Memoria del destino* (2002 [1991]), cobra en Útera un impulso que se redimensiona y eleva a la potencia. Si en el primer caso proponen una matriz donde un conjunto de poemas son trabajados a partir de un temblor distinto entre música y palabra, en el segundo, esta matriz ya es una “útera”, quiero decir, un recinto que se desdobra en un arte de transmigraciones y polifonías ensambladas a través de un proceso composicional de feroz complejidad.

Útera, en este sentido, propone un acercamiento a la poesía boliviana, esta vez escrita por mujeres, desde un concepto de tejido sonoro abierto, intenso, perturbador, o como mejor diría Oscar García a propósito de György Ligeti en su *Libro de rastros* (2014), de una densidad donde “[t]odo niebla, todo bruma, sin embargo, claridad”. No es gratuita la relación, pues García entiende que el concepto de tejido sonoro aquí expuesto surge como una respuesta compleja al estado de contem-

plación y tal estado de contemplación en Útera significa fundamentalmente proximidad y desafío polifónico. Esto también quiere decir que la intemperie de esta obra viaja siempre de útera en útera, y no así de matriz en matriz, al cabo inmersa en una práctica interpretativa, en el amplio sentido del término, que se mueve en diferentes niveles y registros de un mismo proceso creativo.

La selección de los poemas que realizó Juan Carlos Orihuela, el proceso de traducción a otros registros y la aventura interpretativa de quienes los cantan, constituyen un tipo de lectura compleja y relacional que al mismo tiempo se ve envuelta en procesos de descomposición y reorganización del material sonoro y textual. Queda claro, que el proceso de traslación entre lenguajes y el despliegue de lecturas prefiguran una memoria polifónica que sostiene cada una de las nueve canciones de esta obra. De esta forma, considero, se cumple el tenaz vagabundeo entre música y palabra poética que el proyecto de Orihuela-García había fraguado desde *Memoria del destino*.

“Nacer hombre” es el poema de Adela Zamudio que abre este trabajo. Se arguye que esta escritora a pesar de pertenecer al parnaso de las más homenajeadas del país fue y es la menos leída. Creo que con esta canción queda desmentida esta quejumbre de la mala lectura reforzada por la crítica. La canción “Nacer hombre”, que fue creada en principio para una producción interactiva a solicitud de Luis H. Antezana, propone de entrada una variante interpretativa interesante. El primer verso que escribe Zamudio, “Cuánto trabajo ella pasa”, es intervenido en la voz de Carla Casanovas con un lapidario “Ella que trabajos pasa”. Ignoro quién es el promotor de este desvarío, pero el movimiento interno del pronombre es una clave de lectura para escuchar la voz de Zamudio en la implacable entonación de Casanovas. Cada vez que repito esta canción, me convenzo que junto a los segmentos más rabiosos del poema, “Nacer hombre” cantado y musicalizado así, por Casanovas, vindica en su densidad expresiva mucho más que siete prólogos sobre las razones de la genealogía feminista de Zamudio. El proceso, en suma, radica en la filiación de una magistral cantante de jazz, heredera de Ella Fitzgerald, que zapatea por las palabras de una poeta contestataria y solitaria de principios del siglo XX.

“De tanto andar por inconexas formas” es la canción que sigue y que germinó en *Memoria del destino* de 1991. El verso inicial es de Alcira Cardona, un logro que diría se justifica por el apoyo que dio en 1966 para la publicación de *El Loco*, pero que sin embrago cifra la aventura poética de García-Orihuela en su totalidad. Este texto, entonces, nos introduce en un poema intraterrenal que demarca uno de los contrapesos centrales de esta obra, la caída hacia la inmovilidad, la muerte y la llegada. El violín gitano de Gustavo Orihuela acompaña esta gravitación. No por nada, en la segunda parte de esta cueca tradicional la letra del poema se canta al revés, un arreglo que ya Juan Carlos Orihuela exploró en *Memoria del destino*, pero que aquí Esther Marisol, conocida por su cueca

chapaca “Morir cantando”, parece que iría en soberbia contradanza y batiendo el pañuelo al revés.

