

Estudios Bolivianos

Literatura



Walter Navia Romero
Ana Rebeca Prada La Madrid
Rosario Rodríguez Marquez
Marcelo Villena Alvarado

INSTITUTO DE ESTUDIOS BOLIVIANOS

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Mayor de San Andrés • La Paz - Bolivia

ESTUDIOS BOLIVIANOS

VII

Informe de investigación
Gestión 1997

AREA:

LITERATURA

La Paz - Bolivia
1999

Depósito legal: 4-1-1350-97

Comité editor: Lic. María Luisa Soux. IEB

Diagramación: Héctor Ríos Luna

Impresión: Imprenta de la Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación de la UMSA

Diseño de Portada: Imprenta “TIGRE”

índice

Presentación	5
La filosofía hermenéutica de Hans Georg Gadamer	7
<i>Walter Navia Romero</i>	
La nomadización de la migración: una lectura de los tejedores de la noche de Jesús Urzagasti	71
<i>Ana Rebeca Prada La Madrid</i>	
Aproximaciones y fugas de la noción de narración	119
<i>Rosario Rodríguez Márquez</i>	
Hacia las poéticas del tinku: del intertexto andino en la poesía de Blanca Wietthüchter	177
<i>Marcelo Villena Alvarado</i> <i>Blanca Aranda Gómez</i>	
Referencias sobre los autores	231

presentación

En la carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés se han dado firmes pasos para constituir una comunidad académica e investigativa de excelente nivel. Varios docentes y estudiantes de esa carrera, a lo largo de la historia del Instituto de Estudios Bolivianos, han estado vinculados a dicho instituto, promoviendo distintos ámbitos de su crecimiento, pero ante todo, contribuyendo a que la calidad, profundidad y relevancia de los trabajos de investigación tengan el más alto valor posible.

En la edición del primer y segundo números de Estudios Bolivianos, destacan ensayos y artículos de crítica literaria y de reflexión teórica sobre temas relacionados por ejemplo, con la escritura y los paradigmas de la literatura; hay también fecundas interpretaciones de carácter interdisciplinario que vinculan por ejemplo, la perspectiva histórica con el análisis semiótico y el estudio del discurso.

Con la aparición de Estudios Bolivianos 3 hubo el primer intento de focalizar la producción intelectual en los ámbitos de la literatura; sin embargo, inmediatamente surgieron las certezas de que al respecto, existen múltiples relaciones interdisciplinarias, que los desplazamientos y las fugas son frecuentes y que los objetos de estudio se disipan. También se afianzó la impresión de que actualmente es inevitable que los objetos y temas se multipliquen, crezcan al infinito las posibilidades de escribir y que sea una recurrencia invariable, que los enunciados se desdoblen de modo irrefrenable constituyendo cuerpos renacidos y formas nuevas. Por tales razones, no hubo hasta ahora un área específicamente "literaria"; sin embargo, ha llegado el momento en el que el Instituto de Estudios Bolivianos puede inaugurar esta área en su principal línea editorial, el área que se denominará en adelante, "Literatura".

En el #7 de Estudios Bolivianos, posiblemente se encuentre algún artículo que hubiera sido más conveniente publicarlo en un número dedicado a Teoría y

Filosofía; sin embargo, con la definición de esta nueva área, el IEB ha reunido los trabajos de docentes de la carrera de Literatura que son parte del mencionado instituto. Tales docentes e investigadores contribuyen a la producción intelectual del IEB con valiosos informes, en los que son inevitables, los desplazamientos, los nexos, las fugas, las aproximaciones y los viajes. Esta cualidad de los escritos influye para que los textos no sean apreciados sólo por la comunidad académica de la carrera de Literatura, sino para que lo sean, desde diversos campos de interés y desde distintas disciplinas de la facultad. También esto es decisivo para que el lector que sea parte de las carreras sociales y artísticas, e inclusive cualquier persona interesada en recorrer los laberínticos escenarios de la producción humanística contemporánea, satisfaga caras expectativas intelectuales.

*En este primer número del área de Literatura, hay textos de destacado nivel, especialmente en lo concerniente a reflexiones teóricas sobre la escritura, también el lector encontrará artículos que son parte de notables trabajos de largo aliento, percibirá los resultados de la fértil comunicación interdisciplinaria e interpersonal y encontrará una crítica literaria en la que las fuentes son diversas, los enfoques distintos y sin embargo conexos, y en la que se realiza el propósito de aproximarse hermenéuticamente a los autores y a las ideas. En este sentido, es evidente la importancia del descentreamiento del yo y la necesidad de moverse en escenarios variados. Esto y mucho más el lector valorará en **Estudios Bolivianos 7** que espero que resulte ser el primer volumen de una larga serie literaria.*

*Respecto de los siguientes números del área de Literatura, tengo el propósito de viabilizar la impresión también de trabajos "creativos" de docentes y estudiantes de la carrera de Literatura, quienes son actualmente parte del IEB o lo serán en el futuro. Por último debo destacar que, para que este número de **Estudios Bolivianos** se concluya han contribuido en el trabajo técnico, varios funcionarios, profesionales y administrativos del Instituto de Estudios Bolivianos, a quienes es justo expresarles mi sincero agradecimiento y felicitación.*

La Paz, enero de 1999

Lic. Blithz Lozada Pereira
DIRECTOR
INSTITUTO DE ESTUDIOS BOLIVIANOS

La filosofía hermenéutica de Hans Georg Gadamer

WALTER NAVIA ROMERO

LA FILOSOFIA HERMENEUTICA DE HANS GEORG GADAMER

La philosophie est herméneutique parce que son effort essentiel en est un de compréhension, même s'il est clair que son exercice se heurte à des limites infranchissables, dictées par l'incompréhensibilité radicale de la mort et du mal. Mais c'est encore de ces limites que naissent le besoin et la pratique de la philosophie (Jean Grondin).

"La hermenéutica es desde el principio una práctica, el arte de comprender y de hacer inteligible" (Gadamer, 1996: 32).

Le problème de l'herméneutique est, à mon avis ... aussi un problème humain, un problème que porte sur la possibilité même de l'existence humaine et qui peut-être en décidera un jour (1968/82: 40).

La hermenéutica como método tiene una larga tradición en las ciencias jurídicas, en la exégesis bíblica y en la investigación histórica. La reflexión filosófica sobre la hermenéutica es, sin embargo, relativamente nueva. Schleiermacher fue quien primero la planteó en términos filosóficos, aunque su indagación estuvo muy

relacionada con los estudios bíblicos. Algo análogo aconteció con Dilthey, quien profundiza en el problema hermenéutico como un medio para distinguir las ciencias de espíritu de las ciencias naturales, preocupado particularmente en el establecimiento de los fundamentos de las ciencias históricas sobre una base científica. Siguiendo la línea de pensamiento de la *Crítica de la razón pura*, pretendió hacer una “crítica de la razón histórica”. Nietzsche realiza un gran esfuerzo hermenéutico al cuestionar *ab imo* toda la filosofía y la cultura europea y, específicamente, la alemana. En este sentido, su pensamiento es un antecedente incuestionable de la hermenéutica filosófica, aunque sólo es un precedente y nada más. Heidegger es quien efectúa el análisis más profundo sobre el problema de la comprensión e interpretación, como algo previo y distinto de la explicación, método propio del quehacer científico natural. Con todo, su pensamiento está orientado hacia el problema central de toda filosofía, el problema del ser, según lo propone en *Ser y tiempo*; la hermenéutica, específicamente, la cuestión del círculo hermenéutico, por consiguiente, es para él un asunto fundamental pero al mismo tiempo colateral. Gadamer, en cambio, transitando las “sendas perdidas” del heideggerianismo, transforma la hermenéutica en el núcleo mismo de la reflexión filosófica. Ya no se trata de un mero método de comprensión, sino que atañe a la estructura existencial del hombre mismo¹ y, por ende, a la dilucidación de los más importantes problemas de la existencia: el **saber**, el **obrar** y el **sentir**. Y, como la hermenéutica es interpretación, ésta no puede acontecer sino en el medio del lenguaje. En este contexto, se ha de analizar el apotegma de Gadamer: “un ser que puede comprenderse es lenguaje” (1965/77: 17). En pocas palabras, para Gadamer la filosofía es una misma cosa que la hermenéutica.

Se pueden señalar entonces los problemas principales de esta postura teórica: ante todo, la hermenéutica gadameriana es un rechazo radical al ideal de la objetividad de conocimiento postulado por el cientificismo metódico; en una segunda etapa de su itinerario, se generaliza el modelo hermenéutico a todo tipo de conocimiento, como se desprende de la tesis de la “universalidad” de la hermenéutica; por último, este transitar lo conduce al núcleo mismo de su pensamiento, es decir, a afirmar la lingüisticidad del ser, en el sentido de que se afirma la “lingüisticidad y comprensibilidad de *todo* el ser” (Cfr. Vattimo, 80). Es lícito, por lo tanto, considerar a esta propuesta filosófica como una postura contestataria con respecto al pensamiento anterior y como un planteamiento revolucionario frente al

1 Le problème de l'herméneutique est, à mon avis ... aussi un problème humain, un problème que porte sur la possibilité même de l'existence humaine et qui peut-être en décidera un jour" (1968/82: 40).

pensamiento de su época. Esta misma actitud se la puede encontrar en algunos aspectos de la vida de este filósofo.

1. Biografía.

Mientras Heidegger trató de cclar sus datos biográficos, sin éxito, por considerar que lo importante era el itinerario de su obra filosófica, Gadamer respondió a las interrogantes que se le plantearon sobre su biografía, sobre su postura existencial y, desde luego, sobre su itinerario filosófico. Muchos de estos datos resultan ilustrativos para comprender a cabalidad su obra. Si se quisiera caracterizarla en forma resumida, se podría afirmar que su vida corresponde con una postura crítica y disidente frente a aspectos fundamentales de su pasado.

Cuando concluye su bachillerato, en 1918, tres hechos importantes marcan su existencia: el auge del positivismo en sus diversas formas, la derrota de Alemania y el hundimiento del idealismo alemán. Su padre era un profesor universitario dedicado a la ciencia natural; despreciaba por ende el saber puramente libresco y esperaba que su hijo siguiera el derrotero abierto por él. Grande fue su decepción cuando Hans-Georg se inclinó por la historia, el arte y la literatura, un mero blableo a criterio de los científicos de la época. Esta elección significó una ruptura con la tradición teórica del padre, de la misma manera que su dedicación rigurosa a la filosofía, en Marburgo, fue una reacción con respecto a la inclinación de sus coetáneos al afán de novedades. Pero estas no fueron las únicas ni las más importantes posiciones contestatarias contra su contexto familiar, social y cultural, como nos lo refiere en una especie de autobiografía, llamada "Autoprésentation" (1973-1990) y publicada en *La philosophie herméneutique*, (1996). He aquí algunos datos: Durante sus años de estudiante universitario admiró "*La Decadencia de Occidente*" de Oswald Spengler, por constituir un cuestionamiento de la fe en el progreso de los tiempos modernos, a pesar de que la considerara una "novela de ciencia y fantasía histórica" (Ib. : 13). Asimismo, el libro *L'Europe et l'Asie* de Theodor Lessing le produjo un efecto casi revolucionario, pues cuestiona la confianza en la productividad europea, desde la perspectiva de la sabiduría oriental. "Por primera vez, vi cómo se relativizaba todo el horizonte que la tradición, la escuela y el entorno habían formado a mi alrededor" (Ib.): 13). Por la misma razón, admiraba la poesía de Stefan George. "Eran las voces de una crítica radical de la cultura" –nos dice (Ib.): 14).

Relacionado con lo anterior, vale la pena mencionar su actitud durante la Segunda Guerra Mundial, una década después. Opositor impotente a la dictadura nacional socialista, no le quedó otro recurso que evitar la discusión filosófica abierta, “emigrando” a la filología como recurso de supervivencia. Sin embargo, nos proporciona un episodio significativo al respecto, ocurrido tras una conferencia dictada a oficiales franceses presos: “En la discusión, declaré que un imperio que se extiende fuera de sus límites está ‘cerca de su caída’. Los oficiales franceses se cruzaron miradas de inteligencia (es posible que en aquella situación macabra e irreal me hubiera encontrado de modo anónimo con algunos de mis futuros colegas franceses, de los que muchos podrían haber estado allí)”. (Ib.: 27).

No es extraño entonces que, por su crítica radical del historicismo y de la confianza en la conciencia de sí, admirara la “figura gigantesca” de Nietzsche. Kierkegaard y la lectura de Dostoyevsky y de las cartas de van Gogh, significaron para él la apertura de una nueva perspectiva: la verdad de la existencia. Marx, Freud y Heidegger, fueron sus figuras señeras. Sobre todo Heidegger, quien dirigió su tesis doctoral. Se declaró de tal manera su discípulo que confiesa: “Tenía siempre la condenada sensación que Heidegger me miraba detrás de mis espaldas” (Ib.: 29).

Conoció a este filósofo en Marburgo en 1923 y participó en un seminario sobre una parte de la *Ética a Nicómaco*, quedando impresionado por la explicación sobre la *phrónesis*, tema que será central en la filosofía de Gadamer. Pero lo que más le sedujo fue la destrucción que efectúa Heidegger de la cristiandad de la teología, de la cientificidad de la filosofía y de la metafísica del sujeto, como se verá más adelante.

Muchos fueron los contactos con filósofos coetáneos y las influencias recibidas en la confrontación o el diálogo. Menciono por su importancia sólo a Max Scheler, Cassirer, Karl Jaspers, Nicolai Hartmann y Löwith.

A pesar de su permanente actualización, conservó siempre la raigambre griega. No sólo la gran herencia de Platón y Aristóteles que reconoce permanentemente, sino también de los presocráticos a quienes considera “el inicio de la filosofía y de la cultura occidental” (1993: 13). Con respecto a ellos, mantiene una actitud solidaria y al mismo tiempo crítica. Por ejemplo, reconoce los orígenes griegos del espíritu científico y de la filosofía del sujeto-objeto, que será uno de los temas que critica a lo largo de su obra.

Estos son los extremos entre los que oscila el pensamiento de Gadamer: por un lado, las propuestas contemporáneas que cuestionan el pasado filosófico, por el otro, la tradición donde se nutre su reflexión filosófica y que, sin embargo, es aceptada críticamente.

Hay otro aspecto de la biografía de Gadamer que es necesario resaltar: su disposición al diálogo. Pero no se trata solamente de una actitud existencial asumida en la docencia universitaria y en las disputas que tuvo con sus contemporáneos, el debate con Habermas, por ejemplo, sino que Gadamer lo plantea como principio fundamental de su filosofía:

Por esto no se comprende la filosofía 'hermenéutica' como una posición absoluta, sino como un camino consagrado a la experiencia. Ella insiste en decir que no hay principio más alto que el que consiste en estar abierto al diálogo. Y esto quiere decir siempre que es necesario reconocer previamente la superioridad del interlocutor (1996: 57).

Con cuánta rigurosidad fue practicada por Gadamer esta norma de conducta, se puede colegir de las siguientes palabras de Habermas: "De él podemos aprender todos ese principio elemental de sabiduría hermenéutica, según la cual es ilusorio pensar que uno *puede* tener la última palabra. (Habermas, 1975/84: 354).

Gadamer fue un escritor tardío; publicó su obra fundamental a los sesenta años de edad, después de trabajar en ella durante diez años. La escritura fue para él " 'un verdadero tormento' a no ser que sea liberadora", confiesa reiteradamente (Cfr. 1996: 29). En una entrevista titulada 'Without poets there is no philosophy', responde así a la pregunta sobre si el escribir le resulta un placer:

No. It is violence. It is a torture. Dialogue is fine, even in an interview! But writing for me is always an enormous self-torture. As you know my main work was published when I was already sixty. My prestige as a teacher was quite high, and I had been a full professor for a long time. But I had not published much. I invested more of my energy in teaching. But modern tape recorders offer a solution to the problem. When I give a lecture now, everybody knows that I will be speaking without a manuscript. But you can see transcripts of my lectures all over the floor here. I remember my first experiences of receiving a transcript. I thought: this is impossible - the machine was not paying attention. Surely I said much more than that! So then I have to add what else I had in mind when I was

speaking. I would say I have found a good compromise between my reverence for the living word and the demands of writing. My friend Dolf Sternberger always said: We are very different, you and I – I think and then write, but you speak and then write (Internet, 1997).

2. Hermenéutica y ciencia unificada.

Cuando Descartes propone como meta de la filosofía excogitar un método que nos conduzca al conocimiento de conceptos evidentes por sí mismos, efectuó un vuelco copernicano de la reflexión filosófica. Ya no estaba dirigida ésta a la búsqueda de respuestas a interrogantes originarias, por ejemplo, por el ser del cosmos, como lo hicieron los presocráticos, sino lo fundamental era constituir un conocimiento de la naturaleza seguro, claro y distinto. Lo que Galileo Galilei plateó como objeto de la ciencia natural moderna, es decir, leer el libro de la Naturaleza con un lenguaje unívoco, el matemático, a fin de lograr un conocimiento objetivo y garantizado, es asumido por Descartes como objetivo de la filosofía². Para alcanzarlo, se ha de depurar metódicamente el acto de conocimiento: por un lado, se propone construir un sujeto puro, limpio de prejuicios y de cualquier impedimento que pueda obnubilar la visión *sine dubio* del objeto; por el otro, el mismo objeto de conocimiento ha de ser reducido a *res extensa* para que pueda así ser precisado y delimitado de manera tal que la relación sujeto-objeto sea transparente gracias al lenguaje matemático.

Dos consecuencias importantes resultaron de esta filosofía: la primera, los seres humanos y la naturaleza se **objetivan**, vale decir, **se convierten en sujetos-objetos de conocimiento**; la segunda, se establece un abismo entre **acto de conocimiento y mundo de vida**.

En el primer orden de cosas, se recorrieron muchos y contrarios caminos. Puestos en el fiel de la balanza entre sujeto y objeto, el empirismo postuló el dominio del objeto (sólo el dato objetivo es fuente de conocimiento), mientras que el idealismo sostuvo la prelación del sujeto (lo real es racional y lo racional es real). Kant, pretendiendo trascender esta oposición irreductible, escribió una obra fundamental

2 No es el conocimiento de la naturaleza concebida como *res extensa* el único objetivo de las meditaciones cartesianas, pues no podemos olvidar que el alma es la otra *substantia* que se opone a la sustancia material. Pero este es otro aspecto no relevante para la presente discusión.

en la historia de la filosofía, la *Crítica de la razón pura*. Pero este proyecto filosófico está enmarcado por la circunscripción propuesta por Descartes, pues el objeto del mismo es la fundamentación filosófica de la ciencia natural, específicamente, de la física. Para lograrlo, presupone a los conceptos de **espacio** y **tiempo** como formas *a priori* de la sensibilidad, y a las **categorías** como formas *a priori* del entendimiento. Se fundamenta, pues, la filosofía del sujeto y el objeto trascendental de una manera rigurosa. Pero es el joven Wittgenstein quien, en el *Tractatus logico philosophicus* (1922), extrema la filosofía del sujeto-objeto con la tesis del solipsismo metódico.

Para este filósofo, cuyo propósito era barrer de la filosofía las proposiciones sin sentido, el acto de conocimiento establece un sujeto cognoscente reducido a un mero polo de relación, vale decir, a un mero punto inextenso de la misma:

El sujeto pensante, representante; no hay tal cosa.

Aquí vemos que el solipsismo, estrictamente aplicado, coincide con el realismo puro. El yo en el solipsismo se contrae a un punto sin extensión y allí permanece la realidad coordinada con él.

El sujeto cognoscente ya no es un existente real, ni siquiera una idealización del existente humano que piensa y puede representarse objetos, sino que es un mero punto en la relación sujeto-objeto. A esta concepción la denomina Wittgenstein realista, pero se trata, sin lugar a dudas, del realismo platónico, del que considera como verdadera realidad a los objetos ideales o, en lenguaje wittgensteniano, a las formas lógicas que serían figuras del mundo (Cfr.: Navia, 1977).

Pero se deriva algo más de esta tesis epistemológica: el solipsismo.

De hecho, lo que el solipsismo *quiere decir* es ciertamente correcto, sólo que no puede *decirse*, sino mostrarse. Que el mundo es mi mundo se muestra en los límites del lenguaje (el lenguaje que yo solo entiendo) significan los límites de mi mundo.

Wittgenstein, con rigor conceptual, no afirma que el solipsismo *diga* algo; si así fuera, se implicaría que un yo *dice efectivamente* algo a *alguien*. Utiliza la expresión “quiere decir” (*meint*). Ahora bien, este “quiere decir” puede ser semánticamente ambigua: puede referirse a “pretende decir” o a “significa”. Por esta posibilidad de ambigüedad, Wittgenstein elimina toda posibilidad de interpretar *meint*

como 'pretender comunicar' y enfatiza: El solipsista no "dice", sólo "muestra"; no comunica, ostenta. Si el investigador solipsista comunicara algo, estaría contradiciendo la aclaración taxativa de Wittgenstein: "del lenguaje que yo solo entiendo". Es decir, según este pensador, el investigador solitario no sólo está aislado frente al hecho que estudia, sino que esto se traducirá en una expresión de lenguaje sólo inteligible para él, en el sentido de que él, solo, entiende. El fenómeno del conocimiento es, entonces, una aventura solitaria en la que se enfrentan sujeto y objeto; más todavía, es tan aislada, que no hay comunicación entre los diversos sujetos que conocen un objeto, pues el lenguaje con el que se expresa el conocimiento, la proposición, es un "lenguaje que yo, solo, entiendo".

Son fundamentales las implicaciones ontológicas y gnoscológicas de esta concepción del sujeto solipsista. Al respecto, afirma Apel:

A mi juicio, esta afirmación de Wittgenstein expresa exactamente el *aspecto esencial* (moderno) del solipsismo metódico en la filosofía analítico-lingüística, tal como presupone el empirismo lógico: no niega la *existencia* de otros sujetos; niega el presupuesto pragmático-trascendental o hermenéutico-trascendental de una comunicación con otros sujetos para comprender el mundo y para autocomprenderse. Si suponemos el *solipsismo metódico* como se entiende en el *Tractatus*, para un científico debe ser posible, por principio, reducir a los demás científicos -por no hablar de los demás hombres empíricamente existentes- a objetos de "descripción" y "explicación de su comportamiento"³.

No solamente no se presupone la comunicación, sino que se afirma que " 'uno solo' podría reconocer algo *como* algo y practicar ciencia de esta manera"⁴. Más todavía, se considera imposible la comunicación sobre los datos sensibles individuales, que son la fuente del conocimiento mediante proposiciones atómicas. "La totalidad de proposiciones atómicas inteligibles para mí y, por tanto, todas las proposiciones inteligibles para mí, son inteligibles para nadie más. Toda comunicación es, en consecuencia imposible" (Urmson, 1956/78:160)⁵. No sólo se postula un conocedor solitario y se asume que, según el

3 La transformación de la filosofía, t. II, 1973/85: 229.

4 "one alone" could recognise something *as* something and practice science in such a manner" (Apel, 1980: 147. Cit. Norton, 1981: 154).

principio de objetividad, la comunicación es imposible, sino que se excluye por principio la presuposición de otras mentes, no en el sentido de su existencia, sino de la posibilidad de comunicación.

¿Cómo se explica entonces que los descubrimientos científicos puedan ser reconocidos intersubjetivamente? La respuesta es la siguiente: Hay un medio que relaciona hecho y sujeto, y éste es la lógica de la ciencia. Por esta razón, se ha de construir un lenguaje ideal de la ciencia, el lenguaje lógico matemático, con el cual se puedan correlacionar los hechos objetivos de una manera unívoca. Al mismo tiempo, cada sujeto aislado puede verificar la correspondencia de una proposición y un hecho atómico, siempre en forma aislada, para acceder a la misma correspondencia. El lenguaje lógico, por su univocidad, la garantizará.

Un sujeto que no representa, que está reducido a un punto inextenso y que no puede comunicarse es el extremo del recorrido de la filosofía de sujeto-objeto. En efecto, la relación que se establece con el objeto no puede caracterizarse sino por la extrema pureza con respecto a todo interesarse por el objeto. En estas condiciones, la limpieza valorativa tiene que ser total, para que el ideal de conocimiento objetivo esté plenamente garantizado. Y, gracias a esta reducción, las proposiciones que constituyan la nueva filosofía, la del primer Wittgenstein, serán todas con sentido, no podrán ser barridas por metafísicas.

5 "Hemos visto que las proposiciones atómicas, a partir de las cuales se derivan todas las demás como funciones veritativas suyas, pueden contener, aparte de nombres de cualidades y relaciones, sólo nombres lógicamente propios de los constituyentes de los hechos figurados y no descripciones. Si se hace uso de una descripción en lugar de un símbolo puramente demostrativo, entonces se genera, no una figura de un simple hecho atómico. Un nombre lógicamente propio, además, sólo puede darse a un objeto de conocimiento directo en tanto uno está actualmente en contacto directo con él (acquaintance); no cabe hacer uso de un símbolo demostrativo para nombrar una cosa que no está presente. Ahora bien, apenas nadie contestó, durante la totalidad del período de que nos ocupamos, el que los objetos únicos de conocimiento directo o, en todo caso, los únicos objetos particulares de conocimiento directo fuesen datos sensibles. Pero los datos sensibles son esencialmente privados para la persona que los tiene, de lo que se sigue que nunca dos personas pueden conocer directamente el mismo objeto. Russell vio esto muy claramente, y así en la segunda de sus conferencias del *The Monist* sobre la filosofía del atomismo lógico (1981) dice: "Puede uno usar 'esto' para referirse a un particular del que se posee conocimiento directo en el momento. Nosotros decimos 'esto es blanco'. Si estás de acuerdo en 'esto es blanco', significando el esto que ves, estás utilizando 'esto' como un nombre propio. Pero si tratas de aprehender la proposición que yo estoy expresando cuando digo 'esto es blanco' no puedes hacerlo. Si lo que quieres es este trozo de tiza como objeto físico, entonces no estás utilizando un nombre propio" (Urmson, 1956/78:159).

El resultado es paradójico: la negación del sujeto representante posibilita la afirmación de la validez del conocimiento científico natural y de su instauración como el único verdadero. Sobre lo demás, “lo mejor es callarse” (*Tractatus*, Prólogo: 31).

Este es el sujeto cognoscente pero no-representante ni comunicante más alejado del mundo de la vida que puede concebirse. Pertenecer más bien al círculo de los objetos lógico matemáticos que al de la existencia humana. Contra esto, Nietzsche promueve otro vuelco copernicano al filosofar no desde la relación sujeto-objeto, sino desde el mundo de la vida.

Nietzsche fue extraordinario como filósofo y como poeta. No resulta extraño que en su concepción de **ultrahombre**⁶ confiere al artista la misión de realizar esta **ultrahomía**. En referencia a la confianza de los filósofos de la subjetividad-objetividad, Nietzsche se sonreiría ante esta pretensión de postular la verdad “pura, sin velo”, pues para él la invención del conocer fue “el minuto más soberbio y más mentiroso de la ‘historia universal’: pero, al fin de cuentas, sólo un minuto”⁷. Dejando de lado la óptica biológica en la que se sitúa al analizar el problema del conocer y de la verdad, lo que importa es la doble afirmación: 1) el conocer es una invención; 2) la pretensión de verdad es una mentira. No solamente porque al proferir una proposición supuestamente verdadera se está efectuando una doble metáfora (la primera, al pretender que hay una determinación entre sonido y cosa, y la segunda, al suponer una determinación entre sonido y concepto), sino también porque la conceptualización, operación básica para poder hacer proposiciones, se funda en una arbitrariedad, la de abstraer una generalización a partir de datos diferentes. El concepto general y universal de mesa, por ejemplo, proviene de la abstracción de las diferencias de las mesas reales, cuando lo que las constituyen como reales son justamente estas diferencias. La doble metáfora es la condición para la instauración del signo lingüístico y la generalización lo es para la utilización de conceptos por el lenguaje. Ambas operaciones son arbitrarias y mentirosas, según Nietzsche. Desde esta óptica extramoral⁸, se relativiza el conocer objetivo y

6 Utilizo esta traducción propuesta por Vattimo, en lugar de “superhombre”, pues evita el uso no filosófico y ajeno al pensamiento de Nietzsche que se hizo de este último término.

7 NIETZSCHE, F., “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”. En: LLINARES CHOVER, Joan B. (Ed.), *Antología*, Barcelona, Península, 1967/88: 41).

8 Es extramoral, según Nietzsche, porque trasciende el presupuesto moral de la aceptación de la verdad “engañoso” debido al instinto de conservación: con el engaño de la verdad, aceptado como dogma moral, se puede vivir en paz, siguiendo el pensamiento del filósofo de las intempestivas.

verdadero pretendido por la tradición filosófica metafísica y depurada por Wittgenstein al reducirlo al de las proposiciones de las ciencias naturales y al constituir las en figura de la realidad (Cfr. Navia 1977).

