

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

ESTUDIOS BOLIVIANOS

22



INSTITUTO DE ESTUDIOS BOLIVIANOS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

ESTUDIOS BOLIVIANOS 22
Repensando Imaginario y Nación

Depósito legal 4-3-97-07
ISSN 2078-0362

Coordinación y edición Beatriz Rossells Montalvo
Diseño y diagramación Fernando Diego Pomar Crespo
Impresión Editorial Stigma

Foto de la tapa *Guiomar Mesa*
 "Viva mi patria Bolivia":
 Año: 1995
 Técnica: óleo/tela
 Dimensiones: 100 x 80 cm.

Editorial Instituto de Estudios Bolivianos
Tiraje 500 ejemplares

Dirección institucional Av. 6 de Agosto N° 2080, 2° Piso
 ieb160@hotmail.com
 ieb@umsa.bo

La Revista *Estudios Bolivianos* invita a quienes deseen publicar sus artículos enviar una solicitud a la dirección institucional cumpliendo las normas editoriales de la revista. El contenido de los textos es de exclusiva responsabilidad de los autores.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Mayor de San Andrés
Junio 2015

CONSEJO EDITORIAL

Directora del IEB

Dra. María Luisa Talavera Simoni

Consejo editorial

Dra. Beatriz Rossells Montalvo
beatrizrossells@hotmail.com
Carrera de Historia-IEB-FHCE

Dra. Ximena Medinacelli Gonzáles
xmedinaceli@hotmail.com
Carrera de Historia-IEB-FHCE

MSc. Alejandra Martínez
Universidad Católica Boliviana

Dra. Ana María Presta
Universidad de Buenos Aires
(Argentina)

Dra. María Luisa Soux Muñoz Reyes
mlsoux@yahoo.es
Carrera de Historia-IEB-FHCE

Dra. María Luisa Talavera Simoni
talaveramarialuisa@gmail.com
Carrera de Ciencias de la Educación
IEB-FHCE

Editores asociados

Dr. Ignacio Apaza Apaza
iaap54@yahoo.es
Carrera de Lingüística e Idiomas
IEB-FHCE

Dra. Magdalena Cajías de la Vega
magdalenacajias@yahoo.com
Carrera de Historia-IEB-FHCE

MSc. Blithz Lozada Pereira
blitzyo@hotmail.com
Carrera de Filosofía-IEB-FHCE

Dra. Galia Domíć Peredo
galiadomic@hotmail.com
Carrera de Filosofía-IEB-FHCE

Dra. María Lily Marić Palenque
mlmaric@hotmail.com
Carrera de Psicología-IEB-FHCE

Dra. Ana Rebeca Prada Madrid
areprada@gmail.com
Carrera de Literatura-IEB-FHCE

Dra. Rosario Rodríguez Márquez
rorodriguezmarquez@yahoo.es
Carrera de Literatura-IEB-FHCE

Dr. Marcelo Villena Alvarado
awroda@yahoo.com
Carrera de Literatura-IEB-FHCE

Índice

Prólogo	11
----------------	----

INVESTIGACIÓN

Repensando imaginario y nación

La Nación y el nacionalismo desde la perspectiva de los imaginarios políticos: Una reflexión teórica	15
---	----

The nation and nationalism from the perspective of political imaginaries: A theoretical reflection

Reinaldo Rojas

<i>Juan de la Rosa</i> y la cultura del folletín	29
---	----

Juan de la Rosa and *feuilleton* culture

Fernando Unzueta

Imaginario y nación en la crítica literaria de la Novela <i>Juan de la Rosa</i> (1885) de Nataniel Aguirre	55
---	----

Imaginary and nation in the literary criticism of the novel *Juan de la Rosa* (1885)

Martín Mercado

La música indígena en la novela <i>Juan de la Rosa</i>. Entre la historia y la literatura	83
--	----

Indian music in the novel *Juan de la Rosa*. Between history and literature

Beatriz Rossells

Rupturas y continuidades. La nación narrada desde la voz del niño patriota al joven marginal	107
---	-----

Disruptions and continuities. The building of the Nation through the voices of the young patriot and the marginal young man

Omar Salinas

Patria y modernidad en Carlos Medinaceli	123
“Patria” and modernity in Carlos Medinaceli	
Ximena Soruco	

La nacionalidad: ¿Condición negativa de la política?	
El aporte de Gamaliel Churata a la teoría política boliviana	139
Nationality: a negative condition of politics? Gamaliel Churata’s contribution to a bolivian polical theory	
Elizabeth Monasterios	

Las chicherías y el imaginario de la modernidad. Oruro 1900-1930	161
The chicherías and the imaginary of modernity. Oruro 1900-1930	
Luisa Andrea Cazas	

Expansiones escriturarias. “Lo nacional” en la narrativa boliviana contemporánea	185
Scriptural Expansions. The “national” in the contemporary Bolivian narrative	
Magdalena González	

Memoria y enunciaciones desde el territorio	197
Memory and enunciations from the territory	
Ruth Bautista Durán	

Huellas de una identidad en abarcas: Cultura y memoria en el Teatro de los Andes	215
Traces of an identity in sandals: culture and memory in Teatro de los Andes	
María Aimaretti	

RESEÑAS

Tres escritos de Filomena Miranda	241
Virginia Chávez Pachuri	
El soliloquio de Carlos Mesa	245
P. Ángel Palou García	

Un libro sobre el indianismo, la descolonización y la política en Bolivia de Hugo Celso Felipe Mansilla Ferret	249
Blithz Lozada Pereira	
Útera de Juan Carlos Orihuela y Oscar García	259
Rodolfo Ortiz	

Prólogo

Al cumplir su 20avo aniversario e integrando ya la Red de Revistas Bolivianas (www.revistasbolivianas.org.bo) sale a luz la edición N° 22 de la *Revista Estudios Bolivianos*. En este aniversario *Estudios Bolivianos* aspira también a pertenecer al sitio Scielo-Bolivia (Scientific electronic library on line) para que sus publicaciones estén al alcance de investigadores y otros lectores en el espacio global.

En tal perspectiva, el número que presentamos, coordinado por Beatriz Rossells con la colaboración de Rosario Rodríguez Márquez, en torno a las nuevas interpretaciones y realidades que se han generado sobre nación e imaginarios, ofrece un conjunto de trabajos que plasman muy bien las diversas ideas que propone el autor cuyo artículo abre la presente edición. El conjunto muestra las “coordenadas teóricas por las que se desenvuelve el debate de lo nacional con especial referencia a los imaginarios colectivos y su papel en la construcción permanente de la idea de nación como comunidad política moderna”. Los artículos brindan también una suerte de ejemplificación de distintos periodos de la construcción de la nación y sus imaginarios plasmados en los aportes que hacen los autores sobre Nataniel Aguirre, Medinaceli o Gamaliel Churata, incluyendo también temáticas contemporáneas.

Por supuesto que la lectura de *Estudios Bolivianos 22* dará lugar a múltiples interpretaciones y reflexiones sobre Bolivia, las sociedades de la región y el mundo. Aquí nos interesa destacar el aporte que su lectura pueda tener para una comprensión del tiempo histórico actual en el que se construyen y reconstruyen imaginarios de nación de los que los autores de este número dan cuenta, desde diversas miradas.

María Luisa Talavera Simoni

Investigación

Repensando Imaginario y Nación

La Nación y el Nacionalismo desde la perspectiva de los imaginarios políticos: Una reflexión teórica

**The nation and nationalism
from the perspective of political imaginaries:
A theoretical reflection**

Reinaldo Rojas¹

Resumen

La nación y el nacionalismo siguen siendo factores de primer orden en la dinámica internacional actual, especialmente en nuestra América Latina y el Caribe. En el nuevo orden global, lejos de ser superado, el nacionalismo sigue jugando un papel preponderante en las dinámicas geopolíticas. El propósito del presente ensayo es analizar la actualidad de ambos conceptos, a partir de la exposición de la evolución de la idea de nación, tanto en el plano histórico-político como categoría base de los movimientos nacionalistas del siglo XIX y XX, como en el plano epistemológico, a partir del estudio de las diversas significaciones que han tenido ambos términos en la Ciencias Históricas y en las Ciencias Sociales contemporáneas, desde las corrientes objetivistas dominantes en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX hasta llegar a la historia de las mentalidades y de los imaginarios políticos, donde la categoría nación es asumida como un fenómeno subjetivo en permanente construcción.

Palabras clave: Nación // Nacionalismo // Imaginarios políticos.

¹ Profesor Titular de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Instituto Pedagógico de Barquisimeto (UPEL-IPB), Venezuela. Premio Nacional de Historia (1992), Premio Continental de Historia Colonial de América “Silvio Zavala”, México (1995), Premio a la Labor Investigativa de la UPEL (2004). Actualmente es el Director General del Centro de Investigaciones Históricas y Sociales Federico Brito Figueroa de la UPEL. Email: reinaldoeneal@gmail.com / <http://reinaldorojashistoriador.wordpress.com>

Abstract

The nation and nationalism remain to be prime factors in the current international dynamics, especially in Latin America and the Caribbean. In the new global order, far from being overcome, nationalism continues to play a prevailing role in the geopolitical dynamics. The purpose of this essay is to analyze the relevance of both concepts, from the exhibition of the evolution of the idea of nation, both in the historical and political field as a base category of nationalist movements of the nineteenth and twentieth century as in the epistemological level, from the study of the various meanings that both terms have in the Historical Sciences and in the contemporaneous Social Sciences, from the dominant objectivist trends in the nineteenth and first half of twentieth century to the history of mentalities and political imaginaries, where the category "nation" is assumed as a subjective phenomenon in permanent construction.

Key words: Nation // Nationalism // Political imaginaries.

I

El tema de la nación y de los nacionalismos ha tomado una renovada importancia en estas primeras décadas del siglo XXI como respuesta a los desafíos uni-formadores de la globalización y de la mundialización económica capitalista que lejos de lanzar a la nación "al basurero de la historia", como algunos señalaban, ha encontrado una suerte de impulso a lo largo y ancho del mundo, desde los países que conformaban la antigua Unión Soviética desintegrada como unidad político territorial entre 1989 y 1991, hasta nuestra América Latina y del Caribe pasando por la Europa oriental, el mundo islámico, asiático y africano². Pero se trata de un nacionalismo diverso y hasta contradictorio, ya que en casos como el de América Latina y el Caribe el nacionalismo lleva el signo del antiimperialismo, en sus diferentes grados, y busca responder a la necesidad de desarrollar un camino alternativo propio a la integración-absorción de los Estados Unidos y de su Tratado de Libre Comercio (ALCA) lanzado como proyecto político y económico imperial para esta zona del mundo en la década de los 90³.

En otros casos, el nacionalismo lleva el signo negativo y desintegrador de la exaltación de las diferencias étnicas y culturales de los pueblos, por lo que se acompaña del despertar de los fundamentalismos religiosos, es decir, muy

2 Un balance temprano de este renacer lo podemos encontrar en la obra de Eric Hobsbawm *Nations and nationalism since 1789. Programme, myth, reality*. Cambridge University Press, 1990. Hemos consultado la edición francesa de 1992.

3 El Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) tiene su origen en la Primera Cumbre de las Américas celebrada en Miami en 1994 bajo el amparo del llamado Consenso de Washington.

alejado de las motivaciones modernas y republicanas que lo caracterizaron en el siglo XIX. Se trata, pues, de un nuevo nacionalismo que junto a la globalización económica y su correlato ideológico del “fin de la historia”, la crisis de la modernidad y el impulso del postmodernismo han obligado a la revisión y actualización de muchos conceptos, entre los que cabe destacar este tema de la nación y del nacionalismo del siglo XXI, sobre todo cuando dos siglos de historia nos han legado una importante herencia teórica y política sobre la que hay que partir críticamente en el debate contemporáneo.

En este sentido, nuevos caminos de estudio e investigación se han abierto alrededor de esta problemática, de manera que hoy asistimos además de nuevas interpretaciones del hecho-fenómeno nación, a la calificación inclusive de muchos de esos movimientos nacionalistas como parte de la nueva nomenclatura del terrorismo internacional. En nuestro caso, quisiéramos plantear las principales coordenadas teóricas por las que se desenvuelve el debate de lo nacional, con especial referencia al estudio de los imaginarios colectivos y su papel en la construcción permanente de la idea de nación como comunidad política moderna.

II

La diferencia sustancial entre la idea de la nación como comunidad política y como comunidad de sangre, nos viene del siglo XIX. La primera como legado de la Revolución democrática Francesa y la segunda como principio liberal conservador de la Alemania de la restauración. La concepción política y la concepción étnica de la Nación surgen, en consecuencia, en el tiempo histórico de la Revolución Francesa, al interior de aquella Europa convulsionada por las guerras napoleónicas y el ascenso vertiginoso del modo de producción capitalista⁴. La primera nace con la revolución burguesa donde se conjuga con el ideal democrático revolucionario. Así lo expresa claramente el cuarto artículo de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano: “*El principio de toda soberanía reside esencialmente en la nación; ningún cuerpo ni individuo puede ejercer la autoridad que no emane de ella expresamente.*” En ese sentido, para los revolucionarios franceses, la nación es una unión de voluntades, constituida sobre la base de un contrato social del cual resulta la adhesión voluntaria de sus miembros asociados en su condición de ciudadanos libres.

4 En la historiografía marxista, la que más se ha dedicado a estudiar este periodo, trata de la era de las revoluciones burguesas, cronológicamente ubicadas entre 1789 y 1871, aunque para otros puede ser extendida hasta el nuevo ciclo que se inaugura con la revolución rusa de 1917. Para un enfoque comparativo, puede consultarse: Cf. Manfred Kossok y otros. *Las revoluciones burguesas*. Barcelona: Editorial Critica. 1983 y el estudio ya clásico de Eric Hobsbawm denominado *Las revoluciones burguesas*. Barcelona: Punto Omega - Guadarrama. Editorial Labor. 1978. 2 vols. .

En 1882, en su conocida conferencia en la Sorbonne, Ernest Renán sintetiza la concepción republicana de la nación al responder con estas palabras a la pregunta *¿Qué es una nación?* La nación –dice– es un *plebiscito permanente*. En esta concepción, la nación no es algo eterno, sino una entidad política que ha tenido su nacimiento y seguramente tendrá su final. Para Renán, en el caso de las naciones europeas: “*La confederación europea, probablemente, los reemplazará*”⁵.

La segunda es la concepción romántica de la nación, surgida en Alemania en respuesta a los acontecimientos políticos que impulsa la Revolución Francesa y los efectos políticos y sociales de las guerras napoleónicas. Más que un hecho histórico, la nación es una realidad natural que se nutre de la sangre y del territorio. Esta noción tiene mucho que ver con el conflicto franco-alemán por el dominio de la Alsacia y la Lorena. Los franceses plantean en primer lugar el principio de la autodeterminación, según el cual, los alsacianos son franceses porque así lo quieren, mientras Alemania opone una identidad nacional por la lengua y la cultura, tal como Herder, Fichte y Schlegel ya lo habían sugerido en diversos estudios como *Los fundamentos del Derecho natural* publicado por Fichte en 1796 o la obra de Schlegel *Sobre la lengua y sabiduría de los Indios*, publicada en 1808, donde podemos encontrar las bases de la concepción racial, etnográfica, objetivista y natural de la nación que desarrolla Alemania a lo largo del siglo XIX como respuesta al avance ideológico, político y territorial de la Francia revolucionaria⁶.

En el fondo se trata, igualmente, de un problema político. La nación se interpreta según estos intereses en conflicto y se nutre de una ideología de determinismo racial que es como en esencia la va a cultivar la misma derecha francesa, encabezada por escritores como Josep de Maistre, Gobineau y Vacher de Lapouge en el siglo XIX y en el siglo XX por los promotores del nacionalismo francés, Maurice Barrès y Charles Maurras, quienes impulsan una visión contrarrevolucionaria y anticontractual de la nación, exaltando la idea de la raza como el fundamento de la nación. Maurras lo expresa claramente, en el sentido que hoy impera en ciertos conflictos nacionalistas de nuestro tiempo global:

*“La patria es una sociedad natural, más que absolutamente histórica. Su carácter decisivo es el nacimiento. Nadie escoge su patria, la tierra de sus padres, así como nadie escoge su padre o su madre. Uno nace francés por el azar del nacimiento, como puede nacer Montmorency o Borbon. Se trata, ante todo, de un fenómeno de herencia”*⁷.

Aún en nuestro tiempo, estas dos concepciones nacidas al calor de las realidades políticas, culturales e ideológicas del siglo XIX europeo, se mantienen

5 Michel Winock: «¿Qu'est-ce qu'une nation?» *L'Histoire spéciale*. Paris: Revue mensuelle édité par la Société d'éditions scientifiques. N° 201. 1996. p 11.

6 François Étienne: «Bismarck et la naissance de l'Allemagne» Ibid. p. 40.

7 Ibid. p. 10.

vigentes en el debate político de fines del siglo XX y en la formulación de las nuevas políticas inmigratorias que la Comunidad Europea ha venido poniendo en ejecución en esta primera década del siglo XXI, frente al flujo migratorio que llega procedente de la Europa oriental, del norte de Africa y de la propia América Latina. Es así como de nuevo están presentes estos conceptos en el conflicto de los nacionalismos europeos, tal como lo refiere Edgar Morin al tratar el tema de la identidad francesa y de los procesos actuales de conversión del individuo en ciudadano. Para Morin, la construcción de la identidad francesa debe asumirse como el proceso histórico de afrancesamiento de poblaciones no francas desde el reinado de los Capetos, lo cual no implicó la disolución de las identidades provinciales y vino a completarse después de la Revolución de 1789 con la instauración de una escuela laica, gratuita y obligatoria que acompañó la integración jurídica con una integración del espíritu. De allí la importancia de los sucesos de 1870 alrededor de la guerra franco-prusiana por la Alsacia y la Lorena. Dice Morin :

*“La polémica franco-alemana sobre la Alsacia-Lorena en el curso del siglo XIX robusce la concepción espiritual de la identidad francesa. Mientras que Alemania considera como suya esta tierra germánica de lengua y de cultura, Francia la reconoce como suya por espíritu y voluntad de adhesión. Esta es la idea voluntarista y espiritualista de Francia que hace suya la Tercera República, y que hace triunfar sobre las ideas de raza, de sangre, de suelo, que le opone el partido antirrepublicano”*⁸.

Como se trata de un proceso de nacionalismo inducido, de nacionalismo asumido como problema de conciencia política, es de fundamental importancia precisar los mecanismos institucionales que se ponen en juego, como la escuela republicana laica y única, como instrumento de afrancesamiento, es decir, como herramienta que construye una idea de nación en la mente de cada niño y niña que luego será el ciudadano de la nación. Ya en esta concepción, la nación aparece como un producto cultural, como el resultado de una acción política. Diríamos hoy, como el resultado de la construcción imaginaria de una comunidad política.

III

Sin embargo, en el siglo XX la aparición del capitalismo monopólico y, con él, el surgimiento del fenómeno imperialista, ponen de nuevo en el tapete el debate político el tema de la nación y del nacionalismo. Y es, desde el marxismo, que se retoma con gran fuerza su estudio e interpretación, al calor de la lucha por el socialismo a escala mundial. Otto Bauer, Karl Kausky, Vladimir Ilich Lenin, León Trosky, Rosa Luxemburgo, son los principales nombres que encabezan la discusión marxista de la cuestión nacional a finales del siglo XIX y principios del

8 Edgar Morin: *La mente bien ordenada*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A. 2000. p. 92.

XX, cuando emerge junto a este problema, el análisis y comprensión del fenómeno del Imperialismo y el carácter de la Revolución Socialista. Con el triunfo de la Revolución bolchevique y el ascenso de Stalin a la dirección suprema de la URSS, es su definición de la nación la que se impone. Recordemos el famoso pasaje que no dejó en su obra *El marxismo y la cuestión nacional*, publicado por primera vez en 1913. Dice Stalin:

*“Nación es una comunidad humana estable, históricamente formada y surgida sobre la base de la comunidad de idioma, de territorio, de vida económica y de psicología, manifestada ésta en una comunidad de cultura”*⁹

Solo la presencia de todos estos elementos, observa Stalin, nos permiten hablar de una nación. Se trata, en consecuencia, de un catálogo de rasgos que deben ser utilizados para evaluar si determinado conglomerado humano, en tiempo y espacio, puede definirse aceptablemente como una nación. Esta definición de nación, que prácticamente cubre toda la primera mitad del siglo XX, entra en revisión en las últimas décadas del siglo. Para el maestro Pierre Vilar, quien también aborda el problema nacional desde la perspectiva marxista, y es autor del clásico estudio acerca de *La Cataluña en la España moderna*, obra publicada por primera vez en 1962 y que está dedicada a la investigación de los fundamentos económicos de las estructuras nacionales, el estudio del hecho “nación” es a la vez el estudio de una psicología y el de una estructura, lo cual no puede alcanzarse sino a través de la historia.

En el caso catalán, por ejemplo, se trata de un problema histórico donde entra en juego la conformación histórica de España como nación unitaria o como estado multinacional, sin ignorar la necesaria formación de grupos sociales con conciencia de comunidad y la relación del desarrollo de estos agrupamientos con el crecimiento económico. Para Vilar, “*el acceso a formas políticas modernas puede tener éxito, fracasos, desaparecer o renacer. Depende de las condiciones internas y externas de su desarrollo.*”, por lo que el problema de los agrupamientos “*no puede separarse del problema de los crecimientos*”¹⁰.

Más adelante, en su libro *Iniciación al vocabulario del análisis histórico* al analizar el problema de los agrupamientos humanos y de las fluctuaciones del vocabulario en relación con la división espacial de la Humanidad, nuevamente retoma el tema de la nación, para señalarnos lo siguiente en relación con el concepto de Stalin:

“Si bien la nación es una comunidad de cultura, es también una categoría histórica característica de la época del capitalismo ascendente. El historiador debe diferenciar los ritmos del tiempo histórico presentes en la conformación de la nación. Los

9 José Stalin: *El marxismo y la cuestión nacional* Madrid: Editorial Fundamentos. 1976. p. 25.

10 Pierre Vilar: *Cataluña en la España moderna*. Barcelona: Editorial Crítica. 1978. Vol. I. 1978. p. 48.

*hechos de larga duración (lingüísticos, psíquicos, culturales, territoriales); los fenómenos de media duración, donde es necesario reconocer el acceso y desarrollo del modo de producción capitalista y los movimientos y acontecimientos de corta duración en los que se vinculan las clases sociales, los movimientos nacionalistas en la conformación de un tipo de estado territorial, el Estado-Nación. El proceso sería Nacionalismo-Nación-Estado-Nacional*¹¹.

Pero es otro destacado historiador marxista, el británico Eric Hobsbawm, quien en su obra *Nations and nationalism since 1789. Programme, Myth, Reality*, editada por primera vez en 1990, somete a dura crítica esta definición de la nación elaborado por Stalin, la cual ubica dentro de la corriente objetivista de los estudios sobre la nación, puesto que pretende reconocer *a priori* una nación partiendo de la existencia de todos los rasgos objetivos ya señalados y que en la práctica existen de manera combinada en muchos países, especialmente en el caso de la lengua o de las llamadas étnias, que coexisten en estados territoriales que se asumen como nación, apareciendo con ello el problema de las minorías nacionales¹².

Hobsbawm prefiere señalar que una nación, tal como ella es concebida por el nacionalismo, sólo puede ser reconocida como tal *a posteriori*, partiendo de la idea de que es el nacionalismo el que construye la idea de nación y el estado territorial el que la institucionaliza. Ya antes, en 1983, otro historiador marxista británico como lo es Benedict Anderson había puesto a circular un interesante libro que con el título de *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983),¹³ donde propone una definición de la nación como una "...comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana." Limitada, porque "Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad.", y soberana "...porque el concepto nación en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado." Y como comunidad "...porque independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal (...); ...fraternidad (...) que ha permitido, durante los dos últimos siglos, que tantos millones de personas se maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas"¹⁴.

11 Cf. Pierre Vilar: *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona: Editorial Crítica. 1980. p. 184 y 185.

12 Cf. E. P. Hobsbawm: *Nations et nationalisme depuis 1789*. Paris: Éditions Gallimard. 1992. 1992. p. 14 y ss.

13 En este caso estamos consultando la traducción al español del Fondo de Cultura Económica de México: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1997.

14 Ibid. P. 25.

Una de las paradojas que observa Anderson al tratar el tema es el que se refiere a la objetiva modernidad de la nación, lo cual está a la vista del historiador, frente a la antigüedad subjetiva del fenómeno, según la visión de los nacionalistas. En ese sentido, la nación se explica por sus orígenes antiguos, circunstancia de gran importancia en el discurso nacionalista que otro autor fundamental en el tema, como Ernest Gellner, ha abordado a partir de la pregunta: ¿tienen ombligo las naciones? El planteamiento parte de su concepción de que es el nacionalismo el que inventa la nación sobre la base del principio político según el cual debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política, entre los límites étnicos y los políticos¹⁵. A este respecto, Gellner se pregunta:

“...el sentido de la etnicidad, la identificación con una nación y la expresión política de esta apasionada identificación, ¿constituyen algo antiguo y presente ya a lo largo de la historia o son, por el contrario, algo moderno, un corolario específico de nuestro mundo reciente?”¹⁶.

Una respuesta a esta interrogante nos lleva necesariamente al camino del imaginario de la nación, puesto que se trata de una construcción ideológica, subjetiva, que, para decirlo nuevamente con Anderson, debe transformar la fatalidad en continuidad, la contingencia en significado, vale decir, hacer que estados nuevos e históricos, forjados en el tiempo de mediana duración del capitalismo¹⁷ se legitimen en un pasado inmemorial y se proyecten en un futuro ilimitado, convirtiendo el azar en destino.¹⁸ Esta es la gran tarea del nacionalismo, sobre lo cual coincide en afirmar Eric Hobsbawm en la obra arriba citada, cuando señala: *“Bref, pour les besoins de l’analyse, les nationalisme vient avant les nations. Ce ne sont pas les nations qui font les États et les nationalisme; c’est l’inverse”¹⁹.*

IV

De manera que, si nos guiamos por este esquema de análisis, hay que rastrear el fenómeno a partir de la conformación del Estado, que en el caso de

15 Ernest Gellner: *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza universidad. 1997. p. 14.

16 Ernest Gellner: *Nacionalismo*. Barcelona: Ediciones Destino. 1998. p. 161.

17 Pierre Vilar, por su parte, lo resume de esta manera: “...la nación FENOMENO histórico, pertenece al orden de los fenómenos de duración media: la ascensión del modo de producción capitalista, con su preludio mercantil (siglos XV-XVII: Portugal, España, Francia, Inglaterra, Provincias Unidas) y su plenitud en el capitalismo industrial.” En: *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. 1980. p. 184.

18 Benedict Anderson: Op. Cit. 1997. p. 29.

19 “En síntesis, para las necesidades del análisis, el nacionalismo es anterior a las naciones. No son las naciones las que hacen a los estados y a los nacionalismos, sino lo inverso”. Traducción libre del autor) Eric Hobsbawm: *Nations et nationalisme depuis 1780*. 1992. p. 20.

nuestros países hispanoamericanos tiene que ver con la independencia alcanzada entre 1819²⁰ y 1830, y el proceso de construcción de la idea de nación a través de la constitución de imaginarios sociales entendidos, según la definición de Cornelius Castoriadis, no como “*imagen de*”, sino como “*creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes...*”²¹ Esta capacidad imaginaria de la sociedad se entiende como la constitución de un orden simbólico que le da sentido a las instituciones sociales y al propio individuo.

Como bien ha señalado Castoriadis, los actores reales, individuales o colectivos, y los innumerables productos materiales que hacen posible la vida de la sociedad, no son símbolos, pero ambos “*son imposibles fuera de una red simbólica*”, lo cual presupone una capacidad imaginaria que viene a completar la necesidad de orden de lo social, a partir de la cohesión de su mundo de significaciones. Se trata, en síntesis, de completar una visión de lo social aportando a la dimensión de la vida o cultura material²² su dimensión simbólica, sin lo cual no es explicable la propia historia del hombre, porque quedaría reducida a un simple proceso natural y objetivo. Compartimos, por ello, con Castoriadis esta visión de la totalidad social e histórica a partir de estas palabras:

“*La société doit définir son «identité»; son articulation; le monde, ses rapports à lui eux objets qu’il contienne; ses besoins et ses désirs. Sans la «réponse» à ses «questions», sans ces «définitions», il n’y a pas monde humain, pas de société et pas de culture car tout resterait chaos indifférencié. Le rôle des significations imaginaires, et de fournir une réponse à ces questions, réponse que, de toute évidence, ni la «réalité» ni la «rationalité» ne peuvent fournir (sauf dans un sens spécifique, sur lequel nous reviendrons)*”²³

20 En el caso de Venezuela y la Nueva Granada nos referimos a los efectos de la Batalla de Boyacá y la instalación del Congreso de Angostura, ambos en 1819 y la posterior desintegración de la gran República de Colombia en 1830.

21 Cornelius Castoriadis: *L’institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions de Seuil. 1975. p. 8. “La institución imaginaria de la sociedad.” En: Colombo, Eduardo. *El Imaginario Social*. Montevideo: Editorial Altamira. 1993. p. 29.

22 Sobre el debate generado alrededor del concepto de civilización o cultura material introducido por Fernand Braudel en su obra, inicialmente publicada en 1967, *Civilisation matérielle, Économie et Capitalisme XVe-XVIIIe Siècle*. (Paris: Gallimard. 3 vols. 1979) puede revisarse el ensayo de Jean-Marie Pesez, “L’Histoire de la culture matérielle” en: Le Goff, Jacques (Dir). *La Nouvelle Histoire*. Paris: Editions Complexe. 1978.

23 Cornelius Castoriadis: Op. Cit. 1975. P. 221. 54 y 55. “La sociedad debe definir su ‘identidad’, su articulación, el mundo, sus relaciones con él y con los objetos que contiene, sus necesidades y deseos. Sin una ‘respuesta’ a estas ‘preguntas’, sin estas ‘definiciones’, no hay mundo humano, ni sociedad, ni cultura – pues todo se quedaría en un caos indiferenciado. La función de las significaciones imaginarias es proporcionar una respuesta a estas preguntas, una respuesta que, a todas luces, ni la ‘realidad’ ni la ‘racionalidad’ son capaces de proporcionar (salvo en un sentido específico)” (traducción libre RR).

Esta precisión conceptual es de la mayor importancia, si abordamos la nación como una “comunidad imaginada” y dirigimos nuestra atención a los modos de organización de estos imaginarios sociales en los tres órdenes que define Castoriadis: el mito, las religiones y las ideologías y que en el campo de los estudios de la nación debe considerar en su estudio el papel de los mitos fundadores como mitos de origen que nutren el discurso nacionalista,²⁴ el mito del héroe como factor de acción que organiza el caos y es creador de pueblos y naciones,²⁵ los símbolos de la nación, como las banderas²⁶, escudos y emblemas donde se representa la nación, los sitios y lugares de la memoria y los acontecimientos festivos donde la nación se recrea en el tiempo y se ponen en escena las tradiciones inventadas así como los ceremoniales rituales, lo cual constituye todo ese rico universo simbólico donde la nación se forja como idea y como imagen de una comunidad en el tiempo y en el espacio.

V

Sobre este nuevo plano de actuación social es que se le abre al historiador de los fenómenos nacionales un inmenso campo de investigaciones donde el espíritu de la interdisciplinariedad es de fundamental importancia porque se trata de fenómenos que deben ser abordados desde una perspectiva holística y compleja.²⁷ Tanto la historia de la cultura como la historia política se revalorizan en sus esquemas interpretativos, más allá del debate teórico entablado entre la historia social y la historia discursiva que ha caracterizado las reflexiones historiográficas más actuales²⁸, a tono con los debates que caracterizan a las Ciencias Socia-

24 Una obra polémica y bien documentada dirigida a penetrar en las “genealogías míticas de los pueblos de Europa” es la de Jon Juaristi. *El bosque originario*. Madrid: Taurus. 2000.

25 Al respecto puede consultarse el estudio de Hugo Francisco Bauza *El mito del héroe*. México: Fondo de Cultura Económica. 1998. Nosotros hemos abordado el proceso político venezolano que se inaugura con el ascenso de Hugo Chávez al poder bajo el enfoque de la relación entre héroe y nación en el ensayo: “El Retorno del héroe: El Discurso Político de Hugo Chávez Frías y el Proceso Constituyente en Venezuela de 1999” el cual puede consultarse en nuestra obra *Venezuela: Fiesta, imaginario político y nación*. San Felipe (Venezuela): Universidad Nacional Experimental del Yaracuy. 2011.

26 Un excelente y actualizado estudio realizado bajo este enfoque es el de Enrique Florescano. *La bandera mexicana*. México: Taurus. 2000.

27 Esta es la base conceptual de la Historia Social que como historia global o historia síntesis hemos definido en nuestros estudios regionales y nacionales, retomando con ello la tradición marxista de la totalidad concreta, y la historia social como historia total propugnada por Marc Bloch y Lucien Febvre en la década de los años 30. Al respecto puede consultarse nuestra obra *Historia Social de la región de Barquisimeto en el tiempo histórico colonial. 1530-1810*. Caracas. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. 1995.

28 A respecto pueden consultarse, desde diferentes perspectivas: Cabrera, Miguel Ángel. *Historia, lenguaje y teoría social*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2001. Chartier, Roger. *Au bord de la falaise*. Paris: Éditions Albin Michel. 1998; Appleby, Joyce y otras. *La verdad sobre*

les contemporáneas, ya avanzadas en la atmósfera postmoderna y post social que se ha venido transitando desde los años 90.

Es aquí donde cabe destacar obras fundamentales que han venido abriendo brecha en este nuevo enfoque de estudio de lo nacional como es el caso —a nivel de Europa— de esa monumental investigación sobre la historia de Francia coordinada por el historiador Pierre Nora, publicada por primera vez en 1984 con el título de *Le Lieux de mémoire*, y que viene a ser una ambiciosa historia de Francia realizada desde el estudio de su memoria a través de un detallado análisis “... de nos représentations et de notre mythologies nationales”²⁹ La estructura de la obra evidencia la organización de la investigación y el abordaje metodológico de un estudio que busca establecer las relaciones entre memoria y nación a través de objetos, instrumentos e instituciones de la memoria, desde lo más material y concreto como los monumentos a los muertos o los repositorios documentales, hasta lo más abstracto e intelectualmente construido como la noción de linaje, de generación, de región o el novísimo concepto *d’homme – mémoire*. Tanto los elevados lugares de la sacralidad institucional, como el *Panteón* en el caso de Francia, como el más humilde manual de enseñanza de los infantes republicanos, abarcan el contenido de esta extraordinaria investigación multidisciplinaria que ha reunido a los más destacados científicos sociales y humanistas franceses de la actualidad. El universo de estudios abarca desde las Crónicas de Saint Denis, del siglo XIII, hasta el *Trésor de la langue française*, pasando por *Le Louvre*, la *Marseillaise* y la Enciclopedia Larousse. Por tanto, se trata de una encrucijada de lugares que ha requerido un abordaje multidimensional de la investigación: La dimensión historiográfica, etnográfica, psicológica y literaria de esta gran obra permite darle a lo político nacional nuevas lecturas de interpretación. En ese sentido, nos encontramos frente a una investigación de la Nación que como historia de las representaciones divide su objeto de estudio en tres órdenes: La república, la nación y la Francia. Pero no se trata de una nación dada, sino más bien ese “*sujet qui change*”, y que se construye en el imaginario colectivo tanto en los niveles de lo jurídico, como en lo histórico y lo sentimental.

La actualidad de este enfoque tiene que ver con lo que el autor denomina la aceleración de la historia y sus efectos en la desaparición de la noción de pasado como algo definitivamente muerto, esfumado o diluido en nuestra conciencia colectiva presente. De allí la curiosidad por registrar esos lugares físicos o espirituales donde cristaliza y se refugia la memoria ligada a cada momento particular de nuestra historia. Y es que estamos llegando al fin de lo que el autor denomina *sociétés-mémoires*, que aseguraban la transmisión de valores a través de la familia, la escuela, la iglesia o el Estado, así como de las *idéologies-mémoires* que

la historia. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. 1998; White, Hayden. *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*. Roma: Carocci editore. 2006.

29 Pierre Nora: (Dir.) *Le Lieux de mémoires*. Paris: Quarto Gallimard. 1997. Vol. 1. p. 7.

servían para rescatar el pasado en función del porvenir ligados por una idea de progreso o de revolución que ha venido dando paso más bien a la dictadura de lo efímero, de lo actual.

Es aquí donde memoria e historia se diferencian. “*La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; la histoire, une représentation du passé.*”³⁰ Así, mientras la historia como operación intelectual apela al discurso crítico, la memoria instala su recuerdo en lo sagrado. Si la memoria se arraiga en lo concreto, en el espacio, en el gesto, en la imagen y en los objetos, la historia no reconoce más que continuidades temporales, evolución y relaciones. Sin embargo, una historia-memoria no puede ser más que una historia-crítica en la medida en que el propio discurso histórico se transforma en material de la propia historia y se relativiza como representación. Desde esa perspectiva es que entendemos la actualidad de la obra de Enrique Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, puesto que más que una historia de la historiografía, al estilo convencional, se trata del registro de las diversas ideas que del pasado mexicano, de la nación y de su porvenir se han hecho desde diferentes épocas y modalidades los mexicanos, tanto a través del relato de cronistas e historiadores, como de concepciones surgidas en el imaginario de la gente común. En su pesquisa el autor trabaja bajo la idea de canon como síntesis de una época histórica pasando revista a los relatos de origen prehispánico, los cánones coloniales, el relato de la patria criolla, la historia de la nación, el relato del estado posrevolucionario y la historia construida por los profesionales de la historia,³¹ construcciones que se mueven entre la representación y los imaginarios colectivos.

Otro caso de investigación histórica orientada por estas mismas perspectivas de análisis lo encontramos en la obra colectiva *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*, coordinado por Antonio Annino y François-Xavier Guerra, la cual parte de lo que los autores denominan la singularidad de construcción de la nación en Iberoamérica, que en este caso no está precedida de la participación de fuertes movimientos nacionalistas sino que es el resultado “...de la desintegración de dos construcciones políticas originales –la Monarquía hispánica y el Imperio luso-brasileño– dotadas tanto de una gran heterogeneidad étnica como de una extraordinaria unidad cultural”³². Esta circunstancia, hace que el Estado que surge de la independencia se convierta en un actor de fundamental importancia en la construcción de la idea moderna de nación, y que el proceso de conformación de esa comunidad política soberana tenga mucho que ver con la puesta en escena de mitos y símbolos que van a constituir ese imaginario de la

30 Ibid. p. 25. “La memoria es un fenómeno siempre actual, un vínculo de lo vivido con el presente eterno; la historia, una representación del pasado” (Traducción libre RR).

31 Enrique Florescano: *Historia de las historias de la nación mexicana*. México: Taurus. 2003.

32 Annino, Antonio y François-Xavier Guerra. *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica. 2003. p. 9.

nación que en esta primera década del siglo XXI, cuando hemos entrado desde 1810 en la celebración de los bicentenarios nacionales de nuestras independencias y de la fundación de nuestras repúblicas, hace más propicio su estudio y comprensión actualizada.

Estamos pues, frente a un giro fundamental en el estudio del **hecho-fenómeno nación**. Por ello, hay que estar atentos a los nuevos enfoques, nuevas problemáticas y áreas de investigación que se vienen abriendo a partir de esta concepción de la nación como comunidad imaginada, como encuentro de la diversidad cultural, como construcción colectiva permanente de lugares de identidad y pertenencia en el tiempo histórico global en el que ha arribado el nuevo milenio. No se trata sólo de un problema académico y científico, sino también de una urgente necesidad política de darle claridad y fuerza social a las luchas que en este siglo llevan adelante nuestros pueblos latinoamericanos y del Caribe por la construcción de una idea inclusiva, diversa y democrática de la Nación.

Este artículo se entregó para su revisión en enero y fue aprobado en abril de 2015.

*Juan de la Rosa y la cultura del folletín*¹

Juan de la Rosa and feuilleton culture

Fernando Unzueta²

Resumen

La publicación de *Juan de la Rosa* como folletín en las páginas de *El Heraldo* (Cochabamba, 1885) ha recibido escasa atención, excepto recientemente, para cuestionar la autoría de Nataniel Aguirre. Este ensayo rescata la cultura de los folletines en *El Heraldo* y otros periódicos para contextualizar mejor los debates sobre autoría, y examina algunas lecturas críticas tempranas del libro publicadas en la prensa. Tanto los periódicos como las críticas tempranas apuntan a una mejor comprensión de la obra como novela nacional.

Palabras clave: *Juan de la Rosa* // *El Heraldo* // Folletín // Periódicos // Nataniel Aguirre // Novela nacional.

Abstract

The publication of *Juan de la Rosa* as a feuilleton in the pages of *El Heraldo* (Cochabamba, 1885) has received little attention, except recently, to question Nataniel Aguirre's authorship. This essay reclaims feuilleton culture in *El Heraldo* and other newspapers to better contextualize the debates about authorship, and it examines some early critical readings of

-
- 1 Agradezco profundamente a Bernardo Serrano Velarde por facilitarme el acceso a su colección de *El Heraldo* y todas sus gentilezas. También revise periódicos en el Archivo Municipal de Cochabamba, la Hemeroteca de la Universidad Mayor de San Andrés, y el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, a los que también agradezco.
 - 2 Doctor por la Universidad de Texas en Austin, enseña en The Ohio State University, en Columbus, Ohio, Estados Unidos, donde es profesor asociado. Ha publicado *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica* y varios ensayos sobre sujetos y subjetividades coloniales y postcoloniales; la construcción discursiva de las nacionalidades; periódicos, literatura y esfera pública; y la emergencia de la conciencia histórica. E-Mail: Unzueta.1@osu.edu

the book that were published in the press. Both newspapers in the early criticism point to a better understanding of this work as a national novel.

Key words: *Juan de la Rosa*, *El Heraldo*, feuilletons, newspapers, Nataniel Aguirre, national novel.

Juan de la Rosa: ¿novela (pseudo-autobiográfica) o memorias?

La historia interpretativa de *Juan de la Rosa* la considera como la novela nacional boliviana. En los últimos años se ha renovado el interés en esta obra en parte gracias, primero, a su inclusión como (la primera entre) las 10 o 15 “novelas fundamentales” bolivianas (ver Mesa Gisbert; García Pabón) y, segundo, a su re-edición de 2010, en la serie “Letras Fundacionales” de Plural Editores (Aguirre 2010). Ambos fenómenos crítico-editoriales suscitaron productivos debates en torno a lo que constituye una obra “fundacional” o fundamental, y a la autoría de *Juan de la Rosa*. En este ensayo entraré tangencialmente en estos debates, y en el segundo en particular, a partir de una re-lectura de la novela en su contexto periodístico.

La edición de 2010, a cargo de Gustavo V. García, menciona su publicación en el folletín de *El Heraldo*, un importante periódico cochabambino, fundado en 1877 y que saldrá por varias décadas, pero se basa en la primera versión publicada en forma de libro por la misma imprenta de *El Heraldo*, en septiembre de 1885, en homenaje a las conmemoraciones cochabambinas del 14 de septiembre de ese año. García denomina esta versión en forma de libro ([Aguirre] 1885b) la “editio princeps,” en un momento en el que no había consultado el folletín (García 2010: 47, 23). El folletín salió en *El Heraldo*, entre el 18 de enero y el 29 de agosto de 1885, en 85 números consecutivos del periódico ([Aguirre] 1885a). Hacia fines de la tirada del folletín, en *El Heraldo* se anuncia la próxima salida de la versión en forma de libro, con algunas erratas corregidas (a partir del no. 943 [11 agosto, 1885]), siguiendo un procedimiento editorial común en los folletines latinoamericanos del siglo XIX.

La “Introducción” a la edición de García empieza así: “*Juan de la Rosa. Memorias del ultimo soldado de la independencia* de Nataniel Aguirre es una de las novelas más importantes del siglo XIX” (García 2010: 11). Si bien se asume aquí que “Juan de la Rosa” es parte del título y que la autoría de texto es “de” Aguirre, García destaca la “falta de documentación” que “dificulta establecer la génesis de *Juan de la Rosa*” (23). Al mismo tiempo resalta el hecho que en el prólogo de la obra, un veterano de las guerras de independencia, que firma como “J. de la R.” (¿Juan de la Rosa?), y remite sus memorias a un “corresponsal de la ‘Sociedad 14 de Septiembre’” (64, de la misma edición) para que sean publicadas. También destaca ciertas intervenciones editoriales a partir de la edición de

1909, primera en la que se incluye a Aguirre como autor de la obra, y en la que se basaron todas las ediciones posteriores, hasta la del 2010.

Más importante, quizás, García reflexiona sobre ciertos elementos que muestran la “orientación testimonial” del texto, como ser el cuestionamiento de la “historia oficial” y la construcción de un “sujeto colectivo” (43, 44). En este sentido, este texto anticipa la tesis posterior de este crítico (que comentaremos luego). De cualquier manera, en esta “Introducción” a la más importante edición de la novela en 200 años, García parece apostar, en última instancia, por la “modernidad narrativa” de la obra (en una vena borgeana), más que por su carácter testimonial:

Este juego de espejismos es tan sutil que muchos lectores sugieren que el autor, al presentar al personaje-narrador como “autor” de estas memorias, confiere al texto un efectivo efecto de veridicción: son memorias verdaderas. Yo, al contrario, estimo que el propósito es opuesto: pretende que la realidad parezca ficción y viceversa. Esta técnica hace de *Juan de la Rosa* uno de los libros fundacionales de la modernidad narrativa latinoamericana (García: 2010: 31).

En la poética de muchos autores modernos, como Borges o Unamuno, algunos personajes literarios terminan siendo más “reales” que sus autores. Don Quijote y Cervantes serían los casos paradigmáticos y más comentados de esta tradición literaria. A partir de esta tradición, algunos autores y críticos (frecuentemente posmodernos) borran las distinciones entre autor y personaje, realidad y ficción. En los debates en torno a la autoría de *Juan de la Rosa*, se presenta una situación menos común: dos escritores/historiadores afirman que lo que el consenso crítico ha considerado siempre como una novela “son memorias verdaderas,” y un crítico literario propone que es una especie de testimonio.

Luis Antezana E. y Alejandro Antezana S., publicaron en *La Razón* (suplemento Tendencias, 26 abril, 2010) un artículo titulado “El coronel Juan Altamira Calatayud es el creador de ‘Juan de la Rosa’” (cito la versión en su libro ¡*Viva la Patria!*). Los autores discuten la publicación en el folletín y la primera versión en forma de libro (ambas de 1885), además de los cambios editoriales a partir de la de 1909. Destacan, correctamente, que el nombre de Nataniel Aguirre no aparece en las primeras ediciones. Afirman también (equivocadamente, a mi parecer), que el nombre de “Juan de la Rosa” aparece “como único autor” de las *Memorias del ultimo soldado de la independencia* y, como lo indica el título del artículo, sostienen que las memorias fueron escritas por “Juan de Alcántara Altamira Calatayud, a quien seguramente le llamaban ‘el hijo de Rosa’ –por ser hijo único de su apreciada madre y de ahí la derivación a Juan de la Rosa”; sugieren, en suma, que el texto remitido a la Sociedad 14 de Setiembre por “J. de la R.” son las memorias de: “el coronel Juan Altamira Calatayud, bajo el pseudónimo de Juan de la Rosa” ([2010] 65).

En otro artículo, titulado “Más sobre la autoría de las Memorias de Juan de la Rosa” (en *Nueva Crónica y Buen Gobierno* [101, 2da quincena marzo, 2012] y *Los Tiempos* [670, 25 marzo, 2012]; cito la versión en ¡Viva la Patria!: 85-90), los Antezana refutan a los (críticos e historiadores) que a) defienden la autoría de Nataniel Aguirre, b) cuestionan la existencia de un supuesto personaje histórico llamado Juan de la Rosa y/o c) que tal personaje sea el autor de la obra que conocemos como *Juan de la Rosa*. Señalan que “por primera vez, se le atribuye a Nataniel Aguirre la autoría de esta obra” en el prólogo de Eufonio Viscarra a la edición de 1909 (2012: 87), e insisten en su tesis:

En conclusión, las *Memorias del ultimo soldado de la Independencia* no se pueden interpretar únicamente como una novela melodramática, producto de una febril imaginación; sino que su propio contenido, confrontado con develadores documentos descubiertos últimamente, permite que se las consideren como una narración histórica testimonial, escrita a lo largo de muchos años por un protagonista y testigo presencial de los hechos; por lo que es totalmente lícito opinar que Juan de la Rosa no solo existió realmente, sino que escribió y publicó en vida su propia experiencia sobre los sucesos que vivió Cochabamba entre los años 1810 y 1812. (2012: 90).

En otras palabras, los Antezana, después de revisar la publicación de *Juan de la Rosa* en *El Herald* y otros documentos sobre la historia cochabambina de principios del siglo XIX, insisten en el carácter “histórico-testimonial” de las *Memorias* y en la autoría de Juan de la Rosa.

García, por otro lado, en un bien documentado artículo titulado “J. de la R.: autor de *Memorias del ultimo soldado de la independencia*” (2013), revisa cuidadosamente la publicación del folletín en *El Herald* y avanza su hipótesis “testimonial,” según la cual, “Nataniel Aguirre sería el ‘editor’ en el sentido de intermediario cultural (el letrado) de la teoría narrativa testimonial” (2013: 190), e insiste en ver la obra como un “texto donde la historia se (con)funde con la ficción”; en resumidas cuentas: “Los manuscritos de un genial narrador anónimo de Cochabamba –J. de la R.– son editados y publicados en *El Herald* por Nataniel Aguirre, un destacado letrado de la época que respeta el nombre (o seudónimo) del autor” (195). En García (2013) y otros artículos periodísticos de fines del siglo XIX, sin embargo, se documenta la autoría de Nataniel Aguirre, más cerca a la publicación original de la obra en 1885 que a su re-edición de 1909.

Aunque no comparto sus conclusiones, los planteamientos de García y de los Antezana introducen cuestionamientos importantes en torno a la atribución de la autoría de *Juan de la Rosa* a Nataniel Aguirre, y tienen la virtud de manejar las primeras versiones de la obra³. Básicamente, sus conclusiones me parecen

3 El artículo de García (2013), en particular, rastrea importantes noticias y anuncios, y una temprana crítica sobre *Juan de la Rosa* que no se habían estudiado anteriormente.

problemáticas por dos motivos: primero, por la posible confusión entre autor y personaje-narrador o “el juego de espejismos” al que aludía arriba García; y segundo, porque en el contexto de las primeras versiones de la obra (tanto en folletín como en el libro de 1885), si bien es cierto que no aparece el nombre de Nataniel Aguirre, tampoco queda nada claro que el “Juan de la Rosa” de la portada o carátula aluda a un autor (sea un seudónimo o un personaje de ficción que pasa por autor, o ambos). Sostengo, por lo contrario, que el nombre del protagonista que sale en la primera línea, como era típico en los folletines de la época, es simplemente parte del título de la obra. De cualquier manera, esta ambigüedad en las dos publicaciones “originales” de la obra, hace que se preste a los debates en torno a su autoría y, a la vez, a que se siga celebrando la modernidad narrativa de *Juan de la Rosa*.

A continuación, más que discutir en detalle los cuestionamientos sobre la autoría de Aguirre, me interesa ampliar la discusión sobre la publicación de *Juan de la Rosa*, volviendo a *El Heraldo* y las prácticas de lectura en las que se inserta la obra, practicas relacionadas a la cultura del folletín de esa época. Dejo para otra ocasión comentarios sobre el común uso de pseudónimos en Bolivia y Latinoamérica por estas fechas, y me concentro en observaciones sobre la cultura del folletín y los periódicos de la época porque creo que enriquecen la lectura de la novela y añaden otras dimensiones al debate sobre la autoría. Al respecto, creo que la explicación más simple es la que mejor describe los misterios y ambigüedades de la publicación de la obra: Aguirre publica su novela de forma anónima; muy poco después, los editores de *El Heraldo*, respetando el deseo de anonimato, recurren a una estrategia narrativa tradicional, la de atribuir la obra a un personaje que también es el autor de unos manuscritos misteriosos. En este proceso, y hasta poco después de la muerte de Aguirre (a fines de 1888), y aún después en ciertas ocasiones, Juan de la Rosa (o “el benemérito coronel Juan de la Rosa”) se vuelve también el pseudónimo del autor de la obra, que se revelará como Nataniel Aguirre en las mismas páginas de *El Heraldo* y de otros periódico de fines del siglo XIX. En el contexto de los folletines, algunos de los textos y anuncios que citan los Antezana y García para negar o cuestionar la autoría de Aguirre, y atribuirle a Juan de la Rosa o J. de la R. me parece que dejan claro que “Juan de la Rosa” o incluso “Don Juan de la Rosa” se usa en *El Heraldo* como el título (o parte del título) de la obra y no como el nombre de un autor⁴.

Las líneas que siguen son parte de un trabajo más amplio, en el que examino *Juan de la Rosa* en el ámbito cultural de la lectura, los libros y los periódicos de fines de siglo. Creo que el medio de publicación no debe ser considerado como una simple nota de interés bibliográfico, o un homenaje a tendencias críticas

4 Demás estaría recordar aquí las decenas de novelas decimonónicas que llevan el nombre del protagonista como parte del título.

como el nuevo historicismo, la historia cultural o los estudios culturales. En este caso en particular, proporciona un marco interpretativo fundamental, que informa las convenciones literarias y culturales que mediatizan la recepción del texto. Siguiendo las pautas de Roger Chartier, más que elaborar un estudio intertextual o una historia del libro convencionales, me interesa examinar cómo las maneras de leer, en este caso las maneras de leer literatura en los periódicos, en un contexto histórico y cultural específicos, contribuyen a definir los sentidos del texto e intervienen en la sociabilidad de los lectores. Contra lo que se ha sugerido en el caso de los folletines franceses -- Richard Terdiman arguye que los periódicos “entrenan” a sus lectores a aprehender sus distintas secciones como elementos totalmente separados e independientes (Terdiman 122), veo gran continuidad y algunas tensiones entre los folletines de las novelas nacionales y los otros “artículos” de los periódicos, sobre todo las notas editoriales.

Los folletines

Juan de la Rosa no fue la única novela originalmente publicada en las páginas de un periódico. La gran mayoría de las novelas latinoamericanas del siglo XIX, vieron la luz primero en las páginas de la prensa, ya sea en forma de folletín o en algún tipo de entregas serial. Juan Pablo Soto J., en su erudito estudio *Ficcionalización de Bolivia*, de próxima aparición, incluye más de 50 novelas o leyendas bolivianas publicadas de esta manera entre 1847 y 1896, un número mucho mayor al que documentan las historias de la literatura convencionales, centradas en libros (y generalmente muy repetitivas), y no en la prensa. Simplemente no se puede discutir seriamente la narrativa boliviana o latinoamericana del siglo XIX, o seguir sus transformaciones, sin tomar en cuenta los periódicos (ver Unzueta 1998). Gran parte de la literatura de la época salió en las páginas de la prensa y nunca vio la luz en forma de libro, y en los periódicos también salieron muchos de los documentos críticos que informan la creación y la recepción temprana de estas obras.

Como he descrito en mayor detalle en otro artículo (ver Unzueta 2006), hacia 1845 varias hojas introducen cambios importantes en la cultura periodística del país, cambios que apuntan a una mayor profesionalización y a una redefinición de las pautas culturales dominantes. Sin dejar de ser partidistas, los periódicos presentan una variedad de noticias y remitidos que a veces contradicen las opiniones editoriales; mejora la calidad gráfica y se empiezan a utilizar grabados; se presentan como “empresas” comerciales cuyos ingresos dependen de sus subscriptores y de los anuncios publicitarios. Al mismo tiempo, incrementan notoriamente las secciones de o sobre literatura y artes, así como las dedicadas a las mujeres, incorporando la sensibilidad y otros elementos del subjetivismo romántico al lenguaje cotidiano de la ciudadanía y la cultura.

Siguiendo prácticas de publicación y circulación de impresos que se daban en Europa y otros países de Latinoamérica,⁵ *La Epoca* de La Paz y *El Correo del Interior* de Cochabamba incorporan folletines a sus páginas en 1845, y otros voceros siguen esta iniciativa los siguientes años. En el primer número de *La Epoca* (del 1ro de mayo, 1845), se realza la importancia y el “patriotismo” de una nueva “Sociedad Literaria,” así como el papel de la literatura y los folletines en el proyecto cultural de la nación. También se plantea una dicotomía entre los folletines de los “maestros transatlánticos,” traducidos para el periódico, y los folletines “de *La Epoca*.” Se valora más este último tipo de producción local y original, generalmente de corte costumbrista, pero se reconoce el mayor prestigio de los folletines extranjeros (franceses, sobre todo), que constituyen la gran mayoría de los títulos publicados. En un temprano esfuerzo por “americanizar” la cultura introduciendo una obra “original” de mayor extensión, Bartolomé Mitre, entonces editor de *La Epoca*, publica su novela sentimental *Soledad* en el folletín de este diario paceño en 1847. Inmediatamente después de su publicación en varios números de este periódico, la misma imprenta publica la obra completa en forma de libro, como se acostumbraba a hacer con los folletines, práctica que continúa por varias décadas. El mismo procedimiento de publicar el folletín y luego el libro se repite en *El Comercio* de Valparaíso al año siguiente, cuando Mitre se refugia en Chile. Sin entrar en detalles, señalo que el programa ideológico de *Soledad* está claramente relacionado con el de *La Epoca* y con sus notas editoriales (ver Unzueta 2006). Mitre, como editor del periódico, también promovía el “entusiasmo” patrio y la conmemoración de eventos y personajes históricos fundacionales. Este tipo de lectura intertextual de novelas y periódicos explica mejor su papel como “novelas nacionales,” promotoras de valores patrios y programas estéticos y políticos de formación nacional.

En torno a los folletines se producen otros fenómenos editoriales y culturales. En 1846 sale una *Colección de folletines publicados en “La Epoca,”* con obras de Sue, Dumas y Merimeé. Esta colección se ofrece en forma de libro y por entregas, de 48 páginas, marcando las distintas pero interrelacionadas formas de difusión de estas obras sentimentales, posteriores a su publicación inicial como folletín. Además de los folletines, los periódicos incrementan los textos de literatura, muchos de ellos “nacionales” o “americanos,” que publican en sus páginas. Se trata, sobre todo, de textos breves, como poemas y notas costumbristas. En 1848 sale *El Ramillete de “La Epoca,”* una publicación de “Modas, costumbres, artes, historia y literatura,” como un anticipo de las revistas literarias que se lanzarán esporádicamente en las dos décadas siguientes y con mayor regularidad a fines de siglo. Asimismo, los periódicos se abocan a promover

5 Para un temprano ensayo sobre el surgimiento de los folletines en Chile por esos años, ver Sarmiento (1845).

toda la alta cultura local: tertulias, sociedades literarias o filarmónicas, escuelas y representaciones teatrales. Como parte de la misma misión educativa, también incluyen notas o editoriales sobre la “policía” o el orden público, y sobre la mejora de las costumbres en general. La construcción de ciudadanos e imaginarios nacionales, por lo tanto, entrelaza elementos ideológicos y culturales con otros más abiertamente disciplinarios, como dos estrategias básicas de subjetivación.

Varios de los cambios en la prensa esbozados aquí están relacionados entre sí: con la inclusión de folletines, la apertura de secciones sobre arte, literatura y sobre temas “femeninos,” se busca aumentar el número de suscriptores en general y del creciente número de lectoras en particular. En notas editoriales se corteja abiertamente a este público femenino, y eventualmente se ofrecen folletines “extranjeros” u “originales” como “obsequio” para los suscriptores, es decir, como medio de enganchar lectores (ver Unzueta 2000: 55). Y así como las preocupaciones económicas y por su público permean la prensa, inevitablemente se filtran también en las novelas sentimentales que aparecen en sus páginas. En el segundo capítulo de *Soledad*, el narrador se refiere a su “calidad de folletinista,” y a su deseo de agradar a sus “amables lectores y lectoras ...especialmente a las últimas” (Mitre 25). No sólo se desdobra aquí el genérico “lectores,” sino que también se insiste en que muchos de estos textos literario-periodísticos están dirigidos “especialmente” a las mujeres, a las que se pretende conquistar como lectoras. *Juan de la Rosa* reproduce esa relación familiar entre al narrador y sus lectores, refiriéndose a ellos como “benévolos lectores” (capítulo XVI) o “lectores míos” (XXIII), aunque su lector ideal y destinatario de su proyecto pedagógico es “la juventud de mi [su] querido país” (Prólogo).⁶

Transformaciones de la prensa

Cuatro décadas después, el campo cultural de los medios periodísticos sigue experimentando cambios. Por un lado, algunas de las innovaciones señaladas, introducidas décadas antes, se intensifican. La calidad de los periódicos, en general, mejora, y se establecen varios que tendrán muchos años de vida (algo no muy común en el siglo XIX), como *El Heraldo* en Cochabamba, *El Comercio* y *La Razón* en La Paz, *El Tiempo* en Potosí, *La Estrella del Oriente* en Santa Cruz, por mencionar algunos. Por otro, se empieza a producir cierta focalización cultural y aparece un mayor número de revistas literarias o culturales especializadas. De cualquier manera, a pesar de una gradual institucionalización de la cultura y mejor definición del campo literario, estas transformaciones no escapan las contradicciones o “desencuentros” de la modernidad latinoamericana (Ramos). El

6 Menciono simplemente los capítulos de la obra (en vez del número de página) para facilitar el cotejo de las referencias en cualquiera de sus ediciones modernas y de fácil acceso. Estas múltiples ediciones, claro, son una de las características de las “novelas nacionales.”

papel del letrado o estadista-literato, como Nataniel Aguirre, y de la publicación de obras fundacionales en los periódicos, siguen teniendo gran vigencia.

En la década de 1880, la mayor parte de los periódicos bolivianos más importantes funcionan como empresas comerciales, que dependen de sus suscriptores y de los avisos para sobrevivir y prosperar. Algunos de los periódicos, por contratos con distintos gobiernos, publican noticias oficiales, crónicas parlamentarias, discursos presidenciales o de otros funcionarios locales. La publicidad es cada vez más significativa. Casi toda la primera plana de *El Heraldo* (y de otros periódicos) está llena de anuncios, que rebalsan a otras páginas. Los avisos documentan la importancia del comercio en las ciudades y de las relaciones con los mercados mundiales. Incluyen propagandas de grandes casas importadoras de todo tipo de productos: industriales, comerciales y de consumo; de compañías mineras nacionales o extranjeras que buscan socios inversionistas y se comunican con ellos, o con clientes, por este medio; o de compañías de seguros de Nueva York o de capitales europeas. También se anuncian servicios de todo tipo (profesionales, bancarios, de transporte), locales y nacionales, y de propiedades y bienes en venta.

El periodismo se vuelve más ágil, proporcionando noticias del momento y comentando tanto novedades internacionales como los eventos de interés nacional. Se presta mayor atención a todo el queacer local en nuevas secciones de “crónicas” o “gacetillas,” en las cuales literatos convertidos en *reporters* (la palabra aparece así, en inglés, varias veces) comentan los sucesos culturales del día o reflexionan sobre distintos aspectos de la vida social de la ciudad, dando paso, en ocasiones, a lo que se puede denominar como la crónica modernista. En algunas de estas crónicas, se lee un cambio en los gustos literarios tradicionales: un desdén por el todavía prevalente academicismo y el lirismo exagerado de la poesía del momento. Los cronistas comentan y describen celebraciones patrióticas, eventos culturales (como presentaciones teatrales o musicales), nuevos libros, fiestas de la alta sociedad, paseos, y otros detalles de la vida diaria. La mayor parte de los periódicos sigue incluyendo una amplia gama de textos literarios en sus páginas, sobre todo cortos (poemas, tradiciones, leyendas, cuentos), nacionales y extranjeros. Y se publican textos narrativos más largos, de lectura “amena,” sobre todo extranjeros, como folletines. Se sigue considerando que la literatura atrae lectores, y ofreciendo algunos de estos folletines como “prima” o bono a los suscriptores, en términos muy parecidos a los de *La Epoca* décadas antes.

En una nota de la crónica de *El Heraldo* (N° 982 [13 noviembre, 1885]) se alude a la conexión con las publicaciones seriales anteriores recordando sus orígenes. Se lamenta la próxima “desaparición” de *La Presse*, “uno de los más antiguos y por muchos años el mejor de los periódicos franceses.” Fundado “por Emilio de Girardin en 1836,” este fue el periódico que popularizó los folletines en Francia. En sus páginas publicaron Dumas, Sand, Nerval, Balzac y Sue. El

artículo cierra así: “Las *Memorias de ultratumba*, de Chateaubriand, y la *Historia de los Girondinos*, de Lamartine, vieron la luz pública por vez primera en los folletines del periódico cuya próxima desaparición se anuncia ahora.” Sin lugar a dudas *El Heraldo* y otros periódicos nacionales aspiraban a un éxito semejante (aunque fuera a menor escala), y querían publicar a “lo más distinguido” y a los mejores “escritores” de la época en sus columnas.

Hacia 1885-1886, mientras que en otros periódicos persisten los folletines extranjeros (en *El Comercio* de La Paz, por ejemplo, se publican obras populares de Adolfo Belot y Javier de Montépín, así como traducciones del Vizconde de San Javier), en *El Heraldo* y algunos otros periódicos se publican textos nacionales como folletines. El caso de *Juan de la Rosa* es paradigmático, pero no es un caso aislado. Inmediatamente después de que concluye la publicación de esta novela como folletín, aparece como libro, *El Heraldo* inicia la publicación de otro folletín en sus páginas, las *Leyendas bolivianas*, de varios autores nacionales y que persiguen propósitos pedagógico-nacionalistas semejantes a los de la novela. En otra imprenta de la misma ciudad, también en 1885, se publica la primera serie de una antología titulada *Lira boliviana*, editada por Benjamín Rivas. En 1886, una serie de poesías dramáticas de tema histórico siguen a las leyendas en el folletín de *El Heraldo*, cuya imprenta también publica un folleto con las *Leyendas* como “Prima de *El Heraldo* a sus suscriptores” (ver *Colección de leyendas*) el mismo tipo de bono o enganche que se empezó a usar cuatro décadas antes. Todas estas obras, y muchas otras, se esfuerzan por nacionalizar la cultura impresa y promover una incipiente literatura nacional.

En la carta que escribe Nataniel Aguirre a Rivas (fecha el 27 de abril, 1885), y que se incluye como especie de “prólogo” a la colección *Lira boliviana*, Aguirre afirma que el libro (que incluye varios de sus poemas) estimulará “a la juventud en el para nosotros escabrosísimo sendero de las letras” y resalta el mérito de Rivas de “recoger [los poemas] de entre esas mil hojas dispersas, arrojadas por la prensa al torbellino de nuestra vida esencialmente política” (en Rivas iii). En una crónica de *El Heraldo* (N° 904 [5 mayo, 1885]) se repite la misma idea, casi con las mismas palabras, felicitando a Rivas, quien “ha tenido la paciencia de reunir la colección más rica y completa de los ensayos poéticos publicados en los periódicos del país y conservados inéditos todavía.” Lo mismo sucede con las *Leyendas bolivianas*, en cuyo anuncio en el folletín de *El Heraldo* (N° 953 [3 septiembre, 1885]), se afirma: “vamos a reproducir en nuestro folletín algunas leyendas que andan dispersas en hojas periódicas del país, y que en nuestro concepto merecen coleccionarse, siquiera para dar una idea de los progresos de nuestra naciente literatura.” Refiriéndose a algunos de sus poemas de juventud incluidos en la antología, pero haciendo eco al folletín de *Juan de la Rosa* que salía también anónimo por esas fechas, Aguirre señala que “pasaron desapercibidos y anónimos” en los periódicos. Coleccionar obras literarias,

“dispersas” en un mar de publicaciones periódicas, es un esfuerzo “patriótico” de rescate y promoción de una “naciente literatura,” como sugiere Aguirre. Si la función del folletín era, en principio, proporcionar lectura “amena,” ahora, al anunciar la aparición de *Juan de la Rosa*, se promete “amena y provechosa” lectura (*El Heraldo* no. 867 [18 enero, 1885]). Los contenidos históricos y las costumbres nacionales añaden una dimensión social “útil” o “provechosa” a la literatura que antes se consideraba solamente como entretenimiento o de mejoramiento individual.

Juan de la Rosa y los folletines de El Heraldo

El Heraldo empieza a publicar folletines en 1878, un año después de su fundación. En un principio los “folletines” aparecen en la primera u otras páginas, pero pronto se establece cierta regularidad en el espacio del folletín, que sale en la parte inferior de la cuarta y última página del periódico, a cuatro columnas (columnas del mismo tamaño de los libros-forma en la que también se publicarán posteriormente algunos de los folletines). Inicialmente se publica algún libro de viajes o exploraciones, y uno que otro estudio histórico, pero poco a poco los folletines gravitan hacia las novelas o literatura “amena,” para atraer y entretener lectores. La gran mayoría de estas novelas es de escritores extranjeros, y en casi todos los casos se inicia el folletín con el título de la obra y luego el nombre del autor, precedido por la preposición “por”: *Un Antony* por Altaroche y *La estrella del mar* por Pier Anjelo Fiorentini salen en 1881; *Catalina Geertz* por Javier Eyma en 1883; *El guante negro* por Juana M. Gorriti en 1885, inmediatamente antes de *Juan de la Rosa*. En 1888 se publica “Paez” por José Martí; en 1891, *Ramona* de Helen Hunt Jackson (con “de” en vez del casi universal “por”); y en 1892, *Edgar Poe, su vida y sus obras* por Carlos Baudelaire. También se utiliza el “por” para indicar autoría en anuncios o crónicas sobre publicaciones de libros o para anunciar al traductor. En la sección de variedades del 14 de mayo de 1881 (no. 403), por ejemplo, se publica: *El caballero de Luzzi* por Berryer padre, traducido por Benjamín Rivas, para *El Heraldo*, y en el no. 554 (2 octubre, 1882) se anuncia *Bolivia en la Guerra del Pacífico* por Nataniel Aguirre, a publicarse por entregas.

En este contexto de publicación y atribución de autoría empieza a publicarse *Juan de la Rosa*, en el no. 867 (18 enero, 1885). Si una semana antes había salido la obra de Gorriti bajo la siguiente distribución tipográfica: “FOLLETIN./EL GUANTE NEGRO./POR/Juana M. Gorriti./I./LA PRENDA DE AMISTAD,” ahora, en la primera columna, bajo “FOLLETIN,” empieza el prólogo de la novela, firmado por “J. de la R.” En la tercera columna aparecen los titulares: “JUAN DE LA ROSA./MEMORIAS DEL ULTIMO SOLDADO DE LA INDEPENDENCIA./ PARTE PRIMERA./COCHABAMBA./CAPITULO

I./PRIMEROS RECUERDOS DE MI INFANCIA.” Por la distribución espacial del texto, y por el hecho que tanto “El guante negro” como “Juan de la Rosa” salen en negrilla y con letras mayúsculas más grandes que el resto del texto que sigue, resulta lógico suponer que “Juan de la Rosa” es parte del título de la obra que empieza a publicarse ([Aguirre] 1885a). *Memorias del último soldado de la independencia* es el subtítulo, y *Cochabamba* es el (sub-) título de la “Parte primera” de las cuatro que planeaba el autor. En la versión en libro de *Juan de la Rosa* del mismo año ([Aguirre] 1885b) se repiten los mismos titulares después del prólogo, pero el prólogo no lleva la indicación de “Folletín” en la parte superior de la hoja (o columna). Además, esta versión trae una portada en la que se omite “Parte primera” pero se incluyen las otras tres partes del título de la obra: *Juan de la Rosa./Memorias del ultimo soldado de la independencia./Cochabamba.*” Al pie de la portada se anota: “Cochabamba,/14 de setiembre de 1885./Imprenta de *El Heraldo*. Calle Sucre, N° 8”⁷.

Si bien es cierto, entonces, que el nombre de Nataniel Aguirre no aparece en el folletín o en la primera versión de *Juan de la Rosa*, atribuirle la autoría a un supuesto coronel llamado Juan de la Rosa simplemente porque el nombre aparece en la primera línea de los titulares o de la portada me parece erróneo. Por un lado, ese era el lugar del título y, por otro, nunca aparece la preposición “por” antes del nombre en este caso, ni ninguna otra indicación que haga explícita la autoría de Juan de la Rosa. Dicha atribución confunde el nombre del protagonista y parte del título de la obra anónima con el autor; es contraria a las normas generalizadas (con muy raras excepciones) de distribución y tipografía de los títulos y de las atribuciones autoriales de los folletines de *El Heraldo* y de otros periódicos de esos años. Siguiendo esas normas, ya sea en los titulares, en anuncios, o en alguna nota periodística, esperaríamos leer lo siguiente: *Memorias del ultimo soldado de la independencia* por Juan de la Rosa si este último fuera el autor y no un personaje. Dicha fórmula no aparece en *El Heraldo*. A veces, se alude a Juan de la Rosa (o al coronel o benemérito Juan de la Rosa) como a un autor, pero se lo hace siguiendo la estrategia narrativa (de ficción) planteada en la novela de atribuirle al autor de los manuscritos la autoría del libro, y como manera de mantener el anonimato de la obra. En este sentido, Juan de la Rosa, se convierte en pseudónimo del autor. Al mismo tiempo, se utiliza Juan de la Rosa o Don Juan de la Rosa como título de la obra. Finalmente, el nombre de Nataniel Aguirre aparece regularmente en el periódico y se lo asocia a *Juan de la Rosa* poco después de su muerte, en Uruguay, el 7 de septiembre de 1888, según *El Heraldo* (N° 1387 [10 octubre, 1888]).

En algunos anuncios sobre la venta del libro, al concluir la publicación del folletín o poco después (agosto y septiembre, 1885), se utiliza Juan de la Rosa

7 El libro de los Antezana incluye imágenes que reproducen el primer número del folletín (2012: 68) y la portada del libro (2012: 90), ambos de 1885.

como partes del título, pero también hay referencias a las “Memorias de Juan de la Rosa,” sugiriendo que los redactors de *El Heraldo* siguen el juego literario de universo creado por *Juan de la Rosa*. En 1887, y hasta mediados de 1888, en los anuncios de los libros que se venden en la imprenta de *El Heraldo* sale *Don Juan de la Rosa* como título y se indica a los autores con “por”: “Texto de Filosofía redactado por el doctor Luis Q. Vila,” a diferencia de “Don Juan de la Rosa” o “Leyendas bolivianas,” sin mención al autor. A partir de mayo y hasta junio de 1889, después del fallecimiento de Aguirre, en estos mismos anuncios (“Obras en venta en la oficina de *El Heraldo*”), se anuncia “Don Juan de la Rosa, por Nataniel Aguirre” y se se siguen ofreciendo las “Leyendas bolivianas” (de varios autores), sin mencionar al autor o autores. En una nota editorial necrológica sobre Nataniel Aguirre (*El Heraldo* N° 1527 [19 septiembre, 1889]) se le atribuye la autoría de “la amena narración ‘Juan de la Rosa’”⁸.

Desde la perspectiva del periódico y de la imprenta de *El Heraldo*, que había sancionado el aspecto legal de la “función autorial” (ver Foucault) de *Juan de la Rosa*, una vez fallece Nataniel Aguirre, y seguramente con consentimiento familiar (es decir, de los que retienen los derechos de autor), ya no es necesario mantener el anonimato. Antes de la muerte de Aguirre se usaba “Juan de la Rosa” como título, pseudónimo, o como autor (ficticio) de sus memorias; y a veces se distinguía claramente entre su uso como título y la existencia de un autor (no nombrado, pero que llevaba otro nombre). Poco después de su muerte, se reconoce abiertamente a Aguirre como autor de *Juan de la Rosa*⁹.

8 García menciona estos datos, así como el listado de “Nataniel Aguirre, Juan de la Rosa, Cochabamba 1885” (con Aguirre como autor) en el catálogo de libros de la Biblioteca Departamental de Cochabamba, pero considera que son una “simple atribución,” que aunque oficializada y aceptada por todos, no prueba la autoría de Aguirre (2013: 192). Me parece que esta atribución tiene mucho mayor apoyo documental y contextual que la de un supuesto memorialista llamado Juan de la Rosa.

9 La “tesis estimonial” de García (2013), según la cual Juan de la Rosa escribe sus “memorias verdaderas” y Nataniel Aguirre las edita y publica no parecería tener cabida en un sistema de propiedad intelectual bastante flexible y que distingue los derechos de autor de los del editor o de los del director de una imprenta. En la contratapa de Bolivia en la Guerra del Pacífico (Aguirre 1882-1883) leemos: “Es propiedad del director de *El Heraldo* según contrato con el autor”; en la primera edición de Juan de la Rosa en forma de libro dice: “Es propiedad del autor” ([Aguirre] 1885b). La llamada “segunda” edición de *Juan de la Rosa*, así como el segundo tomo de las Obras de Nataniel Aguirre. La bellísima Floriana... indican: “Es propiedad de la familia del autor” (Aguirre 1909) y “Es propiedad del Autor” (Aguirre 1911), respectivamente. Más importante que la creciente importancia del “Autor” (con mayúscula) en estos últimos dos libros me parece el hecho que la familia de Aguirre retenga los derechos de autor. En algunas publicaciones colectivas se reconoce el trabajo de recopilación del editor. En la contratapa de *La Lira boliviana* leemos: “Es propiedad del editor” (Rivas 1885).