Los develamientos anteriores me obligan a saltar a los cinco segmentos del poema “Perfil del valle” de Milena Estrada Sainz, donde nuevamente se altera la secuencia de los textos originales en el libro logrando un tránsito que va de los aleteos truncos del murciélago al eco de gris sonoridad de la piedra. La intervención y el descenso maravillado son cristalinos. Quizás esta obra, estructurada a partir de un trabajo de cuerdas pulsadas en segmentos de no más de un minuto, se constituye en el momento de densidad sonora más aventurada y vertiginosa. Se constituye, diría, en el tórax de toda esta obra. Vale la pena añadir que la voz de Emma Junaro es aquí redescubierta, aspecto que corrobora, sin duda, la insinuante polifonía interior de la femineidad.

Dejando por el momento “Nadir” de Yolanda Bedregal, que es un poema titulado “Juan Gert” del libro *Nadir* (1950), y los poemas “Las calles” de María Virginia Estenssoro y “XII” de Matilde Casazola, voy a concentrarme en las tres últimas canciones que en un giro repentino de la mecánica de la vida cifran y atraen tres ámbitos primordiales de esta Útera, a la par siempre recurrentes de una u otra manera en los trabajos de Orihuela-García. El tiempo, el espacio y la muerte, ahora sonorizados a partir de los poemas de Blanca Wiethüchter, María Josefa Mujía y Martha Cajías.

“A la intemperie” es un poema de *Asistir al tiempo* (1975). Blanca Wiethüchter ubica este poema en la sección llamada “En la distancia”. La canción que lo reinventa asume un modo que en su propia distancia dialoga con las *Gymnopédies* de Erik Satie. Los arpegios y el *tempo* mismo proponen un tratamiento que va subsumiendo elementos y recursos sonoros esenciales. La presencia de la grave resonancia de un corno, interpretado por Verónica Guardia, urde una prefiguración melódica que la voz de Emma Junaro, ya no sé cuál, irá a prolongar. Un corno que anuncia, que dice y que canta los versos de antes, para luego inmediatamente entrelazarse a la voz de un después. Este mismo recurso, que sugiere la imagen misma del tiempo y la intemperie, aparece en el tratamiento de las diversas voces que aparecen, que van apareciendo en la canción. Hay una voz callada, que es la del poema y que vamos despejando en una lectura silenciosa que se entrelaza en la canción, esta vez, de la mano de otras voces, también constantes y aterradoras: la voz de Blanca Wiethüchter que irrumpe luego de la primera estrofa, luego de la palabra “semilla”, una voz masculina que también se entrelaza en el quinto verso al cantar “reúno ahora los caminos”, la voz de Junaro en todos los versos dilatados, idos, prolongados en la voz del corno, cuya resonancia trae de una buena vez a la vida aquello que murmura en el tiempo y que es su propia voz. (La palabra “Intemperie” aparece una sola vez en el poema, pero se la dice, se la murmura y se la canta con el máximo dolor de las mil veces).

El corno y su grave resonancia es la voz de Saenz, claro está, pero el fragmento que Orihuela recorta de una entrevista a Blanca Wiethüchter nos habla sin

corno, pero transportando aquella voz por quien mejor la escuchó: "...el gobierno de un lenguaje es importante...te da a expresarte... y no se puede fundar otra cosa si no es a partir de una ruptura... si no simple y llanamente el vivir de una manera distinta...". De aquí que Útera, imagino, plantearía no vueltas de tuerca si no vueltas de trenza. La ruptura que propone su lenguaje y su música se adhiere a este sentido de integración, de compleja integración, y no a la fatalidad de los puntos de vista.

"La ciega" sale por primera vez en el matutino *El Eco de la Opinión* de Sucre a mediados del siglo diecinueve, gracias al atrevimiento de Augusto, hermano y amanuense de María Josefa Mujía. La historia de esta emperatriz de la *hysteron* en Bolivia es corta y sencilla, según refiere Moreno, pero fue a la par solitaria y desesperada, según se puede constatar en el todavía no reconstruido carteo poemático que mantuvo en ese matutino señorial con Manuel José Cortés, Manuel José Tovar y otros anónimos enamorados. Ella hace una ceguera espontánea desde sus 14 años de edad dada la muerte de su padre, y su existencia, que se consume poco a poco en desesperadas ansias de ver el espacio y los colores del espacio, deriva en la "noche oscura", y lo que es aun más revelador, en "la dicha de morir".