Pero hay algo más importante para la presente discusión en la teoría de Nietzsche: la ficción del “impulso sincero y puro hacia la verdad”, inventada por el hombre gregario, sustituye la cruda realidad del *bellum omnium contra omnes* por un engaño o ilusión de paz. “Porque en este momento se fija lo que desde entonces deber ser ‘verdad’, esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y la legislación del lenguaje proporciona también las primeras leyes de la verdad... Por eso los hombres no huyen tanto de ser engañados como de ser perjudicados por engaños” (Ib.: 20). En otras palabras, la instauración de la verdad como fundamento de las proposiciones proviene del interés del ser humano, es decir, de la relación de la verdad y el mundo humano. El hombre acepta el hacerse engañar por la verdad para salvaguardar su existencia. Si esto es así, verdad y mundo de vida están inextricablemente unidos. A este respecto, Vattimo, señala cómo, en “Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral” y en *Voluntad de poder*, Nietzsche muestra la relación de la cuestión de la verdad y “el tipo de vida, del mío, de mi mundo”:

*... llega a afirmar que el hecho de que yo no pueda pensar como posible lo contrario de una proposición, en lugar de demostrar su verdad, prueba sin más que ella es falsa, ya que revela de tal modo que sólo es una condición determinante para el mantenimiento y desarrollo de un cierto tipo de vida, el mío y el de mi mundo; mi aceptarla por verdadera es ... todo lo contrario que la desinteresada y objetiva del científico; es, en cambio, un acto sumamente interesado, pasional y, por eso mismo, al menos según los criterios tradicionales de objetividad, muy proclive al error... Puesto que es la misma evidencia la que está invalidada por este “vicio” de base: lo que me parece evidente, incluso cuando la evidencia haya llegado por la vía de una severísima disciplina como es la del método “científico”, sólo aparece así sobre la base de un cuadro de exigencias que son propias de “una cierta forma de vida”, como Nietzsche repite sobre todo en *Voluntad de Poder* (Vattimo, 80: 45).*

No es pertinente discutir ahora la validez de la crítica nietzschiana a los fundamentos de la verdad o falsedad de las proposiciones o a la futilidad de su desvalorización del lenguaje en el mundo de vida humano; lo que ahora se resalta es que reflexiona sobre el vínculo del lenguaje de la abstracción que fundamenta a las ciencias

naturales y el interés que sustenta todas las formas de acción e interacción del mundo de vida. Es ilustrativa la comparación que efectúa entre el hombre racional y el intuitivo, sus divergencias y la convergencia básica: ambos están motivados por un tipo de interés vital, que bien puede ser el interés vital del científico.

¿Cómo fue posible que la relación entre verdad y mundo de vida haya sido eliminada de manera tan tajante como lo propone Wittgenstein? Heidegger, quien trascendió radicalmente la filosofía del sujeto-objeto, nos ofrece la siguiente explicación:

¿de qué forma de ser del "ser ahí" se fija como la adecuada forma de acceso a aquel ente con cuyo ser definido como extensio identifica Descartes el ser del "mundo"? El único y genuino acceso a este ente es el conocimiento, la intellectio, y el conocimiento en el sentido del físico-matemático. El conocimiento matemático pasa por ser aquella forma de aprehensión de entes que puede estar cierta en todo momento de poseer con seguridad el ser de los entes aprehendidos en ella. Aquello que por su forma de ser es de tal suerte que responde al ser que se hace accesible en el conocimiento matemático, es lo que es, en sentido propio. Este ente es el que es siempre lo que él es; de donde se constituye el verdadero ser del ente empírico del mundo, un ser del que puede mostrarse que tiene el carácter del constante permanecer, como remanens capax mutationum. En sentido propio es lo perdurablemente permanente. Es lo que conoce la matemática. Lo que en los entes es accesible por medio de ella, es lo que constituye su ser. En conclusión: partiendo de una determinada idea del ser que yace esbozada en el concepto de substancia, y de la idea de un conocimiento que conoce los entes que son en tal forma, se dicta al "mundo" su ser, por decirlo así (SZ: 110-1).

Intellectio ----- res extensa

Existente Humano ----- mundo humano

No se trata de un agente humano que está en el mundo, sino de una abstracción de hombre, es decir, de un sujeto considerado como pura intellectio, el cual, para justamente relacionarse con el objeto desde la perspectiva del conocimiento racional, es indispensable que transforme ese mundo en res extensa. Sólo así este puede ser un objeto no mutable ni cambiante como son las cosas de la realidad, sino que es algo que permanece inmutable para que así pueda ser concebido por la intellectio con el lenguaje matemático transparente y unívoco.

No otra fue la pretensión del joven Wittgenstein al construir un sujeto más allá del sujeto idealizado o simplemente abstracto, un sujeto que es una pura relación con respecto al objeto. Pero, para lograr esto, se tuvo que presuponer el paso previo propuesto por Descartes, es decir, el hecho de que “se dicta al ‘mundo’ su ser”, de que se lo reduce a objeto puro y, por ende, se lo matematiza.

Esto significa algo más: no sólo se impone y se hace un tipo de mundo para que construya un objeto de conocimiento, sino también se “desmundaniza” el mundo humano⁹. En consecuencia, no sólo se establece un abismo entre objeto de conocimiento y mundo vital, sino que es indispensable deshumanizar este mundo de la vida para poder obtener la mirada objetivizante propia del conocer científico natural. Desde esta óptica, sólo resta dar un paso para concluir en el principio de la ciencia unificada: el conocimiento científico es el único posible y las proposiciones referidas al mundo natural son las únicas con sentido.

Nietzsche se revela contra esta injustificada y presuntuosa suposición como ya apuntamos anteriormente. Pero quien asume una tesis radicalmente opuesta a esta disección entre conocimiento y vida es W. Dilthey, al proponer como objeto de su filosofar justamente el mundo de la vida. Pero no parte de una analítica existencia de la misma, sino que se propone fundamentar las ciencias que se ocupan de la vida, no considerada como proceso biológico, sino como mundo justamente humano, es decir, espiritual. Su punto de partida, sin embargo, está constreñido por la perspectiva científicista: de la misma manera que Kant se propone fundamentar el conocimiento científico natural, así también se ha de justificar el conocimiento de las ciencias del espíritu, *Geisteswissenschaften*.

Aunque a Dilthey le interesó la interpretación de personas, de textos literarios, de textos jurídicos, de religión comparada, su mayor atención la dirigió a la interpretación de épocas históricas o, con más precisión, a la fundamentación de una ciencia histórica. La razón para elegir esta opción es que la conciencia histórica, según él, permite acceder al fondo del mundo de la vida de los pueblos. La tarea de una filosofía de la historia es fundamentarla como ciencia objetiva que fije las manifestaciones de la vida en forma permanente. De la misma manera que para

⁹ La naturaleza es comprendida ontológico-categorialmente- un caso límite del ser de los posibles entes intramundanos. A los entes naturales sólo puede descubrirlos el “ser ahí” en un modo determinado de su “ser en el mundo”. Este conocimiento tiene el carácter de una determinada “desmundanación” del mundo. La “naturaleza” en el sentido del conjunto categorial de las estructuras del ser de determinados entes que hacen frente dentro del mundo, jamás puede hacer comprensible la mundanidad (SZ: 78).

Kant la física era la ciencia paradigmática, para Dilthey la historia ocupó ese rango entre las ciencias del espíritu (*Geisteswissenschaften*)¹⁰.

La reflexión diltheyana constituyó un aporte fundamental al establecer la mediación del mundo simbólico para la interpretación del mundo de la experiencia humana. Si ésta puede ser considerada por una ciencia de la historia, esto resulta posible porque la experiencia humana es radicalmente histórica. Pero Dilthey, al oponer un deslinde entre las ciencias de la naturaleza y las del espíritu (*Geisteswissenschaften*), las opuso en el sentido de que se trata de objetos de conocimiento diferentes, pero pretendió, al mismo tiempo, proporcionar una metodología que lograra el mismo nivel de objetividad que el de las ciencias naturales. En consecuencia, metodológicamente, estas últimas conservaban la preeminencia.

3. La hermenéutica como historia efectual y como método.

La filosofía de Gadamer, presentada como un verdadero programa en *Verdad y método* (1963/77), se rebela contra dicho principio. Nos lo dice de una manera categórica en el epílogo de esta obra capital: “El tema sobre el que yo he reflexionado es el procedimiento de las ciencias mismas y de la restricción de la objetividad que se observa en ellas (y que desde luego no se recomienda)” (Epílogo: 646). Son dos aspectos sobre los que se pronuncia categóricamente y que “no se recomienda”: en primer lugar, el procedimiento de las ciencias naturales, o sea, la cuestión del método, y, en segundo, la restricción de la objetividad. Esta es sin lugar a dudas una toma de posición negativa. El objeto de la obra está enunciado, positivamente, en el prólogo a la segunda edición:

El sentido de mi investigación [es] rastrear y mostrar lo que es común a toda manera de comprender: que la comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto a un “objeto” dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende (Gadamer 1965/77, 13-4).

Este es un programa claramente enunciado, que puede ser desglosado de la siguiente manera:

10 Tal es el sentido de su propósito de completar la crítica kantiana de la razón pura con una crítica de la razón histórica. ... Dilthey quiere decir que la razón histórica necesita de una justificación igual que la razón pura (Gadamer, 1966/77: 278-9)

1. El sentido del estudio es el **comprender**. “La hermenéutica es desde el principio una práctica, el arte de comprender y de hacer inteligible” (Gadamer, 1996: 32). Pero no un tipo de comprender, como lo redujera la ciencia natural, sino **todo tipo de comprender** y no sólo el científico.

2. La actividad del comprender no se refiere a la relación de un sujeto, una subjetividad, con un objeto. Por esta razón, el autor se refiere al **sentido** de su estudio, no a su objeto. El sentido apunta a una dirección, señala algo, en pocas palabras, comunica algo a alguien.

3. La hermenéutica es una **práctica**. No se trata de una relación entre los elementos abstractos sujeto y objeto, sino que es un hacer de un agente que comprende. Por eso:

4. Le hermenéutica pertenece a la **historia efectual** y, por ello, ésta se cumple de acuerdo con “el ser de lo que se comprende”.

3.1. La historia efectual.

¿Qué es historia efectual? He aquí un concepto básico que merece un mayor análisis.

El término historia efectual es usado por Gadamer sobre todo en el contexto de la oposición entre investigación histórica hermenéutica e historiografía objetiva¹¹, en la caracterización de la primera como un planteamiento de historia efectual¹² y en la denominación de un nuevo tipo de disciplina auxiliar. Por la frecuencia de su utilización en este contexto y por la importancia que tiene en la elucidación del problema de la conciencia histórica, se podría considerar que está reducido a este ámbito conceptual. Sin embargo, si así se procediera, se ocultaría su significado fundamental. Y esto por una razón primordial: este término está ligado al de **situación hermenéutica**:

11 El objetivismo histórico ... oculta la trabazón efectual en la que se encuentra la misma conciencia histórica... [Con esto] niega aquellos presupuestos que no son arbitrarios ni caprichosos, sino sustentadores de todo su propio comprender... (1965: 371).

12 [Lo nuevo en la investigación histórica]: la exigencia de un planteamiento histórico-efectual cada vez que una obra o una tradición ha de ser extraída del claroscuro entre tradición e historiografía; esta exigencia, que no se dirige tanto a la investigación como a la conciencia metódica de la misma, es consecuencia de toda reflexión a fondo de la conciencia histórica (1965: 370).

La conciencia de la historia efectual es en primer lugar conciencia de la *situación* hermenéutica (Ib.: 372).

Poco antes, al introducir el tema, había afirmado: Entender es, esencialmente, un proceso de historia efectual.

Este “entender” ha de ser tomado como un sinónimo de “comprender”, distinto del “explicar” científico. Ahora bien, por un lado tenemos el entender o el comprender como un proceso de historia efectual y, por otro, sabemos que la conciencia de este proceso es conciencia de una *situación*. En consecuencia, el concepto clave es el de *situación hermenéutica*. Gadamer sigue a Jaspers al utilizarlo.

El concepto de situación se caracteriza porque uno no se encuentra frente a ella y por lo tanto no puede tener un saber objetivo de ella. Se está en ella, uno se encuentra siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero (Ib.: 372).

Para comprender lo anterior, es necesario que se renuncie previamente a la postura de lo que Gadamer, siguiendo a Aristóteles y Brentano, llama “la reflexión objetivante” que pone ante el sujeto un objeto, y que se asuma una reflexión que efectúa “la toma de conciencia interior” (1996: 51). La primera pone al objeto ante la presencia de sujeto cognoscente; la segunda, sumerge al hombre en la experiencia de la situación. El cognoscente está frente a, el experimentador está dentro de. Sólo estando dentro de la situación, puede “la toma de conciencia interior” constituirse en historia efectual. La experiencia desde ese “dentro de” es la única experiencia auténtica del existente humano; a la inversa, sólo ese ser-historia-efectual constituye en humana toda experiencia.

Ahora bien, este comprender como historia efectual es objeto central de la reflexión gadameriana. No apunta como Kant a hacer filosofía sobre las condiciones del conocimiento científico, sino que su filosofía responde a la interrogante siguiente:¹³ “¿cómo es posible el comprender?” (Ib. 12).

Es necesario que retrocedamos un poco para analizar la noción de comprender en el marco de la filosofía heideggeriana. ¿Qué es el comprender, según Heidegger?

13 Gadamer, aun rechazando la perspectiva kantiana, plantea esta interrogante de modo análogo a la de la *Crítica de la razón pura*.

En la ontología heideggeriana, comprender se refiere a la relación primaria del existente humano como insertado en el mundo.

Comprender -dice Gadamer, interpretando a Heidegger¹⁴- es la forma originaria de realización del estar ahí, del ser-en-el-mundo. ... Comprender es el carácter óntico original de la vida humana misma (1975/77: 324).

No se trata de una relación "objetiva" entre una substancia cogitans y una res extensa cartesianas, ni entre un yo trascendental y su correlato noemático husserliano, sino entre un existente que es en sí mismo un proyecto y el hecho existencial de estar "en" el mundo. La realización misma del ser-ahí es el comprender. En este sentido, el comprender totaliza la proyección del ser ahí en el mundo.

Esto se afina en el hecho de que la comprensión patentiza que el existente humano es un "poder ser". El 'ser-ahí' es en cada caso aquello que él puede ser y tal cual él es su posibilidad" (Heidegger, Ib: 161). En este sentido, "el comprender es el ser de tal 'poder ser' (Ib.). Siendo esto así, el comprender está en la raíz de la estructura del ser-en-el mundo, en cuanto que éste es poder ser. Y como el poder ser concierne a todos los modos de relación del existente humano con el mundo (el estar ante las cosas, el tener solicitud por los otros existentes humanos y el de volver sobre sí mismo), el comprender está en la raíz de todos los tipos de relación del Dasein con el mundo¹⁵.

14 ... Heidegger se expresa con los siguientes términos; para su plena intelección se ha de tener en cuenta que "por mor de qué" significa por amor de que, pues el traductor utilizó el arcaísmo mor: "El 'ser ahí' es, existiendo, su 'ahí', quiere decir en primer término: el mundo es 'ahí'; su 'ser ahí' es el 'ser en'. Y este es igualmente 'ahí', a saber, como aquello por mor de lo que es el 'ser ahí'. En el 'por mor de qué' es co-abierta la significatividad que se funda en él. El 'estado de abierto' del comprender abarca, en cuanto 'estado de abierto' del 'por mor de qué' y la significatividad, con igual originalidad el íntegro 'ser en el mundo'. La significatividad es aquello sobre el fondo de lo que es abierto el mundo en cuanto tal. El 'por mor de qué' y la significatividad son abiertos en el 'ser ahí', quiere decir: el 'ser ahí' es un ente al que, en cuanto 'ser en el mundo', le va él mismo" (Ib:160-1).

15 El comprender, según Heidegger, está íntimamente conectado con la estructura del "poder ser" del Dasein, es decir, del existente humano como posibilidad: "En el comprender reside existencialmente la forma de ser del 'ser ahí' como 'poder ser'... El 'ser ahí' es en cada caso aquello que él puede ser y tal cual él es su posibilidad. El esencial 'ser posible' del 'ser ahí' concierne a los modos ya caracterizados del ocurrir del 'mundo', del procurar por los otros, y en todo ello y siempre ya al 'poder ser relativamente a sí mismo', por mor de sí mismo" (Ib:161). Por estas razones, el ser ahí es esencialmente comprender: "El comprender es el ser de tal 'poder ser', que jamás falta como algo 'aún no ante los ojos', 'es' con el ser del 'ser ahí', en el sentido de la existencia. El 'ser ahí' es en el modo de haber comprendido o no en cada caso el ser de tal o cual manera. En cuanto es tal comprender, 'sabe' 'en donde' es consigo mismo,

Comprender es un proyectarse al ser de las cosas, de los otros Mitdasein, de sí mismo. Este proyectarse consiste en **apropiarse del universo de sentido dentro del cual se tiene la experiencia de algo**. El comprender, por consiguiente, es ante todo un interpretar el sentido de lo comprendido, por ejemplo, la utensibilidad jerarquizada de las cosas o la no utensibilidad de los otros existentes humanos. En esto justamente consiste el tener experiencia de algo. Cualquier experiencia de algo es conciencia de la situación hermenéutica, es decir, es interpretación en y desde el lenguaje del sentido de algo. Es, pues, al mismo tiempo, proyección hacia el universo de sentido del mundo, conciencia y apropiación lingüística, praxis histórica e historia efectual.

Pero es necesario analizar la noción misma de **experiencia** para profundizar en el sentido de la comprensión como praxis e historia efectual. No nos referimos a la experiencia científica, denominado más bien, **experimento**, el que resulta relevante por su repetibilidad. La experiencia existencial, por el contrario, no se repite. Una verdadera experiencia es siempre una nueva experiencia. Podrán haber experiencias que están en el horizonte de nuestras expectativas¹⁶; éstas no son propiamente experiencias en el sentido de que por su novedad refuten las anteriores. Al decir que “tuvimos experiencia de algo”, estamos remarcando la novedad de lo experimentado a partir de lo que antes no había, es decir, a partir de algo negativo, pues “una nueva experiencia refuta siempre a las anteriores”. Mientras esto no suceda, las experiencias anteriores permanecen válidas. Esto es lo que, según Gadamer, caracteriza la esencia de la experiencia: “(*ubi non reperitur instantia contradictoria*)” (Ib: 425). Un sabor, un placer, un accionar, un obrar o producir nuevo, se construyen sobre la refutación de lo que anteriormente había sido lo válido.

Ahora bien, aunque el punto de partida de la experiencia es negativo, esta misma negatividad posee una importancia capital, y es que esta nueva experiencia transforma el conjunto de nuestro saber. Esta es la razón por la cual no se puede “hacer” dos veces la misma experiencia. Se la puede “confirmar” con la reiteración de la misma, pero no hacerla de nuevo. Pues la experiencia propiamente dicha

es decir, con su ‘poder ser’. Este ‘saber’ no procede ni siquiera de una percepción inmanente de sí mismo, sino que es inherente al ser del ‘ahí’, que es esencialmente comprender (Ib:161-2). Asimismo, la totalidad del ser humano está ligada al comprender: “El comprender es el ser existencial del ‘poder ser’ peculiar del ‘ser ahí’ mismo, de tal suerte que este ser abre en sí mismo el ‘en donde’ del ser consigo mismo. En cuanto es el ‘abrir’ que es, el comprender concierne siempre a la total estructura fundamental del ‘ser en el mundo’. En cuanto ‘poder ser’, es en cada caso el ‘ser en’ ‘poder ser en el mundo’” (Ib:162).

16 Estas experiencias tienen un gran valor, el de confirmar la experiencia anterior.

cambia la comprensión misma de mundo. Este es el mensaje fundamental de Gadamer: nuestro saber mismo, el conjunto de nuestro saber, queda transformado porque "De este modo, la conciencia que experimenta se invierte: se vuelve sobre sí misma. El que experimenta se hace consciente de su experiencia, se ha vuelto un experto: ha ganado un nuevo horizonte dentro del cual algo puede convertirse para él en experiencia" (Ib: 429)

Estamos en el núcleo mismo de lo que es comprensión de mundo. Esta no es algo dado dentro de lo cual está el ser-en-el-mundo, un horizonte fijo y determinado definitivamente. El existente humano no está ante un conjunto ya siempre presente y cerrado que va comprendiendo. Todo lo contrario, la comprensión de mundo como experiencia del mismo es una permanente ampliación del horizonte de la mundanidad, operada por la conciencia de cada nueva experiencia. No es un círculo, como lo designa Humboldt, el que habitamos; la casa del lenguaje es, por el contrario, una morada abierta y expandible. Se puede habitar una choza, una casa, una mansión, una inmensa morada indefinidamente acrecentable, según la pobreza o riqueza de nuestras experiencias. Por eso, la alteración del conjunto del saber operada por la nueva experiencia adquiere una importancia fundamental en la permanente ampliación del horizonte existencial. Es tan radical esta transformación que las nuevas experiencias como conciencia de comprensión de mundo sólo pueden darse en ese nuevo horizonte ampliado por la anterior, con el resultado adicional de que ellas mismas operarán nuevas expansiones o acrecentamientos del mismo.

Hay algo más profundo todavía en esta analítica de la experiencia y que atañe al ser mismo del ser humano: el adquirir una nueva experiencia implica una proyección hacia algo que previamente no estaba en el horizonte existencial, es decir, un proyectarse hacia lo otro que le estaba negado. Al mismo tiempo, esta proyección hacia lo otro constituye la experiencia misma y, con más precisión, es el reconocimiento de la experiencia misma en lo otro lo que instituye la novedad.

En este contexto, la experiencia de la comprensión rebasa ampliamente a la experiencia cognoscitiva, como Gadamer puntualiza reiteradamente:

No se refiere sólo a la experiencia en el sentido de lo que ésta enseña sobre tal o cual cosa. Se refiere –afirma– a la experiencia en su conjunto. Esta es la experiencia que

constantemente tiene que ser adquirida y que a nadie le puede ser ahorrada. La experiencia es algo que **forma parte de la esencia histórica del hombre** [negrita de W. N.] (Ib: 432).

Sin lugar a dudas que la experiencia del enseñar-aprender es una de las más importantes del ser humano, sea ésta una enseñanza-aprendizaje teórica, científica o práctica. La enseñanza de los hombres primitivos a cazar, a pescar o a defenderse y matar era vital y necesaria para su supervivencia. Pero la filosofía de la experiencia de Gadamer se refiere a la que comprende el “conjunto” de la experimentalidad humana. Por eso es que no se le puede ahorrar a nadie. Pone el ejemplo de los padres que, educativamente, quisieran ahorrar experiencias a sus hijos. Este no es el caso de la historia de las experiencias que hacen la existencia de un ser humano: “lo que la experiencia es en su conjunto –añade-, es algo que no puede ser ahorrado a nadie” (Ib). Desde este punto de vista, forma parte de la esencia histórica del ser humano, es decir, se hace historia efectiva, consciencia de la experiencia misma.

Muy lejos estamos ahora del punto de partida, del deslinde que hace Gadamer entre la filosofía del comprender, de todo comprender, y la reducción de las ciencias naturales (*fallacia obiecti*). El comprender es la experiencia primordial del ser humano, que abarca el conjunto de la experiencia y, por ende, el conjunto de la comprensión, sea ésta una experiencia estética, técnica, moral, poética, cognoscitiva, afectiva, científica, etc. Este comprender es por esto mismo praxis en cualesquiera de las experiencias mencionadas y, por esto mismo, es producto de la historicidad del ser humano.

Es interesante la caracterización que Gadamer hace del hombre experimentado. No se trata de una imagen del que logró un estado de perfeccionamiento o completud antropológica. Todo lo contrario, es justamente la figuración del que está abierto a nuevas experiencias.

La verdad de la experiencia contiene siempre la referencia a nuevas experiencias. En este sentido la persona a la que llamamos experimentada no es sólo alguien que se ha hecho el que es *a través de* experiencias, sino también alguien que está abierto *a* nuevas experiencias. La consumación de su experiencia, el ser consumado de aquél a quien llamamos experimentado, no consiste en ser alguien que lo sabe ya todo, y que de todo sabe más que nadie. Por el contrario,

el hombre experimentado es el más radicalmente no dogmático, que precisamente porque ha hecho tantas experiencias y ha aprendido de tanta experiencia está particularmente capacitado para volver a hacer experiencias y aprender de ellas (Ib: 431-2).

Esta apertura a las nuevas experiencia es, sin embargo, al mismo tiempo ilimitada y finita. Es ilimitada porque siempre son posibles nuevas experiencias y es finita, porque el hombre verdaderamente experimentado "sabe que no es señor ni del tiempo ni del futuro; pues el hombre experimentado conoce los límites de toda previsión y la inseguridad de todo plan" (Ib: 433).

Resumiendo, Gadamer apunta a develarnos el comprender como objetivo (no objeto) fundamental de su reflexión filosófica. Comprender es ante todo una práctica dentro de la situación existencial que sumerge al comprendiente en una experiencia de historia efectual, o sea, de una consciencia de la experiencia misma. Se transforma así la perspectiva objetivante de la filosofía del sujeto-objeto en una perspectiva hermenéutica existencial: no es lo relevante la presencia del objeto, sino la experiencia de los hechos, de los acontecimientos, de los obrares y de los haceres.

Antes de pasar adelante, es preciso detenernos un poco en una consecuencia de lo anteriormente explicado. Me refiero al hecho de que toda experiencia comprensiva nunca es un hecho único e inicial, sino que siempre se comprende desde un previo comprender de mundo. Tocamos así uno de los problemas básicos de la hermenéutica filosófica: el del círculo hermenéutico.

3.2. El círculo hermenéutico.

Si toda comprensión supone ya una precomprensión, debemos interrogarnos si aquella no es sino una repetición, aunque sea ampliada, de ésta última. Podríamos enunciarlo de otra manera: si la comprensión como historia efectual de la constitución y ampliación del horizonte de la mundanidad a través de la instauración de nuevas experiencias sólo puede efectuarse desde el horizonte siempre modificado y ampliado por experiencias anteriores, entonces dicha comprensión termina siendo una repetición o una vuelta circular al punto de partida de la precomprensión.

Dilthey desarrollo este problema de la circularidad analizando detenidamente la relación de la comprensión de la parte y el todo, a partir de lo propuesto por la retórica antigua. Dejaré este asunto para más adelante. Veamos primero este problema en la obra capital de Heidegger.

Al analizar *Ser y tiempo*, es fácil advertir que el método de la circularidad hermenéutica es aplicado a lo largo de toda la obra. La comprensión de la servibilidad de los utensilios se efectúa desde una pre-comprensión de los mismos. La significatividad de los entes intramundados se abre únicamente desde las tramas de significatividad correspondientes. Así, el martillo es útil para clavar o desclavar desde la pre-comprensión de la significatividad de los instrumentos de percusión “martillos” (diferente de los martillos que sirven para otros menesteres) y, retrocediendo un poco, desde la pre-comprensión de los instrumentos de carpintería, de herrería, de forjamiento de metales, de utensilios domésticos, etc. La comprensión de la afección de los utensilios como más valiosos para este o el otro menester no puede ser posible sino desde la trama previa de la jerarquización de los utensilios en relación a su servibilidad, inservibilidad, a su carencia de, a su ausencia de, etc. La misma comprensión de mundo y de mundanidad no puede efectuarse sino desde el mundo que es ya constitutivo del Dasein mismo. En pocas palabras, no puede darse comprensión, como un existencial fundamental del Dasein, sin una precomprensión previa, es decir, desde el círculo de toda forma de comprensión. Heidegger trata muy específicamente el problema del círculo hermenéutico en la analítica de la cura. No sólo defiende el método de la circularidad hermenéutica, sino que la propicia. No puede ser de otra manera, pues querer evitar el círculo es negar la estructura fundamental de la cura del “ser ahí”, es decir, ignorar que ésta es justamente de carácter circular. “Los esfuerzos –dice– han de apuntar más bien a saltar desde un principio y del todo dentro de tal ‘círculo’, para asegurarse ya desde el comienzo del análisis del ‘ser ahí’ la visión plena del ser circular de éste” (SZ: 343. El subrayado es mío).

La crítica a la circularidad cala todavía muy profundamente, pues se enfoca en los fundamentos mismos de la pregunta por el sentido del ser. Se la puede formular con las siguientes palabras de Heidegger: “se ‘supone’ la idea de la existencia y del ser en general y ‘con arreglo a ella’ se hace la exégesis del ‘ser ahí’ para obtener la idea del ser” (Ib.: 342). Es decir, se supone que el “ser ahí” posee una precomprensión del ser del ente y del ser en general y de acuerdo con dicha suposición se hace una exégesis del “ser ahí” para obtener su comprensión e interpretación del Ser.

Pues bien, proceder metodológicamente a partir de la anterior suposición contradice las reglas de la inferencia formal. Según ellas, si se ha de admitir una suposición, ella será una proposición propuesta como hipótesis y, a partir de ella, se han de deducir otras proposiciones a manera de teoremas. La palabra, en este caso, la tendrían las reglas formales de inferencia. La etapa final consiste en aducir pruebas para confirmar la validez de la proposición inicial. Con esta forma de razonamiento, es incompatible toda forma "circular" de inferencia.

Esta incompatibilidad se funda en que, en el método científico y en el método hermenéutico, tienen la palabra dos entidades diferentes: en el primer caso, se la cede a las reglas formales de razonamiento teórico; en el segundo, por el contrario, *"se concede la palabra justamente ante todo a aquello mismo que hay que interpretar, a fin de que ella decida por sí si, en cuanto es el ente que es, manifiesta aquella constitución de su ser sobre el fondo de la cual se lo abrió en el esbozo formal de la proyección"* 17.