Celebraciones patrióticas

Como se anunciara en el mismo periódico en 1885, la novela se publica como parte de las celebraciones del 14 de septiembre y como homenaje que *El Heraldo* le hace a esta fecha. De igual manera, unos meses antes, en la imprenta de *El 14 de Setiembre*, el portavoz de la sociedad cívica del mismo nombre, se habían publicado los *Dos ensayos poéticos* de Aguirre con el pie “Cochabamba, Mayo 25 de 1885” (1885c) para solemnizar el aniversario del grito de Sucre. Las relaciones entre Aguirre, la sociedad El 14 de Setiembre y *El Heraldo* eran estrechas y se centaban en celebraciones patrias y la promoción del patriotismo. Los poemas incluidos en *Dos ensayos poéticos* saldrían también en las páginas de *El Heraldo* (el 29 de mayo y el 2 de junio, 1885, respectivamente); estos fueron “Hércules,” dedicado “A la Juventud Boliviana” (Aguirre 1885c: 1) y “El ciudadano,” dedicado “A los alumnos de la escuela nocturna de ‘El 14 de Setiembre’” (1885c: 8). Esta escuela nocturna para artesanos (u obreros) fue una de las principales labores de la sociedad El 14 de Setiembre. Otras eran auspiciar conferencias públicas y organizar o colaborar con las celebraciones de las fiestas patrióticas, ocasiones en las que Aguirre participaba activamente. En el no. 137 de *El 14 de Setiembre* (14 de septiembre, 1885) se publica el Programa de las festividades y se indica que fue “confeccionado por el Directorio” de la Sociedad. En dicho Programa se anuncia, para el 15 de septiembre, la “Conferencia histórica del señor Nataniel Aguirre en la session pública que la sociedad de ‘El 14 de Setiembre’ debe celebrar en su salon”¹⁰.

Tanto en *El Heraldo* como en *El 14 de Setiembre* podemos seguir la participación de Nataniel Aguirre como conferencista en las celebraciones del 25 de mayo (cuando todavía estaba saliendo el folletín de *Juan de la Rosa*) y del 14 de

10 En lo que en general me parece un valioso artículo (aunque no estoy de acuerdo con sus conclusiones), considero que en este aspecto García (2013) se equivoca. Se refiere a la Sociedad El 14 de Setiembre como a una “sociedad de cuestionable prestigio” (183) y a sus jóvenes miembros como una “fuerza de choque” (182). Utiliza el supuesto desprestigio de esta sociedad y su órgano publicitario (en *El Heraldo* se critica algunas de sus prácticas periodísticas) para cuestionar la autoría de Aguirre. Volviendo al prólogo de la obra, en la que se remiten los manuscritos a esta Sociedad, sugiere que Aguirre simplemente los habría publicado directamente en *El Heraldo*, donde tenía muy buenos contactos. Juan de la Rosa, por lo contrario, “por la distancia geográfica que lo separaba de Cochabamba, no estaba al tanto de estas críticas y/o no tenía conexiones con *El Heraldo*” (2013: 184). Este argumento, además de presuponer la existencia de un *Juan de la Rosa* “real” que escribe sus memorias desde Caracato, malinterpreta las relaciones entre Aguirre y la Sociedad y las de ambos con *El Heraldo*. A pesar de ciertas rencillas entre cronistas, *El Heraldo* y El 14 de Setiembre siguen líneas editoriales parecidas, sobre todo en torno al tema de celebraciones patrióticas y la promoción la cultura nacional. Más importante aún es el hecho que Juan de la Rosa se dirige, como veremos, a la juventud del país y la Sociedad es, precisamente, una asociación cívica de juventudes.

septiembre de 1885 (fecha en que se publica *Juan de la Rosa* como libro). Sus conferencias se dictaban en el salón de El 14 de Setiembre y se centraban sobre temas históricos, disciplina en la que se lo consideraba como “uno de los mejores historiadores de América del Sur” (*El Heraldo*, N° 912 [27 mayo, 1885]). Para las celebraciones del 14, Aguirre, a quien se califica como “poeta de la democracia,” improvisa unas palabras para la entrega de premios a los estudiantes/obrerros de la escuela de artesanos destacando los deberes de los “ciudadanos de una república,” que incluyen “honradez y trabajo.”¹¹ El día 15, da una conferencia sobre la “influencia de la revolución de Cochabamba, en la independencia de los estados de Sud América” (*El Heraldo*, 958 [16 septiembre, 1885]), o sobre “la 1ra y 2da revoluciones de Cochabamba” y la “trascendencia que tuvieron estas en las soluciones de la guerra de la independencia,” según *El 14 de Setiembre*.¹² Un año después, Aguirre presentará una conferencia titulada “Resultados de la Independencia en Sud-América” (*El Heraldo*, 1103 [17 septiembre, 1886]) en el mismo salón de la sociedad cívica juvenil.

Las festividades patrióticas, que se empiezan a celebrar inmediatamente después de la independencia, adquieren mayor importancia en Bolivia por estas fechas. Los periódicos se encargan de celebrarlas en notas editoriales, publicar sus programas oficiales, y comentarlas en sus crónicas. No solo comentan celebraciones locales sino también, con alguna demora, incluyen reportajes de las celebraciones en otras partes del territorio nacional o, incluso, de bolivianos en países extranjeros. Los periódicos o sus imprentas también publican, ocasionalmente, álbumes conmemoratorios, libros de poemas o novelas patrióticas, conectando estrechamente la performatividad social con la letra. En este contexto se entiende mejor el prólogo de *Juan de la Rosa* (obra publicada en forma de libro para celebrar un 14 de septiembre -aniversario de la primera revolución de Cochabamba), escrito, en el universo diegético del texto, un 14 de de noviembre, fecha del aniversario de la batalla de Aroma que se contará en la obra (en el capítulo VII). En el mismo prólogo, se menciona *El Heraldo* como fuente de noticias, y el personaje “J. de la R.” indica que remite sus “manuscritos” a la Sociedad 14 de Setiembre para que los publiquen. Lo hace, nos dice, para que “la juventud de mi querido país... recoja alguna enseñanza provechosa de la historia de mi propia vida.” ([Aguirre] 1885a: ii). La novela, en otras palabras, busca recordar los hechos fundacionales del proceso de independencia y renovar el patriotismo. Nataniel Aguirre, en las dedicatorias de sus poemas y conferencias históricas, así como en sus escritos históricos, persigue los mismos fines. A manera de ilustración, podemos recordar que dedica su biografía de *El Libertador*:

11 También se elogian estos valores en Juan de la Rosa.

12 La importancia de los levantamientos de Cochabamba en en conexto de la independencia nacional y sudamericana es uno de los argumentos de interpretación histórica centrales de Juan de la Rosa.

“A la juventud estudiosa y a los obreros de Bolivia,” y señala que al leer su vida descubriremos “la fatal imperfección del ser humano” pero que “de su estudio llegaremos a entrever mejor el ideal de los héroes” (Aguirre [1883] 1973: 7-8).

Juan de la Rosa por un lado mira al pasado y gira en torno al recuerdo de fechas y relatos fundacionales. Por otro, busca proyectarse al futuro y hace una invitación a la creación de monumentos que sigan celebrando dichos eventos: “Estas cosas deben ser recordadas de todos modos: en los libros, en el bronce, en el mármol y el granito” (capítulo XX). Dicho llamado será retomado por otros. Eventualmente llevará a la creación del monumento de la Coronilla en Cochabamba y a que se declare el 27 de mayo como día de la madre en Bolivia en homenaje a “El alzamiento de las mujeres” descrito en el mencionado capítulo (ver Gotkowitz). Pero la asociación explícita de la novela con celebraciones patrióticas se dio desde el principio. Además de publicarse (como libro) el 14 de septiembre de 1885, dos años después, en un artículo editorial de *El Heraldo* titulado “14 de Setiembre” (N° 1232 [13 septiembre, 1887], el editor escribe lo siguiente: “Cochabamba celebra en este día el aniversario de la primera sublevación patriótica que tuvo lugar en sus suelo en 1810. He aquí como cuenta el autor de ‘Juan de la Rosa’ el glorioso acontecimiento,” y procede a citar partes del capítulo III de la novela que describe el levantamiento de esa fecha fundacional¹³.

Algo semejante ocurre en el artículo editorial del mismo título (“14 de septiembre”) de otro periódico cochabambino unos años después, cuando el “misterio” de la autoría de *Juan de la Rosa* ya ha sido aclarado. Este artículo celebra la misma fecha y también incluye la obra de Aguirre como un referente patriótico. Parte del texto lee así:

El acontecimiento que alumbró el sol de este día fue importante. La atestiguan: la épica batalla librada en las soledades de Aroma; los historiadores que como Mitre le consagran brillantes páginas; los poetas cuya musa fecundó; y, en fin, inspiró la pluma de uno de nuestros mejores literatos –estadistas– a quien cubre en extraña tierra la fría losa del sepulcro y produjo una obra, la primera en su género que ha visto la luz en Bolivia: *Juan de la Rosa*. ¿Qué más podemos decir después de lo que ha dicho Nataniel Aguirre en su preciosa obra? Una sola cosa: leedla y a los hombres de letras: seguid esa huella, tomando por tema de vuestros trabajos asuntos de la patria. Ella abunda, durante el largo periodo de la guerra de la independencia, en heroismos que nos pasma de admiración a los degenerados pobladores del suelo alto peruano de fines del siglo (*El Siglo XX* 48 [19 septiembre, 1896]).

Juan de la Rosa se asocia con el recuerdo de días históricos fundacionales, a los que se vuelve cíclica y ritualmente, para recordar el pasado y alimentar el

13 Antes de que se reconozca oficialmente a Aguirre como autor de la obra, aquí el editor de *El Heraldo* ya distingue entre “Juan de la Rosa” (como título de la obra) y su “autor.”

patriotismo en el presente. La dimensión pedagógica de la obra, la importancia que sea leída e imitada, ya está presente pocos años después de su publicación, así como la conciencia de que al escribir o recordar heroismos pasados se piensa, necesariamente, desde el presente, al que muchas veces se critica. Esta nota editorial señala que “la nación Bolivia de hoy día, desgarrada el corazón” y por lo tanto es particularmente saludable recordar las “virtudes que yacen juntas con los hombres del año 10” para promover el sentimiento nacional: “El patriotismo consiste en el conocimiento exacto de las verdaderas necesidades de la patria; y sus grandes efemérides en vez de hacernos estallar en palabras... debe impulsarnos al camino de esfuerzos...” Como *Juan de la Rosa*, este comentario realza la importancia de la “efemérides” y el recuerdo del heroísmo en la promoción del patriotismo, y reproduce las críticas que hace la novela a la política del presente de la escritura (circa 1884) en relación a los eventos narrados (centrados en 1810-12).

La definición de Aguirre como “literato-estadista,” por otro lado, calza bien con la del letrado decimonónico, tal como lo describe Angel Rama: hombre de letras preocupado por la formación de los estados nacionales, que frecuentemente ocupaba cargos políticos y combinaba su trabajo de estadista con el intelectual, y que frecuentemente mezclaba escritos “serios” (historias y tratados políticos, generalmente) y otros literarios. En este caso, *Juan de la Rosa*, siguiendo la tradición de las “novelas nacionales,” pero ensayando el nuevo “género” de la novela histórica, combina ambos aspectos que muchos literatos-estadistas mantenían separadas, la historia y la ficción. Este tipo de combinación de un estudio relevante al imaginario nacional con una trama de ficción que capte la imaginación de los lectores es, en mi opinión, la clave de las novelas nacionales o ficciones fundacionales latinoamericanas del siglo XIX. Lo que Fernández de Lizardi hace con la educación en México (en *El Periquillo Sarniento*), y Blest Gana con las costumbres sociales en Chile (en *Martín Rivas*), Aguirre logra con la historia nacional en *Juan de la Rosa*.

Lecturas críticas tempranas sobre *Juan de la Rosa*¹⁴

En el anuncio del folletín de *Juan de la Rosa* se promete “amena y provechosa lectura” en el relato de “notables episodios de nuestra historia nacional.” Se destaca la “sencillez” narrativa, que deja “conocer el carácter y costumbres de la época y de los hombres que tomaron parte en la guerra de los 15 años y la fundación de la república” (*El Heraldo* n. 867 [18 enero, 1885]). Este texto, como el prólogo de la obra y otros comentarios críticos, enmarcan y guían las lecturas de la novela en el momento de su publicación y poco después.

14 Para la recepción de *Juan de la Rosa* en las historias literarias, ver Soto (2015, en prensa). Para una reciente síntesis de las principales interpretaciones críticas de la obra, ver Mercado V. (2014).

La primera crítica importante de *Juan de la Rosa* es, seguramente, el artículo “Una novedad literaria” que sale a los pocos meses de aparecer como libro, en enero de 1886¹⁵. El artículo abre desde la perspectiva de la lectura: “cansados de leer en todas las formas imaginables el obligado tema político, que por otra parte es tan infecundo como ese lirismo casi siempre insulso y por demás prosaico, que con tanta suficiencia nos exhiben nuestros publicistas y poetas,” y destaca que en este “horizonte literario,” aparece “un buen libro,” una novedad literaria. Se establece una dicotomía argumentativa, algo exagerada quizás, pero compartida por otros críticos, entre los textos “serios” y la literatura “frívola.” Los escritos de “tema político” tienden a ser tan “infecundos,” según el articulista, como los adulcorados poemas de la tradición romántica. En este contexto, se introduce *Juan de la Rosa* como ejemplo de un nuevo tipo de literatura en el “horizonte [¿de expectativas?] literario” boliviano: “Entre lo muy poco que tenemos que exhibir en materia literaria, brilla como la más preciosa joya ‘Don Juan de la Rosa’ o Memorias del último soldado de la independencia.” “Don Juan de la Rosa” está escrito entre comillas; como si fuera el título de la obra. Lo que ahora se conoce como el subtítulo de la obra, “Memorias del último soldado de la independencia,” por lo contrario, aparece sin comillas o cursiva. Este tipo de ambigüedad e inconsistencia tipográfica se repite a lo largo del artículo. Don Juan de la Rosa (o “nuestro Benemérito Coronel”) alude a veces al título y otras al personaje--autor de las “memorias.”

El artículo se pregunta si resulta apropiado pensar en libros en el contexto político que vive el país, y plantea que una época de “inusitada paz,” posterior a la Guerra con Chile, “ha dejado a pesar de nuestras estrecheces, tiempo suficiente para emplearlo con provecho.” La literatura, claro, rara vez es considerada como algo útil o de “provecho”: “Las empresas mineras han absorbido parte de nuestra actividad. No pocos se han dedicado a estudios de locomoción; algunos a los literarios, por más que a estos en nuestro país, solo pueda destinarse el tiempo absolutamente inútil.” Incluso dentro de los estudios humanísticos, la literatura es considerada menos provechosa que la historia, y que la historia nacional en particular: “Hay pues, que hacer historia nacional.” A “60 años” de la fundación de la República, considera que ha llegado la “época de las reflexiones, de las vistas al pasado.” Este es uno de los aspectos importantes de la “novedad literaria” de *Juan de la Rosa*.

En el análisis crítico de la obra, el articulista presta atención a los lectores e insiste el género narrativo como parte de la novedad de esta obra: “Es la historia

15 En la sección editorial de El Heraldo no. 1006 (15 enero, 1886) y no. 1010 (26 enero, 1886). La primera “Colaboración” sale firmada por “B.G.,” con la nota “(Continuará).” La segunda parte del artículo sale con el mismo título, “Una Novedad Literaria,” firmada por “V.G.” y con la nota “(Concluirá).” No se encuentra la tercera parte o conclusión. En el N° 1011 se aclara que V.G. (y no B.G.) son las iniciales correctas del autor del artículo.

de los grandes sucesos de aquella admirable guerra, relativos a Cochabamba, narrados en forma dramática y con todas las condiciones que una obra de este difícil género requiere.” “Historia,” como sabemos, alude tanto al pasado como al discurso que lo recuenta, sea este parte de la disciplina historiográfica, o un simple relato o leyenda. Al mencionar “grandes sucesos,” “admirable Guerra” y el horizonte local, el autor de este artículo parecería referirse a un pasado compartido, que en los terminos positivistas del siglo XIX era sinónimo de “los hechos tal como ocurrieron” (von Ranke). Sin embargo, al indicar que estos hechos están narrados de “forma dramática,” se distancia la obra que estudia de la historiografía y la consagra como ejemplar de otro tipo de escritura sobre el pasado, parte de un “género” “difícil” y distinto. Y aclara lo siguiente: “La forma no es nueva: conocemos obras del distinguido escritor español Galdós, que a su vez imitó también al fecundo escritor francés Erckmann Chatrian.” Erckman-Chatrian, cabe señalar, fue el nombre de pluma que usaron Emile Erckmann y Alexandre Chatrian en sus novelas históricas y otras obras escritas de manera colaborativa. Galdós, claro, es el autor de los *Episodios nacionales* y muchas otras novelas. El “género” o “forma” a la que se alude, entonces, es una de las más populares de la ficción del siglo XIX: la novela histórica, que en manos de Aguirre se convierte en: “Narración sencilla, escenas naturales, pintura exacta de una época, retratos admirablemente hechos, descripciones de lugares, combates, insurrecciones, dignos de las plumas de Cervantes, Camoens (sic) y Chateaubriand.” Al incluir a Camões, en esta lista de autores, se resalta la dimensión “épica” de la novela histórica como género narrativo¹⁶.

En una cultura en el que se recela el poco provecho que presta la literatura, el artículo insiste en el hecho que *Juan de la Rosa* es más que una simple novela:

Don Juan de la Rosa no es un libro meramente literario, ni es el *repetendo* de lo poquísimo y muy inexacto que escribió el primer cronista de los acontecimientos nacionales y que se ha repetido, sin criterio, por los que en pos de éste vinieron. Es sí, el fruto de estudios laboriosos y acertados que manifiestan rarísimas cualidades historiográficas en su autor. Don Juan de la Rosa es un pequeño libro: pero cada página de esa miniatura es un rayo de luz.

“Don Juan de la Rosa,” como lo había señalado, alude en esta cita (dos veces) al título y no al autor de la obra. Más importante, como novela histórica, basada en los “estudios laboriosos” de un historiados con “rarísimas cualidades,” contribuye a esa “historia nacional” tan poco desarrollada en el país. Aunque el articulista no menciona a Nataniel Aguirre, nos informa, en la segunda parte, que escribe esta crítica como parte de un “compromiso contraído con los directores

16 No creo que que se pueda confundir el “género” al que se refiere este temprano artículo, la novela histórica, con el de las memorias.

de *El Heraldo*. La mención a las “cualidades historiográficas” y los “estudios laboriosos” del autor, parecerían aludir a Nataniel Aguirre, quien recientemente había publicado *Bolivia en la Guerra del Pacífico* y la biografía de Bolívar, *El Libertador*. También había pronunciado discursos sobre historia nacional el la Sociedad El 14 de Setiembre, en ocasión de las celebraciones del 25 de mayo y del 14 de septiembre de 1885, contexto en el cual se lo consideraba como “uno de los mejores historiadores de América del Sur,” como ya citamos¹⁷.

El articulista se inserta abiertamente en las poéticas contemporáneas sobre la ficción histórica que sostienen que estas obras contribuyen, por un lado, a ampliar el conocimiento histórico proporcionado por obras historiográficas tradicionales, y por otro, a popularizar la historia patria: “Conveníamos todos en la causa de la revolución de la independencia, conocíamos sus antecedentes, su desarrollo y su término, pero pocas noticias teníamos de los detalles que constituyen el todo.” *Juan de la Rosa* nos ilumina sobre muchos de esos detalles: “el estado social del Alto Perú antes de 1810”; la “ilustración del pueblo”; “sus costumbres, sus preocupaciones, su administración”; la “clase de hombres [que] fueron los revolucionarios”; sus “sacrificios” y “esperanzas”; los “fines que se propusieron” y los “medios que contaron.” En un horizonte cultural en el que se había escrito muy poco sobre estos “detalles” (sea desde la historia o desde la ficción), se entiende mejor el impacto que pudo tener una obra como *Juan de la Rosa*.

El artículo sigue analizando las “memorias” o los “recuerdos” del “benemérito Don Juan de la Rosa” a través de una descripción de los distintos personajes de la novela. Curiosamente, dice poco o nada sobre Juanito, y destaca más bien a Alejo y a la abuela como representantes del “pueblo.” La vida de Juanito en el pasado, o lo que le pasó al “benemérito,” parecen importarle poco al articulista. Se concentra, más bien, en las contribuciones que caracterizan a las novelas históricas: la reconstrucción imaginativa de las costumbres populares y otros aspectos de la vida privada en que se enmarcan los eventos históricos descritos.

En la segunda parte del artículo se destaca la representación de la “servidumbre secular” de la Colonia, la novedad de la llegada de ciertas ideas revolucionarias al Alto Perú (nociones sobre la soberanía popular y la dignidad humana, en particular), y su impacto en las movilizaciones sociales: “Don Juan de la Rosa muestra en cuadros palpitantes de interés y de verdad, las manifestaciones populares motivadas por estas convicciones.” El mérito de la obra resulta, sobre todo, de combinar grandes dotes artísticas (que permiten una “relación” “tan natural, tan sencilla, tan animada,” que transporta “la imaginación a la época y al lugar”) con una claridad ideológica patriótica: “Léase el siguiente capítulo; es una exposición de motivos que muy bien podía servir de prólogo a la acta de la

17 Es probable que V.G., como los editores de *El Heraldo*, estuvieran al tanto de la autoría de *Juan de la Rosa* pero decidieran respetar el deseo de anonimato.

independencia.” En otras palabras, la “novedad literaria” de esta novela histórica es que tiene toda la riqueza del contenido histórico y político de los mejores textos fundacionales, sin caer en la aridez textual de muchos de ellos, o en el “lirismo insulso” tan común en la literatura todavía romántica de la época. El artículo termina comentando el amor al terruño de Alejo y los cochabambinos, resaltando la importancia de representar las costumbres locales, además de la historia, en una novela nacional.

Existen menciones a Nataniel Aguirre, como autor de *Juan de la Rosa*, en varios artículos periodísticos posteriores a su muerte, pero anteriores a la edición de la novela de 1909. En ellos se repiten algunos de los temas destacados en “Novedad literaria.” Uno de los más importantes fue escrito por el bibliógrafo e historiador Ernesto O. Rück, como parte de un ensayo titulado “Historia nacional. Reminiscencias históricas,” escrito en cuatro partes y dedicado a “la inspirada poetisa Soledad.” Las cuatro partes son: García Pizarro, el 25 de mayo de 1809, Cochabamba (o, Jucio de Mitre—Cochabamba), y Juan de la Rosa. Me concentro en la cuarta parte, que salió en *Bolivia Literaria* N° 11 (28 abril, 1894). Cabe destacar que las otras tres partes están dedicadas a comentar trabajos historiográficos, y que *Bolivia Literaria* es una importante publicación semanal del “Centro de Lectura” de Sucre, editada por Abel Ferreira.

Rück escribe “*Juan de la Rosa*” para tributar un “justísimo recuerdo a la memoria de un amigo” y hablar “del libro que ha legado a sus compatriotas y que será leído mientras lata un solo corazón por el amor al suelo regado con la sangre de sus antepasados.” Cree que la obra es todavía “poco conocida” y recomienda al “tan noble como culto “Centro de lectura” que auspicie “una suscripción nacional con el objeto de hacer una nueva edición de ese libro, en obsequio de la familia del esclarecido autor.” Las publicaciones financiadas mediante suscripciones adelantadas eran comunes en la cultura impresa de la época, y la mención a la familia es consistente con los derechos de autor heredados y el deseo de ayudar a la familia. Considera que la obra es el primer ensayo de “novela histórica en Bolivia,” con Walter Scott como referente, y destaca el “sabor local” que le dio Aguirre al género.

El “misterio” de la autoría de Aguirre es comentado en los siguientes términos:

La joya literaria que le donó [a su patria], sin conocer quizá el mismo todo su inestimable valor, pues ni su firma lleva, servirá de modelo, a no dudar, a otros escritores nacionales que teniendo vocación por tanpreciado género, sabrán aprovechar los abundantes materiales que acopiados existen, a cual mas idóneos en los fastos de su historia.

El ejemplo dado por la encumbrada inteligencia e inspiración del nunca bien llorado novelista, Dr. Don Nataniel Aguirre, quien bajo el pseudónimo de “Juan de la Rosa” ha descrito con verdadera alma de poeta épico, los episodios que se desarrollaron y tuvieron por teatro las dilatadas faldas del Tunari.

Aguirre es el autor de *Juan de la Rosa*, a pesar de que la obra se publicó sin su “firma.” La publicó anónimamente “quizá,” según Rück, porque no supo apreciar “todo su inestimable valor” en el momento de su publicación; o quizá porque, como se alude en “Una novedad literaria,” no era bien visto que literatos—estadistas publicaran literatura poco “seria,” algo que *Juan de la Rosa* y los otros folletines nacionales de *El Heraldo* intentan cambiar. Recordemos que Aguirre consideraba que las letras eran un “escabrosísimo sendero” en el torbellino de una vida “esencialmente política” (en Rivas iii).

Rück insiste en los logros de Aguirre como novelista histórico, en el molde épico pero también colorido (o costumbrista) de Scott:

esa descripción cabal, el fino observar de las costumbres populares en el primer ensayo de su género en Bolivia, ha encontrado en Aguirre una pluma tan sobresaliente que su *Juan de Rosa* es la revelación de su gran talento que, por desgracia de las letras bolivianas, tan pronto ha desaparecido como se presentó a nuestra vista, cual estrella errante haciendo lamentar eternamente la pérdida sufrida del preclaro escritor, al verse privado el país de la segunda parte de sus magníficas Memorias, que debía llamarse “*Los Porteños*,” y cuyos borradores quizá existan para que algún día gocemos de sus bellezas.

Y termina recordando “el justísimo deseo de Aguirre,” y lo cita: “Estas cosas deben ser recordadas de todos modos; en los libros, en el bronce, en el mármol y en el granito... Una columna de piedra... con esta inscripción en el basamento: ‘27 de Mayo de 1812,’ serviría mucho para enseñar a las nuevas generaciones el santo amor a la patria.” Rescata, sobre todo, el talento del escritor y la dimensión pedagógica de la novela.

Poco después, el mismo año que Rück escribe sobre *Juan de la Rosa*, la novela fue presentada al “Certamen nacional seis de agosto, 1896,” seguramente por algún miembro de la familia.¹⁸ En una de las Actas del evento (del 3 de julio, 1896) leemos que se discutió sobre “la conveniencia o inconveniencia de admitir en el concurso dos obras impresas presentadas al Certamen: una de Geografía de Bolivia por Justo L. Moreno y otra con el pseudónimo de *Juan de la Rosa*” (Ministerio 20). Me interesa mencionar los motivos por los que la comisión encargada de tomar la determinación de no admitir estas obras al concurso (y recomendar que reciban, no obstante, un “premio honorífico o pecunario”):

tales trabajos carecían de novedad por ser ya conocidos del público, desde ahora mucho tiempo. Que el objeto del Certamen era estimular trabajos nuevos que diesen a conocer al país y al extranjero el estado actual de nuestra Literatura Patria; que, además, no se había guardado el incógnito requerido ...y que, a más de ello, el público tenía ya formada opinión sobre esas publicaciones como se manifiesta por

18 Recientemente intercambié comunicación con Juan Pablo Soto sobre este tema. Le agradezco sus comentarios.

los periódicos de ese tiempo; que aun que una de esas dos obras, conocida con el pseudónimo de *Juan de la Rosa*, no registra en su carátula el nombre del autor, este era muy conocido (20-21).

Dado que Ernesto O. Rück era miembro del Tribunal Calificador del Certamen, no cabe duda que el “muy conocido” autor de *Juan de la Rosa*, obra cuyo título se sigue confundiendo con el “pseudónimo” del autor, era Nataniel Aguirre.

Resulta difícil precisar cuán “conocida” por el “público” era realmente *Juan de la Rosa* y cuál era la “opinión” que de ella se había formado. Si una de las publicaciones de los periódicos a las que se refiere el acta fue el artículo de Rück, sabemos que consideraba que era relativamente “poco conocida” pero que él, como otros, pensaba que debía ser re-editada y mucho más leída. Tampoco queda duda que las opiniones documentadas sobre la novela fueron, desde sus principios, muy positivos, y que se la consideraba un gran aporte a la “literatura patria,” un “modelo” que debía imitarse y una verdadera “novedad literaria” que cambia el horizonte de expectativas de las letras de la época: nuestra primera gran novela nacional.

Consideraciones finales

En la ya citada carta de Aguirre al editor de *Lira boliviana*, aparentemente con los poemas en las manos, comenta:

Tales como hoy los estoy viendo, copiados cuidadosamente en el album de un aficionado, fuera de las candentes páginas de nuestros periódicos, en su condición de ensayos literarios, me parecen enteramente nuevos, mas armoniosos, llenos de intención, inspirados por un verdadero genio poético los mismos versos que he debido leer antes de ahora con descuido o desvío, preocupada la imaginación, agriado el ánimo por los artículos de combate, entre los cuales aparecían, como flores perdidas en un campo de ortigas y de cicuta (en Rivas iii).

Aguirre marca aquí dos tipos de lectura distintos. La primera es la lectura de una pieza literaria en las páginas de un periódico. La segunda es la típica lectura moderna y burguesa de un libro: silenciosa y contemplativa (en el encabezamiento de la carta anota: “Su casa, abril 27 de 1885”). Si bien Aguirre aprecia más, o quizás idealiza, el segundo tipo de lectura, que se presta mejor a la apreciación estética, me interesa rescatar el valor del primer tipo: la lectura de un texto literario en la prensa, la de un folletín en un periódico.

En el segundo caso, la “imaginación” del lector va del poema o del folletín a los otros “artículos” de la prensa: a las crónicas y a las notas editoriales. Y los periódicos en sí se abren a redes discursivas de libros y con otras gacetas otras más amplias (locales, nacionales e internacionales). Es una lectura más abierta y más social, dado que los periódicos (sobre todo los periódicos con folletines) circula-

ban de mano en mano y frecuentemente se leían en voz alta y se comentaban en grupos familiares o de amigos. Las principales novelas nacionales se benefician de ambos tipos de lectura al ser publicadas inicialmente como folletines y luego editadas como libro, en múltiples ocasiones. Considero que es fundamental volver a “leer” esas novelas, como *Juan de la Rosa*, en el contexto de los periódicos.

En un contexto periodístico cada vez más comercial y conectado a los mercados internacionales, pero también profundamente preocupado por las celebraciones patrióticas, la (falta de) integración nacional, y el excesivo “localismo” o “provincialismo” nacionales, muchas notas editoriales de *El Heraldo* dialogan en sintonía con *Juan de la Rosa*. Menciono, como ejemplos, artículos que resaltan la importancia de Cochabamba en el quehacer y destino nacionales; los que critican costumbres populares (como los toros); los que expresan temor a la movilización de clases populares; y los que exaltan la necesidad de fomentar y renovar el patriotismo. También podemos seguir en la prensa el papel de “literato-estadista” de Nataniel Aguirre, autor de esta obra, que sigue reproduciendo el paradigma del letrado anteriormente aludido. Aguirre fue prefecto de su departamento, ministro de estado, historiador, y literato. Mientras se publicaba su folletín y salía su libro, daba “conferencias” públicas sobre historia nacional o deberes ciudadanos en asociaciones cívicas y escuelas de artesanos; publicaba folletos literarios o de temas políticos, como uno en co-autoría titulado “Intereses nacionales” además de los otros ya mencionados. Incluía sus poemas en las páginas de los periódicos, y los cronistas de un periodismo cada vez más ágil comentaban sus obras serias o las literarias en la prensa, a la vez que recordaban su trabajo como estadista lo felicitaban sus esfuerzos como profesor universitario. Poco después, se puede seguir la recepción temprana de la obra. Rescatar la cultura del folletín en que nació y primero se leyó *Juan de la Rosa*, entonces, enriquece la lectura de nuestra novela nacional en el presente.

Bibliografía

- AGUIRRE, Nataniel.
 1882-1883 *Bolivia en la Guerra del Pacífico*. Tomo I. Cochabamba: Imprenta de El Heraldo.
 1885a *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia*. Primera parte. Cochabamba. Folletín de El Heraldo. números 867 (18 enero, 1885) al 951 (29 agosto, 1885).
 1885b *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia*. Cochabamba. Cochabamba: Imprenta de El Heraldo [14 de setiembre de 1885].
 1885c *Dos ensayos poéticos, para la sesión pública con que la sociedad de “El 14 de Setiembre” solemniza el aniversario del primer grito de la independencia*. Cochabamba: Imprenta de El 14 de Setiembre [25 de mayo de 1885].
 1909 *Obras de Nataniel Aguirre. Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia*. Paris-México: Librería de la Vda. de C. Bouret.

- 1911 *Obras de Nataniel Aguirre. La bellísima Floriana. La Quintañona. Don Ego. Poesías. Visionarios y mártires. Represalia de héroe.* París-México: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- 1973 *El Libertador. Compendio histórico de la vida de Simón Bolívar.* Cochabamba: Imprenta de El Heraldito. [1883]
- 2010 *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia. Edición e introducción, Gustavo V. García.* Colección Letras Fundamentales. La Paz: Plural.

ANTEZANA E. Luis y Alejandro Antezana S.

- 2012 “El coronel Juan Altamira Calatayud es el creador de ‘Juan de la Rosa.’” En: ¡Viva la Patria! ¡muera el Rey! Homenaje al patriota Mariano Antezana. La Paz: Plural.
- 2012 “Más sobre la autoría de las Memorias de Juan de la Rosa.” En: ¡Viva la Patria! ¡muera el Rey! Homenaje al patriota Mariano Antezana. La Paz: Plural.

CHARTIER, Roger.

- 1886 *Colección de leyendas, apólogos, cuentos y tradiciones nacionales.* Prima de El Heraldito a sus suscriptores. Cochabamba: Imprenta de El Heraldito [1ro de enero, 1886].
- 1993 *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna.* Trad. Mauro Armijo. Madrid: Alianza El Heraldito.

FOUCAULT, Michel.

- 1984 “What is an Author?” En: Rabinow, Paul. *The Foucault Reader.* New York: Pantheon Books. [1979]

GARCÍA, Gustavo V.

- 2010 “Introducción.” En: *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia por Nataniel Aguirre.* La Paz: Plural Editores. 11-60.
- 2013 “J. de la R.: autor de Memorias del último soldado de la independencia.” En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42.

GARCÍA PABÓN, Leonardo.

- 2005 “Introducción. ¿Las diez mejores novelas bolivianas?” En: *Las diez mejores novelas de la literatura boliviana.* Encuesta de Carlos D. Mesa Gisbert. La Paz: Plural Editores.

GOTKOWITZ, Laura.

- 1997 “‘¡No hay hombres!’: Género, nación y las Heroínas de la Coronilla de Chochabamba, 1885-1926.” En: Barragán, Rossana; Dora Cajías y Seemin Qayum (Comps.). *El siglo XIX. Bolivia y América Latina.* La Paz: Coordinadora de Historia. 701-711.

MERCADO V., Martín.

- 2014 “Medio siglo de crítica literaria sobre Juan de la Rosa.” *Ciencia y Cultura* 33.

MESA GISBERT, Carlos D.

- 2005 “La vuelta a la literatura en diez mundos.” En: *Las diez mejores novelas de la literatura boliviana.* Encuesta de Carlos D. Mesa Gisbert. La Paz: Plural.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y FOMENTO.

1897 *Certamen nacional seis de agosto, 1896*. Tomo I. La Paz: Imprenta de El Telégrafo.

MITRE, Bartolomé.

1988 *Soledad*. La Paz: Puerta del Sol. [1847]

RAMA, Angel.

1984 *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte.

RAMOS, Julio.

1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

RIVAS, Benajmín.

1885 *Lira boliviana. Galería de poetas bolivianos con noticias biográficas*. Primera serie. Cochabamba: Imprenta de El 14 de Setiembre.

SARMIENTO, Domingo F.

1845 "Nuestro pecado de los folletines." *Obras de D. F. Sarmiento*. Buenos Aires: Gobierno Argentino, 1883-1900. 2.

SOTO J., Juan Pablo.

2015 "Introducción." En: *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve, 1847-1896*. Compilación, estudio, notas y edición de Juan Pablo Soto J., con la colaboración de Máximo Pacheco B. La Paz: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Tomo I.

TERDIMAN, Richard.

1985 *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca, N.Y.: Cornell U P.

UNZUETA, Fernando.

1998 "Periódicos e historias literarias." Número especial: *El nuevo archivo de la cultura*. Estudios. Revista de Investigaciones Literarias 6:11: 161-78.

2000 "Periódicos y formación nacional: Bolivia en sus primeros años." *Latin American Research Review* 35.2: 35-72.

2006 "Soledad o el romance nacional como folletín: proyectos nacionales y relaciones intertextuales." Número especial: *Cambio cultural y lectura de los periódicos en el siglo XIX*. Juan Poblete, ed. Revista Iberoamericana 72.214: 243-254.

Este artículo se entregó para su revisión en marzo y fue aprobado en mayo de 2015.

Imaginario y nación en la crítica literaria de la Novela *Juan de la Rosa* (1885) de Nataniel Aguirre

Imaginary and nation in the literary criticism of the novel
Juan de la Rosa (1885)

Martín Mercado¹

Resumen

La novela *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia* (1885) de Nataniel Aguirre presenta una robusta tradición de crítica literaria. Gran parte de esa crítica ha venido utilizando desde hace tres décadas atrás los términos “imaginario” y “nación” como herramientas o coordenadas de interpretación de esa novela. Este artículo comienza presentando la novela de Aguirre. Después expone cómo la crítica literaria utilizando los términos “imaginario” y “nación” ha producido una valoración negativa de esa novela. En tercer lugar, se propone que esa valoración negativa de la novela está determinada, en cierta medida, por la ausencia de la dimensión emancipatoria que Castoriadis propuso en su concepto de “imaginario”.

Palabras clave: Juan de la Rosa // Imaginario // Nación // Emancipación.

Abstract

The novel *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia* (1885) of Nataniel Aguirre presents a big tradition of literary criticism. The most part of that criticism has used since three decades ago the terms “imaginary” and “nation” as interpretation tools

¹ Licenciado en Filosofía-U.M.S.A., egresado de la maestría de Literatura Boliviana y Latinoamericana-U.M.S.A., miembro colaborador de C.LA.FEN, docente de Escritura Académica y Pensamiento Crítico-Universidad Católica Boliviana “San Pablo” y Jefe del Departamento de Filosofía del ISET-La Paz.

or bearings of the novel. This article begins presenting Aguirre's novel. After that it refers about how the literary criticism using the terms "imaginary" and "nation" has produced a negative appreciation of the novel. In the third place, it is proposed that the negative appreciation is determined by the absence of "emancipation" that Castoriadis has suggested in his "imaginary" concept.

Keywords: Juan de la Rosa // Imaginary // Nation // Emancipation.

1. Introducción

Hace ya 130 años la novela conocida como *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia* (en adelante JDR) fue publicada en 1885 en dos ediciones. Primero por entregas en formato de folletín en el periódico *El Heraldo* de Cochabamba². Después, por ese periódico, en formato de libro, el 14 de septiembre del mismo año. La novela narra desde una perspectiva autobiográfica el proceso de las primeras luchas por la independencia boliviana. La narración inicia con una carta en la que el retirado coronel Juan de la Rosa y su familia festejan el aniversario de la batalla de Aroma. Tras una pequeña discusión entre los esposos, el anciano coronel decide publicar sus memorias. En ellas relata cómo presenció, y en cierta medida participó, de esas batallas. La narración entrelaza la complejidad del proceso de independencia (la injusticia colonial y la lucha de los patriotas) con la impotencia de un niño huérfano que trata de comprender esos sucesos políticos y el misterio que nubla el desconocimiento de su ascendencia paterna tras la muerte de Rosa, su madre. La novela termina cuando el pequeño cierra los ojos de su fallecido padre³.

Esta novela ha permitido la producción de una robusta tradición de crítica literaria. Gran parte de esa crítica ha venido utilizando los términos "imaginario" y "nación" como herramientas o coordenadas de interpretación. El presente artículo expone cómo las diversas interpretaciones basadas en la relación de esos dos términos han producido una valoración negativa de esa novela. Esa exposición permite cumplir el objetivo doble del artículo propuesto; por una parte, continuar un esbozo de la historia de la crítica literaria boliviana —iniciado en un artículo anterior (Mercado V., 2014)⁴— y, por otra, exponer un contexto de inter-

2 Los folletines de la novela fueron publicados en la sección literaria de ese periódico desde el domingo 18 de enero hasta el sábado 25 de agosto 1885.

3 Es necesario mencionar que esta novela de Aguirre estaba planeada en tres tomos de los que solo se publicó el primero. Del segundo ha quedado únicamente un par de hojas en las que se presenta el "Prólogo". Ese manuscrito se encuentra bajo la custodia de la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Andrés.

4 Mercado, Martín, "Medio siglo de crítica literaria sobre *Juan de la Rosa* (1885) de Nataniel Aguirre", publicado en la revista *Ciencia y Cultura* de la Universidad Católica Boliviana, La Paz-Bolivia, número 33, año 2014.

pretación dentro del cual la novela de Aguirre pueda ser valorada de un modo menos pesimista. A continuación se expondrán las críticas literarias que hayan tenido en cuenta de manera central los términos “imaginario” y “nación” (2), para finalmente presentar el contexto en el que la novela de Aguirre se presenta como una respuesta innovadora y positiva al problema de lo nacional (3).

2. Las interpretaciones más importantes de imaginario y nación en la novela

A continuación se exponen las interpretaciones más importantes que toman en cuenta los términos imaginario y nación para abordar la novela *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre. Esta exposición demuestra cómo la interpretación de la novela pasó de ser positiva a negativa en un lapso menor a ocho décadas.

a. Paz Soldán: la articulación simbólica de lo nacional y la imposición de un proyecto nacional en JDR

i. JDR como un proyecto positivo de articulación simbólica de lo nacional

La primera interpretación cercana al tema de la nación más que al del imaginario pertenece a Alba María Paz Soldán *Una articulación simbólica de lo nacional en Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre* (1986)⁵. Según la investigadora, “La novela de Aguirre tiene como tema las peripecias de un niño huérfano durante una época que abarca desde la sublevación del 14 de septiembre de 1810 hasta el ataque de los ejércitos realistas que sufre la ciudad de Cochabamba el 27 de mayo de 1812” (Paz Soldán, 1986: 7). Según esta investigadora, las primeras interpretaciones de esta novela la consideran un “un modelo de patriotismo”, por lo que para esos abordajes es imposible “distinguir los rasgos que presenta la imagen de lo nacional”, por lo que “obstruyen la posibilidad de reconsiderar o replantear lo nacional”. Así que el objetivo que ella se plantea es estudiar el modo en que en JDR la imagen de lo nacional se crea a partir de los recursos y rasgos culturales que la narración presenta.

En esta investigación la nación aparece relacionada con el ideal liberal de la patria que está representada por la imagen neoclásica de la “mujer de túnica vaporosa acostada sobre un león” que Juanito encuentra en el cuarto donde vivía Carlos, su padre. Según esta interpretación, Nataniel Aguirre articula símbolos de las culturas indígena y católica occidental. La investigadora afirma:

5 Es importante notar que el estudio de la literatura como una articulación simbólica de lo nacional en América es iniciado por investigadores como Paredes en 1986 (aunque sin llevarlo a cabo por completo) y por Alba María Paz Soldán (1986) mucho antes que el muy conocido y difundido trabajo de Doris Sommer de 1991 (Doris Sommer, *Foundational fictions*, Berkeley. University of California Press, 1991).

En resumen, el juego de las representaciones a lo largo de la novela articula textos de alianza/disyunción, que se inician a partir de dos mitos, el uno indígena y el otro católico occidental y acaban proyectando sus elementos en una imagen de patria para el futuro. Diacrónicamente se va de la conquista de lo indígena a la redención de lo indígena con el salto cualitativo que parece significar la Independencia. Ahora bien, vamos a proponer que estos sentidos, un tanto abstractos, derivados del valor simbólico de las representaciones constituyen la clave de la codificación simbólica de la novela (Ibíd.:47-8).

Esos dos mitos señalados por la intérprete corresponden con dos representaciones pictóricas, de la muerte de Atahualpa la primera y de la Divina Pastora, la segunda; ambas presentes en el cuarto en que vivía Juanito y su mamá cuando este era niño. Para la intérprete, ambos cuadros presentan relaciones de vinculación y contraste. “Se vinculan en cuanto ambas tienen un carácter sagrado y un sentido mesiánico, pero se oponen en cuanto en una se acentúa el sentido de unión, y en la otra el de disyunción y pérdida” (Ibíd.: 35), según afirma.

Por otra parte, Paz Soldán resalta la presencia de un escudo de armas en la Casa de doña Teresa, personaje de la novela que resulta ser de la tía de Juanito. Ese escudo de armas tiene como imágenes centrales una Virgen y un toro. Interpretando la postura de Paz Soldán se podría afirmar que este escudo de armas es una ampliación del cuadro de la Divina Pastora en términos de contraste y complementariedad. “Evidentemente, no solo existe una perfecta simetría de oposición entre las características de Maternidad/Virilidad; femenino/masculino; caridad e inocencia/fuerza y poder de ambas representaciones sino que, también, esta virtual complementariedad queda marcada en la representación de la Divina Pastora” (Ibíd.: 37).

La intérprete añade otra ampliación simbólica, la de la muerte de Atahualpa por la del Arcángel Miguel que también aparece en la casa de doña Teresa. “De esta manera, la imagen de San Miguel es un icono de la conquista y la imagen de Atahualpa será por el contrario un icono de la resistencia” (Ibíd.: 40). Según Paz Soldán, “podemos leer en este discurso de imágenes un mensaje que propone la alianza entre dos sectores disyuntivos. Una alianza que está referida a la patria”, por lo que las ampliaciones simbólicas de los primeros cuadros permiten observar en la novela de Aguirre un intento de construcción de lo nacional como el producto de una alianza simbólica compleja de dos vertientes culturales distintas.

Por lo que la nación es una construcción realizada en base a los símbolos más representativos de ambas culturas. Esta articulación de los símbolos proyecta los elementos de una imagen ideal de patria basada en los presupuestos seculares del liberalismo. Al respecto la intérprete señala:

La patria y los mitos nacionales serán expresados, en concepto del narrador, a través de otros lenguajes seculares, por ejemplo el del arte. En efecto, a partir de la creen-

cia en la fuerza de la historia, el liberalismo postulaba una secularización progresiva en todos los campos de la cultura. La misma novela *Juan de la Rosa* se constituye en un espacio de fundación de un lenguaje secular: la literatura nacional, que entre muchas posibilidades tiene la de proyectar y constituir una imagen de lo nacional. En resumen esta figura [se refiere a la de la túnica vaporosa] que representa la patria y como tal completa el texto de alianza patria, proyecta también una imagen y unas expectativas de la patria hacia el futuro (Paz Soldán: 40).

Como se puede apreciar, la interpretación de Paz Soldán propone que la novela crear una articulación simbólica entre lo indígena y lo occidental con la finalidad de proponer un ideal de patria. Además, esta articulación simbólica es valorada como un intento conflictivo, pero positivo, de resolver los conflictos culturales que aquejaban a los bolivianos del siglo XIX. Es digno de notar que pese a que no se utiliza el término imaginario, sí se recurre al término simbólico. En base a este término, lo nacional es interpretado como una construcción cultural que refleja ciertos ideales políticos, los del liberalismo.

ii. JDR como un proyecto negativo de imposición del imaginario liberal de nación

En 1987, Paz Soldán propone otra interpretación de la novela en la que su postura cambia, pues ya no considera que exista una articulación ciertamente horizontal de dos vertientes culturales, sino una jerarquización de esas dos tradiciones. Su segundo aporte titula “Narradores y nación en la novela *Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre*”.

En este segundo escrito, Paz Soldán afirma que JDR “más que ofrecer un informe sobre los hechos históricos de 1810, constituye un registro del modo especial en que se pensaba la nación boliviana y sus orígenes durante la época en que se escribe la obra” (Paz Soldán, 1897: 30). Además, Paz Soldán sostiene que JDR es una novela que posee la capacidad de ofrecernos “con especial detalle un corte del horizonte ideológico existente alrededor de Nataniel Aguirre respecto de los orígenes de la nación” y, consecuentemente, de la noción de libertad implícita en el mismo. Esto bajo el entendido de que la “ficción se constituye a partir del contexto cultural y discursivo que la rodea, de donde toma el material y lo articula bajo las condiciones del imaginario, que son quizá tan complejas como las que rigen lo real, pero diferentes” (Ibíd.: 32). Esta última afirmación queda más como una hipótesis que como una tesis argumentada.

Según Paz Soldán, JDR no tiene por tema central la representación de la “verdad histórica” como habrían señalado los primeros historiadores de la literatura boliviana. Pero tampoco de una “articulación simbólica” que logre aunar dos culturas distintas, sino de la creación ideológica de lo nacional que establece una jerarquía entre las culturas occidental e indígena. Para Paz Soldán, JDR pre-

senta la construcción ideológica del proyecto nacional liberal que jerarquiza lo occidental por encima de lo indígena por medio de la homogeneización y subordinación narrativa, institucional y emocional.

Según la investigadora, la construcción ideológica de la novela JDR responde a los intereses y proyectos del partido liberal en Bolivia, del que Nataniel Aguirre era miembro. Según Paz Soldán, en las últimas décadas del siglo XIX el partido liberal tenía por objetivo principal la modernización del país. Este objetivo modernizador se enfrentaba a dos problemas: la existencia de comunidades y el pago de tributos por parte de los indígenas. Las comunidades eran vistas como una asociación arcaica de personas, por esa razón debían ser remplazadas por campesinos con derechos individuales y no comunitarios. Ese proceso ya había comenzado con las leyes de expropiación de tierras comunitarias instauradas bajo el gobierno *de facto* de Melgarejo. Esto incidía en el segundo problema, los tributos indígenas. Si las tierras ya no eran comunitarias, sino propiedad de individuos, ¿cómo mantener el tributo que esas asociaciones arcaicas pagaban y que eran un ingreso importantísimo para el estado boliviano? Estos dos problemas se traducían en las preguntas sobre el indio, ¿cómo integrarlos al proceso modernizador liberal?, ¿cómo comprenderlos? En una sola pregunta, ¿cómo incluirlos en la nación boliviana? La respuesta estatal fue destruir el derecho de propiedad comunitaria sobre las tierras para transformarlo en un derecho individual; con respecto al tributo, la solución fue crear un impuesto aplicable a todos los ciudadanos propietarios.

Según Paz Soldán, la respuesta de Aguirre fue brindar con JDR una narración en la que se construya ideológicamente un proyecto nacional en el que los indios quedasen articulados. Según la investigadora, esta articulación del indio dentro del proyecto nacional de JDR produce una homogeneización cultural que, sin embargo, resulta conflictiva. Paz Soldán dice al respecto:

A través de esta digresión [se refiere a la explicación del proyecto liberal y los dos problemas que enfrentaba] podemos señalar algunos puntos de contacto entre el proyecto de civilización que postula y “vive” Juan de la Rosa y otra manifestación del pensamiento político boliviano de fines del siglo XIX, el cual se materializó en las leyes mencionadas [la ley de Exvinculación, de 1874, y al pago del impuesto a la propiedad privada]. Ambos postulan la transformación del espacio y la cultura de Bolivia con excesiva fidelidad a un modelo proveniente de Europa. Es decir, pretenden insertar a la nación en una dinámica histórica con la que solo tenía en común tres siglos de pasado conflictivo, ignorando así la existencia real de las otras fuerzas históricas y su institucionalidad, que continuaban en acción. Son, pues, proyectos de homogeneización cultural que revelan una incapacidad de integrar efectivamente las formas culturales indígenas en lo nacional (Ibíd.: 30).

En este sentido, Paz Soldán afirma que JDR impone un proyecto nacional que corresponde al pensamiento liberal del siglo XIX. Pero, ¿qué recurso utiliza

JDR para articular a los indios en la construcción ideológica de la nación? Según Paz Soldán, la articulación ideológica de la nación boliviana como una homogeneización cultural que se da como rechazo de lo indígena y de lo colonial se expresa por medio de los dos narradores de la novela, Juan de la Rosa y Fray Justo.

El primer narrador de JDR es el viejo coronel retirado Juan de la Rosa, el “último soldado de la independencia”. Este personaje-narrador relata sus memorias, por lo que la novela se convierte en una autobiografía ficcional que se apoya en sucesos históricos. Paz Soldán destaca que el coronel Juan de la Rosa “cumple la función de sujeto del discurso narrativo. La historia de Juanito, el relato, es el objeto del discurso narrativo” (Ibíd.: 33). Por lo que la narración del coronel retirado se apoya tanto en la vivencia de la gestación de la nación como en el discurso del último testigo de esa gesta heroica. Según Paz Soldán, este “recurso y el del trasfondo histórico apelan a la verosimilitud y, al mismo tiempo, fundamentan cierto nivel de subjetividad o emocionalidad” (Ibíd.:31) que condiciona, circunscribe y valida el relato. Por lo que el narrador aparece como el único capacitado para reconstruir “el pasado de un pueblo que peleó por su libertad, insertando en [la narración de] esa lucha su vida personal” (Ibíd.: 34).

Juan de la Rosa es un viejo coronel retirado y casado que redacta sus memorias en su hacienda de Caracato con el objetivo de dar un mensaje a los jóvenes bolivianos. Si seguimos el razonamiento de Paz Soldán, Juan de la Rosa sería la representación del ciudadano liberal que encarna los valores auténticos de la gesta patriótica y de la nueva nación. En efecto, parece serlo, ya que Juan de la Rosa es un hombre letrado, casado y con propiedad privada. Por lo tanto, su perfil refleja los valores de la nueva nación basados en el estudio formal, la milicia, la familia y la propiedad privada no comunal. Todos estos son valores centrales dentro de la ideología liberal de su época ya que se centran en el individuo tributario y no el indio que vive en comunidad. Según la investigadora, esto hace de JDR una novela que proyecta el ideal liberal del ciudadano boliviano del siglo XIX por encima de las luchas e instituciones indígenas.

Ahora bien, este narrador se apoya en el discurso del narrador subordinado, pero importante, Fray Justo. Paz Soldán afirma que “Fray Justo tienen una voz propia, que existe diferenciada de la voz del narrador de primer nivel, y provee información que Juanito, el personaje-niño, irá asimilando verosimilmente a través del proceso de madurez por el que pasa en el curso del relato” (Ibíd.: 35). Esta voz propia lo convierte en el segundo narrador de la novela. Además, como indica la investigadora, este personaje “constituye el medio por el que se llegan a explicar y resolver los enigmas e incógnitas planteados en el desarrollo del relato”. Al punto que Juanito, narrador principal, le llama su “maestro”. Desde la perspectiva de Paz Soldán, Fray Justo juega un papel más importante que el hasta aquí descrito.

Según la autora, Fray Justo es el portador del proyecto original de nación ya que critica aquellos aspectos del poder colonial y la cultura indígena que no son

aprovechables para la nueva organización política. Fray Justo critica la injusticia del poder colonial y el “salvajismo” de las culturas indígenas. Veamos brevemente cada una de estas críticas. Fray Justo denuncia la injusticia colonial en el abuso de poder que esta ejercía sobre mestizos e indios, y en la organización de la familia basada en el mayorazgo. Fray Justo le explica a Juanito “los antecedentes de las luchas independentistas y delinea el proyecto de nación por el que se lucha” (Ibíd.: 36) para que el joven comprenda la injusticia que cometen los españoles al menospreciar a los criollos, sus propios hijos, a los mestizos y a los indios, “pobre raza conquistada” (Fray Justo citado por Paz: 36). Pero esa explicación también tiene el fin de dar a comprender a Juanito la dimensión histórica de la reivindicación independentista. Desde el punto de vista de Paz Soldán, al dar esta explicación histórica de la lucha independentista, Fray Justo parece proponer “una búsqueda de justicia para todos los grupos sociales” (Ibíd.: 37).

Sin embargo, Paz Soldán desconfía que los ideales de justicia y libertad propuestos por esta novela sean iguales para todos personajes que la componen. En especial, porque Fray Justo, al criticar al modelo colonial, articularía la cultura indígena a la cultura occidental mestiza por medio de una subordinación. Dicho de otro modo, esa articulación del proyecto de la nación boliviana subordina la cultura indígena a los objetivos políticos del pensamiento liberal-ilustrado. Con Fray Justo, la crítica al modelo colonial se convierte en la subordinación de lo indígena al proyecto nacional. Es así que el discurso de Fray Justo homogeneiza la pluralidad cultural por medio de la articulación de la unidad nacional.

En síntesis, la investigadora afirma que en JDR no se propone una articulación simbólica de dos fuentes culturales, sino una articulación basada en la subordinación de lo indígena a lo occidental. En esta segunda incursión de Paz Soldán la valoración de esta construcción nacional es negativa en relación a la primera, ya que la cultura indígena se articula al proyecto nacional por subordinación y no por un enriquecimiento simbólico. Es por esta razón que, según la autora, este proyecto de subordinación permite comprender a JDR como una manifestación literaria del pensamiento liberal del siglo XIX en Bolivia. Desde esta perspectiva, la liberación de la nación estaría intrínsecamente aparejada a su progreso y desarrollo. De lo anterior se puede advertir que para Paz Soldán, JDR no refleja los hechos históricos, tampoco una ficción edificante, sino ante todo el anhelo político de los liberales bolivianos del siglo XIX y, en ese sentido, la construcción de lo nacional con base en una libertad restringida por la presencia de la cultura indígena que no permite el desarrollo deseado. Así que por todo lo anterior, la intérprete afirma que “el carácter homogeneizador e impositivo de un proyecto nacional es articulado en la discursividad de *Juan de la Rosa*” (Ibíd.: 52), sin que por ello se puedan borrar las contradicciones, complejidades y dificultades de ese proyecto inherentes a la realidad del siglo XIX en Bolivia.

La última cita nos permite evidenciar cómo la noción de construcción ima-

ginaria de nación permite que Paz Soldán valore la novela de Aguirre como un proyecto nacional de carácter “homogeneizador e impositivo”. Estos adjetivos no podrían corresponder a la imagen de novela que la intérprete dio en su primer estudio cuando más bien la comprendió como un intento de articular simbólicamente las diversas vertientes culturales de la patria-nación boliviana.

b. Guillermo Mariaca: JDR como creación del imaginario nacional del liberalismo

Guillermo Mariaca publicó *Nación y narración en Bolivia: Juan de la Rosa y la historia* (1997) en la colección Cuadernos de la Literatura Boliviana, texto en el que parece responder a la interpretación de Paz Soldán radicalizando el uso de la concepción de imaginario. Mariaca afirma que sería “un acto de banalidad leer *Juan de la Rosa* como un monumento discursivo o como un museo de la nación liberal” (Mariaca, 1997: 9), ya que esa obra no es solo el reflejo de su época, sino también parte de “los debates y procesos inconclusos de la modernidad contemporánea”. En este sentido, la postura de Mariaca sostiene que es más interesante “demostrar que *Juan de la Rosa* constituye un imaginario nacional y no es construido por este” (Ibíd.: 10). Para este crítico literario, JDR no es tanto el reflejo del pensamiento liberal del siglo XIX, como es una narración ideológica que constituye el imaginario nacional liberal; JDR más que ser el producto de la ideología liberal, sería uno de sus elementos organizadores. De tal modo que la noción de libertad de la novela más que una reproducción de los ideales liberales del siglo XIX, aparecería como un acto del lector al situarse frente a la obra.

Apoyándose en Hayden White, Mariaca afirma que el historiador es un autor de narraciones históricas y no de discursos transparentes que reflejen la realidad tal como fue. Este investigador sostiene que “dado el carácter siempre fragmentario e insuficiente de los datos históricos” (Ibíd.: 7), el historiador no tiene otra opción que “relacionar los elementos con los que cuenta a partir y dentro de una estructura narrativa para dotarlos de sentido”. Ya que los datos son fragmentarios e insuficientes, “el trabajo histórico consiste en construir su verosimilitud”; el discurso histórico requiere reunir los documentos en una narración que les brinde orden. Ese orden narrativo se convierte en una producción imaginaria ya que “es obra de un autor, de sus pasiones, de sus prejuicios, de sus limitaciones”. Por ello, Mariaca termina afirmando que el “modo narrativo de la historia hace posible la elaboración del imaginario; demuestra que la narración es el modo a través del cual la historia produce su conocimiento” (Ibíd.: 8).

Si el modo narrativo de la historia, la convierte en una producción imaginaria; el proyecto nacional implícito en la misma, la convierte en ideología. Según Mariaca, “la ideología es el trabajo de autoconstitución de los sujetos, esa estructura de representaciones que permite al individuo imaginar sus relaciones con reali-

dades transpersonales como la sociedad y la historia” (Ibíd.: 9). Dado que JDR retoma datos históricos y los articula en un modo narrativo que propone un modelo de nación, se sigue que esta novela posee un componente ideológico que articula a sus lectores en torno a una identificación social común. Según el crítico literario, los sujetos “necesitamos un proyecto de sociedad con cuya construcción nos identifiquemos y cuya identidad nos construya”. En JDR ese proyecto de sociedad es la nación, ya que esta “es, usualmente, una operación ideológica que va siendo construida con herramientas históricas”. Estas herramientas son las acciones sociales documentables y la proyección de los conflictos, las contradicciones y los deseos que se ponen en juego al construir “una totalidad nacional hipotética”.

Bajo estos parámetros, Mariaca afirma que en JDR no se contraponen “verdad” y “mentira” históricas, sino la postura política del historiador. Mariaca demuestra esta postura política al señalar que en la novela el narrador se remite a la obra del historiador Eufonio Viscarra para rebatir los datos y apreciaciones del historiador Torrente Ballester sobre algunos acontecimientos históricos de las luchas independentistas. Según Mariaca, el modo en que el narrador rebate o critica las interpretaciones históricas españolas demuestra que en JDR se “afirma el carácter ideológico de la historia, la determinación que la perspectiva política impone sobre el documento” (Ibíd.). En este sentido, en JDR, la historia dejaría de ser concebida como testimonio individual para ser presentada como el resultado de las diversas versiones de los historiadores. Mariaca valora esta operación “(con)textual” –por la que en JDR se “transforma” la “historia como documento en historia como ideología”– como “un gesto autoral radicalmente novedoso para la época” (Ibíd.: 9).

El carácter ideológico de JDR como narración histórica se consolida, según Mariaca, con “la figura prologal del magisterio”, que no es otra que la carta del coronel Juan de la Rosa que prologa la narración de las *Memorias del último soldado de la independencia*. El crítico literario sostiene que esa figura prologal “comienza la novela con el discurso didáctico de Juan como juicio sobre el incumplimiento del proyecto nacional que supuestamente se habría iniciado en 1825⁶ pero que a la fecha de su diario –1884– se encuentra frustrado” (:12). A esto se añade que la “figura magisterial” presenta su narración como un diario. Esta operación textual transforma ahora la “historia como ideología” en “historia como narración”. Esta operación convierte a JDR de una novela histórico-ideológica en una novela alegórica, ya que establece una “íntima relación” entre política y ficción, al mismo tiempo que entre “historia e imaginario cultural”. La relación entre historia e imaginario cultural se convierte en la alegoría de las relaciones de parentesco entre los personajes. JDR recurre a la metonimia

6 Este dato es cuestionable, ya que las memorias comienzan narrando la vida de Juanito un par de años antes de 1810. Por lo que la lucha que en JDR parecen iniciar el proyecto nacional no se habrían iniciado en 1825, como afirma Mariaca, sino mucho antes.

como ilustración de la “transformación” de las relaciones de dependencia social monárquica a la nación republicana con el cambio de la perspectiva del narrador, pasando de “Juan (casado en familia nuclear) a Juanito (huérfano mestizo y bastardo de familia mayorazgal)” (Ibíd.:11). Así, la “legitimidad de la nación emergente, por tanto, estaba siendo construida tanto por una ficción histórica que alegorizaba los proyectos nacionales, como por una historia ficticia que alegorizaba las raíces de esos proyectos” (Ibíd.: 13).

El crítico prosigue afirmando que el recurso alegórico de JDR le permite fusionar “la forma del diario con la memoria popular, ambas integran la historia épica y la política épica y la política utópica en una novela” (14). Esto se habría hecho con el fin de construir “un lector identificado con la ‘epopeya’ de la independencia” (Ibíd.). En esa operación consistiría la ideologización de la narración histórica, ya que la historia de Juanito se convierte en la historia de la república. En este aspecto Mariaca parece estar de acuerdo con Paz Soldán, la carga ideológica de JDR remite a la ideología del partido liberal del siglo XIX. La diferencia entre ambas postura radica en que para Paz Soldán, JDR es el reflejo de tal ideología; en cambio, para Mariaca, JDR no refleja, sino constituye o construye el imaginario ideológico del partido liberal boliviano del siglo XIX y XX. En este sentido, Mariaca afirma que JDR constituye el imaginario nacional liberal por tres razones. La primera, porque JDR presenta una nación culturalmente criolla y socialmente mestiza que mantiene la diferencia entre la República de Indios y la criolla dentro del estado republicano. La segunda, porque constituye un sujeto nacional cuya figura central es la del soldado de la independencia y fundador de la nación. Esta figura del soldado es “la metonimia social del lugar privilegiado del mestizaje” (Ibíd.:15). La tercera, porque JDR “resuelve simbólicamente las contradicciones históricas e ideológicas de la fundación nacional no integrando a los indios y manteniendo la lógica de las ‘dos repúblicas’”.

Mariaca finaliza su análisis afirmando que este tipo de narrativa decimonónica –que presenta el pasado social en forma de una narración histórica ideológica– fue un recurso vital para la proyección imaginaria de una nación común. De este modo, la “narración histórica del siglo XIX ha posibilitado que las políticas coloniales de exclusión del indio, manteniendo sus efectos sociales, incluyan en el imaginario social a un sujeto ajeno a la Nación” (Ibíd.: 24). De lo que se puede inferir que la libertad propuesta por JDR no radica solamente en lo que en esa novela está escrito, sino también, y principalmente, en el modo en que el lector se sitúa frente a esa libertad conflictiva.

Siguiendo a Mariaca, se debe precisar que la exclusión del indio hecha por la narrativa liberal no es un acto cumplido, sino dinámico ya que “la comunidad nacional imaginada razona sus exclusiones para poder seguir pensándose como una unidad homogénea” (Ibíd.: 25). El intérprete afirma que en la actualidad la comunidad nacional cotidiana debe asumir “su esquizofrenia como raíz inevitable que ya anunciaba el genocidio contemporáneo de que solo podremos ser

modernos si dejamos de ser indios” (Ibíd.: 24). Y es por estas razones que para Mariaca, la novela no reproduce la concepción liberal de nación propia del siglo XIX, sino que la construye. Esta construcción imaginaria liberal de la nación cobra un cariz negativo, ya que es el intento de imponer una comunidad imaginada sobre la exclusión que la colonia originó y que la república reforzó.

c. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia: JDR y el imaginario de la ciudad mestiza*

En 2003 se publicó *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. En el primer tomo de esa historia, Blanca Wiethüchter afirma que JDR no propone ni “la construcción de un sujeto nacional ni de un proyecto nacional, sino la fundación simbólica de una ciudad y de un origen” (Wiethüchter, 2003: 29). Esta interpretación marca un paréntesis en la valoración política que de la novela se había realizado al relacionarla con la ideología del liberalismo político boliviano del siglo XIX. Esta nueva interpretación podría comprenderse como una respuesta a la interpretación de Guillermo Mariaca.

Según Wiethüchter, JDR parte del misterio del origen, de la pregunta ‘quién soy’, una interrogante que atraviesa toda la literatura latinoamericana. Esa falta de claridad sobre el origen produce un vacío que debe ser respondido y lo es a partir de la fundación simbólica de la ciudad como rasgo común humano y, específicamente, de los americanos. Inquietud humana y respuesta americana, ahí el valor de JDR según estos investigadores.

Según Wiethüchter, los personajes de JDR se enfrentan a un destino que no se resuelve en lo individual, sino en “la grandeza de un pueblo” (Ibíd.: 30). Por esa razón, todos los personajes se enfrentan a un destino que “se juega fuera de ellos mismos”; de ahí que la libertad radique en la relación que el personaje entabla con su “destino”. Teniendo en cuenta el papel del pueblo resulta que pese a la derrota que sufren en un primer momento, “la novela trata en realidad de una singular victoria: la nominación de una ciudad y sus habitantes” (Ibíd.: 31). En esa medida, interpretan, lo histórico es solo un escenario y no lo central en esta novela.

Esa libre capacidad de nominar su propia ciudad y crear simbólicamente un lugar común a sus ciudadanos, ellos resaltan el valor de la creación que ofrece JDR. Así, por ejemplo, el quechua es rescatado no tanto como un medio de comunicación ordinario, sino como una obra de arte, en su valor estético. Ahí la apreciación positiva del narrador por los cantos quechuas y no así por el dialecto que escuchó en su tiempo. Pero toda crítica en JDR no busca la exclusión. Por el contrario, busca la inclusión matizada, mestizada. “No se alteran los valores mestizos, se multiplican y se agregan a los de la tradición popular, y el color local no aparece como extranjero” (Ibíd.: 32). De este modo, la capacidad creadora, la unión simbólica, es fundamental en JDR.

La creación simbólica de lugares comunes es una preocupación que retoma en primera instancia a América y después a Cochabamba, la Villa de Oropeza. “Se escribe desde la alteridad americana cochabambina en defensa de su diferencia civilizada, en contra la ‘salvaje’ y violenta intención masificadora y explotadora española”; de ahí el talante libertario de JDR. Y, sin aclararlo de manera suficiente, ellos afirman que en JDR la “cultura espiritual ilustrada” es asimilada a “los valores humanistas” (Ibíd.: 34). Es así que para Wiethüchter, en JDR lo culto y lo popular surgen de “los valores vitales: la justicia y la solidaridad en contra de la crueldad y la injusticia” (Ibíd.). Valores fundamentales para la creación de una ciudad que aúna a todos los que sentían un origen incierto, una presión colonial por demás injusta. Esos valores fundamentales serían –según la investigadora– los que conformarían la libertad a través de la memoria y la creación de un espacio común.

Por su parte, Rodolfo Ortiz, en “Aproximaciones a la literatura decimonónica en Bolivia” del segundo tomo de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, afirma que JDR ofrece una respuesta a la incertidumbre que envuelve el origen de los americanos. Según Ortiz, esa respuesta sobre el origen latinoamericano proviene de la memoria:

Juan de la Rosa es una “novela de la memoria” por cuyas páginas se filtran los misterios y las encrucijadas de una vida, con sus historias y cotidianos, con sus detalles y fragmentos insignificantes, pero, fundamentalmente, donde el valor de la imagen dibuja con esa extraña instantánea que es la construcción de un recuerdo (Ortiz, 2003: 87).

La memoria construye sus recuerdos, es decir, reorganiza lo ya vivido en relaciones simbólicas que dan sentido a una vida en común al conferirle un sentido; los recuerdos sueltos se organizan en una narración con sentido. Es así que para Wiethüchter y Ortiz, JDR nos ofrece más que la descripción de una vida, su modelamiento. JDR modela una vida en común por medio de su narración. Recuerda, selecciona, valora, olvida u omite, pero rescata aspectos que podrían ser insignificantes; todo esto es parte de una vida reconstruida, creada en su finalidad.

Es por esta razón que para los investigadores de *Hacia una historia crítica...* Aguirre no fundó una nación con su novela, sino un lugar común en el que cada americano puede responder a la pregunta ¿quién soy? Así parece decirlo Ortiz cuando afirma que JDR fundó algo “más profundo e imperecedero”, “lo concreto de un espacio habitable desde el cual iniciar la construcción de un origen” (Ibíd.: 88). Ese “espacio habitable” es la ciudad de Cochabamba que aparece en JDR. En este sentido, la nación en JDR sería un tema secundario o bien inexistente cuando se lo compara al tema de la construcción de la ciudad. En el marco de esta interpretación, entonces, la ciudad sería la construcción imaginaria que se elabora a partir de la memoria y el lenguaje poético. Como se puede apreciar,

esta interpretación del 2003 valora positivamente la novela de Aguirre, ya que la consideran una creación que responde a la inquietud humana de la identidad mediante la creación de una identidad local mestiza en referencia a la creación simbólica o imaginaria de la ciudad de Cochabamba.

d. García Pabón: JDR crear un imaginario nacional apoyado en un mestizaje patriarcal

En *Patria íntima* (2007), Leonardo García Pabón afirma que la mayoría de las novelas, poemas, ensayos y films bolivianos son un hecho cultural que “(des) articula lo nacional como programa ideológico o político” (García Pabón, 2007: 5). Tal “(des)articulación” inscribe la nación como proyecto bajo “una doble tensión. Por una parte, la nación como proyecto ideológico al que la escritura debería servir de instrumento pedagógico (el ‘*nation-building*’). Por otra, la nación como presencia de culturas nacionales que se niegan a ese corsé ideológico y que reclaman una escritura diferente para dar cuenta de su específico modo de pertenecer a lo nacional”. En este sentido, García Pabón afirma que nación es la “propia interioridad” (Ibíd.: 6) de los sujetos/personajes, algo “esencial a la formación de la misma”. Estos discursos o culturas heterogéneos, generalmente, corresponden a los indígenas. Es por ello que, para este crítico literario, las producciones culturales bolivianas brindan un proyecto de nación y libertad que trata de subordinar discursos o culturas heterogéneas; lo que se manifiesta en los problemas que los personajes de nuestras novelas presentan en sus respectivas narraciones. Ya que la literatura es un producto cultural que sirve para educar, se sigue que JDR es una novela que enseña un tipo de libertad en la que los indígenas tratan de ser discursiva y simbólicamente subordinados. Por lo tanto, la noción de libertad en JDR sería aparente pues solo se da para unos cuantos y de forma contradictoria, pues supondría la subordinación de un grupo de la población. Es así que García Pabón propone nuevamente la discusión política como vía de interpretación de JDR.

En este marco general, García Pabón afirma que en la novela JDR se recupera el “pasado original” de Bolivia para crear un nuevo proyecto nacional mestizo en el que lo indígena solo aparece de manera subterránea. Para demostrar su postura, García Pabón afirma que “Aguirre intenta rescatar lo más esencial del ser nacional: el amor a la patria y la definición de un sujeto social (mestizo) encargado de llevar adelante esa patria” (Ibíd.: 91). Sin embargo, “la presencia de lo indígena, en forma de símbolos culturales e históricos quechuas, no permite que la construcción del mestizo sea absolutamente hegemónica” (Ibíd.: 9). De este modo se da la tensión entre un proyecto de nación basado en el amor a la patria y el mestizo como sujeto nacional, por un lado, y, por otro, la presencia “subterránea” de la cultura indígena. Como componente subterráneo, infiero de

la postura de este crítico literario, la libertad propuesta por JDR se vería también desestabilizada por la pervivencia de la cultura indígena.

Según García Pabón, JDR posee tres nudos textuales. Estos “nudos textuales” son “las formas en que se construye un narrador y su narración en el doble juego de lo ficticio y lo histórico, de lo masculino y lo femenino, de lo presente y lo pasado y/o futuro” (Ibíd.: 68). García Pabón se apoya en estos “nudos” para “explicar la formación de un concepto de nación en el imaginario de aquellos sectores sociales influenciados por la educación oficial”. El primer nudo textual es la historia determinada por amores pasados y futuros. Por ejemplo, el amor que Juanito siente por su madre, por su patria y por la nación mestiza. El crítico afirma que este tipo de afectividad diferencia a JDR de las demás novelas decimonónicas en las que el amor es comprendido como la relación imposible entre dos jóvenes amantes de estratos sociales distintos.

El segundo nudo textual es la creación de un proyecto del pueblo mestizo-patriarcal y el conflicto inconsciente entre lo indio y lo criollo. El proyecto de una nación mestiza estaría nutrido con los postulados del iluminismo francés, con la moral cristiana, con la presencia de líderes mestizos (Alejo Calatayud) y los cantos quechuas. Según el crítico, ese proyecto de nación mestiza excluye a los indios del proyecto político republicano. Además, ese proyecto mestizo tendría un fuerte componente patriarcal en vista de que el narrador y casi todos los héroes son varones. Después, el crítico recuerda que se menciona la importante participación de las mujeres en las batallas (como en la de la Coronilla) y que la esposa del narrador interrumpe no pocas veces el discurso de este; por lo que García Pabón concluye que el proyecto patriarcal de JDR está inacabado.