Ahora bien, García-Orihuela invitan a Julie Marín a enfrentar este poema que se condensa en cuatro estrofas de las ocho que Augusto, como referí, desobedeciendo mandó a publicación el texto "La ciega" en 1850. Julie, a su vez, cantante de *hardcore* y compositora ella misma, ya había interpretado "Nadir" de Yolanda Bedregal, y seguramente veía, y escuchaba todavía, el "hijo mío" saliendo por las alas abiertas de la pelvis de ella misma y del poema. Sin embargo, esta vez Julie Marín tuvo que asumir una variante radical y hasta cierto punto antipunk, pues García-Orihuela habían preparado, quiero decir, habían entendido que había que preparar lo que había que entender para esta canción de otra luz.

El procedimiento, según se puede constatar afinando el oído fue el siguiente: Julie Marín debía memorizar una estrofa, la primera estrofa de Mujía, y luego, claro, vagabundear. A su vez, y dado que una ceguera como la de Mujía reclama al "astro hermoso" que "por siempre oscureció", versos no recogidos aquí, debía tantear la oscuridad de un conjunto de objetos colgantes a la altura de sus manos, vendada y cantando a capela. Marín ingresó a esa cámara oscura para pulsar cucharones, escobas de paja, cadenas y seguramente todo lo colgable que un sarcófago de lo no visto reunía para sus manos. Entonces, el canto debía emerger por sí solo y quemando amarras. Luego y recién, Oscar García entrelaza una guitarra de doce cuerdas con arco en cada uno de los desvaríos luminosos, y repentinamente se atisba un acordeón arrugando los párpados de la ciega, una vez más, y los de Marín.

Acaba la noche oscura y la para siempre "dicha de morir". Todo vuelve a ser exclusivamente nada. Quedamos en una relación de reserva que nos liga, desde el silencio, a la muerte que se escucha llegar, a lo lejos, en la última canción.

Es el poema de Martha Cajías, cantado sabemos, escrito no sabemos, pero llevado desde 1973, cuando nació en 1958. Juan Carlos Orihuela ha incorporado una parte de este poema en su libro *Fragmentos nómadas* (2014), que luego completa en *Útera*. Habría que pensar en la idea liberadora de una historia posible de este a la par abigarrado país, donde todos se echarían una luz mutuamente, y esa luz, estoy seguro, sería el poema de Martha Cajías.

En la canción hay una caja octogonal ritual que fue grabada rondando el Alto de las Ánimas, de frente al Illimani. Fernanda Peñarrieta ejecuta el tambor desde lejos. El tambor, hasta donde podría elucubrar, ejerce la flor disecada y el dolor de no poder echarnos definitivamente fuera del tiempo. En este poema el tambor de Peñarrieta, llevado por García, armado por Villagomez, dibujado por Fabiana, llorado por Zamudio y visto por Mujía, es el fuera del tiempo revelador del tambor.

En esa penumbra que nos golpea por toda la espina dorsal se ensambla la voz de Teresa del Pero y Julia Peredo cuando cantan lo que Orihuela canta todos los días. Es así. “Como una brizna” es una canción que por mucho tiempo será, al menos para mí, lo más relevante de la música de este mundo. Martha Cajías seguramente la cantaba en silencio junto a su telar. Alguien leerá el poema que leemos todos los días, pero nadie canta lo cantado todos los días como ella. Recordar es interpretar e interpretar es entonar y entonar es, una vez más, echarnos la luz mutuamente.

Juan Carlos Orihuela y Oscar García, ambos músicos, compositores y escritores, han trabajado siempre en sábado por la tarde. El pulso perturbador que los circunda y los hace desde hace más de tres décadas, ha forjado cinco trabajos únicos. *Cantos nuevos* (1979), junto a Pablo Muñoz; *Memoria del destino* (2002 [1991]); *Debajo de la gotera* (2000); *Celebraciones* (2004); y *Útera* (2014).