Pero, lo que está en juego no es una mera confrontación de dos métodos, sino la oposición de dos perspectivas ontológicas: la hermenéutica existencial y la filosofía del sujeto objeto. Según esta última, no puede darse comprensión sin que previamente se relacione a un "yo" sin mundo con los objetos de conocimiento que constituyen un área restringida y artificiosa de la mundanidad. En otros términos, el conocimiento teórico categorial y científico abre un sesgo muy parcial y constreñido de la mundanidad que no es precisamente el originario de la existencia humana. Por el contrario, la comprensión existencial del mundo sólo puede proyectarse desde la constitución del ser del hombre en la mundanidad. Sólo la circularidad hermenéutica posibilita la comprensión e interpretación humana.

Una consecuencia importante se deriva de la anterior oposición: Mientras el reduccionismo teórico y científico conduce a los postulados de la ciencia unificada tal como la planteó el Círculo de Viena bajo la tutela del primer Wittgenstein, la filosofía hermenéutica debe romper dicha *fallacia obiecti* y necesariamente ampliar la comprensión humana a toda forma de interpretar toda manifestación de la verdad del ser de los entes que se abren al existente humano. No es posible aceptar, entonces, el apotegma wittgensteniano de que las proposiciones con sentido cuya validez les confiere el carácter de verdaderos se reduzcan a las que constituyen el conjunto de proposiciones de las ciencias naturales. Hay, por el contrario, otras

17 Esta frase es la parte afirmada de un expresión interrogativa.

formas de comprensión y otras perspectivas para hablar de la verdad del ser que no son las de las ciencias naturales. Más todavía, que resultan más verdaderas existencialmente. Pero aquí hay que aclarar que se trata de una concepción de verdad radicalmente distinta a la tradicional, sobre la que trataremos más adelante.

Lo único que la filosofía hermenéutica debe evitar es que el círculo de la comprensión no degenera en un círculo vicioso. Gadamer, citando a Heidegger en *Verdad y método*, especifica la condición que se debe cumplir para no caer en este defecto:

El círculo no debe degenerar en círculo vicioso, ni siquiera en uno permisible. Hay en él una posibilidad positiva para el conocimiento más originario, posibilidad que sólo se alcanza realmente una vez que la interpretación ha comprendido que su tarea primera, permanente y última consiste en no dejar que la experiencia previa, la previsión y la anticipación sean suplantadas por ocurrencias y nociones vulgares, y asegurar el tema científico en su elaboración desde las cosas mismas (1965/77: 65).

Retomando a la comprensión existencial de los entes intramundanos, uno de los aspectos importantes es la relación de lo individual con la totalidad¹⁸. No es posible existencialmente comprender lo individual sino desde la comprensión de la totalidad. Así, la comprensión de la pluma de escribir, de papeles en blanco, de libros, de escritorio, es posible desde la comprensión previa de la totalidad escritorio personal, oficina, biblioteca, librería, etc. Señales de tránsito, vehículos automotores, calles, postes, aceras, etcétera, son inteligibles desde la comprensión de esquina, de barrio, de ciudad. Cualquiera que fuere el ente individual que se enfrente, el existente humano anticipa su comprensión desde la trama de señales que lo abren a la verdad de su ser.

Esto acontece de un modo paradigmático cuando lo que se ha de comprender es un texto. A un texto, sin embargo, se lo puede considerar desde dos puntos de vista radicalmente divergente: como una totalidad inmanente o como una experiencia hermenéutica. En la primera perspectiva, se sitúan los análisis componenciales,

18 Reitera Gadamer que esta es una herencia de la retórica clásica y no, como lo afirman Bleicher (1983), Connolly-Keutner (1988), un legado de Lutero. La regla hermenéutica de que el todo debe entenderse desde lo individual, y lo individual desde el todo, procede de la retórica antigua y ha pasado, a través de la hermenéutica moderna, del arte de hablar al arte de comprender. En ambos casos nos encontramos con una relación circular. La anticipación del sentido, que involucra el todo, se hace comprensión explícita cuando las partes que se definen desde el todo definen a su vez ese todo (1986/92: 63).

estructuralistas o semióticos. Desde la misma, un texto es una estructura donde los significados de sus elementos se relacionan entre sí configurando una totalidad de sentido. La relación se puede analizar desde las unidades mínimas, los semas, cuya articulación constituyen los lexemas simples, unidades de significado gramatical o léxico. Una palabra como **ahora** es un lexema simple, mientras que **hablo** es uno complejo, constituido por **habl + o**; sus elementos son comprensibles desde la totalidad del lexema **hablo**. De la misma manera, estos elementos se estructuran como argumentos en una unidad semántica superior, la **proposición**, desde la cual adquieren sentido. A su vez, los conjuntos de proposiciones configuran **macro estructuras locales**, con respecto a las cuales son unidades que adquieren sentido desde la totalidad superior. Por últimos, las macro estructuras locales son elementos de las **macro estructuras globales**¹⁹, denominadas **textos**. En cualesquiera de los casos, el significado de las unidades menores se relaciona con el significado de la totalidad, y viceversa. Desde este punto de vista, un texto es la estructura máxima del conjunto de lexemas, frases, proposiciones, macro estructuras locales y globales.

Considerado desde la óptica hermenéutica, un texto se abre a la comprensión del existente humano como ente intramundado cuya totalidad de sentido se ha de interpretar. Su ser no es una mera estructura de significados que se ha de comprender en sí mismo, como un objeto frente a un sujeto, sino que es una totalidad significativa que se ofrece como una señal. Ante ella se abre una serie no indiferente de posibilidades o de sendas que hay que transcurrir. En efecto, el texto ha sido previamente seleccionado en el marco de los intereses intelectuales, estéticos, profesionales, lúdicos o pragmáticos del lector. Dentro de cualquiera de estas tramas de significación, antes de iniciar la lectura del mismo, ya se le asignó una valoración: es un texto importante, fundamental (por el autor, por la opinión de los especialistas, por comentarios leídos previamente), complementario, interesante, curioso, relajante, estimulante, etc. Esta previa comprensión anticipativa determinará la actitud para con la lectura: estudio detenido o revisión rápida, obligación o placer, atención o indiferencia ante sus consecuencias prácticas, compromiso con su contenido o desinterés por el mismo. En suma, ya antes de iniciar la lectura del texto, se tienen orientaciones para caminar por sus caminos y senderos, pues se las anticipa desde el mundo del lector. Esta actividad pasa, por lo tanto, por las etapas de la precomprensión, revisión y re-diseño del proyecto, contrastación, puesta a prueba del rediseño, según las palabras de Gadamer.

El que intenta comprender un texto hace siempre un proyecto. Anticipa un sentido del conjunto una vez que aparece un primer sentido en el texto. Este primer sentido del conjunto se manifiesta a su vez porque leemos ya el texto con ciertas expectativas sobre un determinado sentido. La comprensión de texto consiste en la elaboración de tal proyecto, siempre sujeto a revisión como resultado de una profundización del sentido (1959/92: 65).

El fundamento de esto ya fue propuesto como meta de la interpretación hermenéutica por Dilthey. "Interpretation would be impossible if the expressions of life were totally alien"²⁰, nos dice, concordando con una expresión popular del mundo aymara: Si no conoces, ¿para qué preguntas? (*Jan yatisasti, ¿kumatikis jiskta?*)

Es posible que la lectura de un texto resulte una experiencia banal y sin consecuencias existenciales importantes. Es posible, por el contrario, que, en la inmersión en el mundo del texto, el lector encuentre que se le abren panorámicas discordantes con sus expectativas, que incluso cuestionen y conmuevan los fundamentos de su mundo; puede incluso resultar la lectura una experiencia inaudita que transforme todas las perspectivas y orientaciones del lector. Sus consecuencias podrían significar una transformación en la orientación existencial del que experimenta la aventura de una lectura profunda. En cualquiera de los casos, la comprensión de un texto rebasa con creces la mera intelección de su estructura de significados.

Una de las concepciones más fecundas sobre la comprensión de textos es que la precomprensión del mismo implica un movimiento dialéctico entre la alteridad del texto y la receptividad del mismo desde la perspectiva de los pre-juicios del que lo interpreta. Esto requiere una doble aclaración: la primera, que dichos pre-juicios no están considerados desde el punto de vista peyorativo que este término suscita en la experiencia cotidiana, sino que se refieren a una conceptualización filosófica de capital importancia, como se verá más adelante; la segunda, que toda precomprensión anticipativa implica justamente la puesta en marcha de un conjunto de juicios previos bajo la forma de diseño, rediseño y posible contrastación de la óptica propia con la alteridad del texto. Esto acontece en grado sumo, cuando el otro que ha de ser interpretado está alejado del intérprete por un distanciamiento temporal, por una diferenciación cultural o por la ambigüedad del texto mismo. En el primer caso, el movimiento dialéctico correlaciona prejuicios con el pasado histórico; en el segundo, confronta prejuicios propios con las alteridades culturales; en el último, los enfrenta con la ambigüedad propia de los textos artísticos.

20 Cita, Habermas, 1968/71: 167.

En este marco de pensamiento, se puede analizar lo que Gadamer llama “la mejor definición de hermenéutica”.

3.3. Definición de hermenéutica.

The best definition for hermeneutics is: to let what is alienated by character of the written word or by the character of being distantiated by cultural or historical distances speak again (1979: 83).

Hay muchos elementos en esta definición.

Algo habla.

Eso que habla está alienado.

Eso alienado puede serlo por su consistencia textual o por su distanciamiento cultural o histórico.

No es suficiente que eso hable, sino que es necesario que hable de nuevo.

Ante todo, cabe mencionar que los objetos que han de ser interpretados hermenéuticamente se circunscriben a textos escritos o hechos históricos distanciados temporal o culturalmente, como se dijo anteriormente.

En segundo lugar: ¿Qué significa que algo hable? ¿Se trata de un sujeto gramatical o de un agente pragmático que juega juegos de lenguaje? ¿Se puede compaginar esto con la analítica de Heidegger que instauro la hermenéutica en la relación omnipresente del comprender-interpretar el mundo? Veamos que nos dice Gadamer cuando especifica los objetivos de la hermenéutica en “On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection” (1967/76:18).

Philosophical hermeneutics takes as its task the opening up of the hermeneutical dimension in its full scope, showing its fundamental significance for our entire understanding of the world and thus for all the various forms in which this understanding manifest itself: from interhuman communication to manipulation of society; from personal experience by the individual in society to the way in which he encounters society; and from the tradition as it is built of religion and law, art and philosophy, to the revolutionary consciousness that unhinges the tradition through emancipatory reflection.

Ahora bien, la interpretación hermenéutica es permitir (*let us*) que el otro hable, es decir, el mundo en toda su polifacética apertura de significación para el que interpreta (*our entire understanding of the world and thus for all the various forms in which this understanding manifest itself?*). Es el otro, ya se trate de la tradición histórica, de la otredad cultural o de la insondabilidad del texto artístico, el que tiene la palabra.

La característica de los interpretanda es que son objetos alienados. Esta condición consiste en el hecho de que, por la índole del texto mismo o por diversas circunstancias ajenas al mismo, su sentido ha sido oscurecido o distorsionado. El texto puede ser obra de arte, hecho histórico o hecho perteneciente a otro juego lingüístico cultural²¹. Podría suceder, por ejemplo en el caso del objeto del arte, que la dictadura de los críticos haya impuesto una sanción fundada en el prestigio que gozan en el ámbito social, puede ser también que se impongan motivaciones ideológicas que sacralizan una forma de arte y descartan otras, como aconteció con el rechazo de las formas burguesas y formalistas de arte, en tiempos de nacional socialismo o del estalinismo. Otro tanto acontece con los hechos históricos del pasado distante, como en el caso en América Latina, cuya "historia" mitifica héroes por razones ideológicas o políticas. O puede ser el presente, culturalmente distante y diferente, como aconteció con el "eurocentrismo"²² constituido tras el descubrimiento de América: se negó primero la alteridad de las culturas encontradas (pero no descubiertas), se las desvalorizó luego por la simple finalidad de justificar la "conquista" y la ulterior depredación. Puede darse asimismo un caso interesante: el de la distorsión histórica por razones metodológicas. Gadamer presenta como ejemplo las reconstrucciones históricas "objetivas", realizadas en concordancia con los métodos de las ciencias naturales. En cualquiera de estos casos, el texto, es decir, el pasado histórico ha sido mostrado, escrutado tal vez microscópicamente, pero no ha hablado.

Incluso pueda darse una alienación hermenéutica. Este fue el caso de la "ciencia hermenéutica" tradicional, la cual "has been absorbed into the idea of modern science" (1966/76:7). Para cumplir con esta exigencia alienante, había que inventar analogías con las ciencias objetivas. Si las ciencias naturales operaban con

21 Sobre la tesis de considerar a los hechos como textos, cfr. "The Model of the Text: Meaningfull Action Considered as Text" (Ricoeur, 1979).

22 Cfr. DUSSELL, Enrique, 1992, El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad". La Paz, Plural, 1994.

generalidades, las ciencias culturales debían hacerlo con regularidades; si las primeras accedían a las generalidades aplicando el método inductivo, había que emplearlo también en las segundas, aunque haciendo la salvedad de que, en el primer caso, se trataba de la inducción lógica y, en el segundo, de la inducción "artística instintiva" (Cfr. 1975/77:31-7).

El texto alienado resulta oscuro para la comprensión. Este es el momento preciso para la interpretación.

We speak of interpretation when the meaning of a text is not understood at first sight, then an interpretation is necessary. In other words, an explicit reflection is required on the conditions which enable the text to have one or another meaning (Gadamer, 1963/73: 111).

Desde la antigüedad griega, el arte de interpretar estaba ligado a los textos oscuros o ambiguos, como los mensajes de los dioses, entre los que destacaba el oráculo de Delfos. Con la necesidad de interpretar la jurisprudencia en la Roma antigua, se lo aplicó al derecho y, en la era cristiana, a los textos bíblicos. Pero actualmente, como apunta Gadamer, el arte de la interpretación es aplicado a todo tipo de textos alienados y especialmente a la tradición histórica como totalidad.

Todo texto, sea tradición oral o escrita, sea acontecimientos o conductas humanas, sean objetos culturales, requiere una interpretación en caso de que se requiera desambiguar su sentido. Por el contrario, los textos cuyo significado resulta evidente con sola su presencia, no necesitan interpretación alguna. El *ars interpretandi*, por consiguiente, se restringe a textos oscuros, pues lo que se indaga es su sentido oculto "*the 'true' hidden meaning*" (Ib.). Sin embargo, cuando se trata de textos históricos, artísticos o culturales, se experimenta que la restricción anterior sobre el campo de la interpretación es débilmente limitativa. En este sentido, Gadamer enfatiza la interpretación hermenéutica con la concepción nietzschiana sobre el sentido de las proposiciones:

According to Nietzsche all statements dependent upon reason are open to interpretation, since their true or real meaning only reaches us as masked and deformed by ideologies. As a matter of fact, the modern methodology of our philosophical and historical sciences correspond exactly to this Nietzschean conception (Ib. 111-2).

Este proceso de interpretación permite que lo que está alienado ¿hable de nuevo?. ¿En qué consiste este hablar de nuevo en las ciencias hermenéuticas? Para responder a esta pregunta se puede hacer un análisis hermenéutico de la comprensión de los distintos objetos culturales, ya sea un texto literario, una obra de arte, un mito o un hecho histórico. Gadamer realizó este trabajo no sólo en *Verdad y Método*, sino a lo largo de todo su trabajo teórico. Me referiré a continuación al que resultó ser arquetípico desde la reflexión diltheyana sobre las ciencias del espíritu, es decir, a la historia. Al hacerlo, me referiré al último aspecto de la definición de marra, es decir, a la respuesta a la interrogante sobre el significado de ¿hablar de nuevo?.

4. Comprensión e historia.

La comprensión hermenéutica del pasado histórico dista mucho de la postulación de un conocimiento objetivo de la historia. La concepción de que es posible una reconstrucción textual de los hechos pasados tal como ellos acontecieron “la amplía hasta hacer de ella una metodología histórica, más aún, una teoría del conocimiento de las ciencias del espíritu. ... No sólo las fuentes llegan a nosotros como textos, sino que la realidad histórica misma es un texto que pide ser comprendido”. (Gadamer, 1975: 254).

Al hacerlo, hay que advertir que el objeto historia no es algo homogéneo ni estático. Pongamos un ejemplo: Las guerras de la independencia latinoamericana. Este objeto está constituido con muchos hechos, desde una batalla hasta un objeto de arte, desde una proclama sobre la situación de los criollos o de los indígenas hasta los innumerables documentos escritos, desde la apertura de caminos o el establecimiento de códigos de inteligencia militar hasta las instrucciones para la fabricación de armamentos. ¿Qué significa, en este contexto, dejar que un hecho u objeto histórico (relevante) ¿hable de nuevo?.

Ante todo debemos partir del hecho de que el intérprete, nosotros mismos, en cuanto seres históricos, estamos viviendo en la trama de la tradición. Al nacer en una lengua y al formarnos en el marco del conjunto de discriminaciones, valoraciones, objetivaciones, normativas del juego de lenguaje de nuestra propia cultura, el ser humano aprendió a ver, oír, sentir, valorar, conocer y actuar en el conjunto de prejuicios de esa cultura particular. Nadie se escapa del suelo firme de los prejuicios, son los anteojos desde los cuales percibimos la realidad y bajo cuya

óptica actuamos y obramos. Este es un hecho tan fundamental, que Gadamer lanza un alegato contra el “prejuicio contra los prejuicios” que, en nombre de la objetividad, esgrime la Ilustración. El prejuicio no es radicalmente negativo, ni siquiera es negativo; por el contrario, es la condición de todo conocimiento. No existe la situación del sujeto objeto ideal, lo único existente es un agente cognoscente con sustrato histórico cultural previo. Según Gadamer: “El que se cree seguro de su falta de prejuicios porque se apoya en la objetividad de su procedimiento y niega su propio condicionamiento histórico, experimenta el poder de los prejuicios que le dominan incontroladamente como una *vis a tergo*. El que no quiere hacerse cargo de los juicios que le dominan acaba considerando erróneamente lo que se muestra bajo ellos. Es como la relación entre el yo y el tú: el que se sale reflexivamente de la reciprocidad de esta relación la altera y destruye su vinculatividad moral. De la misma manera, el que se sale reflexivamente de la relación vital con la tradición destruye el verdadero sentido de ésta. La conciencia histórica que quiere comprender la tradición no puede abandonarse a la forma metódico-crítica de trabajo con que se acerca a las fuentes, como si ella fuese suficiente para prevenir la contaminación con sus propios juicios y prejuicios. Verdaderamente tiene que pensar también la propia historicidad” (1963/77: 437).

En realidad no es la historia la que nos pertenece -dice Gadamer siguiendo a Heidegger-, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica. Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser (VM: 344).

De manera que, justamente para tener la experiencia de la verdad objetiva, es necesario partir del suelo firme de nuestra situación histórica, la cual está sustentada de prejuicios. Pensar de otra manera no es más que una ilusión.

No sólo el intérprete se encuentra inmerso en su historicidad y, por ende, cargado de prejuicios, sino también el objeto histórico, un texto por ejemplo, se ofrece al intérprete únicamente desde su historicidad. Por esto, su cabal interpretación requiere que el objeto histórico esté temporalmente distanciado del intérprete, para que los prejuicios de éste no impidan la manifestación de sentido de aquél. Pero

¿cómo es posible hablar de cabal interpretación, si desde el principio y por principio el objeto de estudio es contemplado desde el color de los lentes del prejuicio? Esto requiere algunas aclaraciones.

Ante todo, la lectura de un texto antiguo no significa para la hermenéutica contemporánea reconstruir el sentido objetivo del texto o el sentido que el autor quiso darle al mismo o el sentido que pudo haber sido interpretado por sus contemporáneos o, por último, el sentido que habría tenido el texto en sí mismo para los lectores de su época. Todas estas alternativas son impertinentes al caso de la reconstrucción histórica del sentido de un texto, porque nunca se puede reconstruir lo que él mismo significaba sin contar simultáneamente con el conocimiento que el lector actual tiene sobre lo que se supone era el lector normal de una época pretérita. En otras palabras, esa reconstrucción se efectúa desde los prejuicios del lector actual (Cfr. Apel, 1980a: 248).

Desde este punto de vista, el objeto cultural, el texto, nunca es idéntico a sí mismo. A diferencia de lo que constituye la identidad del objeto de las ciencias naturales, en cuanto es un hecho siempre repetible, el objeto cultural es lo que el investigador hermenéutico, desde su temporalidad intrínseca, va considerando como objeto siempre cambiante. Por esta misma razón, el texto dirá siempre más de lo que quiso decir el autor. Cada nueva lectura construirá un texto persistentemente nuevo con un sentido también nuevo²³. En este caso, el texto ha hablado otra vez. "Cuando se comprende, se comprende de un modo diferente" (Ib: 367).

Resumiendo, la reconstrucción del sentido de un texto del pasado remoto no puede consistir en la supuesta reconstrucción del sentido que el autor pretendió conferírle al mismo, ni siquiera en la mera inferencia del sentido del texto a partir del análisis de su sentido inmanente según la tecnología semiótica, mucho menos en la

23 Esta concepción hermenéutica sobre el intérprete y el interpretandum fue retomada por Hans Robert Haus y aplicada a los estudios literarios. Solo a manera de ejemplo cito uno de los puntos programáticos de su proclama "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria": "V. La teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su 'serie literaria', para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura. Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas" (Jaus, 1966/87:57) (El subrayado es mío).

indagación del sentido que pudo haber tenido para sus contemporáneos (habría que eliminar en este caso las distintas perspectivas desde las que sus coetáneos comprendieron el texto). Dicha reconstrucción ha de partir del hecho de que el sentido que subjetivamente habría pretendido conferirle el autor no es accesible para el lector contemporáneo, de que si consideramos el(los) sentido(s) que presuponemos tuvo para sus coetáneos, las perspectivas correspondiente son las que supone el lector contemporáneo, de que entre el horizonte de comprensión de la época del texto y el horizonte de comprensión actual media una secuencia de horizontes correspondientes a la historia de las comprensiones del mismo, de que el sentido que nosotros le asignamos es lo que acontece cuando el texto **habla de nuevo** y, por último, de que estamos conscientes de que el mismo puede **hablar de nuevo otras veces**. Por esta razón no existe una interpretación fundamentada de la Guerra de la Independencia sudamericana o de la Guerra del Pacífico, sino que siempre será una de las interpretaciones valederas.

De aquí se ha de extraer una conclusión radical. El verdadero objeto cultural nace de la correlación entre el texto y la comprensión que sobre él se va teniendo en el transcurso de la historia:

El verdadero objeto histórico no es un objeto, sino que es la unidad de lo uno y de lo otro, una relación en la que la realidad de la historia persiste igual que la realidad del comprender histórico. Una hermenéutica adecuada debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia. Al contenido de este requisito yo lo llamaría “historia efectual”. Entender es, esencialmente, un proceso de historia efectual (Gadamer, Ib: 370).

Si, como se vio anteriormente, toda experiencia nueva implica la conciencia de la experiencia misma, la fusión de horizontes del presente y del pasado remoto implica la conciencia del comprender histórico. Por eso denomina a este proceso un hecho de **historia efectual** (Cfr. “Sobre el círculo de la comprensión” (1956). En: Verdad y método, II, Salamanca, Sígueme, 1986/92).

6. Comprensión y verdad.

La idea de comprensión estuvo relacionada con la noción de verdad y falsedad desde el inicio de la filosofía. El impacto que produjo la definición aristotélica,

adaequatio intellectus ad rem signó la tradición de la filosofía medieval y llegó hasta Descartes. Se trataba de una relación entre una clase de juicios, los aseverativos, que por su referencia a la realidad pueden valorarse como verdaderos o falsos. El trabajo de Descartes consistió, por una parte, en dudar sistemáticamente justamente de estos juicios, buscar uno que, por ser claro y distinto, descartara toda posibilidad de duda y que, por ende, pueda fundar su metafísica del conocimiento y, por otra, en instaurar como sujeto cognoscente a un yo pensante puro. A la confianza en el poder del intelecto para acceder a la comprensión de la verdad gracias a las precauciones otorgadas por la lógica la sustituye la fe en el seguimiento de un método cuyas reglas rigurosas permiten llegar a un conocimiento verdadero no ingenuo. En todo caso, la noción de *adaequatio* continúa valedera. La adecuación entre juicio y realidad se valida por el seguimiento de un método, cuyo primer fundamento es no aceptar nada como verdadero, si no es clara y evidentemente verdadero y, a partir de esto, si no se ha sujetado a la criba de las restricciones del método. Al mismo tiempo, se instituye, como correlato del objeto conocido a un sujeto cognoscente puro, capaz de intuir la verdad de una proposición clara y evidente por sí misma.

La preminencia del método fue un postulado del conocimiento científico de la naturaleza. La univocidad y la fuerza predictiva de sus enunciados, fundadas en el lenguaje matemático y en el método experimental, confirieron a los mismos un prestigio cognoscitivo que se opuso a la ambigüedad y oscuridad de otras formas de conocimiento. No resultó extraño que se erigiera el conocimiento científico como el único válido y que se consideraron a sus proposiciones como los efectivamente verdaderos. Las otras formas de saber sólo podían acceder a un conocimiento vicario y parasitario, pero sólo con la condición de que adopten métodos semejantes a los científicos.

Popper propone un método más sofisticado para discriminar los enunciados científicos: no es relevante analizar la verdad de las proposiciones, sino examinar si son falsables. Una proposición es falsable si tiene mayor fuerza explicativa y corroborativa, es decir, si explica todos los fenómenos explicados por teorías anteriores y si puede explicar fenómenos no explicados por las mismas. En este caso, en lugar de la oposición verdadero-falso, se estatuye la oposición válido - no válido. La validez de las proposiciones está, sin embargo, restringida al único "problema filosófico" que interesa: "el de la cosmología, *el problema de entender el mundo -incluidos nosotros y nuestro conocimiento como parte de él*" (Popper,

1935/85: 16). En este ámbito, que es el del conocimiento científico natural, el criterio que vale es el de la **certeza** de las proposiciones por su verificabilidad y su fuerza corroborativa.

En todos estos casos, el problema de la verdad/falsedad (válido/no válido) queda reducido a la relación referencial de las proposiciones. Una proposición es verdadera si las relaciones que se establecen entre los argumentos y su predicado corresponden con los datos de la realidad referida. ¿Juan mató a Pedro? será una proposición verdadera, si y sólo si entre los objetos ¿Juan? (x) y ¿Pedro?(y) se estableció la relación contenida en el significado del predicado ¿matar?, donde x es el argumento agente y y es el argumento paciente. Esto implica que el conjunto de hechos a los que se refieren las proposiciones está **presente al sujeto cognoscente** de manera tal que se pueda cotejar la correspondencia entre contenido proposicional y hechos en el mundo.

Nietzsche critica esta pretensión ilusoria de la concepción referencial y objetivista del conocimiento burlándose del “impulso sincero y puro hacia la verdad”: las representaciones conceptuales que posibilita el uso del lenguaje abstracto ¿afirma- se sustentan en el interés de dominio de la naturaleza que subyace el conocimiento científico y en la necesidad del hombre de forjar un mundo de seguridad y tranquilidad, para lo cual necesita creer que sus interpretaciones de los objetos son verdaderas²⁴. No resulta extraño que Nietzsche considere que los juicios sintéticos a priori, fundantes del conocimiento científico, son ¿juicios fisiológicos de valor?²⁵; **de valor**, porque se fundan en estimaciones posibilitadas por la estructura del lenguaje, **fisiológicos**, porque se enraízan en la necesidad de conservar la vida²⁶.

Trascendiendo esta visión, bastante naturalista, Heidegger ofrece una tesis radical sobre la verdad. El hombre no es sólo un existente porque no es nada, sino que es en su esencia propia un ec-sistente, porque su modo de ser es estar ¿en el despejo del ser? (1948/85: 76)? ¿Qué significa estar en el ¿despejo del ser?? La respuesta es clara:

24 Cfr. Nietzsche, ¿Sobre verdad y mentira en sentido extramoral?; Habermas, ¿La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche?, 1977: pp. 29 ss.

25 PONER CITA DE NIETZSCHE

26 NIETZSCHE, Friedrich, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, Madrid, Tecnos, /1994.

el modo en que el hombre es esencialmente su propia esencia es el estar ec-stático en la verdad del ser (Ib.: 83).

El hombre no es sólo un “ser con vida” que al lado de otras facultades posee también el habla, sino que el habla es la casa del ser, habitando en la cual el hombre ec-siste, en cuanto, al resguardarla, pertenece a la verdad del ser (Ib.: 87).

Heidegger no se ocupa con estas palabras de la verdad como referencia de una proposición cognoscitiva, dentro de la relación sujeto-objeto. Tanto en “La carta sobre el humanismo” (1948), como en *De l'essence de la vérité*, (1930/48) y, en general, en toda la obra ulterior a *Ser y tiempo*, el problema de la verdad está ligado al problema del ser y del lenguaje. Para el ser humano, la verdad del ser no puede “aparecer”, “lucir”, “iluminarse” sino en el medio del lenguaje. El ser “habla” y el hombre “escucha” la verdad del ser porque habita la casa del lenguaje. De esta manera y sólo de esta manera el hombre es el “guardián” del ser (Cfr. Navia, 1990).