El tercer nudo textual que García Pabón rastrea para explicar el proyecto nacional de JDR propuesto Aguirre es su relación contextual con la guerra del Pacífico. Es el espacio marginal de la enunciación de la narración y su relación con el hecho de 1789; esto quiere decir, que tras la derrota boliviana, Aguirre habría intentado ofrecer a los lectores, como un gesto fundacional, “un espacio de regeneración de la nacionalidad en cuestionamiento después del enfrentamiento con Chile” (Ibíd.: 92). El crítico literario asume que Aguirre escribió su novela entre 1883 y 1885, años posteriores a la guerra del Pacífico. Aguirre que perteneció al grupo belicista que apoya continuar con la guerra contra Chile, tuvo que negociar una tregua con este país a razón de su nombramiento como ministro de guerra. Esto, según el crítico literario, provocó en Aguirre, al igual en muchos otros ciudadanos, un “hondo malestar emocional” (Ibíd.: 92). Bajo ese impacto emocional, Aguirre habría escrito JDR, aprovechando su nuevo y modesto cargo como profesor de Derecho en la ciudad de Cochabamba.

En esta interpretación de García Pabón se puede apreciar nuevamente una valoración negativa del imaginario de nación propuesto por JDR. La construcción imaginaria de la nación boliviana que propone JDR, se apoya en los “tres

nudos textuales” ya explicados. De los tres, el segundo es el más criticado por el autor, ya que en él se plantea como respuesta a los problemas del país una nación imaginaria mestiza y patriarcal, es decir, una imagen de nación que excluye a los indígenas y a las mujeres de su proyecto político.

e. Rodríguez y Monasterios: JDR y el proyecto de un mestizaje por acriollamiento y la correspondiente negación de los indígenas

Según Rosario Rodríguez, el tema central de JDR “es la constitución de la nación boliviana” (Rodríguez, 2007: 359). Según la investigadora, JDR “registra y elabora simbólicamente una concepción de nación mestiza con antecedentes indígenas” (Ibíd.: 347) sin integrarlos como sujetos sociales libres de ejercer su ciudadanía en la nueva república. Al igual que para los anteriores investigadores, la autora afirma que Juanito es un mestizo que la novela presenta como sujeto nacional. A partir de la figura de este héroe se plantea en JDR una nación mestiza con libertad para pocos.

Según Rodríguez, JDR “subraya la característica representativa o modélica de los diferentes personajes de la novela” (Ibíd.: 319). Esto quiere decir que la novela presenta personajes que representan a cada uno de los grupos que conforman la nación boliviana. Los personajes principales son casi todos mestizos. Además, aparecen los criollos, no solo como enemigos (Goyeneche), sino también como amigos aliados o familiares, como Fray Justo. De Fray Justo, Rodríguez dice —al igual que Paz Soldán— que “es el verdadero portador del proyecto nacional y de los anhelos libertarios” (Ibíd.: 318). Anhelos que son cumplidos por los mestizos que lucharon en las batallas libertarias de la independencia.

Para la investigadora, JDR plantea una supuesta reproducción de los hechos históricos de la independencia, pero en realidad los inventa para plantear el proyecto de una nación mestiza, como afirmaran en su momento Mariaca y García Pabón. La aparente reproducción de los hechos históricos se justifica con el recurso de la narración autobiográfica. Este recurso es la narración testimonial que el coronel Juan de la Rosa pone en marcha cuando cuenta lo vivido por él cuando niño. Pero no solo como testigo, sino también como heredero de los secretos que Fray Justo le da a conocer en su lecho de muerte; el secreto de su ascendencia familiar y también de los ideales ilustrados que aparecen en los cuadernos de su maestro y tío paterno. Por lo tanto, el personaje-narrador es un testigo informado.

La autoridad del narrador también se aprecia en que él fue miembro de los ejércitos que concluyeron la lucha por la independencia y vieron nacer la república. Todas estas “credenciales”, le permiten al narrador evaluar negativamente el poco avance de la república en relación a sus ideales originarios. “De esta suerte se garantiza y valida al traductor del verdadero proyecto original de los libertadores de la patria” (:337), escribe Rodríguez. En este sentido, la historia narrada por

el coronel Juan de la Rosa es una historia crítica, una interpretación ética de los “hechos históricos” narrados por él. De esta diferencia de discursos, Rodríguez afirma que JDR pasa de la narración histórica a la narración ideológica⁷.

Esa carga ideológica señalada por Rodríguez decanta en la predilección de los mestizos y la apropiación crítica de sus vertientes culturales, los criollos y los indios. Siguiendo el análisis de Rodríguez, los mestizos deben más a los criollos que a los indios dentro de la narración de la novela. Los criollos dejaron como herencia a los mestizos las ansias ilustradas de liberación. En cambio, los indios heredaron la belleza del idioma quechua. Mientras los ideales criollos de liberación pueden renovarse en la juventud boliviana, los cánticos quechuas ya no son renovables por dos razones. Primera, que los jóvenes bolivianos habrían olvidado el quechua, pareciéndoles un idioma tan extraño como una lengua muerta. Segunda, porque el quechua dejó de ser un idioma puro y se mezcló con el español, formando un feísimo dialecto mixturado.

Según Rodríguez, otro rasgo que permite advertir la preferencia de lo criollo por encima de lo indígena es la apreciación de la belleza femenina. Cuando el narrador presenta a Rosa la alaba por parecer una ibérica, una hermosa moza de la península. Lo único que no sería criollo en Rosa son “algunas gotas de sangre india en sus venas” y la vestimenta que sería la de una mestiza.

A esto se suma que las luchas de la independencia boliviana se presentan como el heroísmo de mestizos y criollos y no de indios. En este sentido, las luchas de Tupac Amaru y Tupac Katari son narrativamente subordinadas al relato del heroísmo de mestizos ya advertido por otros investigadores. Por esto, la investigadora sostiene que las luchas indígenas en JDR son locales y no representan el anhelo de la construcción de la nación boliviana. Ese anhelo estuvo reservado solo a los mestizos y algunos criollos. Así, la historia es presentada como ideología. De lo que se sigue que “la obra propone un mestizaje por acriollamiento” (Ibid.: 345). Así concluye Rodríguez: “Por tanto y bien mirado, la obra reinventa a favor de un orden colonial que en primera y última instancia margina la cosmovisión, la cultura, la religión y el sistema de valores indígenas”.

Es así que para esta autora, JDR es una narración ideológica que construye una nación boliviana basada en los mestizos. Estos mestizos recuperan componentes criollos y dejan de lado la cultura indígena. Esto produce que la cultura indígena sea una pieza de museo inservible para reactivar la transformación que el narrador pide a los jóvenes bolivianos. Por ello, para Rodríguez, el narrador es hegemónico, es decir, es “el único conocedor de la verdad, de la historia y de la política” (Ibid.: 364) de Bolivia. Y en ninguna de esas dimensiones la cultura indígena tiene importancia.

7 Es notable la similitud de los argumentos de Rodríguez con respecto a los de Paz Soldán y los de Mariaca.

Rosario Rodríguez y Elizabeth Monasterios (2012) firman la misma interpretación en el estudio preliminar que antecede a la novela en la edición de las “15 novelas fundamentales”⁸. Para ambas investigadoras, JDR es una novela en la que los indígenas y su cultura quedan excluidos del proyecto nacional que la obra literaria propone. La inclusión de los indígenas se produce al presentarlos como un pasado glorioso común a los bolivianos, pero quedan al mismo tiempo excluidos porque esa cultura no aporta nada decisivo a la cultura mestiza que compone la nación boliviana. Bajo los mismos argumentos ya expuestos, las autoras afirman que ‘el plan’ de la novela es olvidar la cosmovisión, saberes y valores indígenas para, a cambio, proponer una transformación raigal del indio con miras a su incorporación, como mestizo, en la nueva estructuración de la nación y sus reclamos de modernización” (Monasterios; Rodríguez, 2012: 39). De esta manera, la interpretación de Rodríguez y Monasterios presenta una valoración negativa del imaginario nacional creado por JDR.

f. Ximena Soruco: JDR como respuesta al ensimismamiento criollo

Según Ximena Soruco, en *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX* (2012), JDR es una novela excepcional. Primero, porque es una respuesta a la crisis suscitada por la Guerra del Pacífico. Segundo, porque se opone al “ensimismamiento criollo” al proponer un mestizo como personaje principal. Todo esto produciría la imagen de un estado republicano justificado por su pasado heroico. Según Soruco, la respuesta de Aguirre a la crisis producida por la Guerra del Pacífico sería recuperar la “esencia nacional” de la gesta heroica independentista. Por esta razón, a diferencia de otras obras contemporáneas, JDR no es una historia teleológica, sino mítica, circular. La esencia de la nación debería ser recuperada rememorando la “gestación heroica del pueblo” (Soruco, 2012: 85). En este sentido, la socióloga afirma que “el énfasis en la gesta libertaria como primer espacio de socialización de Juan manifiesta el deseo de volver al mito original de la república para, desde ahí, construir una nueva nación” (Ibíd.: 46). Según Soruco, la independencia sería el origen mítico que se sintetiza en los mestizos de Bolivia. Aguirre habría buscado restituir la nación boliviana a partir de la guerra de la independencia.

Sin embargo, para la misma autora, la crisis de la Guerra del Pacífico no era la única a la que Aguirre trataba de responder con JDR. El autor cochabambino también habría tratado de responder al problema colonial y republicano de las castas criolla, indígena y la mestiza. Esta tercera casta aparecería como producto del auge de la explotación y exportación de la plata y el estaño, además de las

8 Proyecto realizado bajo la coordinación del Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia, la Embajada de España en Bolivia y la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés.

leyes de Ex-vinculación que convertían a las tierras comunitarias o comunales en tierras de propiedad individual o en parte de las nuevas o ya existentes haciendas⁹. La relación entre estas tres castas con objetivos distintos dentro del estado republicano sería remediada con la creación de un sujeto nacional mestizo. Que Aguirre haya puesto los ojos en los mestizos como sujeto nacional es un hecho que no tiene parangón en la literatura hasta el siglo XX. Soruco afirma que “esta inclusión mestiza no se repite en la literatura boliviana hasta 1948, con la novela de Antonio Díaz Villamil, ‘La niña de sus ojos’, en un contexto histórico completamente diferente, el populismo nacionalista” (Ibíd.: 85).

La presencia del mestizo en JDR es una respuesta al “ensimismamiento criollo” de la época. El “ensimismamiento criollo” es “la pretensión de esta casta para declararse representante de la lucha independentista y por tanto, heredera del monopolio público de la nueva república, silenciando a los otros, en especial a los mestizos” (Ibíd.: 46). Frente a este tipo de discurso aparece la historia autobiográfica de Juanito, un niño mestizo, que no conoce su ascendencia paterna y criolla hasta el fin de la novela.

Como JDR centra su atención en un niño mestizo, se puede apreciar que hay un intento de responder a la diferencia de castas. Juanito es hijo de Rosa Calatayud, una mestiza con vestimenta indígena o mestiza de la época¹⁰. Su vestimenta es “la ropa femenina mestizo/chola” (Ibíd.: 86) de la época, dice Soruco. Juanito también es hijo de un criollo, Carlos de Altamira. Como al final de la novela Juanito retoma por apellido el nombre de su madre se nota la crítica a los valores criollos y el favoritismo por las luchas mestizas. Aguirre habría pensado a los mestizos como una “superación de la etapa colonial, una amalgama de lo indígena y lo español que constituye la nueva república” (Ibíd.).

Es así que la novela de ficción autobiográfica JDR justificaría la existencia del estado republicano. El estado republicano tendría por ciudadano o sujeto nacional central al mestizo en el que se aúnan los pasados criollo e indígena. Por ello, Soruco afirma que JDR es una novela excepcional. Mientras la literatura de la época tendía al “ensimismamiento criollo”, JDR propone una utopía mestiza que trata de unificar a un país que sufría por la pérdida de su salida al océano Pacífico. Según la investigadora, la novela expresaría el naciente proceso de liberación y ascenso social de los mestizos dentro de la sociedad boliviana.

9 Esto también fue resaltado por Paz Soldán en su investigación del año 1987.

10 Ximena Soruco critica la interpretación de García Pabón sobre el discurso patriarcal de JDR. Para la investigadora, la presencia de la mujer es importantísima, no solo por Rosita y la abuela Chepa, sino también por Merceditas, la esposa del coronel. En especial esta última, ya que interviene en la narración con acotaciones dándole un carácter más dinámico al relato cuando relativiza las afirmaciones del narrador. Se debe señalar que valora el papel de la mujer en la novela independientemente de las investigaciones de Paz Soldán (1986, 2003).

Por lo aquí expuesto, se puede apreciar que la interpretación de Ximena Soruco plantea una valoración positiva de la novela JDR. Es interesante notar que esta interpretación no recurre al término “imaginario” como herramienta de interpretación, alejándose del discurso común de los intérpretes literarios para abordar la novela desde una perspectiva más sociológica.

3. A modo de conclusión: valoración sobre el uso del término “imaginario” en las interpretaciones expuestas sobre JDR

a. Acuerdos y desacuerdos en las interpretaciones y valoraciones de JDR

La exposición de las interpretaciones literarias de JDR producidas desde 1986 hasta el 2012 permite afirmar los siguientes puntos. Primero, todas las obras reconocen que JDR es una novela en la que se propone un proyecto de nación o de ciudad (como en *Historia crítica de la literatura en Bolivia*). Segundo, todos los lectores aceptan que los personajes importantes pueden ser clasificados como indígenas, criollos y mestizos. Tercero, la mayoría de los intérpretes afirma que el proyecto de nación imaginaria o simbólica que propone JDR tiene relación directa con el liberalismo, sea como una proyección o construcción del mismo. Cuarto, la mayoría de los intérpretes de este grupo valoran negativamente el proyecto de nación que JDR propondría imaginariamente. Las tres únicas excepciones a esa concepción negativa son las que no recurren específicamente al término “imaginario” para reflexionar sobre la nación, la patria o la ciudad, la de Paz Soldán en 1986, la de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2003), y, en especial, la de Soruco (2013) en la que la valoración es también positiva, ya que el discurso del mestizaje es una propuesta de unión de las diversas vertientes culturales en Bolivia.

Si asumimos que, con algunas excepciones, desde 1987 hasta 2012, los expertos en crítica literaria han valorado como negativo el proyecto “impositivo y homogeneizador” de una nación imaginaria mestiza y liberal que aparentemente propone la novela JDR; entonces, no debería extrañarnos demasiado que el Viceministro de Descolonización de nuestro país, no especializado en hermenéutica literaria o disciplinas similares, haya amplificado en su momento la valoración negativa al punto de afirmar que esa novela de Aguirre es parte de las obras que deberían ser vetadas por ser parte de “imaginarios culturales” alentados por “miradas coloniales” y de “puros machos”¹¹.

11 La opinión del mencionado Viceministro se habría vertido en la entrega de un premio de poesía en el año 2010. Se pueden leer las repercusiones en varios artículos, por ejemplo: “Libros y racismo” (Editorial de La Razón, 2010), “El Gobierno dice que no vetará textos de lectura” (Editorial de La Razón, 2010), “Literatura y revolución” (Vargas, 2012).

b. Limitación del uso del término “imaginario” en los intérpretes de JDR

En este punto precisamente me parece que radica una de las limitaciones centrales del uso de los términos “imaginario” y “nación” en la interpretación de la novela de Aguirre. Tal limitación no está tanto en los términos mismos, como en el uso que los intérpretes les han dado, ya que para la mayoría de ellos, el uso del término “imaginario” les ha permitido arrojar una valoración negativa de la novela. Esto me parece que ha sido producido en la medida en que casi todos los intérpretes han recurrido al término “imaginario” como sinónimo de “ideología”, entendiendo por ella algo así como una falsa conciencia o una maniobra políticamente engañosa para crear una concepción de la nación que no corresponde a la compleja realidad histórica. En este sentido parecen utilizar el término “imaginario” todos aquellos que afirman que el proyecto de nación imaginaria que propone JDR es la imposición de concepciones liberales que se basan en la noción de mestizaje y rechazo de lo indígena.

c. La relación entre las propuestas de imaginario de Anderson, Rama y Sommer y las interpretaciones de los lectores de JDR

Ahora bien, la recepción que muchos de los críticos literarios de JDR tuvieron de la noción de “imaginario” fue mediante la obra *Comunidades imaginadas* (1983) de Benedict Anderson y los aportes de Ángel Rama (1984) y de Doris Sommer (1991). En la primera se afirma que la nación es “una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23). Es *imaginada* porque los miembros de una nación no podrán conocer a todos los miembros de ella, sin embargo en la mente de cada individuo “vive la imagen de su comunión”. Es *limitada* porque “ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad” (Ibíd.: 25). Es *soberana* porque “las naciones sueñan con ser libres” (Ibíd.). Por último, es una comunidad porque “se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Ibíd.), pese a que exista en su interior algunos conflictos internos.

La ciudad letrada (1984) de Ángel Rama influyó mucho en los intérpretes de JDR. En ella se estudia la relación entre el poder y las letras desde la colonia hasta inicios del siglo XX. Una de las ideas que influyó es la que afirma que en la producción literaria de las élites americanas se ejerce el poder de los intelectuales. Dicho poder reside en el dominio de la palabra escrita en una sociedad en gran medida analfabeta. Es así que la fundación de ciudades exige la creación de producción burocrática escrita que legitima esa fundación. Es así que la palabra escrita se convierte en el requisito indispensable para la creación de ciudades. En el siglo XIX, el poder de la palabra estaría principalmente en manos de los periódicos y revistas. Según Rama, el siglo XIX está caracterizado por la

difusión de un proyecto modernizador en el que los campos deben someterse a la ciudad, a una nueva ciudad letrada guiada por el progreso.

Por su parte, Doris Sommer (*Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*, 1991) plantea que los romances del siglo XIX promovieron la creación de una comunidad imaginaria como fundamento de la nación en América Latina. La autora explica la manera en que los Estados y este género literario marcharon de la mano, cómo eros y romance se unen al concepto de patriotismo del siglo XIX para cumplir con la tarea de crear buenos ciudadanos. JDR es una de las novelas que esta investigadora no analiza en su estudio. En este sentido, las novelas tendrían un papel fundamental en la formación del Estado nacional moderno y la hegemonía cultural de las élites del siglo XIX en América Latina.

No resulta difícil ver los puntos en común que las propuestas de los intérpretes de JDR tienen con los aportes de Rama y Sommer. En especial se puede apreciar que la relación entre ficción y política como imposición de las élites del siglo XIX con la finalidad de crear un proyecto nacional hegemónico propuesta por Sommer, en mayor medida, y en Rama de forma secundaria es muy cercana a las posturas de Paz Soldán (1987), Mariaca, García Pabón, Rodríguez y Rodríguez-Monasterios. Me parece que la relación entre la postura de Sommer y los intérpretes mencionados radica en que todos ellos comprenden la creación imaginaria de lo nacional como un proyecto político criollo-liberal impuesto a las masas letradas e iletradas. Esto convierte al proyecto propuesto en JDR en un proyecto muy criticable, al punto de la valoración negativa.

Sin embargo, si revisamos la creación del concepto de imaginario, podremos percatarnos que no es un concepto que sirve solo para destacar la carga ideológica y engañosa de una determinada interpretación de la realidad social y cultural, sino también una categoría que permite destacar las ansias de emancipación de sus gestores. Así que resulta conveniente realizar una clarificación del concepto de imaginario.

d. Imaginario y emancipación en Castoriadis y JDR

En este punto de la exposición se podría llegar a afirmar que el uso del término “imaginario” como construcción simbólica de lo nacional movilizado por un proyecto político criollo-liberal es la razón de que las interpretaciones sobre JDR hayan resaltado más los aspectos negativos que positivos. Sin embargo, cabría la posibilidad de plantearse si el imaginario se reduce simplemente a la concepción de imposición de una ideología política o si, por el contrario, en ese término se puede encontrar alguna dimensión liberadora. Atendiendo al origen del concepto imaginario, veremos que en tal concepto está implicada la posibilidad de emancipación de los sujetos sociales.

El concepto de imaginario aparece con fuerza en 1975 con la publicación de *La institución imaginaria de la sociedad*. En esa obra Cornelius Castoriadis, pensador de vertiente socialista, critica aquellas perspectivas que pasan por alto que toda sociedad puede ser pensada como un orden simbólico autónomo y hasta cierto punto contingente. Según este autor, las necesidades humanas son construcciones sociales que varían a lo largo de las culturas y el tiempo. Es por esta razón que lo cultural puede ser estudiado como una entidad capaz de determinar las concepciones económicas y morales que una determinada sociedad posee. En este contexto, Castoriadis aparece como un crítico de los socialismos reales, puesto que propone una relectura del marxismo ortodoxo al mismo tiempo que procura recuperar su dimensión revolucionaria en tanto enfoque teórico. Es así que Castoriadis concibe la sociedad moderna como una entidad alienada que puede ser emancipada.

El marxismo ortodoxo supone que la cultura y las ideas son el reflejo de las relaciones de producción de una sociedad. Por ello, formas culturales como el Estado, la literatura, las formas de vestir y las demás prácticas humanas están determinadas por la infraestructura económica. La función de esas formas culturales es mantener el estado de las relaciones de producción sin modificaciones significativas. Ahora bien, según Castoriadis, estas formas culturales no son solo un epifenómeno de lo económico, sino que también tienen el poder de generar nuevas relaciones dentro de la sociedad, al punto que el modo en que las personas conciben su realidad puede llevar a producir cambios que perfeccionen la sociedad. Es decir, no solo el cambio de las relaciones de producción alterarían como un efecto las concepciones culturales, sino que también la alteración de estas permitirían la transformación de la realidad económica. “La socialización no es una simple adjunción de elementos exteriores a un núcleo psíquico que quedaría inalterado; sus efectos están inextricablemente entramados con la psique que sí existe en la realidad efectiva” (Castoriadis, 1997: 4).

Castoriadis también critica la concepción funcionalista de las instituciones sociales. Para esta concepción, las instituciones son creadas en la sociedad para responder a determinadas necesidades naturales. Según Castoriadis, las instituciones sociales pueden ser creadas sin una necesidad previa. Es más, las instituciones sociales pueden crear necesidades para los miembros de la sociedad al punto en que su creación quedará justificada después de funcionar por algún tiempo con cierta normalidad; por ello, la “sociedad es creación, y creación de sí misma, autocreación. Es la emergencia de una nueva forma ontológica –un nuevo *eidos*– y de un nuevo nivel y modo de ser” (Ibíd.: 5). Las instituciones, luego, son capaces de modelar la vida cotidiana de la sociedad y no solo responder a necesidades preexistentes.

Entonces, Castoriadis rechaza dos concepciones generales sobre la sociedad y sus instituciones. La primera, según la cual las ideologías son un simple espejo

de las condiciones estructurales. La segunda, la idea de que la acción social de las instituciones está solo encaminada al cumplimiento de determinadas funciones básicas para la especie humana. Ante este rechazo, ¿qué es el imaginario social y cómo opera en la sociedad?

Se podría definir el imaginario social como una creación socio-histórica de instituciones, normas y símbolos que otorgan sentido al actuar de las personas, así como la justificación de la existencia de una realidad social. Pese a ser imaginaria, esta construcción de la coherencia y completitud del mundo social opera en la realidad ofreciendo oportunidades y restricciones a los sujetos sociales. Esto significa que un imaginario social es un esquema interpretativo de la realidad y no uno representativo, socialmente legitimado y con manifestaciones materiales históricamente elaboradas que brindan matrices culturales para la cohesión e identidad social que son difundidos por sus instituciones sociales y son aceptados por los miembros que se sienten parte de ese mundo social. Un imaginario social permite la inteligibilidad de un mundo social que no podemos representar en su totalidad, pero sí interpretar a partir de determinados símbolos o prácticas.

Un imaginario social debe ser coherente, completo y significativo. Castoriadis escribe sobre la primera característica que: “La coherencia debe ser estimada desde un punto de vista inmanente, es decir, en relación a las características y a los principales impulsos de la sociedad caracterizada; teniendo en cuenta el comportamiento conforme a los individuos socializados” (Ibíd.: 7). Con respecto a la segunda, se refiere a que las sociedades deben asegurar la justificación de las instituciones, es decir, deben ser capaces de explicar su existencia en base a su propia organización y a su propia función organizativa. De algún modo amplio se podría decir que las sociedades deben aparecer como autoreferenciales, sin embargo, la tercera dimensión de un imaginario no lo permite. La tercera dimensión o característica de un imaginario radica en que este debe ser significativo. Esto quiere decir que debe crear un mundo propio para la sociedad considerada, debe conformar la psique de los individuos para que estos se sientan parte de ese mundo y puedan diferenciarse de otros mundos sociales. El carácter significativo del imaginario no se reduce a una representación de hombres o cosas, sino al sentimiento de pertenencia a una comunidad, un “*Stimmung* específico” (Ibíd.: 9).

El carácter significativo de un imaginario permite la posibilidad de emanciparse de un determinado imaginario social. En ese momento se encuentra la contingencia de un determinado orden y las insatisfacciones se revelan. Esas insatisfacciones pueden ser o no de orden económico, pues también ellas pueden aparecer desde un vacío o confusión en el sentido cultural e identitario del individuo. Es por esta característica que los imaginarios tienden a reinventarse y modificarse. “Deseo, y pido, que antes que nada, mi trabajo tenga un sentido, que pueda probar para que sirve y la manera en que está hecho, que me permita prodigarme en él realmente y hacer uso de mis facultades tanto para enriquecerme o desarrollarme” (Castoriadis, 2007: 145).

A partir de las insatisfacciones subjetivas y personales de los individuos comienzan a gestarse los proyectos emancipatorios que se basan en deseos de transformación de la realidad social y cultural, pero también como deseo de obtener el poder, el deseo de liberar a los otros. Ninguno de los deseos que motivan la emancipación debe ser, al final de cuentas, privilegiarse, ya que todos ellos entran en juego en un proyecto revolucionario. Por ello, Castoriadis afirma que el “proyecto revolucionario encuentra sus raíces y sus puntos de apoyo en la realidad histórica efectiva, en la crisis de la sociedad establecida y en su *contestación* por la gran mayoría de los hombres que viven en ella” (Ibid.: 150)

Cuando el hombre siente que no son las instituciones las que le sirve, sino que él se ha convertido en servidor suyo, comienzan los procesos de emancipación. Esto, según Castoriadis, pasa en todas las sociedades, ya que en todas ellas la alienación está instituida como factor de su propia constitución. Nunca se crean instituciones para un solo individuo, así que alguno de ellos, en algún momento, promoverá un movimiento emancipatorio. Es así que la emancipación es “la posibilidad de cuestionar los imaginarios sociales para mostrar así su carácter construido y la facultad del ser humano para transformarlos” (Moreno Bravo, 2009: 12). Por esta razón, lo imaginario se nutre de lo simbólico, pero no se reduce a ello; puesto que si así fuese, los individuos no tendrían como emanciparse. La emancipación surge de diversos tipos de insatisfacción y deseos no cumplidos¹². Así que todo imaginario organiza un pasado como historia que justifica su existencia, como un presente en el que ciertas acciones son permitidas y otras negadas, y un futuro como utopía a ser realizada (Cegarra, 2012).

Las insatisfacciones, las dudas existenciales y los deseos de mejorar la sociedad me parecen estar muy presentes en JDR, por lo que esta novela no solo podría leerse como el cúmulo de errores del liberalismo de finales del siglo XIX, sino también como uno de los aportes al discurso emancipatorio y de mejora de lo nacional y plurinacional en Bolivia. Las insatisfacciones personales, grupales y sociales son las que JDR presenta en voz de los personajes que luchan contra las impiedades de las fuerzas reales. Por ejemplo, en la injusticia que siente Juanito cuando su madre es atropellada con los adjetivos peyorativos con que Doña Teresa, quien al final resulta ser su tía paterna, la nombra; o cuando él, estando al amparo de una “digna señora” se ve menospreciado como “el botado” o “hijo del aire”; o en la profunda pena que llega a sentir por su padre, a quien no conoció más que en lecho de muerte como una víctima más de las imposiciones abusivas del sistema colonial. Las preguntas existenciales sobre el dudoso sentido de justicia del mundo colonial están presentes en las preguntas Juanito se plantea: “¿Qué va a ser de mí? ¿a dónde voy? ¿para qué sirvo en este mundo?” (Agui-

12 Probablemente los deseos que promueven un proyecto de emancipación jamás puedan ser cumplidos por las sociedades históricamente existentes, pero en definitiva, estas se erigen bajo la promesa de su cumplimiento.

re, 1885: 232), “quién soy” (Ibíd.: 102). Los deseos de crear un nuevo mundo mediante la independencia están presentes a partir de las enseñanzas que Juanito aprende del heroico cuidado que demuestra Rosita por su hijo, la solidaridad de la comunión personal en los juegos de los niños (el Overo y los demás amigos), el calor de hogar que el personaje principal encuentra en el campo con la familia Nina y los imperativos de no tomar venganza, ni “matar a nadie cuando se va a hacer nacer la patria” que Fray Justo alude como parte del “credo de la humanidad” (libertad, igualdad y justicia) que están presentes en los evangelios y que puede ser expresado en castellano, francés o quechua. Todos estos pasajes me parecen demostrar que JDR es una novela que también tiene fuerte mensaje de liberación que las interpretaciones aquí estudiadas han ido, poco a poco y en mayor intensidad cada vez, dejando de lado.

Lo anteriormente dicho me permite afirmar que la dimensión emancipadora inherente al concepto de imaginario no es rescatada por los intérpretes literarios de JDR, por lo que su lectura tiende a una valoración negativa del proyecto de nación imaginaria que esta novela presenta. Claro está, esta conclusión tiene excepciones. La de Soruco, puesto que esa interpretación afirma que JDR es una novela que se adelanta en el tiempo al discurso nacionalista que ve en los mestizos una renovación de lo nacional. La de Paz Soldán en 1986, ya que en ese trabajo la intérprete nos propone que JDR presenta una articulación de los diversos símbolos culturales que enriquecen nuestra compleja comprensión de lo nacional. Por su parte, la interpretación de *Hacia una historia crítica...* también propone que en la capacidad poética del lenguaje y de la memoria presentada por JDR está una de las respuestas al problema de la identidad americana y humana; puesto que por medio del lenguaje somos capaces de recuperar lo mejor del pasado y expresar del mejor modo nuestros mejores deseos de un proyecto articulado e incluyente. A estas tres excepciones deben sumarse los muchos trabajos que recuperan el ideal libertario e inclusivo en JDR, pues si bien no somos dueños de cambiar los errores del pasado, sí somos responsables de las concepciones de nación, libertad y futuro que vayamos a dejar a las siguientes generaciones.

Bibliografía

ANDERSON, B.

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

BARRAGÁN, Rosana y otros.

2012 *Reescrituras de la Independencia. Actores y territorios en tensión*. La Paz: Plural/ Coordinadora de Historia/Academia Boliviana de Historia.

CASTORIADIS, C.

1997 “El imaginario social instituyente”. En: *Zona Erógena*. N° 35. 1-14. Buenos Aires: s.e.

2007 *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

CEGARRA, J.

2012 “Fundamentos teórico-epistemológicos de los imaginarios sociales”. En: *Cinta de meobio*. N°43. Santiago: Universidad de Chile. 1-13.

GARCÍA PABÓN, L.

2007 *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: CESU/Plural.

LA RAZÓN.

2010 “El gobierno dice que no vetará textos de lectura”. La Paz. (20 de octubre).

LA RAZÓN.

2010 “Libros y racismo”. La Paz. (21 de octubre).

MARIACA, G.

1997 *Nación y narración en Bolivia: Juan de la Rosa y la historia*. La Paz: Carrera de Literatura-UMSA.

MERCADO V., M.

2014 “Medio siglo de crítica literaria sobre Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre”. En: *Ciencia y Cultura*. N°33. 39-79. s.d.e.

MORENO BRAVO, C.; Rovira Kaltwasser, C.

2009 *Imaginarios: Desarrollo y aplicaciones de un concepto crecientemente utilizado en las Ciencias Sociales*. New York: RBLAC-PNUD.

PAZ SOLDÁN, A. M.

1986 *Una articulación simbólica de lo nacional: Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre*. Tesis para optar al título de Doctorado en Filosofía en la Universidad de Pittsburgh. Pittsburgh.

PAZ SOLDÁN, A. M.

1987 “Narradores y nación en la novela Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre”. En: *Iberoamericana*. s.d.e. 29-52.

PAZ SOLDÁN, A. M.; B. Wiethüchter; R. Ortiz; O. Rocha.

2003 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB. Tomo I - Tomo II.

REYEROS, R.

1952 *Historia de la educación en Bolivia 1825-1898*. La Paz: Universo.

RODRÍGUEZ, R.

2007 “Espacio urbano andino: escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial, entretejido desde la literatura de Juan de la Rosa a las múltiples pieles de Sara Chura”. En: IEB. *Espacio urbano andino: escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial*. La Paz: IEB. Vol. 17.

RODRÍGUEZ, R. y Monasterios, E.

2012 “Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre”. En: Aguirre, Nataniel. *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia*. La Paz: Ministerio de Culturas del Estado Plurinacional de Bolivia. Vol. 2. 17-43.

SORUCO S., X.

2012 *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. 2ª ed. La Paz: IFEA - PIEB.

VARGAS, W. I.

2012 *Literatura y revolución*. La Paz: s.e.

Este artículo se entregó para su revisión en abril y fue aprobado en mayo de 2015.

La música indígena en la novela *Juan de la Rosa*. Entre la historia y la literatura

Indian music in the novel *Juan de la Rosa*.
Between history and literature

Beatriz Rossells¹

Resumen

Se trata de una lectura de la novela *Juan de la Rosa*, desde la música de origen indígena que aparece en ella casi inadvertidamente, en medio de la densa narrativa de una compleja sociedad novecentista, marcada por los conflictos sociales y familiares y la revolución independentista. Sin embargo, después de un análisis a partir de la importancia que tuvieron en el siglo XIX dos géneros musicales mencionados en la novela -yaraví y huayño- es posible comprender que su inserción no es casual, tiene un propósito documental.

Palabras clave: Música indígena // Música mestiza // Yaraví-huayño // Juan de la Rosa // Nataniel Aguirre.

Abstract

This article is a reading of the novel *Juan de la Rosa*, from the music of indigenous origin that appears in it almost inadvertently in the midst of the dense narrative of a complex society of nineteenth-century marked by social and family conflicts and the independence revolution. However an analysis from the importance in this century of two genres mentioned in the novel - yaravi and huayno - it is possible to understand that its inclusion is not casual, it has a documentary purpose.

1 Antropóloga. Estudios en la Universidad Mayor de San Francisco Xavier (Sucre), Universidad VIII de París (Vincennes), Universidad de Cambridge (Inglaterra) y Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (París). Docente-investigadora de la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado *El carnaval de La Paz y Jisk'anata* (con otros autores); *La gastronomía en Potosí y Charcas, siglos XVIII al XX*; *Caymari Vida. La emergencia de la música popular en Charcas*. Diversos artículos relacionados con la cultura urbana.
E-mail: beatrizrossells@hotmail.com

Key words: Indian Music // Música mestiza // Yaraví-huayño // Juan de la Rosa // Nataniel Aguirre.

Introducción

La relectura que propone Blanca Wietüchter en el libro *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana* (2002) de obras y diversos materiales que arrojan luces, desestimando el periplo oficial [para poder] desplazar los centros y buscar los lenguajes liberadores, es productiva y enriquecedora. De hecho, el enfocar la novela *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre más que como proyecto nacional, como obra inaugural de un territorio imaginario, como representación fundacional de la ciudad de Cochabamba abre más perspectivas para valorar otros numerosos aspectos que construyen la especificidad de esta parte del territorio del país.

La singularidad regional de esta ciudad que se constituye como mestiza se reviste de un carácter histórico documental, al señalar costumbres y circunstancias poblándose de contenido oral y visual. En medio de las reflexiones sobre el oscuro futuro político y social del país, hay un rico lenguaje testimonial en relación al imaginario de nación. El deseo de patria del protagonista surge en la novela paradójicamente de un anhelo de origen, enlazado a una búsqueda de identidad, representados en la necesidad de filiación. Pasado y futuro se encuentran. El proyecto futuro –lograr independencia– es otorgar un pasado y un origen al futuro, no necesariamente un proyecto de nación. Se trata de la fundación simbólica de un comienzo, la tierra, sobre la cual se erige una ciudad que ya no es española, ni indígena: una ciudad mestiza (Wietüchter, 2002: 26)

En esa misma dirección, Rosario Rodríguez observa en las descripciones de la antigua villa colonial y los hechos que ocurren mucho de construcción simbólica, es decir, “cómo la Villa de Oropeza diseña y prefigura ya ámbitos y fronteras de resistencia al poder español, a la vez que va entretejiendo sus hebras peculiares y disímiles en torno a la personalidad e identidad de nueva ciudad republicana, base y especie de maqueta de una naciente patria, frente al diseño ciudadano colonial e ibérico” (Rodríguez, 2007: 301). La autora resalta los matices narrativos y recursos poéticos que marcan “diferencial, significativa y sugerentemente a esta obra” de otras novelas románticas de la época, tendientes a constituir una alegoría de lo nacional. Así, las formas de manipulación del espacio escritural buscan [...] legar al país desde la literatura, desde la ficción estética y curiosamente no desde la historia” (Ibid: 302). En efecto, este es el plan de la obra, sin embargo en su lectura aparecen “entrelíneas históricas y literarias” que recogen valores e imágenes (Antezana, 1998).

Si la novela es diseño y prefiguración, y como sugiere Rodríguez “desde la escritura literaria la ciudad queda instituida como el espacio simbólico de

transmutación: de la villa colonial a la ciudad republicana” (Ibid.: 312), ésta se enfrenta a la transformación cultural como base fundamental de las nuevas características de la población. Se ha mencionado suficientemente que se trata de una sociedad criolla y mestiza, en la cual el principal rasgo además del étnico, viene a ser el idioma, el castellano, pero también el quechua. Sin embargo, aunque la propuesta de nación mestiza de esta novela “revierte y conjura” la división colonial de las dos naciones —de blancos y de indios— es decir, el poder español de control del territorio y los sujetos colonizados “la novela sigue la lógica de imposición de control del espacio discursivo por un narrador que domina, administra, dirige e interviene el espacio novelesco de manera total e inteligente” (Ibid.: 343). Vale decir, se imponen los anhelos y visiones de patria de los sectores dominantes de la sociedad, los letrados y terratenientes, no así los del pueblo. Se rechaza de todas las formas posibles la participación del indígena en la construcción de la nación.

Así se podrá visibilizar cómo se tejen explicaciones en relación a la exclusión de cultura indígena, por ejemplo, que la gran cultura precolombina de cosmovisión y religión propia, valores, cultura e idioma riquísimo, se encuentran en proceso de desaparición por haber sido objeto de deformación y degradación debido a su empobrecimiento y al proceso de castellanización. Este último sufre particularmente una dura crítica al punto de ser llamado por el Cnl. Juan de la Rosa un “feísimo dialecto” utilizado por los embrutecidos indígenas descendientes de los hijos del sol. Y más aún, se niega la posibilidad de vigencia y actualización en el contexto republicano “La propuesta de la novela, parece ser: dado irremisiblemente el hecho colonial, hay que blanquearse y modernizarse, mestizarse, acriollarse, dejar de ser indios, para progresar” (Ibid.: 347).

Contrariamente a la propuesta “oficial” de la novela, Javier Sanjinés anota que ésta “retiene en la narración fragmentos de canciones y de íconos visuales que muestran que las manifestaciones culturales autóctonas se resisten a desaparecer [...] En efecto, la persistencia de lo indígena es, para mí el aspecto más interesante de la ambigüedad de esta novela, de su naturaleza contradictoria” (Sanjinés, 2005: 42-43). Son mencionadas formas musicales precolombinas y usos variados del quechua, representaciones de un drama colonial en esa lengua, visibilizando la contradicción entre la vasta cultura popular que aparece implícitamente en la construcción nacional criollo-mestiza y su paralela negación.

Esta es la temática específica que interesa a este trabajo: la flagrante falta de consistencia entre la mirada peyorativa de la cultura indígena y, por otra parte, su irrupción y ponderación en relación a manifestaciones como el yaraví de la muerte del inca o en los harauí de la obra *Ollantay* y en otras canciones, poemas y composiciones que persistentemente se muestran en el desarrollo de la obra. Sin duda, se plantea la exclusión de “lo otro”, los antecedentes indígenas en aras de la modernización. Este es el discurso de Aguirre, pero desde una base subterránea

y sostenida emergen elementos culturales indígenas y mestizos. Esto nos lleva a preguntar, ¿Cuál es la razón de semejante contraste especialmente en el tema del idioma y el canto? ¿A qué corresponde el rechazo de los valores indígenas, si se quiere una sociedad mestiza? ¿Qué quedaría de ésta si se eliminara el quechua cuando en realidad, la población cochabambina ha sido bilingüe por siglos? ¿Qué posición tiene finalmente el autor en relación a la música indígena que sin ambages se muestra como una forma comunicativa de una gran fuerza y emoción?

El norte de este artículo está fijado en la relación entre el imaginario de Aguirre respecto a los cantos quechuas y la información historiográfica que se posee sobre ellos, pues en los hechos, el yaraví tuvo una gran importancia y vigencia en Bolivia durante todo el siglo XIX. Finalmente, pese a la manipulación literaria y la imaginación novelesca, la obra sirve de excelente fuente para la recopilación de datos sobre la historia de la música popular en el país.

Los “tiernísimos cantos populares” y la nueva literatura nacional

Los tiernísimos cantos populares ya no existen más, según el autor de la novela, empero se encuentran citados, admitiendo por lo tanto su existencia. Gracias a la modernidad ha aparecido la nueva musa, la incipiente literatura nacional (de la que *Juan de la Rosa* formaría parte) “harto enfermiza y afectada” que reemplazará las antiguas formas coloniales y prehispánicas, entre ellas —el idioma quechua y la música indígena—. Pero la comparación no es adecuada, se trata de diferentes géneros y culturas. Podría compararse en todo caso, con la música elaborada prácticamente inexistente en el siglo XIX. Por eso, la cuestión es más compleja. Escribe Alba María Paz Soldán: “Hay simultáneamente, una ambivalencia emocional que Juan de la Rosa hace de las formas culturales indígenas, ya que las pondera —tiernísimos cantos/imitación pésima en castellano— pero no deja de considerarlas una otredad para lo nacional, sea por pertenecer a un pasado o por irrumpir en su texto y requerir explicación” (Paz Soldán, 1986: 43). El hecho de requerir información adicional, pues se supone que no se conoce bien de qué se trata, añade peso a la situación extraña de unos cantos y músicas que parecen tener una presencia contundente, de enorme fuerza, que no logra ser encubierta.

La ambigüedad emocional evidente del uso de la música indígena en la narrativa de *Juan de la Rosa* ubica a estas formas culturales como parte de “un imaginario social”, “un espacio cultural casi secreto, íntimo, en el que se anudan los valores que rigen la manera como esa sociedad se mira a sí misma y, desde ahí, ante el resto del mundo y del tiempo. No es un espacio quieto, es también, dinámico, activo aunque tiende a cuidar y conservar los valores sociales que acoge [...] Las huellas de su constitución se pueden reconocer en las actividades artísticas, las que no solo son parte de su memoria y contribuyen a su arraigo, sino también, a menudo son cómplices de su producción” (Antezana, 1998).

En *La patria íntima*, Leonardo García Pabón hace un examen de estas cuestiones y privilegia “las entrelineas históricas y literarias”, los valores e imágenes que lo constituyen, “el conjunto de estas formas para el espejo (los espejos) en los que la sociedad boliviana ha ido buscando tanto los principios de identidad que la articulen como la diversidad de los actores que la constituyen. Las luces (y sombras) de las épocas y los autores tratados son también parte de esa galería de valores e imágenes sociales...” (Antezana, 1998).

El autor que más se aproxima al espacio que ocupa la música en la construcción simbólica de la villa mestiza de Nataniel Aguirre es Leonardo García Pabón, aunque de una manera no explícita. Esta posición es interesante de debatir, pues ayudará a iluminar las repercusiones que causa la intromisión de música indígena en la novela y que, en el plano histórico seguiría teniendo, dada su larga vigencia. García Pabón se acerca a la música y al bagaje múltiple, multiforme, desordenado, subterráneo que circula entre las formas culturales no reconocidas como “arte”, entre ellas principalmente la música popular. Desde una perspectiva personal, cuando García Pabón dice “Ninguna lectura de la producción literaria y artística podría dejar de sentir el rumor de esa incógnita”, se está refiriendo también a estas formas, a las externalizadas por la supuesta cultura oficial, a las producidas en bares y chicherías, en fiestas callejeras. De hecho, algunas descripciones o imágenes de este autor corresponden a la forma en la que se refieren a la música popular algunos investigadores e historiadores de ella. “Como un río grave, profundo y lleno de turbulencias, al fondo de la inmensa cañada del conocimiento de Bolivia, el sujeto nacional en sus dimensiones más humanas y cotidianas, en sus deseos y realidades, espera aun los exploradores de sus configuraciones [...] ese río del sujeto nacional tiene un rumor, como un mapa que abre esclusas a su interioridad más turbulenta y a la vez, más rica” (García Pabón, 1998: 1). Alegorías que se anclan en el espacio sonoro y corresponden a la tradición andina aún vigente de encontrar el temple de los instrumentos en los ríos. Por sobre todo, estas ricas manifestaciones culturales –música indígena y mestiza en los intersticios sociales– mediante espacios y canales subterráneos–, prohibida o discriminada por las normas del buen gusto, vista como poco decente e impresentable se mantuvo subrepticamente y era igualmente (re)conocida por las elites.

De ahí que García Pabón privilegia las relaciones reales e imaginarias de los sujetos sobre el concepto de nación como abstracción política o entidad histórica. “La nación no es, pues, en este sentido es algo que existe fuera de la constitución de los sujetos, sino en su propia interioridad y como esencial a la formación de la misma [...] en el alma de los sujetos representados. Así como lo cultural se materializa en las grietas del texto nacional, la nación se despliega en los intersticios de personajes, narradores, voces poéticas y ensayísticas” (Ibid.: 6). En esta descripción de voces poéticas no se toma en cuenta específicamente a la poesía

popular que conforma las canciones ni a la música en general como otra forma de narración, pero por otro lado, el autor aclara que, existen narradores, propuestas y afirmaciones de tipo racional, por debajo de éste, el aporte de lo no reconocido conscientemente (Ibid.: 6). De igual manera, precisa cómo se presentan las culturas nacionales que rechazan el corsé ideológico de nación y reclaman una escritura diferente en su modo específico de pertenecer a lo nacional. “Esta resistencia de lo nacional-cultural se expresa unas veces como la huella de lo político o lo artístico de culturas particulares, por ejemplo las rebeliones indígenas o la música quechua” (Ibid.: 5). Aunque al parecer se trata de irrupciones en la narrativa reconocida, queda claro que no se puede desconocer “las voces narrativas y personajes” de los grupos sociales más marginados del Estado que transitan por toda la extensión del territorio. Precisamente coincide con Homi Bhabha, en sentido de que los textos de narradores que más se alejan del poder estatal y se encuentran más inclinados hacia los grupos humanos marginados de la sociedad sean los más abiertos a proyectos de forma de sujetos dialógicos y plurales, así como formas literarias novedosas. “En esta línea se dan las respuestas más intensas y más innovadoras de la representación de lo nacional” (Ibid.:11).

En consecuencia, el objetivo de este trabajo es analizar la importancia que tuvieron estos géneros –arawí, yaraví– y huayño en el siglo XIX, en los estratos inferiores de la sociedad, que sin embargo ascendieron hasta las elites construyendo una forma de representación de lo nacional. Mientras el yaraví sobrevivió hasta principios del siglo XX, el huayño, transformaciones de por medio, sigue vigente hasta el siglo XXI. Se trata de la persistencia de muchos elementos de origen prehispánico en la Bolivia republicana y contemporánea, es decir en un período de larga duración.

Algunos estudiosos literarios y otras mentes lúcidas han visibilizado espacios simbólicos donde el alma de los sujetos nacionales ha podido representarse, y se han preguntado ¿qué o quién es boliviano? ¿Qué rasgos lo hacen un sujeto diferente? ¿Sería posible pensar que esos espacios simbólicos los construyen únicamente los letrados? ¿O más bien se trata de construcciones que surgen de ambos polos? Todo ello, en el entendido de la inexistencia de una esencialidad del ser nacional como han tratado de establecer las ideologías vigentes de tiempo en tiempo.

La música de origen indígena en la novela *Juan de la Rosa*

La novela de Nataniel Aguirre –*Juan de la Rosa*–, considerada la más importante novela nacional del siglo XIX, narra los hechos del alzamiento de Cochabamba contra los españoles en medio de las luchas de la independencia. Sitúa el narrador cochabambino el marco histórico donde se desarrolla la novela, en septiembre de 1810. Las campanas de los templos de Cochabamba tocan a arbitrio anunciando el desconocimiento de las autoridades españolas. Los cocha-

bambinos que han combatido en los campos de Oruro y Guaqui, convocan ahora a su propio presidente a alzarse como hicieran, el año anterior.

La novela contiene referencias a la música popular e indígena en la vida cotidiana de una ciudad llena de soldados y rebeldes, como un referente nada desdeñable pues introduce y condensa en momentos de crisis esos elementos, en medio del caos "oíanse gritos, huaiños y sacaqueñas en las chicherías, al compás de las quenás y charangos" (Aguirre: 162). En este espacio urbano, especialmente en las chicherías, frecuentadas por diversas clases sociales, sucedían las historias de amor en toda su extensión y las rencillas. Allí, se sustituían los rígidos mandamientos de la etiqueta para dar paso a los sentimientos prohibidos, a las ambiciones pequeñas o grandes, a la interrelación entre las personas.

El yaraví o arawí son centrales en la novela, el arawí incaico y por cierto, el canto popular indígena prehispánico —el amor interrumpido, el amor desgraciado el amor "desabandonado"—, también parte de la canción universal, son el *leitmotiv* de gran parte de la producción popular de los siglos XIX y XX. Se debe tomar en cuenta que esta vertiente de origen indígena se asocia con la vertiente hispánica como veremos más adelante.

La novela fundacional *Juan de la Rosa*, publicada en 1885, supuestamente escrita años antes, pretende constituirse en una refundación simbólica del país, en torno a lo mestizo, excluyendo al indígena, sin embargo, deja penetrar entre las páginas, los aires de origen nativo. En la novela, Rosita, bella joven mestiza:

"canta a media voz...en la lengua más tierna y expresiva del mundo, tristísimo lamento dirigido al padre sol, de lo alto de las montañas del último refugio, demandando la muerte para no ver la eterna esclavitud de su raza; gotas del llanto que fluye sin sentirlo, ruedan unas tras otras por sus pálidas mejillas..." (Ibid: 21).

¿Una mestiza entonando el yaraví por la partida del Inca? Pero también lo canta Clara, a media voz y del mismo poema Ollanta, recordándole al niño-narrador de la novela, el canto de su madre —figura trascendental de la narración—:

Dos palomas han querido,
Arrullándome en el hueco
Del tronco de un árbol seco,
Vivir juntas en un nido.
Una de ellas apresada
En lazo traidor un día
Se retuerce en la agonía..
Muere lejos de su amada.
Y la otra se desespera
Sobre el viejo tronco, y gime,
Preguntando al aura: dime
Dónde está mi compañera?

¿Cómo puede con orgullo
 Contemplarme en su pupila?
 ¿Dormiré nunca tranquila
 Sin su dulcísimo arrullo?
 Y como el aura a su queja
 Murmura, más no responde,
 Parte al fin, -no sabe dónde,
 Y el nido desierto deja.
 Volando de rama en rama
 Y de una peña a otra peña,
 Siempre en buscarla se empeña,
 Siempre doliente la llama.
 Cuando no puede en el viento
 Tender el ala anhelante,
 Va con sus pies adelante,
 Sin reposar un momento.
 Y corriendo sin cesar,
 Arrastrándose en el suelo,
 Muere al cabo, sin consuelo,
 De cansancio y de pesar. (Aguirre: 197-198)

Esta canción de despedida y búsqueda es un símbolo del amor perdido de la intérprete. Pero otros personajes de distintos niveles sociales pasan “canturiando sus harahuis”, incluso aristócratas en decadencia, a quienes los yaravies tampoco les son ajenos, entonan o desean memorizar los versos de despedida del Inca o algún fragmento de los mismos y en la narrativa de Aguirre se cantan “en la lengua más tierna y expresiva del mundo (Ibid.: 21) –el quechua– pero páginas más allá, la denomina “lengua tan extraña ya para ellos [los jóvenes lectores a quienes está dedicado el libro] como el siriaco o el caldeo. Reproduce varias estrofas precedidas por una introducción preñada de ambigüedades en la que se vislumbra una especie de amor-odio, donde incluso denigra la lengua llamándola “feísimo dialecto”, Aquí el texto completo inserto en la novela:

Una paloma se me ha perdido
 En la enramada,
 Tal vez la encuentres, oh golondrina,
 Que inquieta pasas!

Oye sus señas, como en mi duelo
 Posible es darlas;
 Porque no hay nadie que decir pueda
 Belleza tanta.
 Hermosa Estrella de la Alegría (*)
 Así se llama,-

Sus ojos mismos son dos luceros
De la mañana.

Ninguna has visto sobre la tierra
Como ella blanca;
Porque lo es menos la pura nieve
De las montañas.

Al ver su rostro la flor soberbia
De la achancara (**)
Se dobló mustia sobre su tallo,
Quedó humillada.

Su tierno arrullo los corazones
De piedra, ablanda;
Y un dulce aroma que da la vida,
Su aliento exhala.

Dile que al verla, siempre a su lado
Su pobre Ollanta,
No envidia al Inca sus andas de oro
Y de esmeraldas.

Y dile, dile, que si no vuelve,
Que si es ingrata,
Morirá sola, junto a su fuego,
Que ya se apaga!

* Cusi Coykkur, hija del Inca Pachacutec

** Es blanca y roja, y constituía un adorno del tocado, a manera de plumaje
(Aguirre: 143)

Ha debido ser grande la impronta del yaraví hasta el siglo XIX para deslizarse en la trama criolla de esta novela singular. El yaraví está profundamente ligado al período colonial por servir de canal para expresar la conmoción, el terremoto que significó la invasión y conquista españolas. La abrupta muerte y desaparición del Inca como autoridad suprema de la sociedad andina quedó en el imaginario colectivo, insertándose en los mitos y las expresiones culturales como *La tragedia del fin de Atahuallpa* que se escenificó a principios de la colonia en Potosí y se sigue representando en algunos pueblos andinos. La introducción del duelo secular por esta pérdida en la producción musical indígena es por lo tanto, parte de las dramatizaciones estético-literarias del imaginario indígena y de la internalización y catarsis colectiva del drama histórico real que aún se

reproduce en fiestas y ceremonias como el carnaval de Oruro y de otros pueblos andinos. Hacia 1611, Felipe Huaman Poma de Ayala, en su *Primer nueva coronica i buen gobierno*, en medio de rica información etnográfica, se ocupa del yaraví, que procede de “haraui”, poesía o cantar en quechua. De ella provienen, “haravicu” o “harauec”.

El huaiño también ocupa un lugar importante en el repertorio sonoro de la novela, como coronando la coreografía pavorosa que Juancito ve en la plaza y en el camino, con las cabezas de insurgentes escarmentados por los españoles en la guerrilla independentista que está comenzando:

“Una voz admirable, pura, argentina, de mujer cantaba a lo lejos, no sé dónde, en medio de aquel silencio sepulcral un huaiño que se hizo después muy popular en todos los valles de Cochabamba: “Soncoipatana Juakainii Yunta...””

El mismo que traducido al castellano, fue recibido en los salones de la aristocracia decadente y cantado por señoras principales acompañadas de la guitarra, el arpa o el clave.

Este es el huaiño preferido:
 Reventar puede mi seno henchido
 De triste llanto;
 Porque en mis ojos no lo han vertido
 En mi quebranto.
 Llorar sería grato consuelo,
 Pero por nada
 Quiero que entiendas, al ver mi duelo
 Que estoy domada (Ibid: 342)

El huayño también tiene una impronta de tristeza en este caso, como si fuera lógico pensar que el sufrimiento de las “brutales pasiones” que bañaron de sangre al país, desatadas en la lucha independentista de quince años (que afectó a todas las clases sociales), produjera un mismo sentimiento de sufrimiento, depositado en los aires nostálgicos del yaraví y el huayño. No obstante, al final del canto, en la última estrofa, sobresale por encima del dolor, el coraje; la resolución definitiva de continuar en la lucha para lograr su independencia y su libertad. Aguirre, de manera consciente cita esta canción, pues él sabe que algunas de ellas llevan gérmenes de rebelión contra “la esclavitud de la raza”. Asimismo, no es gratuita esta especie de montaje, casi cinematográfico, de la visión de la muerte para amedrentar a los patriotas, cuyas cabezas fueron expuestas para escarmiento de otros, cuando en ese tenebroso lugar surge semejante canto como una advertencia de que la guerra no cesará.

El yaraví, el canto de la alegría y la tristeza

Como afirman varias fuentes (Urquidi, 1921; Cortés, 1861), el yaraví fue uno de los géneros más populares en el siglo XIX en el Perú y Bolivia, juntamente con el huayño, como matrices musicales visibles. El yaraví hasta principios del siglo XX y el huayño con presencia en el siglo XXI y grandes adaptaciones y cambios. Ciertamente su existencia e historia son anteriores al período colonial pues ambos géneros, son parte de la música indígena prehispánica.

Es indispensable establecer diferencias históricas y de modalidades entre el yaraví precolonial en su origen indígena y el yaraví de origen colonial y republicano en el que interviene la influencia hispánica. El estudioso de la lengua quechua, Jesús Lara, sostiene que el “arawi” incaico no es solo el lamento con que se identifica este género a partir del siglo XVIII. Esta concepción invariablemente constreñida a la melancolía por los autores, contradice las distintas variedades de este género de carácter colectivo y rural. Lara dice que el arawi, yarawi, o yaraví, no es en su origen la canción de la tristeza, pues era más bien la canción del amor que podía traducir “todos los estados de ánimo que podía engendrar la pasión”. El “arawi” incaico incluía canciones referidas a la alegría, la belleza, o la expiación, por lo tanto, existían arawis tanto jubilosos como de tristeza, entre los cuales se ubica el “jarayarawi”, que se define específicamente como “canción del amor doliente” (Lara, 1947: 77), también relacionado con las canciones que recogían el sufrimiento indescriptible que produjo la muerte del Inca, la caída del Imperio incaico y el sometimiento de los indígenas. Huaman Poma transcribe también canciones con los tonos dolorosos de esa tragedia.

Por otra parte, los arawis del poema quechua *Ollantay* son símbolos de una lírica de gran intensidad y belleza de este género, en su expresión del dolor producido por la pena de amor. Lara asigna tanta importancia a la significación de los arawis como a la estética y sentimiento, a partir del análisis de los textos de cada una de las formas de este género.

El arawi al igual que otros géneros poético musicales —el huayño y el hailli—, que han sobrevivido a diferencia de otros, perdidos durante el coloniaje, fue patrimonio de varios pueblos andinos. Se conoce versiones de arawis aymaras precoloniales:

Los dos juntos siempre por los más fríos parajes / Tú para mi, rebozante de ternura,
solamente Tú.

¡Escúchame, te lo suplico en esta helada noche! / ¡Ven, apresúrate a mi corazón, en
que te llevaré por siempre! / ¡Pero, si te resistes, llorará mi corazón sangrando! (En:
Beltrán, 1891).

La poética kolla ejerció influencia sobre la poesía incaica, pero fue ésta última la que llevó estas expresiones a su máximo esplendor con el precioso instrumento de la lengua quechua. Jesús Lara destaca la perfección alcanzada en esta

poesía por su gran riqueza de expresión, flexibilidad y musicalidad que dio lugar un gran desarrollo de la creatividad poética, un ejemplo de versatilidad permitiendo llegar a las palabras desde el tema amatorio en su máxima expresión hasta el mayor sufrimiento. Dice el autor: “No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda manifestar con un solo verbo tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura, o de pasión, o de ira o desdén” (Lara, 1947: 50).

Siguiendo el antecedente de la multiplicidad de significados del arawi prehispánico en gran medida desaparecidos, cabe distinguir la función nemótica del arawi colonial y republicano de origen indígena para guardar la memoria de una tragedia histórica colectiva que transgrediendo los datos específicos se une profundamente a las expresiones individuales originadas por los dramas amorosos. Así en los mitos de fundación y desestructuración de los pueblos quedan inmersas las historias individuales de la gente y su historia colectiva.

Teófilo Vargas, autor del monumental estudio *Aires Nacionales de Bolivia* de 1940-1945, e importante compositor cochabambino, sintetiza en el yaraví “la concentración del espíritu estético del alma nacional y de su tradición histórica”. Ese canto trae a nuestra imaginación el eco lejano e incesante del alma solitaria que perduró engolfada en la vida del dolor y del martirio, con el pensamiento de su presente desdicha y la incertidumbre inquietante de su porvenir” (Vargas, 1940: 12). El compositor explica con detalle la concurrencia de la lucha política en esta especie de estado depresivo general. Negros pensamientos albergan “el alma nacional” y patéticos sonos modulan el oído de los nacidos en esta tierra, albergados por la iglesia y la vida profana, sonidos acompañantes de una historia colmada de sucesos luctuosos entre guerras, guerrillas y revoluciones.

El yaraví en la novela *Juan de la Rosa* se canta o interpreta en los diferentes estamentos sociales, de las chicherías a las reuniones de damas aristócratas acompañándose de instrumentos europeos. Las motivaciones y contenido de tales yaravís son también múltiples: algunos dedicados a la muerte del Inca, otros provenientes de la obra *Ollantay*, que también pueden ser alegorías de tristeza y nostalgia profundas, hasta cantos de lamento y rebelión contra la esclavitud de la raza (Aguirre: 21). Así como canciones amorosas por la pérdida de alguna ilusión.

De estas diversas formas me detendré en dos: el tema amoroso de la paloma y el del amor a la madre desde su función doble por la ausencia del padre.

El tema de la paloma y los amores perdidos

De las tres canciones transcritas en *Juan de la Rosa*, dos son yaravíes sobre el tema de la paloma, representativos del amor y de su pérdida o ausencia. En relación a este tema hay un nítido y extraordinario entrelazamiento, influencia mutua o existencia paralela muy estrecha entre el yaraví proveniente de la cultura nativa, del lirismo quechua, y el de la fuente hispánica. En esta corriente se recuperan tanto poemas españoles de fuerte influencia en las producciones lite-

rias de las colonias o provincias de la Corona en América en el siglo XVIII², como de peruanos e incluso de compositores bolivianos ya en el siglo XIX. Entre los yaravíes del mayor compositor de este género en el Perú, Mariano Melgar, se encuentran los siguientes versos:

Vuelve, que ya no puedo vivir sin tus cariños; vuelve, mi palomita, vuelve a tu dulce nido.

Dos palomas han querido, / Arrullándome en el hueco / Del tronco de un árbol seco,
/ Vivir juntas en un nido.

Esta segunda copla figura en la novela *Juan de la Rosa* (Aguirre, 1968) lo que puede significar la vigencia paralela en ambos territorios dado el común origen de esta música, pues por otra parte, no solamente era producto de la inspiración de compositores conocidos sino de la memoria popular de larga data.

Como ejemplo de estos paralelismos y reflejo de versos barrocos de Pedro Calderón de la Barca se puede citar el siguiente:

Cuando a su consorte pierde triste tortolilla amante, en sus ansias tropezando corre,
vuela, torna y parte...

Este es otro ejemplo del poeta español Juan Meléndez Valdés, considerado el mayor poeta lírico de su época, de quien Melgar toma la letra para este yaraví:

Vuelve, mi palomita, vuelve a tu dulce nido,

La letra recuerda también la oda X a “Filis” del mismo autor:

Suelta mi palomita, mas no me la detengas, suéltamela, tirano, verás cuál a mí vuela.

El inigualable Inca Garcilaso de la Vega intuyó el espíritu del mestizo que surgía en el Perú en sus célebres *Comentarios Reales* pues en su intelecto nunca dejaron de convivir sus ancestros de ambos mundos. Otro biógrafo, Jorge Cornejo Polar sostiene que: «Probablemente sea Mariano Melgar el autor en quien de modo más claro se evidencian los procesos de transculturación, de surgimiento de una nueva identidad que incorpore a las culturas autóctonas, cuya huella hemos venido siguiendo a lo largo de los siglos virreinales»³.

2 Varios autores analizan la influencia de poetas españoles. Entre ellos, Aurelio Miró Quesada, el mayor estudioso del compositor, en *Historia y Leyenda de Mariano Melgar* (1978, Madrid, Ed. Cultura Hispana).

3 Antonio Cornejo Polar (Cornejo Polar, Jorge, ed.) 2000, *Literatura Peruana, Siglo XVI a XX*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamerica Editores, pg. 111.

Así, Melgar, estudiante y maestro en el Seminario, traductor del latín y conocedor de la poesía castellana (además de héroe mártir revolucionario) logró en la canción amorosa, el “yaraví”, un profundo mestizaje por su aproximación a la lírica quechua, de la que toma la figura de la “urpi” o la “tuya” indígena identificada con la paloma o la tórtola como en el drama *Ollantay*.

En el célebre y discutido *Ollantay*, escrito en el siglo XVIII, de estructura tradicional incaica, españolizada desde ese período, se encuentra dos “haraui” (cantados por muchachas). En ellos se halla la matriz de la alegoría de la paloma, el primero dice:

Dos enamoradas palomas/ Padecen, lloran y se afligen /porque la helada las separa
/En un viejo tronco roído

La una encuentra que se ha perdido/ en el páramo solitario /su dulce y tierna
compañera, /que nunca de ella se apartaba.

.....
-Dónde, paloma, están sus ojos/ dónde tu pecho cariñoso/ en tu corazón que
yo adoraba, / tu voz que tierna me nombraba ?

.....
Y pregunta a cuantos encuentra./ –Corazón mío, ¿dónde estás ?–/ dice y le
va faltando el suelo/ y, descaecida [sic], al fin parece (Anónimo, traducción de
Jesús Lara, 1971 : 63-65).

Estos “antiguos haraui”, son evidentemente antecesores del “yaraví” colonial y republicano. Demuestran sin lugar a dudas, la larga duración de las canciones y de la música. Las diversísimas versiones que surgen a lo largo de más de más de tres siglos se refieren sin embargo, a un mismo concepto básico, la ausencia del ser amado. Está claro que Aguirre ha tomado la canción del *Ollantay* para el yaraví que canta Clara en la novela *Juan de la Rosa*, pero su versión está embellecida. La paloma es el tema que domina de una manera sublime con una extraordinaria riqueza de formas de evocación: el dulcísimo arrullo, la pupila que es la posibilidad de contemplarse, el vano empeño de la búsqueda, el permanente movimiento por encontrar de nuevo a la compañera, sin saber si aún existe.

El autor revela dos fuentes: una inmediata, la ficción: “la infeliz respondía de este modo, sin saberlo al último *harahui* que su novio le había cantado a la luz de la luna, de lo alto de la montaña, la noche antes de su muerte” (Ibid.:198). Y otra, documental, pues anuncia que Clara cantaba el mismo *harahui* “del coro de las doncellas del *Ollanta*”. Se empeña Aguirre en dejar en claro a qué canto se refiere “el yaraví de la despedida del Inca Manco, tristísimo lamento dirigido al padre sol, de lo alto de las montañas del último refugio, demandando la muerte para no ver la eterna esclavitud de su raza” (Ibid.: 21). A la vez, simboliza la partida del Inca en la del novio de Clara que se despide en “lo alto de la montaña” antes de su muerte. Aunque el yaraví tomó un nuevo impulso al involucrarse con

la lengua española y se difundió por el territorio andino, Aguirre deja constancia del vínculo de esta música con la cultura indígena. Pero hay una tercera fuente que el autor entremezcla entre la ficción y la historia, se refiere al dolor y la tristeza que permanentemente manifiestan diferentes personajes de la novela, que no son ajenos ni artificiales, corresponden a los hechos de violencia, pobreza, carestía y muerte que están ocurriendo cotidianamente y por un largo período, pues es un pueblo en guerra. Comentarios como el de Rosita refiriéndose a la miseria que había sufrido el país hacia dos años, en el de 1804 (Ibid: 22), o la breve mención de la abuela a Juanito, la abuela que ha llorado tanto, pues ha visto demasiadas cosas terribles; de niña, reconoció el brazo del abuelo sobre un palo muy alto en la Coronilla de San Sebastián, y también vio que “descuartizaron a mi vista el cadáver de mi padre [...] ¿piensas que me olvidé de aquellas cosas? No, ¡no! Nadie se acordaba ya de ellas.” (Ibid.: 200).

El sufrimiento queda pues plasmado en las páginas de *Juan de la Rosa* como parte de la historia de la ciudad que lucha para dejar atrás las condiciones de opresión, pero la memoria queda.

Es significativa la permanencia de la temática amorosa de la paloma aún impregnada de tristeza y nostalgia en la mayor parte de las letras de géneros que sobreviven a partir del siglo XX, como las cuecas, bailecitos y huayños, dedicados especialmente al amor perdido, frustrado o desdichado que reciben un legado de honda trascendencia del yaraví y del arawí, como esta copla recogida en Chuquisaca en la primera mitad del siglo XX:

Chinchachuicui

Urpillaitanchicachini, Maicamachusrepucuncca / Urpiymaipiñataccanqui / Ichápurumallparincui / Ychápantancutimuspa; / Wuatappunchuaiñamasckaiqui / Urpiymaipiñataccanqui / Wuatappunchaiñamasckaiqui / Kara pampa sonckoyquipi / Munaniytatartporcani / Pockosckantaockaric rispa / Quiscallauantincorcani

La traducción al español dice:

La pérdida

He perdido mi paloma / Que no sé dónde se fue: / Dónde estás paloma mía / Quizá en algún yermo llora / Sin tener cómo volver. / Que te busco un año y día / Dónde estás paloma mía, / Que te busco un año y día. / En el yermo campo de mi corazón, / sembré mi cariño, / y al ir a recoger el fruto / sólo espinas encontré⁴.

El maestro Pedro Ximénez Abril y Tirado, nacido en Arequipa y avecindado como Maestro de capilla en Chuquisaca durante 20 años (1833-1856), antes de partir hacia este destino había publicado en su tierra 20 yaravíes muy conocidos. De las dos décadas que vivió en la capital de Bolivia y de la importancia de su cargo y

4 Copla Folklórica, Alfredo Palacios, “Una Fiesta en Huayllas”, en *Claridad*, Sucre, octubre, 1947.

la influencia de su enseñanza podemos deducir que se reforzó también la práctica de yaravíes, aunque éstos tenían su propia vida en el Alto Perú (Rossells, 2006).

Al ser el yaraví uno de los géneros más importantes en la Bolivia novencentista e incluso a principios del siglo XX, numerosos compositores se dedicaron a él. Entre los más conocidos se encuentra el yaraví “Sueño las dichas son”, con letra del poeta Néstor Galindo y música de Francisco J. Molina.

Desde el siglo XIX se va precisando en el yaraví peruano como en el boliviano una delimitación marcada: es la canción sentimental, la endecha, el canto de la nostalgia, la congoja íntima, el lamento del amor contrariado, la pesadumbre por la ausencia, la imploración de un difícil retorno. Aparentemente, esta tónica dominaba tanto la poesía como a música popular. Guillermo Francovich percibe en la obra de los poetas románticos, por lo general de filiación conservadora, la predominancia de “la melancolía y un sentimentalismo que llegaba a veces a lo plañidero”. Aunque no se puede definir la consolidación de una escuela, se podría hablar de un tono literario presente en varias ciudades de Hispanoamérica en un período determinado correspondiente al siglo XIX en el que, como bien ilustra Gabriel René Moreno, hay en efecto, un marco compartido de poesía y música proveniente de poetas y de autores anónimos no necesariamente coetáneos.

Podemos identificar dos temáticas centrales en la poesía y la música popular del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX: la del amor y la tristeza expresadas en la producción musical de la canción amorosa de origen español que predomina en los cancioneros de la población como en los yaravíes y “tristes”, reproducidos entre las elites y las clases medias nacientes. Entre los yaravíes que circularon por Bolivia muchos pertenecían a Melgar o le eran atribuidos, por ello se puede afirmar que tuvo considerable influencia en el país.

Los yaravíes y “tristes”: la orfandad y los hijos huachos

La siguiente desgarradora canción posee la connotación particular del mundo de la música en América Latina relacionada con la madre, el dolor y la ausencia del padre en razón de la historia colonial de violencia contra las mujeres, el alejamiento de los varones en trabajo obligatorio o la participación en múltiples hechos de guerra, amén del machismo. Una de sus consecuencias era la situación de miles de mujeres solas con hijos ilegítimos. Aunque esta canción no figura en la novela, encarna profundamente la situación de la madre de Juanito, Rosita la Encajera, cuya vida entera transcurre en el sufrimiento, la humillación y la pobreza. Así como revela brutalmente la historia del niño héroe, Juanito, como uno de los hijos ilegítimos, su situación es representativa de este período y aún de los siglos siguientes. El padre aristócrata no podía formar pareja con la madre mestiza por la normativa de la pureza de sangre. El padre es sustituido por tíos y curas sin colmar la necesidad y búsqueda de la figura paterna natural.

Triste	
<i>Mamayckaguachacuguascka,</i>	Mi madre me había dado a luz
<i>Para pfuyuchaupillampi:</i>	Al medio de una nube lluviosa,
 <i>Para jinaguckanasipac,</i>	 Para que lllore como la lluvia,
<i>Pfuyujinamuyunaipac</i>	Para que gire como la nube ⁵ .
.....	
<i>Ymapfuyujackaypfuyu;</i>	Que nube es aquella nube
<i>Yanayaspaguasaycamun!</i>	Que oscureciendo aparece!
<i>Mamaypaguackaiñinchari</i>	Será el llanto de mi madre
<i>Pfuyumantucuspajamun</i>	Que en nubes convertido viene ⁶ .

Es hermosa e impresionante esta copla por la conjunción extraordinaria planteada entre la madre, el llanto y la lluvia; entre la nube y la oscuridad. En este universo de fuerte raigambre animista y cósmica parece habitar una interrelación total y permanente entre personas, destinos, naturaleza, sentimientos. En el caso de Juan de la Rosa “no se trata simplemente de un marco histórico elegido para detallar las costumbres de una ciudad, sino la profunda reubicación vital a la que se ven sometidos los personajes avasallados por los sucesos que les ha tocado vivir. Todas las acciones de los personajes se entrelazan dramáticamente con la situación histórica” (Wietüchter, 30). Esta visión trasladada a la hecatombe de la conquista es mayor aún, impronta que es reproducida por la Colonia y la República.

El “triste” es un desprendimiento del yaraví, en la Bolivia del siglo XIX y en otras regiones andinas. Lo menciona José Macedonio Urquidí (1921) entre los cantos nacionales más comunes junto a los huayños y los yaravís. El mismo autor sostiene la idea de que la música boliviana en general, es melancólica. Anota “La música (popular) nacional, lleva el sello de singular melancolía y un pronunciado tono sentimental (aún en las producciones del género festivo)”. Pero específicamente atribuye a los indígenas esta concentración de tristeza, tema que fue reiterado por los intelectuales bolivianos. En este caso enlaza con el recuerdo de “un pasado relativamente glorioso de su raza”, con una “resignación muda” característica, por la que recurrirían a sus instrumentos de viento: pinquillo, zampoña y machaypuito, que producen un sonido lúgubre en la quejumbrosa quena. Esta es la versión que asigna una calificación permanente a la música del yaraví triste.

Para la población indígena, la conquista española fue la conversión en un mundo en desequilibrio con un patrón en la hacienda rural que tomaba las funciones de *pater familias* de los indígenas con el rigor de la ley y de la economía, dado que los indígenas adultos no tenían derechos por sí mismos y estaban

5 Curiosamente, la primera estrofa citada proviene de una Antología del siglo XIX (Beltrán, 1890), y la segunda de la ciudad de Sucre en una publicación de 1921, lo que avala la larga y difundida vida de este género.

6 S. Ríos, *Revista Adelante*, Colegio Junín, 25,7. 1921.

inhabilitados para ejercer la ciudadanía. El padre biológico desaparecía de la escena familiar sometido al trabajo forzoso, generalmente fuera del hogar, bajo la autoridad total del patrón, incluyendo el ámbito ético. En el mundo mestizo, la ruptura de un equilibrio familiar tomaba otras formas. La conquista de América generó el abuso de las mujeres indígenas por parte de los españoles y el nacimiento de hijos llamados mestizos o cholos en algunos de los países. La discriminación y establecimiento de una compleja nomenclatura de castas y estratos sociales, de privilegios y exclusiones, condicionó la situación de las mujeres indígenas o mestizas en las ciudades o en el área rural como servidumbre y con ella el abuso del patrón o el abandono del padre. Se generalizó en gran medida el modelo de madre abandonada, padre ausente y doble vínculo familiar madre-hijo. La ilegitimidad y su consecuencia, la bastardía, fue común en las estadísticas de los países de América Latina en el periodo colonial, durante la guerra de la independencia y en la historia republicana. Las migraciones, traslados de tropas, participación en las guerras, pobreza y otras causas determinaron las relaciones extraconyugales, generando numerosa población bastarda, marginada por la propia ley, al no reconocer la igualdad de derechos de los hijos y generando en los hombres determinados patrones de conducta machista permisiva respecto de las mujeres y las obligaciones contraídas con la procreación.

Esta situación no sólo se dio en algunas zonas del país, sino en la mayor parte de ellas, volcando sobre la mujer funciones mayores como proveedora y único sostén de la familia.

De este modelo de identidad, se desprende la noción de ser hijo o hija ilegítimos, que gravita en las sociedades de América Latina. En el caso de Chile, este problema de ilegitimidad y bastardía, bajo la noción de “huacho”, atraviesa el orden social en una marca definitoria del sujeto en la historia nacional, estigma refrendado por los códigos civiles, según afirma Sonia Montecino (1993), quien interroga el modelo familiar en el que se gestó la cultura mestiza latinoamericana, con identidades genéricas distintas a la estructura indígena o europea. “¿Cómo fundaba su identidad masculina un huacho cuyo padre era un ausente? ¿Cómo se constituía la identidad mestiza huacha frente a una madre presente y como eje de la vida familiar?” (Ibid: 50). Una identidad inequívoca de mujer como madre, siguiendo la trama de sus ancestros femeninos, madre y abuela; un hijo que no llega a ser un hombre sino se mantiene en condición de hijo, con una figura de padre ausente, tránsfuga, imagen lejana fuera del hogar. Sólo la madre es quien prodiga el afecto, único referente amoroso que “ilumina las sombras que ha dejado el virtual padre de los mestizos” (Ibid.: 50-51).

Las mujeres abandonadas buscaban estrategias para sustentar el hogar dedicándose a diversas ocupaciones como el pequeño comercio, el empleo doméstico, el lavado de ropa, la elaboración de comidas y de chicha, o de lugares de expendio de bebidas siempre en el nivel de la marginalidad. Los padres ausentes,

los gañanes, proscritos e irresponsables, reemplazados a veces por otros padres, conformaban un modelo de conducta autoritaria, machista, abusadora, pero una cultura de derrota y fracaso. A su vez, habían sido niños huachos y reproducían consciente e inconscientemente el modelo en sus hijos abandonados, generalmente en el cuadro de la pobreza y el alcoholismo. Los bastardos, en la narración de Salazar, 1990 (citada por Montecino), marginados de la vida social, buscaban “su legitimidad en lo heroico —la cofradía de los huachos que luego se troca en bandidaje, en protesta social o en violencia contra lo femenino—, pugnando por superar su estadio de hijo, asumiéndose como “macho”. Pero ese huacho seguirá nombrando en los dobles de su imaginario el vacío del pater y la presencia de la madre (aunque impugnada) en su relación con las mujeres”. El hijo huacho del relato chileno de Salazar, enuncia desgarradoramente la trama de la constitución de las identidades de género en ese país (Montecino, 1993: 56-57).

En Bolivia, las huestes guerreras de los siglos XIX y XX estuvieron conformadas en su gran mayoría por vástagos abandonados, los ejércitos de las satrias de Melgarejo y de otros caudillos republicanos, los represores de los regímenes de facto del siglo XX, los ejércitos de desocupados, son producto de los fracasos de la sociedad en su tarea de construir condiciones mínimas de sobrevivencia. La miseria y la desigualdad de la construcción social son el caldo de cultivo del drama-tragedia que conforman las identidades de género dislocadas, los seres humanos desequilibrados. Los que por el desquiciamiento de ser apartados del afecto natural de los progenitores son descuidados, desconocidos y a veces desamparados por ambos padres. La ilegitimidad de los hijos se genera también en las clases medias con estrategias de ocultamiento. La historia política del país está poblada de personajes concebidos fuera de matrimonio que han alcanzado las cúpulas del poder como reivindicando su existencia.

Los hijos desvalidos, la experiencia del abandono, la incapacidad de la madurez del hombre que ha culminado el crecimiento físico, intelectual y espiritual fuera de un núcleo establecido, respetuoso y afectivo conforman una cultura del desgarramiento. Una verdadera orfandad que se revelará también en las artes y la música. Analistas políticos del siglo XX han aparejado la situación de abandono del Estado-padre, con la del padre biológico en relación a sus vástagos.

Frente a esta realidad, es totalmente alternativo el planteamiento de Blanca Wietüchter al dirigir la búsqueda de Juanito por el padre, en medio de la lucha revolucionaria en la que se involucra, hacia el deseo de origen sobre el don de futuro. Luchar por la patria es “voluntad de otorgar padre” (Wietüchter: XXXI). En *Juan de la Rosa* esa falta de padre será sustituida simbólicamente por la búsqueda de patria que etimológicamente significa “perteneciente al padre” o que “proviene de él. En esa perspectiva, tener patria es tener padre. Es dejar de ser Juan de la encajera Rosa. Es otorgar padre a la multitud de mestizos que habitan la América española. La guerra de la independencia, en este sentido, no sólo se

convierte en un acto de liberación, sino en la gesta que entraña un nombre de patria, sustituto del nombre que falta (Ibid: 28).

A manera de cierre

He aquí que en un solo género, el yaraví, y su impronta en otros géneros, se produce una acumulación, una condensación de sentimientos en torno a los fenómenos más trascendentales del ser humano:

—el sentimiento amoroso por otro ser, hombre o mujer —el amante— el dolor impenetrable de su pérdida.

—el grito colectivo de conmoción de un pueblo cuyo mundo ha sido trastornado por una invasión de carácter irreversible.

—el vínculo primigenio y total del ser humano —la madre— cuya existencia es extraordinaria en la enseñanza del amor y cuya función es trastornada. El “único referente amoroso que ilumina...”.

Tales manifestaciones de sentimiento y tristeza parecen provenir de un mundo cerrado, un universo catastrófico sin posibilidades de ser revertido, una sociedad jerarquizada de horizonte ocluido.

En el siglo XIX, se podría decir que el dolor alimentaba el dolor. El culto de la melancolía fue un patrimonio de los intelectuales y artistas en Bolivia. Gabriel René Moreno se ha ocupado de este tema enfocado especialmente en la biografía del poeta Galindo. Esta corriente coincide, se junta como dos riachuelos que van al mar, la nostalgia de las elites criollas por un pasado que ya no existirá con la pena indígena, que sobreviene a la catástrofe de la destrucción de su mundo, transmitida por la tradición oral, especialmente la música. Estas corrientes, la del indígena, del mestizo y del “blanco”, se mezclan como en un gran paño de lágrimas que sirve para enjugar diversos lamentos. Los del abandono, la indignidad, la ignominia, la degradación, la injusticia, la explotación. Estas últimas situaciones provienen, por cierto, no del destino sino de la estructura social imperante. Las penas del amor y de la vida pueden tener distintos canales según se trate de ciudadanos de primera, segunda o tercera. En situaciones de control social férreo, no había otros canales sociales ni culturales ni de la vida íntima, más que las lágrimas o la muerte. Estos sentimientos están ciertamente inmersos en las injusticias y los desequilibrios sociales.

En este contexto, la novela *Juan de la Rosa* presenta un panorama de sustancial rebelión para constituir una nueva sociedad. Y aunque continúa excluyendo a los indios, revela toda la vida social de un conglomerado de personas que se transportarán de la normativa colonial a la de una ciudad republicana con todas las transformaciones que ello implica.

De ahí que es indispensable interrelacionar el mundo social y político con el de las artes, las letras, la música popular, como parte del conjunto de actividades, vivencias y valores de una sociedad. Si se analiza los ciclos políticos del país con

los periodos de auge y decaimiento de los géneros musicales, se puede advertir la desaparición en el cultivo popular del yaraví y el triste en las primeras décadas del siglo XX, aunque no su pérdida total, algunos músicos los guardaron en su repertorio. No obstante, ambos géneros han logrado prolongarse con una presencia notoria al enraizarse en el repertorio de las bandas militares de música en la forma de “boleros de caballería” (marchas), como un género único en Bolivia, con una función vigente en el siglo XXI en ceremonias de duelo populares y entierros especialmente de personalidades⁷.

El universo urbano que expone Aguirre, cuya finalidad es abandonar la colonia, obtener la libertad y construir su propia especificidad, con un tiempo ubicado en el período de la guerra, aunque el autor se dirige a los jóvenes, no vislumbra los cambios que en la realidad ocurren desde fines del siglo XIX. Una vez constituidas las repúblicas se produce la apertura al capitalismo y paulatinamente hacia principios del XX, la llegada de la modernización y el modernismo, las corrientes cosmopolitas en la literatura, las artes y la música. Músicas modernas se introducen en las ciudades y evidentemente se produce un alejamiento de las formas coloniales en la cultura y las costumbres en general, aunque persiste la marca de la identidad colonial en la estructura de la sociedad.

El yaraví se esconde en las provincias y las tierras profundas frente a los nuevos ritmos llegados de los Estados Unidos como el foxtrot, pero su matriz centrada en los temas amorosos y la melancolía quedará en los otros géneros fundamentales de la música popular en Bolivia, cueca, huayño y bailecito, en versiones producidas por el mestizaje entre los aportes indígenas y los europeos.

Escribe Wietüchter “Dedicar al lector la traducción al español de algunas canciones pareciera responder en Aguirre a una exigencia documental que permite señalar no sólo el carácter auténtico de la referencia a la cultura quechua, sino su belleza. En las canciones quechuas se encuentra la dignidad de lo estético, si no la obra de arte” (Wietüchter, 2002: 31).

La irrupción del yaraví y la música indígena en Juan de la Rosa corresponde, según el análisis realizado en este trabajo, a la emotividad y la fuerza irreductible de estas manifestaciones, a la par de su sentido estético y su profundidad humana para dejar una huella en la memoria de la historia de un largo período de la vida de este país. El autor no solo reconocía el valor de estas canciones, pese a sus contradicciones de casta y clase, probablemente las cantaba.

Bibliografía

ANONIMO.

1971 Ullanta. Drama quechua del tiempo de los Incas. Traducido por Jesús Lara. La Paz Librería Editorial “Juventud” (1ª. Edición).

7 Jenny Cárdenas: *Historia de los Boleros de Caballería. Música, política y confrontación social en Bolivia*. La Paz. 2015.

ANTEZANA, Luis. (Contratapa)

1979 *La Patria íntima, Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz, CESU/UMSS, PLURAL,

AGUIRRE, Nataniel.

1968 *Juan de la Rosa Memorias del último soldado de la Independencia*. Cochabamba, Editorial Serrano.

BELTRÁN, F. B.

1891 *Civilización del indio. Antología quichua dividida en dos partes, profana y sagrada, recogida aumentada y enriquecida con varias composiciones*. Oruro. Tipografía el Progreso.

CORTÉS, Manuel José.

1861 *Ensayo sobre la Historia de Bolivia*, Sucre, Imprenta de Beeche.

GARCÍA PABÓN, Leonardo.

1998. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz, CESU/UMSS, PLURAL.

LARA, Jesús.

1947 *La poesía quechua. La poesía quechua: ensayo y antología*. Cochabamba. Universidad Mayor de San Simón. México. Fondo de Cultura Económica.

MELGAR, Mariano.

1997 *Poesía completa*. Arequipa. UNSA Libros/el pueblo.

MONTECINO, Sonia.

1993 *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, Ediciones CIDEM.

PAREDES Rigoberto.

1913 "El arte en el altiplano" en *Boletín de la Sociedad Geográfica La Paz*, N° 40.

1977 *El arte folklórico de Bolivia*, La Paz, Ediciones Puerta del Sol.

PAZ SOLDÁN, Alba María.

1986 "Narradores y Nación en la novela "Juan de la Rosa" en *Revista Iberoamericana. Letras bolivianas y cultura nacional*. University of Pittsburgh.

PÓRCEL, Francisco.

1957 "La música y sus pioneros en la ciudad de La Paz", *Khana*, N° 27 y 28, octubre-diciembre, 29 y 30, marzo.

RODRÍGUEZ, Rosario.

- 2007 “El espacio urbano andino, escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial”, Entretejido desde la literatura: -De *Juan de la Rosa* a las múltiples pieles de Sara Chura- en *Estudios Bolivianos* 13. El espacio urbano andino, escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

ROSSELLS, Beatriz.

- 1996 *Caymari vida. La emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre., Corte Suprema de Justicia,
- 2006 “El gran maestro Pedro Ximénez Abril y Tirado en Chuquisaca” *Revista Cultural. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, N. 42, septiembre- octubre.

URQUIDI, Macedonio.

- 1921 *Nuevo compendio de la Historia de Bolivia*, Arnó Hermanos Editores, La Paz, (3a ed.).

VARGAS, Teófilo.

- 1940 y 1945. *Aires Nacionales de Bolivia*

WIETÜCHTER, Blanca. (y otros)

- 2002 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. La Paz, PIEB.

Este artículo se entregó para su revisión en enero y fue aprobado en abril de 2015.

Rupturas y continuidades: La nación narrada desde la voz del niño patriota al joven marginal

**Disruptions and continuities. The building of the Nation through
the voices of the young patriot and the marginal young man**

Omar Salinas¹

Resumen

Dos novelas tan distantes en el tiempo y en el estilo como *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia* de Nataniel Aguirre (1885) y *Muerta ciudad viva* de Claudio Ferrufino Coqueugniot (2013) tendrían a primera vista muy poco en común como para compartir líneas de análisis. Pero una lectura un poco más atenta a los detalles revela el diálogo que se establece entre ambas obras. Más allá de los lugares comunes y de las referencias directas e indirectas que la obra de Ferrufino Coqueugniot hace a la de Aguirre, ambas novelas se construyen como narraciones en torno a conflictos de identidad de sus jóvenes protagonistas como formas de pensar lo nacional. El análisis que proponemos se centra en las formas de representación discursiva de lo joven y la estructura temporal a ellas relacionada para poner en diálogo algunos rasgos del sentido de nación propuesto en ambas novelas.

Palabras clave: Juventud // Nación // Literatura // Mestizaje.

¹ Estudiante de doctorado en Literatura latinoamericana en The Ohio State University (USA). Sus áreas de investigación se centran en la cultura popular del período colonial tardío y el siglo XIX, así como el cine latinoamericano contemporáneo. Ha trabajado como profesor en varias universidades de Bolivia en las áreas de las Ciencias de la Comunicación y Estudios Culturales. Entre sus trabajos se encuentra el artículo: “Una lectura de lo nacional desde lo popular en Juan de la Rosa” (2015). E-mail: salinas.31@buckeyemail.osu.edu

Abstract

Disruptions and continuities. The building of the Nation through the voices of the young patriot and the marginal young man.

Two novels so distant in time and style as *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la independencia* by Nataniel Aguirre (1885) and *Muerta ciudad viva* by Claudio Ferrufino Coqueugniot (2013) would have not too much in common at first glance, but a close reading reveals how both novels are built around the same problems as a way to think the nation. The analysis proposed in this article focuses on youth and temporal representation as a form to discuss the meanings on which both novels think the Nation.

Key words: Youth // Nation // Literature // Miscegenation.

Introducción

El estudio de la representación de lo joven en la literatura permite estudiar una de las formas por las que la sociedad tiende a visibilizar sus ansiedades y contradicciones especialmente en momentos de crisis y transformación social. La representación discursiva de lo joven, en tanto construcción social, tiene mucho que ver con la forma en que una sociedad reflexiona y discute los problemas y transformaciones que atraviesa. La misma emergencia de lo joven como categoría social y académica está relacionada justamente con la angustia frente a los cambios que la sociedad experimenta. Se puede decir entonces que lo joven es una manera de mirar los conflictos relacionados con lo generacional, lo económico, el género, lo étnico, la sexualidad, las relaciones interétnicas, etc. En la literatura la figura del joven ha servido para abordar muchos de estos problemas, no hablamos aquí de literatura hecha por jóvenes, sino de la literatura que construye una representación de la juventud y de los jóvenes, y que en algunos casos está explícitamente dirigida a un público joven. Analizar las formas en que se construye esta representación y desde dónde se la construye permite entender las urgencias del momento en que tiene lugar esta inscripción.

Para este trabajo proponemos abordar dos momentos en la historia nacional de Bolivia que más allá de parecer no tener ninguna relación entre sí comparten la angustia y la urgencia de repensar la identidad nacional desde dos períodos marcados por una crisis de identidad de lo nacional. Por un lado, la novela *Juan de la Rosa. Memorias de un soldado de la independencia* (1885), aborda justamente desde los ojos de un niño/adolescente la mirada retrospectiva de un viejo soldado de la independencia. El autor de la novela escribe en un momento en que ve como la pérdida de los valores patrióticos son la causa de que la nación terminará sufriendo su más traumática derrota militar en la Guerra del Pacífico

en la segunda mitad del siglo XIX. La novela dirigida explícitamente a los jóvenes de la patria denuncia así la pérdida de los valores y del patriotismo como la responsable de la vergonzosa derrota y de los males presentes de la nación. La novela de Aguirre, construida como una narración de búsqueda de identidad del niño protagonista, propone un proyecto de nación basado en los valores patrióticos de los héroes cochabambinos. Por otro lado, en *Muerta ciudad viva* (2013) estamos también frente a un relato retrospectivo que nos sitúa en los ojos de su joven narrador protagonista. Al igual que la novela de Aguirre la obra de Ferrufino Coqueugniot es una narración de búsqueda de identidad, pero a diferencia de *Juan de la Rosa*, que busca reafirmar un sentido de nación a través de las memorias de su protagonista, lo que hace el narrador de *Muerta ciudad viva* es impugnar los sentidos y certidumbres de estos imaginarios nacionales. Es también una mirada que desde los márgenes sociales se sitúa en un momento en el que el nuevo discurso nacionalista que debía repensar la identidad nacional empieza a mostrar sus propias contradicciones y limitaciones.

De esta manera, ambas novelas se sitúan en dos momentos definidos por el *leitmotiv* de pensar lo nacional. Momentos distintos que se traducen en la novela de Aguirre en términos de la urgencia de construir un sentido de lo nacional que permita articular un discurso nacionalista orientado hacia el futuro, y en la novela de Ferrufino Coqueugniot como la experiencia que desde los márgenes subvierten el discurso articulador de lo nacional y la estructura temporal de la narración.

Del joven como modelo ciudadano al Bildungsroman del joven marginal

Nataniel Aguirre y Claudio Ferrufino Coqueugniot optan por abordar sus historias desde la perspectiva de un niño/adolescente y de un joven respectivamente². Tomando en cuenta lo anterior proponemos que en estas dos novelas las diferencias al nivel de la representación discursiva de lo joven y al nivel de estructura temporal son expresiones de sus diferentes maneras de vincularse con el imaginario nacional y a su vez de sus posibles lecturas. Por un lado, la novela de Aguirre, escrita a manera de *bildungsroman*, nos permite estudiar como la representación de lo joven en la literatura ha servido como un espacio construido para abordar el problema de lo nacional desde una voz que recuerda y por ende que se sitúa por fuera de los hechos narrados. Para ello Aguirre sitúa al viejo soldado en otro espacio desde el cual el narrador mira los hechos, los juzga y los relata. La distancia que separa al niño Juan y al viejo coronel de la Rosa nunca desaparece, ambos operan en dos espacios distintos, en dos diégesis diferentes: la historia de la guerra de la independencia por un lado, y la historia de la nación en otro.

2 La aplicación de estas categorías al protagonista de la novela de Aguirre no deja de ser problemática por ser estas construcciones teóricas posteriores al momento en que la novela fue escrita.

Por otro lado, en la novela de Ferrufino Coqueugniot, si bien pueden rastrearse similitudes con las novelas de formación no propone un modelo de juventud ni de ciudadanía a seguir, su propuesta se articula desde la voz que recuerda pero que no es una voz que se sitúa por fuera de los hechos ni desde el espacio de autoridad de la adultez. A diferencia de la novela de Aguirre, la disociación entre el sujeto que recuerda y el que narra se resuelve en el momento en que el narrador empieza a relatar los hechos en tiempo presente. De esta forma la novela termina construyéndose enteramente desde la perspectiva del joven que recuerda y que narra un presente diegético. Por este motivo se puede afirmar que la novela de Ferrufino Coqueugniot construye una subjetividad que da a lo joven la posibilidad de hablar y de mirar por cuenta propia.

De esta manera, planteamos que las narrativas de búsqueda y crecimiento, así como la formas de representar lo joven condensan no sólo las formas en que se imagina la nación, como es el caso de la novela decimonónica; sino que al mismo tiempo pueden hacer evidentes las tensiones, contradicciones y límites del proyecto nacional desde una mirada articulada desde la subjetividad del joven marginal como es el caso de la novela de Ferrufino Coqueugniot.

De la juventud como estadio del proyecto modernizador a la juventud como marginación temporal

Como ya se dijo, ambas novelas se construyen desde una mirada retrospectiva. En el caso de *Juan de la Rosa*, la novela es la representación de lo que el anciano héroe de la independencia recuerda, el niño protagonista es un vehículo de la mirada y de la voz del viejo coronel de la Rosa. En *Muerta ciudad viva* hay igualmente una construcción narrativa retrospectiva pero esta distancia con el pasado se rompe cuando presente y pasado se encuentran y el narrador deja de situarse por fuera de los hechos narrados y empieza a hablar desde un presente narrativo. Así tenemos que la voz que habla es la voz del joven. En relación con la inscripción de la voz del adulto y del joven, y de su relación con la voz narradora se pueden analizar otros aspectos del discurso en ambas novelas. Se puede estudiar por ejemplo, la relación que hay entre la voz narradora adulta - nacionalista y la figura discursiva del niño patriota como una forma de entender cómo el viejo soldado de la independencia inscribe su relato dentro del discurso moral y pedagógico, construyendo así un locus desde donde se dirige directamente a los jóvenes: "... puedo ya pedir a la juventud de mi querido país que recoja alguna enseñanza provechosa de la historia de mi vida" (Aguirre: 65).

Se ve entonces como la función moralizadora y pedagógica se define en torno a una noción de lo joven en cuanto futuro. La novela de Aguirre, de esta forma, se puede decir que se construye en torno a una temporalidad lineal³ que determina no

3 Si bien Gustavo García en su estudio introductorio a la novela de Aguirre señaló acertadamente los matices en los que debe tomarse esta afirmación, no cabe duda de que la novela en tanto proyecto narrativo e ideológico se despliega siguiendo y ajustándose a fin determinado.

sólo la estructura misma de la novela sino el devenir de las acciones del protagonista. Así, se puede leer el desarrollo de la vida de Juan como una alegoría del desarrollo nacional. La vida de la nación esta simbolizada en el desarrollo del niño Juan, de esta manera, la resolución propuesta por la novela en torno a la identidad del niño es la propuesta ideológica que el autor defiende como símbolo para la solución del problema de lo nacional. Como dice Lesko, la adolescencia fue definida en términos psicológicos y sociológicos como la promesa de la regeneración individual o colectiva (Lesko: 110). Dentro de los marcos temporales del liberalismo dominante de la época en que Nataniel Aguirre escribe su novela es difícil hablar de un uso científico de lo joven pero sí de una visión del progreso asociada a esta imagen. Así, mientras Lesko plantea que el moderno y científico concepto de la adolescencia se vuelve un lugar multifacético para hablar del uso productivo del tiempo, del futuro y en algunas ocasiones del pasado menos glorioso (Lesko: 111). En este sentido, planteamos que si bien la novela no puede leerse desde una construcción discursiva de la adolescencia en los términos planteados por Lesko, sí, lo es, en los parámetros temporales asociados a ella. Si bien la novela es una mirada al pasado a partir de la figura de un niño/adolescente lo hace como una necesaria proyección hacia el futuro.

Nataniel Aguirre hace una doble referencia a la infancia, por un lado, escribe la novela desde la mirada del niño Juan y al mismo tiempo se sitúa en el pasado, desde un punto desde donde es posible reconstruir el espejo roto de la identidad nacional. Así la novela de Aguirre se remonta a la guerra de la independencia, ese estadio anterior a la República, esa otra infancia. Como dice Paz Soldán “la lucha por la independencia se constituye [así] en el mito básico de la entidad nacional” (:14). Recapitulando, podemos decir que la infancia en tanto figura discursiva le es útil a Aguirre en un doble sentido, por un lado, le sirve como figura discursiva para referirse alegóricamente al momento previo al nacimiento de la República (la guerra de independencia) como momento que conserva la esencia de lo nacional y al que hay que volver si se quiere proyectar la nación hacia el futuro; y al mismo tiempo usa la figura del protagonista, el niño Juan, para dirigirse a los jóvenes de la República y así desplegar un discurso moral y pedagógico en torno a la constitución del ciudadano.

La referencia a la infancia en *Juan de la Rosa* hay que entenderla desde los parámetros de la época. La juventud no es todavía un actor social, ni despliega una identidad social diferenciada de lo adulto. En la novela, la figura de Juan en tanto niño-adolescente no representa ninguna ruptura cultural ni generacional. Lo joven y la infancia no conviven en la novela con el mundo adulto, no son mundos culturalmente separados en términos generacionales. Así que no hay una lectura de lo nacional por parte de lo joven que dialogue con la mirada adulta. Lo que define a Juan niño en la novela son sus convicciones ideológicas, su origen de clase, su origen étnico y el grupo etario al que pertenece en términos bioló-

gicos. En cuanto a lo ideológico, Juan desde el comienzo, es parte, y comparte las discusiones y los conflictos de los mayores. Su patriotismo es inoculado por sus mentores mayores. Además, desde el punto de vista de clase y de raza su representación en la novela no está enriquecida o mediada por su condición de niño-adolescente. El único criterio que se tiene para definir a Juan como niño en este caso es la edad pero, como dice Margulis, es justamente el criterio más ambiguo para definir hoy en día a la juventud o a la infancia en tanto categorías sociales (Margulis: 13). Si bien hoy en día, según Margulis, se reconoce que la juventud es una condición constituida desde sus prácticas culturales (Ibid.: 18), lo que vemos en la novela de Aguirre es que la infancia y la adolescencia son una figura discursiva que se construye en base al vínculo con la edad pero que está culturalmente vacía. No vemos en el niño Juan ni en sus pares esa dimensión generacional que los separe culturalmente del mundo de los adultos. Los códigos que manejan son los mismos, sus juegos son juegos que emulan las acciones de los grandes, las batallas de los niños en las calles son una alegoría de las batallas de los adultos en el campo de la guerra.

No hay aquí en la juventud ningún excedente temporal, ni referencia a la idea de lo joven en términos de moratoria social, los niños son así unos pequeños adultos. Entonces este vacío simbólico y cultural de lo joven le sirve al autor para llenar la imagen de Juan con toda la ideología nacionalista del autor⁴. En el devenir de la narración vemos como la historia de Juan confluye con la historia nacional en una suerte de *narrativa de realización* donde, tal como lo planteó Lesko, lo que importa es el punto final de esta narrativa. La novela se construye así, en torno al misterio de la identidad del padre de Juan. Los conflictos étnicos, ideológicos y familiares del niño Juan reconfiguran las relaciones que Aguirre propone dentro de su proyecto nacional. Como indica Paz Soldán, la identidad de Juanito es la que conlleva intrínsecamente hacia el final de la novela y gracias a la resolución del misterio del padre a la solución propuesta por el autor como modelo de nación basado en la alianza criolla y mestiza (:49). Alianza que, a su vez, como sostiene García Pabón, está bajo la influencia del modelo liberal que se presenta en la época en que Aguirre escribe como la mejor vía para el futuro de la nación.

A lo largo de la novela no escuchamos la voz del niño Juan, es el viejo comandante quien recuerda y nos habla. Las memorias del viejo soldado terminan silenciando la voz del joven Juan de la Rosa. El narrador omnisciente se sitúa por fuera de los hechos y como una suerte de ventrílocuo que hace hablar al protagonista. Esta posición que adopta el narrador es similar a la mirada que desde el panóptico vigila todo y lo sabe todo. Se habla desde una posición privilegiada. De esta manera el narrador, el viejo héroe de la Patria, mira el pasado y construye su relato y se sitúa por encima del universo ficcional.

4 Lo importante en la formación intelectual y patriótica de Juan es repetir textualmente las palabras de los mayores. Como ejemplo, la escena en que Fray Justo le pide a Juan que repita las palabras pronunciadas por Oquendo (:126).

Paralela a esta mirada panóptica se puede leer una *temporalidad panóptica* en los términos expuestos por Lesko, esta temporalidad es entendida como una concepción del desarrollo a través del tiempo (:111). En base a este paradigma visual, como plantea Lesko, es que se mide y evalúa el desarrollo y progreso no sólo cultural sino individual. En suma, para Aguirre la imagen del niño sirve para alegorizar el estadio de formación de la nación como momento constitutivo de la identidad nacional, al igual que lo es el período de la infancia y juventud en la vida del ciudadano. De esta forma, en el despliegue lineal de la historia de la nación y del individuo este estadio formativo está determinado a priori por el final deseado: el progreso en términos de civilización occidental y a nivel individual, el ciudadano en los términos liberales de la época.

En *Muerta ciudad viva* encontramos, por otro lado, una representación de lo joven desde los márgenes, desde la marginalidad de la ciudad y de la sociedad. Como dice Elena Ferrufino, "... *Muerta ciudad viva* puede leerse como la representación de lo irregular; de lo que está en los bordes, fuera de los márgenes; de lo que quebranta toda noción de normalidad" (Ferrufino: 2013). El uso discursivo de lo joven en este caso puede explicarse según Martín Barbero, como una preocupación por la juventud que se da a través de la asociación de lo joven-violento, de esta forma es "...por el cuestionamiento que explosivamente hace la juventud de las mentiras que esta sociedad se mete a sí misma para seguir creyendo en una normalidad social que el desconcierto político, la desmoralización y la agresividad expresiva de los jóvenes están desenmascarando" (Barbero, 2002 :23). Se establece así, de inicio una serie de diferencias con la novela de Aguirre. Del proto ciudadano propuesto por la novela decimonónica a la imagen del joven como marginal al orden social de esa misma ciudad y a cualquier modelo de ciudadanía. Al igual que Aguirre la novela de Ferrufino Coqueugniot hace un uso discursivo de lo joven que puede ser leído como el reflejo de la preocupación de "... la sociedad el desajuste de los jóvenes con las instituciones escolar y familiar, compendiado en la obsesión de que los jóvenes se están perdiendo valores, que estamos ante una juventud 'sin valores', preocupación moralista" (Barbero: 23). Como dice Elena Ferrufino,

la novela –como toda la obra de Claudio– constituye también un poderoso recurso crítico a la sociedad boliviana. A las taras de un país que es tan hermoso como truculento. Saboreamos geografías idílicas, así como paisajes del averno. Exploramos las enormes contradicciones de una sociedad que bebe, fornicia y come sin tregua. Sin piedad (2013).

Así, la construcción discursiva de lo joven es lo que permite visibilizar lo que está ocurriendo en la familia, en la escuela, en la política, en la sociedad, sirve así también para develar una realidad que sólo es aprehensible desde los márgenes de la ciudad. Mientras Aguirre recurre a la representación de lo joven

para construir la nación Ferrufino Coqueugniot lo hace para deconstruirla. De esta forma el autor:

...nos ofrece el espectáculo de una ciudad nauseabunda, donde mujeres y mendigos; borrachos y ladrones desfilan ante el lector provocando repulsión mezclada con una suerte de fascinación ante este escenario de transgresión sistemática, donde el vértigo familiar y elemental ante lo prohibido se convierte en goce perverso, permitiendo que lector y protagonista se revuelquen –juntos– en las calles de lodo mezclado con mierda. En los pasadizos secretos de una Cochabamba que reptaba ante la seducción del pecado (Ferrufino, 2013).

La novela de Ferrufino Coqueugniot es marginal a su vez porque rompe con la linealidad de la temporalidad histórica y de la temporalidad de la narración tradicional. En *Muerta ciudad viva*, hay una ruptura de la *temporalidad panóptica* que puede leerse como una ruptura con la confianza en el progreso y el futuro que caracteriza a la inspiración liberal de la novela de Aguirre. De esta forma la estructura de la novela llama la atención por la singular manera en que se construye, por el ordenamiento singular de sus capítulos que se ordenan sin una lógica progresiva así,

en este decurso, cada segmento narrativo va y viene en una suerte de remolino que transita del uno al dos; del cero al tres; del uno al cuatro, al siete... como en desenfundado arranque de un punto al que retornamos obsesivamente y del cual partimos una y otra vez al ritmo que nos impone el relato en este universo ilimitado, a la vez que esquivo y manoseado (Ferrufino, 2013).

Como indica Elena Ferrufino esta sensación de que la novela no avanza y que nos trae de vuelta de manera reiterativa al punto de partida mina toda posibilidad de avance, de progreso, de certeza de que se va algún lado, en definitiva de resolución del enigma. De esta forma, la imposibilidad de resolver el laberinto de la identidad hace imposible que la novela se despliegue progresivamente hacia un punto prefijado con anterioridad, así la linealidad mecánica propia de la ideología moderna de progreso es subvertida estructuralmente por la novela. En este sentido, la estructura narrativa buscaría reproducir justamente el desencanto por la posibilidad de cambio social en términos de progreso. Así, la madre del protagonista se refiere a la Revolución Nacional de 1952:

Llegué muy poco tiempo después de la revolución. Que no fue tal, sino un replanteo de jerarquías. No estaba la libertad en juego; era el cambio de amo. Lo sentí de esa manera. Los mestizos letrados, igual que antes los otros, con un discurso semi-progresista se encarnaron y construyeron una dinastía de cimiento endeble. Si en el pasado era el miedo del hacendado y del cacique, ahora era al Partido y sus burócratas (Ferrufino Coqueugniot: 40).

Las constantes referencias al desencanto con las ideas revolucionarias y de la izquierda de la segunda mitad del siglo XX no pueden dejar de ponerse en el contexto desde el cual habla el autor porque al final toda mirada hacia el pasado es una rendición de cuentas con el presente. Así, la novela de Ferrufino Coqueugniot al igual que la de Aguirre se remite al pasado para hablar del presente.

De esta forma, la novela representa a través del deambular del narrador la imposibilidad de crecimiento y realización del personaje, y en su estructura en forma de espiral que gira sobre un mismo centro se ve la misma pérdida de fe en el futuro, en una historia que no va hacia ninguna parte. Por otro lado, la fe en lo letrado que en *Juan de la Rosa* es representado como el vehículo de la construcción del ciudadano y del patriota en *Muerta ciudad viva* termina siendo parte de un juego verbal sin conexión con la historia. Por ejemplo, es el caso del círculo literario al que pertenece el protagonista y las referencias a su formación universitaria como forma infructuosa de afrontar el martirio de sus fantasmas. Desde otro punto de vista, la crítica a lo letrado se construye también por la manera en que en la novela se construye la imagen del joven universitario. En la novela los "...universitarios se consideraban una casta apreciable" (:62), pero que terminan siendo parte de "... la mentirosa transformación del mundo" (:174). Además, el cinismo con que el personaje se relaciona con las ideas de los estudiantes de izquierda muestra justamente esa pérdida de fe en el cambio de la historia a manos de estos grupos letrados. "Así se crecía, como en la prisión, y el rodillo llevaba ya quinientos años. O más años" (Ferrufino Coqueugniot :12); "La universidad como colchón de aire que amaina el golpe de encontrarse con un país sin opciones. Venga, a por alcohol, que otra cosa no hay que hacer" (:57). Tenemos así a la juventud como un espacio, un refugio temporal que se busca prolongar frente a la incertidumbre de la vida "real" ahí donde se sucede la historia. La novela se hace eco así de la desesperanza de las revoluciones que en el presente del narrador hace referencia al socialismo de los 70's y en el presente del autor al socialismo del siglo XXI. La pérdida de fe en el progreso no supone un quiebre únicamente con las formulas neoliberales sino también con las revoluciones de izquierda en la medida en que ambas se construyen en una misma estructura temporal.

Si bien en *Juan de la Rosa* tenemos una representación de la juventud como una etapa de transición hacia la adultez que parece estar a cada momento a la vuelta de la esquina pese a que el protagonista es un niño, en *Muerta ciudad viva* la juventud es un aletargamiento que se busca prolongar. Las letras en el caso de la novela decimonónica son las que permiten la formación ideológica y el crecimiento del personaje hasta convertirse en un modelo de ciudadano y de patriota. En la novela contemporánea lo letrado deja de ser un referente en donde encontrar el sentido de lo nacional y de proveer respuestas frente a la construcción del yo. Por este motivo no deja de ser significativo contrastar la imagen centrada

del yo que representa el personaje de la obra de Aguirre frente a la subjetividad fragmentada de la novela de Ferrufino Coqueugniot. Así el personaje de *Muerta ciudad viva*, escritor-poeta y universitario, termina usando el mismo poder de las letras para vender y negociar niños haciéndose pasar por abogado. Frente al dócil adoctrinamiento del niño Juan en la novela patriótica se contraponen la amarga ironía con la que el personaje se enfrenta a las ideologías de izquierda de los años 70's y 80's.

Pensar la nación a través de los modelos narrativos de la juventud

Las dos novelas tienen un nudo narrativo en común y es que se construyen en torno a historias de amor de jóvenes. En el caso de la novela nacional escrita por Aguirre, García Pabón ya remarcó su singularidad al respecto, “el amor como en todo romance histórico tiene una importancia ideológica, pero a diferencia de otras novelas aquí [Juan de la Rosa] presenta varias facetas, irreducibles al simple amor juvenil capaz de resolver las contradicciones nacionales (García Pabón: 69). La novela, según García Pabón, sustenta que hay un origen natural en las tres clases de amor. El amor natural del niño por la madre que se transforma en el amor por la patria el cual debe ser natural y esencial como el amor de la madre. De esta manera, teniendo el amor a la madre como *a priori*, en tanto natural y esencial, “...el libro proyecta esta esencialidad como la base sobre la cual se debe formar tanto el amor a la patria como el amor el amor a la mujer” (García Pabón: 70). Es así que para este autor, *Juan de la Rosa* es a un nivel una forma de novela de educación sentimental así como a la vez un romance histórico.

Esta educación sentimental es la que permite la transformación o canalización del amor de la madre por el amor a la patria, pero en esta transformación hay un proceso letrado de mediación. Esta mediación se da gracias a la intervención de un sacerdote letrado, así como dice Sanjinés, “...Fray Justo, el narrador subordinado de la novela, quien enseña a leer y escribir al niño Juan de la Rosa, revela todo el proyecto de identidad nacional “ (Sanjinés: 42). Es la manera en que el autor resuelve estas historias de amor que se construye el ideal de nación. Por eso el recurso de apelar a la imagen del niño es necesario porque solo así se puede dar “naturalmente” la conexión entre la imagen de la madre, la patria y la mujer. Este modelo de amor, como apunta García Pabón, cubre el desarrollo emocional del niño y el desarrollo social del pueblo cochabambino, que se propone a su vez como ejemplo para toda la nación. Modelo de amor que se nutre de la inocencia y confianza del niño y de la generosidad y capacidad de sacrificio de la madre.

Los otros dos amores no gozan del hecho de ser circunstancias dadas *a priori*, entonces deben ser contruidos y luego interiorizados. Es decir, deben ser narrados como modelos a ser imitados. “Con esto se crea un mecanismo de educación del protagonista y, consecuentemente, del lector” (García Pabón: 70). En

definitiva el niño y el joven no se constituyen en actores políticos por sí mismos sino en la medida en que condensan y representan los proyectos nacionales, es decir en la medida en que funcionan como figuras discursivas y no como agentes con una identidad social y cultural propia. De esta forma, estas narrativas de niñez, juventud y de paso a la adultez/ciudadanía se convierten en un medio clave en la construcción ideológica que se refiere a lo nacional en varios niveles: desde la alegoría de la resolución del amor que representaría la alianza que se privilegia como proyecto nacional y a su vez en el modelo de desarrollo que permite el paso de la juventud a la adultez como modelo de desarrollo del ciudadano y de la nación.

Del lado de *Muerta ciudad viva* la educación sentimental del protagonista es una historia marcada por la imposibilidad de un encuentro real con el otro. Si en la novela decimonónica es la muerte del ser amado, de la madre y de los amigos, el horror de la guerra lo que marca el paso de la juventud a la adultez, en la novela de Ferrufino Coqueugniot es el alcohol y el sexo. De esta forma, Aguirre puede construir una idealización de los valores patrios a partir del amor y la muerte, pero Ferrufino Coqueugniot por el contrario, narra el pasaje a la adultez como una narrativa del fracaso, lo que sirve para representar la imposibilidad de inserción del joven protagonista en la vida adulta o en otros términos de encontrar un sentido que le permita insertarse en la sociedad. De la alegoría del progreso que alimentaba el proyecto decimonónico a la imposibilidad de dar respuestas claras que permitan proyectar una idea de comunidad nacional hacia un futuro. Si el proyecto ideológico del mestizaje en *Juan de la Rosa* es concomitante con la fe en la modernización y el progreso, en *Muerta ciudad viva* el mestizaje es el lugar laberíntico de lo popular vivido como el espacio en donde es imposible el encuentro con el otro.

El mestizaje

En el caso de *Juan de la Rosa* el proyecto de identidad nacional estaba íntimamente ligado a la resolución del misterio de la identidad del niño. El descubrimiento de la identidad del padre (criollo) y de la familia de la madre (mestiza) que permite consecuentemente proponer a través de la identidad del niño Juan la alianza criollo y mestiza (Paz Soldán :49). Como dice Paz Soldán, la novela muestra claramente cómo al proyecto independentista y nacional le costaba incorporar plenamente la tradición indígena con sus valores e historia. Lo indígena asociado al mito e imagen del Inca es cerrado como opción para pensar lo nacional y sólo incorporado a través de la mediación mestiza. De esta forma se revela "... el meollo ideológico de la novela: se trata de apartar al indígena, de negarle posibilidad alguna en la construcción nacional" (Sanjinés: 42). El líder mestizo Calatayud y las mujeres de la Colina de San Sebastián encarnarían así, los valores

patrióticos a emular. De esta forma el discurso de la novela busca legitimar una forma de pensar lo nacional que supere la fragmentación social y cultural bajo la imagen articuladora de lo mestizo. De esta forma, en el proyecto nacional liberal de Aguirre, lo mestizo en tanto comunidad imaginada, como dice Sanjinés (2005), sirvió al propósito de encubrir la reproducción de las contradicciones tanto las heredadas de la colonia y como las que produce la modernidad.

La novela *Muerta ciudad viva* no puede leerse en términos de un proyecto nacional sino más bien como un síntoma del fracaso de estos proyectos. Si bien en términos generales la novela como género tiene hoy otras funciones y la relación de la literatura con la política no es la misma que en el siglo XIX, es posible leer la novela desde la relación que se construye entre juventud, Estado, sociedad y política. Si bien *Juan de la Rosa* se construye en base a la mitificación de la figura del rebelde mestizo Alejo Calatayud y trabaja privilegiando el lugar de lo mestizo letrado frente a lo cholo y lo indígena; tenemos al contrario que *Muerta ciudad viva* está llena de referencias a lo popular mestizo, aquello que justamente Aguirre trataba de controlar y de civilizar. En este sentido, la novela de Ferrufino Coqueugniot es una mirada de la ciudad desde la cara popular de lo mestizo aquella que relegaba la novela de Aguirre en favor de lo mestizo letrado.

La novela de Ferrufino Coqueugniot empieza con una ubicación social y espacial precisa: “se acomodó en el vano de una puerta, al frente del Mercado Calatayud, en la esquina de Uruguay y Lanza” (Ferrufino, 7). De esta forma se introduce no sólo la imagen mítica del líder mestizo sino a su vez, de lo popular mestizo, imagen reforzada por la inserción de las calles que como marcas espaciales sitúan la novela en la otra orilla de donde habita lo criollo y lo mestizo letrado en *Juan de la Rosa*. Pero lo que hace Ferrufino Coqueugniot en su novela es reinterpretar la imagen del líder mestizo. De esta forma no encontramos una glorificación de lo mestizo letrado sino una entrada al “fango” donde se encuentra lo popular, que al final de cuentas es lo que hace andar a la ciudad:

El mercado despertaba. Esos vientres de vaca y demás partes, revolcados en el piso con orín y mierda que la noche dejaba en las rutas de la ciudad, hervían en cacerolas, sopas, se convertían en chorizos para alimentar la pantagruélica hambre de un pueblo mestizo, acostumbrado a comer y cagar, y a nada más, como decía su padre (Ferrufino Coqueugniot: 10).

Esta masa caótica de cuerpos se ubica espacialmente casi en el centro de la ciudad: “Mestizos descalzos, de musculosos brazos, abrían las compuertas y comenzaban a arrojar al piso entrañas de animal, cientos de estómago, tripas, hígados, riñones para regocijo de los canes que se abalanzaban a atrapar algo” (Ferrufino Coqueugniot: 8). El narrador pese a recorrer esa “otra ciudad”, la ciudad periférica, marginal y de la noche (la ciudad nocturna es la ciudad vivida por los jóvenes), no deja de marcar la diferencia que la separa de ella: “En barrios que

no eran suyos, entre gente que jamás contempló durante la infancia, a no ser que formaran parte de la servidumbre de casa” (7-8). El mercado es el universo de lo popular donde también lo indígena es representado y subalternizado: “Luego, con un peso gigantesco –se evidenciaba en las pantorrillas desnudas e infladas de los indios– las carretillas se adentraban en el mercado. Ni caso hacían de los perros. El precio que el matadero cobraba por deshacerse de esto sería mínimo” (Ferrufino Coqueugniot: 9). El personaje nos habla no desde los espacios de la ciudad letrada o de la ciudad “blanca” sino desde los espacios de los “otros” y sitúa su búsqueda justamente en el lugar “...donde el pavimento [brilla] de mugre, por humedad natural y por orines que las orquestas de ebrios conjuraban por las calles, sobre todo en las esquinas” (Ferrufino Coqueugniot, 8).

De esta forma, la novela nos habla no sólo de las formas de rearticulación de las diferencias sociales y étnico-culturales sino también de sus formas de reproducción en el espacio urbano. Vemos así un desplazamiento del discurso liberal y nacionalista sobre el mestizaje hacia una experiencia vivida que en vez de operar para subsumir la diferencia lo hace para revelarla y problematizarla. Esta homogeneidad añorada en los proyectos nacionales del siglo XX, producto de las interpretaciones que se hicieron de la obra de Aguirre, no hace más que develar la violencia con que la modernidad impuso sus condiciones en la formación de las naciones. Como dice el narrador,

...Bolivia se construyó a palo, todos golpeados, una generación a otra, blancos a mestizos, mestizos a indios, indios a mujeres, mujeres a niños, niños a perros, perros a gatos, en una escalda que descendía hasta el fondo de la violencia y que incapacitaba a la población y al país avanzar (Ferrufino Coqueugniot: 11).

El narrador de *Muerta ciudad viva* termina por mostrar su incapacidad para encontrar esa identidad que el niño Juan descubre al final de la novela de Aguirre. Para el joven patriota cochabambino es la comunidad imaginada del mestizaje el punto de llegada de su búsqueda, en tanto para el joven narrador cochabambino de *Muerta ciudad viva* es el punto de partida de una búsqueda que se torna incierta: “Y me he puesto a bailar con ojos entrecerrados, buscando a un hombre, buscándome en el laberinto del mestizaje. Una banda de loros verdes cruza la puna. Tal vez un oasis más allá. Quizá un espejismo” (Ferrufino Coqueugniot, 34).

Retomando lo discutido hasta ahora se ve que en *Juan de la Rosa* la niñez/adolescencia es un periodo demarcado a lo largo del proceso de constitución del ciudadano. Proceso en el que lo joven no tiene un estatuto cultural propio sino es el espacio de la reproducción ideológica de la nación que se cristaliza en el ciudadano que encarna los valores de amor a la patria. Por otro lado, el narrador de *Muerta ciudad viva* es un joven con una densidad cultural que lo diferencia del mundo adulto. La universidad como referencia al espacio de reproducción del mundo juvenil, las referencias a la música que van desde los yaravíes que-

chuas, las melodías militares del diecinueve, la cueca del periodo nacionalista, el rock, la cumbia y la música popular contemporánea que trazan un mapa temporal de la historia de la nación y de la emergencia de lo joven. La resolución de la identidad que cierra la formación del niño Juan se ve proyectada en una especie de “flash forward” de la novela que nos muestra la imagen del joven soldado en los ejércitos porteños. De esta forma la asimilación del protagonista al proyecto patriótico en el presente de la novela (1812) sirve de modelo de formación para la construcción de una nación moderna en el presente del autor (1885).

Al contrario, la novela de Ferrufino-Coqueugniot plantea que justamente este dilema en torno a la identidad no tiene resolución. La novela *Muerta ciudad viva* se construye en diálogo constante con los proyectos de nación y de esta forma la obra de Ferrufino Coqueugniot está llena de referencias a la obra de Aguirre. Por ejemplo: “Juan de la Cosa coscorosa...” (Ferrufino Coqueugniot :114), alusión directa a la novela *Juan de la Rosa* pero también hay referencias al momento que elige Aguirre como articulador de lo nacional, así tenemos la banda militar, que el personaje ve en todas partes como una imagen fantasmagórica, tocando la marcha militar “Talacocha” (compuesta en el siglo XIX por un veterano de la Guerra del Pacífico). Además, la novela establece también claras referencias a los proyectos de nación que se construyó como alternativa al modelo liberal decimonónico de Aguirre en el siglo XX; así, la novela no deja de hacer una crítica a los proyectos nacionalistas revolucionarios como el del 52, pero también a las ideas revolucionarias de izquierda de los 70’s y 80’s que forman parte del mundo de la ficción. A un otro nivel, la novela establece también un diálogo con el presente del autor y es así que retomar el referente del mestizaje para hablar de lo nacional termina estableciendo una mirada escéptica al proyecto de nación que desde lo indígena y desde la nueva izquierda se trata de imponer en el siglo XXI.

En conclusión, la novela de Aguirre y la de Ferrufino pueden ser leídas desde el diálogo que tejen en torno a la crisis de sentido de lo nacional, diálogo que las sitúa en dos posiciones contrapuestas; posiciones determinadas por su época y sus urgencias. La construcción de una narración de realización que gira en torno a la resolución del enigma de la identidad del niño Juan de la Rosa que sirvió al autor para verter en esta imagen toda la ideología de su proyecto liberal, pero al mismo tiempo vació de toda subjetividad a su personaje principal. Por tanto, no es de extrañar que la voz que escuchamos no sea la del niño sino la del viejo coronel de la Rosa. El discurso liberal modernizador termina dando forma no sólo a la nación sino al modelo acorde de ciudadano y de juventud. Por otro lado, la novela de Ferrufino Coqueugniot mira lo social desde la otra orilla, desde una doble marginalidad, por fuera de la ciudad en tanto espacio civilizador y de construcción de modernidad y progreso, pero a su vez, por fuera del discurso oficial de la nación. La imposibilidad de una asimilación por los discursos nacio-

nales hace de su personaje central, un joven universitario, un personaje marginal que encarna la mirada del joven que testimonia el fracaso de los proyectos modernos de la nación.

De esta forma, la imagen ideológicamente constituida del niño Juan contrasta con la subjetividad fragmentada del joven marginal que se debate entre el alcohólico, el naturalista amante de los espacios rurales y el escritor/poeta figura que se resiste a ser contenida en un único discurso disciplinador. Mientras la voz del discurso nacional silencia al niño Juan integrándolo al orden social y étnico liberal, la voz propia del joven marginal le devuelve su subjetividad pero al hacerlo no puede integrarlo al orden social urbano ni nacional. En *Muerta ciudad viva* el fracaso de la resolución del enigma que se plantea como leitmotiv contrasta así con *Juan de la Rosa*, fracaso que puede leerse como la pérdida de fe en imaginar lo nacional de una forma que resuelva el laberinto del mestizaje. Mestizaje que es entendido en términos distintos a los planteados por Aguirre, no es el mestizaje que se construye en torno a la imagen mítica del líder mestizo Alejo Calatayud sino el mestizaje popular que se representa en la imagen del mercado Calatayud de Cochabamba. En ese lugar el espacio de lo popular es el escenario donde el abigarrado mundo social urbano subvierte todo discurso sobre orden social, pero a la vez es testimonio de la posibilidad de aprehender sino un sentido que resuelva el caos de la heterogeneidad, por lo menos una imagen de una comunidad que en su lucha por subsistir está condenada convivir. Frente al niño-adolescente Juan de la Rosa, símbolo de la fe en el progreso y la modernización tenemos al protagonista de Ferrufino Coqueugniot que es, por su parte, un síntoma de la pérdida de fe en los proyectos y discursos ordenadores de lo nacional.

Bibliografía

AGUIRRE, Nataniel.

2007 *Juan de la Rosa. Memorias de un soldado de la independencia*. La Paz. Plural,

FERRUFINO COQUEUGNIOT, Claudio.

2013 *Muerta ciudad viva*. Santa Cruz. El País.

FERRUFINO, Elena.

2013 "Muerta ciudad viva o la (re) escritura de los márgenes". *Los Tiempos*, 8 Noviembre.

GARCÍA, Gustavo.

2010 Introducción. *Juan de la Rosa*. Por Nataniel Aguirre. La Paz. Plural.

GARCÍA PABÓN Leonardo.

2007 *Patria íntima*. La Paz. Plural.

LESKO, Nancy.

2001 "Time Matters in Adolescence." *Act your age! A cultural construction of adolescence*. New York: Routledge.

MARGULIS, Mario y Marcelo Urresti.

[1996] 2008 "La juventud es más que una palabra." En Mario Margulis, Ed. *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud*. 3ra. ed. Buenos Aires: Biblos.

MARTÍN-BARBERO, Jesús.

[1998] 2002 "Jóvenes: Des-orden cultural y palimpsestos de identidad." En Humberto J. Cubides C., María Cristina Laverde Toscano y Carlos Eduardo Valderrama H., Eds. *Viviendo a toda": Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Fundación Universidad Central, Depto. de Investigaciones, DIUC.

ROCHA, Carolina y Georgia Seminet.

2012 "Introduction" En *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York. Palgrave Macmillan,

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio.

2012 "Innocence Interrupted: Neoliberalism and the End of Childhood in Recent Mexican Cinema." En *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York. Palgrave Macmillan.

SANJINÉS, Javier.

2005 *El espejismo del mestizaje*. La Paz. PIEB.

Este artículo se entregó para su revisión en marzo y fue aprobado en mayo de 2015.

Patria y modernidad en Carlos Medinaceli

“Patria” and modernity in Carlos Medinaceli

Ximena Soruco¹

Resumen

Este ensayo tiene como propósito indagar qué nos dice Carlos Medinaceli de la sociedad boliviana en la que vivió. Al interrogar este contexto social para valorar bajo su luz la singularidad del autor y su obra. Estudiar el vínculo entre Medinaceli y su medio, el ensayo busca inquirir sobre las densidades de la relación entre literatura y sociedad en la Bolivia de la primera mitad del siglo XX. Y a partir de ella, sobre la construcción y sentidos de nuestra modernidad, lo que propone una ambición de generalización por la vía de la historia cultural.

Pabras clave: Bolivia // Historia intelectual // Nación // Movilidad social // Modernidad.

Abstract

This essay has the purpose of studying what Carlos Medinaceli tells us about the Bolivian society in which he lived, interrogating at the same time this social context in order to evaluate the singularity of the author and his work. To study the relation of Medinaceli with his social context is to inquire on the dense relation between literature and society in Bolivia during the first half of the 20th Century. Given this relation I will explore the construction and meanings of our modernity, wich manifest the goal of generalization by way of cultural history.

Key words: Bolivia // Intellectual history // Nation // Social mobility // Modernity.

¹ La autora es socióloga y tiene un doctorado en literatura. Es autora del libro *La ciudad de los cholos. Mestizaje y modernidad en Bolivia* (2012), coordinadora académica del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) y docente de la Universidad Mayor de San Andrés. Este ensayo es parte de un libro sobre la obra de Carlos Medinaceli que la autora está concluyendo.

Estudiar la obra de Carlos Medinaceli (Sucre, 1898-1949) y desde ella ir descubriendo al autor que a través de esos sus lentes redondos nos devela una época, una sociedad, ha sido una experiencia esclarecedora para mí, impresión que espero poder traducir en estas páginas.

No se trata sólo de una obra hecha de fragmentos ya que cada retazo se convierte en un rastro de la voz del crítico que hablando sobre la producción de escritores y el medio que los recibió nos muestra su propia obra y su ardua lucha contra el medio boliviano que es el sino, la clave vital de Medinaceli.

Por supuesto Carlos Medinaceli no fue solamente uno de los primeros críticos bolivianos, fue también novelista, ensayista y poeta irresuelto. Y en el entretrejo de los diferentes registros de su obra completa publicada, los espacios y tiempos² que vivió y que se pueden reconstruir tenuemente a través de su correspondencia (Baptista Gumucio, 2012) y una hipótesis sociológica sobre el periodo 1850-1950, que planteó más adelante, se hilvana el argumento de este ensayo.

Una precaución. Aunque he intentado ser lo más leal posible a la obra de este autor, soy consciente de la traición que cometo, no solamente por la forma de organizar el material que ha dejado y el trabajo de edición que todo texto supone, sino por dos razones más sustanciales. Primero, mi punto de vista se sitúa a 67 años de su muerte, lo que me permite ver en perspectiva su época, los procesos sociales y las narrativas que generó, aunque esta lejanía disuelve también el detalle y espesor que solo la experiencia brinda. Segundo, el objetivo de este escrito no es realizar un retrato del autor, una representación realista, objetiva, “auténtica”, aunque sí respetuosa. De lo que se trata es de entender una época y una manera de vivir un fenómeno cultural como la modernidad desde un testigo y creador privilegiado.

El punto inaugural de esta mirada que tensiona lo objetivo –el objeto de estudio, la obra de Carlos Medinaceli vista a partir de la sociedad de su época– y lo subjetivo –la subjetividad del autor y la mía propia, separadas por el tiempo pero conectadas por esta lectura– es el *tono* de esta relación con la sociedad: abiertamente confrontacional desde sus primeros escritos en prosa.

¿Por qué se sentía enfrentado con su ambiente, en batalla sin tregua? En su colección de ensayos de juventud, *Páginas de vida* (1955), publicado tardía-

2 Uno de los problemas al estudiar la obra de Medinaceli es que no se conoce la cronología completa de sus publicaciones. Esto se debe a que el autor no fechó todos los ensayos reunidos en *Estudios críticos* –aunque *Páginas de vida*, también preparada por Medinaceli, fecha cada fragmento–, o porque todas las compilaciones posteriores no consignaron fecha a los textos individuales. Hubiera sido más precisa la reconstrucción de la relación entre sus escritos, el tiempo y el espacio donde estuvo, especialmente en el sentido de los cambios de vista que tuvo, interpelado por la cultura letrada occidental, en búsqueda de un relación con el medio, etc., sin embargo, es posible acercarse a estos cambios a partir de sus preocupaciones y comentarios. El intento de usar cierta periodización, obliga a que en este documento se señale la fecha de la edición utilizada junto a la fecha de publicación original, si existe el dato y es relevante.

mente como toda la obra de Medinaceli, plantea como principal preocupación la fractura con su contexto, desasosiego que no lo abandonará a lo largo de su vida:

En Indoamérica, el hombre que ha asimilado la riqueza de la cultura occidental, tiene que chocar y vérselas con el filisteísmo que le rodea y desplegar todas sus energías para desbarbarizar la barbarocracia que lo cerca y lo abruma. Como no hay ambiente para la cultura tiene que pugnar por crearlo o, por lo menos, prepararlo para los que vengan después. El desnivel entre el *intelectual y su medio es abismático. De ahí el divorcio. Y, de ahí, la lucha*³ (1955a: 11, artículo titulado *Formación del ambiente*, escrito en Potosí en 1922).

Estar atravesado por esta ruptura, por el abismo entre él y su medio, define su “ser en el mundo”. Ser un “intelectual auténtico” para Medinaceli es justamente sufrir esta contradicción y el consecuente desencadenamiento de la lucha:

El escritor, el intelectual auténtico, vive siempre en desacuerdo, en *abierta contradicción* o en *flagrante beligerancia con su ambiente y su tiempo*. Es siempre un incomprendido, no puede comunicarse con los demás: les es extraño. Por eso, si alguien siente, en su inconmensurable soledad, la cósmica soledad del yo, es el intelectual. La soledad de las alturas. La gélida soledad del páramo espiritual, donde, para vivir, se requiere ser —como pensaba Nietzsche—, o un dios o una bestia (1972: 56).

Si el problema para nuestro autor era el abismo entre el intelectual y su sociedad, la crítica literaria debía preparar la batalla contra esa sociedad: “nuestra actitud era esa: *una actitud de oposición al ambiente*” (1955a: 52-53) y convertirse en su arma *restitutiva*, el cierre de la hendidura social: “nuestro fin era noble y heroico: asesinar a los filisteos” (1955a: 30), es decir, a aquellas personas “de espíritu vulgar, de bajos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria” (*Diccionario de la Academia de la Lengua*). Similar misión justiciera cumplió la educación para Medinaceli: promover el ambiente cultural letrado de su época.

El inconveniente de este materialismo es que no sólo aparece en los diarios, las fiestas y la política, sino que también se asienta en el corazón de las instituciones educativas, la universidad, de ahí que sea adoctorado, una ignorancia sancionada por un título. Por ello si en su juventud la lucha adquiere un sentido heroico, con los años asume un tono de impotencia:

Resistencia pasiva del filisteísmoadoctorado, de la mediocridad uniformada y de la ignorancia titulada, en cuyo ambiente prosperan las nulidades audaces y triunfan las ineptias astutas: ambiente que está ahogando, en germen, como una atmósfera envenenada, las posibilidades de una verdadera cultura, la eclosión de hombres de arte y de ciencia, de investigadores y sabios (1968a: 37).

Esta indagación entonces busca comprender por qué Medinaceli se siente constituido por el desencuentro y la beligerancia, qué fenómeno social expresan

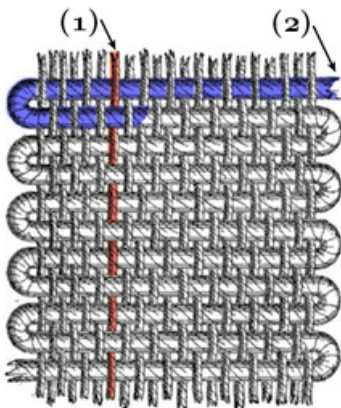
3 Carlos Medinaceli (o sus editores) no utiliza cursivas sino comillas para enfatizar secciones de sus libros, por lo que las cursivas en las citas son mías.

el “filisteísmo” y la “barbarocracia” y cuáles son las repercusiones del tono y contenido de esta relación con el medio para su producción intelectual.

El supuesto básico de este abordaje es la manera en que un autor, en este caso Carlos Medinaceli, se relaciona con su sociedad no está fijada de antemano, no preexiste como un a priori. Estoy consciente que esta indeterminación teórica, metodológica, disciplinar (la literatura versus la sociología o viceversa), temática, regional y cronológica que propongo también es un postulado, inverso al postulado del a priori que cuestiona pero es postulado en fin. Sin embargo creo que tiene la ventaja de no determinar un contenido y por tanto cerrarlo, sino delinear un contorno, una relación que asume su contenido en un momento y lugar determinados, es decir, históricamente, posibilitando así un abordaje que aprehenda aquel doble movimiento, del sujeto y de la realidad.

Esta *historicidad radical* no significa que un evento se reduzca a lo singular, a lo excepcional, del que no se pueda inferir nada, agotado en sí mismo. Al contrario, su potencial teórico, en el sentido de generalización, es la relación (contorno) que se establece entre autor y sociedad, obra y contexto, no importa el contenido –inestable– que esta relación tome: ruptura, afirmación, negación, búsqueda, escape, encierro, asfixia, compromiso, carga, destino, disolución, vacío, transcendencia, contradicción, un amplio etcétera y sus posibles combinaciones y mutaciones.

Con esta indagación de la relación entre autor, obra y sociedad en mente, el crítico -o quizá de manera más precisa el historiador de la cultura- puede confiar en que la voz del escritor hable de la época que le tocó vivir con tanta o mayor elocuencia que una estadística, un documento de archivo, un testimonio directo (entrevista, autobiografía, epístola), sin desechar por supuesto el recurso a estos registros, sino buscando su enriquecimiento.



Fuente: (1) Urdimbre en vertical, (2) trama en horizontal.

La *comprensión* relacional, antes que sustantiva, de la sociedad en la que vive un escritor es el fondo –la urdimbre– en el que se revela con nitidez la singularidad de la obra artística y el autor –la trama–. En manos del crítico social o literario, urdimbre y trama entretajan el cuadro de la época.

Bajo esta metáfora, ya no es posible preguntar qué hilo determina cuál. Se trata entonces de evitar la trampa del primado o la determinación de alguna de las partes de la relación: el autor, el texto o la sociedad, al menos como un punto de partida porque bajo un criterio teórico-estático semejante (la determinación de un factor sobre otros) se pierde la historicidad de la relación. Y más bien concentrarse en dar cuenta de esta relación tensa, contradictoria, mutable y por tanto, compleja, entre literatura, individuo y sociedad que un caso significativo puede ofrecer.

Así, este documento tiene como propósito indagar qué nos dice Carlos Medinaceli de la sociedad boliviana en la que vivió, al mismo tiempo de interrogar este contexto social para valorar bajo su luz la singularidad del autor y su obra. Finalmente, estudiar el vínculo entre Medinaceli y su medio busca inquirir sobre las densidades de la relación entre literatura y sociedad en la Bolivia de la primera mitad del siglo XX, y a partir de ella, sobre la construcción y sentidos de nuestra modernidad, lo que propone una ambición de generalización por la vía de la historia cultural.

El argumento central de este estudio es que Carlos Medinaceli encarna una transición epocal, entre un ciclo que vive un prolongado estancamiento y el siguiente que emerge, sin haberse todavía consolidado o lo que Gramsci denominaría un tiempo de monstruos. Medinaceli pertenece a la élite que está de salida y desprecia al nuevo grupo de poder, los valores que instaaura en la sociedad y la marginación de la que es objeto, por ello el desencuentro con su tiempo, el desarraigo de su ambiente. Se sabe un intruso, un ajeno y lucha contra ese mundo que siente adverso y avasallador.

Su dilema se plantea como irresoluble: progresivamente se hace consciente de la imposibilidad de luchar por mantener el pasado, de revivirlo y tornar con este gesto un nostálgico, un conservador; pero tampoco quiere –quizá no puede– adaptarse a la nueva sociedad. Está constituido por los valores del pasado, de su estirpe y se aferra con orgullo a ellos. Se autoafirma en su origen y en este gesto agónico vence: desprecia la sociedad –de la nueva élite– que lo despreció. Y con ello despeja el camino para que emerja la nueva sociedad, aquella de la revolución nacional que triunfa tres años después de su muerte.

El desagravio contra un medio estrecho, racista y delirante -filisteo- en sus nuevos privilegios (incluida la compra de un principado en Sucre) se convierte en la resolución simbólica de su lucha vital y estética. Aparece en el desenlace de *La Chaskañawi*, novela que le tomó varias décadas de escritura. Medinaceli provoca e irrita a su ciudad natal, Sucre, camina las calles del brazo de una chola

despreciando una premiación que le había preparado el Club de la Unión⁴. Y no es un detalle menor que Medinaceli hablara en público por primera vez en la ciudad de Sucre recién dos décadas después de ser conocido a nivel nacional⁵.

Muchos años después y por información de los descendientes, conocemos rastros de violencia simbólica ejercida en Sucre contra reconocidos intelectuales de esa tierra. Los nietos de Jaime Mendoza (1874-1939), en la conmemoración de los 100 años de nacimiento de Gunnar Mendoza, exponen una fotografía de la madre de Mendoza, esposa de Jaime Mendoza, una señora de pollera que no era vista en público para no dañar las relaciones sociales de su familia. De igual manera, Joaquín Gantier (1900-1994), escritor y custodio de la Casa de la Libertad por varios años, de niño fue llamado “llokalla bastardo” por su propia familia porque “no pertenecía totalmente a la ‘raza’ de los privilegiados; era un ‘manchado’ (...), ‘un ilegítimo’” (Gantier Gantier 2004: 166-171).

Es posible que estas situaciones -es también el caso de Tristan Marof, *l'enfant terrible* de Sucre y su *La ciudad ilustre* (1955, escrita en 1930)- promovieran la vocación intelectual como lucha cultural y política contra un ambiente estrecho y prepararan el clima intelectual para la emergencia popular que vendría luego. Sin embargo, fue Carlos Medinaceli uno de quienes nunca superó el oprobio.

Y es que Sucre, en plena decadencia económica y social, endurece la jerarquía racial de la colonia pero lo hace de manera artificial porque no corresponde con la emergencia de su nueva élite minera, más bien de origen modesto, en el caso de Pacheco, nacido en Lililivi (Potosí). No obstante el carácter imaginario, inventado, tiene consecuencias reales y dolorosas para quienes las sufren.

En estas coordenadas de tiempo, primera mitad del siglo XX, y espacio, Sucre dominada por una nueva burguesía minera *con delirios de aristocracia*, como cualquier burguesía inicial, Carlos Medinaceli no es un conservador (Antezana 2011, Villena 2011, Albarracín 1982) es un visionario. Hace de su lucha contra el desarraigo una posibilidad de sociedad más democrática. La revolución vendrá después y será hecha por mineros y campesinos, pero este “fin de siglo”, junto a otros intelectuales de la primera mitad del siglo XX, le tiende un puente.

En un análisis sobre la novela *El Alto de las ánimas* (1919), del paceño José Eduardo Guerra, Medinaceli comenta del protagonista, Andrés Bermúdez⁶, que se trata de una contradicción que “un descendiente de grandes hombres de acción, de conquistadores y encomenderos [sea un] ‘fin de aristocracia’, esos -en

4 Información personal de Beatriz Rossells, diciembre 2014.

5 “La novela en América, el cuento en Bolivia” del autor, se inicia así: “Debo a la gentil invitación del señor Rector de la Universidad de San Francisco Xavier el insigne honor, para mí, de presentarme en este consagrado recinto y la honda satisfacción de hablar en público por primera vez, en mi ciudad natal” (Conferencia pronunciada en la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca el 4 y el 6 de septiembre de 1942), (Medinaceli 1972a: 161).

6 Quien pierde a su amada por un matrimonio de conveniencia con un “burgués vulgar y anti-pático” (169: 187).

nuestro sentir- nacen viejos, nacen con un cansancio letal para la vida, maduros para el fracaso vital y la muerte prematura” (1969: 193).

Andrés Bermúdez es un caso psicológico. El autor [José Eduardo Guerra] lo considera un inadaptado y un abúlico, un enfermo de la voluntad. La inadaptabilidad de Andrés explica su concepto pesimista del ambiente; su abulia, el fracaso de sus sentimientos e ideales. El ambiente que le rodea es polo opuesto a su personalidad. Andrés es un espíritu superior, idealista y romántico y por donde quiera ve sólo sordidez inicua y craso materialismo; es generoso, donde un egoísmo aldeano impera; es caballeroso, donde el plebeísmo y la indecencia imperan; vive ajeno a las lugareñas preocupaciones de sus compatriotas –frivolidad mundana–, banalidad burguesa, politiquería bursátil, literatismo ridículo. La ruindad moral del ambiente acrecienta su abulia. Andrés no se entusiasma por nada. Todo le suena a ludibrio y bazofia. Escéptico, apático, reconcentrado, en la existencia monótona que lleva, no tiene más distracción que su atormentada propensión al autoanálisis (1969: 188).

Es –de nuevo– el choque con el medio la causa de la abulia. La oposición idealismo/materialismo, generosidad/egoísmo, caballero/plebeyo a la que corresponde la relación Bermúdez/sociedad aísla al sujeto –Andrés Bermúdez, Adolfo Reyes, Carlos Medinaceli en encadenamiento analógico– y le arrebató su posibilidad de construcción de sentidos sociales.

La ajenidad respecto al medio propio que vive el personaje, por la expresión cultural de la primera burguesía minera y “conservadora”, sustrae la potencia activa del sujeto: “La deslumbradora percepción del juicio paraliza la energía práctica: un intelectual de verdad ni puede tener certidumbres absolutas, ni pasiones intensas; en oposición a estas desventajas, le distingue un amplio espíritu de tolerancia y ese dualismo crítico” (1969: 191).

“La razón de su abulia, –explica Medinaceli– es una cuestión de raza, de fatalidad hereditaria” (1969: 193). Es decir, y en términos plenamente arguedianos y más allá de él, del determinismo racial y geográfico de la época, es el medio no criollo la causa de esta abulia criolla.

La descripción que hace Medinaceli del dilema existencial de Bermúdez recuerda el famoso autorretrato que narra el protagonista de *La Chaskañawi*, Adolfo Reyes, con un nuevo sentido: el medio social muta a medio natural, a paisaje, el divorcio adquiere una materialidad más densa que lo social, deviene “cósmico”.

Soy, pues, y no hay remedio para ello, “un fin de siglo”, un alma crepuscular de Occidente extraviado en lo más agreste de estas breñas de América. Por eso hay *un cósmico divorcio entre mi alma –que es de otra parte– y el paisaje que me rodea...* de ahí que, de raíz, yo he nacido no para vivir mi vida “en su plenitud”, sino fragmentariamente... sí, soy un hombre fragmentario... O más propiamente, absurdo, incompleto, desigual.

El sentido de desarraigo se profundiza. No es sólo de relaciones sociales sino territorial, América versus Europa. La cultura letrada del autor se rebela contra el paisaje agreste donde nació generando “de raíz” la experiencia subjetiva de la fragmentación.

Mariano Baptista Gumucio, su principal comentarista, vuelve al terreno de la estratificación social para interpretar la fractura de nuestro autor: “Medinaceli percibía profundamente en su alma el peso de la tradición histórica y los lazos de sangre que lo ataban a antiguos y denodados guerreros, pero su naturaleza conflictiva, sus dudas metafísicas, su incredulidad hacia los valores caballerescos y cristianos que sirvieron como un escudo a sus antepasados, así como la paulatina *decadencia económica y social de su estirpe*, unida a su virtual incapacidad para abrirse campo en una sociedad utilitaria y de *arribistas* y logreros, lo llevó a distanciarse cada vez más de ese legado y a sentirse ‘un fin de siglo’, ‘un alma crepuscular de Occidente extraviada en lo más agreste de estas breñas de América’” (Baptista Gumucio, 2012: 31).

Como se observa, Baptista Gumucio opone la estirpe al arribismo social. Y es lo que retomo, pero con una hipótesis social fuerte: en Bolivia, el ciclo 1850-1950 corresponde al nacimiento y ocaso de su primera burguesía republicana, con las variantes regionales de Sucre y La Paz, y de su expresión cultural específica, “la modernidad a la criolla”, que no siendo sólida tampoco es pura fantasmagoría (Souza, 2003: 110).

Esto implica que las élites bolivianas no son sociológicamente una y la misma, no se reproducen continuamente. Durante el periodo republicano, de hecho, existe un proceso fluido y poco estable de generación de nuevas élites, característica que para mí definiría la particularidad de la modernización, como fenómeno socioeconómico, y de la modernidad (proyecto cultural) en Bolivia, diferenciándola de los vecinos latinoamericanos que tuvieron élites estables en el tiempo.

La lectura de “la élite boliviana”⁷ –y del Estado que encarna– que construyó la historiografía liberal, la nacionalista y en parte la contemporánea y que se ha sedimentado en el sentido común debe ser puesta en cuestión. Este ensayo no es el lugar para hacerlo en profundidad, pero al menos me permite objetar los caminos desgastados de tanto caminar de nuestra interpretación: La élite boliviana, la criolla, inmemorable, occidental, geológica, colonial, aristócrata, señorial, imperialista, huayraleña, dos caras, racista, traidora, casta encomendera, endogámica, oligárquica, miserable hasta para ser burguesa, fracasada, rentista, aparente, (neo)liberal, inviable como su república; en fin, culpable de todos los males que afligen a este país.

Esta hipótesis busca desnaturalizar nuestra muleta histórica de la élite culpable y el pueblo víctima que explicaría un presente siempre en déficit: inconclu-

7 El sustantivo en singular es síntoma del problema.

so, fracasado, en deuda con el pasado. También quiere poner en cuestión la tesis del nacionalismo y su reproducción por parte de los socialismos y luego la crítica colonial respecto a la continuidad granítica de la composición social de las élites y desde ahí la reproducción *ad eternum* de la dominación antinacional o colonial.

Mi interpretación es que hubo una continuidad colonial en el *discurso* de las élites precisamente por la discontinuidad de su procedencia social. Es una paradoja impecable: a más intenso cambio social, mayor necesidad de anclar la continuidad de la visión de mundo a través del discurso. Además el discurso colonial estamental (criollos versus indios) tenía un fin práctico, una vez que la nueva élite arribaba a la cúspide social podía deslegitimar la ambición y el intento de movilidad social de sus pares y los estratos sociales menores. El discurso racial se convertiría en una estrategia de contención de la movilidad social, al mismo tiempo que de legitimación del posicionamiento de la nueva élite en la estructura social boliviana. Es decir, un discurso de origen estamental, aquí funciona en un contexto cada vez más clasista o de posicionamiento de una nueva élite en la cúspide de la estructura social, y por tanto, con un sentido plenamente moderno.

Bajo este punto de vista, es importante cuestionar –cuestionamiento realizado hace mucho tiempo además– la correspondencia entre discurso y práctica, entre sentido y acción en el ser humano. El discurso puede funcionar muy bien –no como un *a priori*, sino analizando la situación dada– para disfrazar, a modo de una máscara, la realidad. Y no se trata de que el danzante, el actor social sepa del engaño. En la dinámica del baile y la fiesta, de la escena social diría Goffman, el actor encarna su máscara, su rol social a través del discurso.