La relación entre el Dasein que existe en el lenguaje con la verdad es radicalmente distinta de la relación con un objeto cognoscible. Para comprenderla, es necesario saber cuáles son las implicaciones que el término verdad tiene para Heidegger. No la hace derivar del término latino *veritas*, sino que retoma la palabra griega *aletheia*, verdad, en su significado propio, es decir, des-ocultamiento²⁷. Por un lado, tenemos un Dasein que se proyecta hacia la verdad del ser, por el otro, está el ser que se manifiesta, que se des-oculta al hombre²⁸. Según Heidegger, el hombre es “libre” para ponerse en la “exposition [a l'étant] en tant qu'il a le caractere d'être dévoilé” (1930/48: 85). Este es el preciso sentido de ser ec-sistente y no mera existencia:

Dans le *Da-sein* se conserve pour l'homme le fondement essentiel, longtemps non fondé, qui lieu permet d'ek-sister. “Existence” ne signifie pas ici *existentia* comme apparition d'un étant simplement donné. Mais “existence” ne doit pas s'entendre davantage comme l'effort existentiel, p. ex. moral, de l'homme soucieux d'une ipséité, basée sur sa constitution psycho-physique. L'ek-sistence, enracinée dans la vérité comme liberté, est l'exposition au caractere dévoilé de l'étant comme tel (Ibidem: 86).

27 Este des-ocultamiento es concebido como la manifestación de la “desnudez de lo existente” (Cfr. 1950/60).

28 Cfr. un texto fundamental sobre esta concepción de *aletheia*, “El origen de la obra de arte”, publicado en *Sendas perdidas* (1950/60).

Desde este punto de vista, la verdad no puede ser mera concordancia, sino que es “le dévoilement de l'étant grace auquel une ouverture se réalise (Ibidem: 87). Es en esta apertura donde la verdad se expone al hombre entregado al des-ocultamiento del ser²⁹.

Gadamer continúa esta línea de pensamiento. Aunque reconoce que no fue Heidegger quien primero descubrió que verdad deba concebirse como des-ocultación, confirma que fue él quien propuso que esto implica la verdad como “acontecimiento” de la manifestación del ser. Al comprender, como hecho existencial fundamental, “estamos incluidos en un acontecer de la verdad”, nos dice en *Verdad y método* (65/77: 585). Este “acontecer de la verdad” es, ante todo, la manifestación, la des-ocultación de la verdad del ser. Ahora bien, los dos polos que se encierran en este evento son el del ocultamiento y la manifestación de la verdad³⁰. No se trata de la simple presencia de las verdades evidentes por sí mismas, al estilo cartesiano, sino de la lucha entre ocultamiento y manifestación, de la lucha entre lo que Heidegger denomina metafóricamente **mundo y tierra**, contienda que acontece paradigmáticamente en la obra de arte (Cfr. *Sendas perdidas*). Por esta razón, nos dice Gadamer, “él [Heidegger] nos ha enseñado lo que significa para la concepción del ser que la verdad tenga que ser arrebatada del estado de ocultación y encubrimiento. Ocultación y encubrimiento son correlativos. Las cosas se mantienen ocultas por naturaleza; ‘la naturaleza tiende a ocultarse’, parece que dijo Heráclito” (1957/92: 53).

Pero hay otra polarización propuesta por Gadamer. No sólo se trata de una lucha entre luz y oscuridad, manifestación y ocultación, sino que en este último polo hay otra polarización: entre **ocultación y encubrimiento**. Si la naturaleza tiende a ocultarse, es obra del lenguaje quien efectúa el **despeje**, pero también el **encubrimiento**. La des-ocultación, la revelación de la verdad del ser entendida como desnudez de la existencia sólo puede manifestarse en la casa del lenguaje.

29 Cuando los presocráticos se proyectaron a esta manifestación del ser como *physis*, según Heidegger, iniciaron la historia de occidente. Este habría sido el primer des-ocultamiento de la historia del ser, inaugurando simultáneamente el pensamiento filosófico. No es el momento de comentar este reduccionismo de dicho tipo de reflexión.

30 Lo que fait valoir fue que la ?verdad? no es el descubrimiento total cuyo cumplimiento ideal mantendría al fin la presencia ante sí del espíritu absoluto. Más bien nos acostumbró a pensar la verdad a la vez como develamiento y encubrimiento. Las grandes empresas de pensamiento de la tradición, donde nos encontramos que coexperimentamos nuestras propias posibilidades, se encuentran todas en esta tensión. Sólo lo no dicho permite a lo que se dice devenir una palabra susceptible de ser alcanzada. (50/60: 56).

Pero este mismo el “lenguaje humano no expresa sólo la verdad, sino la ficción, la mentira y el engaño. Hay, pues una relación originaria entre el ser verdadero y el discurso verdadero. La desocultación del ente se proclama en la sinceridad del lenguaje” (Ibidem: 53).

Es necesario detenernos un poco en esta relación entre verdad como despeje-ocultamiento y lenguaje como develación-encubrimiento. Para ello, pongámonos en la situación de la comprensión de una cosa. Gadamer nos la describe así:

En toda autentica percepción no queda ya subsumido un “Caso” bajo un “concepto”, sino que es percibido (wahrgenommen) un ente único y singular, siendo este mismo ente al mismo tiempo captado con verdad (wahrgenomen) como “algo. El primer momento dialéctico corresponde al punto de vista óntico -o dicho de modo kantiano: a la afección sensible-, y el segundo momento a la comprensión del ser, al despejamiento del ser en un contenido esencial general.

El punto de vista conceptualista, el de que la misma percepción implica y presupone el concepto bajo el cual se subsume la comprensión perceptual de la cosa particular, es decir, la inclusión de lo particular en lo universal, es superado radicalmente. Lo que se despeja en cada caso es la verdad del ser de la cosa: ante todo que la cosa es y, simultáneamente, que es algo, donde este “algo” no implica ninguna definición conceptual.

Pero Gadamer profundiza más esta explicación, pues esta relación no puede darse sino en el medio del lenguaje. Continúa así:

Este segundo momento es, evidentemente, el lugar sistemático del lenguaje. Este no presupone ... un reino firmemente estructurado de significaciones del que solo participa, sino que lo más universal, el sentido del ser, adquiere la forma de una estructura de significación antes que nada en y por medio del lenguaje. Siempre que el hombre accede desde sus referencias vitales a la comprensión de un ente en su esencia, el ser ya se ha instalado en la casa de un lenguaje. Y aunque, analizando el caso psicológicamente, la esencia intuitivamente captada no fuera expresable en un principio, en la medida en que se despliega en general como significación distintiva a partir del “ser” habría entrado ya en la circunscripción estructural de un lenguaje (1965/77).

Esto encierra muchos aspectos fundamentales de la filosofía hermenéutica de Gadamer. Ante todo, que el despejamiento y ocultamiento del ser es la relación básica entre la verdad y el ser humano. La verdad tiene a ocultarse. El hombre que se proyecta al ser de las cosas permite que se des-oculte. Esta manifestación no puede darse sino en el medio del lenguaje, como casa del ser. Pero esta concepción esta alejada de la concepción estructural del universo semiótico opuesta a un sujeto cognoscente. Se trata del ser humano como ec-sistente de cara a la verdad del ser en la casa del lenguaje. Pero, como este mismo lenguaje puede ser causa del encubrimiento del ser, es decir, de su distorsión, significa que el lenguaje como lugar donde el ser se des-oculta, es también el lugar donde se lo encubre mediante el engaño, la mentira y el uso irresponsable del lenguaje.

Se vio anteriormente que la comprensión de mundo se realiza en el medio del lenguaje; ahora se asevera que la manifestación y encubrimiento de la verdad del ser es un evento que se produce en la casa del lenguaje. Si consideramos, por último, que junto con la adquisición del lenguaje se produce también "la orientación en el mundo como la trama indisoluble de la historia educativa del ser humano" (86/92: 13), se debe concluir en la tesis de Gadamer sobre la universalidad del problema hermenéutico.

6. La universalidad del problema hermenéutico.

Esta tesis se puede resumir en la siguiente frase que, con diversos matices, se puede encontrar en muchos textos de Gadamer: "It signifies nothing less that the language forms the base of everything constituting man and society" (1963/79: 109). O dicho de otra manera: "Language is the fundamental mode of operation of our being-in-the-world and the allembracing form of the constitution of the world" (66/76: 3)³¹.

31 La versión castellana se presenta de la siguiente manera: "Esta tarea [la de conciliar el saber y el hacer con la experiencia vital] aparece expresada en muchos fenómenos y abarca también el intento de la generación actual de traer el tema del lenguaje, el modo fundamental de realización de nuestro ser-en-el-mundo, al punto central de la filosofía como forma global de constitución del mundo (1966/92: 213). Se pueden multiplicar las citas sobre este tema central de la filosofía de Gadamer. Baste con la siguiente: "In *Wahrheit und Methode* I have tried to describe more accurately and in a larger context how this process of challenge mediates the new and the old and thus constitutes a communicative process built in the model of dialogue. From this I derive hermeneutic's claim to universality. It signifies nothing less that the language forms the base of everything constituting man and society" (1963/79: 109).

6.1. Lenguaje y mundo.

Desarrollé con cierto detenimiento la labor del lenguaje en la constitución y comprensión de mundo del ser humano. Sin lenguaje, el hombre simplemente carece de mundo, reitera Gadamer. A la inversa, el mundo es mundo en cuanto accede al lenguaje del existente humano. En este sentido, la comprensión de mundo consiste en la comprensión de las cosas, de todo lo que no es el hombre, de sí mismo, a través del universo de sentido en el que le surge todo lo que significa mundo. La ampliación de mundo mediante nuevas experiencias se realiza desde el mundo de sentidos que constituye el propio horizonte existencial y la adquisición de nuevos plexos de sentidos a través de los cuales se amplía y enriquece el mundo previo. La verdad del ser se manifiesta al hombre, como ec-sistente, en el medio del lenguaje.

Desde este punto de vista, se puede interpretar la frase que Gadamer acuñó en *Verdad y método*: “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”. En “Texto e interpretación”³², aclara el sentido en que se la ha de interpretar: “Lo que viene al lenguaje permanece como aquello que debe ser comprendido, pero sin duda es siempre captado, verificado como algo. Tal es la dimensión hermenéutica en el que el ser ‘se muestra’”. Es decir, en la comprensión, el ser adviene al lenguaje, se manifiesta en el lenguaje como algo. La dimensión hermenéutica no se reduce a un problema de método, sino al problema de verdad del ser y, por ello, abarca todo lo que constituye al hombre y a su comprensión de la sociedad. En este preciso sentido, el lenguaje es del centro, “desde el cual se desarrolla toda nuestra experiencia del mundo y en particular la experiencia hermenéutica. Sólo el centro del lenguaje, por su referencia al todo de cuanto es, puede mediar la esencia histórico-finita del hombre consigo mismo y con el mundo” (Ib: 48-9).

Ahora bien, la tesis de la universalidad del lenguaje puede conducir a una conclusión peligrosa, como lo advirtió Gadamer en la introducción a *Verdad y método*: “¿no conduce esta frase [tesis] a la consecuencia metafísicamente insostenible de que ‘todo’ no es más que lenguaje y acontecer lingüístico?”. ¿No se podría interpretarla como la confirmación del subjetivismo cartesiano que parte de la comprensión de evidencias conceptuales a partir de las cuales se posibilita, Dios mediante, la comprensión del mundo exterior? En efecto, se podría argüir, si mundo es sólo mundo humano en tanto en cuanto accede a la significatividad del lenguaje, lo que se comprende y constituye como mundo es el universo de sentidos

32 En: *Verdad y método*, II, Salamanca, Sígueme, 1966/92: 323.

del lenguaje que, entre otras cosas, es un universo conceptual. No solamente se accede al mundo a través de los conceptos inherentes al lenguaje, sino que todo se reduciría a este mundo de lenguaje, mundo intermedio entre conceptos y cosas.

La relación hombre-lenguaje-ser de la concepción cartesiana del sujeto pensante puro y objeto depurado por el método, es radicalmente diferente de la tesis hermenéutica, donde la relación se establece entre el existente humano finito e histórico y la apertura del universo de sentidos en el medio del lenguaje. Esta apertura acontece como una proyección primordial de existente humano a la comprensión de la utensibilidad de las cosas, de la compartibilidad con los otros seres humanos y de la autocomprensión de sí mismo, y se proyecta en el tiempo como constitución de la propia mundanidad, como ampliación del horizonte existencial con el enriquecimiento de nuevas experiencias y como fusión de horizontes con el pasado histórico y con el presente culturalmente alejado. El lenguaje, lejos de constituirse en la única realidad, es el medio donde se manifiesta la multiformidad del ser y, en esta descomunal aventura humana, se constituye en mundo para el hombre. Podríamos parafrasear las palabras de Merleau-Ponty, en su filosofía sobre el ver del hombre, cuidando de considerar este ver como una apertura al ser: "La visión es el encuentro, como en una encrucijada, de los aspectos del Ser. ... Es pues el Ser mudo el que allí llega a manifestar su propio sentido" (1964/64: 406).

El último Heidegger emplea la metáfora del Ser hablante, Merleau-Ponty la del Ser mudo, donde el hombre es oyente o vidente, respectivamente. En cualquiera de los dos casos, lo relevante es que el existente humano se abre al sentido múltiple del ser. Las diversas comprensiones constitutivas de mundo son como la manifestación de "las ramas del Ser" que se disponen y acomodan en la casa del lenguaje. En este sentido se puede comprender otra metáfora usada por Gadamer³³, la de que la filosofía es un "camino al lenguaje" "que nos abre siempre el conjunto del ser"³⁴.

33 Esta metáfora está también heredada de Heidegger. *Unterwegs zur Sprache* es el título de un estudio que da nombre al conjunto de trabajos publicados también en castellano como *De camino al habla* (1959/87).

34 Heidegger me abrió aquí un nuevo camino cuando ha orientado su crítica de la metafísica en el sentido de una nueva preparación de la pregunta por el ser y que fue encontrado en tal caso ?en el camino al lenguaje?. En efecto, el camino al lenguaje, que no se deja reducir al juicio enunciativo y a su pretensión de validez objetiva, es el que nos abre siempre el conjunto del ser. La totalidad no es en consecuencia una objetividad que se dejaría determinar. La crítica kantiana de las antinomias de la razón pura me parece conservar su derecho contra Hegel. La totalidad no es un objeto, sino el horizonte de mundo que nos engloba y en el cual vivimos (Gadamer, 1977/92: 400. 1977/96: 59, versión francesa).

Las palabras que utilizamos hablando -dice Gadamer- nos son, por el contrario, tan familiares que nosotros habitamos por así decirlo las palabras mismas. Estas no devienen objetos. En el uso lingüístico, no se trata simplemente del uso de una cosa. Vivimos en el lenguaje como en nuestro elemento, como los peces en el agua. En el intercambio lingüístico que denominamos diálogo, nosotros buscamos nuestras palabras; ellas nos llegan y pueden dirigirse a otro, como también pueden faltarnos. Al intercambiar palabras, lo que se apunta resulta cada vez más presente a los participantes del diálogo. A una lengua que nos une de esta manera, a esa sí que esta permitida llamarla lengua natural ("Autoprésentation", 1996: 38).

Hay, sin embargo, una aparente contradicción entre la figura de camino al lenguaje y la imagen de la casa del lenguaje. La primera implica los semas de cambio, traslado; la segunda, como la imagen del mar y peces que nadan en el agua del lenguaje, contiene la noción de lugar. Si habita una casa o nada en un mar, el hombre está ya dentro del lenguaje? Cómo, pues, se puede caminar hacia algo, si estamos dentro de ese algo? ¿Cómo dirigirse hacia algo que no está al alcance y, simultáneamente, estar dentro de eso que debiera estar alejado?

Heidegger se formuló ya estas interrogantes y, por ello, cuestiona que el hombre more en la "proximidad del habla" normal y espontáneamente. Estando en la casa del lenguaje, ¿se puede no estar "próximo" al mismo? Esta es una de las paradojas más excitantes de la filosofía hermenéutica. Por una parte, sin lenguaje el hombre no es hombre³⁵ ni se puede constituir mundo humano; por la otra, el hombre no reside normal y cotidianamente cerca del lenguaje. Por esta razón, el proyecto existencial, en general, y el proyecto filosófico, en particular, como en el caso de Gadamer, será lanzarse al camino hacia el lenguaje³⁶.

35 El camino al habla -esto suena como si el habla se hallara muy lejos de nosotros, en cualquier parte a donde deberíamos primero encaminarnos. Pero ¿se necesita de un camino al habla? Según una antigua doctrina somos nosotros mismos aquellos seres capaces de hablar y por ello ya poseedores del habla. La capacidad de hablar no es sólo una de las facultades del hombre, de idéntico rango que las demás. La capacidad de hablar constituye el rasgo esencial del hombre. Este rasgo distintivo contiene el esquema de su esencia. El hombre no sería hombre si le fuera negado el hablar incesantemente, desde todas partes y hacia cada cosa, en múltiples avatares y la mayor parte del tiempo sin que sea expresada en términos de un "es" (*es in*). En la medida en que el habla le concede esto, el ser del hombre reside en el habla (Heidegger, 1959/87: 217).

36 Heidegger describe así esta aventura, consciente de que el lenguaje que utiliza es por demás paradójico: "Nos arriesgamos aquí a algo extraño y quisiéramos describirlo del modo siguiente: *Llevar al habla como habla al habla*" (1959/87: 218).

Para resolver esta paradoja, debemos retroceder a la concepción de verdad como develamiento y ocultamiento. La verdad consiste en la tensa manifestación de lo que estaba oculto. Digo tensa, porque lo abierto y lo cerrado están intrínseca y antagónicamente relacionados. Esto acontece paradigmáticamente en la obra de arte, pues lo oculto de la misma se va revelando continuamente con diversas manifestaciones. Hay algo más que debemos reiterar: lo oculto puede ser encubierto por obra del lenguaje. De la misma manera que el lenguaje es el medio en el que se manifiesta la verdad del ser, así también el lenguaje puede ser el medio de su encubrimiento. Tal sucede con el lenguaje de la mentira, del engaño, de la manipulación. En estos casos, ya no se habita cerca del lenguaje en su propia esencia, sino en sus formas espúrias. Ya no se habita auténticamente, como dice Bollnow, la casa del lenguaje, sino que se es mero "inquilino" de la misma. Esto implica también que el habitar cerca del lenguaje es fruto de un quehacer, de una marcha, de una conquista tras un largo caminar por los senderos del mismo lenguaje. Este caminar por y hacia el lenguaje significa que se ha de alcanzar el lenguaje en su más pura esencia. Se tratará en muchos casos de una depuración de falsos prejuicios, se tratará en otros de atenerse a lo que es el caso, se tratará, en fin, de todas las formas del caminar hacia el lenguaje neto y auténtico. Toda la historia de la filosofía, toda la búsqueda de formas artísticas del arte, incluso, toda la acumulación de conocimiento científico, consiste en este caminar hacia estas formas esenciales de lenguaje.

6.2. Lenguaje y diálogo.

En este marco conceptual, se puede entender la pretensión de la universalidad del principio hermenéutico y se puede preguntar si es posible caracterizar las formas originarias del lenguaje. Esto es lo que propone Gadamer en la siguiente cita:

Por eso, ... intenté detectar en el diálogo el fenómeno originario del lenguaje. Esto significaba a la vez una reorientación hermenéutica de la dialéctica, desarrollada por el idealismo alemán como método especulativo, hacia el arte del diálogo vivo en el que se había realizado el movimiento intelectual socrático -platónico (1984/92: 321). (El resaltado es mío)

Surge ahora la pregunta: ¿Qué significa diálogo para Gadamer? ¿En qué dimensiones puede ocurrir el diálogo? ¿Se reduce esta forma de interacción a un problema metodológico? ¿Puede darse el diálogo consigo mismo? ¿Se puede denominar

diálogo al mero respeto a que el interlocutor ejerza su turno sin restricciones? Es necesario tocar estos y otros aspectos para que se comprenda hasta qué punto el diálogo puede considerarse “el fenómeno originario del lenguaje”.

Desde Zenón hasta Marx se instituyó el método dialéctico de pensamiento como uno de los más poderosos de análisis y progreso del pensamiento. Se trata de una contraposición de opuestos argumentativos para dilucidar la validez o verdad de una tesis. A este método se puede oponer el modelo de diálogo socrático ejemplificado por Platón. Ya no se trata de un sistema de método especulativo, sino de un diálogo vivo entre un filósofo y su interlocutor. Aunque el procedimiento de los diálogos socráticos consiste en que el primero demuestra la ignorancia del segundo, se establece un principio dialógico innegable: el interlocutor tiene la palabra y podría tener el mejor argumento. Visto desde otra perspectiva: entre los hablantes se ha instaurado el *logos* del lenguaje como terreno de la experiencia compartida del sentido. Lo que se ha de experimentar en común en estos diálogos es la apertura del sentido del conjunto de lenguaje que se instaura entre los hablantes. Más todavía, esta apertura de sentido no se lo ha de considerar como el desciframiento de algo que ya está dado, sino como una aventura dinámica de consecución de sentido. “Lo que se manifiesta en el lenguaje -dice Gadamer- no es la mera fijación de un sentido pretendido, sino un intento en constante cambio o, más exactamente, una tentación reiterada de sumergirse en algo con alguien” (1984/92: 324). (El resaltado es mío). Esta experiencia común es figurada como un “sumergirse”, adentrarse, profundizar, ir hacia el fondo de algo. Por esto es un desarrollar acciones, un intentar permanentemente y un acceder progresivamente. En este contexto teórico, la metáfora del mar y los peces puede resultar más ilustrativa que la de la casa del lenguaje³⁷.

Analicemos ahora con un poco de detalle lo que acontece entre los que tienen la experiencia en común de sumergirse en algo con alguien. Hay algo que surge entre los partícipes de la misma: este evento es un universo de sentido en el que han de sumergirse para ponerse de acuerdo con respecto a lo que es el caso o, repitiendo el término acuñado por Gadamer, respecto a “la cosa”. Este universo de sentido surgido a través de sonidos o de formas visibles (documento escrito, documento cultural, gestos, acciones, etc.) es un texto que ha de ser interpretado. Lo que lo

37 No está demás recordar que el propio Heidegger se queja de la mala fortuna que tuvo esta metáfora (1959/87).

caracteriza es que remite a una "noticia", a una información o notificación "dotada de sentido" que ha de ser comprendido (Gadamer, 1986/92: 333). Puede ser que algunos de estos textos estructuren los sentidos de manera unívoca, como los textos científicos, o de una manera equívoca, como los literarios; esto no es relevante para el estado de la cuestión, pues lo que importa es que se constituyan en universos de sentido que han de ser interpretados. Desde esta perspectiva, su constitución como texto exige que esta interpretación se resuelva en la comunicación humana entre un yo y un tú. Pero antes de enfocar la comunicación interpersonal, es necesario referirse a una primera forma de diálogo fundamental.

Es fundamental en este caso destacar que lo anterior sólo es posible porque "el lenguaje sólo tiene su verdadero ser en la conversación, en el ejercicio del mutuo entendimiento" (Gadamer, 1966/77: 535). Hay que aclarar que no se trata aquí de la mera conversación cotidiana, tal como la entiende en el análisis de discurso. Conversación como acontecimiento de lenguaje está aquí entendida como el "proceso vital" y peculiar del ser humano. Por esta razón, se cuida Gadamer de señalar que no se refiere al entendimiento en el marco del uso instrumental del lenguaje, sino al entendimiento básico y fundante entre seres humanos. He aquí sus palabras:

El entendimiento como tal no necesita instrumentos en el sentido auténtico de la palabra. Es un proceso vital en el que vive su representación una comunidad de vida. En este sentido, el entendimiento humano en la conversación no se distingue del que cultivan los animales unos con otros. Sin embargo, el lenguaje humano debe pensarse como un proceso vital particular y único por el hecho de que en el entendimiento lingüístico se hace manifiesto el "mundo". El entendimiento lingüístico coloca aquello sobre lo que se produce ante los ojos de los que participan en él, como se hace con un objeto de controversia que se coloca en medio de las partes. El mundo es el suelo común, no hollado por nadie y reconocido por todos, que une a todos los que hablan entre sí. Todas las formas de la comunidad de vida humana son formas de comunidad lingüística, más aún, hacen lenguaje (Ibidem: 535). (El resaltado es mío).

Adviértase el uso que hace del término "conversación", común a hombres y animales pero diverso de la conversación humana, como raíz de mutuo entendimiento. Los animales tienen "conversación" en sentido metafórico, pues carecen de universo de sentidos; éstos se manifiestan exclusivamente en el lenguaje del

hombre³⁸. Los animales viven atados a un ambiente, donde se desenvuelven gregariamente, orientados por sus impulsos instintivos. Sin lenguaje propiamente dicho, carecen de mundo. Sólo el hombre existe en un mundo común con otros seres humanos. Es un "suelo no hallado por nadie", pues no puede ser detentado como posesión por ningún ser humano, por poderoso que sea. Ese universo semiótico llamado mundo difiere radicalmente de la idea de tierra, de planeta, de entorno biológico y físico donde se desarrolla el organismo humano; se refiere, exclusivamente, al suelo común, a la atmósfera única, al océano primigenio de todos los existentes humanos: al mundo de lenguaje.

No cabe en esta concepción la idea de **mundo compartido**. Se implica en ésta la noción de mundo objetivo, como lugar donde cohabitan un conjunto de seres vivos. Si estos seres vivos son considerados organismos impulsados por sus apetencias, como el *homo homini lupus* de Hobbes, este mundo compartido puede ser considerado como la presa que ha de ser conquistada y retenida por los individuos o los grupos. Desde el punto de vista de lo originario del lenguaje, sucede lo contrario: no sólo en el medio del lenguaje se manifiesta el mundo, sino que en el lenguaje se constituye un **mundo común** en el que habitan los hombres. Este es el primer entendimiento entre seres humanos, que existimos en un mundo común.

Ahora bien, en virtud de la universalidad del principio hermenéutico, los existentes humanos, todos y cada uno, habitan un mundo común. ¿No contradice esta tesis del mundo común a todos los seres humanos la realidad de que existen diversos **mundos históricos y culturales**? Gadamer, en su reflexión sobre la hermenéutica como experiencia histórica, nos pone justamente en el punto de vista contrario: el hecho de que el lenguaje permite sustentar que todos los hombres viven un mundo humano que, en cuanto humano, es común a todas las realizaciones históricas de los grupos humanos no es contrario al hecho de que los existentes humanos reales existieron y existen en universos diferentes tanto por la distancia temporal como por el distanciamiento cultural. Los mundos históricos y culturales no son iguales sino diferentes. No sería posible aceptar que el mundo europeo actual sea igual al griego clásico, como tampoco admitiríamos que sean semejantes el mundo francés y el mundo aymara. Sin embargo, estas evidentes diversidades históricas o culturales no

38 La lingüística y psicolingüística contemporáneas demostraron fehacientemente la abismal diferencia entre los sistemas comunicativos de los animales superiores, reducidos a códigos relacionados con las necesidades biológicas básicas (peligro, alimento, apelación sexual), y la complejidad de los sistemas lingüísticos desde el nivel morfofonémico (doble articulación) hasta los niveles sintáctico, semántico y pragmático. La bibliografía es inmensa.

contradicen el hecho también evidente: que todos esos mundos diversos son humanos.

Y sin embargo lo que se representa es siempre un mundo humano, esto es, constituido lingüísticamente, lo haga en la tradición que lo haga" (Ibidem: 536).

El que esto acontezca es el fundamento de que se postule la fusión de horizontes históricos y culturales diversos, uno de los principios básicos de la hermenéutica gadameriana. El hombre no sólo se mundaniza en el lenguaje, sino que esto se realiza creciendo y adquiriendo experiencias en una lengua. Por esta razón, no sólo es simultáneo sino inextricablemente unido el proceso de constitución del mundo común humano y el proceso de formación en el mundo cultural propio de una sociedad histórica.

Si de lo anterior se concluye que el hecho mismo de habitar en y caminar por el lenguaje produce el entendimiento básico de que los seres humanos, a pesar de las diversidades históricas y culturales, habitan un mundo común, el mutuo entendimiento entre seres humanos adquiere otras dimensiones cuando se lo analiza en las relaciones intersubjetivas de la vida social. En este sentido, no basta que el Yo y el Tú moren en la misma casa del lenguaje, es preciso que ambos establezcan un diálogo auténtico.

...

Un diálogo real entre un Yo y un Tú parte de lo siguiente: La experiencia de un Tú es fundamentalmente una experiencia ética, pues el Otro es una *persona* como el Yo. No se trata de un objeto que se ha de comprender por su utensibilidad, sino de un *alter idem* con el que se ha de compartir experiencias. Con las cosas no se comparten experiencias, tampoco con los animales; sólo se puede coincidir en situaciones, pues con ninguno de ellos se puede compartir lenguaje. En cambio, con el otro, se puede sumergir en el buceo hacia algo en el medio del lenguaje.

Para que esto acontezca, se ha de desechar la pretensión de empatía como la base de una experiencia común en el medio del lenguaje. Gadamer rechaza la idea de que comprender lo que otro dice significa "desplazarse al interior de otro". No se trata de sumergirse en el alma de nadie, sino de sumergirse en el "algo" de que se trata o, como dice Gadamer, de lograr el acuerdo "en la cosa" (1965/77: 461-2). Ahora bien, este algo acerca de lo que se ha de buscar consenso es el universo de sentido que se instala entre los interlocutores cuando estos hablan o cuando analizan un texto ya "hablado".

Tampoco se puede dar el diálogo cuando acontece una experiencia distorsionante del Tú. El término distorsionante tiene en Gadamer connotaciones diferentes al uso que hace Habermas del mismo, cuando éste opone la comunicación sistemáticamente distorsionada (la del neurótico o del psicópata) a la acción comunicativa orientada al consenso³⁹. Para el primero, en cambio, la experiencia hermenéutica se determina como distorsionada, cuando, con prescindencia de motivaciones éticas del obrar, se objetiva y se cosifica al Tú.

Puede darse el caso en que si manipula al Tú como si fuera un objeto. Las diferentes formas de esclavismos y racismos son un testimonio de esta terrible distorsión de la experiencia del Tú. Puede darse el caso de que se lo considere como una persona con fines propios. En este caso, el Yo logra la comprensión de comportamientos típicos mediante la observación de la conducta de las gentes. Esto le permite prever su conducta futura con fines de orientarla a sus propias referencias, es decir, de manipularla. En este caso, el lenguaje ya no es el medio para sumergirse en la interpretación de lo que es la cuestión, sino es un instrumento de intercambio y de dominio.

Pero esta experiencia distorsionada no se restringe a las relaciones interpersonales. Sucede lo mismo cuando se experimenta la tradición o la *conciencia histórica* de manera objetiva. Se trata, entonces, de lograr un conocimiento al modo de las ciencias empíricas, reuniendo y ordenando los datos, con la finalidad de adueñarse de esos productos culturales. En el caso del pasado histórico, el Yo se sale de su posición vital y se convierte en un sujeto que pretende dominar el conocimiento del pasado en forma definitiva. El intento siempre renovado de la fusión de horizontes como una aventura en pos de las interpretaciones de los universos de sentido se transforma en un anquilosamiento del saber histórico. El diálogo siempre cambiante con el pasado queda así reducido a un monólogo estéril. En el caso de la otredad cultural, su objetivación puede ser el instrumento de lograr el dominio total, como en el caso de las colonizaciones exterminadoras o sojuzgadoras. Un Yo civilizado debe dominar a un Tú salvaje o netamente inferior⁴⁰.

39 Habermas, "On Systematically Distorted Communication", *Inquiry* 13, 1970, 205-218.

40 Es el caso de la tesis Sapir-Whorf, que pretende probar que los detentadores de las lenguas europeas constatan que los Otros, en este caso los Hopi, poseen una lengua que es "incapaz" de expresar la temporalidad o de adaptarse adecuadamente a la terminología del mundo tecnológico y científico. La consecuencia de esos estudios es obvia: los hopi son dominables

El diálogo intersubjetivo, histórico o cultural, con textos escritos o configurados como arte, debe cumplir con una primera condición: dejarse hablar por el tú:

En el comportamiento de los hombres entre sí lo que importa es, como ya vimos, experimentar al tú realmente como un tú, esto es, no pasar por alto su pretensión y dejarse hablar por él. Para esto es necesario estar abierto. Sin embargo, en último extremo esta apertura sólo se da para aquél por quien uno quiere dejarse hablar, o mejor dicho, el que se hace decir algo está fundamentalmente abierto. Si no existe esta mutua apertura tampoco hay verdadero vínculo humano. Pertenecerse unos a otros quiere decir siempre al mismo tiempo oírse unos a otros (Gadamer: 66/77: 438).

Desde luego que el escuchar sólo es posible si el Yo y el Tú hablan lenguajes comunes. Pero en caso contrario, la universalidad del problema hermenéutico exige que se debe buscar y encontrar el lenguaje común. Toda la tarea de fusión de horizontes consiste en esta búsqueda. “Dejar que hable de nuevo” es la meta indeclinable de la postura hermenéutica (Cfr. Gadamer, 66/77: 392).

No basta la comprensión del lenguaje del Tú. Es indispensable la apertura a ese lenguaje. Si la hermenéutica parte del estar abierto a la verdad del ser, si la aventura intersubjetiva consiste en sumergirse con otro a la experiencia de esta apertura en forma común, esto sólo puede cumplirse si el Yo está dispuesto a aceptar la superioridad del Tú, como requisito previo para lograr el mutuo entendimiento.

Por esto no se comprende la filosofía hermenéutica como una posición absoluta, sino como un camino consagrado a la experiencia. Ella insiste en decir que no hay principio más alto que el que consiste en estar abierto al diálogo. Y esto quiere decir siempre que es necesario reconocer previamente la superioridad del interlocutor (Autopresentación: 399).

Por último, la universalidad de la experiencia hermenéutica como diálogo se patentiza en toda interpretación de texto. En efecto, dice Gadamer, experimentar un texto implica una conversación con el mismo. Esto acontece porque toda conversación y, por ende, toda interpretación de texto tiene la estructura de **pregunta y respuesta**.

6.3. La preminencia de la pregunta.

El que un texto transmitido se convierta en objeto de la interpretación quiere decir para empezar que plantea una pregunta al intérprete. La interpretación contiene en esta medida una referencia esencial constante a la pregunta que se le ha planteado. Comprender un texto quiere decir comprender esta pregunta (1965/77: 447).

Si relacionamos lo anterior con el círculo hermenéutico de la comprensión y con la des-ocultación de la verdad, advertiremos que el acercamiento a un texto se lo realiza desde la previa comprensión de las preguntas que se formula quien interpreta un texto. Estas preguntas implícitas orientan para hallar no sólo la respuesta que formula el texto, sino también la pregunta a la que responde el texto. De esta manera, la interpretación del mismo depende del intercambio de interrogaciones que permiten reestructurar la pregunta original del texto. Se trata, por consiguiente, de una "conversación" *sui generis* entre las interrogantes y respuestas del intérprete y del texto. La des-ocultación de la verdad del texto requiere, en última instancia, la manifestación de ese movimiento dialógico inherente a la estructura del mismo.

El fenómeno hermenéutico se estructura como pregunta y respuesta. Comprender un texto quiere decir comprender su pregunta implícita, cuyo sentido sólo es comprendido cuando se gana el horizonte del verdadero preguntar. Por esto, la lógica de las ciencias del espíritu es una lógica de la pregunta. Así, el método histórico requiere la aplicación de la lógica de la pregunta y respuesta a la tradición histórica, cuya comprensión supone la apertura de sentido de la misma. Un texto es comprendido históricamente sólo cuando habla de nuevo en una fusión de horizontes, que resulta por el rendimiento genuino del lenguaje.

No solamente la experiencia de la comprensión histórica se desenvuelve como pregunta y respuesta, sino que toda comunicación se resuelve en esta forma de movimiento de la comprensión. Dice Gadamer:

tout parole dit quelque chose, et pouvoir se laisser dire quelque chose ou pouvoir dire quelque chose a quelqu'un, présuppose qu'il y a des question qui demeurent ouvertes pour nous et qui nous forcent a accepter la parole comme une réponse (1992: 196).

En consecuencia, el diálogo intersubjetivo, la comprensión del pasado histórico, el diálogo con el presente intercultural, el método mismo de las ciencias humanas, todo esto se desenvuelve como pregunta - respuesta. He aquí una de las consecuencias del principio de la universalidad de la experiencia hermenéutica.

6.4. Lenguaje y poesía.

La suerte de la poesía ha pasado por opuestas vicisitudes. Platón la destierra de la República porque los poetas mienten y corrompen el alma⁴¹. Aristóteles, por el contrario, la considera más filosófica que la historia de su tiempo⁴². Los filósofos analíticos la excluyen del pensamiento filosófico junto con todas las proposiciones "sin sentido"⁴³. Durante este siglo, en cambio, la poesía ocupa un lugar privilegiado en la reflexión filosófica sobre todo por parte de los filósofos de la existencia (Kierkegaard, Marcel, Jaspers y Heidegger), de fenomenólogos como Ricoeur o Merleau-Ponty, y otros como Lukacs o Benjamin.

Es que la experiencia hermenéutica del arte en general y de la poesía en particular resulta ser un caso singular. A diferencia de la pretensión de univocidad y transparencia del lenguaje científico, el lenguaje poético es equívoco y opaco. A las restricciones del objeto de estudio que impone el método, la poesía ostenta una libertad ilimitada con respecto al contenido de la misma: desde los problemas humanos más acuciantes (el sentido de la vida, la muerte, la libertad, el amor, la angustia, el dolor, la contingencia, etc.) hasta los más superficiales o baladísticos, como la mera contemplación de aquella *moza tan hermosa/ de la Finojosa*, o, incluso, la eliminación consciente de todo contenido, como en el caso de la poesía concreta.

Sin embargo, el arte y la poesía constituyen una apertura de mundo al ec-sistente humano como ninguna otra forma de discurso. En otras palabras, en lugar de engañar y mentir, lo que justamente manifiestan es la verdad del ser.

41 "tanto más cuanto que lo que cuentan [los poetas], ni es verdad, ni es como para inspirar confianza a los guerreros" (Platón, *La República*, Libro III).

42 Dio kai filosofoteron kai spoudaioteron poesis istorias estin (Platón, *Obras*, 1451b, 9, 5-6).

43 Para el primer Wittgenstein, pertenece a aquello sobre lo cual "es mejor callarse", pues no puede la poesía en ningún caso constituir parte de la proposiciones de la ciencias naturales; Searle considera a los actos verbales de la literatura formas "no serias" de lenguaje (1958).

Ahora bien, teniendo en cuenta que las formas de poesía interesan de diversa suerte según las épocas, se pregunta Gadamer: qu'est-ce qui s'exprime dans le fait que certaines formes du dire soient possibles alors que d'autres ne le soient pas? Quelle sorte de vérité y a-t-il là-dedans? (1992: 189-90).

NOTA

¿Qué se manifiesta en el hecho de que ciertas formas de decir sean posibles, mientras que otras no lo sean? ¿Qué clase de verdad hay detrás de esto?

Para responder a esta interrogación, distingue el doble uso de la palabra griega *aletheia*: el primero, “la ausencia de disimulo”, corresponde con la demanda de Séneca: “decir lo que siento, sentir lo que digo, concordar la palabra con la vida”. Es lo contrario de la permisión que la palabra concede a los diplomáticos: “la possibilité que nous est offerte de cacher nos pensées” (La posibilidad que se nos da de ocultar nuestros pensamientos). El segundo se refiere a la verdad de lo que algo es. Por ejemplo, se habla de “oro verdadero” o “amigo verdadero”, refiriéndose a que aquello no es un objeto que brilla como el oro, sino que efectivamente es oro, y este no aparenta ser amigo, sino que verdaderamente lo es. Evidentemente, es el segundo sentido de *aletheia* el que está en juego. Podemos por ello interrogarnos qué pasó con el lenguaje para que verdaderamente el de un poema sea lenguaje poético. “¿Qué se manifiesta (*avère*) -interroga Gadamer- para que sea reconocido como tal, como se reconoce a un amigo verdadero porque se comprueba que es ‘un verdadero amigo’?” En este caso se dice que “un amigo verdadero” corresponde con el concepto de amigo. “De la même manière, je demande maintenant: qu'est la parole poétique en sa vérité ¿En quoi correspond-elle au concept d'un mot? (Ibidem: 191. (De la misma manera, pregunto ahora: ¿Qué es la palabra poética en su verdad? ¿En qué corresponde al concepto de una palabra?)

Debemos partir de algunos hechos que se manifiestan en un texto literario y, eminentemente, en una poesía lírica que merezca ser considerada verdadero poema. En primer lugar, ese texto está allí. En segundo, su valor depende del hecho mismo de *estar allí*. En tercero, ese texto dice algo por *él mismo*; en este sentido, no es relevante lo que su autor, como persona, nos quiso decir, pues muchos poemas anónimos, ellos por sí mismos, siguen diciendo algo. Por

último, aun en los casos de que pertenezcan a la tradición oral, están destinados a fijarse por la escritura⁴⁴.

Ahora bien, si, como se vio más arriba, comprender un texto es comprender la pregunta a la que el mismo responde, lo fundamental para que el poema nos diga algo es que manifieste la pregunta cuya respuesta está en él mismo. Según Gadamer, no es suficiente decir que la poesía responde a los problemas humanos fundamentales, aunque nadie puede negar que las interrogantes básicas del hombre pueden hallarse en la literatura. Por esto, ¿cuál es la pregunta fundamental que se nos manifiesta en la poesía? ¿Qué se des-oculta cuando el poema, firme en su autonomía, se abre a nosotros? "A quelle question une composition poétique répond-elle toujours?" La respuesta de Gadamer es la siguiente:

Ce qui est là, présent, ce qui y existe, c'est la parole. Que cela soit valable pour telle ou telle époque, que cela parle à notre époque dans des contenus qui lui sont spécifiques, parce qu'il sont alors l'objet de discussions, cela n'a aucune importance. Seul importe que la parole fasse être là ce qu'elle évoque de telle sorte que cela soit à portée de la main. Voilà ce qu'est la vérité de la poésie: elle réside en que qu'elle parvienne à "mettre à proximité". 197

¿A qué pregunta responde siempre una poesía?

Para comprender este "colocarse en la proximidad", Gadamer compara el hacer de la poesía con otras dos formas eminentes de lenguaje: el religioso y el jurídico. El lenguaje religioso se manifiesta como "aceptación": así lo dice el libro sagrado, así es. El jurídico sólo adquiere valor por su "promulgación"; se manifiesta, entonces, como "proclamación". El lenguaje poético, en cambio, se manifiesta como "enunciación": dice algo. La eminencia de estos lenguaje, por otra parte, proviene de los siguientes hechos: el religioso (lo mismo que el revolucionario) anuncia la salvación; el veredicto pronuncia lo que es justo o injusto en una sociedad; la poesía, en cambio, tiene un rol primordial: "la parole poétique témoigne de notre être-là, (*Dasein*), de notre existence, en étant là elle-même, en étant elle-même être-là, en étant elle-même existence" (Ibidem: 199).

44 Esta es una de las labores más interesantes que los intelectuales culturalistas están realizando exitosamente en nuestro país.

¿Qué significa “témoigne de notre être-là”? Sería absurdo pensar que se trate de un testimonio de nuestra existencia, pues ésta es independiente de la obra de arte, por lo que ésta sea. ¿Será posible que la poesía “manifieste” el hecho de que estemos en el mundo? ¿Será lícito que la necesidad de poesía y de arte en general pueda llegar a este extremo existencial? ¿Acaso los hombres que desde los albores de la humanidad hasta nuestros días nunca accedieron a la poesía o al arte carecen de esta ‘manifestación de mundo’? Esta interrogante nos conduce a preguntarnos si es posible pensar al hombre sin alguna forma de manifestación artística. ¿Tendremos que concebir al ser humano, desde sus inicios, no sólo dotado de lenguaje, sino simultáneamente de formas creativas de lenguaje que tendrían el poder de abrirle mundo? Estas interrogantes pueden llevarnos al terreno de las puras elucubraciones. Pienso que lo decisivo es analizar aquello que es capaz de producir ese manifestarse del être-là, es decir, la poesía.

ESTO NO ES UNA BUENA EXPLICACION

La palabra poética —dice Gadamer— produce algo, porque “ella misma es existencia”, porque ella “está allí, presente, como existencia”. Este es su principal testimonio: su existir delante del hombre. Estas palabras recuerdan las que Heidegger fue enunciando con distintas facetas, en “El origen de la obra de arte”. “La obra como obra, nos dice éste último, instala un mundo” (1950/760: 27); con ella, “se produce una manifestación de lo existente, [en ella] actúa un acontecer de la verdad” (Ibidem). Esta manifestación de la verdad es una aparición contundente en la existencia: “La instalación de la verdad en la obra es producir un ser tal que antes no era aún ni jamás volverá a ser luego” (Ibidem: 50)⁴⁵.

La verdadera poesía es, pues, una manifestación, una instalación, una mostración (el *monstrum* latino) de la existencia. Acontece, pero accede a la existencia como un evento muy especial. Gadamer lo explica en un estudio anterior, “Art et imitation”. La obra de arte es una experiencia y como tal permite una ampliación y enriquecimiento de nuestro mundo. Esto acontece no sólo con el arte tradicional, que permite un reconocimiento de experiencias de tal manera que intensifica el conocimiento que el hombre tiene de sí mismo (*Selbsterkenntnis*) y, a través de esto, lo conduce en su “familiaridad con el mundo” (Ibidem: 122), sino también

45 Recordemos que para Heidegger la literatura y, específicamente, la poesía es la forma eminente de obra de arte.

con el arte contemporáneo que aparenta suprimir toda forma de reconocimiento. ¿Cómo se explica este acontecimiento? Para explicarlo, Gadamer recurre a la doctrina pitagórica de los números.

La extraordinaria concepción de los pitagóricos, que no se ajusta a la visión contemporánea del universo, acontece con la obra de arte, en nuestro caso, con la poesía. ¿Cuál era la concepción de los pitagóricos? El universo entero, para ellos la bóveda celeste, con las armonías que se producen en sus movimientos "consonantes", como decía Fr. Luis de León, se pueden representar "sous la forme de rapports entre nombres pairs. Le longueurs de cordes se trouvent dans des rapports déterminés les uns par rapport aux autres et même celui qui entend rien à la musique sait que ces rapports sont d'une exactitude telle qu'il semble en émaner quelque force magique" (Ibidem: 123). Esto es posible porque el universo, el *cosmos*, es un orden cuyas relaciones numéricas pueden ser comprendidas por el espíritu. Ampliando la concepción anterior, el orden del mundo, el orden de la música y el orden del alma que comprende las relaciones armoniosas de los anteriores órdenes pueden converger en su reproducción mediante relaciones numéricas. En pocas palabras, según los pitagóricos, el universo se abre al espíritu humano porque está constituido por relaciones numéricas, comprensibles sólo por el alma.

¿Sucedía justamente esto entre la obra de arte y el ser humano, entre la poesía y el hombre? Para los pitagóricos el orden de los números es constatable porque el orden del cosmos era revelable como relaciones numéricas. Para Gadamer, la obra de arte tenía una consistencia: el orden de ella misma testimonia el hecho mismo de que existe. Se trata, por consiguiente, del orden interno de ella misma. No es pertinente si se trata de un arte figurativo o de una poesía con contenido semántico, de una obra postvanguardista o de una poesía pura. Lo relevante es el juego interno, la dinámica intelectual que estatuye un nuevo orden en la obra misma. Este nuevo orden de la obra no son las cosas que están fuera del hombre, como la bóveda celeste de los pitagóricos, sino un nuevo cosmos reordenado en la obra misma que se instala en la existencia.

Mais dès lors qu'une oeuvre élève ce qu'elle représente, ou la représentation qu'elle donne d'elle-même, à une constellation nouvelle, à un nouveau cosmos, fut-il minuscule, et qu'elle en fait une unité nouvelle en soumettant ses éléments à une unité que les met sous tension, les rassemble et les ordonne, elle est de l'art, qu'elle

fasse parler en elle des contenus de notre culture, des figures familières depuis l'origine: les harmonies pythagoriciennes pures, inhérentes aux formes et aux couleurs.... Chanter l'ordre et en témoigner, voilà ce qui de tout temps vaut la peine d'être fait, s'il est vrai que toute oeuvre d'art chante et témoigne de la créativité ordonnatrice de l'esprit qui fait toute la réalité de notre vie et ce, même encore dans un monde, le notre, que se transforme de plus en plus en un monde uniforme et sériel. Dans l'oeuvre d'art, se produit en effet de façon exemplaire ce que nous faisons tous du seul fait de notre existence: une construction constante du monde (Ibidem: 126).

He aquí lo fundamental: esta instalación de algo que nunca existía y nunca dejará de existir se manifiesta al hombre como una construcción constante de mundo de un modo ejemplar. Si la existencia humana consiste en una constante ampliación de mundo, el arte provoca esta apertura del horizonte existencial de una manera excepcional. Esta hechura del hombre llamada arte, se instala en la apertura de mundo nuevo, de nuevo horizonte. La verdad de su existencia consiste en esa apertura de ser. Vattimo comenta al respecto de la siguiente manera:

... la obra de arte es como una "cosa" que no se limita a pertenecer a una apertura de mundo, sino que abre e instituye esa apertura misma: la obra no sólo produce un cambio interior a mundo, sino que además modifica la apertura misma, produce un "cambio de ser" (1993/85: 109).

¿Cómo puede acontecer esta apertura de la verdad del ser, cuando una de las características propias de la obra de arte es su ambigüedad, su opacidad, su elusión a toda interpretación unívoca? ¿Cómo la experiencia del arte puede contribuir a la construcción y ampliación de mundo, si no se puede hablar de una apertura de la verdad del ser de la misma, sino de todo lo contrario, es decir, de aperturas intermitentes del ser? ¿Se podrá, entonces, hablar de manifestación, des-ocultación de la verdad del ser, si lo que acontece es justamente la mostración y ocultamiento simultáneo de la verdad del ser, de ese "orden" peculiar de la obra de arte?

En el lenguaje humano, las palabras son polisémicas, las proposiciones pueden ser ambiguas y los textos plurívocos. El lenguaje científico trata de eliminar estas "deficiencias" creando lenguajes que permitan construir discursos unívocos. Las grandes obras de arte y, por ende, la gran poesía, por el contrario, se caracterizan por su plurivocidad. Dicen algo más de lo que se quiso decir; o mejor, dicen más

de un sentido o, dicho de otra manera, se las puede interpretar con diferentes sentidos. Por esta razón, obras como la *Ilíada*, la *Divina Comedia*, *Don Quijote* o *Hamlet*, como la *Gioconda*, *Ce n'est pas une pipe* o la *Novena Sinfonía*, son permanentemente reinterpretadas de diversa manera por sus receptores y sus críticos. La verdad de las mismas está constituida como revelación-ocultamiento permanente. Constantemente se encontrará en las mismas esa tensión y lucha entre la iluminación y la oscuridad de la que nos hablaba Heidegger. Y justamente en este tipo de ser de la obra de arte reside su riqueza ontológica: sus diversas revelaciones constituyen otras tantas aperturas de mundo, otras tantas revelaciones de la verdad del ser.

7. Consideraciones finales

La filosofía hermenéutica de Gadamer abarca los aspectos fundamentales de la existencia humana, de acuerdo con el principio de la universalidad del problema hermenéutico. No sólo se trata de una apertura del horizonte del saber más allá de las restricciones de la filosofía del sujeto-objeto y de la primacía del método que postuló el cientificismo; tampoco se reduce a una fundamentación de las ciencias del espíritu, *Geisteswissenschaften*, y a la indagación sobre otras formas de saber no científico, como el saber teórico, el saber práctico y el saber artístico; se trata más bien de una filosofía que orienta todos los aspectos de la vida humana: los problemas de la teoría y la práctica, del obrar humano, de la orientación en la vida, de las relaciones sociales, del arte, de la constitución de un mundo común en una comunidad cultural, etc. Esto lo expresa Gadamer de la siguiente manera:

Thus hermeneutics is more than just a method of the sciences or distinctive feature of a certain group of sciences. Above all it refers to a natural human capacity. (1978/81: 114).

Pero no se trata de una entre tantas competencias que posee el hombre, sino del núcleo mismo de todas ellas. “Se trata, dice, del *centro del lenguaje* desde el cual se desarrolla toda nuestra experiencia del mundo y en participar la experiencia hermenéutica” (1965/77: 548).

Ahora bien, si consideramos que lo que existe no es el lenguaje, sino las diversas lenguas, ¿se constituirían en “centro del lenguaje” cada una de ellas? La “experiencia

de mundo”, es decir, su simultánea constitución, ¿estaría sujeta a la **experiencia de mundo en una lengua particular**? ¿No estaríamos, en este caso, pisando el terreno fangoso de la tesis del relativismo lingüístico de Sapir-Worff?

Lejos de la filosofía existencia o hermenéutica correlacionar estructura lingüística con visión de mundo como pretendieron hacerlo Sapir, Worff y sus seguidores. Lo que se afirma es que el hombre vive dentro del lenguaje, es decir, dentro de una lengua⁴⁶. Desde ese “centro del lenguaje” se constituye no sólo la experiencia humana, sino que la misma acontece como **experiencia histórica**. Una lengua particular, compartida por una comunidad particular, media entre la experiencia histórica del hombre junto con otros hombres y la experiencia de mundo también compartido.

46 Understanding is language-bound. But this assertion does not lead us into any kind of linguistic relativism. It is indeed true that we live within a language, but language is not a system of signals that we send off with the aid of a telegraph's key we enter the office or transmission station. That is no speaking, for it does not have the infinity of the act that is linguistically creative and world experiencing. While we live wholly within a language, the fact that we do so does not constitute linguistic relativism, because there is absolutely no captivity within a language not even within our native language (Gadamer 66/76: 116).

Bibliografía

- APEL, Karl Otto:
1972a "The a priori of communication and the foundation of the humanities", *Man and World*, 5, 1, 3-37.
- 1973/85 *La transformación de la filosofía* (2t.), Madrid: Taurus.
- 1987/91 *Teoría de la verdad y ética del discurso*, Barcelona: Paidós.
- 1994 *Le logos propre au langage humain*, Combas, L'Eclat.
- 1994 "La pragmática trascendental y los problemas éticos Norte-Sur". En: Dussel (c.).
- 1994 *Ethique de la discussion*, París: Cerf.
- DUSSEL, Enrique; Fornet, Raúl: *Fundamentos de la ética y filosofía de la liberación*, México: Siglo XXI.
- 1992
- BIRUS, Hendrik:
1987, 71-78 "Hermenutics Today: Some Skeptical Remarks", *New German Critique*, 42, .
- BITZER,,:
1998 "Hermeneutics as Practical Philosophy" and Rhetorical Situation, (Entrevista con Gadamer), Internet.
- BLEICHER, Josef:
1983 *Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique*, London: Routledge and Kegan Paul.
- BUBNER, Rüdiger:
1975 "Theory and Practice in the Light of the Hermeneutic Criticist Controversy", *Cultural Hermeneutics*, 2, 337-352.

- CALVIN MCGEE, Michael: 1998 "Phronesis in the Habermas vs. Gadamer Debate", Internet.
- DOUGLAS, Jones: 1995 "Defusing Gadamer's Horizons". En: PREMISE, Volume II, Number 8 / September 27.
- GADAMER, Hans-Georg: 1986/92 "Sobre el círculo de la comprensión". En: *Verdad y método*, II, Sígueme, Salamanca.
- 1975/77 *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- 1963/79 "The problem of Historical Consciousness", RABINOW, P. - SULLIVAN, W., *Interpretative Social Science*, Berkeley, University of California Press.
- 1966/76 *Philosophical Hermeneutics*, LINGUE, David E. (Ed.), Berkeley, Berkeley Univ., (Colección de artículos).
- 1966/76 "The Universality of the Hermeneutical Problem", LINGUE, D. (Ed.), *Philosophical Hermeneutics*.
- 1967/76 "On the Scope and Function of Hermeneutical Reflection", LINGUE, D. (Ed.), *Philosophical Hermeneutics*, 18-43.
- 1975 "Hermeneutics and Social Science", *Cultural Hermeneutics*, 2, 307-316.
- 1975 "The Problem of Historical Consciousness", *Graduate Philosophy Journal*, New School of Social Research, 5, 1.
- 1976/82 *Reason in the Age of Science*, MIT, Press, Cambridge.

- 1976/82 "On the Philosophic Element in the Sciences and the Scientific Character of Philosophy", *Reason in the Age of Science*, MIT, Press, Cambridge..
- 1976/82 "What is Practice? The Conditions of Social Reason", *Reason in the Age of Science*.
- 1976/82 "Hermeneutics as Practical Philosophy", *Reason in the Age of Science*.
- 1976/82 "Hermeneutics as Practical Philosophy", *Reason in the Age of Science*.
- 1976/82 "On the Natural Inclination of Human Beings Toward Philosophy", *Reason in the Age of Science*, MIT, Press, Cambridge.
- 1976/82 "Philosophy or Theory of Science", *Reason in the Age of Science*, MIT, Press, Cambridge.
- 1976/82 "Man and Language", *Reason in the Age of Science*, MIT, Press, Cambridge.
- 1978/82 "Hermeneutis as a Theoretical and Practical Task", *Reason in the Age of Science*, 1978/82.
- 1979 "Practical Philosophy as a Model of Social Sciences", *Research in Phenomenology*, IX.
- /86 *Estudios éticos*, Alfa, Barcelona.
- 1986/92 *Verdad y método*, II, Sígueme, Salamanca
- 1986/92 "Sobre la planificación del futuro" (1966). En: GADAMER

- 1987/91 *Teoría de la verdad y ética del discurso*, Barcelona: Paidós.
- 1982 *L'art de comprendre*, Hermeneutique et tradition philosophique, Paris: Aubier.
- 1982/91 *L'Art de comprendre. Ecrits II*, Hermeneutique et Champ de l'expérience humaine, Paris: Aubier.
- 1988 "Mythopoetic Inversion in Rilke's *Duino Elegies*". En: Conolly-Keutner.
- 1992 *L'Actualité du beau*, Aix-en-Provence, Alinea.
- 1993/96 *La philosophie herméneutique*, Paris: PUF.
- "Replay to Derrida", *Dialogue and deconstruction: the Gadamer-Derrida encounter*, pp. 55-57.
- 98 'Without poets there is no philosophy', (Entrevista), Internet.
- FORTIN:
1984 "Gadamer on Strauss: An Interview", *Interpretation*, 12, 1, 1-13.
- GADAMER, Hans-Georg :
1987 BERNASCONI, Robert, The relevance of the beauty and other essays, Cambridge: Univ. Press.
- HABERMAS, Jürgen;
1971 *Teoría y Praxis*, Buenos Aires: Sur.
- 1967/80 *Agire comunicativo e logica delle scienze sociali*, Bologna: Il Mulino.
- 1968/71 *Knowledge and Human Interest*, Boston: Beacon Press.