Carlos Medinaceli visto desde esta hipótesis es fascinante porque encarna este cambio de élites y es testigo de este claroscuro epocal donde emergen monstruos: él pertenece a la vieja estirpe patricia que erigió la paternidad nacional en las guerras independentistas y por límites, y ha sido desarraigado de su medio por la burguesía minera que a su vez entra en crisis desde la Guerra del Chaco y estalla el 52. La vida de Medinaceli transcurre entre tres sociedades distintas, que tienen sus propias élites: los “patricios” criollos con valores de hidalguía hispánica que están de salida ya durante el siglo XIX (la dimisión de José Ballivián en 1847), la burguesía minera que los desplaza para entrar pronto en crisis y la joven república nacional popular, vencedora de 1952.

De ahí que la producción intelectual de Carlos Medinaceli fuera un intento por reformar la educación, secundaria y universitaria para que dejara de ser la fuente primordial del “arribismo social”, del acceso al Estado para lograr una nueva posición social:

Los “hombres preparados” que egresan de nuestra universidad, son un fraude, un robo (...) En las universidades y colegios “no se hace vida intelectual”, propiamente dicha. No existe el culto por las ideas originales, la generosa, noble y levantada preocupación por los problemas de la vida, el amor de la ciencia por la ciencia misma,

el gusto del arte, de todo eso, en fin, que constituye las cualidades de un *hombre de moralidad superior y de cultura*. Todos los concurrentes a colegios y facultades van allí con un mezquino *criterio utilitario*, con una mira mediocrementemente interesada, reflejo exacto y genuino de sus hogares (...) Lo que buscan es un título con el cual *elevase en rango social y consagrarse después a la política para adquirir prebendas*, tener influjo y ser unos mangoneadores (1972a: 72-73).

En este sentido, su labor como crítico literario, reformador educativo, escritor y periodista apunta a luchar contra ese medio hostil (filisteo, de barbarie burocrática) a través de la cultura, cuya significación va transformándose, desde una mirada elitista de alta cultura que desprecia la elevación del rango social, pasando por la difusión democratizadora de la educación, hasta la identificación de la cultura con la tierra y la vuelta a los orígenes.

En su juventud, el choque con el ambiente expresó la frustración de no encontrar una sociedad como la que leía en sus autores europeos favoritos⁸: “(he-mos) nacido en un país indigno de nosotros” (refiriéndose a Gesta Bárbara en una carta a Enrique Viaña, 10 de diciembre de 1930, en Baptista Gumucio, 2012: 258), o comentando la frase “maldita la hora en que nací en esta tierra desgraciada” de una novela de Roberto Leytón, añade, “y es que, si fuéramos sinceros, eso es lo que, en el fondo, sentimos todos los bolivianos: dolor de ser bolivianos. Ese sería el único rasgo de carácter nacional” (1969: 179).

En esta etapa, la amargura del abismo entre el intelectual y su medio se convierte en elitismo y con ello fuente de conservadurismo, como cuando comenta a su amigo, el poeta Enrique Viaña, en una carta fechada el 10 de diciembre de 1930:

Cada día se acrecienta en mí –por natural reacción contra la chatura mental del ambiente boliviano- un anhelo infinito de selección artística, un refugio de aristocracia del espíritu, que puede ser como la florecencia de una flor de loto en medio del fango (en Baptista Gumucio, 2012: 258).

La educación debía “substituir el espíritu plebeísta que es la marca de fábrica del ambiente, por un sentido aristárquico de la vida” (1968a: 70), formando

8 Los ensayos de Juan Albarracín (1982) y Salvador Romero (1998) se ocupan de las preferencias literarias de Carlos Medinaceli y la influencia en su pensamiento. Sin embargo, la interpretación determinista de las lecturas sobre el pensamiento de Carlos Medinaceli de parte de Albarracín empobrece la comprensión de nuestro autor, a mi juicio. Para Albarracín, Medinaceli vive una angustia dolorosa pero falsa porque no es vital (no proviene de un problema social, real en este sentido) sino que ha sido incorporada de sus lecturas alemanas, especialmente Nietzsche, a un medio ajeno, por tanto piensa desde las “alienaciones del irracionalismo criollo” (1982: 161). De ahí que “destaquemos en este drama la voracidad libresca que se utiliza como medio de combustión cultural para incendiar la maleza que se denuncia en el contexto social. La confusión y el desorden cultural y emocional que revela Medinaceli, en sus confesiones, muestra la angustia ideológica en todo su rigor” (1982: 147).

una élite que pueda regenerar el país. Sin embargo, Carlos Medinaceli sólo pudo superar esta mirada aristocratizante mediante la recuperación de la naturaleza contra la civilización, la valoración de América contra Europa que le permite su definición de cultura, a partir de la crisis de la primera burguesía criolla.

Como había señalado, Carlos Medinaceli no es un conservador en el sentido que no se paraliza en la añoranza del pasado señorial que encarna, porque lo considera irrealizable, tampoco se asimila al mundo burgués que está viviendo, que desprecia y combate, de ahí su frustración con el ambiente, sino que busca un entronque vital en la sociedad que ve irrumpir desde la aldea y los márgenes de la ciudad, la emergencia popular que se fermenta en las décadas de 1920, la Guerra del Chaco, el socialismo militar y la batalla política de los 1940s que se resuelve el 11 de abril de 1952⁹.

¿Cómo hace este tránsito de la ruptura a la ligazón con el medio? Cuando nuestro autor describía la abulia en sus personajes, vinculaba esta característica con el choque de una cultura letrada occidental con lo agreste de la tierra de nacimiento. Su lucha cultural, la crítica y la enseñanza, se encamina a cultivar el medio hostil, hacerlo parte de esa cultura letrada. Sin embargo, el proyecto de transformación letrada del medio se torna poco a poco en necesidad de vínculo ya no intelectual sino “natural” con el medio. Medinaceli se re-liga a la tierra a través de su deseo hacia la mujer chola. Veamos.

¿Qué es la cultura para Medinaceli? Si este autor se hubiera recluido en la idealización de una cultura letrada, bajo el tono evolutivo de “civilización occidental” que tuvo hasta la primera mitad del siglo XX, tendríamos un discurso conservador común en América Latina, del cual el mayor exponente fue el argentino Sarmiento en su novela *Facundo: Civilización o barbarie* (1856) o más tardío, el uruguayo José Rodó en su *Ariel* (1901), y que continuó en Bolivia Alcides Arguedas. Y no es que Medinaceli no tuvo esta inclinación, como estoy argumentando. En algunos escritos, creo yo entre fines de la década de 1920 y 1930, se torna elitista, como demuestra la siguiente cita de *El huayralevismo o la enseñanza universitaria en Bolivia* (1972a):

La Universidad sólo tiene derecho a existir, si de ella han de salir los hombres directores de la cultura popular, inventores en ciencia y creadores en arte: en suma, si la universidad, ha de ver de *crear esa élite espiritual que necesitan todas las sociedades para su dirección*. Esa es su función propia. Si la Universidad y la Secundaria no realizan esa función en Bolivia, sino esta otra nefasta, de dar alas al parasitismo y la simulación, lo más lógico que cabe hacer, es suprimir las facultades y colegios (1972a: 74, escrito en 1928, mi énfasis).

9 Aunque el evento más importante del siglo XX en Bolivia se inicia y conmemora el 9 de abril, su resolución se atisba después de tres días de intenso combate en las ciudades de La Paz y Oruro (Murillo 2012). Se trataría de la constitución de lo nacional-popular, la lucha popular minera y urbana por un espacio propio en la nueva sociedad, su autoafirmación como actor político, determinante desde ese momento y hasta 1985.

Sin embargo, su carácter progresista está en haber ampliado la noción de cultura hacia el conjunto de fuerzas materiales y espirituales de un pueblo, por tanto, no circunscrita a una cultura ni letrada ni occidental. Así en 1922 recupera la definición de cultura de Guillermo Ostwal, químico y filósofo alemán: “Habrá cultura en un pueblo cuanto menos fuerzas espirituales y materiales queden desaprovechadas” (1955a: 4-6). Esta caracterización es ampliada en una nota de pie de página en 1944, cuando Medinaceli glosa las concepciones alemanas de “kultur” (Herder, Nietzsche, Spengler, Scheler).

Este gesto temprano le permite contrarrestar la dicotomía civilización-barbarie que lo llevaría por el camino del conservadurismo, por aquella de civilización-naturaleza, donde “civilización” es ‘occidente’ y el lado negativo de la relación, al igual que Franz Tamayo y los primeros intelectuales bolivianos que se vuelcan hacia la valoración de lo propio, la naturaleza americana y el mundo indígena.

En 1939 parafrasea *Meditaciones suramericanas* (1931) del conde de Keyserling, al cabo de su viaje por Bolivia y otras regiones de sud América: “Al revés de lo que sucede en la Europa civilizada, en la “América bárbara”, no es el hombre quien somete a la naturaleza, sino ésta a aquél. El hombre siente, a cada rato, el influjo de lo cósmico que le rodea y cerca por todas partes y algunas veces le deleita, pero en la mayoría de los casos, le abrume, vence y aplasta” (1969: 236).

Así, en sus palabras, cambia el aristocratismo decadente de Nietzsche por la mirada (romántica también) de Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente*, quien le permite ampliar su noción de cultura, con la siguiente cita:

El que cava y cultiva la tierra, no pretende saquear la naturaleza, sino cambiarla. Plantar no significa tomar algo, sino producir algo. Pero al hacer esto, el hombre mismo se torna planta, es decir, *aldeano, arraigado en el suelo cultivado*. El alma del hombre descubre un alma en el paisaje que le rodea. Anúnciese entonces *un nuevo ligamen de la existencia*, una sensibilidad nueva. La hostil naturaleza se convierte en amiga. La tierra es ahora ya la madre tierra. Anúdase una relación profunda entre la siembra y la concepción, entre la cosecha y la muerte, entre el niño y el grano. Una nueva religiosidad se aplica (...) que crece con el hombre (...). La casa aldeana es el gran símbolo del sedentarismo. Es una planta. Empuja sus raíces hondamente en el suelo “propio”. Es propiedad en el sentido más sagrado (citado en Medinaceli, 1972a: 219. También lo cita en una carta a José Enrique Víaña, Valle de San Pedro, Potosí 12 de abril de 1928, en Baptista Gumucio, 2012: 252).

Si empezamos la propuesta de análisis de la obra de Carlos Medinaceli con la lucha contra su medio, aquí llegamos a su resolución: abrazar su ambiente, su tierra, pero desde otro lugar, distinto al que había negado. A través del descubrimiento intelectual de la naturaleza como “lo propio”, como el hogar y el cuerpo femenino, Medinaceli se re-liga a su medio a través de la aldea, y más propiamente, de la mujer que representa este medio: la chola.

Y no es el único entre los intelectuales sucrenses mencionados, Jaime Mendoza *En las tierras de Potosí* (1911) tiene como personaje importante a una mujer de pollera y, a decir de Medinaceli, al viento como protagonista, telurismo que se amplía en *El macizo boliviano* (1931). Adolfo Costa du Rels también se ocupa de la chola, aunque en un sentido despectivo (Soruco, 2011) y Joaquín Gantier recupera la imagen, mediante una biografía y trabajo cultural, de *Doña Juana Azurduy de Padilla* (1946), heroína mestiza que había sido relegada hasta ese momento del imaginario sucreño y nacional.

Comentando la cita previa de Spengler, Medinaceli señala: “Este es el supuesto de toda cultura. La Cultura misma es siempre vegetal; crece sobre su territorio materno y afirma una vez más el ligamen psíquico que une al hombre con el suelo” (1972a: 219). Estamos en el momento en que el autor pasa de la nostalgia por el padre perdido (la estirpe, la sociedad criolla que estaba en decadencia) a la recuperación de la madre-tierra. Medinaceli ya no es huérfano, se ha re-ligado y en este proceso, ha convertido a Claudina, la protagonista chola de *La Chaskañawi*, en madre de la nación (García Pabón, 2007). Y en ello ha parido un nuevo medio, un nuevo espacio simbólico, el de legitimación de la cultura popular mestiza y chola, a través de la escritura.

El procedimiento de reconocimiento de la naturaleza como objeto de conocimiento (empirismo), como objeto de explotación (capitalismo) y como paisaje u objeto estético (realismo) es típico de la mentalidad burguesa europea (Romero, 1999), sin embargo, en Medinaceli el telurismo no tiene las mismas connotaciones que la mirada europea. Para José Luis Romero, la experiencia de comercio, del dinero y de la movilidad social en la burguesía occidental, a partir del siglo XI, produce una transformación epistemológica, el paso entre el escolasticismo (deducción y trascendentalismo) y el empirismo (exploración del mundo material). El descubrimiento de la naturaleza y del cuerpo humano es una expresión similar a las exploraciones de la “economía política” y del mundo del mercado, aunque por supuesto haya sido mecanizada por el positivismo secante del siglo XIX.

La tremenda debilidad del primer proyecto burgués en Bolivia dificulta esta transformación epistemológica –una reforma intelectual (Souza, 2003)- y genera sentidos alternativos de modernidad. El simbolismo de la naturaleza en Medinaceli y en el telurismo posterior es un buen ejemplo de ello.

Veamos cómo naturaleza y materialidad, el dinero como expresión de esa materialidad del mercado en el capitalismo, se oponen para nuestro autor:

Para nosotros, como para los hidalgos de Castilla, sigue siendo deshonroso ocuparse en menesteres caseros y administrar nuestras rentas. De eso dejamos que se encarguen los gringos, seres inferiores y subalternos como un ama de llaves. Y si a las últimas, vamos a quedar sin un cuarto, eso no importa. Lo que nos importa es salvar el espíritu (1972a: 280).

Medinaceli defiende el “honor” del espíritu frente a la corrupción del dinero encarnada en gringos, judíos mercantes y otros seres inferiores y subalternos a los hidalgos de Castilla.

La corrupción del dinero que simboliza el filisteísmo de la burguesía sólo puede limpiarse a través del espíritu, si inicialmente el letrado, luego el terrígeno, es decir, el indígena. Medinaceli nunca abandona la defensa del valor espiritual, del honor hidalgo de la hacienda, la servidumbre y el goce estético, sólo que “materializa” esta espiritualidad en la naturaleza: la tierra y la mujer de pollera. En el fondo, Medinaceli no representa el cuestionamiento de “civilización versus barbarie” por el de “naturaleza versus civilización” operado en aquella época en América Latina, porque civilización en el sentido espiritual de la palabra se busca tanto en su defensa de la cultura letrada occidental como del mundo indígena:

La razón es sencilla: es que el indio, aunque no sepa leer, ni haya visitado una escuela —precisamente por eso—, *posee, realmente, una cultura*. Cultura milenariamente heredada de su raza, que marcha al par del ritmo de su sangre y se traduce en *vitalidad orgánica*, y consecuente, en *pureza moral*. En cambio las otras razas, van perdiendo en rectitud étnica y energía creadora, a medida que van ganando en adoctrinamiento universitario, en fachadismo educacional y parasitismo social. Es que estas gentes, aunque sepan leer y hayan visitado muchas escuelas y colegios —precisamente por eso—, no son cultas, porque la cultura que ellos usufructúan —fraudulentamente— no es la que correspondía a su acervo hereditario y su mentalidad caótica, sino una cultura que se les ha impuesto a la fuerza, desde fuera, como un botín chinesco que se les hubiera metido a forja en el cerebro y con el cual ellos se pavonean como el cernícalo con las plumas del grajo, pero que no se reduce más que a eso: plumaje (1972a: 85-86).

El tránsito de Medinaceli, como el de Tamayo, va de la abulia de la espiritualidad criolla a la tonificación espiritual por la vía de la vitalidad del indio y de la chola, de las montañas y de la aldea, es decir, por lo “otro” que pareciera no estar manchado ni moralmente impuro a causa de la materialidad del dinero y el mercado.

Espiritualizar la naturaleza, convertirla en “alma territorial y genio telúrico” sí manifiesta, a mi modo de ver, un aristocratismo que paradójicamente se refugia en el descubrimiento del indio y la mujer, que aquí significa el descubrimiento de la naturaleza, para protegerse del cambio social.

Y en esta búsqueda de protección, también como paradoja, las corrientes indigenistas y teluristas se convierten en una manera inédita de vivir la modernidad, negándola y abrazándola al mismo tiempo: el paraguas contra la corrupción del mercado (filisteísmo) y del Estado (barbarocracia) de la burguesía minera y de la más amplia movilidad social que se desata en ciudades y centros mineros en esta era (1860-1952) de la mano de la élite criolla en decadencia, da paso al interés primero y el vínculo después con el mundo indígena que estuvo au-

sente, al menos de las preocupaciones intelectuales aunque no de explotación, durante el siglo XIX (Soruco, 2012). Es decir, el rechazo del estamento criollo de esta primera modernidad –minera, comerciante, burocrática y mestiza–, abre las puertas para una profunda democratización lograda en 1952, lo que a su vez configura la emergencia de lo nacional popular en Bolivia.

Medinaceli sutura la fractura con el medio tejiendo una analogía entre la alta cultura letrada europea que admira y la cultura indígena ancestral, orgánica y pura que descubre y que le permite reconciliarse con la agreste América. Tierra espiritualizada y espíritu terrígeno son la clave de este autor y a su manera también de la modernidad boliviana de la primera mitad del siglo XX.

Bibliografía

ALBARRACÍN MILLÁN, Juan.

1982 *Sociología indigenal y antropología telurista*. La Paz: Universo. Tomo IV.

ANTEZANA, Luis.

2011 *Ensayos escogidos, 1976-2010*. La Paz: Plural.

BAPTISTA GUMUCIO, Mariano.

2012 *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. La Paz: Plural

BARNADAS, Josep (Dir.), Guillermo Calvo y Juan Ticlia.

2002 *Diccionario Histórico de Bolivia*. Sucre: Grupo de Estudios Históricos. Tomo I.

CONDARCO MORALES, Ramiro.

1985 *Aniceto Arce. Artífice de la extensión de la revolución industrial en Bolivia*. La Paz: Amerindia.

DÍAZ MACHICAO, Porfirio.

1976 *El ateneo de los muertos*. La Paz: Juventud.

DÍEZ DE MEDINA, Fernando.

1980 *Franz Tamayo. Hechicero del Ande*. La Paz: Juventud.

GANTIER GANTIER, Gonzalo.

2004 *Dos ramas de un mismo tronco*. Sucre: Fundación Sucre Capital Cultural.

GARCÍA PABÓN, Leonardo.

2007 *De incas, chaskañawis, yanakunas y chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*. Murcia: Universidad de Alicante.

MEDINACELI, Carlos.

1955a *Páginas de vida*. Potosí: Editorial Potosí.

1955b *Adela*. La Paz: Fénix.

1968a *La educación del gusto estético*. La Paz: Murillo. [1942].

- 1968b *Apuntes sobre el arte de la biografía*. La Paz.
1969 *Estudios críticos*. Cochabamba: Los Amigos del Libro. [1938].
1972a *El huayralevismo. El fracaso histórico de la enseñanza universitaria*. La Paz: Los Amigos del Libro.
1972b *La inactualidad de Alcides Arguedas y otros estudios biográficos*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
1975 *La reivindicación de la cultura americana*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
1978 *ChaupiP'unchaipitutayarka. A medio día anocheció. Literatura y otros temas*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
1988 *La alegría de vivir. Poemas, conferencias, ensayos, artículos de prensa*. La Paz: COSUR.
2014 *Ensayos escogidos*. La Paz: Ministerio de Culturas y Turismo.

MURILLO, Mario.

- 2012 *La bala no mata sino el destino. Una crónica de la insurrección popular de 1952 en Bolivia*. La Paz: Plural.

PRUDENCIO BUSTILLO, Ignacio.

- 1946 *Páginas dispersas*. Universidad de San Francisco Xavier: Buenos Aires.
1928 *La vida y la obra de Aniceto Arce*. Tupiza: Librería e Imprenta Renacimiento.

ROMERO, José Luis.

- 1999 *El estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires: Alianza.

ROMERO PITTARI, Salvador.

- 1998 *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios de siglo en Bolivia*. La Paz: Caraspas.

SORUCO, Ximena.

- 2012 *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. La Paz: PIEB-IFEA.

SOUZA CRESPO, Mauricio.

- 2003 *Lugares comunes del modernismo. Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*. La Paz: Plural.

TAMAYO, Franz.

- 1997 *Para siempre*. La Paz: Juventud.

VILLENA ALVARADO, Marcelo.

- 2011 *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos-Gente Común. [2003].

Este artículo se entregó para su revisión en marzo y fue aprobado en mayo de 2015.

La nacionalidad: ¿Condición negativa de la política? El aporte de Gamaliel Churata a la teoría política boliviana

Nationality: a negative condition of politics?
Gamaliel Churata's contribution to a bolivian polical theory

Elizabeth Monasterios¹

Resumen

Cinco años después de la Revolución del 9 de abril de 1952, y en La Paz, Gamaliel Churata terminó de escribir el libro que lo convirtió en uno de los escritores más polémicos e incomprensidos de América Latina: *El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*. En esas páginas Churata abordó, entre otras cosas, los desafíos que las “grandes mayorías” le planteaban a la construcción de una “nacionalidad revolucionaria”. Estableció que cuando “la unidad política es ficticia, rigurosamente la nacionalidad será ficticia” y entendió que esas llamadas «nacionalidades ficticias» pertenecen “a una condición negativa de la nacionalidad”.

En este artículo discuto el potencial que esas reflexiones tuvieron (y todavía tienen) para articular pensamiento crítico en Bolivia y discernir la construcción de una “nacionalidad” que conjure los peligros de una condición negativa de la política.

Palabras clave: Churata // Indianismo // *El pez de oro* // Mayorías nacionales // Mestizaje // Nacionalidad // Paz Estenssoro // Primer Congreso Indígena (1945) // Reforma agraria // Warisata.

¹ Profesora en el Departamento de Lenguas Hispánicas y Literaturas de la University of Pittsburgh. Es autora de *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras insurgencias estéticas en los Andes* (en prensa) y *Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo: José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*. Editora de *No pudieron con nosotras. El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Diversos artículos en estudios andinos, la producción vanguardista en los Andes, y los debates teóricos en torno al colonialismo y al anticolonialismo. E-mail: ELM15@pitt.edu

Abstract

Five years after the Bolivian National Revolution of April 9, 1952, Gamaliel Churata ended in La Paz the writing of the book that made him among the most controversial and misunderstood figures of Latin American literature: *El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*. In these final pages Churata addressed, among other things, the challenges that the “grandes mayorías” posed to the construction of a “revolutionary nationality”. He stated that when “political unity is fictitious, nationality will also be fictitious,” and understood that these *fictitious nationalities* “belong to a negative condition of nationality”. This article discusses the critical potential that Churata’s reflections had (and still have) to articulate critical thinking in Bolivia and to discern the construction of a “nationality” which circumvents the dangers of a negative condition of politics.

Key words: Agrarian Reform // Churata // *El pez de oro* // First Indigenous Congress (1945) // Indianism // Mayorías nacionales // Mestizaje // Nationality // Paz Estenssoro // Warisata.

En su edición del 11 de abril de 2015, el matutino *Página Siete* publicó una nota de José Luis Saavedra que cuestionaba la inclusión de libros peruanos en la Biblioteca del Bicentenario. Lamentaba Saavedra que el libro de John V. Murra, *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, que no tiene “nada que ver con el Estado boliviano”, ocupe en esa Biblioteca un sitio que en rigor le correspondería a *El escenario andino y el hombre. Ecología y antropología de los Andes centrales*, de Ramiro Condarco Morales (1970), ya que Condarco, no Murra, fue quien primero dio cuenta de prácticas andinas “del control vertical” a las que caracterizó con el nombre de “simbiosis interzonal”. ¿Por qué la Biblioteca del Bicentenario se apropia de libros peruanos? pregunta la nota de Saavedra.

Inicio este trabajo en diálogo crítico con esa pregunta. No busco deslegitimar las objeciones de Saavedra, que de hecho encuentro justas. Intento más bien problematizar el criterio geopolítico que las respalda con la hipótesis de que en los Andes las demarcaciones republicanas no deberían imponerle límites al pensamiento. Para desarrollar esta propuesta traigo a discusión el caso de un escritor que sin poseer la nacionalidad boliviana tiene “mucho que ver con el Estado boliviano” y con la construcción de una teoría política descolonizadora en Bolivia. A este escritor, por tanto, no se le debería excluir de ninguna Biblioteca del Bicentenario. Al contrario, haríamos bien en considerarlo “nuestro”. Me refiero a Arturo Peralta, más conocido en el mundo del periodismo y de la literatura como Gamaliel Churata, pseudónimo que adoptó a partir de 1924. Con anterioridad a esa fecha, firmaba como Arturo Peralta o como Juan Cajal, en alusión a sus destrezas de “cajista” (tipógrafo).



Gamaliel Churata en el velorio de Brunilda, la compañera
“que murió imilla” Puno, 1929

Para quienes no estén familiarizados con Churata ni con su obra, conviene anotar que estamos hablando de un escritor nacido en 1897 en Arequipa pero establecido desde muy temprana edad en Puno, desde donde lideró una vigorosa contramarcha cultural descolonizadora y dialogó críticamente con toda la llamada Generación del Centenario: Mariátegui, Chocano, Arguedas, Valcárcel, Vallejo, Valdelomar, etc. Los vínculos de Churata con nuestro país remiten a 1918, cuando en ánimo aventurero y con sólo 21 años, llegó a La Paz, donde conoció a José Zampa, un franciscano italiano comprometido con la educación indígena y encargado de publicar en Potosí un periódico católico titulado *La Propaganda*. Deslumbrado por el experto cajista que ya era Churata, lo invitó a Potosí para trabajar en el periódico. Churata aceptó de buena gana porque le interesaba conocer de cerca el trabajo de Zampa en el campo de la alfabetización de los hijos de mineros. En los nueve meses que trabajó para el franciscano, hizo amistad entrañable con Carlos Medinaceli y el grupo de bohemios potosinos congregados a su alrededor (entre ellos Armando Alba, Walter Dalence, Alberto Saavedra Nogales, José Enrique Viaña y Saturnino Rodrigo). Su experiencia como editor y activista cultural (en Puno había dirigido una revista titulada *La Tea* y había liderado el grupo literario Bohemia Andina) lo convirtió rápidamente en una especie de guía intelectual de la bohemia potosina. Churata junto a Carlos Medinaceli conformaron un movimiento literario que a sugerencia suya tomó el nombre de Gesta Bárbara, y se inició la publicación de la revista del mismo nombre, cuyos primeros números fueron publicados bajo su cuidado. Curiosamente, Churata (que en ese entonces se llamaba Juan Cajal) sólo publicó un artículo en la revista, y no precisamente literario, sino más bien cívico-político, en ocasión de la muerte de González Prada y la efemérides departamental². Muchos años después, siendo ya un escritor maduro, admitió que “en obsequio a la verdad”, esa revista “no fue digna de Potosí y tampoco tuvo nada de bárbara”, pues en sus páginas “hicimos todos, unos más y otros menos, literatura fina y decadente” (“Periodismo y barbarie” 113, 115).

Fue en su segunda llegada a Bolivia, producida casi quince años después a raíz de las persecuciones políticas que el gobierno de Sánchez Cerro desató contra los “aprocomunistas” peruanos, que Arturo Peralta, ya convertido en Gamaliel Churata, se involucró a fondo en la cultura y en la política boliviana³. A diferencia de su primera permanencia en Bolivia –breve, bohemia y localizada en Potosí– la segunda se prolongó por 32 años (desde 1932, poco antes de esta-

2 El artículo titulaba “Manuel González Prada” y apareció en el número 3 de *Gesta Bárbara*, subtítulo “Homenaje al 10 de noviembre de 1810”. En 2012 Wilmer Kutipa Luque lo reprodujo en *Gamaliel Churata. Textos esenciales*, 68-73.

3 Para una reconstrucción de la biografía de Churata consultar los trabajos de José Luis Ayala, José Antonio Encinas, Patricia Marín, Carlos Medinaceli, Manuel Pantigoso, José Tamayo Herrera, Arturo Vilchis Cedillo y José Luis Velásquez Garambel citados en la bibliografía..

llar la Guerra del Chaco, hasta el golpe militar del General Barrientos, en 1964) y se concentró en La Paz. A pocos días de su llegada se reencontró con Medina-celi, entonces columnista de *Última Hora*, y juntos se enlistaron para la guerra del Chaco (9 de septiembre de 1932-12 de junio 1935). El ejército boliviano los rechazó a ambos. A Medinaceli por miope y a Churata por peruano.



Carlos Medinaceli



Gamaliel Churata

Marginado del campo de batalla, optó por batallar desde el campo del periodismo y la crítica cultural, espacios en los que era todo un maestro: en la escuela primaria había editado “periódicos” estudiantiles y había sido ayudante de imprenta; desde su adolescencia había colaborado en prácticamente todos los periódicos y revistas del sur peruano; en 1917 había fundado y dirigido la revista literaria *La Tea*, y entre 1926-1930 el *Boletín Titikaka*; trabajos suyos habían aparecido en *Amauta* y *Mundial*; había sido director de la Biblioteca Municipal de Puno y había participado en los grandes debates políticos y culturales que se dieron en el Perú en torno a la “cuestión indígena”. Su incursión en el periodismo boliviano se inició en *La Semana Gráfica. Revista Nacional Ilustrada*, que fundó junto con Medinaceli, Salazar Mostajo, Díaz Machicao y otros intelectuales paceños, y que en 1935 se convertiría en *La Gaceta de Bolivia. Semanario Gráfico*.

Claramente, el Churata que llegó a Bolivia en 1932 y se quedó hasta 1964, ya no era el “bohemia andino” de 1918. Ahora volvía nutrido de 20 años de lucha antigamonalista y activismo cultural en el sur peruano. Pero además, venía con la experiencia de haber vivido todos los desengaños de la política: el oncenio

de Leguía, el ascenso de Sánchez Cerro y los primeros desaciertos del APRA le habían enseñado cómo las oligarquías se reciclaban y arrinconaban al indio, cómo la curia católica las apoyaba, cómo los intereses de las élites cooptaban a las dirigencias de izquierda y cómo éstas, acomodaticias y endeble, exponían sus ambivalencias y desconocimiento de la realidad peruana. En su opinión el APRA (y su máximo líder, Haya de Torre), que algún momento había significado la posibilidad de construir nación en el Perú, no solamente había dejado de ser un partido revolucionario de izquierda, sino que se había convertido en un partido que representaba intereses colonialistas. Churata llegó a Bolivia huyendo de una oligarquía reciclada y de una izquierda domesticada, pero también con la firme convicción de que en los Andes, el mutismo del indio “habrá de romperse un día, a juzgar por la magnitud de este mundo y de su proceso expansivo, no cabe dudas”, pero “se romperá por el lado aristárquico de las ruinas americanas: por el indio, que es existencia con régimen en sí mismo, con raíz y cosmos” (Churata, 1957: 175, 184, 185).

A los pocos días de su llegada a La Paz, Carlos Medinaceli le hizo una entrevista en *Última Hora*, periódico que siendo propiedad de Hochschild daba cabida a la prensa independiente. En esa ocasión Medinaceli presentó a Churata como “el inmediato sucesor de José Carlos Mariátegui”, recordando que el mismísimo Henry Barbusse había dicho alguna vez que “el porvenir de la América Latina está en manos de la generación a la que pertenece Churata” (Medinaceli, “Uno de los más altos valores del Andinismo. Gamaliel Churata está en La Paz”). A los pocos días de publicada la entrevista, Medinaceli envió una carta a Armando Alba detallando las circunstancias de la llegada de Churata a La Paz y los proyectos que traía:

Churata llega desterrado de Puno. Por el diálogo que te adjunto y que se ha publicado aquí en *Última Hora*, te informarás algo. Lo cierto es que nuestro viejo amigo hoy es un marxista convencido y militante y, literariamente, un indigenista feliz. Algunas de sus “Tojrras” son magníficas. En verdad, no conocíamos su obra. Ahora tiene el propósito de ir publicando sus libros. Serán, por lo pronto, cuatro. Medulares como todo lo suyo. Es un gran prosista. El mejor del Perú actual después de Mariátegui.

Churata piensa dar varias conferencias: una dedicada a la colonia peruana, sobrepolítica: los partidos políticos en el Perú, Churata es enemigo del APRA. Otra, sobre el vanguardismo en América y las que se pueda. Después pensamos sacar aquí el *Boletín Titikaka* que creo será orientador en Bolivia y acaso, origen de un nuevo movimiento literario en Bolivia, de carácter indigenista y vernacular, como del modernismo potosino fue “Gesta” [...] Luego, posteriormente, si cuaja lo del Boletín, iniciar una Biblioteca Boliviana Popular. Abaratar a los clásicos.

Estos son nuestros propósitos del momento. Están confiados al tiempo y al devenir casual... (Medinaceli, 1979: 340-343).

Para los propósitos de este trabajo quisiera rescatar cuatro aspectos de la carta de Medinaceli: 1) la honestidad con que el autor de *La Chaskañawi* admite que los bárbaros de Potosí no conocieron realmente el trabajo de Churata: 2) la sugerencia de que en el Perú, Churata (no José María Arguedas, ni Izquierdo Ríos, ni Cirio Alegría) era el mejor pensador después de Mariátegui: 3) el proyecto de publicar en La Paz una revista que “re-oriente” la cultura y permita el surgimiento de un movimiento literario de carácter vernacular y 4) el de inaugurar una Biblioteca Boliviana Popular. Desafortunadamente ninguno de estos proyectos se hicieron realidad: ni el *Boletín Titikaka* se publicó en La Paz, ni se materializó una Biblioteca Boliviana Popular, ni prosperó una re-orientación cultural en Bolivia en los términos que reclamaba Churata. Lo que cobró fuerza, lo que cuajó, fue el activismo cultural plebeyo que Churata trajo a Bolivia, junto a un periodismo descolonizador y el proyecto de articular una teoría política descolonizadora. Esa teoría arrancaba con la propuesta de que en la década del 30 tanto en Bolivia como en el Perú “ninguna política moderna era ya posible sino alrededor de los intereses de las mayorías”, y que “para hablar de mayorías humanas había que ir a los Andes”, por lo que “una política andinista era políticamente lo más lógico y congruente” en estos países (Entrevista con el periodista peruano Wálter Ramírez en La Paz, agosto 1936).

Entonces, como ahora, privilegiar a los indios por encima de las clases medias y altas resultaba inquietante y generaba preguntas como la que Ramírez le hizo a Churata en el contexto de la entrevista arriba citada: “¿Usted ha derivado hacia el nacionalismo?”, a lo que Churata respondió: “Por qué dice usted *derivado*? [...] no puede haber política sin nación, que es lo que generalmente ocurre. Es que sostengo que la nacionalidad peruana y boliviana está en los Andes”. En la misma entrevista, Churata explicó la comprensión que tenía de la política:

La realidad viva es la historia y es la nación [y] como la política no es una ciencia especulativa, sino una artesanía de los hechos, debe convertir estas conclusiones a priori en postulados revolucionarios: he ahí el primer deber de un partido que se construye a base de la noción de la realidad (en Pantigoso, 1999: 386-394).

En 1936, Churata estaba formulando que en países como Bolivia y Perú, los ejecutores de políticas estatales antes que a problemas administrativos, civilizatorios o de presupuesto, estaban enfrentados a un problema de carácter orgánico: la constitución de una nacionalidad históricamente coherente. Churata no veía que en Bolivia la experiencia del Chaco había sido suficiente para que sus dirigencias políticas e intelectuales asumieran que la cuestión del indio constituía la gran cuestión nacional. El debate indígena, en su opinión o no se había posicionado o se había posicionado mal. Esto explica su rechazo a participar en el Congreso de Profesores Indigenistas de 1936. Consideraba Churata que entre las *estrellas* de ese congreso (Céspedes, Tamayo, Arguedas, Posnansky, etc.) sería

imposible debatir el problema educacional del indio en términos que no fueran paternalistas y civilizatorios (González, 2009: 180).

En el período que va desde la pos-guerra del Chaco a la Revolución del 9 de abril, Churata elaboró una cuidadosa lectura del “laberinto americano” en sus correlaciones con Bolivia. Diferenció en ese “laberinto”, tres periodos económicos distintos y antagónicos: la edad agraria, la edad minera, y el regreso inteligente a la edad agraria. Dando por entendido que la Colonia y la República representaron la enajenación de la edad agraria por medio de la minería, y que la única forma de revertir la situación era “tornar a la política agraria, es decir, a la tierra, pero a la tierra colectiva y nacionalizada”, Churata postulaba que en la Bolivia de 1936 estaban en juego dos economías diferentes y antagónicas: una economía de hacienda típicamente feudal, carente de dinamicidad urbana y defensora de la privatización de la tierra; y una economía de ayllu, tendiente a la nacionalización de la tierra y a la constitución del indio en sujeto nacional (“El Congreso de Profesores Indigenistas” (González, 2009: 182). Ni Tristán Marof ni Díez de Medina, que también identificaban al indio como eje de la nación y mantenían relaciones cordiales con Churata, veían las cosas con tanta precisión. Desde el socialismo, Marof planteaba una reorientación de la política económica nacional otorgando al Estado el control de la minería y la educación del indio, calculando su conversión en obrero. Díez de Medina, desde un pachacutismo de élite, reivindicaba paternalísticamente al indio, pero le resultaba inconcebible la posibilidad de compartir con él la conducción del Estado. En abierto desacuerdo con ambas propuestas, Churata lamentaba que los mejores pensadores que producía Bolivia aconsejaran que del indio “se haga artesano, mecánico, tal vez práctico en ingeniería. Mas no, ni se procure, filósofo o esteta, que todo lo que ve con las elaboraciones de la imaginación le está negado” (*El pez de oro*, 1957: 168).

Conforme se prolongaba su permanencia en Bolivia, y más por urgencias económicas que por “exitismo” profesional, Churata se vinculó a prácticamente todos los medios de comunicación de la época: diarios como *La Calle*, *Diario Socialista de la mañana*; *Última Hora*, *La Nación*, *La Tarde*, *El Diario*, etc.; revistas especializadas como *Kollasuyo*, *Revista de Estudios Bolivianos* (fundada y dirigida por Roberto Prudencio) y *Nova*, *Revista de Información y Cultura* (fundada y dirigida por Fernando Díez de Medina). En Radio Illimani, fundada el 15 de junio de 1932 con el propósito de darle cobertura al Estado boliviano durante la Guerra del Chaco, produjo un espacio titulado “El hombre de la calle”, cuyo conductor fue Carlos Cervantes. En poco tiempo sus columnas, editoriales, reseñas, entrevistas, prólogos y colofones⁴ lo convirtieron en una especie de ár-

4 El primer prólogo de Churata a un libro de autor boliviano data de 1918, cuando firmando como Juan Cajal prologó el primer poemario de Armando Alba, *Voces Áulicas*. De su segunda permanencia en Bolivia destacan sus prólogos a *La Chaskañawi*, *Novela de costumbres bolivianas*, de Carlos Medinaceli; *Lo que se come en Bolivia*, de Luis Herrero Téllez, y un colofón a *Jirones Kollavinos*, de Gloria Serrano y David Crespo Gastelú.

bitro incómodo de la vida intelectual paceña, porque sorprendía y provocaba al público lector con una vigorosa campaña de concientización nacional enfocada en el respeto al indio y a su lugar en la construcción de la nacionalidad. Fue también uno de los pocos (si no el único) activista cultural al que las dirigencias indígenas de Alcaldes Mayores Particulares percibieron como “aliado”⁵. Apoyó incondicionalmente el proyecto de la Escuela-ayllu de Warisata y el Primer Congreso Indígenal de 1945, que fue una iniciativa indígena canalizada por el gobierno de Gualberto Villarroel⁶. Desde *La Calle*, y sin firma, Churata cubrió los cinco días que duró el Congreso (del 10 al 16 de mayo), y aun cuando ninguna historiografía lo vincula orgánicamente al evento, me inclino a pensar que estuvo en contacto con sus dirigencias indígenas y discutió con ellas las experiencias de levantamientos anti-gamonalistas en el sur peruano. El hecho de que el Presidente del congreso, el aymara Francisco Chipana Ramos adoptara el nombre simbólico de Rumisonko (corazón de piedra en lengua quechua), sugiere que los indígenas bolivianos tenían conocimiento del fracasado levantamiento anti-gamonalista que Teodomiro Gutiérrez Cuevas, conocido como Rumi Maqui Ccori Zoncco (Mano de Piedra, Corazón de Oro), lideró en el sur peruano en 1915⁷. ¿Podría ser que los indígenas bolivianos descartaron la vía del “levantamiento” y optaron por formas inéditas de ejercer ciudadanía justamente para evitar una derrota similar a la de Rumi Maqui? Hasta que no se encuentren documentos que prueben lo contrario, es posible conjeturar que Churata estuvo involucrado en la preparación del Congreso y que el entusiasmo con que cubrió el evento desde la prensa escrita obedecía menos a un compromiso con el partido gobernante (MNR) que a una lealtad con la “batalla indianista”, que en su opinión se había iniciado a raíz de la conquista, cuando los indios fueron “segregados de su clima histórico por una invasión de hombres negativos a su ritmo” (“La liquidación del gamonalismo y el deber de la juventud”, 1930).

5 Invisibilizados hasta hace poco en la historiografía del activismo indígena en Bolivia, los Alcaldes Mayores Particulares (AMP) protagonizaron, entre 1935 y las postrimerías de la Revolución del 9 de abril de 1952, una vigorosa intervención política con demandas y objetivos distintos a los buscados por los Caciques Apoderados. Al respecto, consultar los trabajos de Waskar Ari-Chachaki citados en la bibliografía.

6 Para una revisión del Primer Congreso Indígenal de 1945, consultar los trabajos de Jorge Dandler y Juan Torrico A.; Laura Gotkowitz; y Pilar Mendieta Parada que aparecen en la bibliografía.

7 Sobre la rebelión de Rumi Maqui consultar los trabajos de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, Nils Jacobsen, Augusto Ramos Zambrano, Antonio Rengifo, José Tamayo Herrera, y José Luis Velásquez Garambel (2011a) consignados en la bibliografía.



La Calle, 11 de mayo de 1945



La Calle, 13 de mayo de 1945



La Calle, 16 de mayo de 1945

También desde la prensa escrita Churata difundió el trabajo de Mariátegui, subrayando que se trataba de un escritor de “aliento universal” que explicaba el fenómeno de la cultura y de la historia desde un marxismo que buscaba renovar en el Perú las grandezas del pasado “dentro de un sistema de ideas sociales en que desaparecieran los signos de toda injusticia social” (1949, 79). Lúcido en sus apreciaciones, advertía a los bolivianos que en Mariátegui “no todo era peruanismo”, que “había recibido el bautismo espiritual en Francia, de manos de Henry Barbusse”, y que su aproximación al mundo indígena era fundamentalmente teórica, que no poseía el argumento de la observación directa. Por eso,

cuando enfoca el problema de la tierra no discrimina entre el valor real del latifundio y la parcialidad; y es de los que cree que en el imperio incásico puede encontrarse una base de organización comunista. En este error incurren casi todos los teorizantes del problema del indio; y es que se sirven del documento colonial, mal condicionado y peor interpretado. Solamente cuando se penetra en el examen de la realidad objetiva los descubrimientos se suceden unos a los otros, y se sabe en qué grado la nomenclatura en uso es falsa y traiciona el contenido histórico de la realidad incaica, la cual poseyó un grado tal de sistematización administrativa, que aún hoy subsisten sus instituciones aunque metamorfoseadas o desfiguradas por la catequesis jesuítica. Sin embargo, Mariátegui será siempre el primer escritor americano que aplicó esta interpretación socialista al estudio del problema de la tierra (“El alma matinal”, 1949).

Distanciándose de la interpretación mariateguiana, Churata tenía una aproximación mucho más orgánica al “problema de la tierra”. Con anterioridad a su llegada a Bolivia, había publicado una serie de artículos en los que proponía la urgencia de “afrontar el estudio de los fenómenos sociales encarando con valentía una solución económica”, puesto que en el fondo, todo problema social tenía su origen en factores económicos. Y ya que en el Perú la base de la economía seguía siendo agraria, por tanto indígena, la única forma de restituirle integridad al indio era devolviéndole el libre usufructo de la tierra. Contundentemente, Churata concluía uno de sus escritos advirtiendo que:

No hay esperanza para esta República [Perú], desarticulada y simiesca, sin que las generaciones de hoy, las que actúan, comprendan que nuestro problema básico es el agrario, y que éste no se soluciona si no se acaba para siempre con el gamonalismo, en todas sus formas, pero sobre todo en su forma económica, y se devuelva la tierra a quienes saben trabajarla y la trabajan hace tantos siglos, naciendo sobre ella y muriendo oscuramente sobre ella, en una trágica visión a cuyo lado las alucinaciones de Poe o de Dante son apenas lugares comunes de la retórica fantasista. La orden del día, por tanto, de nuestra generación, no puede ser sino ésta: LA TIERRA PARA LOS INDIOS (“La liquidación del gamonalismo y el deber de la juventud”, 1930).

Cuando estalló la Revolución del 52, Churata se convirtió en su ideólogo más silencioso, pero también en su conciencia crítica. No fue un “movimientista”, pero apoyó un régimen que le abría posibilidades al indio y aceptó un puesto de funcionario en la Subsecretaría de Prensa, Información y Cultura (SPIC), institución eje de las políticas culturales del MNR que funcionó bajo la dirección de José Fellman Velarde, Secretario privado de Paz Estenssoro entre 1952-1956 y dos veces Ministro de Prensa e Informaciones (1952-1956 y 1958-1960)⁸. Entendía Churata que consumada la revolución, lo que había surgido en Bolivia no era, no debería ser, una élite política indigenista, sino el indio como actor político. Tarea de la Revolución era garantizar esa conquista:

Tras de la refriega social, surge en el indio el combatiente político. Ascenderá los escaños del ágora, no debemos dudarle; pero al ascender impondrá el sello de su cultura, cultura india, americana, desinfectando las pústulas criollas y mestizas, para hacer de la defunción política instrumento de progreso, de ratificación de valores históricos, de gérmenes patricios. Y eso es todo lo que la Revolución tiene que perseguir ahora, después de haber devuelto la tierra a sus dueños y a la patria (Churata, 1955).

¡Qué distinta era la visión de los revolucionarios del 9 de abril! Nada mejor que uno de los discursos parlamentarios de Víctor Paz Estenssoro para observar de cerca esas diferencias. Se trata de un discurso pronunciado el 24 de noviembre de 1944 en Tarija, cuando se debatía un proyecto para la reforma de la legislación del trabajo agrario en ese departamento. Franz Tamayo impugnó el proyecto porque como buen latifundista consideraba que una reforma agraria, además de “peligrosa para el país”, resultaba absurda, porque “en un sentido técnico, jurídico y económico, los indios nunca fueron propietarios de la tierra”. ¿Por qué entonces “devolverle” tierras al indio”? La postura de Tamayo generó todo un debate parlamentario con Paz Estenssoro, que en su discurso de refutación expuso una serie de criterios que con el tiempo se convertirían en política agraria del MNR⁹. Pero lo que hace de este discurso un documento valioso para los propósitos de este trabajo es que, en su diseño, está la mano de Churata. Este “dato”

8 Carlos Mesa anota que esta Secretaría (que dependía directamente de la Presidencia de la República) reemplazó al Ministerio de Prensa y Propaganda que el MNR había creado en 1952 para el control y difusión de la información, pero que desapareció muy pronto debido probablemente a sus reminiscencias al nazismo (Mesa, 1985: 49). En los años posteriores a la Revolución, fue precisamente desde la SPIC que el MNR promocionó a gran escala la política cultural del mestizaje.

9 Es interesante anotar que Paz Estenssoro no suscribió el proyecto, pero ante la arremetida de Tamayo sintió la urgencia de defenderlo. En sus propias palabras, se trataba de una “reforma tenue”, “apenas de una protección al arrendatario [...] que yo no me atreví a suscribirla porque mis ideas son mucho más audaces” (Paz Estenssoro, 1955: 323).

fue obtenido por Arturo Vilches Cedillo en una entrevista al periodista boliviano Ángel Tórrez, quien informó que además de desempeñarse como redactor de Radio Illimani, editorialista y columnista de *La Nación*, etc., Churata era “redactor de discursos de personalidades del gobierno, del presidente de la República, por ejemplo, era redactor de discursos de materia agraria, campesina, social, etcétera. Él escribió los discursos parlamentarios de Víctor Paz Estenssoro” (Ángel Tórrez, 2009: 238, 240). Una lectura atenta del discurso arriba aludido corrobora la información de Tórrez, pero precisando que Churata no “escribía” los discursos de Paz Estenssoro, sino que le proporcionaba materiales que luego el político boliviano utilizaba imprimiéndoles su sello personal, pero sin necesariamente borrar del todo la “mano” que los había construido. Veamos el proceso.

Comienza este discurso afirmando la necesidad de preocuparse por la suerte de “las mayorías nacionales” (concepto que se repite varias veces y siempre para autorizar el proyecto político del MNR), asumiendo que esas “mayorías” estaban incapacitadas para autodeterminarse:

[...] en Bolivia tenemos un elemento indio, un elemento impreciso, un elemento que está en proceso de formación moral y cultural.

[En la Bolivia de hoy día] la mayoría [parlamentaria] es representativa de los intereses de los grandes núcleos nacionales [...]. En este Parlamento hay representantes de los distritos mineros elegidos ya no por las empresas como antes ocurría, sino, precisamente, derrotando a los candidatos de las empresas, por las grandes masas mineras. [E]sta mayoría por lo menos tiene una idea, aunque no fuera un conocimiento completo, de cuál es la trama profunda de los acontecimientos político-sociales, a esa mayoría ya no se la convence con que, por ejemplo, para solucionar el problema del indio, baste sólo el fin ideológico, lírico. No. Es necesario, fundamentalmente, encauzar una reforma, una estructura económico-social (Paz Estenssoro, 1955: 303).

En referencia a la “cuestión agraria”, indica que históricamente la agricultura es la actividad económica que ha guiado a todos los pueblos, y que toda vez que un grupo o clase se apodera de la tierra para ejercer poder político y económico, se producen catástrofes culturales, porque despojados de sus tierras, los agricultores abandonan el campo y se aglomeran en las ciudades, dando lugar a masas urbanas desposeídas; mientras las clases dominantes generan latifundios improductivos sin capacidad de sostener una economía nacional. Por eso, en su opinión, “la lucha por la posesión de la tierra constituye el motor de las luchas sociales”. Refutando el argumento de Tamayo de que los indios “no eran propietarios de la tierra”, Paz Estenssoro recurre al consabido argumento de que “en el imperio socialista de los incas, en lo que ahora es Bolivia, Perú y Ecuador, no existía la propiedad individual” y subraya que el fundamento de la reforma agraria “no es solamente devolver la tierra a sus legítimos dueños, sino también

se desea poner la tierra en manos de quienes la trabajan” (Paz Estenssoro, 1955: 309, 312). Es hacia el final de su discurso, cuando Tamayo ya ha sido liquidado, que Paz Estenssoro empieza a mostrar el profundo desconocimiento que tenía del indio y de sus luchas reivindicativas:

Por lo general los hombres de la clase oprimida nunca son los que logran mejoras para su propia clase, y esto por una razón muy sencilla: que los hombres de una clase oprimida no tienen posibilidades económicas ni siquiera para elevarse culturalmente y desarrollar su personalidad, menos podrán efectuar una reforma o una revolución; si alguno individualmente se sitúa en el nivel superior –el caso es tan aislado y carente de sentido colectivo y social– generalmente se pone en contra de su propia clase [...] Tupac Amaru, Tupac Katari, se levantaron, evidentemente, pero, ¿quién fue el que realiza la independencia política de América? Desde luego Bolívar, hijo de españoles (Paz Estenssoro, 1955: 317).

No había en el discurso de Paz Estenssoro ningún respeto por los representantes de los distritos mineros que asistían a la sesión, ninguna coherencia con la retórica indigenista que difundía el recién fundado MNR. Lo único coherente era su confianza en la construcción de un Estado que debería asumir el control directo de la economía de la nación y asegurar “los intereses de las mayorías” en oposición a los intereses de las “minorías explotadoras” que defendía el Estado liberal. Inopinadamente, y ya hacia el final de su alocución, autoriza sus argumentos anotando que “el escritor peruano José Carlos Mariátegui, sustenta análoga posición”, y a continuación reproduce (sin citar fuentes) un párrafo del Prólogo de Mariátegui a *Tempestad en los Andes*, donde se explica que el término “gamonalismo” no designa sólo a los gamonales, sino también a la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado (Paz Estenssoro, 1955: 322). Paz Estenssoro concluye su discurso recalcando que la ley proyectada no intentaba imitar “esa moda de reformas que existe en el mundo”, que no era “una reforma exótica ni una reforma de carácter socialista”, sino tan sólo un “producto de la observación de la realidad social”, “apenas una protección al arrendatario” (Ibid: 323).

Esta somera revisión del discurso de Paz Estenssoro permite postular que Churata, desde su puesto de funcionario en la Subsecretaría de Prensa, Información y Cultura, proporcionaba a la cúpula gubernamental del MNR materiales políticos y reflexiones teóricas de gran valía, que sirvieron para que los ideólogos del MNR conocieran de cerca el proceso de las luchas indígenas antigamonalistas en el Perú, el medular trabajo de Mariátegui, y se nutrieran (sin nunca admitirlo) del también medular pensamiento de un escritor que, como Churata, desde los años veinte venía proponiendo que la única forma de revertir el “labyrintho americano” era “tornar a la política agraria, es decir, a la tierra, pero a la tierra colectiva, nacionalizada y reintegrada al indio”; que en los Andes “ninguna política moderna era ya posible sino alrededor de los intereses de las mayorías”;

y que el mutismo del indio “habrá de romperse un día [...], pero se romperá por el lado aristárquico de las ruinas americanas: por el indio, que es existencia con régimen en sí mismo, con raíz y cosmos” (“El Congreso de Profesores Indigenistas”, “La liquidación del gamonalismo y el deber de la juventud”, *El pez de oro* 175, 184-185).

Un abismo de diferencias separaba a Churata del triunfante nacionalismo revolucionario, que como ilustra el discurso de Paz Estenssoro, no contemplaba la posibilidad de que “las mayorías indígenas” actuaran por cuenta propia, de acuerdo a sus propias formas de hacer política, cultura y nación. No podía el MNR, por tanto, construir una nacionalidad históricamente coherente. Su Reforma Agraria, como años más tarde mostró Silvia Rivera Cusicanqui, no fue el resultado de un proyecto nacional. La Reforma Agraria se dio en los hechos (como consecuencia de levantamientos indígenas anti-terratenientes), y en su implementación careció de programa para llevar adelante una modernización técnica del agro y una dismantelación de estructuras políticas coloniales. Churata advirtió todas estas falencias, y las denunció desde una crítica lúcida, propositiva y carente de esencialismos pachamámicos:

No basta en efecto haberle dado tierras [al indígena y al campesino mestizo] –como se ha hecho y sigue haciéndose– si con las tierras no se le da la herramienta mecánica moderna, no se le familiariza con el motor a explosión, y por tanto no se le induce a reemplazar la tracción de sangre por la tracción de petróleo y si en la soledad de su vivencia no se le lleva radio, cinematógrafo, cultura en una palabra, entregarle la tierra es casi, no haber modificado en nada la realidad estacionaria de su existencia. [...] La Reforma Agraria no tendrá nada de comunista si se dirige sólo a realizar el plan del libertador de hacer de los indios pequeños terratenientes (“El campesino y la política. Problemas nacionales”, 1955).

No se le escapó a Churata una crítica al clientelismo y neolatifundismo indígena que había generado la Reforma Agraria al permitir el funcionamiento de aparatos sindicales paraestatales al servicio del partido gobernante:

[...] vemos ahora a dirigentes cooperativistas haciendo de gamonales con sus propios hermanos de raza. Cuando un indio que adquiere autoridad y preeminencia hace eso con otro, es buena señal de que ese indio ya no es indio, es un gamonal mimetizado en el cuerpo de un indio. Y en ese caso, el deber de las autoridades es echarlo del seno de la autoridad indígena, pues nunca será sino elemento de corrupción (“Los días en la escena. Los indios patean a los indios”, 1958).

Igualmente tenaz fue su crítica a la política cultural del mestizaje que promocionó el MNR, que instrumentalizando políticamente el proyecto civilizador del mestizaje apostaba a un país con indios, pero con indios castellanizados, subordinados al mestizo, y torpemente incorporados a la civilización occidental.

En abierto antagonismo con políticas culturales colonizantes, Churata problematizaba el éxito cultural del mestizaje recordándole a los ideólogos del MNR que “la primera naturaleza del injerto no habría de ser tanto el esteta como el pongo”. Es sin embargo justo enfatizar que los debates, polémicas y desacuerdos de Churata con el MNR no tuvieron carácter terminal. Churata nunca rompió abiertamente con el MNR. El movimientismo, por su parte, nunca lo autorizó abiertamente en la esfera pública, acaso porque en el fondo entendía que entre ellos no existía un proyecto común; o quizás porque en su sociabilidad Churata resultaba demasiado *plebeyo* para las élites culturales del partido, que nunca lo integraron a sus círculos sociales; o, finalmente, porque Churata era extranjero, ateo y exageradamente próximo a los indios. De hecho, fue uno de los pocos (en verdad poquísimos) que apreciaron la obra de Fausto Reinaga y escribió una nota celebrando la publicación de *El indio y el cholaje boliviano: Proceso a Fernando Díez de Medina* (1964),¹⁰ libro que por primera vez estudiaba la sociedad boliviana desde el punto de vista indígena y fustigaba el paternalismo colonialista del indigenismo estatal del autor de *Thunupa*.

Es igualmente justo enfatizar que de esos debates, polémicas y desacuerdos de Churata con las políticas culturales del MNR se benefició la escritura de ese libro monumental que Churata publicó en La Paz en 1957: *El pez de oro*. Ese libro lo convirtió en uno de los escritores más polémicos e incomprensidos de América Latina y el que con más claridad enfrentó los problemas teóricos que desde los años de la Independencia planteaba la construcción de una “nacionalidad revolucionaria” en la región andina. Se equivocan quienes sostienen que *El pez de oro* fue escrito en Puno a principios de siglo XX. Más preciso es decir que Churata inició la escritura de *El pez de oro* a principios del siglo XX, pero prolongó su escritura hasta poco antes de la publicación del libro (1957). La primera parte de mi argumento está documentada en una de las últimas intervenciones públicas de Churata, cuando estableció que *El pez de oro* “comenzó a ser escrito en la escuela primaria” (Conferencia en la Universidad Federico Villarreal, 1966: 64). La segunda parte encuentra fundamento en un artículo de Díez de Medina publicado poco antes del lanzamiento de *El pez de oro*. Escribe Díez de Medina:

Cuando Gamaliel Churata puso en mis manos el texto inédito de *El pez de oro* – tres años atrás– quedé literalmente deslumbrado. Tales eran su fuerza y su hermosura [...] Tratábase de un libro informe, vasto a veces, a veces relampagueante [...] Lento y rápido a un tiempo mismo [...] Confuso y lúcido a la vez [...] un libro inconcluso, ciertamente, porque faltan la síntesis final, el aristado pulimento de una mano eliminadora (Díez de Medina [1957] 1971).

10 Esa nota se publicó en *La Nación*, el 16 de julio de 1964. Está reproducida en G. Humberto Mata, *Fausto Reinaga Kaymari Jatunk'a*, 179-80.

Atento a las recomendaciones de su lector, Churata se apresuró a escribir dos textos que sirvieran de inauguración y síntesis final del libro, y los tituló “Homilía del Khorí-Challwa” y “Morir de América”. En el primero, elaboró una sofisticada crítica descolonizadora al proceso literario americano. En el segundo, discutió las condiciones de posibilidad de un Estado indoamericano haciendo claras referencias a la institución quechua-aymara denominada *Ulaka*, Consejo de Ancianos o Parlamento Amauta puesto en práctica en la escuela-ayllu de Warisata con el objetivo de ver hasta qué punto los indios poseían organismos de gobierno capacitados para responsabilizarse por sí solos del funcionamiento de la escuela (Pérez, 1962: 136)¹¹. Y si en Warisata los indios, que eran mayoría nacional, habían demostrado que esa fórmula era posible, ¿por qué no ensayarla en el manejo de la nación? Las últimas páginas de “Morir de América” ofrecen una vigorosa reflexión en torno a esas posibilidades:

Si nación supone población, población arguye mayorías, y si es así, las mayorías constituyen nación por naturaleza [...] Son ellas, entonces, la fuerza: de la Naturaleza y de la nacionalidad. Nadie puede gobernar sin que ellas lo consientan. Oigo a las minorías afirmar que ellas incorporarán a las mayorías a la nacionalidad... Argucia de tramosos: que tanto equivaldría a que la fontana, que se contiene en un cuenco de la mano, pretenda que ella incorporará la inmensidad de los océanos.

Si las minorías se apropian de los instrumentos del Estado, estar prevenidos: sobrevendrá un cataclismo. No esperéis que os lleve de la mano el taimado politiquero: ¡id vosotros; tomad el Gobierno; disponed de él!... Si les dejáis despotricar os arrancarán los intestinos. Carecen de las materias de la vida; no tienen los sentidos genésicos de la acción; cualquier enano de los vuestros es un gigante a su lado, porque vosotros tenéis naturaleza y ellos materias rarificadas. Si hubiésemos de aceptar su predominio, sería –y es– sobre la base de que la nacionalidad por ese medio será proscrita del Estado; se ejercitará el gobierno con usurpación de autoridad, consagrando la negación de la Patria (Churata, 1957: 915).

El aporte de Churata a una teoría política boliviana queda así formulado en dos hipótesis centrales para la construcción de la nacionalidad: “cuando la unidad política es facticia, rigurosamente la nacionalidad será ficticia”; y “hay muchas de esas llamadas «nacionalidades» que pertenecen a una condición negativa de la nacionalidad” (Ibid.: 886). Alguna vez Antonio Cornejo Polar, sin duda el estudioso que más efectivamente incorporó en la academia la producción cultural de la región andina, se refirió a Churata como “uno de los grandes retos no asumidos de la crítica peruana” (1989: 140). Quisiera invitar a pensar

11 En un artículo titulado “Warisata en el arte, la literatura y la política boliviana. Observaciones acerca del impacto de la Escuela-Ayllu en la producción artística boliviana y la nueva legislación educativa del gobierno de Evo Morales”, Marco Thomas Bosshard ofrece un excelente estudio de las huellas de la *Ulaka* de Warisata en la obra de Gamaliel Churata.

que Churata es también “uno de los grandes retos no asumidos del pensamiento crítico en Bolivia”.

Bibliografía

ARI-CHACHAKI, Waskar.

2014 *Earth Politics: Religion, Decolonization, and Bolivia's Indigenous Intellectuals*. Durham and London: Duke University Press.

2008-2010 “Between Indian Law and Qullasuyu Nationalism. Gregorio Titiriku and the Making of AMP Indigenous Activists, 1921-1964”. En: *Bolivian Studies Journal*.

AYALA, José Luis.

2012 “Gamaliel Churata: del largo exilio y la exclusión al homenaje póstumo”. *Pacarina del Sur*. www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/434-gamaliel-churata-del-largo-exilio-y-la-exclusion-al-homenaje-postumo. (05/06/2015).

BOSSHARD, Marco Thomas.

2008-2010 “Warisata en el arte, la literatura y la política boliviana. Observaciones acerca del impacto de la Escuela-Ayllu en la producción artística boliviana y la nueva legislación educativa del gobierno de Evo Morales”. En: *Bolivian Studies Journal*. <http://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj/article/view/12/149> (05/06/ 2015).

BURGA, Manuel y Alberto Flores Galindo.

1997 “Feudalismo andino y movimientos sociales (1866- 1965)”. En: Alberto Flores Galindo. *Obras Completas*. Tomo V. Lima: Sur. [1980].

CHURATA, Gamaliel.

1936 “Entrevista a Gamaliel Churata por Walter Ramírez”. En: Manuel Pantigoso, *El Ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

1949 “El alma matinal”. Nota editorial publicada en Cuadernos literarios, suplemento del diario Última Hora (La Paz) sábado 2 de julio.

1950 “Periodismo y barbarie”. *Trigo, estaño y mar*. La Paz: Biblioteca Gesta Bárbara.

1955 “El campesino y la política. Problemas nacionales”. *La Nación* (La Paz) viernes 2 de septiembre.

1957 *El Pez de Oro. Retablos del Laykhakuy*. La Paz-Cochabamba: Canata. Talleres de la SIPC. Reeditado en 1987 por José Luis Ayala (Lima: CORDEPUNO) y en 2012 por Helena Usandizaga (Madrid: Cátedra).

1958 “Los días en la escena. Los indios patean a los indios”. *La Nación* (La Paz) martes 25 de febrero, 4.

1968 “Saludo en Reinaga a un digno sucedáneo del Visorrey de Chayanta”. *La Nación* (La Paz) jueves 16 de julio, 1964. Reproducido en G. Humberto Mata, Fausto Reinaga. *Kaymari Jatunk'a*. La Paz: “Renovación” Ltda.

1989 “Conferencia en la Universidad Federico Villarreal”. En: Godofredo Morote Gamboa. *Motivaciones del escritor: Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal. [1966].

2012 “Manuel González Prada”. En: *Gesta Bárbara* 3. Homenaje al 10 de noviembre de 1810. Reproducido en Wilmer Kutipa Luque, Gamaliel Churata. Textos esenciales.

2013 “La liquidación del gamonalismo y el deber de la juventud”. *Voz del Pueblo* 1.2 Puno, marzo 1930. Reproducido en Arturo Vilchis Cedillo, Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante. Puno: Universidad Nacional del Altiplano. [2008]

CORNEJO POLAR, Antonio.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

DANDLER, Jorge y Juan Torrico A.

1984 “El Congreso Nacional Indígena de 1945 y la rebelión de Ayopaya (1947).” En: *Bolivia. La fuerza histórica del campesinado*. La Paz: CERES.

DÍEZ DE MEDINA, Fernando.

1971 “Gamaliel Churata y El pez de Oro”. *El Diario* (La Paz) junio 1957. Reproducido en Gamaliel Churata et al., Antología y valoración. Lima: Ediciones Instituto Puñeño de Cultura.

ENCINAS, José Antonio.

1932 Un ensayo de escuela nueva en el Perú. Lima: Imprenta Minerva.

GONZÁLES FERNÁNDEZ, Guissela (Comp.)

2009 *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

GOTKOWITZ, Laura.

2003 “Revisiting the Rural Roots of the Revolution”. En: *Proclaiming Revolution: Bolivia in Comparative Perspective*. Cambridge: Harvard University Press

JACOBSEN, Nils.

1993 *Mirages of Transition. The Peruvian Altiplano, 1780-1930*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

KUTIPA LUQUE, Wilmer. (Ed.)

2012. *Gamaliel Churata. Textos esenciales*. <http://www.scribd.com/doc/109383858/13/JOSE-MALANCA> (05/06/2015).

MARÍN, Patricia.

1992 *Tras la huella de Gamaliel Churata en Bolivia. Una aproximación al indigenismo 1932-1936*. Tesis. FLACSO-La Paz.

MEDINACELI, Carlos.

- 1979 “Epistolario”. En: Mariano Baptista Gumucio. *Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. La Paz: Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora. [1918-1944].
- 1932 “Uno de los más altos valores del Andinismo. Gamaliel Churata está en La Paz”. Entrevista a Gamaliel Churata. Última Hora (La Paz) sábado 4 de junio. 6. <http://gamalielchurata.blogspot.com/2007/09/carlos-medinaceli-recordado-escriptor.html> (05/06/2015).

MENDIETA PARADA, Pilar.

- 1999 “La visión del otro: el Congreso Indigenal de 1945 en la ciudad de La Paz”. En: *Historias, Revista de la Coordinadora de Historia* 3.

MESA, Carlos.

- 1985 *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Gisbert.

PANTIGOSO, Manuel.

- 1999 *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

PÉREZ, Elizardo.

- 1962 *Warisata, la escuela-ayllu*. La Paz: Empresa Industrial Gráfica E. Burillo.

PAZ ESTENSSORO, Victor.

- 1955 “La Reforma Agraria”. En: *Discursos parlamentarios*. La Paz: Canata.

RAMOS ZAMBRANO, Augusto.

- 1985 *Rumi Maqui. Movimientos campesinos de Azángaro*. Puno: Centro de Publicaciones IIDS-UNA.

RENGIFO, Antonio.

- 1977 “Semblanza del Mayor de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas Rumi Maqui”. *Revista Campesino* 7.

SAAVEDRA, José Luis.

- 2015 “¿Por qué la Biblioteca del Bicentenario se apropia de libros peruanos?”. *Página Siete* (La Paz) sábado 11 de abril. <http://www.paginasiete.bo/opinion/2015/4/11/por-biblioteca-bicentenario-apropia-libros-peruanos-53031.html> [05/06/2015].

TAMAYO HERRERA, José.

- 1982 *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima: Treintatrés.

VELÁSQUEZ GARAMBEL, José Luis.

- s.f. “Indigenismo, Orkopata y Gamaliel Churata”. <http://www.scribd.com/doc/5739-8163/Orkopata-Indigenismo-y-Gamaliel-Churata>. (05/06/2015).

- 2011a *Las luchas por la escuela in-imaginada del indio*. 2ª edición. Puno: Diario Los Andes.
- 2011b “La lógica híbrida de la poética del caos de Gamaliel Churata”. Puno: Cultura y Desarrollo domingo 18 de diciembre. <http://punoculturaydesarrollo.blogspot.com/2011/12/la-logica-hibrida-de-la-poetica-del>. (05/05/2015).

VILCHIS CEDILLO, Arturo.

- 2008 *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. México: América Nuestra - Rumi Maki.
- 2009a “El andar de Churata en Bolivia. Conversación con Ángel Tórres en Chuquiago Marka”. En: Maya Aguiluz Ibargüen (Coord.) *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. La Paz - México: UNAM/ CIDES, Plural.
- 2009b “Cronología de Arturo Pablo Peralta Miranda, Gamaliel Churata”. En: Maya Aguiluz Ibargüen (coord.) *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. La Paz - México: UNAM/ CIDES, Plural.

Este artículo se entregó para su revisión en marzo y fue aprobado en mayo de 2015.

Las chicherías y el imaginario de la modernidad. Oruro 1900-1930

**The chicherías and the imaginary of modernity,
Oruro 1900-1930**

Luisa Andrea Cazas¹

Resumen

El ideal del trabajador en el proyecto liberal moderno era el de un hombre trabajador, sobrio, limpio, racional y buen padre de familia; que garantizará la protección de la familia y, desde el seno de esta, la reproducción ideológica de la modernidad. En la ciudad de Oruro, considerada el ejemplo de la ciudad cosmopolita durante los años que abarca este estudio (1900-1930), los cambios económicos impulsados por la revitalizada economía estañífera siguieron coexistiendo con las prácticas laborales tradicionales. Dentro de estas actividades artesanales –por las características y connotaciones de su oficio– destacaban las chicherías, lugares donde se comercializaba una ancestral bebida de maíz: la chicha. A pesar del éxito económico de esta actividad, la chichería se constituía en sí misma en un espacio opuesto al trabajo, era acusada de fomentar la vagancia y la borrachera. Además de ser un lugar sucio y de excesos humanos irracionales, todo lo contrario al imaginario que pretendía mostrar la urbe moderna.

Palabras clave: Modernidad // Imaginario // Trabajo // Chicha // Chicherías.

Abstract

The ideal worker in the modern liberal project was a hardworking, sober, clean, rational and a good family man in order to ensure the

¹ Obtuvo la licenciatura en Historia en la Facultad de Humanidades UMSA el año 2013. Cursó estudios en la Maestría en Estudios Latinoamericanos, CIDES-UMSA. Actualmente realiza la tesis de maestría enfocada en la temática de: Tambos, mercados y ferias en la ciudad de La Paz. Temas de investigación: Mundo laboral, mercado interno, actores populares y migración campo-ciudad. E-mail: luisa.andrea.cazas@gmail.com

protection of the family and, within this, the ideological reproduction of modernity. In the city of Oruro (Bolivia), considered the example of cosmopolitan city during the years of this study (1900-1930), economic changes driven by the tin economy continued coexisting with traditional labor practices. Within these context, highlighted the chicha, an ancient corn drink marketed by the chicheras. Despite the economic success of this activity, the chicheras constituted itself into a no work space. They were accused of encouraging vagrancy and drunkenness, opposite of the imaginary purporting to show the modern city.

Key words: Modernity // Imaginary // Work // Chicha // Chichera.

Introducción

Debido a la creciente demanda de estaño a principios de Siglo XX, los centros productores de este mineral se vieron fuertemente afectados en su vida institucional y cotidiana y su población y autoridades tuvieron que extremar esfuerzos para responder al nuevo requerimiento. Como resultado de este importante movimiento económico, la ciudad de Oruro, capital del departamento donde se encontraba uno de los más importantes centros de explotación de estaño, cobró una vitalidad muy diferente a la que había mostrado durante el siglo XIX. En consecuencia se desarrolló en la ciudad un inusitado como positivo movimiento urbano al conjuro del pensamiento reinante del momento: la modernidad.

El imaginario de la modernidad a inicios del siglo XX iba acompañado necesariamente de la necesidad de generar los protagonistas ideales: hombres modernos. Ellos debían asumir en sus mentes la doctrina del trabajo y actuar en relación con ella; así, debían seguir la premisa de que “El hombre moderno, no pierde jamás su tiempo. Hace uso del reposo, no abusa de él jamás. El abuso del reposo es ociosidad” (Roudes, 1913:43).

La demanda de trabajo organizado durante la segunda revolución industrial, modificó una vez más la organización intrafamiliar y los roles de cada uno de sus integrantes en el creciente mercado de consumo. Las mujeres y los niños debían abandonar su estatus de obreros en las fábricas, para convertirse en ávidos consumidores de lo que aquellas producían. La bonanza económica permitió abrir el hogar a una división laboral por género, donde el hombre ocupaba el lugar de trabajador y la mujer y los hijos el de consumidores. Estas transformaciones se recreaban y ratificaban en el discurso y en el imaginario.

En la década de 1920, el Estado –en su amplio concepto–, se hizo partícipe y defensor de la nueva tendencia, exaltando la idea de bienestar generada por el trabajo. El tiempo de esparcimiento y de ocio, cuando se creía excesivo, era sancionado moralmente, práctica que dio lugar a una aliada tan poderosa como mal entendida: la disciplina (Hobsbawm, 2001:207).

La disciplina laboral marcaba una clara división entre el tiempo de la faena y el de descanso, por lo que cada actividad debía estar estrictamente cronometrada. En cuanto al trabajador moderno, éste debía tener siempre una predisposición positiva hacia el trabajo, de tal forma que trabajar no debía ser meramente una cuestión de subsistencia, sino un deber moral. Para implantar esta idea en el imaginario de los trabajadores, se utilizó una serie de estrategias de convencimiento.

Se emplearon medios bastante variados para fomentar dichas ideas y hacerlas circular: clubes para trabajadores, periódicos, escuelas dominicales, institutos industriales, sociedades para el perfeccionamiento mutuo, salas de lectura, bibliotecas, cajas de ahorro, iglesias y capillas, se buscaba el perfeccionamiento mental y moral, el recreo y la diversión racionales de sus socios (Rudé, 1981: 220).

En este contexto, los Estados nacionales empezaron a controlar el quehacer cotidiano de las personas con el fin de obtener su ideal laboral: varón, sobrio, limpio, buen padre de familia y trabajador apasionado. En esta cruzada, las chicherías se constituirían en el mayor peligro para lograr este imaginario moderno del trabajo, pues ellas se hallaban relacionadas precisamente con la vagancia, la borrachera, lo anti higiénico y lo no racional, es decir lo excesivo. La chichería sería el sinónimo de cuatro aberraciones –vagancia, borrachera, suciedad e irracionalidad– que entrarían en conflicto con esa sociedad ideal y que hasta el día de hoy tienen eco².

El imaginario sobre el trabajo y la realidad ocupacional en la ciudad de Oruro

El censo con el que se inauguró el siglo XX en la ciudad de Oruro, arrojaba en la sección de profesiones y oficios, una presencia mayoritaria de artesanos, comerciantes, mineros y agricultores, seguido en menor grado de las profesiones consideradas liberales. En el Oruro de la época, marcado por el crecimiento de población minera a partir del descubrimiento de la mina “La Salvadora”, la realidad ocupacional había experimentado significativas transformaciones como puede observarse en el siguiente cuadro:

2 A principios del 2015, surgieron voces de disidencia ante la presencia de ciudadanos de la ciudad de El Alto-Bolivia en el centro comercial MEGACENTER, catalogado por mucho tiempo, como un espacio elitista y sectorial. Los comentarios en contra sostenían que los “alteños” ensuciaban, “olían mal” (higiene) y no utilizaban con propiedad el espacio de distracción (irracional).