- 1976/79 "What is Universal Pragmatics? *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press.
- 1982/90 *La lógica de las ciencias sociales*, Madrid: Tecnos.
- 1981/84-1989 *The theory of communicative action* (2L), Beacon Press, Boston. Traducción castellana, Barcelona: Taurus.
- HEIDEGGER, Martin: *El Ser y el Tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- 1930/48 "L'essence de la vérité", Louvain: E. Nauwelaerts.
- 1948/60 "Carta sobre el Humanismo", SARTRE, J. P. - HEIDEGGER, M, *Sobre el humanismo*
- 1950/60 *Sendas Perdidas*, Buenos aires: Losada.
- 1959/87 *De camino al habla*, Barcelona: Serdal Guitard.
- jcma@ai.mit.edu: "Strategic orientation", Internet.
1988.
- jcma@ai.mit.edu: "Gadamer's Philosophical Hermeneutic", Internet.
1998.
- KARNEZIS, G.T.: "Gadamer, Art, and Play", Internet.
- MADISON, G.B.: "Is Hermeneutics Necessarily Conservative?", Internet.
1998
- NAVIA, Wálter: *Formulación de un modelo integral de competencia comunicativa* (tesis doctoral), (inédito).
1989

- SEARLE, John R.:
1967 "Human Communication Theory and the Philosophy of Language: some Remarks", DANCE, Frank et alli.
- 1980 *Speech Acts*, An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge Univ. Pres, 1969. Traducción castellana: Madrid: Cátedra.
- 1971/76 "A Taxonomy of Illocutionary Acts" (Reprinted form Minnesota in the Philosophy of Science, Vol. 6). Reproduced L.A. U. T. Trier.
- 1972 *The Philosophy of language*, Oxford Univ. London: Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig:
1922/73 *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial.
- 1958 *Philosophische Untersuchungen*, Basil: Oxford, Blackwell.

La nomadización de la migración: una lectura de los tejedores de la noche de Jesús Urzagasti¹⁾

ANA REBECA PRADA LA MADRID

En anteriores artículos se trató la conceptualización de la cultura como viaje, enfrentándola a una teorización del viaje como nomadismo, de modo de establecer un instrumento crítico tenso pero muy productivo, que pudiera leer la densidad de la narrativa de Jesús Urzagasti (Gran Chaco, 1941) en cuanto ésta tiene de crónica de viaje migratorio y de construcción literaria de un sujeto viajero nómado². En este contexto, se hace evidente que *Los tejedores de la noche* (1996) es la novela que, entre las cuatro hasta hoy publicadas, más intensa y explícitamente trabaja lo nómado. Podría decirse que en ella Urzagasti diseña salidas nomadizantes muy concretas para sus elaboraciones sobre la migración.

- 1 Una versión levemente distinta de este artículo forma parte de una investigación concluida de mayor aliento, la que trata sobre la migración y el nomadismo en las cuatro novelas de Jesús Urzagasti (*Clirica*, *En el país del silencio*, *De la ventana al parque* y *Los tejedores de la noche*). Quiero agradecer al Instituto de Estudios Bolivianos, el que del año 1994 al 1998 auspició, promovió y cobijó mi trabajo de investigación en torno a la obra de Urzagasti. En el ambiente cálido y de diálogo que encontré en el Instituto durante los años mencionados, desarrollé las ideas principales que constituyen hoy el trabajo terminado, de pronta publicación en forma de libro.
- 2 Ver, sobre todo, "Migración y cultura en la narrativa del escritor Jesús Urzagasti" (*Estudios Bolivianos* 1: 413-445); "El discurso auto/crítico de las ciencias sociales y humanas: revisión teórica de autores centrales" (*Estudios Bolivianos* 2: 365-435); y "Notas sobre viaje cultural y nomadismo: revisión de discrepancias y posibles puentes entre conceptos provenientes de los estudios culturales comparativos y cierto pensamiento postmoderno" (*Estudios Bolivianos* 3: 143-282).

Lo nomádico no constituiría, sin embargo, *otra cara* o una *cara tardía* de la obra del escritor chaqueño, sino de flujos entrehilados en las elaboraciones incluso más fuertemente ligadas al viaje cultural (particularmente las de En el país del silencio). Se puede decir que esta narrativa imagina la posibilidad de una *migración nomádica*, sobre todo cuando en la novela que aquí se tratará se atestigua la creación de la casa del nómada, Buen Retiro, además de la confección de un verdadero manifiesto nómada.

Debe recordarse que, en general, las novelas de Urzastegui no dejan de aludir o, por lo menos, de tener como un telón de fondo constante, las condiciones materiales de la migración y la historia que la determina, el arrancamiento que significa el abandono de la tierra natal, el trance por demás complejo que implica el paso a la ciudad. Simultáneamente, sin embargo, esta historia de viaje es la historia de un migrante excéntrico, asediado de muy niño por las preguntas por el ser y de muy joven por el llamado de la poesía, cosa de que el viaje a la ciudad también es un viaje *intelectual*. La imbricación de estas dos vertientes hace que tanto la migración como el viaje intelectual sean en verdad excéntricos y, al mismo tiempo, profundamente apegados a la herencia cultural de origen: que la penuria de la migración y la ética de vida heredada cimienten la obra literaria, y que la obra literaria, nutrida de todo ello, participe en la superación de la penuria material de la migración.

La nomadización en esta narrativa, entonces, no existe sino en tanto se vincula a la historia de la migración, rebasándola sin embargo. No se trata de un viaje, de una “fuga” hacia afuera, sino, todo lo contrario; se trata de una huida hacia lo más interno, hacia adentro -lo que, curiosamente, es lo más “exterior” o “externo” a la realidad confeccionada por la historia oficial. Sólo ganando la lucidez que implica el enfrentamiento con lo profundo negado, con el silencio silenciado, es que el narrador sustenta su condición y su mirada exflicas, contrapuntuales y, finalmente, nomádicas. Elige ahondar su incooptabilidad respecto a las lógicas ciudadanas, modernizantes; rechazar la sedentarización en la que tendría que desembocar el viaje del migrante. Por otro lado, a diferencia de ser el alejamiento violento e irreparable de la tierra natal (un exilio irreversible, por ejemplo) lo que desencadena una especial vigilia crítica, lo que la provoca es la más férrea y, a su vez, plástica adhesión a lo propio chaqueño (un “exilio” reversible no sólo física, sino imaginariamente) y a lo más característico de lo colectivo boliviano.

1. Índices nomadizantes en las primeras novelas

a. Tirinea: novela nómádica

En su artículo "Del nomadismo: Tirinea de Jesús Urzagasti," escrito entre 1977 y 1978,³ Luis H. Antezana reconoce, a partir de las "precisiones afirmativas de la vida" que recoge de El Anti-Edipo de Deleuze y Guattari, una lógica nómádica central en la confección de Tirinea. Según esta lectura, la novela entrehila dos series, "lo ya-vivido y lo actualmente-vivido," articulándolas a partir de esa "lógica nómádica que dispersa las inscripciones." De esta forma, "tienden a salirse de la literatura," pasando como procesos por la "'máquina literaria' para producir una salida hacia el mundo" (146). Además de esta particularidad, existiría en la narración un procedimiento por intensidades, el que está ligado a la "sobredeterminación de los recuerdos," al presentarlos como "algo inmediatamente vivido y, al mismo tiempo, bañado de nostalgia," y como relacionados a "una actividad explícita y meramente 'literaria'" (152). La escritura, de este modo "sería productiva de intensidades que tienden a integrarse con lo vivido," siendo lo vivido una "intensidad presente (aquí, ahora) necesariamente pasajera:" es así que Antezana detecta en cada "fragmento instantáneo" el devenir y no la permanencia. Dice: "El movimiento productivo de la escritura tiende a re-encontrar el movimiento característico de lo viviente. Los 'recuerdos', que solemos conceptualizar como algo dado, ya-detenido entran, por la escritura misma, en un proceso de transformación" (153). De este modo, la escritura se contagia de la precariedad y fluidez de los acontecimientos vividos.

Respecto al carácter nómádico de la novela, Antezana reconoce particulares desplazamientos a los que estarían sometidos los fragmentos que la constituyen. Encuentra que Tirinea es una novela "de territorio y desplazamientos territoriales;" de espacios que se comunican "no por contigüedad sino por desplazamiento:" "Los diversos 'sujetos' que habitan la novela transcurren ocupando y desocupando lugares," los que, además, no son de la misma índole. Hay territorios referenciales (los lugares del Chaco, por ejemplo) y los contruidos por la narración (Tirinea, por ejemplo), siendo la narración misma, además, otro territorio recorrido. Así, puede reconocerse "un conglomerado de múltiples espacios," en los que es posible perseguir "la lógica de los desplazamientos que los vinculan y transforman." Se avanzaría territorializando, saturando, rompiendo y reterritorializando: se está

3 Ensayos y lecturas (La Paz: Ediciones Altiplano, 1986): 143-193.

siempre pasando de un territorio a otro, pero al pasar a uno nuevo, se produce la “apropiación” del que se abandona. Dice Antezana que “[t]odo pasa, pero nada se pierde:” “Cada territorialización ‘echa raíces’,” pero no puede sino partirse, aunque resulte doloroso. Hay un rechazo a la detención definitiva (155).

La “vocación nómada” de Tirinea vista de esta manera establece, sin embargo, un vuelco muy fuerte hacia el pasado (que es pues un territorio, un “territorio de territorios”), “hacia los precedentes.” Antezana percibe que, a pesar de lo nostálgica que es la novela, ésta avanza “contra el pasado, hacia adelante, como quien avanza contracorriente, contra-el-tiempo:” “Tirinea es la creación de una condición tal que -sin remordimiento ni mala conciencia- el pasado pueda ser abandonado o intensificado en relación al presente.” La novela desarmaría la “máquina del pasado para reconocer su funcionamiento” y así armonizarla con el aquí y ahora, de modo que, además, “los recuerdos comiencen a funcionar todavía más eficientemente” (156).

Bajo esta percepción, “Fielkho anda a la deriva mientras opera la forma de los desplazamientos;” son las circunstancias las que lo van desplazando. Su educación es el modelo básico: pasa de un nivel a otro, así como de un lugar a otro; pero a él se entrelaza la “costumbre de cambiar territorialmente.” Es este nomadismo el que, según Antezana, le permite “escapar de las sujeciones propias al sistema educativo,” siendo “un estado naturalmente nómada” que precede a lo educativo (157-8). El sistema educativo funcionaría con una “aparente lógica nómada,” cuando en realidad se trata de un sistema jerárquicamente determinado que oculta su sistematicidad y su propósito sujecionador, deteniendo finalmente al sujeto y colocándolo “en un ‘lugar apropiado’ que . . . es un lugar de servicio al sistema” y su mantenimiento (159). Auténticamente nómada frente a este sistema de sujeción, Fielkho se desplaza hacia otros territorios, adviniendo la literatura como un “otro territorio donde otro juego de pasajes deviene posible:” “la re-armonización de Fielkho con el mundo que, entre otras cosas, puede entenderse como una salida del sistema dominante -señalado en el sistema educativo- y el acceso a la libertad personal, que no es otra cosa sino una complicación no-sistemática sino amorosa del mundo” (160).

Antezana figura a Tirinea como una novela fragmentaria, pero la entiende no como una “colección heterogénea de fragmentos,” o “una síntesis ordenada . . . de lo caótico:” “se detiene, se desplaza, se asienta, no acaba de hacer algo y ya levanta

tiendas . . . : pasa por la vida intensamente" (160). Se trata de una narración "en perpetuo movimiento," de un nomadismo que "implica la intensificación de los fragmentos," suponiendo cada pasaje un previo asentamiento. En cada territorio por el que pasa, "Fielkho intenta construir . . . algo suyo propio," sin que deje todo esto de estar marcado por "un esencial gesto de inacabamiento." En este sentido, el nomadismo de Fielkho es definido por Antezana a partir del hecho de que "el nómada, en rigor, no construye, se asienta," estando así nomadismo e inacabamiento fuertemente ligados. El inacabamiento, sin embargo, no implica para nada una frustración: se trata de "realizaciones de su vocación nomádica." Encuentra Antezana que la escritura misma "es el mejor ejemplo de este proceder: Fielkho, en rigor, nunca acaba de escribir nada, nada de lo suyo adquiere el -finalmente ambiguo- estatuto de 'obra'" (160-1).

Dice Antezana: "Tirinea es el relato inacabado de Fielkho. Feliz de la vida, Fielkho abandona su relato Se ha ido, ciertamente, a otro territorio dejando, como siempre, su obra... inacabada" (162). Se establece que Fielkho ya no necesita de la literatura, siendo ésta no "una dimensión ajena o contraria" al mundo o la vida, sino "simplemente un camino (entre otros) para lograr el acercamiento fundamental" (164-54). La literatura, en todo caso, no es algo a utilizarse, no es mero medio hacia otra cosa: ella también "adquiere un nuevo sentido," deviniendo un "canto a la vida," una literatura "capaz de cantar a la vida." Puede hablarse, así, de una "literatura intensa," "feliz" (165-6).

La vocación nomádica está ligada, por otra parte, al trabajo sobre la muerte y el destino en la novela: "Las vidas individuales devienen afirmativas en la medida que cumplen su vocación nomádica, en permanente contacto y experiencia con la muerte," entrando la experiencia de la muerte "en una dinámica intensiva" y convirtiéndose así en "parte de la afirmación." "Puesto que viviendo intensamente colaboraríamos con el destino armonioso," agrega Antezana, "la muerte que nos espera al final de cada vida individual sería una muerte, digamos, 'transfigurada'" (173).

Por último, y tocando el tema de la plenitud en el contexto del análisis de las inscripciones míticas de la novela, Antezana retoma el fragmento de la novela en que el narrador dice: "soy lo que dura el coito entre la vida y la muerte; no tengo arte ni parte en lo que hacen esos obstinados amantes y como estoy privado de eternidad, soy el único que aspira a ese hermoso silencio" y plantea la instauración

de una “experiencia de la plenitud,” la que está ahí para ser aforada por el hombre. De ello, emerge para el crítico una generalización: “el hombre sería aquel , que no siendo eterno y/o pleno, define su naturaleza en la ‘añoranza’ de esa plenitud. Puesto que los arquetípicos amantes poseen la plenitud, sólo por el hombre ella tendría sentido. No estar en la plenitud sino desearla hace del hombre un ser esencialmente nómada” (190).

Esta lectura de la primera novela de Urzagasti da pautas muy sólidas para leer las características centrales de la narrativa de Urzagasti en general. A la luz de este ensayo, el matiz nomadizante de esta narrativa sería más bien una particularidad de fondo, definitoria, ya que la fragmentariedad y el paso de una cosa a otra prevalecen a lo largo de las cuatro novelas. El recorrido de los narradores por diferentes territorios, por distintos lugares y registros; la permanente creación de espacios, y el desplazamiento por unos y otros, serían parte, así, de una corriente constitutiva de textura nómada. Las novelas podrían leerse, en este sentido, como diferentes inflexiones de esta fuerza de fondo, tan refractaria a la sistematización, al detenimiento y a la sujeción.

b. De nómadas “verdaderos”

Es fundamental tener en mente que uno de los modelos centrales de viaje y proceder ético para los narradores en En el país del silencio es el de los maticos. No sólo en cuanto al viaje físico que despliegan por el territorio chaqueño, sino en cuanto al viaje por la vida. Desde niños, los narradores observan a estos seres que desaparecen el momento menos pensado “sin decir esta boca es mía.” De los maticos, dice El Otro, una de las voces narrativas de esta segunda novela de Urzagasti: “pasaban de vez en cuando por el pueblo, se quedaban una tarde o dos días y en menos de lo que canta un gallo salían disparados como si se los llevara el diablo” (36)⁴.

Su infancia está poblada de maticos, guaraníes, tobas, tapietes, chulupis, chorotis y chiriguano. Los maticos no presumían de ser los más avisados de tales primitivos, pero tampoco eran los más tímidos: solían asentarse como pájaros, en cualquier árbol, pero el momento menos pensado salían escapando como si se los llevara el diablo y toda la fuerza del mundo resultaba insuficiente para detenerlos. Por lo demás, cuando un pleito menor se hacía mayor, optaban por lo mejor y

⁴ Se cita, a lo largo de todo este estudio, de la única edición en español (La Paz: Hisbol, 1987).

cortaban por lo más sano: quemaban todas sus pertenencias y abandonaban el maligno lugar, sosegados por la paz y la hermandad que habían reconquistado con este sacrificio. (224)

Estos viajeros no sólo inspiran admiración a los narradores por su capacidad de desaparecer, presentar un inaudito desapego por las posesiones de cualquier especie, y preservar bajo cualquier circunstancia su tranquilidad; sino por una sabiduría que en principio deja al niño asombrado -“quedábamos en ayunas”-, y que, posteriormente, convence al adulto de una “notable ignorancia” y un “valiente nomadismo.” Dice El Otro: “Eran la noche entera, intrépida y sin fallas, con una sola luz en la frente: la determinación tajante de desaparecer sin decir esta boca es mía” (36). Cuando Jursafú, otra de las voces narrativas en En el país del silencio, reflexiona en torno a que pensar o caminar “son actos que van espontáneamente contra la propiedad, que no tiene ningún origen noble . . . , puesto que de algún modo significa usurpación,” recuerda la “ejemplar conducta” de los matacos: “Tales primitivos no han sucumbido a la tentación de alambrear o cercar sus posesiones, precisamente porque, andariegos como son, han conseguido a través de su valiente nomadismo una más vasta y noble idea de lo que es poseer la Tierra” (277). El primer pensamiento de posesión que desencadena la propiedad de tierras en el mundo es imaginado por Jursafú como el acto de un degenerado.

La particular forma de conducirse de los matacos en torno al nombre también es una práctica asumida por Jursafú: “el mataco aún es fiel a la costumbre de asumir el nombre de cualquier forastero, siempre que éste lo haya deslumbrado con alguna virtud infrecuente” (222). Ese índice primario de la identidad y de la identificabilidad de las personas es manejado de manera muy plástica, desenganchándolo de un régimen identificatorio para recomponerlo en una práctica afectiva coyuntural. Él encuentra esta conducta “nada habitual entre los ‘civilizados’,” y entiende que sus motivaciones son de orden ético, estético y religioso. En todo caso, sabiendo que el nombre es “el código secreto de un ser humano” -un código cambiante, pues, en lo que respecta a estos nómadas-, El Otro establece que los *actos* de éstos son los que “constituyen la escritura de ese código” (225). El nombre cambiante del narrador en la narrativa de Urzagasti⁵ y luego la desaparición de nombres (en De la ventana y Los tejedores de la noche) es en este sentido por demás elocuente.

5 En En el país del silencio explícitamente se habla de cómo Fielkho, el narrador de Tirinea, cambia el nombre por el de Jursafú, no siendo éste el único cambio de nombre ocurrido en este sujeto textual en los diversos escritos por los que transita.

Al conversar con Fortunato Gallardo, mataco que asume el nombre de uno de los grandes “violineros” chaqueños, Jursafú aprende que el trabajo se encuentra entre los escasos gustos del siempre austero nómada, junto a los gustos por viajar y amar. Eso sí: se trata de trabajar de vez en cuando, “sin que el trabajo le resulte un estorbo para su ocio,” pero, asimismo, “sin que la ociocidad lo lleve a mendigar” (222). El trabajo, pues, no es más que un medio que asegura un ocio fundamental, y una libertad absoluta de movimiento.

El desenvolvimiento de los nómadas chaqueños en el lenguaje, por otra parte, es fórmula que los narradores de En el país del silencio adoptan y confirman en otros personajes. Se trata de manejarse con ductilidad entre los lenguajes del mundo cotidiano, “profanado,” y los lenguajes secretos que se conservan “en silencio.” El Otro expresa esto de la siguiente manera: “En estos lares todos sabemos -principalmente los maticos- que hay un lenguaje cotidiano y otro invisible y que es arte de almas ancianas caminar con un pie en la senda diurna y con el otro en la noria de la noche, sin que una pata estorbe a la otra” (70).

De muchas formas, pues, los maticos son parte de ese modelo primario de vida, absoluto en su ética y en su definición radicalmente ajena a los dictados de poderes exteriores. Son la encarnación más pura de la libertad—y por ello mismo, instancia de enorme vulnerabilidad, a decir del narrador de De la ventana al parque. Estos “mundos cerrados” constituidos por tan “extraños habitantes de la tierra,” esta sabiduría y magia, resultan muy difíciles de entender en nuestro días (85). En este sentido y reflexionando acerca de su propia itinerancia por casas ajenas desde que llegó a La Paz, El Muerto, la tercera voz narrativa en En el país del silencio, recorre la historia del advenimiento de la “geografía explorada y demarcada” (la territorialización realizada a partir de la lógica de la propiedad), desplegada por sobre el “espacio innominado” del tiempo y el espacio originales. Debido al espíritu fundador del hombre, la naturaleza circundante habría sido convertida en hogar humano: “huella que nos devuelve la seguridad en nosotros mismos.” “Retrotraerse hasta la hora original” resulta, pues, “un descomunal esfuerzo:” “en ese espacio innominado el alba no era aurora sino la exclusiva incertidumbre; la noche, el peor de los desconciertos; la mente y el corazón, una bolsa de sorpresas” (365). Los nómadas, que no tienen un hogar y levantan al final del día “una choza precaria para sosegar la fatiga,” y que al amanecer parten nuevamente en busca de nuevos territorios, “son los poseedores lúcidos del espanto inicial y se han vuelto andariegos para alejarse de las minorías apoltronadas, ajenas a la mágica ruta del

caminante" -son los que vulnerablemente habitan aún el espacio innominado y la hora original. Es decir que a partir de esta figura que se arma de ellos, estos caminantes viven territorialmente en un espacio originario no hollado por la demarcación humana; pero lo hacen *simultáneamente* a la territorialidad demarcada por el hombre, no como una anterioridad o un rezo. Incorporándose claramente a esa raza de hombres que han hecho del mundo su hogar, El Muerto agrega:

Y para mi capote digo yo: "Cuando uno observa que las teorías económicas y la ruda práctica están gobernadas por el argumento de las comodidades, llegando al extremo, tan corriente hoy, de almacenar diversos utensilios por el sólo gusto de esclavizarse; cuando para justificar tales deficiencias, presentadas como logros modernos, se apela a curiosos razonamientos; cuando todo ello sucede, el cuerpo no puede más y vocifera: Para el gran viaje es necesario aligerarse de cualquier insulso peso." (365)

La nomadización del transcurso del viajero se hace evidente sobre todo, pues, en El Muerto (que no es sino parte de un sujeto narrativo múltiple que también constituyen El Otro y Jursafí), el que, al cerrar En el país del silencio, confiesa "saber exactamente quién es." Al saberlo, su paso se torna ajeno, inasible para todo orden que no responda exclusivamente a las definiciones personales establecidas a lo largo de la novela:

me doy el lujo de caminar sin documentación que me acredite como damnificado en el mundo de las ganancias y las pérdidas, sin cédula que me identifique ante las autoridades, ni brújula que me oriente hacia la mansedumbre de la rutina; sólo voy en pos de la sombra sagrada, donde saltan y revolotean los elementos diversos y contradictorios de la vida, la inagotable vida, resplandeciente y grandiosa en su sencillez. Convertido por las pérdidas en un ser sin nombre, me dirijo a la fiesta de mis congéneres. (373)

Se formula una inasibilidad, una ilegibilidad respecto al Estado, su lógica y su cultura, y respecto a los órdenes de la historia oficial.

c. De otras experiencias nomádicas

Pero no son sólo los verdaderos nómadas de tierras chaqueñas los que captan el interés de los narradores para constituirse en modelos centrales de vida: circulan

por las novelas de Urzagasti personajes que no siendo “formalmente” nómadas, constituyen experiencias de vida con claros matices nomadizantes. Éstas son celebradas por los narradores de las novelas como confirmación de que la vida puede y debe vivirse incanjeable, auténtica, intensamente, en el seno mismo de una historia que ha tendido a destruir, precisamente, esos lugares que le son menos asibles, menos legibles. Al establecer que muchos de estos personajes han desaparecido y al hacer mediante la voluntad de la memoria que pervivan en la imaginación literaria, los narradores de esta narrativa les conceden una vida perdurable. Los prolonga, además, al construir para sí mismo un camino nomádico. El callawayá Salazar es hombre que -“como todo buen aymara”- conoce de muchos oficios. Aparte de ser un experto en la ciencia de las plantas curativas y un viajero paradigmático, un sabio que supera diversas fronteras a partir de su sabiduría milenaria, Salazar es albañil, carpintero, tapicero, experto en flores y tejidos, hojalatero y cerrajero. Su desprecio por la acumulación de dinero y su fraternidad ilimitada hacen de él uno de los personajes fundamentales de En el país del silencio. La versatilidad práctica en la vida cotidiana y la ductilidad intersubjetiva en el viaje ubican a este personaje en un lugar de difícil vulneración por parte de fuerzas externas que intentarían ya no una clasificación, sino una mínima definición de esta particular subjetividad. Particularidades análogas perciben los narradores de la novela en otros aymaras, como Miguel Tintaya y Guillermo Soliz, que trabajan en un matutino pacheño con Jursafú. El primero, erigido en ejemplo especial de capacidad de trabajo y bondad, le hace decir a El Otro: “un hombre bueno personifica la santidad en la Tierra y luce la condición del paria y a menudo la del intocable. Tal ocurre en la naturaleza, que alberga a pájaros y árboles de manifiesto carácter sacro” (263). El segundo, joven que “se siente cómodo entre sus propias tradiciones,” “es un ser gobernado por promesas que el hombre de negocios nunca ha de comprender:” “Gana una miseria, pero reúne lo que puede durante el año redondo para bailar como un condenado en la Tradicional Entrada de la Festividad de Nuestro Señor del Gran Poder,” lo que para El Otro reproduce la hazaña del camello, el que “bebe una sola vez al año para cruzar sin contratiempos el ancho desierto de los doce meses” (307-8).

De entre los personajes chaqueños, que son muchos a lo largo y ancho de esta narrativa, las experiencias de Pila Ramos, de don Victorino Guzmán y de Pancho Francisco son tal vez las que ejemplarmente expresan vidas “parias e intocables” como las que se detectan entre los aymaras.

Pila Ramos es un hombre de “gran talento para la soledad” que retoma constantemente a las reflexiones de los narradores, no sólo por su rica expresividad metafórica y refranera, sino porque, yendo a contrapelo de “las premoniciones y esperanzas de sus confiados familiares,” “se internó al bosque, selva frondosa que los hombres en penosas jornadas habían logrado abandonar” -dejando atrás, pues, la “huella humana” y reinsertándose en el “espacio innominado.” El “incomprensible” Pila Ramos es dado por muerto. Sin embargo, luego de algunos años, vuelve a la aldea, sin que nadie sepa qué pasó en verdad por ese “pecho solitario:” es hombre que se convierte en indescifrable misterio. Sus visitas a la aldea son esporádicas, “como si de esta suerte quisiera evitar que su resucitada inclinación por lo humano se convirtiera en peligroso hábito.” Volvió distinto, irreconocible: “Terminó en un extrañío, no tanto por sus ásperas costumbres o su desaliñado aspecto, sino porque había contrariado y finalmente transgredido leyes que sintetizan el esfuerzo de muchas generaciones.” Su retorno es recibido por los habitantes de la aldea originaria de los narradores con afecto y simpatía. Los favores que éstos le deben a este “inocente aventurero” se convierten en voluntad de protegerle, lo que a decir de El Muerto es un homenaje “que suele rendir una colectividad a quien transitó por senderos desconocidos y se expuso a inenarrables riesgos.” Obviamente el narrador se refiere a la colectividad fronteriza, no a la urbana. El bosque, sin embargo, se convierte en la morada definitiva de Pila Ramos, habiéndose convertido en hombre de diversos oficios y de contradictorias características. “[E]ra más desconfiado que las vizcachas,” relata El Muerto: “siempre hufa a tiempo al monte.” Se trata de un destino, pues, vivido “de acuerdo a los dictados del corazón:” “Libre de vocación, absorbió con entereza los coscorriones que le propinó el destino a cambio de su independencia” (198-9)⁶.

6 Según la versión que da de este entrañable personaje el narrador de De la ventana al parque (La Paz: OFAVIM, 1992) -se cita a lo largo de todo el estudio de esta edición-, Pila Ramos “encaraba la selva con un estilo que era pura insubordinación.” Se trataba de “una inteligencia de primera línea que decidió emplearse en el mero vagabundeo por quebradas y cerros, sobre todo durante la noche, porque en cuanto salía el sol el sueño lo tumbaba en cualquier hondonada que le garantizara silencio y lo pusiera a salvo de los impertinentes labriegos” (56). Es en este sentido que “estaba más allá del miedo, de otro modo jamás hubiese dormido en el monte” (75). Proclamaba a los cuatro vientos el haberse liberado de las obligaciones mundanas, “con esa inocencia tan propia de los seres creadores e inútiles a la vez.” Agrega el narrador: “Pila se había librado de la degradación que impide mirar las cosas tal como son; era un animal tan espléndido que los idiomas le sobran” (56). Libre, a su vez, y como todos los personajes amados por estos narradores, del odio, Pila Ramos “cuando más destilaba indiferencia luminosa ante hechos y seres que no le concernían, por ejemplo: la ciudad y sus habitantes” (58). Es interesante el trabajo que realiza este narrador en torno a la percepción que se tiene de este personaje; siendo en verdad un iluminado: “La reflexión le estaba vedada en presencia de sus congéneres, ante ellos sólo se manifestaba mediante actos que configuraban un pensamiento totalmente irracional, cuya única ley era el juego y la invención. Los más juiciosos quedaban desbaratados para siempre” (60).