Cuadro 1
Profesiones y ocupaciones en la ciudad de Oruro, 1900

Ocupación	Cantidad	Ocupación	Cantidad	Ocupación	Cantidad
Abogados	69	Cocineros	720	Propietarios	596
Albañiles	293	Comerciantes	1.735	Religiosos	20
Arrieros	80	Costureras	1.107	Sastres	405
Agricultores	474	Chicheros	302	Sombrereros	411
Bordadores	51	Estudiantes	977	Sirvientes	110
Canteros	28	Herreros	141	Talabarteros	51
Médicos	16	Hilanderos	146	Tejedores	358
Militares	170	Hojalateros	95	Zapateros	240
Mineros	1.913	Impresores	32	No consta	819
Músicos	32	Ingenieros	32	Veleros	12
Panaderos	200	Joyereros	40	Telegrafistas	18
Pastores	3	Lavaderos	380	Tejedores	358
Carniceros	171	Peluqueros	38	Profesores	70
Carpinteros	228	Pintores	17	Cigarreros	56
Otras ocupaciones	303	TOTAL: 13.317 Habitantes económicamente activos			

Cuadro elaborado con base en Montaña (1972: 100)

Mineros (1.913), comerciantes (1.735) y costureras (1.107) fueron las ocupaciones que destacaron por su cantidad. En un segundo grupo se encontraban: estudiantes (977), propietarios (596), sombrereros (411), tejedores (385) y agricultores (474). El tercer grupo reunía: lavaderos (380), chicheros (302), albañiles (293), carpinteros (228) y panaderos (200). Las ocupaciones registradas en el ejercicio censal situaron las actividades predominantes en el comercio, la minería, la artesanía y la agricultura.

De las 43 categorías ocupacionales que estableció el censo, sólo las costureras eran consignadas un trabajo netamente femenino; el resto de las trabajadoras mujeres se distribuía entre el comercio y la cocina; así, las chicheras –en gran parte mujeres– aparecen registradas en género masculino.

El uso de la categoría laboral en masculino no era únicamente una cuestión de redacción, sino que se percibe sutilmente la intención de masculinizar esta última ocupación, posiblemente con el objetivo de desvirtuar la relación entre la mujer y el comercio del alcohol.

La importancia que tenía el ámbito laboral de la producción de chicha en la ciudad puede ser analizada a través del siguiente cuadro elaborado también para 1900 en el que se hace la relación entre profesiones y el número de habitantes de Oruro:

Cuadro 2
Relación entre profesiones y habitantes. 1900

Profesiones	Habitantes
1 abogado	230 personas
1 médico	916 personas
1 sacerdote	704 personas
1 chichero	52 personas

Fuente: elaboración propia en base a los datos de Montaña (1974).

La cantidad de chicherías, de acuerdo con los datos anotados y los comentarios de la época era considerada “¡algo verdaderamente monstruoso! en tanto que los panaderos y carniceros escasamente alcanzaban a la misma proporción, sumados” (Montaña; 1972: 98). La presencia de una chichera por cada 52 habitantes mientras que había un médico por cada 916, son datos que permiten no solo estimar la importancia cuantitativa de las chicheras, sino la preocupación de las autoridades por la situación “poco moderna” de la sociedad orureña.

En 1921 se levantó un nuevo censo de población. Para ese momento, la realidad ocupacional se mostró dividida en varios sectores: el sector productivo de materias primas, el transformador de materias primas, el liberal, el improductivo y el diverso. Por los criterios que se alcanzan a entender, es de suponer que las chicheras fueron incorporadas en el sector transformador de materias primas, como puede observarse en el siguiente cuadro:

Cuadro 3
Profesión o condición de la población en Oruro. 1921

Productores de materias primas	Agricultores y mineros
Transformadores de las materias primas	Industriales, transformadores, comerciantes: <u>Industrias varias</u> : curtidores, guarnicioneros, silleros. <u>Industria madera</u> : ebanistas, carpinteros. <u>Industria de metales</u> : fundidores, cerrajeros, herreros, estañeros, hojalateros. <u>Industria de la alimentación</u> : panaderos, carniceros, cerveceros, fabricantes de licores. <u>Industria del vestido y otros</u> : sombrereros, sastres, costureras, modistas, floristas, zapateros y barberos. <u>Industria en las artes</u> , letras y ciencias: impresores, encuadernadores, joyeros y relojeros.
Profesiones liberales	Religiosos, judiciales, médicos, enseñanza, ciencias, artes y letras
Diversos	Labores domésticas, empleados y jornaleros

Sin ocupación momentánea	Niños, alumnos de escuela y estudiantes
Improductivos	Vagos, presidiarios, prostitutas, mendigos

Fuente: elaboración propia con base a los resultados del censo de 30 de octubre de 1921.

En esta oportunidad, las chicheras se hallaban consignadas entre los fabricantes de licores, así, al igual que en el censo anterior de 1900, figuraban entre la población activa pero manteniendo su carácter masculino, como chicheros.

Siendo el pensamiento “moderno” completamente racional y objetivo, caracterizado por una rigurosa división entre tareas laborales y ociosas (vagos, presidiarios, prostitutas, mendigos), y de tiempos para la faena y el descanso, además de una profunda censura del ocio y el esparcimiento, las chicheras y chicherías se hallaban en contradicción permanente, ya que como sector laboral, se hallaban consignadas como transformadores de materias primas, pero los espacios donde trabajaban eran los de la vagancia y la borrachera, formas de comportamiento vinculadas con el ocio y, por lo tanto, lo contrario al ideal de la modernidad.

Estas contradicciones, sin embargo, no sólo abarcaban al mundo de las chicherías, sino al conjunto de la sociedad urbana. La industria minera había desplegado en la ciudad de Oruro iniciativas muy interesantes gracias a la inversión de capitales extranjeros y el impulso de empresarios nacionales; sin embargo, hacia 1920 era aún incapaz de generar puestos de trabajo asalariado masivos para responder a la demanda. La mayor parte de los asalariados se hallaba aún dentro de la minería, y la mayor parte de los oficios y ocupaciones se encontraba entre los sectores artesanal y comercial.

Esta situación preocupaba a las autoridades locales y al mismo Estado que, con el objetivo de subirse al carro del progreso buscaban seguir los discursos de la modernidad. A lo largo y ancho del mundo el discurso acerca del trabajo “moderno” –enraizado en el modelo capitalista– encandilaba a estados, gobiernos y empresarios con su estructura de división del trabajo en pos de una mayor productividad, en tanto que sus efectos socavaban la base familiar y alteraban la vida cotidiana. El discurso que convertía al trabajo en un valor moral tenía impacto social, estatal y cultural. El trabajo era un deber, un compromiso obligatorio y, sobre todo, una elección moral; en ese entendido, el amor al trabajo recibía el apoyo y el elogio de varias instituciones, mientras desencadenaba las sanciones a la vagancia, el control y uso del ocio para adoctrinar al pueblo³.

3 Sobre estos conceptos de trabajo y vagancia, y la relación de esta última con el consumo de alcohol es importante señalar la política estadounidense de la Ley Seca. En Estados Unidos, durante mucho tiempo las bebidas alcohólicas habían sido enemigas de los empresarios industriales, por la ausencia de los obreros a los centros de trabajo. En 1919, gracias a una medida promovida por grupos religiosos, se prohibió la fabricación, venta y transporte de bebidas alcohólicas. En realidad, se propició el surgimiento de miles de centros ilícitos para beber, llamados “speakeasies” (bares clandestinos), y de una nueva forma de actividad de-

Ese discurso estaba muy lejos de la realidad ocupacional y social que bullía en la ciudad de Oruro, con una mayoría de su población dedicada a la artesanía y al comercio, con profesiones libres y oficios sin patrones, además de la atractiva oferta de excesos y dispersión de las chicherías. En Oruro prevalecía lo estudiado por Gustavo Rodríguez en la “Industrialización, tiempo y cultura minera”, el tema del “San Lunes”, es decir, la prolongación del fin de semana, costumbre que, siguiendo a Thompson (1979) “fue una práctica muy arraigada en los procesos de industrialización capitalista” (Rodríguez; 1989: 2).

En el tiempo del ocio y del descanso, la actividad de las chicherías era un remanso. Inmersas, por su trabajo, en el mundo de la fiesta y la vagancia, eran generadoras de conflicto con respecto al tiempo que exigía la disciplina laboral. Y asimismo, formaban parte de una especie de resistencia en contra de una *modernidad* que no respetaba y hasta censuraba el tiempo del descanso⁴.

La disciplina laboral y la vagancia

La ciudad moderna latinoamericana generó a inicios del siglo XX nuevos valores copiados en gran parte de las grandes urbes europeas. Entre estos valores, mencionados en el libro de Fanny Muñoz sobre la ciudad de Lima (2001), se hallaban las nuevas formas de entender el ocio y de gozar el tiempo de ocio. Sin lugar a dudas el ocio debía estar dirigido a diversiones que promovieran la *culturización*: asistir a teatros, a conciertos, reuniones en salones, bailes delicadamente elaborados en ausencia total de lo descomedido y lo grotesco.

Para Clara Lida (2001) que estudia las ciudades de México, el término ocio fue cambiando desde la idea de descanso hasta ser considerado como una palabra que denota vicio:

Así, un término como “ocio”, que en sus orígenes había significado descanso (otium), a lo largo del tiempo adquiere la connotación execrable de indolencia, holgazanería, vagancia. Es decir que un término cuya connotación era el reposo y el esparcimiento pasó de ser una necesidad considerada natural, a denotar vicios que se debían erradicar y sustituir por medio de coacciones legales y de la invoca-

lictiva, conocido como “bootlegging” o contrabando de alcohol. La prohibición, que a veces fue conocida como “el experimento noble” acabó en 1933 con saldos nunca previstos. Grupos de personas se habían enriquecido con el tráfico y peor aún, se habían formado mafias..

- 4 Fue en 1924 fecha en la que se implementa la ley seca en Bolivia. Sin embargo, la chicha y el muk'u de Cochabamba se mantenían incólumes incluso pese a la internación de chicha del Perú, la denominada “chicha baya”. El costo de la chicha extranjera o la de otros departamentos de Bolivia era el mismo que en 1920. Se puede presumir que ante la demanda de chicha en Oruro, algunas personas optaban por comprar el producto extranjero o el de otros departamentos a menor precio, pues la chicha del valle era la más buscada por su calidad. Obviamente, los impuestos generados por este movimiento económico eran muy importantes para el municipio de Oruro y así lo reconocían sus operadores.

ción moralista y coercitiva el trabajo virtuoso y productivo. Así, el ocio debía ser vencido por el negocio (*neg-otium*). (Lida; 2001:7).

Desde nuestra perspectiva, la palabra ocio y vagancia en distintos tiempos y lugares adquiere una carga normativa y moralista. El ocio, según la RAE, es: “Cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad”. Además de “tiempo libre de una persona” y “diversión u ocupación reposada, especialmente en obras de ingenio, porque estas se toman regularmente por descanso de otras tareas”. Dentro del contexto de *modernidad* de principios de siglo XX, el ocio debía ser también un tiempo racionalmente administrado en bien de la lectura, y la *cultura*. Existía desde esta visión una diferencia entre el tiempo de ocio que era corto y el tiempo largo, que era el del trabajo.

Por su parte la vagancia, a diferencia del ocio, perfila una imagen mucho más irreverente: “Pereza y falta de ganas de hacer algo”; mientras que el vago es una persona “sin oficio y mal entretenida”, además de “holgazán, perezoso, poco trabajador” (RAE).

Las acusaciones en contra de los vagos en las ciudades eran numerosas. Según la investigación de Lida, la poca creación de trabajos en América Latina y la existencia de trabajadores artesanos, creaba conflictos que en vez de ser solucionados con tareas macro a nivel económico, eran castigados y sancionados. Muchos eran los criterios que juzgaban la libertad de oficio de los artesanos quienes no tenían que dar cuentas a nadie sobre sus horarios y atenciones, así, “los mecanismos de coacción fueron incorporando nuevos principios jurídicos del incipiente liberalismo y desarrollando en la práctica reglamentos y políticas coercitivas” (Lida, 2001:6). Se busca propiciar nuevos trabajadores por la sanción a los artesanos y otras formas laborales pero no se promueven en realidad formas de trabajo distintas.

El grupo selecto de la elite era quien debía hacer cumplir los designios modernos del tiempo de trabajo, y quienes ponían los ejemplos: “Ellos eran quienes normaban conductas, horarios y ocupaciones, restringían el acceso a los espacios de diversión e imponían penas, castigos y supuestos correctivos a quienes pretendieran disponer libremente de sus momentos de ocio” (Lida; 2001:6).

De acuerdo con la misma autora, en Guatemala y México la gente sin empleo o subempleada, era siempre eran criticada y vigilada; y las sanciones a los considerados como vagos podían pasar por la cárcel y trabajos en construcción

En otras palabras, los sospechosos de vagancia eran, sobre todo, artesanos con algún grado de calificación y con oficio, aunque a menudo estuvieran desempleados o subempleados en una ciudad en la que escaseaba la oferta laboral y sobraban trabajadores (Lida; 2001: 13).

Por su parte, en la ciudad de Lima de fines del siglo XIX, un documento oficial indicaba: “El vago es un criminal, un germen, cuyo funesto contagio es indispensable contener, muy particularmente en las naciones jóvenes que, reclaman la actividad de todos los elementos vitales para la obra del engrandecimiento y del progreso”⁵.

En el caso boliviano de principios de siglo XX, se vio una opción para redimir a personas consideradas como vagos; si bien no cumplían el servicio militar, sí podían estar sometidos a ser reclutados por los ministerios de Guerra y Colonización:

No todos los sorteados regían el servicio militar, sino que se veían impedidos de prestarlo o de presentarse en los centros de destino por distintas causales, tales como la exclusión de condenados a pena corporal que hubiesen cumplido su condena, los vagos y mal entretenidos, pero puestos a disposición de los ministerios de Guerra y Colonización (Ley de Servicio Militar) (Oporto, 2007: 126).

“Los vagos en su auge”⁶

En este contexto de lucha por la modernidad y contra el ocio improductivo y el vagabundaje, en las ciudades bolivianas de Oruro y Cochabamba se empezó a criticar el símbolo de estos vicios: las salas de juego y las chicherías, que empezaron a ser vistas como espacios de vagancia y perdición. Así en Cochabamba, “asociados a la fiesta y la algazara, chicha y chicherías fueron acusadas de fomentar el ocio, el vicio y la holgazanería por aquellos sectores que levantaba el pendón del ascetismo, la puntualidad y el amor al trabajo como virtudes ciudadanas” (Rodríguez y Solares, 2012: 60).

En Oruro, siguiendo el caso anterior, se publicó en el periódico *La Época* de 1922, una denuncia acerca de los jugadores de dado, sospechosos y presuntos vagabundos que se aglomeraban en la calle Cochabamba. Decía la denuncia:

Desde hace tiempo los jogones que existen en la calle Cochabamba, son demasiado concurridos, por vagabundos sospechosos, en donde se distraen hasta hacer hora para poner a prueba todas sus habilidades, y aun siendo en perjuicio de toda la vecindad. Estos elementos por lo general se ocupan de jugar al dado y con este pretexto ven a que persona pueden hacerle ya sea el cuento del tío o por lo menos ver si se recoge a su domicilio para que de este modo tomen posesión de cosas que jamás les pertenece ni les ha pertenecido. Suplicamos pues al señor intendente tome nota de nuestra voz y ponga remedio a ello para salvar la población de estos elementos (*La Época*, 14 de enero de 1922: 3).

5 “Documento sobre Subprefecto del Cercado de Lima, BNP 1896”. Citado en Muñoz; 2001: 64.

6 Subtítulo, extraído de la nota de prensa “Los vagos en su auge” (*La Época*, 14 de enero de 1922: 3)

La otra denuncia que se publicó quince días después en el periódico, hacía referencia también a la misma calle Cochabamba y llamaba la atención a las autoridades para que se ponga fin al asunto. Las quejas giraban otra vez en torno a los vagos y a sujetos de actitud perniciosos:

Vagos y mal entretenidos. En los fondines de la calle Cochabamba existen individuos, sin ocupación conocida, que son un peligro para la sociedad. Declarados vagos esos sujetos, como elemento pernicioso, será conveniente que se les envíe a las Colonias, con las seguridades del caso (Periódico *La Época*, Oruro, 1 de febrero de 1922: 3).

El malestar que generaba la presencia de estudiantes *vagando* por las calles repercutía en la prensa, y por medio de este medio de comunicación se intentaba que la situación cambie:

Velando por las buenas costumbres y por la seguridad de los educandos, igualmente llamamos la atención del señor jefe de policía, para que accediendo a la insinuación, ojala tuviera de hacer vigilar las horas de salida constituyendo una comisión especial ya que los docentes no pueden extender su vigilancia en las horas de teatro (La Prensa de Oruro, 12 de marzo de 1926:4).

El cuidado que se tuvo con respecto a la borrachera, no solo tocaba el aspecto moral, también se cuidaba la imagen de la estructura material de la *modernidad*. Las autoridades locales empezaron a tomar medidas de control y represión sobre el problema; así, personas que eran encontradas en la plaza durmiendo ebrias eran recogidas por un carro de color verde, que era destinado específicamente para esta función. Luego venía la sanción pública ejemplificadora, la condena tenía que ver con un castigo público. Si un vecino se hallaba barriando las calles muy temprano, era que estaba siendo castigado por haber sido encontrado borracho, por exceder las normas de buen comportamiento.

Esta ya no era solo una lucha contra la embriaguez, sino que cruzaba los hábitos y costumbres que la población tendría que adquirir. Si bien las primeras iniciativas partían desde el Estado, las ideas del control y desaparición de la embriaguez bajaban hasta las esferas de la vida cotidiana, como eran la policía, las autoridades municipales, los educadores y la misma familia. Por un lado se trataba de la necesidad de mantener un control laboral y económico; por el otro, de un fin moralizador que pretendía cuidar el orden y el progreso de la sociedad.

El problema de la borrachera

La borrachera como mal social fue una preocupación constante de la opinión pública de la época. Durante las fiestas del carnaval de 1902 en la ciudad de

Oruro, una nota de prensa recomendaba a la población, la necesidad de moderación y sobriedad en el consumo de bebidas alcohólicas. Decía la nota:

No se crea con la lectura de estas líneas que nosotros pretendamos darla de moralizadores en lo absoluto, ni que juzguemos que el pueblo deba abstenerse en todo y por todo, de las diversiones de carnaval, no hay nada de eso, pero sí exigimos que haya orden, moderaciones y sobre todo sobriedad en la bebida (*El centinela del Pueblo*, Oruro, 10 de febrero de 1902: 1).

De forma sutil, *El Centinela del pueblo* asumía desde la opinión pública una postura de enseñanza ética y sugería especialmente a la clase artesana diferenciar la valoración de los festejos:

La clase artesana, nuestros queridos compañeros del trabajo deben comprender que si son necesarios las distracciones y los placeres, para endulzar las amarguras del trabajo, es necesaria también la medida en todo, porque el exceso de los placeres, produce el hastío, destruye el organismo humano y mata la actividad (*El Centinela del Pueblo*, Oruro, 10 de febrero de 1902: 1).

Pero estas recomendaciones no se quedaban únicamente en la ética personal, sino que se convertían en parte de la formación cívica y la responsabilidad ciudadana, cuando relacionaba la moderación con temas como la recuperación del Litoral:

Que las libaciones al Dios Baco no lleguen al exceso, es nuestro deseo, que cada artesano se divierta y tenga unos momentos de solaz en compañía de los que pertenecen por la sangre o la amistad, y que en medio a sus dispersiones, no olvide a su patria desgraciada y a su Litoral cautivo (*El Centinela del Pueblo*, Oruro, 10 de febrero de 1902: 1)⁷.

Si bien durante el tiempo de carnaval el ambiente lúdico se apoderaba de toda la ciudad y, por lo tanto, las recomendaciones iban para todos los habitantes, durante el resto del año, la fiesta debía trasladarse a los márgenes de la sociedad, en los barrios populares, donde el tiempo y la concepción de lo simbólico tomaban otras connotaciones, una de ellas era la disciplina del trabajo:

Lo popular, dotado de una concepción del uso del tiempo que no valoriza la disciplina del trabajo y hace de las fiestas una extensión de la vida cotidiana, que vive

7 No olvidemos que uno de los mitos más arraigados de nuestra historia patria es el que indica que la noticia de la invasión chilena a Antofagasta llegó a oídos del presidente Daza, éste no tomó ninguna medida de emergencia porque se hallaba festejando el carnaval. A pesar de haberse demostrado la falsedad de este hecho, el mito continúa como parte de la enseñanza cívica contra la fiesta y la embriaguez.

guardando con celo su memoria histórica en las comunidades indígenas o cruza las fronteras étnicas en las chicherías, es desestructurado y reducido a los intersticios de la sociedad (Rodríguez y Solares; 2011: 227).

Entendiendo a la fiesta y la borrachera como parte de la expresión cultural del mundo popular, pero viendo también la necesidad de disciplinar a los trabajadores en su vida cotidiana para mejorar las relaciones sociales, y la vida económica y comercial; las autoridades locales empezaron a cuidar que no se dañe la moral pública con escenas que se consideraba repugnantes, como eran las de excesos en el consumo de la chicha en las chicherías:

Notamos que muchos de estos establecimientos sirven de lugar de entretenimiento a todas luces perjudicial a mucha gente de la clase obrera que pierde en ellos su tiempo, con grave perjuicio de sus ocupaciones. Llamamos la atención de la autoridad a quién esta corresponda a fin de que se evite en lo posible, escenas verdaderamente repugnantes y que dañan a la moral pública (Periódico La Nación de Oruro, 18 de abril de 1897:3).

El disciplinamiento de los trabajadores, base de la modernidad en una ciudad que se consideraba era la más industriosa del país, pasaba necesariamente por atacar el mal de la borrachera, estableciendo formas de control público de los borrachos, como recuerdan los antiguos habitantes de la ciudad:

Obviamente que estos encuentros con el Baco andino a través de la chicha, llevaba a varios parroquianos a tratar de recogerse a sus casas y ‘ser cortados por el frío orureño’, lo cual llevó a que varios duerman en plena vía pública o en la plaza principal, para lo cual era necesario contar con una fuerza especial que se dedicara a cuidar el ornato público, por ello es recordado que los ‘borrachos en la vía pública eran recogidos por el célebre LEMANTRE con su carro verde’ (Llanque y Vergara; 2006: 57).

‘Existía un carro verde que se los cargaba a los borrachitos cuando estaban mareados o tomando en las calles y también a cualquier persona que éste en ese estado y les castigaban al día siguiente ya cuerdos haciéndoles barrer la plaza- y más era la vergüenza que te vean barriendo’ (Llanque y Vergara; 2006: 58).

La preocupación por la incidencia del consumo de alcohol, que generaba también el desorden público, no era sólo una apreciación exagerada, ya que, parece ser que era una costumbre muy arraigada, como puede verse en el siguiente cuadro sobre los arrestos de la policía de Oruro en 1916:

Cuadro 4
Movimiento de arrestados en la Policía de Seguridad de Oruro 1916

Razón	Cant.	Razón	Cant.	Razón	Cant.	Razón	Cant.
Por allanamiento	25	Por corrupción de menores	3	Por incumplimiento	110	Por juegos de azar	7
Por abuso de confianza	22	Por desorden	781	Por faltamiento	251	Por injurias	63
Por atropellos	25	Por desertores capturados	6	Por desacato	67	Por estafa	27
Por abigeato	37	Por devolución de especies	57	Por disparos de tiros	7	Por ebrios	874
Por maltrato y heridas	115	Por manos violentas	124	Por orden judicial	50	Por pelea	353
Por pagos	36	Por riñas	36	Por rateros	85	Por robos y hurtos	88
Por remitidos	37	Por sospecha , robo y hurto	24	Por seducciones	21	Por sospechas	51
Por sospechosos	19	Por violación	10	Por vagos , y perjudiciales	17	Por abuso de confianza	12
Por ebrias	90	Por desorden	219	Por riña	60	Por faltamiento	65
Por injurias	227	Por incumplimiento	62	Por manos violentas	55	Por pagos	57
Por devolución de especies -	28	Por seducciones	10	Por escándalos	28	Por calumnias	57
Por maltratos y heridas		Por corruptores de menores	14	Por remitidas	7	Por orden judicial	8
Por rateras	17	Por sospecha, robo y hurto	33	Por peleas	271	Por robo y hurtos	37
Por desacatos	21			Total: 4806			

Fuente: Resumen del movimiento de arrestados en la Policía de Seguridad de Oruro, 1916: 31.

Como puede observarse, el número de arrestados por ebriedad y sus consecuencias, tanto de hombres como de mujeres era muy alto, mucho mayor a otro tipo de delitos como el hurto o la calumnia. Así, por ejemplo, el número de hombres arrestados por ebriedad llegaba al 18% del total y los arrestados por desórdenes –muchas veces causados por el consumo de alcohol– llegaba al 16%. Desde esta perspectiva, la embriaguez se constituía realmente en un mal social que había que extirpar.

La higiene pública y las chicherías

Para el pensamiento de la modernidad, las chicherías eran criticadas no sólo por su relación con la embriaguez, sino también por las características especiales de su elaboración. La forma de preparación de la chicha tenía sus detractores, hablando higiénicamente, sobre todo el *muqueado* del maíz⁸. Según la explicación de Camino, la chicha era acusada de provocar la locura y la ociosidad: “(...) incluso ahora vista como una bebida repugnante por el muqueado, o que puede concluir a la locura o la ociosidad” (Camino, 1987:75).

El tema de la higiene pública, asumido como una responsabilidad social del municipio formó parte del proyecto de modernidad. En este punto, la opinión pública criticaba constantemente la falta de higiene de las clases populares, lo que implicaba al mismo tiempo su falta de civilidad y modernidad. En este tema, la chicha y las chicherías fueron también el principal objeto de la crítica.

Para 1904, salió una nota de prensa en el periódico *El Obrero*, en el cual se hablaba de la higiene pública. El artículo muestra preocupación por la salud de la población y en varias partes habla de los problemas digestivos que produce la chicha, más aún si la señalan como una bebida de consumo diario de parte del sector obrero:

Parece que buen número de obreros contraen dolencias de estómago, intestinos e hígado, por la ingestión de sustancias nocivas o mal dosificadas, en líquidos que acostumbran tomar como bebida diaria citaremos, por ejemplo, la chicha (*El Obrero*, 1904: 2).

Una de las sugerencias que el periódico hizo, fue la de crear un laboratorio toxicológico con el objetivo de analizar los productos de consumo, entre ellos la chicha: “¿No podría el Municipio instalar un laboratorio toxicológico, para reconocer todo producto alimenticio, haciendo destruir los mal elaborados?” (*El Obrero* de Oruro, 3 de noviembre de 1904: 2)

Al finalizar el artículo, se volvía a convocar al municipio para el control higiénico de los alimentos en bien de la clase trabajadora:

Indicamos al competente señor Henriot, para la dirección de esa Oficina Municipal, así el proletariado se vería menos expuesto a adquirir enfermedades crónicas de un carácter tan oscuro, que suelen dejar casi siempre a los galenos entre gallos y medianoche (*El Obrero* de Oruro, 3 de noviembre de 1904: 2).

La vigilancia higiénica también llegó a los mercados, acompañada de las consabidas quejas y sugerencias; así, el periódico *La Revancha* indicaba:

8 El mukeado es el proceso por el cual se produce una fermentación del maíz con el uso de la saliva.

Llamamos la atención de quienes corresponde acerca del completo desaseo que existe en los mercados de Santo Domingo y Plaza Campero. Los puestos donde se expande diariamente artículos de primera necesidad se encuentran en condiciones completamente antihigiénicas. Además, sería muy conveniente disponer que todas las expendedoras de carne cambien con frecuencia sus delantales pues lejos de exhibirlos limpios y absolutamente “blancos” los ostentan completamente “negros” y repugnantes (Periódico *La Revancha* de Oruro; 1 de mayo de 1926:3).

Los controles higiénicos que ejecutaba el municipio de la ciudad de Oruro a principios del siglo XX formaban parte cotidiana como parte del aseo público. Las decisiones al respecto aparecían como Ordenanzas Municipales, en las que se determinaba, por ejemplo:

Ordenanza de aseo

- (...) Se prohíbe bajo multa de 1 a 5 Bs.:
 (...) g) Caminar por las aceras llevando bultos que incomoden o interrumpen el paso a los transeúntes.
 j) Galopar caballos en las calles
 p) **Poner banderas y señales en las puertas de las chicherías.**

Fuente: Periódico *La Reforma*, Oruro, 19 de abril de 1921, pág.: 2.

El objetivo que se tenía, posiblemente, era el de ordenar la ciudad y hacer que se la pueda observar mucho más limpia y diseñada armónicamente. Así, para un autor de la época, la higiene de los puestos de venta: “Tiene la mejor y más valiosa pavimentación. La higiene pública y privada constituye el pan del pueblo. Hoy se ha colocado (Oruro) entre los primeros de la República” (Pinilla, 1929:12). Si la Alcaldía Municipal era la encargada de planificar el orden y la higiene de la ciudad, el cumplimiento y control de las disposiciones municipales quedaba bajo el control de la policía, como especificaba la siguiente ordenanza:

Art. 21.- Quedan en vigencia las ordenanzas municipales que no se hallen en contradicción con la parte cuyo cumplimiento se encomienda a la policía municipal que será responsable por toda infracción que no se corrija en su oportunidad. Oruro, Abril 15 de 1921. Jefe de Policía Urbana (*La Reforma*, Oruro; 19 de abril de 1921: 2).

El desorden, la falta de higiene, e inclusive la falta de control eran causa de críticas dirigidas a las chicherías, símbolos de las taras que había que superar para llegar a la modernidad. Así, una nota periodística titulada “accidente de trabajo”, que informaba sobre un accidente de trabajo en una chichería, aprovechaba también para hacer un llamado al intendente, para que impida la venta de la chicha, generando preocupación sobre la salud e higiene. Así se consignaba en el periódico la noticia:

En una fábrica de chicha de la calle “Cochabamba”, ha muerto de manera súbita un mozo: Víctor N que se ocupaba en la fabricación del popular líquido, al tiempo de manipular en un perol, en el que hervía la disolución del muko; el desgraciado cayó de cabeza, muriendo instantáneamente. A propósito, recomendamos al suplido intendente de la urbana el decomiso de la partida del brebaje que no sería extraño fuese puesto a la venta (*La Reforma*, Oruro, 12 de marzo 1920: 3).

En el caso anterior, la preocupación del periodista no iba hacia la falta de seguridad “industrial” que había provocado el accidente, sino que se centraba en la necesidad de resguardar la salud y la higiene públicas, previniendo de antemano que la chicha donde había caído el muerto pudiera ser vendida, dando por sentada la irresponsabilidad y la falta de higiene intrínseca entre los productores de chicha.

La modernidad buscaba establecer orden, sobriedad y además higiene. En este periodo, en el que se había ya descubierto el sistema de pasteurización y empezaba a ser utilizado en la elaboración “industrial” de alimentos y bebidas, el hecho de que en la fabricación de la chicha se mantuviera la elaboración tradicional del muko masticando el maíz, parecía ser algo totalmente antihigiénico y poco moderno.

Las chicherías, los escándalos y la moral pública

Las tabernas fueron en muchas ciudades de inicios del siglo XX espacios de ocio y relacionamiento de las nuevas clases populares urbanas relacionadas al mundo del trabajo. Jorge Uriá (1999), en su artículo sobre las tabernas en España: “La taberna en Asturias a principios del siglo XX”, destaca este papel mostrando también el imaginario que se tenía sobre estos sitios y el peligro que entrañaban los mismos para la moral pública. Dice Uriá en su estudio:

La taberna, en fin, a pesar de las teorizaciones de los criminólogos, pese a ser una de las plasmaciones más evidentes de un problema social como el del alcoholismo, pese incluso a las condenas y suspicacias unánimes que suscitaba, era una realidad insoslayable en el ocio popular y en las relaciones sociales cotidianas que caracterizaban a la clase obrera (Uriá, 1999).

Además del peligro moral para la vida de los obreros, el autor destaca que de forma oculta, las tabernas eran vistas también como peligrosas políticamente, ya que había la posibilidad de que las tabernas fueran también centros de discusión política, en un momento en que la visión por parte de las élites hacia las organizaciones obreras no es para nada positiva.

La misma percepción era la que se tenía sobre las chicherías por parte de las élites orureñas, que mostraban en la opinión pública sus prejuicios frente no sólo al ocio y la falta de higiene de estos centros de sociabilidad popular, sino también su peligrosidad moral, más aún en el caso de las mujeres, sobre las cuales el Es-

tado moderno debía mantener el control y el orden. De esta manera, el medio de control que antes ejercía la iglesia sobre los cuerpos femeninos pasaba al Estado y el sitio de perdición era la chichería, donde se juntaban tres elementos peligrosos: alcohol, mujer de la clase popular y escándalo público.

El peligro moral que implicaba el ambiente de la chichería, podía ampliarse a toda la calle y la vecindad, así, vivir al lado de una chichería podía implicar ser víctima de escándalos públicos. Este hecho fue parte del imaginario de la vida de las chicherías, como se destaca en las opiniones de los cronistas de los periódicos de la época.

Frente a este imaginario, estudios actuales sobre el tema, como Calla y Albó (1993) y Rodríguez y Solares (2011) destacan la necesidad de estudiar el fenómeno de las chicherías en toda su complejidad, ya que si bien por un lado eran espacios necesarios de sociabilidad, era también cierto que podían ser lugares de peligro para los asiduos visitantes y sus vecinos. Los primeros autores indican que “Como todo en la vida, la chicha tiene sus lados positivos y negativos. Borrachera escándalos y peleas son el espectáculo que, día a día, ofrecen chicherías. Pero (ver) solamente este lado sería acercarse de manera simplista al complejo fenómeno de los miles de litros que se consumen (Calla, 1993:18), mientras que los segundos, “la bebida, por una parte ayuda a tensionar el ambiente vecinal, por otra parte, las chicherías, pueden efectivamente servir para cobijar delincuentes; ambas, licor y copas, no son empero la raíz última de la inseguridad ciudadana, un fenómeno multidimensional” (Rodríguez y Solares; 2011: 240).

El imaginario de la peligrosidad de las chicherías para la moral pública y los valores de la vida moderna provocaron en Oruro un conflicto en el que las mismas chicherías se enfrentaron a la autoridad y la opinión pública.

En 1915 se produjo en la ciudad de Oruro, una huelga de las chicherías contra de la elevación de los impuestos a la chicha. El objetivo subyacente de la subida de impuestos era la eliminación de los centros de consumo del licor en cuestión y esto fue percibido por las directas afectadas. El conflicto, más allá de su desarrollo, sirvió para que saliera a la opinión pública el imaginario que giraba en torno a este tema. Un primer argumento para el cierre de las chicherías fue el de la moralidad y la necesidad de evitar el escándalo. Así, en el periódico *El Industrial*, se leía lo siguiente:

No queremos, esta vez, mostrar la inmoralidad con todos sus coloridos, porque francamente, repugnar, como repugnan los vicios patentizados en toda su desnudez. En edición anterior al tratar de los patentes municipales, hicimos notar que la convivencia de calificación a las chicherías, sea elástica, es decir que sabiendo uno por uno hasta donde las circunstancias permiten se logre la paulatina extinción de esos centros de la inmoralidad. Detallar y hacer relación suscita probar que no es exagerada la calificación que le damos, todavía es mayor inmoralidad. Basta decir que en las tendencias de nuestra referencia se originan los delitos más horrendos, los excesos más infamantes (*El Industrial*, Oruro enero de 1915: 2).

Un segundo argumento, esgrimido también en *El Industrial*, trataba de la necesidad de velar por la cultura y la lucha en contra de lo “no moderno”:

El poder comunal constituido para velar por la salubridad pública, también tiene otras atribuciones, tales como la de fomentar la cultura a la vez que extirpar los males que se caracterizan en el bajo pueblo. Y si este es su deber, pues, miran con indiferencia lo que siendo hoy un defecto, mañana será el flagelo de futuras generaciones (*El Industrial*, Oruro enero de 1915: 2).

El escrito invitaba a ignorar las amenazas de las chicherías, pues veía en esta huelga la posible desaparición de esos recintos, así, para el periódico, la pelea que se tenía desde finales del siglo XIX en contra de las chicherías tendría su epílogo y se habría logrado salvaguardar a los trabajadores, los obreros y también a los artesanos:

Recordemos que las chicherías hicieron una reclamación colectiva, exponiendo que si no se da feria a su solicitud, se verían obligadas a cerrar sus negocios. Este era el momento oportuno de aprovechar tan ventajosa y pacífica manera de clausurar las chicherías, (que) no son simplemente casa de expendio de esa bebida que apenas es un pretexto para el desenfreno de gente desbordada del nivel normal. El negocio consiste principalmente en la admisión de bacanales, por cuyos epílogos son la ruina del infeliz obrero que sin darse cuenta anima hacia su perdición y el de su familia desde el momento que aquel se ha entregado al vicio (*El Industrial*, Oruro, enero de 1915: 2).

Finalmente, aparecía el argumento de la necesidad de cuidar, vigilar y proteger la imagen de una ciudad que se había transformado a principios de siglo XX en una de las más progresistas y modernas.

Oruro pueblo laborioso en el que buscan hospitalidad así los hijos de los departamentos hermanos como súbditos extranjeros, merece entrar a una vida que dignifique su honor y nombre. Para ello es preciso contener la oleada que inadvertidamente va tomando proporciones que al no desviarla prudentemente, llegará a ser próspera (*El Industrial*, Oruro, enero de 1915: 2).

En resumen, para el periodista de *El Industrial*, la desaparición de las chicherías de la ciudad sería beneficiosa para la moral, la higiene, el orden y el progreso de la ciudad, es decir, para el triunfo de los valores de la modernidad.

Rodríguez y Solares explican la razón de estos ataques moralistas que se dieron también en Cochabamba. La razón que indican los autores es el del miedo de que otras formas de ser, vivir, actuar y hasta negociar eran un inconveniente a sus anhelos *modernos*:

No se trataba precisamente de repentinos ataques de moral, buenas costumbres y salubridad lo que provocaba este cambio de actitud, sino la certidumbre de que “otro comercio” y los otros habitus o modos de vida, con su dinámica estorbaban sus ansias de modernidad señorial y sus modos de sociabilidad (Rodríguez y Solares, 2011: 60).

A modo de conclusión

Los valores de la modernidad: orden social, moral pública, higiene, ética del trabajo, respeto a las jerarquías, vida familiar con roles establecidos; valores surgidos en la Europa moderna, fueron preconizados y defendidos por las autoridades y la opinión pública de las ciudades latinoamericanas y Oruro no escapó a los mismos principios, más aún en una época en la que los mismos orureños se vanagloriaban de ser la ciudad más moderna del país. Frente a estos valores se hallaba una calle, la calle Cochabamba, que mostraba más bien todo lo condenable: la suciedad, la vagancia, los escándalos y el desorden de una vida de vicios, todo ello representado por el imaginario de las elites, en las tradicionales chicherías y sus propietarias, las chicheras.

En el presente trabajo mostramos cómo, en esta lucha de valores y percepciones en un contexto de formación de la clase obrera como fue el Oruro liberal, se ocultaba una profunda contradicción: por un lado se reconocía la importancia económica de la producción de chicha, mientras que, por el otro lado, se criticaba a la misma como causante de todos los males sociales de la ciudad.

En este contexto, las chicheras, en su triple condición de mujeres, trabajadoras y pertenecientes a la clase popular, se convertían en actrices sociales marginales y es que la imagen de la chichera se oponía al ideario de mujer y madre de la época en cuestión.

El imaginario de la elite que defendía la necesidad de extirpar la borrachera como una enfermedad moral, veía únicamente una arista de todo el complejo mundo de la chicha; sus argumentos no reparaban en que el beber chicha no solo implica el embriagarse, sino también una estructuración social del beber y, desde esta perspectiva, las chicheras llegaban a ser las facilitadoras sociales por excelencia. El imaginario de la modernidad no contemplaba que era en la chichería donde se cerraban negocios, se disolvían conflictos, se discutía políticamente y se construían lazos sociales; tampoco tomaban en cuenta que las chicherías en Oruro eran parte fundamental de la sociedad, que las chicheras convivían con el poder y muchas de ellas habían aumentado su negocio con la instalación de picanterías.

Esta percepción sesgada de una parte de la sociedad que pretendía ser moderna, se desvanecía en última instancia cuando muy posiblemente los propios periodistas que criticaban ácidamente a chicheras y chicherías en sus medios de comunicación, acudían en sus ratos de ocio a servirse un vaso de chicha acompañando los picantes tradicionales servidos por las peligrosas chicheras de su

imaginario social. De esta manera, si bien la cerveza terminó por desbancar a la chicha de la cultura popular urbana de Oruro, la cultura de la chichería y la picantería forman hasta hoy parte indisoluble de la ciudad que a inicios del siglo XX fue el ejemplo de una ciudad moderna y cosmopolita.

Fuentes

Documentos oficiales:

Cartilla para la aplicación de la tarifa Municipal sobre artículos destinados al consumo. Oruro Bolivia. 1924. Tipografía Comercial.
 Informe Municipal de la ciudad de Oruro 1914
 Informe del Prefecto de Oruro 1914
 Informe de los actos administrativos del Prefecto: 1918
 Informe Prefecto que presenta a la consideración del H. Concejo Municipal: 1914 y 1915
 La ordenanza Municipal, de 15 de octubre: 1903
 Memoria de los actos del Concejo departamental La Paz; 1883: 1
 Ordenanzas de reformas económico-administrativas Jorge Palenque. Plan de hacienda municipal. Oruro, noviembre de 1921. Tipografía "comercial".
 Oruro Patentes municipales, 1901. 1920 y 1925.
 Presupuesto del Concejo Municipal de la ciudad de Oruro: 1898, 1904, 1907, 1910, 1911, 1912, 1913, 1915, 1919, , 1921, 1923, 1925, 1926, 1927
 Resumen de las labores de la Municipalidad de 1915 y 1927
 Resultados del censo practicado el 30 de octubre de 1921. Palenque. Jorge Oruro y su población absoluta, relativa y específica. Tipografía Comercial 1922 Oruro, Pág.: 17.
 Resumen de las labores de la H municipalidad de Oruro 1927.
 Resumen del movimiento de arrestados en la Policía de Seguridad de Oruro; 1916: 31.

Hemerográficas:

Periódico El Centinela del Pueblo, Oruro, 1902.
 Periódico La Época, Oruro, 1922.
 Periódico El Ferrocarril, 1906.
 Periódico El Industrial, Oruro, 1915.
 Periódico La Nación, Oruro, 1888 y 1897.
 Periódico El Obrero, 1904.
 Periódico El País, Oruro, 1890 y 1911.
 Periódico La Palestra, Oruro, 1924
 Periódico La Prensa, Oruro, 1918, 1926.
 Periódico La Revancha, Oruro, 1926.
 Periódico La Reforma, Oruro, diario de la mañana; 1921.

Bibliografía

AILLÓN SORIA, Esther.

2007 “Sucre: ¿La “ciudad letrada”? Ensayo sobre la experiencia social del espacio urbano”, *En: Estudios Bolivianos N° 13, El espacio urbano andino*. La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

ALBO, Xavier.

1981 *La cara aymara de La Paz. El paso a la ciudad*, La Paz, editorial: CIPCA.

BARRAGÁN, Rossana.

2009 *La Paz en el siglo XIX. Colección bicentenario*. Tomo 3, La Paz, Impreso en La Razón.

BLANCO, Pedro Aniceto.

1890 *Diccionario geográfico República de Bolivia*, Tomo 4, Departamento de Oruro, La Paz, Sociedad Geográfica.

CABIESES, Fernando.

1996 *Cien siglos de pan: 10.000 años de alimentación en el Perú*. Lima, Editorial: Universidad de San Martín de Porres.

CALLA, Mildred y Xavier Albó.

1993 “La buena chicha”. En: *Cuarto intermedio*, Cochabamba, Compañía de Jesús.

CALDERÓN JEMIO, Raúl.

1994 “La ‘deuda social’ de los liberales de principios de siglo: una aproximación a la educación elemental entre 1900-1910” En *Data: Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, vol 5, La Paz.

CAMINO, Lupe.

1987 *Chicha de maíz: bebida y vida del pueblo de Catacaos*. Perú, Editorial: CIPCA-PIURA.

CARRERA DE ANTROPOLOGÍA, UTO.

2006 *Oruro, 400 años en su historia. Polifonías II*, Oruro, Latina editores

DEPARTAMENTO DE ESTADO DE LOS ESTADOS UNIDOS.

1994 *Reseña de la historia de los Estados Unidos*, s/e.

DORRONSORO ÁLVAREZ, Javier.

1999 “El trabajo a través de la historia”, en: <http://www.filosofia.net/materiales/numero9a.htm>, Descargado el 11 de octubre de 2012.

ESCOBARI DE QUEREJAZU, Laura.

1987 *Industria molinera boliviana*, La Paz, Asociación de industriales molineros A.D.I.M.

2009 *Mentalidad social y niñez abandonada, La Paz, 1900- 1948*, La Paz, IFEA, PLURAL.

FONTANA, Josep.

1982 *Historia, análisis del pasado y proyecto social*, Barcelona, Crítica.

HAMES, Gina.

2003 “*Maize-beer, gossip, and slander: Female tavern proprietors end urban ethnic cultural elaboration in Bolivia 1870-1930*”, en Tacoma: Revista de Historia Social, <http://www.questia.com/library/1G1-11897836/maize-beer-gossip-and-slander-female-tavern-proprietors> Descargado el 5 de diciembre de 2013.

HOBBSBAWM, Eric.

1976 *Bandidos*, Barcelona, ARIEL.

2001 *La era del capital (1848-1875)*, Buenos Aires, Editorial: Crítica

IÑO DAZA, Weimar Giovanni.

2010 “Aproximación a la presencia de extranjeros en Oruro moderno y cosmopolita (1900-1930)”, En: *Vivir la modernidad en Oruro 1900-1930*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

JACOBO, Annie.

1999 “La noción del trabajo, relato de una aventura socio-antropo.histórica”. En: *Revista Sociología del trabajo*, <http://www.ceil-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2013/06/st4jacob.pdf> Descargado el 25 de agosto de 2011.

LIDA, CLARA E., PÉREZ TOLEDO, Sonia.

2001 *Trabajo, ocio y coacción. Trabajadores en México y Guatemala en el siglo XIX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

LLANQUE, Jorge y VERGARA, Oscar.

2006 *La vida de los orureños en tiempos de Patiño*, Oruro, Comité centenario, CEPA, PIEB.

MALLO, Jorge.

1877 *Doscientos cincuenta y cinco aforismos de Economía Política*, Sucre, Imprenta de Pedro de España.

MENDIETA, Pilar.

2010 “Oruro y el proyecto modernizador a principios del siglo XX en Bolivia”. En: *Vivir la modernidad en Oruro 1900-1930*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

MIER, Adolfo.

[1906] *Noticia y proceso de la villa de San Felipe de Austria la Real de Oruro*. La Paz, Colección IV centenario de Oruro, ASDI-SAREC, IFEA, Instituto de Estudios Bolivianos.

MONTAÑO ARAGÓN, Mario.

1972 Síntesis histórica de Oruro., s/e

MORALES, José Antonio.

1999 “Economía”, En: *Bolivia en el Siglo XX. La formación de la Bolivia Contemporánea*, La Paz, Harvard Club de Bolivia.

MUÑOZ, Fanny.

2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú- Universidad del Pacífico –IEP.

OPORTO, Luís.

2007 *Uncía y Llallagua. Empresa minera capitalista y estrategias de apropiación real del espacio (1900- 1935)*, La Paz, IFEA- PLURAL

PINILLA, Julio Gutiérrez.

1929 *Oruro industrial, comercial y cosmopolita, Obra de propaganda*, Oruro, Imprenta: Moderna.

QUIJANO, Aníbal.

2000 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) En: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf> . Descargado el 9 de agosto de 2012.

RIEZNİK, Pablo.

2001 “*Trabajo, una definición antropológica*”, Revista: Razón y Revolución, <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/prodetrab/ryr7Rieznik.pdf> , Descargado el 18 de enero de 2012.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia.

1996 *Los trabajos de mujeres: explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto*, La Paz, Editorial: Mama Huaco.

RODRÍGUEZ OSTRÍA, Gustavo.

1986 “Industrialización, tiempo y cultura minera”, Texto inédito, Simposio: Minería: Pasado y Presente, Instituto de Estudios Sociales y económicos. Universidad Mayor de San Simón.

RODRÍGUEZ, Gustavo y SOLARES, Humberto.

1991 “Fronteras interiores y exteriores: Tradición y modernidad en Cochabamba 1825-1917” Texto inédito, Tercer coloquio internacional: Tradición y modernidad en los Andes, Cochabamba.

2011 *Maíz, chicha y modernidad. Telones y entretelones del desarrollo urbano de Cochabamba (Siglos XIX y XX)*, Santa Cruz, Editorial El País, Santa Cruz- Bolivia.

RODRÍGUEZ, Gustavo.

1999 “Industria: Producción, mercancía y empresarios”, En: *Bolivia en el Siglo XX. La formación de la Bolivia Contemporánea*, La Paz, Harvard Club de Bolivia.

ROUDES, Silvain.

1913 *El hombre que hace fortuna, su mentalidad y sus métodos*. Barcelona, imprenta de los Sucesos de Hernando.

RUDÉ, George.

1981 *Revolución popular y conciencia de clase*, Barcelona, Editorial; Crítica.

SAIGNES, Thierry.

1993 *Borrachera y memoria: la experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz, Editor: Hisbol.

THOMPSON, E. P.

1995 *Costumbres en común*, Barcelona, editorial Crítica.

URBANO, Henrique.

1991 *Modernidad en los Andes*, Perú, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

URÍA, Jorge.

1999 “La taberna en Asturias a principios del siglo XX. Notas para su estudio”. En: http://www.historiacontemporanea.ehu.es/s0021-con/eu/contenidos/boletin_revista/00021_revista_hc05/es_revista/adjuntos/05_05.pdf, Descargado el 3 de abril de 2012.

Este artículo se entregó para su revisión en enero y fue aprobado en abril de 2015.

Expansiones escriturarias. “Lo nacional” en la narrativa boliviana contemporánea

Scriptural Expansions. The “national” in the contemporary Bolivian narrative

Magdalena González¹

Resumen

El propósito de este ensayo es leer en clave de “lo nacional” algunas obras de la producción narrativa de Bolivia. Esta categoría no es estable ni permanece inalterable a lo largo del tiempo, sin embargo, permite establecer puentes o líneas de análisis entre algunas obras del siglo XX y del siglo XXI. Realizaremos esta indagación a partir de las estrategias utilizadas por los autores para poner en cuestionamiento la noción de lo nacional en las producciones literarias con el objetivo de observar el modo a partir del cual se configura desde el propio relato.

Palabras clave: Literatura nacional // Bolivia // Escritura.

Abstract

The purpose of this essay is to read in terms of *the national* the works of four Bolivian writers. The nation is not a category that remains stable or inalterable in time. Nevertheless, it allows to establish bridges or analytical perspectives among literary 19th and 20th centuries literary works. We read the works of these four writers considering the strate-

1 Es Licenciada en Letras Modernas (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), coordinadora del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas e integrante del comité editorial de la editorial Portaculturas. Residió en Bolivia entre 2005 y 2010. Actualmente se desempeña como docente y es investigadora en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC, donde lleva a cabo su Doctorado en Letras con la tesis titulada “Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)”. Estudia, difunde y promociona en Argentina la literatura y la cultura bolivianas. Dirección: magdagonzalezalmada@hotmail.com

gies used by them to question the notion of the national. The objective is observing these elements in the modes of narrative configuration given in the works themselves.

Key words: National literature // Bolivia // Writing.

Solo lo inerte es mudo. Solo la muerte absoluta
no tiene nada que decir.

George Steiner, *Extraterritorial*

Encontramos en la narrativa boliviana del siglo XXI una pluralidad de voces, una presencia amplia y variada de escritores² con preocupaciones disímiles y estilos literarios que se cristalizan en diversas estrategias narrativas. Para abordarlas, creemos necesario retomar brevemente a algunos autores y momentos históricos del siglo XX tendiendo un puente imaginario entre ellos, no porque creamos que existe una cronología o que estos autores no podrían escribir sin la presencia de sus antecesores, sino que, en todo caso, queremos complejizar el análisis y observar esas distancias, esas proximidades y esos alejamientos para analizar las direcciones que ha tomado la narrativa de este siglo. Tomar algunos “hitos” de la literatura canónica del siglo XX para pensar y reflexionar sobre la del siglo XXI desde la categoría “lengua nacional”, nos permite observar las tensiones y los intersticios que se generan a partir de esta categoría “totalizadora”.

Mediante la lectura de los textos³ que conforman nuestra investigación, configuramos tres líneas de análisis presentes en la escritura de estos autores: algunos textualizan el territorio, generalmente de La Paz, otros “destextualizan” a las ciudades o aparecen desmarcadas como hemos llamado en otra oportunidad⁴ y,

2 Aquí no tendremos en cuenta cuestiones vinculadas a la edad o más bien referidas a la generación. Nos interesa la producción literaria del siglo XXI más allá de las edades cronológicas de los autores y de generar una categorización a partir de ella.

3 Se trata del corpus que integra nuestra investigación para acceder al Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba titulada “Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)” que está compuesto por Juan Pablo Piñeiro (*Cuando Sara Chura despierte, Illimani púrpura*), Edmundo Paz Soldán (*El delirio de Turing, Norte*), Giovanna Rivero (*Las camaleonas, Tukson*), Sebastián Antezana (*La toma del manuscrito, El amor según*), Rodrigo Hasbún (*El lugar del cuerpo*), Liliana Colanzi (*Vacaciones permanentes*) y Maximiliano Barrientos (*Diario, Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer*).

4 Ver nuestro artículo “El futuro llegó hace rato. Panorama de la narrativa boliviana de la primera década del siglo XXI” en Revista 88 grados disponible en www.88grados.net/2014/01/el-futuro-llego-hace-rato/. En nuestra investigación hablamos de “literatura marcada” para

en otros casos, las ciudades aparecen como telón de fondo, sosteniendo la acción principal. Esta cuestión de la textualización del territorio nos interesa en la medida en que también desde allí podemos pensar en términos de la construcción de lo nacional. Durante el siglo XX, el territorio fue uno de los tópicos privilegiados por la narrativa boliviana; el altiplano, el Chaco, la mina eran metáforas del espacio que quería ser configurado con alcance nacional. Ser boliviano tenía que ver con la ocupación de esos espacios, su territorialización y el alcance del Estado. Allí donde el Estado no llegaba, no había presencia ni soberanía nacional. Los territorios más abandonados (el Litoral, el Acre y el Chaco) fueron ganados por naciones vecinas como consecuencia de conflictos bélicos que tuvieron un gran costo para el Estado boliviano. La configuración de lo nacional hasta la mitad del siglo XX, al menos, ha tenido que ver con esos espacios más vinculados a la región occidental del país, emparentados íntimamente con las actividades comerciales principales: la minería y el latifundio. Y la narrativa del siglo XX armó sus cánones a partir de estos espacios: la novela indigenista, el ciclo de la Guerra del Chaco y la narrativa minera. Más allá de textualizar un territorio, de hacerlo propio y pretender hacerlo nacional, los escritores querían configurar a los sujetos que debían llevar adelante los diversos proyectos de nación. Aunque aparecieran personajes indígenas o mineros en estas obras, el sujeto privilegiado por los escritores era, en términos generales, un mestizo letrado. Tanto *Raza de bronce* (1919) como *Sangre de mestizos* (1936), *Creación de la pedagogía nacional* (1910) y *Nacionalismo y coloniaje* (1943) por nombrar algunas, forman parte de esa literatura (narrativa y ensayística) que pretendió explicar a la nación, sus diversos proyectos y a los sujetos que eran su representación. La escritura es una escritura utilitaria, con un fin específico, anclado en un pensamiento político y que subordina el aspecto estético a una programática textual. Es el vehículo –no un fin en sí mismo– en el que se materializa el objetivo de crear una literatura nacional entendiéndola como una literatura que represente elementos sociales y políticos. En este sentido, creemos con Homi Bhabha que “la dinámica de la escritura y la textualidad nos exige repensar la lógica de la causalidad y la determinación mediante la cual reconocemos lo “político” como una forma de cálculo y acción estratégica dedicada a la transformación social” (Bhabha, 2002:43). Lo que refiere a las causalidades y a la literatura como una expresión de lo político es lo que nos lleva a observar la escritura como un vehículo de expresión de estas manifestaciones.

Mientras existía este canon que tenía un objetivo político y social, otros autores, desde la periferia del campo literario, escribían sin resignar la cuestión

aquellos textos que presentan marcas territoriales y lingüísticas, “literatura desmarcada” para aquellos textos que no tienen ninguna marca territorial o lingüística y “literatura del in-between” (tomando la categoría de Homi Bhabha) que reúne textos en los cuales las ciudades aparecen como telón de fondo y no aparecen marcas lingüísticas definidas con precisión.

estética, privilegiándola. Las obras de Saenz, Borda, Estenssoro, Mundy, problematizan al Estado boliviano pero con un profundo sentido literario. *Felipe Delgado* (1979) y *El loco* (1966) son ejemplos de que es posible leer a estas obras en clave política y social aunque no haya en ellas un proyecto “postulatorio” vinculado a lo nacional⁵.

Respecto de la narrativa del siglo XXI, no hay una escritura que pretenda configurar un proyecto de nación o un sujeto nacional que encarne ese proyecto. Hay un desplazamiento en relación a ese objetivo, una voluntad de escribir por fuera de él. Trascendiendo la cuestión de la tradición literaria, aparecen obras que llevan más allá ese alejamiento en torno a los temas nacionales. Nos preguntamos: ¿existe en la literatura boliviana un cuestionamiento en torno a una “lengua nacional”? En principio, creemos que no. Que la lengua, como el Estado y el territorio, no se han puesto en entredicho en estos autores.

Asimismo, creemos que este conjunto de obras no configuran un territorio nacional: aparece sutilmente desmarcado en las obras de Maximiliano Barrientos, lejano en Rodrigo Hasbún, inexistente en Sebastián Antezana. La Paz es el sostén territorial de las novelas de Juan Pablo Piñeiro, el territorio mítico, mágico y alucinante donde se anclan sus historias que quizás no podrían transcurrir en ningún otro lugar; si bien las novelas de Piñeiro aluden a un territorio específico, este no refiere al territorio nacional. En cuanto a Edmundo Paz Soldán y Giovanna Rivero, la Cochabamba de *El delirio de Turing* (2003) y la Santa Cruz de *Las Camaleonas* (2001) son solo el telón de fondo de las acciones narradas. Lejos de darle un lugar relevante en la trama narrativa, los espacios parecen accesorios. George Steiner en el prefacio de *Extraterritorial* declara que en el marco de la revolución del lenguaje hay “un pluralismo lingüístico o ‘carencia de patria’ en algunos grandes escritores” (Steiner, 2009:6) que los lleva a ser externos a esa patria, a ser extraterritoriales. Steiner está repasando la obra de Nabokov, Beckett y Borges, pero esta lectura nos lleva a pensar que en la narrativa boliviana del siglo XXI puede observarse el mismo fenómeno. Si “cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un *Volk* o nación” (15) resulta problemático pensar en términos de una “lengua nacional” presente en algunos autores de la narrativa de este siglo. Como “maestros privilegiados de la lengua” (15) toman la decisión ética y estética de habitar un espacio lingüístico que se aleja, en principio, de la tradición y del problema de “lo nacional” tan presente, como hemos visto, en la literatura canónica de la primera mitad del siglo XX.

5 Ciertamente, algunos de estos autores han ingresado al canon en los últimos años mediante colecciones impulsadas por algunas editoriales y diversos proyectos de publicación auspiciados por el gobierno nacional a través del Ministerio de Culturas y la Vicepresidencia de la Nación. Asimismo, la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés ha colaborado con la confección y elección de obras. La colección “15 novelas fundamentales” y el proyecto “Biblioteca del Bicentenario” son ejemplos de ello.

Partimos de la idea de que la lengua empleada por los autores es una lengua colonial y por ello prestada. Desde ese punto de vista, se materializa como un instrumento, un medio y no un fin. La manipulación, el juego y la sub-versión no desamparan al escritor, por el contrario, les da alas para experimentar sin prejuicios ni complejos. En este sentido, la lengua es el instrumento privilegiado para marcar una distancia con respecto a lo nacional en la literatura boliviana del presente siglo.

El apartarse de la tradición implica poner en juego estrategias discursivas y narrativas que acentúan la falta de referencia con el pasado literario de Bolivia. En *Cuando Sara Chura despierte* (2003) Juan Pablo Piñeiro propone transgredir la estructura narrativa lineal que habitualmente es utilizada en el mundo occidental. Basándose en el pensamiento andino, Piñeiro escribe una obra con una estructura de tejido; se teje la novela toda ya que en el *taypi* se reúnen ambos extremos de la novela: el extremo izquierdo (*ch'iq'a*) y el extremo derecho (*kupi*) donde convergen personajes y hechos aun no presentados en la parte *ch'iq'a*. Tanto *ch'iq'a* como *kupi* presentan los personajes, al mismo tiempo que desarrollan partes fundamentales de la trama narrativa. En el *taypi* se los reúne a todos y se anticipan algunos personajes que se conocerán en el *kupi*. Finalmente, la novela reúne todos los personajes al final, concluyendo. De este modo, se encuentran presentes ambas estructuras tanto en términos generales -en el marco de la novela- como en la estructura sintáctica utilizada para la enunciación de varios pasajes de la obra. Al tomar elementos de la cultura aymara e incorporarlos a su texto, Piñeiro transgrede la forma en la novela; no obstante, en ella aún prevalece la lengua colonial, el español. La transgresión que plantea el autor infringe la temporalidad occidental y juega con la temporalidad andina. Así, Piñeiro redobla la apuesta: parte de algo que no es nacional, lo aymara, para crear algo que tampoco es nacional. En este sentido, podemos identificar a *Cuando Sara Chura despierte* como una expresión *ch'ixi*⁶ dentro de la literatura. El autor -lejos de querer homogeneizar o totalizar a un sujeto o a una ciudad- hace estallar “lo nacional” para comprender al sujeto rompiendo la lógica binaria y haciendo ingresar la lógica del tercero incluido.

6 Con *ch'ixi* nos referimos a la categoría empleada por Silvia Rivera Cusicanqui para explicar los procesos de mestizaje. La autora se basa, como en otros casos, en la filosofía aymara para explicar “algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. (...) La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. (...) Lo *ch'ixi* conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él.” (Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) *Ch'ixinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón. pp 69-70.

Otra estrategia utilizada por Piñeiro para alejarse de una lengua nacional es la ruptura sintáctica que aparece en sus novelas la cual también es provocada por el uso del aymara. La circularidad empleada por Piñeiro (huellas de la influencia urzagastiana, huellas del habla indígena) disemina las posibilidades de la lengua española en Bolivia. Una lengua española que deja de serlo y que da voz al habla popular de la ciudad. El incorporar palabras y dichos en aymara no es, en sí mismo, un hecho original en la narrativa boliviana. Lo que lo convierte en novedoso es que estas incorporaciones no están artificiosamente colocadas en el texto como un modo de vincular a la novela con el realismo, sino que se proponen convocar a las voces de la ciudad. No se recrea o construye un espacio (como en obras como *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas o *La Chaskañawi* (1947) de Carlos Medinaceli) vinculado al ámbito rural, sino que la ciudad –La Paz– aparece en las obras de Juan Pablo Piñeiro atravesada por la lengua hablada por los migrantes indígenas, la lengua de la zona norte, la lengua popular. Lenguas que no se inscriben como lengua nacional. Alejandro De Oto afirma que la lengua colonial ha tenido que “pactar con las condiciones de los mundos históricos del colonialismo en todas sus singularidades y regularidades” (3) y ese es el pacto que Piñeiro transgrede al *surcarla* rompiendo la sintaxis y combinando una estructura lineal con una estructura circular. De este modo, no clausura las posibilidades de la lengua colonial, el español, a la que utiliza y manipula, sino que la expande para hacer ingresar otras voces que habitan una ciudad multilingüe.

Tampoco aparece la lengua nacional en *La toma del manuscrito* (2008) de Sebastián Antezana, concebida como una traducción en la que se actualiza una lengua ajena y, con certeza, no nacional. Apelando a imágenes ausentes y, por tanto, textualizadas por la voz del narrador –en cuya “fidelidad” debemos confiar– Antezana plantea una estrategia diferente a la de Piñeiro: en donde Piñeiro coloca un juego lingüístico con resonancias en la tradición literaria boliviana –debido a que el aymara o el quechua ya aparecen en varias obras–, Antezana instala un manto de misterio y exotismo construyendo un texto donde ninguno de sus elementos refieren a lo nacional. Esta idea se reafirma al enfrentarnos a un texto que es una traducción. Así, mediante esta estrategia, Antezana desafía y trasciende a la tradición literaria boliviana y crea un nuevo territorio textual que excede a lo nacional. La traducción habilita una nueva lengua y un nuevo territorio. En términos de Hommi Bhabha “la traducción sitia y sitúa la frontera entre la colonia y la metrópoli” (2002:258). Sin embargo, en *La toma del manuscrito* solo aparece la colonia como territorio, África, pero en el acto de la traducción se desplaza de una lengua colonial a otra: del inglés al español. Agrega Bhabha: “La traducción es la naturaleza performativa de la comunicación cultural” (273) con lo cual Antezana propicia e instala el texto global, el texto que se hace acto para otra cultura. *La toma del manuscrito*, entonces, activa un lenguaje en acto,

un lenguaje que crea y recrea. La cuestión de lo nacional aparece, entonces, subordinada a las decisiones estéticas que el autor pone en juego en esta obra quien privilegia la tradición literaria universal y un juego de inteligencias y engaños con los lectores al manipular el género policial, la traducción y la instalación de un uso refractario entre las fotografías y los textos que las aluden. Al utilizar estas estrategias, el autor abandona definitivamente el espectro de lo nacional. Lo sugestivo de la traducción como estrategia es que anula la idea de una lengua por encima de otra; se trata del *traspaso* de una lengua a otra (del inglés al español) pero situadas desde dos territorios periféricos (África y Bolivia). Ahora bien, este *traspaso* no carece de la intervención del narrador S., quien como traductor juega a la vez un rol de autor. La mediación a través de la operación de la interpretación que se da justamente en ese momento de traspaso, permite que S. se adjudique el poder de nombrar; ejerciendo ese poder escribe versiones libres y reconstruye –mediante la traducción y mediante un trabajo hermenéutico– las fotografías y los textos del manuscrito encontrado. Tal como lo anticipa el epígrafe extraído de *El gabinete de un aficionado* de George Perec, el narrador construido por Antezana también saca sus fuerzas de la obra ajena. Cual ladrón –pero también como inventor–, el narrador de *La toma del manuscrito* extrae de la tradición literaria universal elementos, tonos y estrategias narrativas que vienen aportadas por los diversos géneros a los que apela, como por ejemplo el policial. Sin embargo, es el artífice –a su vez– de una nueva manera de escribir: basándose en palabras ajenas escritas en una lengua ajena, las toma y las hace suyas, las ocupa, las llena. Las interviene. Es el inventor de nuevas palabras, robadas y potenciadas por una nueva carga semántica. El traductor, estrictamente, es un intérprete que transmite, reproduce; Antezana lo transforma en escritor, en creador, en autor. Así, logra una confusión entre el traductor y el narrador S. y sorteja la distancia entre la reproducción y la creación apelando a la interpretación. De esta manera, S. realiza la toma, la apropiación del manuscrito, festejando la palabra y su valor polisémico.

Rodrigo Hasbún en *El lugar del cuerpo* (2007), nos propone una estrategia que trastoca los órdenes establecidos creando una narradora de sexo opuesto al del autor. El hecho en sí mismo no reviste mayor originalidad excepto en cuanto a la relación con respecto a la tradición literaria del siglo XX⁷. Sin embargo, el territorio nacional aparece en la novela de Hasbún como un recuerdo del pasado en el cual se instala la nostalgia cada vez que el recuerdo convoca los lugares y las sensaciones del pasado. La causa que genera esta ruptura con el territorio nacional es la misma que genera una fractura en el cuerpo de Elena, la protagonista de la obra. Podemos leer una proximidad entre la valoración del territorio y la valoración del cuerpo; ambos espacios están deshabitados por Elena,

7 Hemos encontrado, sin embargo, en el cuento “La legión prohibida” (2012) escrito por Fabio-la Morales la operación opuesta: una escritora mujer crea un narrador de sexo masculino.

los desconoce. El incesto infringido por el hermano en la casa familiar ubicada en Bolivia provoca una quebradura irreparable que angustia a la protagonista. Es el incesto el detonante inicial de la novela, el acto que plantea el conflicto que atraviesa a Elena, es la transgresión y la fractura. No se trata de un momento de iniciación y expansión sino uno de clausura en el que se anula la voluntad frente a la imposición del hermano. Dice Steiner que “no podemos prohibir lo que no podemos nombrar” (2009:95) y, en ese sentido, Elena con su escritura quiere conjurar el pasado, conjurar su cuerpo, curarlo, aislarlo del dolor. La primera frase de *El lugar del cuerpo* inaugura la dimensión de lo silenciado pretendiendo mediante la escritura exponer, evidenciar y así exorcizar ese pasado y con la correlación de los tiempos, también el presente. Expirar el dolor. La dualidad entre la Elena atravesada por la experiencia del incesto y la Elena escritora pueden resolverse en la escritura de los episodios del terror porque

tal como dice Blanchot, gracias a la escritura el autor es, él obtiene su existencia a partir de la negación y de su destrucción, de la creación que ha podido matar para hacer vivir, “él la ha hecho y ella lo ha hecho, ella es él y él es por completo lo que ella es” (Blanchot, 2007:275; Lorio, 2013:85).

Es una autora que se confunde con su obra, que al inaugurar el texto escribiendo “se metió en su cama y le hizo cosas que ella no quería” (Hasbún, 2010:9) abre el espectro de la escritura y de ella misma, se origina el espacio donde confluyen la obra y la vida de Elena. Se extiende el puente entre el pasado de Elena y su presente y entre esos dos tiempos existenciales se debaten el cuerpo y la escritura. En este sentido, a partir del uso de una voz narradora femenina, observamos que la propia escritura de Hasbún se expande y sobrepasa los límites de género en esta obra. Este acto genera ambigüedades que se instalan a lo largo de toda la novela, materializadas en la estructura y en los personajes mismos. El tránsito dubitante de los lectores dirigidos por la voz narradora hacia los lugares oscuros del pasado lejano, negado e inestable, exceden la lengua nacional.

Maximiliano Barrientos juega con una lengua reducida a su mínima expresión en su volumen de cuentos *Diario* (2009). Pese a que algunos de ellos transcurren en Santa Cruz de la Sierra no hablan propiamente de Santa Cruz. Es decir: no se trata de textualizar la ciudad o sus alrededores como en el caso de *El otro gallo*⁸ (1982) de Jorge Suárez, sino más bien de exceder el punto de vista de lo regional y de lo nacional porque, según sus propias palabras, cuando Barrientos comenzó a escribir “desdeñaba el regionalismo y el nacionalismo por considerarlos una limitación autoimpuesta. Luchar contra esta forma de encierro era la única vía para escribir en el siglo XXI sin caer en arcaísmos” (Barrientos, 2014:81).

8 No queremos aquí simplificar el análisis de la obra de Suárez sino que deseamos oponer algunas estrategias narrativas a partir del problema que hemos planteado.

Los espacios habitados por los personajes de Barrientos son hiperespacios (Bhabha) como los hoteles, los gimnasios o los prostíbulos. Espacios anónimos, predecibles en sus funciones e inestables en tanto que generan una “suspensión de la identidad” porque allí resultan indiferentes las diversas adscripciones (Kalimán) que definen una identidad. Si “nuestra identidad es un pronombre de la primera persona” (Steiner, 2009:97), Barrientos la suspende cuando los personajes desean o finalmente concurren a los hiperespacios en que se disuelve toda realidad y dejan, por un momento, de ser ellos mismos. Esta operación persigue el fin de escapar de la opresión de la realidad, una evasión hacia un lugar que conceda sosiego, que otorgue soledad confundiendo al personaje en la impersonalidad de la multitud. Son espacios, además, que habilitan las relaciones a través del dinero (el pago de cuotas y tarifas) en contraposición a otros espacios que se abstienen de la relación mercantil como las plazas o las calles donde habitualmente los personajes de Barrientos son golpeados y agredidos. Son espacios que trascienden lo nacional, espacios desmarcados, un lugar que se repite en todos los lugares del mundo, que ofrece refugio a los personajes que huyen y que quieren esconderse porque los invisibiliza. Esta operación invierte el propósito de algunos autores de la literatura boliviana del siglo XX que visibilizaban a ciertos sujetos sociales, los oprimidos, o que se hallaban en un lugar de subalternidad. Los personajes de Barrientos son visibles social y económicamente y están expuestos transitando la vía pública. Pero en el ámbito de los espacios públicos los personajes son golpeados, maltratados, sufren accidentes. La calma sobreviene en el ámbito de lo privado –aunque se trate de hiperespacios- invisibilizados y “escondidos” en hoteles, bares o burdeles. De este modo, Barrientos desaparece a los personajes, los disuelve en lugares anónimos y atestados. Asimismo, los hiperespacios configurados en la obra de Barrientos exigen algo del cuerpo, se exponen a través de las acciones básicas del cuerpo: comer, tener sexo, dormir, ejercitar.

Y el silencio. La lengua de Barrientos es más activa de lo que aparece en sus cuentos, *simula* ser una lengua esquiva hasta mezquina y reservada. Estamos de acuerdo con Steiner en que “incluso cuando estamos callados el habla sigue activa y nuestro cerebro es una caja de resonancia” (2009:97) y en sus obras, Barrientos habla de lo que está dentro de sus personajes (Steiner, 2009:97). La experiencia, lo que sucede, no puede ser alcanzado por la lengua que está imposibilitada de “organizar la totalidad potencial de la experiencia” (119) y la operación de Barrientos, frente a la inutilidad de una profusión de la lengua que solo evidencie aspectos fatuos de la misma, elige disminuirla, cerrarla y ajustarla en sus obras. Sin embargo, como obra literaria *Diario* es un compendio de lenguaje en la cual se inscriben los registros de la vida cotidiana sembrada de dolor y frustración. La habilidad de Barrientos no descansa en la expansión de la lengua, en su artificiosidad, sino en su economía.

Este breve recorrido por algunas de las obras de Piñeiro, Hasbún, Barrientos y Antezana en torno a la reflexión sobre la lengua nacional nos lleva a observar que estos autores son extraterritoriales, no solo porque no reflejan el territorio nacional en sus obras, sino porque además lo trascienden mediante sus juegos lingüísticos y sus estrategias discursivas que les permiten la experimentación con la lengua y a partir de la lengua. Desde nuestra lectura, estas obras exponen “un saber transnacional, ‘migrante’, del mundo” (Bhabha, 2002:259), un saber que rebasa y genera el texto global. La totalidad transnacional de la que habla Bhabha no invisibiliza sino que se apoya en la tendencia de rebasar lo nacional anclando en lo más profundo de la urbe paceña los discursos de la clase popular (Piñeiro), inventando atajos lúdicos para referir a la tradición literaria universal (Antezana), contrayendo el lenguaje para hacerlo estallar (Barrientos), apelando a la ambigüedad para volver a su texto polisémico convocando una reflexión sobre el cuerpo y la escritura (Hasbún).

Estos autores son extraterritoriales con respecto a Bolivia, aunque muchos de ellos residan en el país. Es esa característica la que según Steiner los hace hombres de su tiempo capaces de trascender los límites de las fronteras nacionales. Más que tratarse, como dice Steiner, de escritores sin casa porque no sienten a su lengua materna como su hogar, son escritores que la trascienden y logran habitarla donde quiera que esta se encuentre.

Bibliografía

ANTEZANA, Sebastián.

2008 *La toma del manuscrito*. La Paz. Alfaguara.

BARRIENTOS, Maximiliano.

2009 *Diario*. El cuervo, La Paz.

2014 “Huérfanos” en Zelaya Sánchez, Martín (comp.) *Búsquedas y presagios. Narrativa boliviana en el siglo XXI*. La Paz. 3600.

BHABHA, Hommi.

2002 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial.

DE OTO, Alejandro.

2012 “Notas sobre pensamiento situado y la singularidad colonial. A propósito de Franz Fanon y Aimé Césaire” en Revista Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas. Vol. 1, n° 2. Recuperado desde <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/5373/5817>

GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena.

2014 “Un abordaje a la narrativa de Juan Pablo Piñeiro”. Recuperado desde <https://www.88grados.net/2014/03/un-abordaje-a-la-narrativa-de-juan-pablo-pineiro/>

KALIMÁN, Ricardo.

2006 *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán. Edición del autor.

LORIO, Natalia.

2014 “Escritura y literatura. Figuras de la experiencia del lenguaje” en Milone, Gabriela (comp.) *La obstinación de la escritura*, Córdoba, Postales japonesas.

PIÑEIRO, Juan Pablo.

2003 *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz, Plural.

PRADA, Ana Rebeca.

2012 “Antezana, Hasbún, Piñeiro. Primeras notas en torno a algunas últimas tramas de la narrativa boliviana” en *Estudios críticos. Literatura boliviana contemporánea*. La Paz, Carrera de Literatura-IEB-Sierpe.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia.

2010 *Ch'ixinakaxutxiwa, una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón.

STEINER, George.

2009 *Extraterritorial*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Este artículo se entregó para su revisión en febrero y fue aprobado en mayo de 2015.

Memoria y enunciaciones desde el territorio

Memory and enunciations from the territory

Ruth Bautista Durán¹

Resumen

Este ensayo intenta abordar el tema del tiempo y la enunciación en dos obras, una literaria de ciencia ficción y otra testimonial en procura de un proyecto político. Lo que tienen en común estas obras serán las representaciones de mujeres andinas que transitan cual mujeres reales o mujeres de papel entre uno y otro género. Lo que me interesan resaltar son las resonancias mutuas, en un diálogo que podría ser entendido como de larga duración, entre el pasado y el futuro, la crítica social y la crítica literaria; a fin de cuentas, entre diferentes mujeres en un territorio andino.

Palabras clave: Mujeres // Mujeres indígenas // Organización de mujeres // Memoria // Discurso femenino.

Abstract

This paper attempts to address the issue of time and the enunciation in two plays, a literary science fiction and other testimonial in pursuit of a political project. What they have in common these works are representations of andean women who pass which real women or women of paper between both genders. What interests me are the mutual resonances highlight in a dialogue which could be treated as long-term, between past and future, social criticism and literary criticism; after all, between different women in an andean territory.

Key words: Women // Indigenous women // Women's organization // Memory // Female speech.

1 Socióloga, con estudios en feminismo y teoría postcolonial. Actualmente finaliza una tesis de maestría en Literatura Latinoamericana (UMSA). Ha realizado diferentes investigaciones en ámbitos rurales, estudios de etnicidad, género y movimientos sociales. Es miembro de la Colectivx Ch'ixi e investigadora de Sudamérica Rural-IPDRS.

Introducción

En esta presentación voy a referirme a dos obras cuya publicación remite al período de 1984 y 2004. Puede ser importante destacar esta temporalidad puesto que representa una peculiar etapa en el contexto ideológico latinoamericano: la superación de un duro proceso dictatorial y la apertura democrática hacia políticas neoliberales y multiculturales. Aunque no tengo la intención de buscar una linealidad entre estas obras, me resulta recurrente que la primera a consideración sea un montaje testimonial, en el que las autoras, además de enunciarse por el proyecto político campesino del *katarismo*, aludan a la “memoria larga” de las sublevaciones anticoloniales indígenas de 1780; y la última, sea una novela catalogada como ciencia ficción y que se presenta como una “historia oral del futuro” ubicada temporalmente en el año 2086.

En ese panorama y oyendo una polifonía de voces femeninas, me veo tentada a recurrir a un artificio en la interpretación del tiempo para argumentar que la temporalidad de dos décadas en las que se realizan las publicaciones, para efectos de mi interés sobre la elaboración de representaciones de lo femenino en los Andes, puede ser ampliada a 300 años, desde la enunciación primaria de Bartolina Sisa hasta los vuelos interplanetarios de Saturnina Mamani.

Las obras en cuestión permitirán ver la enunciación de las mujeres en la tensión ficción-realidad, literatura-historia o testimonio-novela, donde cada cual es catalogada. El registro y montaje testimonial se verá en *Las hijas de Bartolina Sisa* (Mejía et. Al. [Medina, Javier], 1984) y la producción de personajes femeninos y discursivos se verá en la novela *De cuando en cuando Saturnina. Saturnina from time to time* (Spedding, 2010 [2004]).

Me he referido a una polifonía de voces femeninas, aludiendo a mi memoria y refiriéndome a las enunciaciones y narrativas que he conocido durante mi proceso de formación académica, primero sociológica y luego, literaria. La primera investigación que me sirvió para optar a un grado académico, se remitió al estudio etnográfico de una organización de mujeres campesinas, ellas, las *hijas de Bartolina Sisa*². En ese contexto, el testimonio que ahora propongo analizar literariamente se me presentó como un discurso histórico y verídico, “un registro realista” (Ludmer, 2007) de lo sucedido, como un cúmulo de datos de primera mano, respecto a las contemporáneas “bartolinas”. A decir de Rodríguez (2014), me estaré refiriendo a las “mujeres reales”, de carne y hueso y a las “sujetas de papel”, personajes literarios. Aunque de alguna manera, ambos tipos se mueven en el ámbito de las representaciones, la etnicidad y los discursos reivindicativos de género.

2 Bautista D., Ruth. ¡Que vivan las warmis! *La construcción de la etnicidad estratégica de las Bartolinas*. Tesis de licenciatura Sociología, UMSA, 2012

Las mujeres reales a las que conocí tenían mucho que ver con Las hijas de Bartolina Sisa y a la vez, parecían retomar no sólo el hilo del programa político campesino, sino también la estrategia narrativa, la lógica de enunciación y se sumaban a la evocación de la memoria larga que ahora incluía a sus fundadoras. Sin embargo, las mujeres reales, no eran las mismas campesinas que habían luchado por la democracia. Ahora las bartolinas son indias, cholos y chotas (Bautista, 2012:80), rurales, urbanas y móviles en su ejercer político. Muchas escenas pasan por mi mente, cercanas a los bloqueos, congresos, marchas campesinas encabezadas por el incienso de la q'oa, las consignas explosivas, el ataviado femenino que luce textiles, que anima coros y entona ritmos suntuosos, para permitir su enunciación.

Saturnina Mamani en cambio, protagonista de la historia oral del futuro, habría superado el tiempo de las *bartolinas* reales, les reclama su retraso en el movimiento feminista, la ineptitud al momento de ejercer la autonomía sindical y generar una agenda reivindicativa propia: puntos clave en la problemática real de la organización campesina, que la autora de la historia oral del futuro conoce bien, en su condición de antropóloga y campesina organizada.

Soy consciente de que mi propuesta no ingresa en la manera consensuada de abordar la obra de Spedding, respetando su lógica de “trilogía”; mi mirada viene de otro lugar, de otro sitio en el que se me confunden las posibilidades de la sociología de la literatura o la crítica literaria como tal. Más bien concuerdo con Josefina Ludmer cuando se refiere a esa ambigüedad que suscitan los relatos que no cuadran con la autonomía disciplinaria y que apelan a unas *prácticas literarias territoriales de lo cotidiano*. Instaurar la variable de lo cotidiano, respecto al testimonio y una historia oral del futuro, me posibilitan sacar adelante las voces e imágenes que se confunden en mi mente, en calidad de representaciones del proyecto político de las mujeres andinas.

Aunque apuesto por la ambigüedad, a su vez, debo confesar que me ha llamado muchísimo la atención encontrar que al análisis de la *exBolivia* de Spedding, ingresen lecturas tan sociológicas como las de Zibechi y se dé por sentado que la obra se entienda como un “cuestionamiento vía ficción que se hace al proceso político boliviano” (Alfaro, 2010: 346-349). No exactamente porque la obra haya sido publicada el 2004, justo antes o tal vez en el momento en el que se gestaban los lábiles cimientos del denominado proceso de cambio sino porque estos ejercicios exponen la circulación cotidiana de las *prácticas literarias*, ejercicio que al parecer fue muy dificultoso para las intelectuales feministas que leyeron *Las hijas de Bartolina Sisa* en los años ochenta, y en lugar de contrapunto y crítica, se atrevieron a afirmar que la entonces joven organización de las bartolinas era un “movimiento sindical esencialmente revolucionario, cuyo objetivo principal es la lucha por alcanzar una sociedad justa, sin sectarismo alguno y por la proyección histórica al socialismo” (Sostres, 1985:9). Tal aseveración, propia de la crítica social políticamente correcta, lo que hace es instaurar un lenguaje

propicio y deseable para los grupos de intelectuales progresistas de entonces; no me caben dudas de lo cíclico de los pachakutis, ahora los cuestionamientos más contundentes se hacen desde la ficción. Hago notar que el librarme de la dicotomía, y realmente moverme en la arena de lo ambiguo es un intento. Por eso re-habilito la estrategia metodológica que justifica la intromisión de la subjetividad en el análisis sociológico.

¿Es posible instaurar la reflexividad en la crítica?

La reflexividad en ciencias sociales ha sido ampliamente discutida, por su potencialidad al momento de sopesar el valor de la subjetividad del investigador y el investigado, por su poca relevancia o su carácter simplemente declarativo. En el caso de este estudio, intentaré instaurar una voz narrativa propia, por dos razones. Primero³, porque el testimonio se sustenta en la primera persona para generar un efecto de veracidad respecto a la narración que se realiza. Segundo, porque el primer vértice de mi interés es la enunciación de las mujeres, y no enunciarme yo misma, lo que podría ser un acto de traición para con las mujeres, sus organizaciones y movimientos. En el anterior acápite me refería a la escucha de una polifonía de voces de mujeres en mi memoria. El estudio del que da cuenta esta presentación, en última instancia podría estar dando testimonio de esta polifonía, y así, como oidora de las mujeres, me propongo una crítica literaria que ingrese a los intersticios donde lo ficcional y lo experiencial llegan a confundirse y refuncionalizarse mutuamente. Esta mixtura de recursos, experiencias enunciadas, datos etnográficos, propuestas ficcionales logran efectos de resonancia en los sujetos que vemos circular: los productos de lo testimonial y ficcional, los lectores no podemos no ser interpelados. Provisionalmente, me propondría una crítica que exponga la sensación, que siga la intuición y escuche las voces de la memoria, si así lo requiere el testimonio, lo que podría ser un intento por abordarlo desde su propia estrategia.

La reconsideración del testimonio dentro de la literatura

Resulta interesante pensar en el proceso en el que el testimonio es incorporado a la literatura, no sólo con fines de esclarecimiento teórico, sino también porque el corpus narrativo seleccionado así lo exige. Quiero decir que aunque no sea mi intención enfatizar en las/os autores, la forma de construcción de su obra literaria-testimonial, podría de algún modo dar cuenta de un proceso en el que las consideraciones de verdad del testimonio pueden, de alguna forma, ser reinterpretadas ya sea dentro de una “concepción amplia de literatura” (Prada Oropeza, 1986:20) o de la creación de un mundo ficcional.

3 Voy a asumir las nociones que plantea Sarlo (2005) respecto al testimonio como una propuesta alterna a la historia como disciplina académica, y que se basa en un principio sintetizador que se sustenta en la certeza de la experiencia del testigo que se enuncia. Se debe también a esta lectura la reflexión que propongo respecto al recuerdo y la memoria, en este caso propias, como fuentes de mis argumentos.

Prada Oropeza (op. Cit.) caracteriza al discurso-testimonio como un mensaje verbal que busca brindar prueba de la verdad de un hecho social, una interpretación garantizada por el emisor del discurso a declararse actor o testigo (mediato o inmediato). El narrador-testigo, no hace un ejercicio de egocentrismo; al contrario, el o los metadiscursos que acompañan su mensaje remarcen en la calidad de su yo, indisoluble entre lo individual y lo social, un “yo-social” que es incuestionable por la validación previa de la conciencia de clase del sujeto emisor. Esta lectura corresponde a un contexto en el que la enunciación de sujetos subalternizados tenía que ver con el compromiso con una forma de concebir o interpretar el mundo, es decir, un proyecto político (Op.cit. 9-15).

De tal forma, en la crítica al discurso testimonial ha predominado una mirada dicotómica entre centro y periferia, en perspectiva de mirar su función respecto al conocimiento académico y la subalternidad, y la posibilidad del compromiso político –y solidario- de unos sobre la realidad de otros.

Cabe aquí la consideración de que estas perspectivas de compromiso, solidaridad y empatía académica-subalterna corresponden en Latinoamérica al contexto de asentamiento de la democracia (1965-1985), periodo en el que se inscriben trabajos como *Biografía de un cimarrón* (Barnet, 1966), *Si me permiten hablar...* (Viezzar, 1971), *Me llamo Rigoberta Menchú*, 1983), entre otros, todos inscritos en tiempos de resistencia, de proceso de liberación nacional y una clara confrontación al sistema dominante/hegemónico. Sin duda estos textos han cumplido sus funciones para las sociedades en las que han emergido y se han suscitado visiones críticas a su sustento como la auténtica “voz” de los subalternos.

Discurso y testimonio

Desde el análisis estructural del texto puede verse cierta complejidad en el análisis testimonial, puesto que el “yo-que-narra habita el mundo del acto de narrar, mientras que el yo-narrado habita el mundo de acción humana que va construyendo la narración” (Pimentel, 2006: 269). Si bien la ficción tiene (aunque no siempre) como referente principal a la realidad, en el caso del testimonio el yo que habita el mundo de la narración se supone que habla en realidad y directamente con el lector, interpelándolo y cuestionándole aspectos de la realidad.

Además, en el testimonio el narrador adquiere una triple connotación de “testigo, actor y juez”, tiene el poder de “fijar y escudriñar sus huellas, trazar su imagen, proyectar la inmediatez de su inscripción”, coadyuvando a la naturalización de lo exótico y monumentaliza acontecimientos, que de otra forma quedarían en el entredicho de un conflicto (de clase, étnico, de género, etc.) (Jara, 1986: 1-3).

Así, podemos ver que el texto testimonial de *Las hijas de Bartolina Sisa*, en su presentación anuncia que la voz narrativa la tienen las hijas de Bartolina Sisa, las

bartolinas que coadyuvarían a la construcción del montaje: “Este libro lo hemos escrito para nuestras hermanas campesinas. Aquí contamos cómo hemos empezado a caminar; cómo se ha ido levantando nuestra organización; cómo se han ido abriendo nuestros ojos” (Mejía, et. al. 1984: 5).

Se abre así un registro que testifica la verdad, pero que ya deja ver la agencia de la acción de la escritura y su público, y además, exponen la revelación, el “abrir los ojos” de una ceguera que podría determinar la separación de quienes (dicen) que escriben, las testigos, y las “hermanas campesinas”. En mi investigación social había intentado escudriñar sobre las lectoras, pero me convertí en una neo-difusora del texto, pues muy pocas bartolinas actuales lo conocían. La exposición de “el primer libro” les suscitaba un interés que podría mostrar la (sobre)valoración del objeto libro, como dispositivo que representa por un lado, lo histórico y por otro, la cultura letrada occidental; en todo caso, llama la atención que tampoco el texto o su elaboración esté inscrito en su memoria organizacional, pese a que muchas de ellas sí, conocían a algunas de sus autoras como líderes fundamentales, aun cuando hayan sido políticamente cuestionadas.

Beverley (2010) se refiere al testimonio como el arte de la memoria subalterna (59). Siempre en su predilección por el testimonio de Rigoberta Menchú, este autor explica que la guatemalteca se habría apoderado conscientemente de la posibilidad de producir, sin abandonar su identidad y función como miembro de su comunidad para hacerse “escritora” (51). En ese sentido explica que el narrador testimonial no expresa lo subalterno como tal, sino más bien podría ser algo así como un “intelectual orgánico”, es decir, que su función siempre tiene que ver con un programa o proyecto político. Además, parte de su función es reconstruir la verdad de lo subalterno e imponer esa reconstrucción como una demanda ética y política al lector. El problema no estaría entonces en la enunciación, en la relación solidaria entre el subalterno y el editor comprometido con la causa de liberación o denuncia de la situación de subalternidad, sino en la recepción liberal de los textos testimoniales (55).

Respecto del testimonio aquí tratado, sabemos que es un libro editado por HISBOL, que anuncia en sus créditos que Javier Medina, habría hecho la “declaración, redacción, montaje, epílogo, notas y edición”. El texto hace un tejido con los testimonios y discursos de las ocho bartolinas, apunta hacia la unificación de la organización de mujeres y el campesinado. Formula una retórica en la que son posibles los mecanismos de organización y movilización de las clases populares. La línea del katarismo, sustentada por intelectuales aymaras y otros simpatizantes intentaba generar retóricas de representación, que hagan hablar a quienes no habían tenido voz antes, en este caso, las mujeres campesinas.

Asomarse a la crítica social en el contexto mencionado, nos lleva a transitar por prácticas intelectuales y artísticas que se esfuerzan por visibilizar o “dar voz” a los subalternizados. Tal situación problematiza el encuentro y la relación con el Otro.

De ahí el interés por develar el papel de Javier Medina, como intermediario, “letrado” en un mundo que sospecha y del que no puede sino hablar desde su subjetiva sujeción ideológica.

En el caso del testimonio la intertextualidad tendrá que observar no sólo la filiación histórica textual, sino también el campo discursivo en el que se mueven los sujetos, tanto el editor como el testimoniante. Sólo entonces, podrá aplicarse un análisis estructural de los textos que ambos propongan y se podrá determinar sus diferentes potenciales.

El epílogo que propone Javier Medina (Mejía, op. Cit.), expone la metodología y aliento que contiene la obra, el sustento de un proyecto político. Como cierre del libro testimonial, el epílogo se desmarca de la primera voz del plural, se titula “El largo retumbo del trueno” y su epígrafe “Narrar es producir” (Sade). Muestra de inicio que su visión tiene que ver con una perspectiva creativa y activa respecto a la historia. Intencionadamente establece un lazo entre la historia y la narración oral, y explica que la historia también se produce “bajo un árbol, alrededor de una grabadora” (98). Asume la posición de ingeniero, que Benjamin (2005) otorga al constructor del montaje: “el oficio nuestro es escribir-junto: syn-grafein, como quería Tucídides, los relatos de las prácticas sociales y simbólicas de los que podríamos llamar narradores originales. Narradores generales, en cambio, vendríamos a ser nosotros, los tejedores de historias” (Mejía, op. Cit.:98). Además de considerar a la historia como un género literario, Medina aborda el tema de la memoria y el recuerdo, y en tanto, éstos proporcionen iluminaciones como relámpagos, el texto será sólo el retumbo de los truenos.

Y una lectora, no puede dejar de pensar en el debate suscitado con Spivak (1997) y su pregunta ¿puede hablar el subalterno?, el cuestionamiento a la solidaridad y compromiso académico de Elzbieta Sklodowska (1993) y el estudio antropológico del contexto comunal guatemalteco de David Stoll. Beverly (Op. cit.) no rehúye a la posibilidad de la invención literaria, si el testimonio es un arte, algo tendrá de creación. Propone entonces una especie de “realismo mágico” testimonial que es posible habiendo superado la disyuntiva entre el antropólogo occidental y el informante nativo, por qué el narrador testimonial tendría que restringirse a ser un testigo verídico, y no un creador de épica propia (57-58).

La discusión presenta como indica el título del ensayo de Beverley, una encrucijada, y es de notar que el debate se remita a la cuestión ética entre diferentes estudiosos y posturas desde las que se mira a lo subalterno. Nelly Richard (1998) observa la producción de los estudios culturales y critica la dicotomización que realizan entre lo dominante y lo subalterno, lo culto y lo popular, lo central y periférico, lo global y lo local; y explica que el trabajo “colaborativo” de los académicos y activistas del primer mundo en torno a testimonios o produccio-

nes subalternas, mediatiza el intercambio de mercancía cultural del capitalismo global en zonas periféricas. Inquieta en que la acción académica y despliegue activista de los estudios culturales simula una desterritorialización del poder de representación. Estos desplazamientos de solidaridad, doctores entrevistando, transcribiendo y editando en el tercer mundo por solidaridad a la causa política de los testimoniantes, no sería más que una estratagema, una acción que mostrándose descentrada se legitime en su centralidad y su poder de nombrar y asignar identidades. Así, Richard problematiza la acción de hablar “desde” y hablar “sobre”, como situaciones atravesadas institucionalmente por una relación desigual de poder y saber.

Avanzando entre esta línea de crítica y la propuesta de Beverley los estudios culturales, Fernández (2010) observa que la rama específica de los subaltern studies, los testimonial studies, han pasado por alto el potencial de la estética de la cotidianidad del testimonio por haberse centrado en experiencias extremas resultantes más bien de la ruptura de lo cotidiano (52). En lugar del narrador testimonial, el autor, el testigo o el editor, Fernández remite al gestor y al testor, puntualizando en la acción que cada uno ejecuta para el efecto de un texto testimonial.

Explica entonces que el gestor busca un testor para incorporarlo a la enunciación textual y, además, él participa y promueve las mismas reivindicaciones y luchas. De lo cual habría determinado que la construcción testimonial se remite a una “hermenéutica de la solidaridad” y en última instancia a una poética de la solidaridad (Ídem.).

Esta estética de la solidaridad habría sido la columna vertebral de los *testimonial studies* a partir de la variante textual canonizada (53), y además, se convirtió en un molde ideológico que respondió a las necesidades de la academia en un momento preciso y que no fue adecuada para otro tipo de testimonios.

Retomando la cuestión del texto y la narración, Fernández explica que la elaboración testimonial no es un proceso armónico, pues se compone por acuerdos y luchas por el control del discurso, y en muchos casos contiene fisuras y contradicciones tras una apariencia monolítica, así que el testimonio deviene siempre en una zona de pugnas por el relato (56). El mismo autor plantea que existe una diplomacia testimonial “[e]l transcriptor gestiona, entonces, la migración de epistemologías y discursos, deviniendo así un diplomático intercultural / social / discursivo entre subalternizados y subalternizantes” (ídem.). Esta diplomacia es la que se encontraría en la forma de estructurar los testimonios, tematizándolos y estableciendo puentes de comprensión para el lector. Sin lugar a dudas, el testimonio se centra en el testor, pero su objetivo en última instancia es el lector, y no cualquier lector. El editor entonces, es un gestor, su papel principal no es el de mediatizar entre el testor, y su comunidad subalterna, sino que es un representante de los intereses y expectativa del lector ante la realidad subalterna. Pero también el testor es un diplomático, pues deviene en un sujeto discursivo en

el que polifónicamente habla su comunidad subalternizada, su rasgo diplomático lo ejerce entre subalternizados y subalternizantes, de modo que comparte tal condición con el gestor (57), he ahí la encrucijada del testimonio.

Literaturas heterogéneas y territorio

Cornejo Polar (1979) explica que en la literatura heterogénea se advierte un movimiento en el que el referente de la narración –en este caso, las mujeres andinas– se someten al requerimiento del proceso de enunciación. Siendo así, en una acción recíproca, se tergiversa tal proceso por las condiciones del mundo referido. Rodríguez (2008) observa esta heterogeneidad en la clásica obra indigenista *Raza de Bronce* (Arguedas, 1992), no sólo en cuanto a la narrativa generada y el mundo referido, sino también entre el narrador y el mundo referido. Esta peculiar característica podría extenderse a la obra indigenista, por el conflicto cultural que supone tener de referente (en la realidad) a una población rural masiva, marginada y a la vez reificada por la procura de la identidad nacional.

Cornejo Polar asevera que la novela indigenista en América Latina es un género contradictorio, pues supone una constitución social en base a supuestos y condicionamientos culturales que no son los del referente en la realidad (los indios), sino de la expectativa del mundo letrado (63). Aun cuando estos artificios supongan el despliegue de recursos artísticos se debe recaer en el efecto que se tiene, no sobre el referente en su realidad, sino en el mecanismo que lo constituye como tal; es decir, si con esta literatura no se está reproduciendo las ideologías que permiten su marginamiento social. Esta llamada de atención nos hace cuestionar la “operación mítica” que estabiliza imágenes y las refuncionaliza en una determinada economía, aún en la circulación de imágenes literarias.

Este planteamiento me parece importante porque el indigenismo, al igual que el testimonio, emerge en un contexto donde era innegable el agotador esfuerzo de los proyectos nacionales por “integrar” a sus poblaciones. Así pareciese ser una opción en reificar a las masas indígenas, mitificarlas y así, negando su vitalidad omnipresente, enrumbar a las sociedades en la modernización.

Rodríguez (2014) lo ha notado con precisión, la propuesta de Spedding desestabiliza la acostumbrada idea del indígena sólido y absoluto, y expone personajes que viven, se dilatan en muestras de humor, picardía y diferentes estrategias que hacen a lo cotidiano, en lugar del estratagema del testigo-actor-juez en la imposición de una imagen/discurso.

a. ¿Cómo entablan el diálogo las hijas de Bartolina Sisa?

Podría considerarse que *Las hijas de Bartolina Sisa* corresponde a lo que Chakrabarty (2008) llama “historias desde abajo” o lo que se ha considerado

“historias de las minorías”. Luego de una contextualización y explicitar la diferenciación entre las “mujeres bolivianas”, las de clase alta, media y baja, *Las hijas de Bartolina Sisa*, se ubican en la base de la estructura social boliviana. La estructura del texto tiene un orden cronológico que parte de la consolidación del campesinado independiente del Estado militar y se suceden las versiones femeninas de los principales hitos que identifica y desarrolla ampliamente la historiografía del movimiento (Rivera, 2003; Ticona, 1996 y 2000, etc.)

Suscrito a la idea de reconstruir la historia y elaborarla de diferente forma a la de los dominadores, Medina indica que la memoria “es peligrosa para el orden, pues es la única que puede impedir que los horrores de la conquista y la colonia queden clausurados, enterrados” (99). Y justifica así, su forma de elaboración, que “el método de este libro haya sido el del montaje literario (...) se ha tratado de romper con el naturalismo histórico; marcar las diferencias con los hábitos discursivos de la burguesía. (...) entendemos la historia como construcción, tejido, bricolage” (100).

Su énfasis en la memoria recae en una noción de imagen en la que convergen el pasado y el presente; o dicho de otra forma, es “dialéctica coagulada, tiempo detenido; luz y agua cristalizados; cuarzo verbal”. Lo que ha sido respecto del ahora es dialéctica, no sucesión sino imagen, su naturaleza no es temporal, es narrativa, o mejor “icónica, figurativa, plástica”. Para Medina entonces, “la memoria es subversiva y la imagen irreductible a la unidimensionalidad de la razón instrumental” (101). De tal forma, trasluce el proyecto político que yace sosteniendo su montaje, pues encuentra que el “tapiz bordado” —o montaje— por las mujeres campesinas contiene los gérmenes de un nuevo lenguaje político (ídem).

Sin embargo, debe quedar claro que lo que es montaje es el libro. Las voces acomodadas o no, en lugares particulares o no, también tienen un efecto de montaje, pues dan cuenta de sucesos del pasado, y ejercen esto del *nayrapacha* que reflexiona Silvia Rivera, mirar el porvenir desde el pasado. Siempre en la monumentalización de sus acciones, Lucila Mejía explica la participación de las mujeres en el bloqueo de caminos de diciembre de 1979, uno de los momentos más cruciales en el logro de la autonomía sindical (hoy venida abajo):

“Cuando estábamos en la carretera nos entraba el miedo, porque nos acordábamos de la Masacre de Tolata. Para este bloqueo, por ejemplo, ya no hemos sacado nuestras wawas al camino, porque antes con Caimanes y aviones los han asustado. Tampoco hemos salido mezcladas; intercaladas con los hombres hemos salido, así hemos repartido el peligro.

Por las noches hacíamos nuestras reuniones. En lo oscuro recordábamos otros bloqueos (...) Ahora hay novelas que hasta los niños escuchan. Por eso de Tupa Katari, Zarate Willka y otros nos hemos recordado. Eso nos quitaba el miedo. Porque los aviones sobrevuelan, los Caimanes sólo pueden ir o venir, pero nosotros estamos de siempre (...) la Federación nos cuesta el sacrificio y el

valor a todas las bases, a las 18 provincias, a las mujeres y a los hombres. Esa apropiación personal del sacrificio de todos por parte de unos cuantos, no nos gusta a las mujeres” (Mejía, Op. Cit.: 17).

La analítica de estas enunciaciones, se habría delegado a la crítica social que también veía subvertido al sujeto del indigenismo del “proceso de cambio del MNR” (Murillo et. Al, 2014) del 52, y sólo habría amplificado la capacidad subjetiva de trasladarse de la memoria corta (Masacre de Tolata) a la memoria larga (Tupaq Katari, Zarate...), alimentando el discurso izquierdista de clase, con la variante y recarga simbólica étnica, volviendo a estabilizar a los sujetos étnicos como “esencialmente revolucionarios”, sin destacar los aspectos profundos y realmente cotidianos de la política de las mujeres: “repartir el peligro”, reclamar por la “apropiación personal”, ensoñar recuerdos, descifrar los sueños, macar coca y decirse las verdades.

b. ¿Cómo leer y comprender a Alison Spedding?

En el caso de esta investigación, Spedding⁴ como autora no ha sido foco de mi interés, más bien, la idea de analizar lo testimonial y ficcional en torno a la representación de lo femenino en los Andes, me ha llevado inevitablemente a ella. Debo decir que mi encuentro con su obra literaria se ha visto determinado por la experiencia de haber sido su alumna en la carrera de sociología y un curso de postgrado, y en el área de antropología campesina, andina y metodología de la investigación cualitativa.

Entonces cuando yo pienso en la narrativa de Alison Spedding, no puedo no tener en mente la figura de mi profesora inglesa, una doctorada etnógrafa que durante los primeros años de incursión en el tema de la etnicidad en ciencias sociales, increpa públicamente a sus estudiantes sobre sus deficiencias teóricas y sus destrezas en el trabajo de campo.

Su vasto conocimiento sobre la vida rural en las comunidades de los Yungas paceños es incuestionable. Ha elaborado para sus alumnos varios manuales que critican las posturas objetivistas o de moda y animan a la inmersión empírica y vivencial en terreno. De tal forma para sus estudiantes, hablar de un “mundo indígena” sin embarrarse los zapatos o mirarse a uno mismo en su contexto socioeconómico y cultural, tiene poco sentido. Como indica el título de uno de sus ensayos antropológicos “Esa mujer no necesita hombre. En contra de la dualidad andina” (1997), resultaría muy cómodo para la “etnografía testifical” acurrucarse en un concepto o un sistema conceptual sobre lo andino, sin al menos observarse a sí mismo en el complejo colonial. De tal forma, creo yo que desde las ciencias

4 Alison Louise Spedding Pallet nació en Belper, Debrbyshire, Reino Unido en 1962. Es doctora en Antropología Social. Llegó a Bolivia en 1986 y desde 1992 es catedrática en la carrera de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés.

sociales los viajes de *Saturnina* pueden leerse, no sólo como la parodia de un lío de discursos, ideologías y hechos históricos, sino también como una elaboración inteligente y muy cuestionadora de las imposturas que estabilizan al denominado mundo indígena.

En la investigación social un elemento que muchos introducimos y que suele ser cuestionado por enfoques académicos objetivistas es la inmersión de nuestros “datos experienciales”, propios del investigador o investigadora que incluyen sus intereses, sus marcos referenciales y su subjetiva forma de enfrentar un mundo que no es el suyo, sino el de su objeto de estudio, un grupo social. En el caso de Spedding, el bagaje experiencial que le dejan al menos dos décadas de intensivo trabajo de campo tiene múltiples formas de aprovechamiento. De por sí, su narrativa académica contrasta en nuestro medio, por dejar ver irreverentemente los entretelones de su trabajo, la observación participante que da contenido a sus cuadernos de campo incluyen formas generalizadas y poco sistemáticas como “cultivar un cocal propio y tener relaciones amorosas en los chumes, hasta interminables sesiones nocturnas con coca y cigarro” (Op. Cit.).

De hecho su labor etnográfica tiene mucho que ver con su propuesta narrativa. Si recurrimos a la publicación de su tesis doctoral, *Wachu Wachu. Cultivo de coca e identidad en los Yunkas de La Paz* identificamos una figura recurrente, en el cuento de la utawawa (Spedding, A., 1994) donde explica cómo se realizó el trabajo de campo. La utawawa o los utawawas son los inmigrantes que bajan desde las alturas buscando trabajo en los yunkas (Yungas). En otros términos son alojados de las familias campesinas aymaras, personas que han negociado un determinado relacionamiento, un intercambio de trabajo a cambio de algo. Así se estructuraría en la experiencia de Spedding, una negociación en la que ella para conocer la producción de coca y la identidad en los Yungas, adviene en utawawa de una familia y accede así, a través de su trabajo agrícola, a un contexto que de otra forma estaría velado para una extranjera como ella.

Estas importantes disquisiciones hacen a un debate que Clifford Geertz (1989) aborda casi en el mismo contexto en el que el testimonio es incorporado a la literatura. La relación entre Yo/otro y Yo/texto, alude podríamos decir, a un problema ético que desde la antropología se aborda desde la reflexividad y la exposición de datos experienciales. Geertz se refiere principalmente al viejo argumento de Malinowski “no sólo estuve allí, sino que fui uno de ellos, y hablé con su voz”. Si recurrimos a las nociones vertidas sobre el testimonio y su impronta por la validez y la verdad en la realidad, la antropología en su pretensión cientificista, también recaería en este tipo de retóricas. Podría ser, que nos cuestionemos si en Spedding es dilucidable la diferencia entre la validación académica de sus planteamientos etnográficos (incluida su enseñanza) y testimoniales, y la impronta de su propuesta ficcional con el referente amplio del presente político boliviano.

Geertz indica que la denominada “observación participante” no es un legado de la investigación, que es más un deseo que un método, que se acerca más a un dilema literario que a una forma de validación científica. No es pues cuestión de técnica, sino de escritura: la “descripción participante” (93). Más agudo todavía, habla de una ventriloquía etnográfica, la pretensión de hablar desde dentro de una cultura (146), estrategia que vela las relaciones de poder en este caso, no entre el editor y el testigo, sino entre el investigador y su objeto de estudio.

Si intentamos ubicar a Spedding dentro de este dilema, podríamos encontrar algunas aristas que ella misma subsana al descentrar su trabajo y propuesta, académico y literario, respectivamente. Asomándonos al trabajo testimonial-etnográfico que realiza (*Nosotros los yungueños...*, 2003), en términos contextuales correspondería a una etapa multicultural, con la selección de grabaciones en torno a una “yungueña legítima” como la denomina Spedding en su ensayo inaugural. La perspectiva de Spedding, le reclama a la historia oral –propuesta metodológica de recuperación de la memoria larga- que el rescate “fomenta el desarrollo de una conciencia histórica que les hará más capaces de resistir la opresión en el futuro”, pero tal construcción de esa conciencia, no se diferencia de la conciencia histórica que fomenta el Estado dominante y colonial, y en todo caso debe haber la posibilidad de pensar que a lo menos en algunos casos puede haber un olvido creativo y se pregunta ¿Hasta qué punto es útil recordar una derrota? (2003:4).

En una nota del postfacio del cuento Lucía Martínez (2001), Silvia Rivera resalta la utilización del material historiográfico y cuestiona a Spedding el “detestar la historia”, a lo que más tarde, Spedding (2003) pareciese responder: “no se trata de destruir la historia sino de darle un trato selectivo (...) el pasado de las masas es la memoria colectiva y no los registros formales, no se lo puede destruir por simple decreto o deseo político” (384). Y explica que si la historia es tan arbitraria, para unos fines y para otros, puede otorgársele un “trato selectivo” de acuerdo a la memoria colectiva popular, y en todo caso, lo que quiere evitar es un abuso de la historia, pues encuentra una contradicción entre el mito y el exceso del pasado emblemático que satura imaginarios y finalmente, puede no corresponder a un presente que requiera librarse de esencialismos.

Revitalización de la etnografía y artificios testimoniales

En su propuesta ficcional, Spedding juega con los registros que bien conoce, la reportera, la investigadora, las mujeres que viajan y transitan del campo a la ciudad, visitando diferentes intersticios reales e imaginarios. En *De cuando en cuando Saturnina...* (2003), no es que el testimonio muestre sus artificios literarios, al contrario, el testimonio es utilizado como un artificio literario y lo que se pierde de vista es algo fundamental.

Fernández (Op. Cit.) observa, ante el vaciamiento de las razones políticas de los testimonios, que esta sensación de “desmoronamiento de utopía” y de “asfixia epistemológica” tiene que ver con el clima intelectual dominante de la posmodernidad ante los que el testimonio correspondía a lo contestatario, pero que, al alcanzar varios de sus objetivos políticos o a perderlos definitivamente y sin remedio, tiene que salir de su trance ideológico, teórico y metodológico (67). Sin embargo, también ve que es necesario reabrir el debate desde otros *corpora* y otras perspectivas, superando la “estética de la solidaridad” con la que se interpretaron experiencias extremas (69) y es precisamente este enfoque el que aquí intentaremos desplegar: la posibilidad que los testimonios aporten recursos a la literatura ficcional y se revitalicen en ella, en la elaboración de representaciones y en nuevas formas de incidencia en la realidad.

El *corpora* que Spedding revitaliza en su testimonio etnográfico es el del diálogo, no de la pretensión de encarnar al otro, ni de hablar por él, sino, de hablar con él, más aún, dialogar con Ella. Spedding remarca un contexto en el que simplemente es una sujeta de enunciación para sí, sin adscribirse explícitamente a un proyecto político anterior. La novedad de su voz, y la escritura de su testimonio tiene que ver con la posibilidad de enunciación de los subalternos, en sus propios esquemas de valor y reivindicando una individualidad que traspasa el esencialismo estratégico.

Como he intentado mostrar, estas formas de comprender las prácticas literarias, remiten necesariamente al espacio, y más, a un espacio recargado de eventos, de memoria larga y extensa, que las hacen territoriales. Lo territorial aquí, más que un anclaje físico y tácito, exalta más bien la capacidad de transitar. Transitar de las 20 provincias a una sede de gobierno en otrora, transitar intergalácticamente en el futuro. Además, debe notarse que aunque se hable de una ex Bolivia, se insertan varios lugares vivos, lugares entre la ciudad y el campo que son nombrados y resignificados; tal como las campesinas explican en los años ochenta, su llegada a la extraña ciudad, su otredad en ella, su encuentro con los caballeros y aún con las mujeres de clase alta no hace más que proporcionarles la capacidad de *producir* una narrativa que viene reeditándose en la organización de mujeres y, singularmente es reinterpretada por una antropóloga que transita los mismos caminos.

Lucila Mejía en su elocución, llega a exhortar “ya no somos las campesinas del 52”, de las que se espera el voto en masa, el seguidismo o la sumisión; Saturnina Mamani en otros años ochenta exclama “¡Bartolina Sisan phuchapax! ¡Asalto general! Y nos hemos abalanceado como sea”. Lo que he querido compartir son las resonancias mutuas entre mujeres reales y sujetas de papel, que pareciesen habitar los mismos principios discursivos.

Bibliografía

BAL, Mieke.

1987 *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología). 2ª edición. Madrid: Cátedra

BENJAMIN, Walter.

2005 *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal

BEVERLEY, John.

2010 El testimonio en la encrucijada. En: Beverley, John. *La interrupción del subalterno*. La Paz: Plural editores/University of Pittsburgh

CHAKRABARTY, Dipesh.

2008 "Historias de las Minorías, Pasados Subalternos". En: *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona: Tuquets Editores S.A.

CRIALES, Lucía.

2012 Historia oral y testimonio: Un análisis comparativo. En: *Historia Oral, Boletín del Taller de Historia Oral Andina* N° 2. La Paz: Ediciones Aruwiwiri

FERNÁNDEZ B., Hans.

2010 "The moment of testimonio is over": problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales. Íkala, *Revista de lenguaje y cultura*. Buenos Aires: Vol. 15, N.º 24 (enero-abril de 2010).

GEERTZ, Clifford.

1989 *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Studio.

JARA, René y Hernán, Vidal (Eds.)

1986 *Testimonio y literatura*. Minneapolis, Minnesota: Monographic series of the society for the study of contemporary hispanic and lusophone revolutionary literatures N° 3

LUDMER, Josefina.

2007 *Literaturas postautónomas*. Disponible en <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

LUGONES, María.

2008 Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá N° 9:73-101, julio-diciembre.

MALDONADO-TORRES, Nelson.

2007 "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. pp. 127-167. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

PIMENTEL, Luz Aurora.

- 2006 Visión autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología. *Revista Acta Poetica* 27.

PRADA OROPEZA, Renato.

De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio. En: Jara, René y Hernán, Vidal (Eds.) (1986). *Testimonio y literatura*. Minneapolis, Minnesota: Monographic series of the society for the study of contemporary hispanic and lusophone revolutionary literatures N° 3.

RICHARD, Nelly.

- 1998 "Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural". En: Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Menéndez. México: Miguel Ángel Porrúa. Disponible en: <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/>.

RIVERA, Silvia.

- 2003 Oprimidos pero no Vencidos. Luchas del campesinado aymara y quechua 1900 – 1980. La Paz: Ediciones Yachaywasi, 4° ed. Castellana.

RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Rosario.

- 2008 *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*. Tesis doctoral. Inédito.
- 2014 *A propósito de la trilogía de novelas de Alison Spedding. The social construction of imaginary and of women from literary fiction, a purpose of the trilogy of novels Alison Spedding*. Manuscrito

SARLO, Beatriz.

- 2005 *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina

SKLODOWSKA, Elzbieta.

- 1993 Testimonio mediatizado: ¿ventriloquía o heteroglosia? (Barnet / Montejo; Burgos / Menchú). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año xix, (38), 2.º semestre, 81-90.

SPEDDING, Alison y COLQUE, Abraham.

- 1997 "Esa Mujer no necesita hombre: En contra de la "Dualidad Andina"-Imágenes de Género en los Yungas de La Paz". En: ARNOLD, Denise (Comp.) *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes. Parentesco y género en los Andes*. Tomo I. La Paz: ILCA/CIASE Research Series No. 27.
- 2001 *Lucía Martínez 1578-1647*, La Paz: Pirata.
- 2003 *Nosotros los yungueños/Nanakax Yonkas Tuqinkiripxtw. Testimonios de los yungueños del siglo XX*. La Paz: Editorial Mama Huaco-PIEB.

2004 *De cuando en cuando Saturnina*. 2da Edición (2010) la Paz: Editorial Mama Huaco, ISEAT.

VILLALOBOS, Iván.

2003 *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*. Costa Rica: Revista Filosofía Univ. Costa Rica, XLI (103), 137-145.

SOSTRES, María Fernanda.

1985 *El largo camino en la búsqueda de la identidad. Las Bartolinas*. Quito: FLACSO. Simposio: "Mujeres: Historia y participación política".

SPIVAK, Gayatri Chakravorty.

1997 Estudios de la Subalternidad: Deconstruyendo la historiografía. En: Rivera Cusicanqui y Barragán (Comps.). *Debates Postcoloniales: Una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Historias/SEPHIS/Atuwiri.

SZURMUK, Mónica y MCKEE, Robert (Coords.).

2009 *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, S.A., Instituto Mora.

TICONA A., Esteban.

1996 *CSUTCB: Trayectoria y Desafíos*. La Paz: CEDOIN.

Este artículo se entregó para su revisión en enero y fue aprobado en abril de 2015.

Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en el Teatro de los Andes

**Traces of an identity in sandals: culture and memory
in Teatro de los Andes**

María Aimaretti¹

Resumen

La reflexión sobre la identidad cultural y la memoria han sido motores creativos continuos durante toda la trayectoria del grupo Teatro de los Andes, dirigido hasta 2010 por César Brie. El grupo nunca intentó copiar rituales ni hacer folklore, sino alimentarse del fondo cultural y metafísico de la cultura andina como batería creativa y de pensamiento sobre la historia cultural. En su poética, lo global y lo territorial manifiestan sus tensiones e implicaciones, superposiciones y distancias. "Las abarcas del tiempo" (1995) es una obra modélica en este sentido y configura un viaje que hilvana la historicidad de distintos sucesos y personalidades a partir de la recuperación un rito popular de duelo. Tras situar esta pieza dentro de la periodización del grupo, este trabajo analiza sus tópicos centrales y los pone en relación con los rasgos estilísticos de la poética del grupo.

Palabras clave: Identidad // Cultura // Memoria // Teatro // Heterogeneidad // Interculturalidad.

Abstract

The reflection on cultural identity and memory have been continuous creative forces throughout the trajectory group Teatro de los Andes, headed until 2010 by César Brie. The group never tried to copy rituals

¹ Doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del grupo de investigación CIyNE liderado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, investigadora invitada en UNTREF, y miembro del comité editorial de la Revista Cine Documental. E. mail: m.aimaretti@gmail.com (www.cinedocumental.com.ar)

and folklore do but feed the cultural and metaphysical background of Andean culture as an engine of creative work and thought about the cultural history. In his poetry global and regional state their tensions and implications, overlaps and distances. "The sandals of Time" (1995) is a standard work in this direction and configured a journey that weaves the historicity of different events and personalities from recovering a popular rite of mourning.

After placing this piece in the periodization of the group, this paper analyzes their central topics and puts them in relation to the stylistic features of the poetics of the group.

Key words: Identity // Culture // Memory // Theater // Heterogeneity // Interculturality.

Aquí está la palabra. Pronunciando gota a gota el tiempo en que vivimos, del que hicimos parte, como el chillido de un pájaro en medio de su sed, como el jadeo del amor reptando en las habitaciones.

Aquí está la llave, para abrir la puerta del jardín perfumado, y extender nuestro pobre vendaje sobre la rabia de los niños, sobre el susto de los hombres que atraviesan la calle.

Aquí está la paz, el tiempo, el impulso, para cerrar los ojos en medio del ruido y percibir el ruido, para abrir los ojos y descubrir nuestro brazo, trabajando.

Aquí está el polvo, para amasar el pan y compartirlo con aquellos que del polvo se alzaron y compartieron con nosotros su memoria. Aquí estamos.

De "Las abarcas del tiempo"

Des-cubrimientos, travesías y odiseas de memoria por la cultura andina

El grupo Teatro de los Andes (TA) se estableció en 1991 en el pueblo de Yotata, a 15 Km. de la ciudad boliviana de Sucre. Sus miembros residían juntos de forma permanente dedicados al teatro con exclusividad buscando una formación integral y produciendo sus propias obras. Aunque la dirección y la dramaturgia estuvieron a cargo de César Brie, la organización y sistema de decisión era grupal, sin división del trabajo fijo sino por tareas en colaboración y con referentes de área (música, escenografía y vestuario). Si bien originalmente la intención de Brie era realizar el proyecto sólo con bolivianos, pronto ese objetivo cambió al incorporar "la diversidad" en tanto clave del trabajo creativo y ejercicio político de comprensión.

Su estética rompía con los espacios tradicionales, incorporaba músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países y experimentaba con distintas dis-

ciplinas artísticas y medios expresivos. El trabajo plástico sobre el espacio (en la huella de Jerzy Grotowski y Peter Brook) fue en paralelo a una preocupación conceptual y ética en torno a los tópicos trabajados. La confrontación con mitos clásicos y andinos, el uso de fuentes documentales y testimoniales, la apelación a la cultura popular e indígena, configuraron una propuesta que procuró suscitar problemas y provocar un ejercicio de memoria colectiva, creación y recreación de la identidad vinculando pasado, presente y futuro, subrayando la necesidad del encuentro de y entre lo diferente. Destacando la fecundidad del cruce mixto entre una técnica occidental y la cultura andina que da sentido, Brie afirmó: “Queremos construir un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas, rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural” (Brie, 2004: 3).

La obra colectiva de sala de TA puede dividirse en dos fases: de la “memoria cultural” (1991-1998) y de la “memoria política” (1998-2010). En la primera –en la que se observa un mayor énfasis de indagación sobre temáticas de la cultura popular andina y figuras históricas vernáculas– se producen las farsas “Colón” (1992) y “Ubú en Bolivia” (1994) –adaptación libre de “Ubú rey” (1896) de Alfred Jarry–, y la tragicomedia “Las abarcas del tiempo” (1995). Con un registro trágico, aunque sin perder el humor, en la segunda fase de producción la reflexión sobre la violencia, la historia y “lo político” resultaron centrales. Allí se inscribe el llamado por su autor tríptico de la política –constituido por “La Iliada” (2000), “En un sol amarillo” (2004) y “Otra vez Marcelo” (2005)–, y “Odisea” (2008).² Puesto que la obra que analizaremos se ubica dentro del período de la “memoria cultural”, focalicemos nuestra atención en este momento a fin de observar cómo ciertas recurrencias temáticas van teniendo diferentes formalizaciones.

En el primer ciclo de producción de TA, las áreas temáticas de “identidad(es)” y “cultura(s)” se problematizan especialmente, utilizando los registros paródico y satírico y un tipo humor grotesco. Ello permitió abordar la cuestión del poder y los diálogos interculturales, generar una propuesta afín al imaginario y temperamento local y provocar la adhesión progresiva del público boliviano. Brie reconoció que fue descubriendo el mundo andino y la cultura popular de la mano de Gabriel Martínez y Verónica Cereceda que, en sus palabras, fueron sus padres espirituales, aunque también resultaron significativas y relevantes las giras por el interior del país: “Íbamos a donde nadie iba (...) pagaban con lo que tenían: papa, chuño, monedas, verduras...”. Y aclara: “pero nosotros no entramos en el mundo andino en forma orgánica (...) como para dialogar con las comunidades como lo haría un antropólogo. Entramos en contacto con Bolivia a través de los distintos públicos que podíamos encontrar y a través de los distintos lugares de

2 Entre 2009 y 2010, Brie se desvinculó del proyecto pero el grupo permanece activo: Alice Guimaraes, Paolo Nalli, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico continúan trabajando juntos. Aimaretti 2014, 2014b.

representación –lugares muy populares como mercados, universidades y también teatros–”³. Con sus dos primeras obras el grupo pudo ir construyendo un nombre, conocer el país y vivir de lo que producía a sabiendas de que necesitaba crear un público: “entonces tenía que hacerlo reír (...) con una risa que fuera estupor, sorpresa, comprensión”, incluso a través de la blasfemia⁴.

“Colón” es la primera obra que TA crea en Bolivia y, según el actor Lucas Achirico, fue realizada rápidamente “para darnos a conocer y poder vivir”.⁵ Su recepción fue muy buena y entusiasta: “La obra generaba mucho disfrute: era un espectáculo muy fuerte... vital”, según recordara Naira González⁶. Pero “Colón” no sólo es la presentación del grupo al público local e internacional, sino que funciona como punto de arranque tanto de prácticas de experimentación e innovación teatral, como de reflexiones políticas. En una coyuntura de enorme sensibilidad para los países con mayorías indígenas, fue estrenada en septiembre de 1992.⁷ En el marco del aniversario del descubrimiento de América e inspirada por las polémicas que en toda la región se habían suscitado respecto del tema y la relectura de la Historia, el grupo decide inaugurar su producción trabajando sobre un tema candente: las lógicas de dominación y penetración cultural. Con varias nacionalidades en su formación inicial –con una heterogeneidad cultural de base– el grupo parece formularse una pregunta honesta: ¿por dónde comenzar a “mirar”, conocer y problematizar la cultura de este país en el que desarrollamos nuestro proyecto cultural? Para responderla TA aborda el trauma de origen de la identidad local –la violencia colonizadora– y reflexiona sobre los cruces, préstamos, imposiciones y silenciamientos simbólicos y culturales. A la hora de configurar un vínculo respetuoso y responsable con el entorno socio-histórico, este colectivo diverso –donde conviven lo local y lo extranjero, lo andino y lo europeo–, encara un tema que lo espeja: los encuentros y desencuentros culturales. Y lo hace de modo audaz.

El texto teatral de “Colón” se basa en la historieta italiana de Francesco Atlan que, en la década del ochenta puso en imágenes, en clave satírica, el descubrimiento de América. Ese intertexto inicial se combina con una síntesis de lecturas variadas –novelas, cuentos, leyendas, mitos y ensayos–, de las cuales el texto de Tzvetan Todorov *La conquista de América y el descubrimiento del otro* (Siglo XXI, 1987) fue una referencia insoslayable. La heterogeneidad de materiales primarios que conforman los procesos creativos del grupo es mani-

3 Entrevista personal con la autora.

4 Según apreciara Brie, ese público fue mayoritariamente juvenil.

5 Entrevista personal con la autora.

6 Entrevista personal con la autora.

7 Se presentó en el Festival de las Naciones en Santiago de Chile y en el festival de teatro “Peter Travesi” en Cochabamba en 1992 y, según el investigador Willy Muñoz (1992), la obra recibió el segundo premio nacional y no el primero, debido a que Brie —argentino— vivía en el país hacía poco tiempo.

fiesta desde la primera obra: no hay jerarquías a la hora de utilizar tanto un texto erudito y académico, como una historieta o una música tradicional. Con una dominancia en el registro lúdico y satírico, y apoyada en la *performance* del actor, para el crítico de teatro Juan Villegas la puesta de “Colón” concretaba:

una fórmula que integraba un proceso de hibridación cultural, validaba las remanencias de las culturas prehispánicas y utilizaba una serie de procedimientos teatrales que insertaban al grupo dentro de las tendencias más innovadoras de nuestro tiempo y que, con frecuencia, se califica como “postmodernidad teatral” (...) “parecer” teatralmente “posmoderno”, pero con la capacidad de satirizar el poder dominante y mantener una doble utopía, la utopía de que el teatro puede contribuir al cambio social y la utopía de que los “vencidos”, en el proceso de colonización y conquista, pueden tener acceso al poder a través de la revolución (1997b: 150).

Por nuestra parte consideramos que la obra no procede “validando remanencias” de culturas prehispánicas sino explicitando el entrecruzamiento complejo y actual del imaginario ancestral y la cultura contemporánea; y que, más que una “fórmula de hibridación cultural”, pone de manifiesto la heterogeneidad constitutiva y constituyente de la identidad cultural andina y, por extensión, latinoamericana (Cornejo Polar, 2003).

“Ubú en Bolivia” profundiza el tono satírico para abordar el manejo obsceno, corrupto e irresponsable del poder en Bolivia, habida cuenta del desorden político y económico imperante.⁸ La ridiculización y el uso de la estereotipia para cuestionar las dinámicas institucionales se canalizan a través de la exageración gestual y la preeminencia de lo lúdico en la puesta en escena. Villegas lee a “Ubú...” en continuidad con el teatro social latinoamericano, aunque sin la exasperación ideológica o partidaria esquemática de los sesenta, y observa que esta obra, a través de procedimientos no limitados al lenguaje verbal y con un énfasis en los elementos expresivo musicales y visuales de la cultura andina, construye un “espacio latinoamericano imaginario”: “este espacio se caracteriza por la mezcla y fusión de elementos de las culturas de origen prehispánico con las de occidente europeo para configurar una “latinoamericanidad” híbrida” (Villegas, 1997b: 155). Si bien Brie propondría un mundo de farsa que deslegitima la cultura dominante y que en el contexto local podría leerse como validación explícita de la cultura popular, Villegas se pregunta por su recepción en Europa y la activación de prejuicios y estereotipos de “lo latinoamericano *for export*” basados en un “manierismo gestual o grotesco teatral”:

(...) Lectura reforzada, probablemente, por la fuerte utilización de la hipérbole y el grotesco en la configuración de los personajes. *Ubú en Bolivia* puede ser especial-

8 Este espectáculo se presentó en el XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en octubre de 1996 y en el II Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra (1999), entre otros escenarios.

mente interpretada en este modo: América Latina es un espacio de dictadores es-
perpénticos, los discursos alternativos se sustentan en indígenas manipulables que,
si llegan al poder, serán tan corruptos como los gobernantes anteriores (Ídem: 158).

“Las abarcas del tiempo” es la tercera pieza colectiva de sala de TA y fue estrenada en el Teatro Municipal de La Paz el 15 de noviembre de 1995.⁹ Si bien en relación a las dos puestas precedentes se observa una continuidad estilística con el uso de procedimientos propios de la parodia, la sátira y el grotesco, la proporción y la pregnancia de los mismos disminuye, percibiéndose un registro más dramático que se desarrollará notablemente en la trilogía posterior: es entonces una obra bisagra, o más aún liminal, que condensa con potente originalidad rasgos estéticos y preocupaciones temáticas de las dos fases de producción del grupo. Aquí se observa no sólo un salto cualitativo en el método compositivo –consolidación del vuelo simbólico de las imágenes escénicas, y mayor experimentación con las posibilidades expresivas del espacio y la *performance* física–, sino que además se percibe un giro en la perspectiva o la mirada hacia lo local. Sin “disfrazarse” de nativos bolivianos, el abordaje y la pregunta por la identidad no se formula, como sucediera en “Colón”, desde la exterioridad y la distancia analítica que un grupo con mayoría extranjera se hace a través del humor (que a su vez, como efecto, duplica la distancia crítica); sino que por medio de la investigación con fuentes y un enfoque interdisciplinario, TA afirma una perspectiva constitutivamente diversa y con un “asiento” local.

Inicialmente la idea para esta obra era mezclar en una misma historia elementos de distintas mitologías y cosmovisiones, pero la pareja de antropólogos Martínez-Cereceda aconsejó a Brie el desecharla: “me dijeron que era pésima, que con esa visión del mundo andino íbamos a ser vistos como brutos” (2002: 27). Frente a un primer bosquejo (cuya trama, según María Teresa Dal Pero era muy oscura, en alusión al incesto y la violencia familiar¹⁰), Martínez le reprochó a Brie: “De nuevo vas a mostrar a los indígenas como productos de la miseria y no son”.¹¹ Tras lo cual el dramaturgo recomenzó el proceso creativo asesorado por los antropólogos:

Yo quería enfrentar la memoria de Bolivia, el mundo andino, pero me di cuenta que no tenía todos los elementos teóricos e intelectuales para hacerlo. Decidí enfrentarlo desde su bisagra: la mina. Ese punto de contacto entre el campo y la ciudad. Todo campesino antes de llegar a la ciudad va a la mina. Ese es el lugar donde se proletariza, busca algo dentro de la tierra, enfrenta todos sus mitos (2002: 27).

9 Fue presentada en el I Festival de Santa Cruz de la Sierra en abril de 1997 y el I Festival de Teatro de Buenos Aires (1997), entre otros escenarios.

10 Entrevista personal con la autora.

11 Así lo recordó Brie. Entrevista personal con la autora.

A diferencia de “Colón”, la obra no se centró en la memoria de un punto remoto del tiempo (la conquista de América) sino que procuró hilvanar la historicidad de distintos sucesos y personalidades a partir de la recuperación de un rito popular de duelo. A propósito de la costumbre de vestir las ropas de un amigo muerto para despedirlo, TA pudo mostrar jirones de la historia social local y algunas figuras escasas o mal conocidas¹². En el país de los difuntos, tanto los protagonistas como el espectador van encontrándose con diferentes presencias que configuran una metáfora de Bolivia en su diversidad de rostros: cada muerto es una puerta, una interrogación sobre las formas de relación entre los vivos; el pasado resuena en el presente interrogándolo y Bolivia aparece como “un mapa ardiente y desesperado” (Brie, 1996: 108). Deteniéndose en una “bisagra” socio-simbólica altamente significativa –la mina–, tomando prestado un “rito de pasaje”, esta obra “fronteriza” dentro de la producción del grupo afirma su vocación intercultural, heterogénea y anamnética.¹³

(...) introduciéndonos en el mundo andino, no hemos querido reproducir rituales indígenas ni hacer folklore de esto. Pero nos hemos alimentado del aliento metafísico de la cultura andina para contar una historia que creemos, pertenece a Bolivia. También nosotros, **Teatro de los Andes**, cuatro bolivianos, tres italianos y un argentino, nos sentimos parte de Bolivia. Pero en este país fragmentado, donde se acostumbra a hablar y alzar la voz en nombre del indígena, donde se llama “nuestro” a cosas que siguen siendo de otros, dentro mismo de Bolivia; nosotros no hablamos en nombre de nadie mas que de nosotros mismos. Sabiendo que hemos iniciado un camino irreversible hacia lo profundo de esta tierra grande y generosa. Con esa postura ética hemos realizado *Las abarcas del tiempo* (Ídem: 109).

Aunque pertenece a la segunda fase de producción –de la “memoria política”–, vale la pena mencionar el caso de “Odisea” pues, en clave migrante, en ella es meridiana la problematización de la identidad cultural. La obra, nutrida de textos académicos, ensayos sociológicos, films, poemas y novelas, articula una dimensión mítico-literaria a partir de la “Odisea” homérica con otra social ligada a la historia reciente de los pueblos latinoamericanos. Desde mediados de la década del ochenta Bolivia vivió un éxodo masivo de su población tanto a países limítrofes, como a angloparlantes y europeos, debido a los efectos de las medidas económicas neoliberales (desocupación y precarización del trabajo, inflación y elevación de los índices de pobreza, etc.). TA fue testigo de ese proceso y reflexionó sobre él en la última pieza dirigida por Brie, en la que ade-

12 “El amigo de un muerto no entra al país de los muertos como nosotros lo contamos, sino que finje ser el muerto, se va y regresa en la madrugada con los vestidos del muerto y es tratado como el muerto durante ese día por la viuda, los padres y los amigos. Entonces en la noche decide partir. Le hacen la cacharpaya, la fiesta con lágrimas, la fiesta del dolor (...)” (Brie, 2002: 27).

13 Desarrollaremos estos caracteres en la sección siguiente.

más están presentes las referencias históricas de los sucesos racistas de 2008 de los que diera cuenta el documental *Humillados y ofendidos* (César Brie, Pablo Brie y Javier Álvarez, 2008). Se cruzan entonces la tradición literaria y la serie político-histórica en una obra en la que, a su vez, la subjetividad de los actores y sus historias personales adquiere presencia discursiva y espectacular¹⁴. Lejos de convertirse en biodrama o material de base para construcción psicológica de los personajes,¹⁵ el texto contiene “pasajes cifrados” de las memorias de los actores del grupo –todos ellos migrantes– y subraya la ejemplaridad que desde una dimensión singular alude a otra social (la representación de lo colectivo):

(...) hay un rastro que vale la pena seguir para descubrir lo que buscamos: el yo colectivo. La posibilidad de interrogarnos pluralmente sobre cada destino individual. Tenemos la oportunidad de decir yo y que ese yo encierre algo más grande. Ese detalle, esa voz única, esa biografía absolutamente particular que se expresa en un sonido tembloroso y un cuerpo limitado y tosco encierra el universo y lo puede expresar. De eso me ocupo hoy día. Esta materia es la que hoy me interesa investigar. No entiendo el coro, entonces, como masa, sino como el múltiple yo (Brie, 2006).

Vemos entonces que el viaje de TA a través de la cuestión de la identidad cultural boliviana consistió en el pasaje desde una perspectiva que de afuera hacia adentro analiza las raíces coloniales de la identidad andina (“Colón”); hasta la comprensión de los varios “adentro” de la configuración cultural boliviana con una mirada que aunque se experimenta y pronuncia “local”, no es nativa (“Las abarcas...”). El último estadio de su travesía implica casi una torsión sobre sí, al asumir su carácter “adentro-afuera”, “interior-exterior” a la cultura boliviana: es decir, su ser migrante (“Odisea”). La última obra bajo la dirección de Brie significa además una despedida, una partida, un nuevo viaje, y el comienzo de otra etapa: con la memoria de los aprendizajes y la potencia de un legado construido colectivamente.

Según Naira González uno de los elementos más importantes de la propuesta de TA fue la re-unión de distintas culturas, la capacidad de interrelación entre lo indígena/local y lo occidental. En la misma dirección, para Lucas Achirico la “herencia” de TA a la escena boliviana es el haber hecho posible el diálogo en la diversidad, tanto en el plano humano –formación de grupo, y dictado de talleres–, como en lo que respecta a los materiales para la creación de obras,¹⁶ desde un enfoque ético caracterizado por la entrega y la honestidad frente al trabajo. Para María Teresa Dal Pero el legado de TA reside en que, fruto de una

14 Espectacular como relativo a la puesta en escena.

15 Por lo demás ausente en todas las obras y método de trabajo de TA.

16 En ese sentido Guimaraes comentó que, más que una idea “a priori” en torno a qué elementos o formas culturales utilizar en cada obra, el grupo aprovechaba las habilidades y capacidades de cada integrante: en su caso por ejemplo, para “La Ilíada”, su conocimiento de danzas tradicionales de la India.

investigación constante y sin desligarse del contexto social, ayudó a suscitar un nuevo imaginario en el público. Por su parte, Daniel Aguirre sostiene que la contribución de TA fue que “mediante sus puestas se establecía un diálogo y una confrontación entre problemáticas tanto de la ciudad como del campo, un hecho común acorde a realidades diferentes y encontradas (...) el encuentro ya sea entre culturas, personas y sociedades, etc. es, desde mi parecer, la única manera de reinventar algo que siempre estuvo ahí, que es la manifestación de un todo y de nosotros mismos”¹⁷.

Identidad(es) y memoria(s)

Como hemos visto, la reflexión sobre la identidad cultural y la memoria han sido motores creativos continuos durante toda la trayectoria del grupo TA. Por eso, en este apartado proponemos una perspectiva conceptual para pensar esos núcleos-problema.

Tal como observara Elizabeth Jelín (2002), existe una relación de mutua constitución entre memoria e identidad: por medio de cierto relato de memoria un grupo no sólo configura una manera de darle sentido al pasado, el presente y el futuro; sino que selecciona, pondera ciertos rasgos y subsume otros de su propia representación en función de procesos de diferenciación e identificación. Esa selección, fundada en hechos concretos e imaginarios, pone en relación a unos y les diferencia de “Otros”; marca fronteras, límites que señalan un adentro y un afuera socio-cultural, e incluso en ese adentro, una centralidad y una periferia. Esa selección se transmite: ¿de qué modos?

De carácter generacional, familiar o grupal, la transmisión se despliega en la intersubjetividad informal, escolar, ritual, artística, festiva, conmemorativa, celebrativa, de acciones estratégicas de intervención social; y también a través de la inercia. Yosef Yerushalmi propone una sugerente distinción. Él diferencia entre *mnemne* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia). Mientras que la primera permanece de forma continua, ininterrumpida, como canon, Ley, enseñanza; la segunda señala *lo olvidado que regresa*, que se recupera (aunque transformado) poniendo en primer plano lo que ha sido dejado de lado, el esfuerzo por reponer lo olvidado —que a su vez puede, potencialmente, pasar a formar parte de la tradición—. Dice el autor: “Un pueblo olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez (...) un pueblo jamás puede “olvidar” lo que antes no recibió” (2006: 18). Entonces, así como un grupo decide repetir lo que ya sabe u olvidar, puede también reunirse y producir una *anamnesis colectiva* para darle sentido a aquello que por su naturaleza (traumática, o de diferencia cultural en relación al orden dominan-

17 Entrevista epistolar con la autora.

te) en el momento de su acontecer no tuvo superficie de inscripción (Kauffman, 2007). De ese modo se pueden conservar o modificar las formas de reproducción social y cultural, conllevando la repetición compulsiva de un orden restrictivo y segregador o la ampliación dialógica de la esfera pública.

Retomando estas conceptualizaciones pensamos las obras de TA como generadoras de *anamnesis públicas* o *procesos estéticos de anamnesis compartidas* que, discutiendo con el libreto de memoria dominante le hace lugar a lo ocluido a través de la escena. El ente poético como experiencia y soporte de transmisión del pasado contribuye a re-organizar memorias y producir experiencias de transformación del saber y de la identidad compartida. En el caso de “Las abarcas del tiempo” se observa un especial interés en representar no sólo eventos históricos del pasado reciente sino elementos de la cultura popular y la tradición andina, poniendo en juego una forma de relación con el pasado de larga duración que llamaremos *anamnesis circular*. Esta denominación es una metáfora del movimiento por el cual se revisan figuras, personajes, experiencias y elementos de formaciones socio-simbólicas de larga duración o existencia prolongada en el tiempo. No es la representación arqueológica o costumbrista de un ayer remoto, concluido, cerrado; sino más bien la revelación de su actualidad, su pervivencia (su ser pasado-presente-futuro). Si se revisitan expresiones, costumbres y rasgos del fondo cultural y la historia andina, si resultan relevantes e importan al aquí y ahora, es porque ayudan comprender y nombrar la identidad cultural.

El quiénes somos/vamos siendo que motoriza la *anamnesis circular* y se ve en nuestro caso de trabajo, no es de tipo generacional, relativo a la pertenencia de clase o género, sino que rodea insistentemente el problema de la configuración cultural boliviana y andino-latinoamericana. Articula de forma no-dialéctica (sin síntesis final) una dimensión local y una universal de la identidad eludiendo, tanto la fuga hacia un afuera cosmopolita, domesticador de diferencias; como el encierro en un adentro folklórico idealizado, determinista, esencialista y provinciano. Este movimiento reflexivo sobre lo identitario no se apoya en enfoques taxativos o dualistas, ni subsume bajo una pátina homogeneizadora e ilusoriamente pacífica los “adentros coexistentes”: al contrario, revela su heterogeneidad intrínseca sin renunciar a una perspectiva de totalización (siempre contradictoria). El dibujo “circular” que traza la *anamnesis* alude a su carácter integrador de distintos *tempos* históricos: es una memoria en crecimiento espiralado que cíclicamente pasa por la misma pregunta pero ensanchando, complejizando su órbita de influencia¹⁸. TA despliega con ella un tipo de trabajo mnémico que

18 La metáfora con la que nombramos este tipo de trabajo de memoria halla su inspiración, justamente, en la perspectiva globalizadora que impregna las nociones de tiempo y espacio en la cultura andina: lejos de una percepción lineal y cronométrica, su manifestación más contundente es la ciclicidad espiralada que admite la simultaneidad de distintos tiempos en el presente, su repetición y resonancia recíproca.

funciona por superposiciones, palimpsestos, re-apariciones “seminales”: se hace crecer el presente regenerando las sedimentaciones del pasado, poniendo en evidencia su vigencia¹⁹.

Un mapa ardiente y desesperado o “Las abarcas del tiempo”

Bajo un título aparentemente simple TA insiste con una conjunción semántica difícil. Núcleo de reflexiones epistemológicas y ontológicas, ligado a la abstracción, remitiendo a la meditación filosófica, el tiempo ha sido objeto de metáforas, mitos, representaciones artísticas y teorías científicas. Pero es también, y sobre todo, una dimensión de la vivencia cultural y la experiencia histórica, columna vertebral de la construcción de la identidad personal y social. Las abarcas, por su parte, son fruto del trabajo humano y metonimia del caminar: son materialidad cotidiana, praxis, corporalidad, remiten al universo popular, campesino.²⁰ Reuniendo campos semánticos distantes, el título restituye el carácter matérico y experiencial, incluso plebeyo, a una noción habitualmente espiritualizada y descontextualizada; e ilumina la dimensión histórica, mnémica, y por que no trascendente, de un objeto que con frecuencia se halla recubierto de un sentido peyorativo: abre, en suma, un interregno de (tenso) diálogo entre principios/lógicas diferentes.

La obra transcurre en un *tempo* ritual altamente significativo: el día de los muertos o Todos Santos, una fecha en la que el tiempo lineal cronológico troca por el tiempo cíclico celebratorio, sagrado, kairótico. Una fiesta de carácter

19 Tomamos la idea de seminalidad (relativa a la semilla que crece) del filósofo Rodolfo Kusch, quien advertía: “(...) todo el pensar indígena se da en términos no causales sino seminales. Piensan haciendo crecer” (2007: 47). Este tipo de pensamiento está ligado a la polisémica noción de pacha, entendida como universo, cosmos entero e interrelacionado, unidad totalizadora de carácter complementario que funciona por un sistema de correspondencias. “Pacha” expresa un vivir en crecimiento perpetuo más allá de las formas físicas, un hábitat existencial amplio donde todo el mundo está in-corporado en el sujeto y éste queda sumergido en el mundo en una mancomunidad. En palabras de Kusch, en relación al espacio sería “(...) no quedarse afuera con la montaña de piedra, sino adentro, con una montaña simbolizada y devorada (...)” (2007: 65); y en relación al tiempo “un apelmazado enredo, por una parte entre lo que hoy llamamos vida cotidiana, y antes era vida sin más, y por la otra la historia” (2007: 67).

20 Dice Pablo Cruz respecto de su permanencia en el tiempo y el espacio: “(...) a diferencia de los textiles, cuyos diseños fueron y son utilizados como marcadores culturales e identitarios, o los sombreros, las abarcas son prácticamente las mismas en todas las regiones andinas de Bolivia. Por otro lado, a diferencia de los atuendos “tradicionales”, los cuales son portados en ciertas regiones (Chipaya, Yura) o durante las fiestas (Llica, Tahua), las abarcas son utilizadas a diario por la gran mayoría de la población (...) Se trata, en efecto, del único atuendo que atraviesa sin grandes cambios el tiempo y los diferentes territorios étnicos (...) Hoy, en las ciudades de Bolivia, las abarcas son también uno de los símbolos más fuertes de la discriminación y el racismo hacia la población campesina e indígena” (Cruz, 2009).

heterogéneo en la que conviven saberes y prácticas campesinas e indígenas con elementos de la cultura popular cristiana; donde, creyéndolo “presente en el presente”, el recuerdo del fallecido a través de distintas formas expresivas –danza, canto, música, libaciones, compartir comidas– mantiene los lazos filiales y comunitarios y fortalece el sentido del cuidado mutuo entre muertos y vivos que, por medio del régimen de reciprocidad, se reúnen y reaseguran la continuidad de la Vida. Sobre la obra y su sentido vital Brie advirtió:

El más allá de la vida es la vida misma a la que la muerte le da fecha y sentido. Toda fiesta verdadera, todo festejo profundo nace de la conciencia de la finitud y de la muerte, no del vacío. La extrema alegría desemboca en el llanto y el llanto que evoca a los muertos deja de ser llanto para transformarse en júbilo (...) La memoria sirve a pesar de las horas y los destinos, para vivir y trabajar con lucidez y alegría. Además, aquellos muertos que sentimos nuestros, y son miles, nos habitan, golpean a nuestra puerta, cotidianamente dialogamos con ellos (Brie, 1996: 108).

Retomando una fiesta ritual que posee un *tempo* propio dentro del tiempo del calendario y el ciclo agrícola y es expresión no sólo de las “memorias familiares” sino de la memoria popular –“la memoria de las abarcas”–, la obra se propone intersectar elementos, motivos y referencias propias de la tradición indígena de largo aliento (lengua, danza, costumbres y personajes) y figuras de la historia social vernácula. Incluye también la mina como *topoi* simbólico y locus de muerte prematura: su tragicidad no es seria, sino que retiene un tratamiento fantástico que conecta con universos cosmogónicos ctónicos, ordenadores de la experiencia cotidiana²¹.

Para espacializar el tiempo, o sea, la memoria, la obra toma prestada la figura del viaje: del campo a la mina, de la mina a la muerte y, por mediación de una fiesta, de la muerte a la Vida. La separación tajante entre opuestos no se verifica en el mundo andino, que –sin diluir la tensión inmanente que los distingue– tiende constantemente a su acercamiento en una dinámica de combinación, convivencia y alternancia. Por eso la muerte es un viaje, un pasaje hacia y entre

21 La mina —y las identidades allí producidas— es ya de suyo un cronotopo heterogéneo: “La identidad cultural que los mineros forjaron fue muy particular y puede ser caracterizada tanto por el tipo de vida en el campamento (company towns), regida por relaciones primarias “cara a cara” (emotivas) y con un alto grado de solidaridad de grupo, como por comportamientos industriales modernos típicos de empresas capitalistas avanzadas para ese entonces. Esta identidad también se moldeaba en una cultura de los socavones, en la que se yuxtaponían una visión del mundo propiamente minera, con tradiciones y rituales andinos que reforzaban no solamente una visión radicalizada del mundo, sino también una fuerte identificación colectiva indígena y mestiza. Seguramente, el encuentro de perforadoras inglesas con el “tío” simboliza la fuerza de esta cultura política, que percibía el resto de la sociedad, y sobre todo al Estado, como distantes, atrasados, ajenos y amenazadores” (Calderón, 1999: 430-431).

mundos distintos y la celebración del día de los muertos “el momento” para viajar –ritualmente– al encuentro de los familiares difuntos. En efecto, en la diégesis los personajes poseen una fe que se nutre, simultáneamente, de diferentes humus culturales y mantienen plena confianza en torno a la posibilidad de intercomunicación entre distintos planos de la realidad. La escena es el “territorio alquímico” donde tienen lugar estas prácticas de “pasaje”:

Una obra de teatro que no es realista, debe buscar un modo de actuación acorde con su principio. Una actuación precisa, concreta, pero no realista. Que permita a los espíritus poder vagar en la escena en modo orgánico. Que les permita existir en cuanto tales. En esta obra aparecen muertos, se dialoga con ellos. Cada muerto es una visión, pero es también una persona concreta que sintetiza en su forma de aparecer, de hablar, de hacer, lo que fue en vida, la forma en que vivió y murió (Brie, 1996: 109).

Con una concepción escenográfica de tipo frontal, la obra construye un verosímil mixto “concreto pero no realista”, que simultáneamente muestra componentes referenciales e imaginarios.²² De ahí que, tras una cómica presentación festiva de los personajes –dos de los cuales se casan, bailan y cantan–, en la escena siguiente aparezca la figura de el/la “Relator o Muerte”, según reza la didascalia, que interpretamos como imagen del Tiempo ancestral o incluso la *Pachamama*²³. Sus parlamentos se desenvuelven en un registro poético y apelan a la retórica del mito:

Relator o Muerte: En tiempos antiguos, cuando todo era uno, no había distancia. Por eso nadie viajaba sino dentro de sí. Tampoco había tiempo y nada transcurría. Pero una vez, un rayo cayó sobre una piedra y la partió, y un pedazo rodó cuesta abajo. Sucedió que las piedras se miraron, y se reconocieron. Dijeron: “estamos lejos”, y se pusieron a caminar. Y cuando se encontraron decidieron seguir viajando (...).

-
- 22 Basamos nuestra reflexión sobre la obra a partir del texto dramático publicado en la Revista Nuevos Horizontes Abril 1999, la edición reciente del mismo texto dramático compilada por Marita Foix (2013) y un video facilitado por el grupo de Teatro de los Andes en 2011. El video es un soporte de información de la poiesis acontecida que complementamos con la lectura del texto dramático, rastreando la escena implícita en él (que está sujeta a reglas posibles de teatralidad escénica). La edición reciente del texto dramático es prácticamente idéntica a la divulgada en la revista (sólo hay unas pocas palabras menores que han sido modificadas).
- 23 Su caracterización desde el sistema de vestuario es muy sugerente: viste una suerte de túnica amplia, oscura con bordado de hojas en mangas y borde inferior. El vestido lleva forrado por dentro una buena cantidad de ramas verdes que se pueden apreciar cuando el personaje se levanta la falda para bailar o caminar. Porta un sombrero con flores coloridas y sutil velo, y en su espalda se ven una suerte de alas de ramas secas. El resto de los personajes no cuenta con un vestuario elaborado, ni en términos de diseño ni en lo que refiere al registro cromático y de texturas: los colores que predominan son el verde, azul y negro, y las prendas, muy sencillas, son de uso corriente.