Un “lugar de preferencia” ocupa en la memoria de los narradores la figura de don Victorino Guzmán, quien, según el narrador de De la ventana al parque, sabía secretamente que Pila Ramos “era su retrato oscuro, o sea el retrato oscuro de un santo.” Ambos chaqueños, “autónomos y desprendidos,” “podían jactarse de haberse librado de las obligaciones mundanas” (56). En cuanto a don Victorino, este jovial carpintero y agricultor, así como está personificado en En el país del silencio, un día se enfermó y vivió veinte años con un mal -al asma-, “sometido a la ronca injuria de no saber qué deudas estaba cancelando:” “Se aguantó más de lo que pudo, pero un buen día amaneció encarajinado, de modo que dejó mujer e hijos y se fue al monte a cortar madera, al centro de la selva . . . , en la plenitud del silencio vegetal.” De ese viaje Guzmán vuelve sano y convertido en curandero, habiendo entrado en acuerdos con el demonio. El monte, en todo caso, se convierte en su morada definitiva. En una visita que El Otro le hace en su nuevo hogar, lejos de la huella humana, se convence de que estaba hablando con un sabio, “con un hombre que había tenido tratos con el mal” y al que “no se le antojó recular.” A decir de este mismo narrador, “su mirada despedía fuego, la llama que no admite insinceridad ni aquí ni al otro lado y, sin embargo, su semblante se transformaba de vez en cuando en la bondad andante.” El ex-carpintero le cuenta a El Otro toda su historia; la primera vez que vio al diablo y que, por ser muy joven y no tener el temple “de los que ya se lo han caminado al mundo,” salió “cagando del lugar,” y la segunda aparición, mucho después, frente a la cual se da cuenta que “no había caso de dar vueltas ni tiempo para tener miedo:” “sabía que el destino nos lleva hasta donde vamos a llegar antes de despeñarnos.” El diablo le promete salud y le concede el don de la curación. De entre las cosas que el narrador recuerda y puede confesar de ese encuentro, rescata aquel pedazo de sabiduría que el viejo curandero le regala: “el Universo está distribuido en justas cantidades y . . . es deber ineludible de hombres honrados y mentes despiertas continuar con la combinación correcta.” Luego de dejar esta morada instalada en medio del monte, El Otro piensa que “toda la vida lo estaría aguardando la imborrable voz de don Victorino” (173-5)⁷.

La historia de Pancho Francisco, así como se lo elabora en En el país del silencio, es un poco distinta: se trata de un mudo que los narradores conocen en su niñez. Parecía este personaje “aturdido por una constante borrasca,” dando la sensación de una “insoportable lentitud mental.” Vivía rodeado de indios guaraníes, mestizos

7 El narrador de De la ventana al parque agrega sobre este admirado personaje que se trataba de alguien que “salía como cualquier fulano a los poblados . . . , pero sólo él podía retomar a su soledad con la mirada diáfana para recibir la noche del mundo,” tratándose de uno de esos seres que “administran el silencio con sabiduría inusual a cualquier época” (55).

y blancos, siendo él un mestizo de “hembra guaraní y jinete matakó:” “su fluido silencio hacía sospechar que alguna vez habló con similar fluidez el musical idioma guaraní y el lenguaje invisible de los matakos.” Por largas temporadas andaba descalzo “y con amor por la tierra,” no siendo estrafalario, “sino el resumen de la miseria que alguna vez alcanza la dignidad de la desnudez.” Llegaba de tanto en tanto a la casa del niño, se quedaba por algún tiempo, y luego “sin previo aviso se perdía, levantaba vuelo para sumir de nuevo un destino que sólo él entendía con intensidad y cariño.” No volvía a veces sino después de años, luego de haberse pensado en su posible muerte: “Pero no sucedía así: la noche menos pensada retornaba en plena oscuridad,” comiendo como si fuesen granos de maíz una luciérnaga que tenía en un frasco. Volvía de una lejana provincia por la que sentía gratitud y admiración, habiendo conservado, a pesar de haber llegado a la adultez, una inalterable edad infantil. Un día desapareció para -esta vez definitivamente- nunca más volver. En el recuerdo del memorioso narrador adulto, el mudo resulta “el prototipo del loco,” con “algunas características del santo” (246-7), sin embargo:

Pancho Francisco era el extraño en la conciencia de los seres vivientes, el extranjero que había logrado conceder a su estancia en la Tierra el primor de la cosa que no ofende, que no altera el silencio de los astros con un largo sollozo, que no piensa, que prescinde de la orientación oficial de los hombres y que, fundamentalmente, es el trampolín de sí mismo para alcanzar un sosiego que no ha pedido y que en él se agiganta y ennoblece. (247)

Este personaje que pasa como un suspiro en la vida de los narradores, los deja pensando en lo nervioso que un ejemplar como él puede poner a un filósofo clásico. Se alude con ello a la impotencia de tal sabio ilustrado frente a la absoluta ajenez encarnada en Pancho Francisco respecto a las categorías con las que se lee a los seres que transitan el mundo. Se lo admite, por otro lado, como modelo para aquel niño convertido en adulto -el narrador-, “que presume de saber leer lo que ni siquiera ha podido escribir, que para su desgracia o felicidad no es mudo ni es un loro, lo que en buenas cuentas significa que a través del lenguaje está obligado a recuperar el silencio primordial” (247-8).

Y, por último, don Jorge Arce y Tarairí de los Montes, dos experiencias vividas por el joven viajero a poco de su llegada a la ciudad de La Paz. Se trata de dos personajes totalmente distintos en los que, sin embargo, Jursafú, también en En el país del

silencio, encuentra una solidez humana y ética sin concesiones. Completamente ajenos al culto del dinero y el poder, estos hombres se desplazan por la ciudad portando sus penurias sin lamentarse ni protestar y, además, apiadándose por las penurias ajenas. Don Jorge le transmite al joven chaqueño la lección del desprecio por el dinero, y de la cautela a tenerse frente a la posibilidad de “tener alma de enano” y “pinta de mercader:” “Con monedas en los bolsillos tendrás todo en ese mundo, menos la garantía de acceder con nobleza a los conocimientos. Si quieres evitar desagradables sorpresas, ni te metas a buscar poder . . . Si no deseas que te manche sombra alguna, vive bajo el mediodía de tu alma” (272).

En el poeta Tarairí de los Montes, el joven inmigrante de En el país del silencio encuentra una persona que se las había arreglado para “conformarse con poco y amar la vida como si se tuviese mucho” (311). Asumiendo como natural la incompreensión del mundo respecto a su escritura, el poeta es un convencido comunista, a quien torturan los anticomunistas del gobierno. No siendo de un verdadero militante “hacerse a la víctima,” el poeta le explica que asumir ese rol es afrontar “el brutal poder de los opresores” (313). Ante la férrea adhesión a esta fe política y la simultánea excentricidad del poeta, su joven amigo chaqueño se da cuenta que “la imaginación le alborotaba el método,” entrepapelando “aquello que con tanto afán había ordenado y clasificado su espíritu de militante” (312). Jursafú le escucha decir que él “no se quejaba ni a palos,” que tenía que estar bien, “porque nadie en este mundo podía estárselo por el,” resumiendo de la siguiente manera la clave para estar siempre bien: “No se acostumbre a nada, camarada, ni por las putas -esta es la clave-; porque la costumbre pesa más que la vida en las tareas de un verdadero revolucionario” (313-4).

Aparte de estos personajes, están los que propicia De la ventana al parque, como el “cimarrón” y andariego Santarra, “animal que parecía haberse escapado de la muerte,” llanero “alma bárbara” que “imponía otros códigos, arbitrarios, seductores” y que no disponía de casa, animales o herencia, lo que le permitía caminar “suelto por el mundo” (36-7, 43). Este mulato, a decir del narrador, portaba consigo un alma de errante difícil de mellar (51). O José Audivert, loco además de sordo y mudo, “un ser imprevisible en extremo, envuelto en tanto silencio, con semejantes bigotes y botas y encima solitario a prueba de balas,” y un violinista que tocaba con “un dominio que no pertenecía al mundo de los hombres.” Pila Ramos le prodiga a este personaje una secreta admiración, porque “había logrado casi sin esfuerzo aquello que al él le demandó penurias sin cuento: actuar con absoluta independencia,

pero poniendo el sello de lo fatal e incorregible” (64, 76). O el tío Héctor, cuyo andar aéreo, silencioso, como de otro mundo, delataba una vida vivida como si se estuviera muerto, “como un fantasma perturbado por la luz.” Su presencia suministraba a su paso “la sensación de que el mundo obedece a leyes inviolables que sólo los incautos desdennan,” manteniendo “un lazo de otro orden con seres y objetos:” “su sola existencia constitufa un revés para el hombre de alma hirsuta y conducta pendenciera” (42-3, 71-2). O el Tuerto Aguilera, “caminante botarate y más loco que una cabra,” a quien ningún hombre en la tierra espantó, “a despecho de no tener dónde caerse muerto,” pero a quien el diablo dotó de invulnerabilidad e inocencia. Al Tuerto le gustaba “parar un tiempo en las casas, ayudando en lo que sea,” coincidiendo con el Pila Ramos en que nadie los extrañaba, “que es la cosa más grave y triste de la vida, aunque a ellos esto parecía importarles muy poco, por no decir nada.” Añade el narrador: “Sin saberlo, se comportaban como hombres muy grandes, es decir, vivían sin ilusiones, y menos con la ilusión de que alguien pudiera extrañarlos” (65-6, 75).

2. Los narradores y el nomadismo

Es importante retomar ese estado “naturalmente nomádico” del que habla Luis H. Antezana y que precede a las experiencias posteriores de los narradores, como la del acceso a la escuela y el viaje a otros espacios y vivencias. Es necesario recordar que el niño rememorado por los narradores adultos de todas las novelas -y como lo expresa sintéticamente En el país del silencio- “creció como un perfecto animal, sin cumpleaños y ajeno a los templos, sin otro bautizo que no sea el sigilo de estar en la Tierra sin estorbar a nadie” (103). Esta experiencia primera (que además incluye el haber aprendido a *caminar* antes que a *leer*, como recuerda el mismo Antezana) tiene que ver, además, con la dúctil sensibilidad del niño respecto a la comunicación de los diferentes órdenes de la naturaleza, y con la particular percepción de lo social como comunidad, cohesión y felicidad, desembocando en una práctica nomádica múltiple, que no sólo establece una movilidad muy fluida a través de espacios y registros, sino también a través de tramados y retramados intersubjetivos.

La plástica adopción y adaptación de lo que percibe el viajero en sus prójimos admirados -en una comunidad de almas afines que se complejiza conforme transcurre el viaje-, en el contexto de un diálogo con ellos desde una subjetividad muy atenta y abierta a la comunicación verdadera, hacen que los nomadismos de las experiencias arriba sintetizadas entren en su vida y la enriquezcan

autovalorativamente, alertándolo permanentemente acerca de las seducciones de la sujeción, la concesión y el detenimiento empobrecedor. De algún modo las identidades -partiendo de las de los narradores- están pensadas en esta narrativa como condicionadas por el encuentro con la alteridad, estando este encuentro sustentado por una confrontación muy temprana y fluida con lo altérico en sentido múltiple y diverso.

Utilizando los términos de Fernanda Navarro en su artículo "La 'inquietud del sí' en la filosofía helénica: Las técnicas del 'yo'," podría decirse que el "yo" en estos narradores, esa instancia de solidez racional y sustancialidad, no coarta monóticamente al "sí mismo," que es donde se operaría la creación y recreación de sí "a través de un ejercicio ético en el cual la alteridad es imprescindible"⁸. Las reflexiones de esta autora permiten pensar que en ese lugar del sí mismo, insustancial, se jugarían los elementos de la orfandad y el desamparo -que en esta narrativa no son carencias o vacíos, sino caminos necesarios para un verdadero conocimiento, para la vida intensa en el arte y en el amor-, mientras que el yo establecería referentes u horizontes sustanciales que de algún modo no permiten que se disgreguen las coordenadas, o que enloquezca la brújula. Este lugar del sí mismo procede a la autoconformación, "nunca acabada, resultando en una singularidad única e irrepetible" (144). En este contexto puede inscribirse el franqueo de umbrales -el desplazamiento por territorios- que compromete no sólo el pasar a través del tiempo de un espacio a otro, de una etapa personal a otra, de un amor a otro, sino también el deambular por las posibilidades de la identificación: con lo animal y vegetal, lo indio, lo niño, lo muerto.

Esta situación, por otro lado, hace que los narradores se conviertan, por su voluntad de lucidez respecto a todos estos elementos -tanto por la solidez de la pertenencia y la identidad, como por la autorecreatividad potencial- en buenos intermediadores, en hábiles traductores de visión contrapuntual. Esta visión arduamente esculpida desencadena "una mirada desviada," excéntrica, que está escapando siempre a una posible domesticación, a esa "opresión más terrible", como se establece en En el país del silencio, que, además de ser invisible, se ocupa "de someter y quebrar el eje de cada existencia, el alma, allí donde cada ser reposa y decide" (332). Ejerce esta mirada un lenguaje que se mantiene conscientemente ajeno a la brutalidad de los

8 En Escritura y Psicoanálisis (México: Siglo XXI, 1996): 140-144. Agrega Navarro: "Arriesgando una concepción postmoderna, podríamos decir que el ser se destotaliza en potencia, lo cual le permite configurarse como una capacidad del sujeto, de manera de poder reconfigurar su identidad y sus modos de relación con el mundo" (144).

lenguajes normados y regulados de la sociedad. Existe un trabajo constante sobre la preservación de la frescura que huye a la descomposición general; un delicado tejido en torno a un refugio donde pueda conversarse el pensamiento más sano y ético, el recuerdo más entrañable. De ahí que en un cuento escrito por un Jursafú cuando aún se llamaba Fielkho, el lenguaje del paria, del condenado a muerte por los jerarcas de la hegemonía, sea a tal punto extraño que nadie le entiende, y todos le temen. Hay una conciencia política de que lo que se dice a contrapelo, lo que se mezcla transgresivamente en el código de la letra, molesta, incomoda.

Se trata, pues, de un lenguaje “no disponible para quienes ya han sido sometidos,” como diría Theodor Adorno: un lenguaje al que le tiene sin cuidado el llamado a saldar cuentas, las refutaciones a que se somete al pensamiento. Se trata de una escritura que tranquilamente se instaura como irrefutable e incontestable, y que asume en el tramado mismo de sus elaboraciones su propia opacidad -dando por sentado que se vive un tiempo oscuro (aunque en un mundo luminoso), incapaz ya de legibilizar, de percibir más allá de lo más fatuo y corrupto. Adorno diría que esta “insuficiencia” de lenguaje -reprobada por indescifrable para quienes ya no pueden ni entrever la luminosidad del mundo y su silencio- “se parece a la vida, que describe una línea ondulada, desviante, decepcionante en comparación con sus premisas, y que sólo en este curso verdadero, siempre menor al que debería ser, puede, bajo condiciones de existencia dadas, representar un curso no regimentado”⁹. De esta literatura tan pegada al pulso de la vida, como tan dada a las más moebiusianas invenciones, emana, pues, una inteligibilidad que está conscientemente asumida como invulnerabilidad.

a. La propiedad y la posesión

En En el país del silencio, El Otro reflexiona acerca de los únicos seres capaces de “los grandes pensamientos, los de inacabable hondura,” capaces de una verdadera generosidad: “aquellos que van desnudos por la Tierra.” “Paradójicamente -dice- la ‘posesión’ de conocimientos vitales demanda como contrapeso, la ausencia de intereses materiales.” En este ordenamiento del saber y del poseer, le resulta imposible coordinar asuntos del espíritu y el respaldo de bienes materiales. No es casual que luego de estas afirmaciones y de las referidas a los matacos y su natural rechazo a detener sus hábitos andariegos para alambrar o cercar posesiones, El Otro

9 Adorno citado por Edward Said en “Movements and Migrations,” Culture and Imperialism (New York: Knopf, 1993) 333.

pase a tratar el arte como "uno de los pocos universos generosos." Se trataría, pues, de un universo alternativo, ligado al hombre original -cuya versión contemporánea "se siente propietario y vende su alma y negocia con Satanás- y su práctica de "nombrar seres y cosas para orientarse en el mundo de las sombras." El arte es una de las pocas prácticas que mantienen el contacto con el origen. Todo ello se sitúa en otro registro al sustentado por el trabajo y la actividad destinados a la acumulación, el lucro, el máximo rédito: el arte requiere de gran esfuerzo y sacrificio, siendo su fin el de la "pura creación inútil," la que desacredita tácitamente vanidades y "similares tonterías." Quienes usan el arte -ese camino que exige desnudez- para otros fines que no sean los de esta inutilidad, se lee en la novela, "se desenmascaran en menos de lo que canta un gallo" (277).

Tercamente adheridos a esta clasificación de las cosas, los narradores de las novelas insisten en la no posesión de casas y cosas que no tengan un significado estrictamente subjetivo o que estén destinados a la celebración de lo inútil: los libros. Lo que se posee son certezas, elementos heredados, verdades y costumbres ciertas y útiles para la vida de todos los días, teniendo como ley primera el tenerse a sí mismos como morada; el haberse constituido ellos mismos en su propia residencia. Si de lo que se trata es de aligerar la marcha de todo peso insulso -asumiendo la vida como viaje hacia la muerte-, la acumulación de elementos contradice y perturba este tránsito sustancial. Existe, así, una aversión por quienes están exclusivamente abocados a la acumulación de bienes, o por quienes tienen esa ocupación como primaria en la vida. Una aversión que, en todo caso, se convierte en confirmación de que muchos no tienen otra alternativa ante la intemperie que ofrece el otro sendero, el que los narradores privilegian. La segunda novela de Urzagasti establece que esta acumulación de bienes tiene como consecuencia conceder a la gente "un módico sitio en la Tierra, un mezquino recinto que nos les tolera el descanso en los sentimientos ni les consiente la tregua de embriagarse con la belleza" (141). Ni en los momentos de mayor terror y desamparo los narradores sienten la tentación de optar por esa vía. Se trata, pues, de "vivir con lo mínimo y sin chistar," gozando de las bellezas de la vida y considerándolas mero regalo.

La propiedad de bienes, cosas y objetos se extiende a la posesión de cuerpos y vidas. La desnudez (en el conocimiento, en el arte, en el amor) es lo contrario a la posesión; concepto este último que es rechazado con la misma firmeza que el de propiedad. Si los grandes conocimientos están reservados para quienes van desnudos por la tierra, y el amor es el trampolín para el conocimiento poderoso, tiene sentido que

la desnudez sea el instrumento mayor de conocimiento, de sentimientos y pensamientos de alto vuelo, que el amor esté por encima de la posesión, y la entrega esté absolutamente desligada de la posesión.

b. La esclavitud y la libertad

Se vive en la actualidad, según el panorama que esta narrativa arma en torno al mundo, una forma de esclavitud invisible, que es la de haberse consumado el sometimiento que quiebra “el eje de la existencia, al alma, allí donde cada ser reposa y decide.” Si ese lugar íntimo, único e incanjeable ha sido ocupado, vulnerado, entonces la libertad es imposible. Existen esclavos de diversa laya: los que han sido vulnerados a la fuerza, enajenados de sí mismos, disminuidos hasta desaparecer por dentro, y los que han cedido a las seducciones ligadas a la posesión, la acumulación, la propiedad, y a valores modernizantes, ciegos a la tradición. Los personajes celebrados por esta narrativa -empezando por los propios narradores- son, precisamente, quienes, cada uno a su modo, ha sido inmune a estas formas de esclavitud.

Los esclavos no pueden acceder a ciertos lugares reservados para las almas libres: el lugar del arte, por ejemplo, o el del amor sin posesión, o el del conocimiento elevado. El universo generoso del arte se ocupa de desenmascarar a quienes no entran en él detentando absoluta desnudez- los vanidosos, las “alimañas” acostumbradas a engañar a los demás. El Muerto, quien habla al respecto con Jursafú en En el país del silencio, dictamina: “Desdichado el que quiere ser esclavizado y se extravía en los matorrales de la libertad” (277). Quienes no están dispuestos a enfrentar el abismo de la desnudez no pueden ser libres.

El amor, el arte, el conocimiento son, entonces, lugares reservados en esta configuración de las cosas a individuos autoforjados, dotados tras arduo y constante trabajo sobre el sí mismo de la posibilidad de “vivir sin amo”¹⁰. Es decir, de poder vivir más allá de la propiedad y de la posesión, de toda filiación y deuda que no haya sido autodeterminadamente contraida.

10 Esta formulación de la libertad se inspira en el ya citado texto de Fernanda Navarro, en el que, al tratarse la manera de hacer de uno mismo su propia residencia, se habla de ello como una “práctica generadora de placer” y “condición para el encuentro con la alteridad, para desembocar finalmente en una SOCIEDAD, en una polis, compuesta por individuos así autoforjados, templados por el filtro y por el hormo de Bulcano, dotados ya de esa sabiduría que Epicuro definía como la posibilidad de ‘vivir sin amo’” (143).

Vivir así, en esas condiciones, implica un tipo de valentía, de resistencia al frío de la intemperie, que, precisamente, se diferencia del miedo de los esclavos. Despierta un gran terror en la mayoría de los hombres el vivir sin amo; a tal punto que una vida sin amo es inimaginable. El amo es la seguridad, la organización que sostiene a los sujetos, las codificaciones que los dominan, los asideros convencionales de los que se agarran, el orden binario que clasifica las cosas de manera de hacerlas accesibles y manejables. Todos estos elementos cimientan los valores, las morales, las religiones, las certidumbres convencionales, trilladas, tan raigalmente asentadas que son percibidas como naturales y transparentes. La vanidad y la complacencia de los poderosos y de quienes viven bajo su ley vienen de detentar estos valores y certidumbres como si fueran el único camino, la mejor manera. Y es que ellos confirman la “verdad” de este camino y esta manera en las múltiples estancias que dispone generosamente el mundo para ellos: estancias instituidas en las cosas estables. Esta literatura plantea la ruina que existe en este orden de cosas, pues se trata de una huida, de una fuga cobarde ante la necesaria huida, la que realizan los narradores y tantos de sus personajes. Aquellos sujetos sujetos, complacidos en lo estable, lo imaginable, lo clasificable, hunden su ser y su identidad en lo que el amo les proporciona en dosis necesarias. Tan arraigado se está en estas costumbres, tanta seguridad se siente ante la promesa de la dosis requerida, que más lejano e imposible se torna ese miedo que en primer lugar fundó esta dependencia tan espesa.

El costo de la libertad es enfrentar el miedo, su frío, su vacío, su aparente carencia de orientación. Es lanzarse al desierto. La “tierra” que estos narradores se llevan al desierto -pues se sabe que todo nómada se lleva bajo el brazo un pedazo de tierra de alguna especie- es su *habitus*, su memoria. No se trata, sin embargo, de anclajes paralizantes, estáticos: se trata de una materia productiva. Una materia, por otro lado, refractaria al deseo del amo, es decir, a lo que quiere de uno y a lo que uno termina queriendo de él. Hay una indocilidad respecto a las tendencias domesticantes, a las costumbres cosificantes y sedentarizantes- el *habitus*, pues, al contrario de ser inhibidor, es más bien una productividad nomadizante. Se recuerda y confecciona el origen, en este sentido, para hacer un uso potente de él; para extraer de él vida y júbilo.

La forma en que esta escritura elabora esta hostilidad a la domesticación es su carácter plural, múltiple, de mezcla; es su lógica circular y de litoral¹¹, y su abolición y confusión de los opuestos y de lo que se ha naturalizado como inabarcable; su desmoronamiento de la muerte como olvido y borramiento a partir de la celebración de los cuerpos, y la vitalidad y el humor del lenguaje y los sentidos.

c. La soledad de las almas libres

Existen en la narrativa de Urzagasti innumerables alusiones a la soledad de los viajeros y de quienes han trabajado duramente por librarse de la esclavitud del alma; a una "soledad sin remedio." No es raro encontrar pasajes en que los narradores confiesan sentir la soledad en el alma y percibir que su cuerpo se pone a temblar al aspirar esa soledad. El Muerto en *En el país del silencio*, por ejemplo, dice: "No era la primera vez que me sentía solo en el mundo, ni sería la última. Eso no tenía importancia. Lo supe desde que me di cuenta de que yo nací drogado para convertirme en la exaltación de la vida; mi cuerpo, embriagado por la naturaleza, siempre fue un himno rudimentario, pero himno celeste al fin" (371). El viajero, desde muy joven, va acostumbrado a "pechar solo y saldar sus cuentas en la mera soledad de su destino" (67). Esta costumbre, en el caso de El Otro, se expresa de la siguiente manera:

Que mi país es el escenario de la soledad para seres como yo, es una evidencia que nunca perdí de vista: de entrada y con hombría acepté que el mundo sea de este

11 Esto de "litoral" proviene del hecho de que en las novelas de Urzagasti existe una característica fronteriza respecto a la situación de la aldea de origen en relación al monte; una insistencia sobre la región límite entre "lo natural" y "lo humano." Recuérdese que Jursafú se autodefine en *En el país del silencio* como mestizo, como hijo de "padre absolutamente indio y ... madre con una enorme herencia española" (48), pero también como quien tiene las raíces ancestrales hundidas en la propia naturaleza. Dice El Otro: "mi tradición humana era breve, por no decir que no existía en absoluto, salvo cuando se entroncaba con la naturaleza y por ahí se perdía para aparecer, en el momento menos pensado, en la alegría de los paisajes" (36). Es así que puede hablarse metafóricamente de "litoral" en el sentido en que habla Jacques Lacan de ello: "La escritura es litoral; recorre las playas de lo simbólico pero se moja en las olas de lo real. La escritura, siendo lenguaje, implica también un exterior al lenguaje. Es el campo trazable de lo simbólico, pero también su disolución; es su sangre. La escritura soporta lo real en la relación con lo simbólico" (citado por Omar Rocha en "Posibilidades de relación entre literatura y psicoanálisis lacaniano: proyección de un espacio epistemológico común desde campos del saber e intereses diferentes," avance inédito de redacción de tesis, Carrera de Literatura, UMSA, 1997). La aldea originaria de arrieros está situada en pleno monte y es, pues, ese "litoral" que toca lo social, lo humano, pero también lo natural, los otros órdenes de la naturaleza. Según El Muerto, la aldea es "una modesta tentativa humana de poner freno a los avances de la naturaleza" (197): en la memoria de los narradores, ese freno será más bien un gatillo, un desencadenante.

modo y no de otro y con un aire de bromista que ocultaba mi tristeza me dije: "paciencia y buen humor". Y así me manejé en medio de la multitud, solo, en la mera compañía de mis dioses ocultos. Nunca pude entender a la gente Si pudiera me explicaría mejor: puedo compartir el mundo con todo el mundo, pero en general estoy privado de acceder con simpatía a las caras convicciones de la gente moderna. (171)

Es decir que la soledad, en verdad, tiene múltiple valencia: es una forma de enfrentar las cosas, una costumbre traída desde la tierra natal, es una particularidad de las luchas más internas y personales, pero también es una condición impuesta sobre quienes se desenvuelven en un mundo incapaz de escucharles hablar. Revelando esta diferencia entre soledades, El Otro expresa: "Muy solo en la noche de la vida, transcurro sin ignorar que la luz vendrá muy pronto," agregando más adelante: "imagino que la soledad mal entendida -la no elegida- es espantosa y sin embargo, en lo que me corresponde, debo decir que a mí no me han parido en tropa, precisamente para que pueda entender bien a los demás y sepa sentir gratitud por los vivos y los muertos" (176).

Es importante concluir de todo ello que existe una soledad *elegida*, la que acompaña al viajero y a quien anda empeñado en el conocimiento de sí, de los demás y del mundo. Para estos narradores "los demás" pueden ser entidades sobrenaturales, naturales, no vivas, incluso inorgánicas. En todo caso, El Muerto, ante este afán solitario de Jursafú, ante la constante alusión a los demás como distintos y ajenos a él, le pregunta por qué se margina del montón; a lo que Jursafú contesta: "atenerse al mundo de la propia fundación, sin estrellas inalcanzables, no es marginarse" (295). Como individuo autoforjado, Jursafú, por otro lado, alude a su soledad más de fondo, a la más constitutiva: "soy padre de varios hijos e hijo de la vida en la medida en que soy hijo de mí mismo: padre renacido e hijo de la destrucción" (359). Esta enigmática cita parece aludir a una voluntad muy fuerte de librarse de toda filiación, de no pertenecer ni responder a nada más que absolutamente a sí mismo -constituyéndose esta voluntad, sin embargo, en el camino más adecuado para la fraternidad y la solidaria intersubjetividad. Tomándose esta construcción del sí mismo, a su vez, en forja totalmente autónoma y autodeterminativa, en condición para el amor más cristalino para con los suyos-para con todos los seres y las entidades que constituyen lo más querido. De ahí que la frase "la soledad poblada" de Deleuze y Guattari o "el ruido atronador de la soledad" de El Muerto cobren sentido: se trata de una soledad que alude

transparentemente a una mejor manera de ser parte de una colectividad, sin falsas y esclavizantes filiaciones, sin compromisos ni deudas impuestas de ninguna especie; de una voluntad no sujeta a nada sino a la elección por afinidad, por admiración y reconocimiento.