La obra va pasando de un clima festivo a otro de luto; de la música popular al silencio; de la luz y la danza, a la oscuridad y la quietud; del orden material cotidiano al inmaterial, trascendente y atemporal. Sin embargo, no se trata de valores o dinámicas excluyentes, sino más bien de opuestos complementarios que se necesitan mutuamente. Progresivamente se evidencia la existencia de un universo multiescalar que no se agota en lo visible sino que incluye y necesita de lo invisible: su espesor simbólico es el que ofrece sentido social a la existencia:

Padre: Si dejas en la tumba los zapatos del muerto él podrá caminar por la tierra que lo vio vivo. Si apoyas un pinkillo, o una quena donde fue enterrado, el viento soplará para que se escuche un huayco. Y si no creen en esto pregúntense por qué se sienten solos, si no bailan dentro de ustedes aquellos que amaron, si no cantan en nosotros nuestros muertos (Brie, 1999: 49).

Con la disposición de algunos objetos a la vista del espectador (velas, valijas con fotos, pequeños altares y marcos de ventana con cirios), la escena se transforma en un cementerio: éste opera como espacio abierto, no segmentado por la lógica de funcionamiento racional utilitario²⁴. En el marco de un tiempo “fuerte”, como es el día de Todos Santos, el cementerio funciona casi como un lenguaje en sí, un tipo de comunicación entre seres y lugares heteróclitos con una dominancia de lo ambiguo y polivalente. Si en términos visuales la configuración del espacio y de cada tumba está marcada por la presencia de escaleras –que en la iconografía e iconología andina son objetos articuladores de espacios y dimensiones de existencia distintos–, y de ponchos –cuyas aberturas permiten “oír” la voz de los muertos que se hallan en el mundo “de abajo”–, los rumores nocturnos y silvestres –emitidos desde la extra-escena por los actores– crean la atmósfera sonora propicia para futuras apariciones²⁵.

Tanto la fiesta como el cementerio son manifestaciones de lo heterogéneo por excelencia: allí coexisten distintas tradiciones sagradas y diferentes tiempos históricos con sus peculiaridades y tensiones. De ahí la simultaneidad del dramaturgo Raúl Salmón (S. XX) con Francisco Pizarro (S. XVI); el jefe paramilitar “Mosca” Monroy (década de 1980) y Guaman Poma de Ayala (S. XVII): todas

24 Olivia Harris y Therese Bouysse Cassagne explican: “(...) Aún manteniendo la institución cristiana del cementerio (...) [se] lo ha integrado en otro campo de significación, identificándolo plenamente con un lugar de transición tanto social como geográfica, y que la gran fiesta de los muertos lleva primero a la fusión y la mezcla de miembros de distintas comunidades, y luego a un restablecimiento de linderos e identidades opuestas a través del tinku (...) Mientras que las demás fiestas son propias de una comunidad y no de otra Todosantos y Carnaval tienen un significado universal y marcan el compás de la estación de lluvias (...) bajo forma disfrazada y aunque nadie lo diga directamente, son los mismos muertos que llegaron a la comunidad para Todosantos: en la despedida de Carnaval (tapa kayu) los despedidos son los mismos muertos, que vuelven a su tierra al otro lado del mar” (1988: 250, 253).

25 Ese “clima” sensorial ha de mantenerse durante el resto de la obra.

estas figuras y los paradigmas culturales que encarnan son elementos constituyentes de la misma y compleja configuración cultural e identitaria boliviana, aún en el rechazo que puede provocar por ejemplo, la lógica represiva, racista y violenta que representa Monroy. Los personajes se irán relevando para comunicar las identidades, derrotero y deseos de cada difunto:²⁶ la fiesta es la oportunidad para “pasar” de una cepa cultural a otra. Así, el conjunto de estos relatos muestra un tapiz heterocrónico y heterotópico, intercultural, cuyo análisis será más extenso cuando Hilaco (el amigo vivo) y Jacinto (el muerto) se reúnan:

Hilaco: Jacinto ¿me oyes? Es el día de los santos. Estoy yendo a buscarte. Ya pasó un año. Tengo tus ropas, tu campana. Jacinto ¿me estás esperando? Ya llego hermano mío, ya estoy llegando.

Espifania: (...) Jacinto dale noticias a Hilaco. Qué necesitas, si estás conforme (...)

Amparo: Reconocerás a Hilaco por la campana, Jacinto. Escucha bien. Aquí hemos brindado por tu alma (Brie, 1999: 51)

En sintonía con la dinámica de convivencia simultánea de opuestos complementarios propia del imaginario andino, los amigos interactúan no sólo desde el discurso verbal sino a partir del diálogo corporal y cromático, en un juego de tensión semántica y espacial. Lentas caminatas en sentidos opuestos y convergentes que semejan recorridos por distancias extensas quedan “marcadas” en sus ponchos blanco y negro dispuestos uno a continuación del otro a la manera de un sendero por delante de la escalera central que pertenece a la tumba de Jacinto: huellas negras sobre el primero que portará Hilaco, huellas blancas sobre el segundo que portará Jacinto. Cada poncho-memoria de los pies, el Tiempo y la historia, vestirá e identificará a cada amigo: el poncho es un entramado de vivos y muertos tejido por el paso de las abarcas que trazan recorridos personales, vinculares y sociales. En efecto, Jacinto invita a su amigo a caminar por el mundo de los muertos y en cada relato y memoria presentificada hay una “estación” en el viaje al interior de la heterogeneidad intercultural que constituye la identidad boliviana. Esos encuentros que la pareja de amigos tiene con nudos e hilos de la historia social del país, alternando personajes conocidos y anónimos, no se entretejen en un homogéneo orden lineal, sino que conforman un tapiz plural y texturado.

El abuso y el vejamen de la vida es el primer tópico transtemporal tratado a partir del contacto con el soldado que, ya “en el Pacífico, en el Acre, en el Chaco, en Siglo Veinte”²⁷, fue pieza de descarte en la maquinaria del poder mal llamada “Patria”: “El soldado viaja entre los muertos helado y quemado al mismo tiem-

26 Una vez finalizado el “diálogo”, cada personaje portavoz cierra el poncho.

27 Se refiere respectivamente a la guerra contra Chile (1879-1883); la guerra contra Brasil (1899-1903); la guerra contra Paraguay (1932-1935) y las diferentes operaciones represivas antiobreras y antimineras desplegadas en campamentos estratégicos y ampliamente movilizadas como Siglo XX.

po, por su botín de guerra: dinero, recuerdos de sus víctimas y la sensación de haber cumplido con un destino que no buscó y que le fue impuesto” (Brie, 1999: 60). Herido y sucio, con este personaje se reflexiona sobre la violencia —como ese sustrato invisible y constituyente del orden establecido y de los relatos normalizados de la Historia—, y sobre el olvido —no solo de esa violencia sino de quienes la han ejercido y permanecen en el anonimato servil a un orden que tras la fachada de paz esconde el horror—. Justamente, durante toda la escena el soldado porta una espada manchada con sangre que atraviesa una carta —la fuerza que atraviesa la política—. Contrapunto entre una imagen verbal violenta y una *performance* física en quietud, el soldado explica:

Soldado: Al final de la batalla rematábamos a los moribundos (...) Todos se llenan la boca con la palabra patria. ¿De qué patria hablan? (...) Luego hubo paz (...) Paz sobre mis manos, sucias de bosta y sangre (...) Firmaron tratados, compromisos, acuerdos, papeles. Eso obtuvieron: rollos de papel a cambio de los montes, barcos de papel a cambio del mar. Estamos en paz... (Brie, 1999: 52).

Debe notarse que el soldado será la única figura que lleve “sobre su espalda”, cual mochila, un pequeño altar de madera con estantes donde hay velas y fotografías, muy parecido a otros que están al fondo de la escena-cementerio, lo que podría interpretarse como aquellos muertos con los que carga la conciencia del personaje, o ese “botín de guerra” que son los recuerdos de sus víctimas a los que hiciera referencia Brie. Hacia el final de su intervención, mientras Hilaco y Jacinto desde los márgenes de la escena hablan de la “paz”, el personaje rompe su quietud esgrimiendo la espada y asestando golpes al aire, como perseguido por fantasmas. Todo este cuadro tiene una sonoridad muy peculiar, casi de batalla ritual antigua dada por la melodía de una gaita (tocada en vivo, fuera de escena) que se irá fundiendo con la voz de Epifania, quien entona una canción popular en alusión al matrimonio y establece la transición entre esta escena y la siguiente. Desde el universo onírico, Epifania fantasea con Jacinto, lo convoca y espera: el sueño se representa —como la muerte— en tanto instancia porosa de conexión entre mundos, ámbito liminal.²⁸

A fin de problematizar el “lugar” de los intelectuales en Bolivia, la enorme dificultad de artistas, historiadores e investigadores de vivir con dignidad sir-

28 Nótese que en varios momentos de la obra, la pareja de amigos “oye” y “ve” el sueño de Epifania, quien a su vez sueña con la muerte: la descripción verbal que hace la mujer, coincide con el aspecto de la figura vista al comienzo de la obra. Josef Estermann ha recalcado que: “La importancia de los sueños en los Andes tiene que ver con la presencia simbólica del universo en y a través del ser humano; por eso, los sueños normalmente tienen una connotación meta-individual y hasta meta-temporal, más cercana a la tradición bíblica que al psicoanálisis. La historia reflejada en los sueños es la historia colectiva y trans-individual; los sueños revelan algo sobre el destino de la colectividad (y no tanto del individuo)” (2006: 235).

viendo al país, la obra recupera la figura de Ismael Sotomayor para cuya composición fue central la imagen que de él diera el literato paceño Jaime Sáenz en *Vidas y muertes*, y que Brie recuperó textualmente: “Ismael Sotomayor vaga entre los muertos buscando lo que hasta el final buscó entre los vivos: su derecho a investigar, a estudiar las costumbres de su pueblo” (Brie, 1999: 60). Justamente, será del signo físico más claro que delata su obsesión por el estudio —la joroba—, de donde brote un delgado hilo de hojas secas y empolvadas que expresen la constitución matérica de su saber y pasión por el conocimiento. Para dar cuenta del desmerecimiento de los poderosos a la cultura popular y la belleza, Brie toma de Sáenz la oportuna alegoría del cuarto donde vivía Sotomayor: un cubículo modesto, empequeñecido por el dueño de la pensión que buscaba rentabilizar el espacio y confeccionar más cuartos. Ahí reverbera la crítica a los poderes de turno angostando, gobierno a gobierno, la injerencia de la cultura en la vida nacional, disminuyendo el apoyo económico a la investigación en pos del negocio:

Juan Joselillo: El destino de un intelectual en este país, señores, es denigrarse o irse. He muerto de hambre y soledad señores, no podía ser de otra manera (Brie, 1999: 53).²⁹

El cuadro siguiente pone en escena una visita-posesión: a través de Hilaco, se hace presente Tomás Katari. Este líder quechua del siglo XVIII fue elegido por más de 300 comunidades potosinas como referente para entrevistarse en Buenos Aires con el virrey español del que dependía la Audiencia de Charcas, con el propósito de denunciar la corrupción, maltrato a indígenas y robo a la Corona por parte de funcionarios españoles. Katari viajó a pie junto a Tomás Achu rumbo a la cabecera del Virreinato en una antológica caminata porque a los indígenas les estaba prohibido montar a caballo so pena de castigo público. Tomás Katari se hace presente al enajenar, “entrar en la huella”, introducirse en un, literalmente, hermano de raza: “Su espíritu lo posee a través de su epopeya (...) Por eso le duelen los pies, y el aire que le falta es el de hoy, donde en forma más velada siguen perseverando la usurpación y la injusticia” (Brie, 1999: 60). En este caso la imagen de las abarcas, los pasos, el camino doloroso del pueblo boliviano adquiere un sentido épico, heroico: allí se cifra no solo la referencia objetiva e histórica de la marcha, sino la frustración recurrente frente al robo, la mentira y la deslealtad de los poderosos. La escena cuenta con una interesante diversidad lingüística al introducir pasajes en quechua y alternarlos con el castellano, turnando un ritmo acelerado en el pronunciamiento de los parlamentos y otro pausado, mientras la *performance* física es febril y convulsa. De ese modo

29 Resulta interesante subrayar el contrapunto visual y semántico entre una imagen verbal de Sotomayor, que lo describe empequeñecido y “muerto de hambre” y debilitado, y la *performance* física que lo muestra vital y festivo danzando en buena parte de su escena.

se expresa la posesión de un espíritu Otro, la convergencia de distintos tiempos en un mismo espacio corporal; la agitación y el sobresalto que significa la búsqueda de un orden justo; y la violencia ejercida contra ese cuerpo por parte del poder hegemónico:

Hilaco: El Virrey va a escuchar. Tenemos derecho a hablar. Roba el corregidor, roba el cura, el minero. Verás Tomás, volverá el día en que desaparezcan de nuestra tierra el robo, el hambre y la mentira (...) No es venganza Tomás, es justicia. Siglos de injusticia están entre mis manos (...) Aquí estoy, caído en una quebrada con un agujero en el pecho (...) No lloren por mí. En ustedes vivo (...) (Brie 1999: 54).

Con la escena “Las reinas muertas”, la obra adquiere un registro cómico caricaturesco estableciendo un contrapunto dramático y poético con el momento anterior, un cambio brusco, intencionado, de “temperatura” escénica propio de la estética de TA. Se trata de la aparición de dos jovencitas contemporáneas, reinas “rengas” de la belleza, que encarnan la superficialidad y los prejuicios raciales y son expresión del mal gusto y el *kitsch*, que también conforman la cultura y la identidad en sus cruces interculturales:

Rita: En la facultad me eligieron *Miss Patología*. Yo estudio medicina, ¿sabe? Hay tanta gente para curar. Y ahora fui reina en el concurso de belleza organizado por la F.C.B.

Raquel: Federación de Carniceros de Bolivia

Rita: *Miss Parilla*. Voy a aparecer en los almanaques de las carnicerías. En traje de baño plateado sentada en una res muerta.

(Brie, 1999: 55)

El siguiente encuentro tiene por protagonista al padre Luis Espinal, reconocido militante de DD.HH., docente, crítico e investigador de cine. “Espinal tiene los dolores de su suplicio, la rabia de sus arengas y la dulzura y sencillez de su inmaculada visión del arte y de la juventud” (Brie, 1999: 60). Para realizar la escena TA utilizó como base intertextual las críticas cinematográficas y el libro *Oraciones a quemarropa* que Espinal escribiera a los 33 años a poco de finalizar sus estudios de periodismo y medios de comunicación “cuando sentía en sus venas toda la pujanza de una existencia llena de vida e ideales, y cuando también la Iglesia vivía la euforia del Vaticano II (...) [Espinal] siente un profundo respeto ante el misterio de la persona humana y una infinita ternura ante el dolor, el sufrimiento de los pobres y la soledad (...)” (Codina, 1993: 5-6)³⁰. Espinal aparece en escena casi desnudo,

30 Se utilizaron fragmentos de las oraciones: “Adelante”, “Música moderna”, “Veraneo”, “Prudencia”, “Soledad”, “Intimidad”, “Misterio de la persona” y “Sinceridad”. Algunas oraciones del libro mencionado fueron parte de los cierres diarios de la radio FIDES en la que trabajó Espinal.

vendado y maniatado: según refiere Jacinto, ello se debe a causa de los juegos de los niños muertos, por eso cada día deben volverlo a desatar y vestir. Sin embargo el tono de su aparición alude a su secuestro y colisiona con cualquier clase de referencia lúdica, desplazando el sentido hacia un registro trágico, aunque matizado por la forma poética de los parlamentos de Espinal. La diégesis opera allí como insistente reparación y respuesta al daño sufrido: en la ficción es posible el cuidado del cuerpo que en la Historia recibió la tortura y el martirio. Ese “todos los días hay volverlo a desatar y vestir”, esa recurrencia de dar dignidad al cuerpo, constituye un gesto simbólico de impugnación a un orden violento que quiso convertir a Espinal en mero resto, o cadáver. Mientras Hilaco le coloca la polera clara y el traje simple con el que frecuentemente se lo veía, el sacerdote desarrolla una reflexión sobre la belleza y la política cuyo entramado inextricable refleja su vocación humanitaria aglutinando la práctica cultural y la social. En su figura la obra pondera un modelo de coherencia ética y compromiso con la memoria:

Espinal: Yo no morí para el silencio, porque fui cargado con la palabra (...) Quien no tiene la valentía de hablar a favor del hombre tampoco tiene el derecho de hablar de Dios (...) He visto las calles de Bolivia ensangrentadas, la morgue llena de cadáveres ¿Para qué recordar a los muertos? La memoria es parte de la conciencia de su vitalidad. Pero no quiero recordar para la venganza. La venganza es una pasión inútil. Yo estuve aquí, con los pies en el suelo, en el lugar crítico, donde faltaba la luz y el esclarecimiento, con el dedo en la herida. Hay un límite imperceptible entre la prudencia y la cobardía. No quiero la prudencia que conduce a la omisión. Mi tarea fue aquí, al lado de ustedes, para escuchar su voz y propagarla (...) (Brie, 1999: 56)³¹.

Dijo Brie de la escena “La desesperación”: “Un día mientras construíamos el final de Las abarcas... María Teresa Dal Pero me pregunta: ¿y si el muerto se desesperara? Entonces me pregunté el por qué. Y me dije: porque quiere estar vivo” (Brie, 2002: 27). Devolviendo esa pregunta a los actores, éstos respondieron con dos imágenes que Brie combinó: por un lado, la Muerte que arrastra a Jacinto como si fuera un caballo, y por otro, la del muerto cubierto de yeso que, queriendo alcanzar a su mujer, se descompone³². La escena plantea un registro casi exclusivamente poético en lo que refiere al discurso verbal y fuertemente

31 En esta escena el cuerpo del personaje manifiesta/ da a ver los efectos de la violencia retroactivamente: así Espinal va interrumpiendo espasmódicamente el discurso verbal, estremeciéndose en forma diferida por los golpes que lo llevaron a la muerte. Pero además de sus bolsillos el personaje irá sacando proyectiles que depositará en distintos lugares del espacio escénico, hasta que en cierto momento caigan en cantidad de su saco y provoquen un estrepitoso sonido, que refiere inmediatamente a la balacera que el sacerdote recibiera y que contrasta agudamente con la suavidad poética de su monólogo. No se olvide que su cuerpo fue brutalmente torturado y baleado (presentó 17 impactos).

32 Según recordara Brie en entrevista personal con la autora, esa imagen fue creada por el actor Gonzalo Callejas.

metafórico en términos audiovisuales: a las imágenes mencionadas debe añadirse el contraste sonoro y cromático entre la fina voz de la Muerte, quien interpreta un viejo canto tradicional envuelta en un vestido oscuro; y el caminar pesado de Jacinto completamente de blanco que al moverse desprende fragmentos de yeso de su traje, produciendo un sonido grave y tosco al romper contra el suelo. Es la imagen poética de la descomposición física y la transmutación en otra materia dentro del mismo orden cosmológico:

Relator o Muerte: El dundú es un árbol, y cuando se lo corta nunca deja brotar su savia (...) Tu pensamiento, tu corazón, se van a recordar, como el viento, así, como sopladitos por el viento (...) Y tu corazón empezará a recordar, y será como el viento. Y te habrás envuelto como la hoja seca en la tela de araña (Brie, 1999: 57).

Finalmente –tras el encuentro en clave paródica con un evangelista vivo a partir del cual la obra reflexiona sobre la mercantilización de la fe, la banalización de creencias y experiencias religiosas–,³³ la Muerte acerca una escoba cubierta con yeso –que al utilizarla también se descompone– y Jacinto se dispone a “borrar” sus huellas y las de su amigo aceptando su nueva condición y confiando en su perdurabilidad en la memoria de los vivos:

Hilaco: Los muertos no sufren, Epifanía, sino dentro de los vivos (...)

Jacinto: (...) Mientras haya memoria, yo seguiré existiendo. Hasta la última sílaba, hasta el último aliento, hasta la última nota (Brie, 1999: 59).

El espacio queda vacío tras la salida del protagonista, pero poco después comienzan a llegar los tonos de una canción desde la extra-escena. Entonces hacen su aparición todos los personajes convertidos en una banda de música, imagen de la cultura popular como experiencia y lugar de mediación de la multiplicidad heteroclita de elementos que conforman la Historia, la memoria y la identidad de Bolivia.

Coda

Antonio Cornejo Polar advirtió que en América Latina, y especialmente en los Andes, existe una heterogeneidad de base, constitutiva y constituyente de

33 El predicador evangelista alude a la enorme cantidad de sectas que se radican en el país, “especie de vendedor espiritual del Deus Cola” (Brie, 2002: 27). La escena que lo tiene por protagonista es “excesiva”, con permanentes, acumulativos y redundantes estímulos sonoros y visuales (el pastor no cesa de moverse). Conviven y se tensan: el letrero eléctrico intermitente y a colores que trae el predicador, y la iluminación expresiva de las pequeñas velas dispuestas en el espacio; la música comercial (tipo jingle) que viene del gramófono portátil del pastor, y el silencio de los amigos; un discurso moralista, catastrófico y trivial (con la botella de “Coca-Cola” como emblema de estridencia evanescente y evasiva), y el gesto acompasado de los personajes que prácticamente no se mueven.

la cultura y la identidad, y que los procesos de producción simbólica pueden realizar/expresar en sí mismos su conflictividad contradictoria, tal como vimos en el análisis de “Las abarcas del tiempo”. Allí TA pone en correlación un orden referencial con elementos ancestrales a través de un lenguaje y una visión contemporánea; propone una estética innovadora incorporando fuentes diversas, lenguas de distinta procedencia, niveles de significación y metatextos eruditos y populares. Se validan elementos subestimados, se asumen múltiples tradiciones, y la penetración de lo popular en lo culto cuestiona jerarquías. Las voces diferentes y en tensión responden a y se instalan en “diferentes horizontes sociales, históricos y étnicos y ponen en primera línea el espesor de un discurso hecho de muchos discursos, espesor correlativo a la acumulación de experiencias históricas” (Cornejo Polar, 2003: 66).

Bajo una dinámica de *anamnesis circular*, “Las abarcas del tiempo” rastrea *tempos*, lugares, acciones, personalidades, referentes y expresiones constitutivas de una cultura y una identidad heterogénea e intercultural: allí conviven lo criollo, lo español, lo indígena y lo cholo; lo profundamente local y lo extranjero; lo ancestral, el pasado y el presente; conviven el campo, el pueblo, la mina y la ciudad; lo masculino y lo femenino; lo “culto”, lo popular, lo folklórico y lo *kitsch*; los referentes de la Historia y los héroes anónimos. Cada encuentro configura el rostro de una (auto)crítica: a la violencia –a través del soldado–; al desprecio por el conocimiento y la cultura –a través de “Joselillo”–; a la historia hegemónica –a través de Katari–; a la banalidad –a través de las “falsas ñustas”–, a la injusticia y la impunidad –a través de Espinal–, al populismo –a través del predicador–. Con un “poncho discursivo” heterogéneo, entretejido con diversas textualidades y registros –documental, poético, histórico, literario, musical, mítico, religioso cómico, trágico, grotesco–, la obra hace posible una experiencia estética que es vehículo de autocomprensión identitaria, bastión de preguntas nuevas, y no repeticiones anodinas. A través de cruces, préstamos y contaminaciones, construyendo vínculos, tramas interculturales, intersociales, desmintió cualquier fijeza cultural e identitaria.

Ficha técnica de “Las abarcas del tiempo”

Actores: Lucas Achirico, Soledad Ardaya César Brie, Gonzalo Callejas, Freddy Chipana, María Teresa Dal Pero.

Arreglos musicales: Filippo Plancher

Músicas: populares de Bolivia, populares Teatro de los Andes

Vestuario: María Teresa Dal Pero

Técnico de luces: Paolo Nalli

Texto y dirección: César Brie

Colaboradores y asesoramiento: Gabriel Martínez, Verónica Cereceda, Tristan Platt y Fiore Zulli.

1995

Sinopsis: En el aniversario de un muerto, su amigo íntimo viste sus ropas y lo visita en el país de los muertos: recorren juntos la historia de Bolivia, interrogan a otros muertos que narran episodios del pasado lejano y reciente. Luego del viaje ritual a la memoria, el amigo vuelve al universo cotidiano.

Bibliografía

AIMARETTI, María.

2014a “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie” en *Revista Telón de Fondo* N° 19 ISSN 1669-6301. <http://www.telondefono.org>, Julio 2014.

2014b *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 2014.

BRIE, César.

1996 “Teatro de los Andes” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1, marzo 1996. La Paz: Plural.

1999 “Las abarcas del tiempo y Notas a las Abarcas del tiempo” en *Revista Nuevos Horizontes* Abril. Cochabamba.

2002 “Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe” en *Revista Conjunto* N° 125 mayo-agosto 2002. La Habana: Casa de las Américas.

2004 *En un sol amarillo, memorias de un temblor*- Programa de mano. La Paz: Plural.

2006 “Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia” en *Revista Teatro Celcit* N° 30. Disponible en: http://www.celcit.org.ar/publicaciones rtc_sum.php?cod=24

CALDERÓN, Fernando.

1999 “Actores sociales. Un siglo de luchas sociales” en *Bolivia en el siglo XX*. La Paz: Harvard Club of Bolivia.

CODINA, Víctor.

1993 “Presentación” en Luis Espinal *Oraciones a quemarropa*. Bogotá: Ediciones Paulinas.

CORNEJO POLAR, Antonio.

2003 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores.

CRUZ, Pablo.

2009 “Abarcas campesinas y momias for export. Identidad, cultura y negocio en el salar de Uyuni” en *Revista Tinkazos* Volumen 12, N° 26. Consultado en http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S199074512009000100010&script=sci_arttext

ESPINAL, Luis.

1993 *Oraciones a quemarropa*. Bogotá: Ediciones Paulinas.

ESTERMANN, Josef .

2006 *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: ISEAT.

FOIX, Marita.

2013a “Estudio crítico. Cronología” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.

2013b “Estudio crítico. Entrevista con César Brie” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires: Atuel.

GRIMSON, Alejandro.

2011 *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

HARRIS, Olivia y Therese Bouysse Cassagne.

1988 “Pacha: en torno al pensamiento aymara” en Therese Bouysse Cassagne et al (comps.) *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.

JELÍN, Elizabeth.

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.

KAUFFMAN, Alejandro.

2007 “Los desaparecidos, lo indecible y la crisis” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

KUSCH, Rodolfo.

2007 *Obras completas III*. Rosario, Fundación Ross.

MUÑOZ, Willy.

1992 “Teatro boliviano 1992” en Marina Pianca (dir.) *Revista Diógenes 1992*. México, Spanish Department University of California.

1995 “César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia” en *Revista Gestos* N° 20, Noviembre.

SÁENZ, Jaime.

2008 *Vidas y muertes*. La Paz: Plural.

VILLEGAS, Juan.

1997a “XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz” en *Revista Gestos* N° 23, Año 12. 1997. Irvine, University of California.

1997b “Teatro de los Andes: de la utopía al sarcasmo de la acrobacia verbal y física” en Juan Villegas (ed.) *Del escenario a la mesa de la crítica. XI Festival Internacional de Teatro de Cádiz*. Irvine, Ediciones de Gestos.

YERUSHALMI, Yosef.

2003 “Reflexiones sobre el olvido” en AA. VV *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Este artículo se entregó para su revisión en marzo y fue aprobado en mayo de 2015.

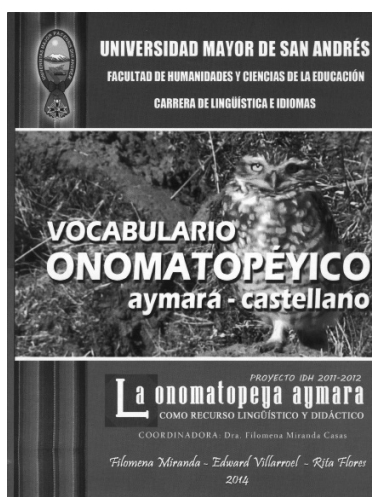
Reseñas

Tres escritos de Filomena Miranda¹

Virginia Chavez Pachuri²

Filomena Miranda Casas, Edward Villarroel Miranda y Rita Flores Ramos, 2014

Jamusiñakana (Adivinanzas), *Arst'as Arst'as Aymar Ar Yatiqañani* (Trabalenguas) y *Vocabulario Onomatopéyico Aymara*, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y de Postgrado, Carrera de Lingüística e Idiomas, FHCE, UMSA, La Paz.



Coordinando el proyecto “La onomatopeya aymara como recurso lingüístico y didáctico” la Dra. Filomena Miranda (+) junto a sus colaboradores Edward

- 1 La Dra. Filomena Miranda, docente investigadora de la Carrera de Lingüística de la Facultad de Humanidades, falleció el 25 de abril del presente año. La idea de reseñar los libros surgió a principios de la presente gestión académica al ser estos gentilmente donados al IEB por ella. Expresamos nuestra muy sentida condolencia a su familia (Nota de edición).
- 2 Docente de la Carrera de Lingüística de la UMSA e investigadora interina del Instituto de Estudios Bolivianos.

Villarroel y Rita Flores publicaron tres libros el año 2014: *Jamusiñakana* sobre adivinanzas, *Arst'as arst'asa aymar ar yatigañani* sobre trabalenguas y *Vocabulario onomatopéyico aymara castellano*. El trabajo de campo se hizo en los municipios y comunidades de las provincias Ingavi y Umasuyos del departamento de La Paz. La investigación fue financiada con fondos concursables IDH en el periodo 2011– 2012 a través del Departamento de Investigación, Postgrado e Interacción Social (DIPGIS) de la Universidad Mayor de San Andrés. A continuación se reseñan los tres libros.

1. *Jamusiñakana*

Las adivinanzas que se han elegido presentar en este libro están relacionadas con la fauna (uywanaka), los elementos de la naturaleza (pacha utjirinaka), los alimentos (manq'anaka), la persona (jaqi), las flores (alinaka) y los objetos (yanaka). Por ejemplo:

Adivinanzas con fauna:

Jinchu sunkhani, ch'uñu phuthi nasani, ghathi sillp'i jinchuni, phisphit kayuniwa.
(Tiene bigotes de paja, nariz de chuño cocido y orejas de cáscaras de papa cocida).

Adivinanzas con elementos de la naturaleza:

Thujrur uñtata, wali llijusisa, arnaqasisawa puri.
(Es parecido a un bastón, llega metiendo mucha bulla y con resplandor).

Adivinanzas con alimentos:

Mä wila janchini, ch'umphi thujrun taykalixa wali qhuruwa.
(Una viejecilla de cuerpo rojo y con bastón café, es muy mala).

Estas adivinanzas en aymara son un recurso lúdico, es decir, un juego en tanto entretienen y recrean de manera agradable, desarrollando destrezas mentales en el proceso de aprendizaje de la lengua aymara. Por otra parte, el uso de adivinanzas en la enseñanza del aymara como segunda lengua puede favorecer al estudiante para aumentar su vocabulario. Se dice una adivinanza para que alguien descubra, mediante deducciones, algo ignorado u oculto. Descubrir lo oculto de estas adivinanzas impulsa a la actividad cerebral del estudiante, acelerando el pensamiento en la lengua que se imparte. El docente que enseña una segunda lengua como el aymara puede sacar mucho provecho de las adivinanzas como ejercicio mental. Además de ello estas son divertidas para los estudiantes.

Por todo lo expresado, se recomienda el libro de la Dra. Filomena Miranda a docentes que enseñan la lengua aymara, quienes sin duda al utilizar las adivinanzas amenizarán y motivarán el aprendizaje de este idioma.

2. *Art’as art’as aymar aru yatiquañäni*

El segundo libro es una guía para mejorar la pronunciación del idioma aymara. Está organizado en tres partes: la primera, contiene los pares mínimos. Este método compara los sonidos de la lengua aymara de la siguiente manera:

<i>Tanta</i>	Reunión	<i>Pisi</i>	Menos	<i>Khariña</i>	Cortar carne
<i>T’ant’a</i>	Pan	(relativo a productos)		<i>Qariña</i>	Cansarse
<i>Thantha</i>	Ropa vieja	<i>Phisi</i>	Gato		

Esta forma de contrastación ayuda al estudiante a distinguir entre los sonidos y el significado de las palabras. Por ejemplo, las palabras contrastadas tienen sonidos similares, pero cada una tiene diferentes significados, cuya práctica y conocimiento son de mucha ayuda para los estudiantes que aprenden el aymara como segunda lengua. De esa manera, el texto presenta una serie de palabras para apoyar y mejorar su pronunciación.

La segunda parte del libro se refiere a los trabalenguas, *Aymar aru chinjanaka*. Asimismo los trabalenguas son útiles para desarrollar el aprendizaje del aymara. Algunos sonidos propios de la lengua aymara como ser: tha, t’, chh, ch’, kh, qh, ’k’, q’, x, y, entre otros, son difíciles de pronunciar para aquellos que comienzan a aprender el aymara como segunda lengua. Los siguientes trabalenguas son un ejemplo del empleo de sonidos como th, t’, chh, etc.

TH
Mä thantha yuqallax taykapar thaqhas thaqhasawa thaxaratayna. Thaxarasaxa thamasakiwa thamsuwayxatayna.
Un muchacho harapiento, buscando a su madre por todas partes, había fracasado. Al fracasar, había salido caminando lentamente.

T’
T’iju t’ijuxa t’ijtas t’ijt’asawa pä juch’us kayupampixa t’ijuntawayi.
El saltamonte se ha ido brincando con sus patas traseras.

CHH
Chhiwchhixa chhichhillankhanaka chhuruntaskamawa chhijchhi taypin chhijchh-sutayna.
El pollito pequeño había sacado a picotazos a las moscas que estaban entre el granizo.

La pronunciación de estos sonidos es complicada y, para ello, los trabalenguas ayudan a una correcta pronunciación cuando presentan dificultad en la adquisición de esta habilidad. Entonces, el objetivo de los trabalenguas es mejorar o resolver ciertos problemas de la pronunciación con claridad y rapidez aumen-

tando la velocidad. Además de ser utilizados a modo de juego, los trabalenguas son una actividad entretenida y divertida, estimula la memoria auditiva y son útiles para conseguir rapidez de habla, con precisión y sin equivocaciones.

La tercera parte de esta guía se refiere a los cuentos aymaras, como ser *Tiwulampi mallkumpi* (Zorro y cóndor) y *Mallku kunturimp jamach'inakampi* (El cóndor y los pájaros). Estos cuentos se prestan para realizar dramatizaciones y también como apoyo para desarrollar la expresión oral.

3. *Vocabulario onomatopéyico aymara- castellano*

El libro *Vocabulario Onomatopéyico Aymara* muestra la elaboración de vocablos a partir de diferentes imitaciones de voces, sonidos y ruidos producidos por los animales, por los fenómenos atmosféricos, ruidos o sonidos producidos por el hombre en actividades agrícolas, ganaderas, artesanales y otras.

En el análisis se plantea un corpus lingüístico -léxico de base- en el marco de las onomatopeyas. Posteriormente, se combina con los sufijos para lograr palabras derivadas como por ejemplo *sux!* (Interj,) un ruido producido por la paja u objeto metálico o de plástico al agitarlo. Asimismo se adiciona a la onomatopeya *sux!*, la base léxica, otros sonidos para luego obtener otras palabras derivadas, de la base *sux* derivan *suxu* (adj.), que significa hueco o vacío por dentro; *suxsuña*. (v.) o estar agujero, *suxsutaña*. (v.), que significa estar agujereado.

Estas palabras formadas a través de onomatopeyas, desde luego son un aporte para contribuir al diccionario aymara, que presenta vacíos para nombrar conceptos nuevos de la época actual. Y por otro lado, coadyuvarán al proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua aymara. Este tipo de investigaciones es tarea de todos aquellos que tienen que ver con el estudio de la lengua aymara ya sea por onomatopeyas, por motivación fonética, morfológica, semántica, reduplicación de palabras, composiciones, entre otros métodos de creación léxica.

Los trabajos que presenta la Dra. Miranda caracterizan un sustancial avance de la lengua y cultura aymara puesto que reflejan el matiz armónico de la cosmovisión-naturaleza y cosmovisión-salud en la comunicación milenaria aymara.

MIRANDA, Filomena

2014 *Jamusiñanaka*. La Paz: s.e.

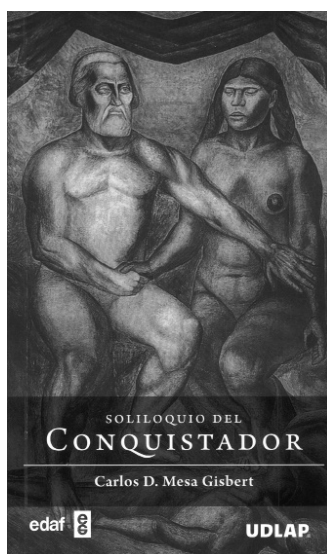
2014 *Art'as art'as aymar aru yatigañani*. La Paz: s.e.

2014 *Vocabulario onomatopéyico aymara- castellano*. La Paz: s.e.

El soliloquio de Carlos Mesa

P. Ángel Palou García

El soliloquio del conquistador. Carlos D. Mesa Gisbert. Puebla, México: UDLAP y edaf editores, 2014.¹



El ‘Soliloquio del Conquistador’ de Carlos Mesa Gisbert es una novela valiente, que busca y ahonda en la figura de Hernán Cortés para reescribir parte de la historia fundacional de la que Martí llamaba Nuestra América y Marta Traba nuestra Homérica Latina. Si el *documento* original por el que conocemos a Cortés son las que él llamó sus *Relaciones*, ahora lo tenemos monologando en una historia que es al tiempo historia de conquista, historia de amor e historia de derrota y fracaso, lo que produce un texto riquísimo y ambiguo y no un retrato de cartón piedra. En sus *Relaciones*, por supuesto, Cortés buscó construir su propia imagen heroica a través de tres estrategias retóricas, la epístola que enmarcaba

¹ Utilizamos para esta reseña, el texto de la presentación de la novela *Soliloquio del Conquistador* que hizo el novelista mexicano Ángel Palou García en la “Feria Internacional del Libro de Guadalajara” de 30 de noviembre de 2014.

a su discurso pues estaba claro quién era su destinatario –el Rey-, el discurso legal, que conocía bien de sus tiempos en Alcalá y que le permite pensar en la *verdad* de lo que cuenta y justifica el hecho mismo de escribir sus largas cartas relacionando en ellas todo lo ocurrido. Pero Cortés también recurre al género historiográfico que conoce bien y que le permite interpretar sus hazañas en términos históricos. Pensar en la conquista como un acontecimiento fundamental del orbe, del mundo. Las *Cartas de Relación* construyen un yo que el juicio de residencia, los textos de Gómara y otros buscar dilapidar (y el gran cronista Bernal Díaz reponer, por cierto). Carlos Mesa busca comprender, que no es lo mismo que justificar y el empeño novelístico bien vale la pena porque produce un texto rico en matices, especialmente cuando el soliloquio quiere convertirse en diálogo o en carta de amor a Marina, la amante indígena regalada a Cortés. En todos los discursos mencionados –y esta novela no es la excepción- la biografía es un pretexto para revelar una verdad. De hecho esa es la lucha denodada del discurso de Cortés y sobre Cortés –la excepcional biografía de José Luis Martínez me viene también a la cabeza-.

Tal como han llegado hasta nosotros, los dos primeros documentos conocidos de Hernán Cortés son la *Carta de Veracruz* y las Instrucciones a Montejó y Hernández de Puertocarrero que la acompañan. Escritas ambas en primera persona del plural, presentan a Cortés en tercera persona, como si él mismo hubiera querido que fueran otros, en un principio, los que elogiaron su figura. Después, en algún texto tardío como el Memorial de 1542, Cortés utilizará la tercera persona del singular, distanciada e impersonal, para referirse a sí mismo. Ahora bien, a diferencia de Julio César, que elige para la redacción de sus *Comentarios* la libertad (y la máscara) de la tercera persona, Cortés asume en sus relaciones una primera persona del singular que destaca su protagonismo, llegando a emplearla para referirse a las que son sin duda hazañas colectivas en frases como la siguiente:

“Otro día torné a salir por otra parte antes que fuese de día sin ser sentido dellos con los de caballo y cient peones y los indios mis amigos y les quemé más de diez pueblos, en que hobo pueblo dellos de más de tres mill casas. Y allí pelearon conmigo los del pueblo, que otra gente no debía de estar allí (Cortés, 1993: 178).

Cortés combina con gran destreza esta primera persona del singular con una primera persona del plural que vincula íntimamente al protagonista con sus hombres. El prodigio lingüístico –hay que llamarlo así, con todas sus letras- de Carlos Mesa es similar, utilizando igualmente la primera persona le habla a Marina en su soliloquio de esta forma: “Fuimos en esos días alucinantes el Cortés y la Marina de la leyenda y el mito./Fui preso de tu lengua/Te seguí, piel de canela, por la ruta de Tenochtitlán, atado a tu mano./Te miré a los ojos y te dije

cuál era mi Dios y cuales mis esperanzas y cuál mi decisión./Escuché tu voz dulce./Te enseñé a hablar mi lengua y escuché la tuya”. Lo que está logrando ese fragmento es el encuentro verdadero con el otro desde el yo personal del que habla Todorov en su libro sobre las Crónicas de Conquista y que sirve al autor de acápite de esta novela luminosa.

Su autor pone a Cortés a hablar en una suerte de doble exilio, ha regresado de España pero no puede entrar a Tenochtitlán. Aislado y humillado nos lanza esta larga novela perorata que tiene un tono sublime que se basa en la elipsis y la mesura, como las *Relaciones*, pero también llega a la increpación y la diatriba más cercanas a la novela contemporánea. No se trata solo de recontar la historia, sino de darle un sentido desde el presente de la narración y eso Mesa Gisbert lo sabe bien y por ello reflexiona también sobre la violencia, habla del otro gran conquistador, el del mundo Inca, Francisco Pizarro, a quien conoció en 1528 en La Rábida. La novela castellana, desde el *Lazarillo de Tormes* (pues vusía escribe que se le escriba) es siempre un documento legal. Me explico, se trata de una confesión no pedida ante un tribunal inexistente. El tribunal de Cortés somos nosotros, sus lectores contemporáneos en este Soliloquio y la confesión ante el juez es el documento mismo que ajusta cuentas, saca conclusiones y también reflexiona apasionadamente sobre la propia culpa.

La última cosa que deseo destacar, (para dejar la palabra a su autor, a quien nos honra recibir en este país de acogida que mucho aprecia también su labor como presidente democratizador de Bolivia,) es el carácter americano del texto. Lo que no es un contrasentido pese a estar hablado por Cortés. En este sentido me recuerda al universalismo de Alfonso Reyes. Cuando Cortés le dice al final a Marina con lirismo logrado: “Miramos un Puma y un Cóndor y un lago de extraño azul y la maldición de dos amantes que en él entramos, porque de eso se trata el amor, porque en algún sentido me pierdo ahora en los pliegues de tu cuerpo (...) En lo hondo de este mágico Nuevo Mundo supe que lo humano es una sola savia y una sola alma gigantesca que traduce lo que es con formas distintas pero con una misma esencia” (194), no sólo está dando cuenta del asombro –la mitificación del mundo nuevo, como hizo Cristóbal Colón- sino que está afirmando el ideal de Reyes de manera sutil, pero brutal. “[...]reco, firmemente que ‘toda villa es Atenas’, siquiera a ratos” (OC 1:161), declara en su ensayo *Horas áticas de la ciudad*. Siquiera “intermitentemente” toda ciudad tiene derecho a ser el universo (se parece a la frase de Unamuno, “El mundo es un Bilbao más grande) y sobre todo es capaz de apropiarse la tradición grecolatina. Lo que en Reyes es proyecto aquí el Cortés novelizado lo logra al final de su doloroso Soliloquio: *cosmopolitizar latinoamerica, provincializar Europa y politizar el singular momento americano*.

Como el conde Orsini del Bomarzo de Mújica Láinez, el Cortés de Mesa Gisbert puede llegar, fantasma del discurso, hasta el presente en su ajuste de cuentas.

Y devolvernos todavía más su mirada política en un epílogo de enorme valía en donde se llega a la Guerra del Gas de Bolivia en 2003. Es el mestizo quien grita, increpa, es el Martín mítico y el Martín Nuevo, que sabe de las injusticias y que clama por un mejor presente. ¿No es ese el sentido de la novela histórica?

Un libro sobre Fausto Reinaga, el indianismo, la descolonización y la política en Bolivia

Blithz Lozada Pereira¹

Mansilla Ferret, Hugo Celso Felipe. *Una mirada crítica sobre el indianismo y la descolonización: El potencial conservador bajo el manto revolucionario*. Rincón ediciones. Colección abrelosojos, N° 5. La Paz, 2014.

Don Hugo Celso Felipe Mansilla Ferret, investigador, intelectual, escritor, crítico y profesor de postgrado; también de las carreras de Filosofía y Ciencia Política en la Universidad Mayor de San Andrés; miembro de la Academia Boliviana de la Lengua y de la Academia Nacional de Ciencias, publicó a fines del año 2014, su último libro titulado *Una mirada crítica sobre el indianismo y la descolonización: El potencial conservador bajo el manto revolucionario*. El texto tuvo amplia cobertura y generó interesantes polémicas, siendo sumamente actual, por ejemplo, porque trata la problemática de la nación y los imaginarios colectivos.

Aunque solo he leído una parte de su abundante producción literaria consistente en más de cincuenta libros publicados en seis décadas de vida dedicadas a difundir textos de invaluable calidad académica y de innegable valor crítico de modo ininterrumpido, expongo a continuación mis apreciaciones y resumen del libro de marras que, a la sazón, no es el último que publicó: su última publicación critica el pensamiento de René Zavaleta Mercado.

Creo que es pertinente realzar las principales tesis filosóficas y políticas que desarrolla el Dr. Mansilla. Al respecto, debo enfatizar que en el sentido profundo de la filosofía clásica, su crítica refiere una normativa ética que pone en

1 Miembro de la Academia Boliviana de la Lengua asociada a la Real Academia Española. Docente emérito de la Universidad Mayor de San Andrés e investigador en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ha publicado 20 libros y escrito 75 artículos para revistas especializadas publicando artículos periodísticos en formato físico y electrónico. Licenciado en filosofía con estudios de economía. Maestría en gestión de la investigación científica y tecnológica, y maestría en filosofía y ciencia política. Diplomado en educación superior y ciencias sociales. Fue miembro del Comité Ejecutivo de la Confederación Universitaria Boliviana y de la Central Obrera Boliviana. <http://www.cienciasyletras.edu.bo/>

evidencia la necesidad de hacer consideraciones morales al analizar la ideología que justifica la acción gubernamental, y toda vez que se trate la cultura política prevaleciente en la sociedad. Su producción logra siempre objetividad conceptual y rigor. Así, hace gala de una prosa impecable, un estilo de redacción claro, conciso, preciso y adecuado para referirse a situaciones y a objetos de estudio que, siendo polémicos, contienen una evidente y abstrusa complejidad.



Como en otros libros de su autoría, al tratar Mansilla el indianismo y la descolonización, recurre a autores de importancia mundial, a obras originales publicadas en distintos idiomas, y hace una lectura crítica de las fuentes que en general, son solo divulgadas sin brillo ideológico con lugares comunes de distinta procedencia. De este modo, el análisis del indianismo y la descolonización remite a referencias ilustrativas de autores y de contenidos clásicos, condensa valiosas teorías de creadores de concepciones de actualidad, y contrasta diseciones intelectuales con ideologías que el autor critica con detenimiento, como una tarea insoslayable que aparece como una obligación moral autoimpuesta.

La labor crítica que es cotidiana, extendida, valorada y sobre todo, leída en otros países; lamentablemente, rara vez se produce en nuestro medio intelectual. Por esta razón, lo que Mansilla realiza ostentando una admirable valentía cuando se trata de exponer sus ideas sin tapujos; es, sin duda, excepcional. Esto es así, al grado de que el autor salvaguarda nuestra dignidad intelectual en un medio donde de forma alarmante, la producción teórica ha decaído ostensiblemente, abandonándose la crítica incisiva y dando lugar a que abunden torsiones, repeticiones y plagios ideológicos realizados en textos que expresan solo un cinismo inefable, la

más desvergonzada ignorancia, zalamería y atrevimiento; y la carencia generalizada de indispensable rigor, cientificidad y creatividad intelectual.

Como indica el título, Mansilla vierte una mirada *crítica* sobre el indianismo y la descolonización; es decir, expone sus fundamentos y analiza el contenido de ambos conceptos, presentándolos con una evidente desvaloración de su potencial como factores de cambio a favor del país. Se trata de conceptos de una cultura de vida conservadora; esto es, contenidos tradicionales, convencionales y rutinarios que, peligrosamente, constituirían la base para asentar prácticas caudillistas, populistas y autoritarias. Por lo mismo, exigen que sobre ellas se viertan agrias y meditadas críticas; en especial, respecto de la instrumentación política e ideológica que desde mediados de la década anterior, se produce intensiva y extensivamente en diversos contextos intelectuales de nuestro país.

Un aspecto sobresale de modo inequívoco: es el cuestionamiento de la actitud obsecuente de quienes defienden ambas ideologías de forma extrema. Por una parte, estos impugnadores condenarían la civilización occidental reduciéndola a una larga secuela de características de poder que solo son verdaderas de modo parcial y sesgado. Por ejemplo, respecto de la colonización española, la tildan totalmente como pletórica de rasgos negativos: paternalista, dogmática, santurrón, superficial, expoliadora, memorística, autoritaria, retórica y culpable de etnocidio. Por otra parte, estos “críticos” de Occidente, ante productos de tal civilización, particularmente frente a los modelos y estilos de consumo y ocio; los asumen como *caídos del cielo*. Tanto el indianismo como la descolonización constituirían discursos obsecuentes, alineados a posiciones de prosaica conveniencia; con alarmantes carencias teóricas, y una radical incompreensión de la historia; evidenciarían la intención oculta de desconocer el valor y el potencial de lo que la civilización occidental logró en el pasado, y que continúa realizando en el siglo XXI.

En el texto resuena un cuestionamiento moral: si los indianistas y los sustentadores de la descolonización fuesen consecuentes con su crítica extrema a la civilización occidental, no deberían incorporar en su estilo de vida cotidiana, nada en absoluto que proviniese de dicha civilización. En nuestro país, por ejemplo, no tendrían que hablar español y de forma radical, no deberían incluir en sus lenguas vernáculas, hispanismo, anglicismo, germanismo, galicismo o neologismo alguno que tuviese procedencia foránea o tenga origen greco-latino; negándose en consecuencia, a acceder a la ciencia y la comunicación universal. No tendrían que vestir ropas que estén relacionadas con ningún traje confeccionado según las modas europeas o del hemisferio septentrional, incluyéndose las polleras de las indumentarias típicas de Castilla y Extremadura en los siglos XVI y XVII, tampoco deberían ostentar modelos que sean producto de diseñadores contemporáneos de alta o baja costura. Los *auténticos* indianistas y los *verdaderos* descolonizadores, consecuentes con su propio discurso radical, no tendrían que comer nada que suponga alimentos procesados industrialmente, productos cultivados con tecnología

moderna; ni plato alguno o repostería que sea parte de la culinaria española (incluida la gastronomía infinita que desde la Edad Media hasta el siglo XVII, hizo gala de combinaciones increíbles de carnes, especias y frutas). El indianismo y la descolonización extremos y tomados en serio, prohibirían el uso de cualquier símbolo del imperialismo, la civilización industrial, el colonialismo y la globalización. Al respecto, téngase en cuenta la interminable lista de productos de la modernidad occidental, desde la bicicleta alemana hasta el automóvil y el avión estadounidenses, prolongándose la civilización tecnológica incluyendo a los satélites y las naves espaciales, las sondas interplanetarias y los recientes medios de transporte. Pero, siendo los logros tecnológicos y científicos, productos de Occidente que en el siglo XXI han conquistado el aire, la geografía terrena y subterránea, toda masa de agua estática y fluyente; además del espacio exterior y el ciberespacio; en verdad, resulta absurdo exigir a quienes se reclaman indianistas y que sustentarían la descolonización, que no aborden un avión, que no conduzcan ni se suban a un automóvil, o que tampoco usen cualquier vehículo que tenga ruedas. Su condena simbólica fundamentalista a la civilización occidental exigiría, por mínima coherencia, que rechacen los productos de dicha cultura material; sin embargo, dado que los aceptan e incorporan a sus vidas instantánea y extensivamente, su discurso cae en el descrédito desde el punto de vista de la consecuente obligación moral a la que daría lugar.

Así, la condena fundamentalista de Occidente no tiene sentido, como resulta absurdo negar a cualquier ser humano el derecho a acceder a los productos tecnológicos y científicos de la civilización occidental; productos que hoy día constituyen un legado patrimonial de la humanidad sin propiedad exclusiva. No obstante, al persistir tales discursos, la obsecuencia no repara en tener actitudes cínicas respecto de lo que la teoría debería imponer a la acción, también personalmente. La lista de trasgresiones teóricas es infinita porque, de otro modo, resultaría imposible la vida actual. Se trata de una nómina que abarcaría, además de los transportes, la tecnología industrial y el mercado; a la agroindustria y la ganadería de alto rendimiento; el vasto universo de las comunicaciones, desde el primer teléfono estadounidense hasta la más moderna telefonía celular, y los objetos de alta tecnología procedentes del desarrollo militar, por ejemplo, los vehículos para el transporte masivo, las computadoras, el Internet y los hornos de microondas.

Es absurdo negar a cualquier persona que, por un mínimo de coherencia con su discurso fundamentalista, esté prohibido de usar y disfrutar de los muebles, los libros, los equipos de imagen y sonido para el entretenimiento o la tecnología de impresión; es absurdo restringirle transitar por carreteras y vías planificadas según modelos occidentales, a habitar en ciudades y ambientes de arquitectura moderna, o a seguir pautas básicas de la vida urbana, según formas de organización racional, cumpliendo y reproduciendo el diseño de la vida actual que

ha creado innumerables bienes culturales como patrimonio, en gran medida, de la civilización occidental. Por esto en el libro de Mansilla también resuena el imperativo de demandar a los sustentadores del rechazo a Occidente, que se abstengan de multiplicar los clichés ideológicos orientados a desconocer, devaluar o criticar en extremo a tal civilización, arguyendo de que lo que Occidente hizo y sigue haciendo es deleznable. Es decir, la crítica del Dr. Felipe Mansilla es a la obsecuencia de quienes son consumidores compulsivos y sin límite de los bienes producidos por la civilización que condenan.

Esta, entiéndase bien, no es una apología a ultranza del industrialismo, la civilización tecnológica ni la sociedad de la ciencia y el conocimiento. En el libro de Mansilla se advierte que como buen crítico que él es, formado según las orientaciones de la Escuela de Frankfurt; es imprescindible criticar con igual o mayor acidez, las condiciones de los productos de la civilización occidental, en particular, la racionalidad instrumental de la inmediatez y las condiciones de poder que se satisficieron para alcanzar los logros. Pero, por esta misma razón, una diferencia epistemológicamente sustancial entre la sociedad moderna y las culturas tradicionales radica en que solo la civilización occidental y no las sociedades que reivindican lo propio como si fuese superior al legado global, motiva la *autocrítica*. Es una diferencia sustancial porque aquí radica la causa que explica el desarrollo desigual. El desenvolvimiento civilizatorio se ha dado, en gran medida, gracias al valor y el papel de la crítica, auspiciándose de manera intencional y consciente, el despliegue de la autocrítica moderna.

Desde su surgimiento, la civilización actual con contenido democrático, ha fomentado la autocrítica; ha protegido, promovido, valorado y sustentado que personas como Felipe Mansilla, sin reparos, sin eufemismos ni intenciones pedestres, sin ansias de procurar poder o dinero, critiquen a la sociedad, sus ideologías y gobernantes. Porque la condición para el desarrollo, para la regulación y auto-corrección colectiva, la base para imponer cambios de marcha en los procesos emprendidos por las sociedades y los pueblos velando por y para sí mismos, laburando en búsqueda del bien común e integrando lo ajeno con lo propio, es el despliegue, sin censura y con una valoración extendida, de la crítica y la autocrítica. Por lo mismo, el trabajo de los intelectuales es insustituible y fundamental; al punto que cuanto más y mejor critiquen, sin ídolos intocables que aparezcan como personajes de brillante o diluida imagen, cuanta mayor acidez viertan con sus palabras diciendo lo que pocos quieren escuchar, desencantando el mundo, deplorando que los pueblos amen intensamente sus propias mentiras fundacionales; es que a tales críticos y no a los fantoches de propaganda, la sociedad, en verdad, les debería otorgar el reconocimiento y admiración que se merecen, porque aparte de ser los mejores hombres, son los valientes visionarios del largo plazo y los intelectuales que desbrozan el futuro posible, instando a que la sociedad comience a forjarlo.

Es responsabilidad de los pueblos; es decir, de su grado de conciencia, educación, ilustración, cultura, altruismo e inteligencia; disponer de los medios sociales donde se fragüe la crítica para la construcción del futuro, sin ídolos sagrados, sin caudillos autoritarios intocables, sin regímenes totalitarios ni familias dinásticas encaramadas indefinidamente en el poder. De los pueblos depende los gobiernos que tengan, depende el futuro que tendrán y es su responsabilidad el contenido del implacable juicio de la historia que condenará o absolverá a sus líderes. La historia condena sin perdón ni redención, a quienes siendo protagonistas de procesos falaces y cínicos, son responsables de las oportunidades irremediabilmente perdidas.

En sentido contrario, tienen un sitio imperecedero y luminoso en los registros transparentes de la historia mundial, destacando por valores universalmente reconocidos, por ejemplo, Gandhi y Mandela. Se trata de dos líderes que vivieron realidades sociales sojuzgadas secularmente por procesos de colonialismo político efectivamente patente hasta el extremo del *apartheid*; ambos fueron luchadores íntegros en contra del colonialismo, capaces de conducir a sus pueblos por el camino de la victoria derrotando a los regímenes impuestos por el país colonialista por excelencia en la historia moderna: Inglaterra. Ambos fueron intelectuales formados y educados con lo mejor que ofrecía la propia colonia inglesa en cada contexto; ambos fueron hábiles para volcar su educación y visión política de su filosofía personal, para liberar y beneficiar a sus sociedades. La historia ha consagrado a Mahatma Gandhi y su consecuencia existencial evidenciada en sus acciones, actitudes y manifestaciones contra el colonialismo inglés: llegó al extremo de hilar su propia ropa, de comer frugalmente los productos endémicos de su país, de rechazar todo medio de transporte y comunicación, de vivir en radical austeridad desvalorando con absoluta dignidad moral y eficacia política, el mundo colonial; inclusive hasta el punto de rechazar por convicciones religiosas profundas, los valores placenteros de la relaciones conyugales íntimas. Por su parte, Nelson Mandela fue capaz de abofetear moralmente a los ingleses haciendo que su país y su raza fuesen respetados por el mundo entero; tuvo la inteligencia para aplastar espiritualmente de manera ejemplar y definitiva la ideología del *apartheid*, y gracias a su visión plasmada en el discurso de reconciliación nacional, en la manifestación pública que perdonó también a sus carceleros por décadas de reclusión; gracias a su generosidad fruto de su admirable *ethos* personal, fue posible que la sociedad sudafricana comience a enfrentar y capear los problemas, las cicatrices y el dolor secular ocasionados por la discriminación y el racismo. Así, el sitio de Mandela en la historia, universalmente reconocido, no es por el color de su piel, sino por su integridad moral, su inteligencia y generosidad, y porque de verdad y en serio, se constituyó en líder contra el colonialismo, conduciéndose moral e inteligentemente: dejó la Presidencia cuando debía hacerlo y fue capaz

de establecer las bases para crear las condiciones para que, en contra de las argucias discursivas y las manipulaciones mediáticas, tanto los negros como los blancos de Sudáfrica aporten en la construcción del futuro expectable y posible de una sociedad tolerante, progresista e igualitaria.

A contrahilo de la congruencia existencial anti-colonial de Gandhi y a contrahilo del discurso de reconciliación de Mandela, el indianismo vernáculo y la descolonización nativa tienen, como otras corrientes ideológicas de izquierda que Mansilla desnuda y critica, una visión dicotómica que presenta el antagonismo de amigos contra enemigos, aliados contra opositores, adláteres contra críticos. Se trata de una visión de la realidad que apenas sirve como coartada discursiva para ocultar prosaicos intereses de sus propugnadores, por el poder y el dinero. La obsecuencia de los indianistas radicales y de los “profesionales de la descolonización” como Mansilla los llama, no tendría límite. Históricamente apenas discurren una concepción infantil marcada por un maniqueísmo simplón, que presenta a la civilización occidental como “malvada” y “perversa”, en oposición al discurso pueril que presenta a la cultura tradicional de raíz indígena imaginada como “buena”, “sufrida” y victimizada, al grado de que la suma de sus desgracias y dolores, sería exclusivamente el efecto de la acción del *otro*. Se trata de una visión carente de autoestima y sin la energía para reponerse de la postración secular, construyendo el futuro mediante la inclusión e integración sistémica que aúne los aportes provenientes de la diversidad étnica y cultural.

La crítica científica a Occidente debe poner el dedo en la llaga, pero no puede hacerlo con un sesgo ideológico dirigido a la manipulación. Debe mostrar las contradicciones de la civilización, pero también sus logros; por ejemplo, debe criticar las armas de alta sofisticación y las tecnologías de exterminio racial, pero también valorar la posibilidad de resolver los problemas de la humanidad en actual crecimiento exponencial, problemas concernientes a la demanda de alimentación, salud, educación e información que solo pueden enfrentarse con los recursos tecnológicos del presente. La crítica científica debe ser ecuánime, racional y moral desde el punto de vista teórico, impugnando la vigilancia intrusiva, el riesgo de producir conciencias automatizadas y rechazando el control que vulnera los derechos humanos; pero también debe valorar las chances que ofrecen, por ejemplo, el internet, las computadoras y los celulares globales. Debe focalizar como objeto de sus advertencias, el consumo compulsivo e inhumano representado en las tarjetas de crédito instantáneo y por el poder financiero ilusorio causante de la última crisis global; pero también debe fijar la necesidad y el valor de la educación racional, medida y liberadora; además de explicitar la importancia para cualquier país, de promover el talento, el ingenio, el trabajo individual y la creatividad. En fin, se trata de hacer de la crítica un instrumento que ataque las pulsiones animales de poder, los riesgos de la competencia capitalista salvaje, las consecuencias de la dominación sin límite y el deterioro ecológico;

al tiempo que se explicitan las potencialidades de la sociedad industrial tecnológica, el despliegue moral de conocimiento científico y la inacabable tarea de generar procedimientos, servicios y bienes que sirvan a la humanidad en un marco de dignidad, crecimiento, educación, trabajo, respeto, libertad y realización. A contrahilo de esta actitud crítica, científica y ética, los apologetas del indianismo y la descolonización, apenas incitarían a transitar con movimientos rutinarios y excesivos, por el camino hedonista del folklorismo inacabable, el resentimiento y la celebración ilimitada, convirtiendo por ejemplo a la educación, en otra ficción y pretexto para descarrilar los impulsos.

Los rumbos que Mansilla insinúa como crítica razonable a la civilización occidental, permiten asumir relativamente y con distancia, cierto sentido de la tarea de *descolonizar* la conciencia de los lastres pre-modernos. Los intelectuales deberían bregar por la discusión abierta, sin manipulación ni censura; por la construcción de la sociedad con efectiva libertad de expresión, asociación, organización y acción en el marco de la ley; por el respeto de la institucionalidad, los derechos humanos y el estado de derecho; por la prevalencia de la razón no instrumental, por la abominación de los impulsos aguijoneados por discursos que manipulan las acciones colectivas en defensa del autoritarismo, la irracionalidad y la violencia; deberían luchar contra el dogmatismo, la impostura y la obsecuencia. Solamente de esta forma será posible esperar que los grandes errores de la civilización occidental se reconduzcan y reconstituyan en el devenir de los procesos políticos y sociales. Solo así será posible enfrentar y superar los obstáculos para la pluralidad compleja y la tolerancia efectiva, resguardando el control mutuo del poder, los contrapesos de equilibrio, y la efectiva implementación de políticas que benefician a dilatados grupos humanos.

En su libro, resuena el imperativo moral interpuesto por Mansilla, de que los intelectuales como visionarios del futuro, dejen de lado sus intereses y superen el estado de confusión en el que muchos se encuentran. Promuevan el desarrollo social, contribuyendo a la construcción de instituciones sólidas y demandando el respeto a la institucionalidad y el derecho; exijan que exista una efectiva separación de poderes del Estado, vociferen porque se precautele el ejercicio *pro tempore* del poder, y denuncien a quienes se pongan por encima de la ley. Los intelectuales deberían también exigir, según interpelación de Mansilla, que las entidades y los actores combatan de verdad a la corrupción, y no como hacen los políticos de turno, con argucias retóricas que no ofrecen ninguna credibilidad. Solo cuando se fríen peces gordos, mejor personajes venales del propio partido; solamente el momento cuando sea sincera la convocatoria a la conciliación y la redención colectiva como lo hizo Nelson Mandela; la insana promoción del resentimiento y el rencor se transformará en un ejercicio auténtico de libertad y pluralismo. Solamente entonces la política dejara de ser lo que siempre ha sido, tanto en tiempos de las élites y las oligarquías, como en el turno de los líderes plebiscitarios de cualquier laya: el medio para realizar desde el poder, los propios

y pedestres intereses, tanto del caudillo como de los adláteres y de las facciones que lo acompañan y promueven.

El imperativo moral de Felipe Mansilla resuena para que los intelectuales no se dobleguen ante el poder, desplieguen críticas inteligentes sin temor, que despierten a las colectividades tristemente amodorradas y descaminadas debido a la extensión de la anomia, la proliferación de la inercia y el conformismo, y por la preferencia por la astucia ventajista y los desvalores. Esta interpelación es más audible al descubrir la crítica de Mansilla que visualiza el contenido conservador del indianismo y del discurso de la descolonización, mostrándolos como ideologías que solo justifican el cambio de quienes reemplazan a los que ejercieron deplorablemente el poder, en los peores casos, con persecuciones políticas, ideológicas y personales; inclusive recurriendo al expediente de la flagrante violación de los derechos humanos universalmente reconocidos y defendidos hoy día.

Respecto del indianismo y la descolonización, Mansilla acepta, que, por ejemplo, el germen del discurso ecológico advertido en concepciones indígenas, es un valor que debería servir para orientar las políticas públicas de nuestro país. Otros aspectos teóricos como la solidaridad comunitaria, si no implicasen una intromisión en la privacidad de los ciudadanos, si no fuesen mecanismos de fisgoneo y control de la población, creando facciones proclives a la violencia; constituirían aspectos potencialmente valiosos para que, con estrategias individualistas, motiven el crecimiento personal.

Sobre la democracia compulsiva que obliga al consenso por cansancio, o las prácticas machistas y discriminatorias que no admiten la divergencia, acciones intolerantes con quienes piensan sin ser parte del rebaño manipulado por la propaganda; sobre lo que se hace contra el disenso, debería ser criticado acremente en el siglo XXI. Asimismo, debería ser objeto de crítica la práctica política deleznable de la cooptación y la persecución a quienes se resisten a los estímulos informales. Respecto de los primeros, según la lógica del poder, quedarían comprometidos a retribuir con pleitesía y sometimiento a sus regentes; en tal caso es evidente el contenido inmoral que exige no solo una crítica científica, sino también una condena ética.

Respecto del concepto de *identidad* criticado por el Dr. Mansilla, queda claro que ni el indigenismo radical ni el discurso de la descolonización como coartada ideológica, desarrollan una teoría expectable lógicamente sostenible. Se trata en ambos casos, de la *paradoja del mentiroso*, que en política, sin duda, ofrece pingües beneficios, sin que, por lo general, importen los efectos deplorables que produce. Al respecto, todavía es el mejor ejemplo el caso de la manipulación propagandística del nacionalsocialismo que desplaza la paradoja –consistente en presumir un ser inmóvil en la historia que habría devenido–, a expresiones crasas de etnocentrismo y racismo.

La única forma de evitar tales excesos es mediante la suposición de que las identidades sólidas y definitivas, en verdad, no existen. Todo es híbrido, todo

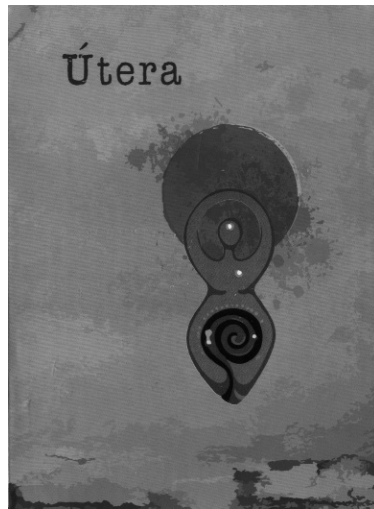
es sincrético, todo es mezcla de legados y procesos culturales que también son anfibológicos, y que deben ser objeto de crítica. Tanto es necesario criticar varios contenidos del legado de la conquista y la colonización española, como es imprescindible criticar ciertas prácticas que la historia y la etnohistoria han develado como constitutivas de la cosmovisión y práctica de los pueblos prehispánicos. Téngase en cuenta, por ejemplo, los sacrificios humanos entre los incas (la *capacocha*); el genocidio y la aculturación como forma de dominio político (el *mitimayazgo*), y el sometimiento a condición de servidores y esclavas a sectores numerosos de la población (el *yanaconazgo* y las ñustas del Sol). Contribuir a dejar de creer en los mitos y las mentiras fundadoras de identidades inventadas es la finalidad de la labor crítica, y por eso mismo, es imprescindible focalizar de manera implacable como lo hace el Dr. Mansilla, la atención del objeto de reflexión, tanto a la civilización occidental con todas sus contradicciones, errores y falencias; como en los flacos favores que las leyendas y los mitos proveen en torno al supuesto ser de los pueblos indígenas. Solo así será posible comprender la necesidad de construir teórica y racionalmente, un mundo mejor para nosotros mismos y para las generaciones a las que legaremos esta tierra: instituciones que deberían existir, y prácticas y principios de los que todavía carecemos.

En suma, siendo que las identidades se construyen en la dinámica de los procesos, debido a que las identidades se rehacen continuamente en un curso universal de aculturación y mestizaje; resulta absurdo proclamar el mundo premoderno como superior a la civilización occidental, sin prestar valor a los fundamentos filosóficos y sociales que han dado lugar a que los logros tecnológicos, científicos, médicos, logísticos e institucionales de la modernidad, se extiendan globalmente, siendo recibidos y empleados sin reparo en Bolivia; inclusive por los sustentadores radicales de corrientes indigenistas, indianistas, nacionalistas y teluristas. El reconocimiento mínimo y la congruencia básica de la teoría con la práctica, son el imperativo moral que Mansilla demanda; siendo también una obligación tener una pizca de autocrítica por la instrumentación que recurre al inventario de los agravios históricos y al dolor colectivo para desplegar discursos arcaístas con propósitos penosamente prosaicos, produciendo como efecto dominante, aplastar la autoestima, despreciar el espíritu crítico y científico, desvalorar lo individual y tener que soportar una irracionalidad organizativa interminable y una administración deficiente y obsecuente, que ha convertido en retórico el discurso de tolerancia a la pluralidad y divergencia en medio de la peor corrupción e impunidad. La crítica boliviana, científica y filosófica, debería darse como la despliega Hugo Celso Felipe Mansilla con maestría, siguiendo estos rumbos.

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).

REVISTA *ESTUDIOS BOLIVIANOS*

Estudios Bolivianos es la Revista semestral del Instituto de Estudios Bolivianos. Se publica en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación los meses de junio y noviembre de cada año; incluye secciones dedicadas a la investigación, el debate, reseñas de libros y la reproducción de documentación bibliográfica seleccionada.

La misión de la Revista *Estudios Bolivianos*, desde su creación en 1995, es difundir la producción intelectual disciplinar, inter y multidisciplinaria, aportando a la comunidad de investigadores que trabajan en campos relacionados con la filosofía, la literatura, la historia, la lingüística, la educación, las ciencias de la información, el turismo y la psicología.

La mayor parte de los artículos de investigación publicados son textos originales, en general, con carácter inter y multidisciplinario. Tratan sobre Bolivia, los países de la región y temas universales; son el producto de investigaciones patrocinadas por el Instituto de Estudios Bolivianos o contribuciones de autores nacionales y extranjeros que trabajan de forma independiente o en centros de investigación.

Normas editoriales

Los artículos que el IEB solicita para la revista así como las colaboraciones recibidas son evaluados por la Coordinación de la revista y miembros del Consejo Editorial. Si el artículo está de acuerdo con la temática definida para cada edición de *Estudios Bolivianos* pasa a lectores anónimos vinculados al tema cuyas observaciones y recomendaciones deben ser tenidas en cuenta por el autor del artículo para ser publicado. Si existiese conflicto de intereses la decisión final para la publicación será asumida por el Consejo Editorial.

1. El artículo no debe exceder de las 12.000 palabras incluyendo notas, cuadros, gráficos, mapas, apéndices y bibliografía y deberán ser presentados con un interlineado de 1.5, en letra de 12 puntos. Las reseñas no tendrán más de 3000 palabras.
2. El título del artículo no debe ser mayor a 15 palabras y debe estar escrito en español y en inglés. Se puede incluir un subtítulo o pre título.

3. A continuación del título, el autor debe incluir un resumen del artículo de no más de 150 palabras, en inglés y español.
4. El autor debe incluir, también, seis descriptores o palabras clave de su artículo, en español e inglés. Esta solicitud no incluye a reseñas, comentarios, debates ni a los documentos bibliográficos.
5. Junto a su nombre, en pie de página, debe ir información sobre el autor: Formación, grado académico, adscripción institucional, correo electrónico, ciudad y país.
6. Las notas deben estar al pie de página, ser correlativas y no deben usarse para bibliografía detallada.
7. Bibliografía: Las citas que aparezcan en el artículo deben ir entre paréntesis, señalando el apellido del autor, el año de la publicación del libro y el número de la página, por ejemplo (Soux, 2014:36). La referencia completa debe situarse al final del artículo o reseña bajo el título Bibliografía, en orden alfabético por autores y siempre en el siguiente orden:

- 7.1 De un libro o revista Apellido (en mayúscula) y nombre del autor/as (en minúscula). Año de publicación usando a, b, c, en el caso de que el o la autora tenga varias publicaciones citadas en el mismo año; título del artículo (entre comillas) o del libro (en cursivas), editorial y lugar de publicación (en caso de libros). En el caso de revistas, título de la revista (en cursiva) y número de páginas, precedidas de la abreviación pp.
- 7.2 De un capítulo o parte de un libro: Autor(es) del capítulo o parte del libro. Año de edición, título del artículo o parte del libro (entre comillas) señalando el libro del que forma parte, (En: autor del libro, *título*, *subtítulo*, lugar de edición y editorial).
- 7.3 De un artículo de revista: Autor(es) del artículo de diario o revista, año de edición, título del artículo, subtítulo (entre comillas), título de la revista, subtítulo. Volumen, número, mes y año).
- 7.4 De documentos extraídos de internet: Autor(es) del documento. Año del documento o de la última revisión. Título de la parte o de todo el documento (entre comillas). Nombre del archivo. Protocolo y dirección o ruta (URL, FTP, etc.). Fecha de acceso.
- 7.5 Los cuadros, gráficos y mapas deberán ser numerados correlativamente y estarán intercalados en el texto. Tendrán un título que los identifique especificando las fuentes utilizadas en su elaboración. Los cuadros se elaboraran en formato Word, los gráficos en Excel y los mapas en Imagen.
- 7.6 Las citas textuales, cuando excedan de dos líneas irán en letra No. 11, sangradas por la izquierda y a espacio sencillo. Los intercalados que introduzca el autor/a irán en corchetes.
8. Los artículos deben ser enviados a: ieb160@hotmail.com



La misión del Instituto de Estudios Bolivianos es impulsar la investigación multidisciplinaria según programas y proyectos, tendiendo a integrar la docencia y la interacción social con la investigación. La entidad realiza trabajos en ciencias sociales y humanidades para elevar el nivel académico de la enseñanza, posibilitando un aprendizaje activo y fomentando la ejecución de proyectos según las necesidades sociales de la comunidad, tanto en el contexto local como nacional y universal. La visión del Instituto de Estudios Bolivianos es constituirse en la principal unidad académica de planificación, ejecución y evaluación de la investigación en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés.

Art. 1 del *Estatuto del IEB* aprobado en el IV Congreso de la FHCE

La presente edición se terminó de imprimir
el mes de junio de 2015, en los talleres de
la imprenta Stigma,
Telf. 2204403
E-mail: editorialstigma@yahoo.com