Existe, en este sentido, una forma alternativa de pertenecer y ser parte de algo. Lo que "antecede" al sujeto no sólo es la familia, un padre o una madre, sino una comunidad de seres por quienes se expresa devoción, además de una entidad natural poblada de seres maravillosos respecto a la cual se siente partícipe y heredero. La historia de este sujeto tiene, así, gestores familiares, comunitarios y naturales, además de benefactores sobrenaturales y ajenos al ajetreo de la vida. El amor por los seres y de los seres, en este sentido, tiene significados muy amplios, incorporadores. La paternidad, la filiación, no son concebidas como camisas de fuerza u obligaciones cerradas, inhibidoras, sino como parte de una fluida y vital dinámica de relaciones necesariamente asentadas en la libertad. Otra vez: como una fuerza productiva, que faculta al sujeto a desplazarse muy plásticamente.

d. Comunidad de lobos

La única forma de vivir la vida intensa pregonada por los narradores en esta narrativa es llevar el alma invulnerada, la desnudez a cuestas, la ajenidad convencida respecto a la propiedad y a la posesión, la soledad elegida del caminante fraterno, la experiencia de quien ha vuelto de los desiertos. La vida intensa, a su vez, se constituye -como establece En el país del silencio- en "imán que atrae a los que están destinados a ser cautivados por tu ser" (334). Es así que más allá de las jerarquías, los compromisos, las estrategias de poder y dominación, las necesarias concesiones y filiaciones en la constitución de la masa, se da una comunidad de seres conducidos estrictamente por la afinidad, la seducción, la simpatía, el deslumbramiento. Seres que al no sentirse parte de la masa, no sufren de sus males y se desenvuelven en la comunidad alternativa como seres libres. Se trata de una solidaria comunión de soledades; de una sociedad sin amo.

Las precarias posibilidades de existencia de tales comunidades alternativas se fortalecen por el ejercicio de traducción y mediación (entre ámbitos, lenguajes, saberes) que realizan los narradores. Partícipes de esta dinámica jerárquica de comunión con el prójimo, éstos se desenvuelven como fortalecedores en unos casos y como forjadores en otros de diversas versiones de estas comunidades, allí donde

la realidad, las condiciones de la sociedad, lo estragos del tiempo no las permiten o las intervienen constantemente.

Portador de una heterodoxia religiosa que despoja a la religiosidad de su carácter sofocante, paralizante; profundamente escéptico respecto a la política; devoto más bien de las vidas vividas auténtica e intensamente que de teorías e ideales abstractos que las convierten en caricatura, el sujeto juega permanentemente a armar mundos y consolidar territorios paralelos. Se trata de un juego, sin embargo, de densas connotaciones sociales, históricas y políticas, por cimentarse en valores y principios borrados y silenciados por los poderes consolidados en “la actualidad,” y por elaborar versiones de posibilidad opuestas a la violencia de un orden de cosas y una cultura deshumanizantes y compartimentalizadores. Se piensa una sociedad a partir de un deseo que recupera, rearma e inventa las posibilidades de lo que pudo haber sido o lo que pudiera ser. La productividad de lo literario permite proliferar sentidos fraternos y cohesionadores en una compleja imbricación de juego, invención y memoria; en una prestidigitación que compromete el deseo tanto como la historia. Inscrita en este proceder discursivo existe un diagnóstico sin concesiones de la nación que llegó a existir por sobre la que pudo haber sido.

3. Los tejedores de la noche: la construcción de la casa del nómada

De tener tú una casa, ¿qué harías?

¿Cómo construirías tu casa, Lilino?

Cuaderno de Lilino, J. Urzagasti

Buen retiro es la casa que ha inventado el Nómada en su corazón para habitar su memoria de tenaz caminante y tornarla a mano en escritura tierna y clarividente. Al margen de modas e ínfulas mundanas, en compañía de una soledad solidaria con los seres y las cosas de los senderos, conoce y comunica la intemperie de vivir.

Juan Cristóbal Urioste

Cuando ya presente muy cerca de sí la muerte, que no es otra cosa que la apertura de puertas “de un mundo más vasto y lúcido, donde la inteligencia y el corazón habían borrado las sombras de su encono,” El Otro le dice a su amigo Argel, en En el país del silencio: “Estoy construyendo una casa donde no viviré, un ámbito que no habitaré y que otro poblará con palabras. Ese es mi destino, un camino que ha

de concluir muy pronto" (333). Se trata de una expresión que claramente alude a la morada que instaura Jursafú en la ciudad y a la obra literaria en ella emprendida. No es cosa de estos narradores construir casas, sino moradas en el ser y en la escritura. Esta idea de casas "figuradas" que se dan por y en la escritura, también tiene una expresión en la narración de *El Muerto*, cuando éste se acerca, hacia el final de la novela, a la casa en que encontrará a Jursafú rodeado de amigos y seres queridos: "Me acerco a la verja de esta residencia, cuyo valor no reside en los materiales usados para su construcción. La casa entera pertenece a una sustancia clara como los sueños y yo logré llegar a la hora suprema, enamorado de la verdad" (374).

La casa en tanto existencia de palabras es retomada en *Los tejedores de la noche*, la última novela publicada de Urzastagi¹². Esta novela, cuyas dos partes ("Milrut Ragum" y "Alruti Migum") no dejan de aludir a la cifra y a los lenguajes secretos, reproduce el cariz exílico en el narrador, una vivencia que surge de lo que no le es propio, desencadenando, por lo tanto, la construcción de lo que sí es. Esta condición exílica, pues, formula como única casa posible la de la escritura. "La escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio al otro lado de la frontera" -dice Julio Ramos glosando a Theodor Adorno¹³. Se trataría de un lugar "compensatorio," "armado precisamente a contrapelo de presiones externas, incluida la del 'peligro' del mayor o menor contacto con la lengua ajena," que, en el caso de los narradores de Urzastagi, se refiere a la lengua profanada de la contemporaneidad. Añade Ramos: "La casa de la escritura es un signo transplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones del origen" (177). El único lugar en que la experiencia migratoria del narrador de *Los tejedores de la noche* va a encontrar una verdadera residencia, una verdadera ciudadanía, será en la casa de la escritura. La reterritorialización procesada en esta invención, sin embargo, establece la posibilidad de desencadenar los más fluidos movimientos, los más inesperados desplazamientos, la más impredecible incursión al pasado. El viajero, pues, no se detiene: instaura un *locus* de enunciación e identidad tácticamente nómada.

La cuarta novela de Urzastagi ofrece el siguiente fragmento, que puede leerse como un manifiesto del nómada. En él se concentran y depuran muchas de las

12 Se citará de la única edición de la novela (La Paz, OFAVIM, 1996).

13 En "Migratorias," *Paradojas de la letra* (Caracas: excultura, 1996).

elaboraciones hechas en los textos anteriores, y se instaura claramente una (re)organización de sentidos en torno al nomadismo:

La casa protege de las inclemencias del tiempo y es la guarida del hombre sedentario, lo cual no impide comprobar que también el nómada usa de la choza o de la mansión para olvidarse momentáneamente de sus andanzas. Pero a la hora de la verdad, ambos asumen sus auténticas tendencias y no mudan de parecer. En el sedentario predomina la sensatez y calibra el porvenir mirando sus intereses y los de su prole; dicho de otra manera, arriesga hasta donde se lo permite su naturaleza precavida y poco influida por el llamado de la aventura; en él se deposita la tradición de las tribus que abandonaron el desierto para acceder a la comodidad y el desaliño espiritual, aunque de boca para afuera sean hostiles a la docilidad y el embrutecimiento. En estos individuos la familia pesa mucho y la descendencia hereda un repertorio de ideas para encubrir o escabullirse de la fatalidad de vivir para morir. Es natural entonces que el hombre sedentario sienta desazón frente al nómada, que puede ostentar equilibrio y mundanidad, sin que esos atributos logren empero ocultar su virtud fundamental: mirar con sus ojos de tigre la ciencia de los territorios aún no hollados. Como cualquiera, el nómada procrea, ama o cree amar y es capaz de conmovedoras hazañas para mantener correspondencia con la mujer y el mundo entero. Entonces bajo un techo precario llegan los hijos que, como sus progenitores, llevan desde el vamos las señales del caminante: buscan las tetas por instinto de conservación y persiguen tesoros que carecen de sentido para el común de los mortales: árboles extraños, bibliotecas encantadas, aguas que provienen de los sueños, palabras con sonidos de otros tiempos, piedras que ofician de talismanes, animales parecidos en todo a los hombres menos en la crueldad, lugares que frecuentaron tribus guerreras, fotograffas del tiempo en que la fotograffa era un asombro para los ojos, mujeres con cabelleras largas, cantores cuchilleros, noches cálidas en ciudades bulliciosas, cantinas para bohemios, barrios que alcanzaron prestigio por obra de los malhechores y, finalmente, la voz cariñosa que viene con el tiempo plenamente vivido a la intemperie. Curioso o no, tales arquetipos trascienden los límites de cualquier época y no cambian ni siquiera cuando los seres humanos pierden la memoria y confunden el orden de los acontecimientos interiores. Pero el engaño no cabe: el sedentario es cortés mientras que el nómada puede no serlo sin dejar de ser cordial; el primero sabe de las buenas costumbres impuestas por sus antepasados y así procede, en tanto que el segundo puede pasar por antisocial sin mermar la solidaridad aprendida en los temblorosos laberintos de su espíritu; el sedentario es fiel a su esposa pero en su alma reposa le hipócrita que

desea incursionar de malas maneras en reinos femeninos aparentemente intocables; el nómada, por el contrario, se comunica a través de su compañera con infinidad de mujeres que ni siquiera conoce; el sedentario es sensible al significado del triunfo y alimenta esa ilusión en todos los actos de su vida; el nómada, sin desmerecerse ante los demás o ante sí mismo, parece estar hecho de la fibra del olvido; el primero atiende las cosas de este mundo como si el mundo hubiera de existir indefinidamente; el segundo siempre está llegando con un halo de eternidad. Es natural entonces, que, habiendo visto casas de adobes y construcciones regimentadas por el confort, el nómada no haya tenido ninguna y haya depositado la densidad de sus sueños en el aire que respiran todos, lo que equivale a dormir con los ojos abiertos, comer lo necesario y llevar en el cuerpo imágenes que terminarán apareciendo en el sueño o en la vigilia, como le sucede a cualquier animal entendido en soledades: la guarida es él y no puede delegar el sentido de ese íntimo recinto a elementos materiales atados a un solo lugar de la tierra. Y siendo ese individuo la última zona del silencio y de la palabra, es justo que no haya guardado nada para sí, salvo la imaginación que hace de trampolín para llegar donde su alma quiere ir. Si todo es natural, por qué no considerar natural una casa inventada, sin relojes, quizás con una reducida biblioteca, geranios y siemprevivas, un lecho ondulante en el centro de la habitación, voces de épocas diversas, aromas conseguidos a punta de sufrimiento, sillas rústicas construidas por nómadas para sedentarios, cuadros de estilos contrapuestos en las paredes, cuadernos y plumafuentes para atrapar el misterio de la memoria, agua clara en las cañerías, vino en la bodega y la infinita seguridad de que nada seguro hay en el mundo salvo las construcciones que levantan los caminantes. (105-109)

El narrador sin nombre -ya tan familiar, sin embargo, para el lector de las novelas de Urzagasti- emprende de esta forma la instauración de una "casa inventada," contrastándola con la "casa real," que es en la que vive, debajo del departamento de los tejedores. La novela se constituye, en principio, en los desplazamientos que realiza el narrador entre estos dos espacios, para nada incongruentes, en los que mora de diferente manera. Hay, sin embargo, otros espacios, como el de la soleada oficina, configurada como aquello que está volcado a la calle, a las cosas de la ciudad, a la cotidianidad de la colectividad pacaña y del propio narrador. La casa en la que tiene una habitación alquilada, la casa "real," y la oficina son los lugares en que escribe, el lugar del "aquí." La casa real tiene patio, "varios perros ajenos y un olor a mansedumbre prestada" (8). La otra, la escrita con la imaginación, más bien, tiene un pequeño jardín y árboles. Allí no entra nadie más que él mismo, los

seres del recuerdo, y algunos otros propiciados por el deseo y el misterio de la vida, todos los cuales se cobijan en ella, deambulan, se duchan, cocinan y acuestan, o simplemente pasan de visita, demoliendo cualquier obstáculo que ante ello erija el tiempo, el espacio, la muerte, el olvido.

A estos espacios -que en verdad son más de los que parecen, pues la casa real, por ejemplo, consta de la propia vivienda y el misterioso espacio en que viven, "allá arriba," los tejedores- entre los que se desenvuelven los desplazamientos del narrador, se agregan y entrelazan los que abre el guión cinematográfico sobre la Guerra del Chaco que el narrador escribe por encargo de su amigo Horacio Cárdenas. Se trata de un trabajo que cobra singular importancia para el narrador, no sólo porque lo vuelca hacia un hecho histórico axial en la vida colectiva de la Bolivia del siglo XX, que transformó a la nación y a muchos seres que la vivieron, sino porque le permite urgar en libros y en la propia memoria e historia y en las de los otros (entre ellos, sus antepasados chaqueños), volver sobre cosas entrañables, resucitar personajes extraordinarios. En este sentido, al decir "[l]os que hicieron historia algún día serán resucitados tal como fueron por la vía de la representación" (47), el narrador está hablando en verdad tanto de la película de Horacio como de su propia escritura.

Este trabajo de escritura del guión se entremezcla con la escritura de la novela, convirtiéndose ésta en una especie de comentario acerca de la confección de aquélla, la que lo lleva a revisar algunos materiales sobre el tema, convirtiéndose éstos a su vez en historias dentro de las historias. A momentos la novela pareciera fundirse con el guión mismo, así como tomarse en la historia de las memorias que suscita la escritura del guión - "gracias al guión el mar inmóvil de los recuerdos se encrespó" (131). Confiesa el narrador: "de tanto imaginar la línea argumental de la película de Horacio había anclado en el más hermoso pasado y no tenía el menor deseo de retomar al presente, que me parecía desvaído y obeso por la mezquindad que le inoculan la mayoría de los hombres" (132-3)¹⁴. Puede decirse, en rigor, que la novela es producto de la confección del guión (¿es el guión?): la denomina "páginas solicitadas por el recuerdo" (54). Pero no son éstas, por supuesto, las

14 Pero la memoria en Urzagasti nunca es únicamente memoria solicitada, sino que en muchos casos se convierte en materia que asalta o convoca al rememorador: "Muchas noches tuve miedo no sé de qué, tal vez a lo que me esperaba, que no era mucho por el momento aunque con motivo de la visita de Juanito Ortega me di cuenta de que Froilán Tejerina quería algo de mí y que estaba ahí, en el dormitorio, sin convertirse en una presencia incómoda salvo para los intrusos. Cobré conciencia de que el guión era un compromiso pendiente y no me equivoqué puesto que Horacio a partir de esos días empezó a insistir en la necesidad de trabajar en el argumento" (130-1).

únicas memorias que emergen en la novela: como en todas sus antecesoras, Los tejedores de la noche entrehila constantemente los más diversos recuerdos y las reflexiones que ellos promueven. Aquí (como sucede en De la ventana al parque), por otro lado, hay la idea que se vive otro tiempo, una época empobrecida: "Yo observaba el mundo con el alma enardecida: sólo habían seres resucitados entre árboles raquíticos y los ruidos del tiempo. Después volví a mirar el mundo, pero nada fue igual. Lo vi desde diversas ventanas, entendí muchas cosas, cometí imprudencias y aprendí maravillas. Pero nada era igual. Quizás una que otra ventana" (26).

Y, sin embargo, ahí están los cuatreros, ilimitadamente admirados por el narrador: "Ahora ya no hay cuatreros ni para remedio, porque todos están bajo tierra; *lo cual no quiere decir que el mundo haya cambiado tanto que ya no necesite de ellos*" (25; mi subrayado). Después de todo, y fiel a lo que es una constante fundamental de esta narrativa, la novela expresa: "en medio de estos elementos triunfales de la vida se queda el único material que el tiempo no puede acarrear: la memoria" (24).

A todo ello se suman otras historias, narradas paralelamente a lo ya mencionado: la historia de su relación amorosa con Bera y el rompimiento con ella, así como de la historia de Beba, una joven mujer con la que el narrador vive "en la actualidad" y con la que comparte la crianza de niños pequeños ("uno de los oficios más tiernos"). Con Bera, con la que tiene una intensa y compleja relación, y un rompimiento doloroso, dice: "es una experta en todos los atoladeros, pero de mi abismo no le llega ninguna música" (17). De Beba: "Nadie me dijo que esta niña era la mujer más hermosa que pisaba la tierra. Pero yo sé que, además de bella y ardiente, encarna la bondad sin idiomas" (67). Aparte de ellas, circulan también por estas historias paralelas los amores con algunas otras mujeres, ocurridos en distintos lugares de Bolivia y en el extranjero, y varias amistades hechas o continuadas durante el tiempo de las relaciones con Bera y Beba. No faltan, por otro lado, comentarios sobre libros con temas que impactan particularmente al narrador: este "cronista" hace, como en la mayor parte de su narrativa, una especie de recorrido divagante o digresivo por las cosas de todos los días, por las lecturas que pareciera hacer durante la escritura de estos sus "cuadernos" tipo diario, tipo libreta-de-annotaciones¹⁵.

¹⁵ De una entrevista leída en un momento dado en la novela (de la que extrae la idea de que los seres humanos son esencialmente tristes, desencadenándose una reflexión de bastante peso), dice el narrador: "aunque nada sepa [Bera] de la entrevista que leí esta tarde, me basta recordarla con su mirada perdida..." (83). En verdad, pues, el texto proyecta la sensación de que se trabaja contingente, casualmente, con materiales que bucnamente caen en manos del narrador, a manera de la escritura más o menos informal de un diario o un cuaderno de notas.

A partir de esta actividad de múltiple registro que despierta materiales de diversa especie y personajes dejados atrás en la memoria -no sólo la propia, sino la de sus mayores-, y que pone en movimiento a varios personajes “de la actualidad” o del pasado inmediato, el narrador genera un complicado tránsito de seres y personajes a través de los distintos espacios. En un momento dado, la narración establece la irrestricta convivencia (la comunicación, pues) de lo inventado con lo leído, lo recordado y lo vivido; un tránsito fluido de seres “reales,” inventados, recordados y extraídos de algún libro o noticia televisiva por los distintos espacios. Precisamente, al final de la novela, la mujer del recuerdo es la mujer amada en la actualidad, así como la casa inventada es la casa real y es la casa del Gringo Ferrari; sin que en ese arrasarse con tiempos, espacios y registros parezca plantearse ninguna paradoja. Ya no se sabe dónde empieza o termina la “realidad,” dónde la “irrealidad,” pero de esa incertidumbre se alimenta, precisamente, la lógica de la novela -y toda esta narrativa. En términos de la brega con los tiempos de la memoria, la invención y el testimonio presente, se accede a lugares y posibilidades de encuentro sin límites; a un tránsito por tiempos y espacios muy libre. De esta forma el presente se llena de sentido y el futuro se arma de excitantes enigmas- planteando al pasado como imprevisible: “cruzar el presente rumbo al pasado para que el futuro desembuche sus enigmas y otorgue sentido al inasible milagro de habitar la tierra” (49)¹⁶. La alquimia de la literatura lo ha finalmente mezclado y fundido todo, sin, sin embargo, perder huella de todo lo incorporado. A ello aparenta remitir la siguiente afirmación del narrador: “De pronto las experiencias de mi vida parecen un colmenar; vale decir, todo está en su sitio pero a la vez todo está en movimiento” (67).

Cabe apuntar que aparte de la casa inventada, el narrador imagina un jeep en el cual se desplaza a momentos por los espacios de la memoria. Al retomar de uno de estos viajes, vuelve directamente a la casa inventada, guarda el jeep en el garaje y sube a la biblioteca. Luego, baja a la cocina para encontrarse con el café recién preparado y escuchar a una mujer de un remoto recuerdo bajo la ducha.

a. Buen Retiro

“Jamás tuve morada material propia,” afirma el narrador de Los tejedores de la noche; “salvo la otra, la que va conmigo y ahora:” la del cuerpo. El cuerpo es la morada que “por obra y gracia de los años transcurridos, responde a la arquitectura

16 En otro punto de la narración, el narrador expresa que no le había quedado otra que “dar un brinco al pasado para poder brincar hacia el futuro” (124).

de un mundo menos ilusorio que el que defienden y ensucian mis congéneres" (56). Aunque nunca tuvo nada, el destino del narrador era "disponer de una casa inventada con árboles y lunas de otras épocas, con libros y muebles rústicos contruidos por mis manos" (57). No deja de repetirse aquella sentencia que establece que todo razonamiento correcto "es en sí un argumento contra la propiedad privada" (77) -atribuida en este caso a un Dúmar Aljure, militar colombiano que se pasó a la guerrilla.

La invención de una casa propia está ceñida al rigor de una frase que entraña una sentencia emanada de una larga experiencia: "Sólo el tiempo me enseñaría que no basta con no tener, sino que es necesario habitar la estancia que surge de los escombros" (21). De este modo, no es extraño que el narrador añada: "Yo que me inventé una casa con alegría inusual, sé lo que es la soledad. Es el trampolín para las más conmovedoras certezas" (54). Se trata, pues, de la casa erigida por quien transcurre habituado al aroma de la soledad, por quien conoce sus tristezas indecibles y la premonición de los grandes acontecimientos interiores que anuncia. Así, luego de establecer que la soledad es "la máscara de protección que torna intocables a quienes jamás alborotaron al vecindario," además de una "alta capacidad de comunicación con el mundo" y la condición de quien, siendo un extraño, "participa con fervor religioso en las cuestiones humanas," el narrador asume el inventarse una casa como "cubrir una cuenta atrasada:" "libre de basura y al margen de sentimientos aviesos, en todo caso propicia a los fulgores últimos, cosa fundamental para una persona que tiene la certeza de que su vida es la desaparición encarnada fugazmente en la tierra." Es la casa de quien "conoce como el que más pero como nadie sigue siendo inocente" (56); es un lugar "en donde nada se pide a los que nacieron para caminar" (8).

La casa inventada adopta el nombre de Buen Retiro, en honor al puesto ganadero del mismo nombre de Gringo Ferrari, un chaqueño a cuya casa y hospitalidad el narrador rinde especial culto, y que será, de paso, el lugar en que Horacio rueda la película sobre la Guerra del Chaco. La casa de este entrañable amigo, que tiene mujer y doce hijos, está situada en "la apartada frontera," en la desértica región chaqueña colindante con el Paraguay. Se trata de una casa que el narrador visita para ser generosamente recibido y para participar en "conversación atosigada de refranes." La casa es rústica y en su entorno viven perros, chivos y otros animales: "su arquitectura respondía a una visión nada profana porque estaba hecha con los materiales que los hombres juzgan necesarios para la felicidad." En su centro se

levantaba “un árbol vigoroso: el urundel.” La construcción carece de ventanas y puertas, “el aire entraba y salía sin mermar la intimidad de un domicilio al fin y al cabo particular.” Explica el narrador: “La vivienda había sido concebida para que los hijos del Gringo Ferrari pudieran prolongarla en el enorme patio sin perder contacto con sus orígenes” (88). Así, “en cada visita aparecían nuevos cuartos y el patio llegó hasta más allá de los corrales donde ordeñaban las vacas” (90). Rige en sus habitantes una austeridad que desaparecía en “el uso de las armas útiles en el campo.” El narrador se encuentra subyugado por esta construcción “que no prescindía del árbol vivo” (88).

Es a imagen de esta casa, cuyo inolvidable patio, árboles y ambiente “parecían proceder de la imaginación más encabritada” (91), que el narrador funda su propio Buen Retiro: “Retiro surgía del fondo mismo de Retiro.” Al construirlo, el narrador emula a los hijos de Ferrari: contagiada de felicidad, la casa prolonga lo que no pierde contacto con los orígenes. Recapitula esta fundación de la propia casa diciendo que, al determinar que había que inventarla, la levanta “de la tierra firme de la imaginación siguiendo los dictados del Gringo Ferrari: con un árbol al medio, una biblioteca propia de un anarquista, todas las puertas y ventanas abiertas para que la intimidad se ventile como se debe y lleguen del pasado o del futuro criaturas consumidas por el desorden del fuego creador” (125-6).

Pero, ¿cómo ha diseñado el narrador la casa inventada? Tiene una cocina y un comedor en la planta baja, y un dormitorio y “un espacio muy abierto en la planta alta, con libros antiguos y modernos colocados en unos estantes.” De estos estantes dice el narrador: “los construí yo mismo hace tres décadas y . . . no los extravié ni siquiera en situaciones en que era más fácil perder el alma que conservar un alfiler.” La casa cuenta también con una terraza en la que el narrador dice haber tenido el tino de colocar macetas de geranios: “Y aunque todavía no dispongo de una mecedora oriental, supongo que allí mirando la ciudad que crece- podría recibir el sol en las tardes dominicales” (11). En la biblioteca se encuentran objetos “que con el transcurso del tiempo uno va amontonando:” “En mi caso no son muchos, pero son” (13).

Habitan la casa muchos seres. A veces el narrador encuentra a alguno de ellos sentado en el sillón de los matacos, vestido con el único terno que dispone. Es el caso, entre otros, de Froilán Tejerina, hombre “de unos cuarenta años, huraño y sereno a la vez” (14), proveniente del remoto pasado, de la memoria colectiva heredada por el narrador. Viste, efectivamente, el único traje formal del narrador, pero, no teniendo éste más que

un par de zapatos, el visitante queda descalzo, "porque sus alpargatas desentonarían con el conjunto" (126). Murió como héroe en Campo Santa Cruz, durante la Guerra del Chaco, luego de haber ocasionado un serio incidente entre bolivianos y paraguayos en Fortín Sorpresa en 1927, bastantes años antes que naciera quien ahora compartía un mate con él en Buen Retiro¹⁷. El narrador había oído hablar de él "en cuanto le empezó a clarear el entendimiento;" había oído "incluso una marcha dedicada a este joven combatiente de la guerra del Chaco que, según mis progenitores, era un verdadero héroe" (73). De él sólo había visto una fotografía, en la que pudo observar al "campesino con mirada de animal ciego que desde su natal Guayabillas decidió cruzar el desierto para hacerse hombre" (76). Entabla el narrador con él las conversaciones más característicamente chaqueñas, pobladas de humor, refranes y agudas frases de doble sentido, decidiendo atribuirse el derecho de tratarlo como a un igual. Las palabras de Tejerina resultan, por otro parte, "la llave verbal con que abrió las llaves del pasado" (15), echando al narrador a un cúmulo de recuerdos ligados a su interlocutor. Este hombre que encarna en la novela el heroísmo anónimo en un país poblado de estos heroísmos e infectado, sin embargo, de historias oficiales mentirosas e indiferentes, es para el narrador "un símbolo de nuestro destino colectivo" (96-7). No es casual, por ello, que su conversación derive hacia el tema de la resurrección, y que el héroe resurrecto diga, "aligerado por la alegría de no recordar ninguna tristeza" (126): "De morir hay que morir bien; sólo así se resucita como Dios manda. Yo troné en mi ley en Campo Santa Cruz. Lleno de mí mismo por montes y ciudades camino, y al primero que me pida certificado de defunción le meto seis tiros" (127)¹⁸.

17 El narrador opina que Horacio Cárdenas no podrá nunca realizar la película sobre el Chaco y su guerra de héroes anónimos si no hace como él, esto es, si no se encierra en un espacio pertinente a charlar con los muertos que va a representar. Cárdenas, pues, debe nomás irse al Buen Retiro de Gringo Ferrari -que sería el escenario central de la filmación- y debe allí convertirse en rehén de los "nochemiegos," "individuos muertos" (entre otros, el propio Froilán Tejerina) que, "alumbraos por mecheros, . . . conversan sin cesar alrededor de una mesa." En conversación con ellos, Cárdenas debe escucharlos "desembuchar su experiencia en jornadas fraternas" (89).

18 Este particular personaje rescatado del pasado, a diferencia de algunos otros que aparecen con absoluta exclusividad en Buen Retiro, se aparece en casa de los tejedores cuando el narrador bebía unos tragos con su amigo Juanito Ortega. El incidente, tan natural para el narrador, resulta aterrador para Ortega: "le serví una copa y luego otra, no alcanzó a vaciar la tercera cuando se abalanzó sobre mí, aterrorizado. Nunca creyó que aquel visitante, de traje azul y corbata, era mi invitado. Se le empezó a helar el sebo cuando sus ojos chocaron con su rostro, que lucía una insufrible mirada socarrona, y se le acabó de enfriar cuando vio sus pies desnudos sobre el piso de madera. En lugar del 'buenas noches', el hombre le dijo: 'Los orejudos que nacieron para mandar en este país no sirven ni para amigos ni para enemigos. Esos no dan una puntada en el dedal.'" Ortega, "desde que lo anuló la mirada del individuo que había olvidado sus zapatos desapareció del mapa" (22). Esta cómica anécdota alude, entre otras cosas, a que el trato con los muertos no es asunto que cualquiera pueda emprender, sino para iniciados. Por eso las cosas se dan más tranquilamente en Buen Retiro, pues allí no entran intrusos.

Es el caso también de Pamela -aquella mujer que enloqueció de amor por un oficial boliviano que nunca regresó de un viaje al Brasil-, la que frecuenta con gran tranquilidad la casa inventada por el narrador. Casa muy lejana en el tiempo y en el espacio del pahuichi "rodeado de palmeras en donde un joven oficial la inició en la locura" (110). Esta mujer, proveniente también del pasado remoto, surge a la vida del narrador no por las narraciones del saber colectivo chaqueño, sino por el diario escrito por ella que de colegial en Villamontes tuvo en sus manos. Habiendo en primer lugar surgido, sin embargo, como un regalo del mar inmóvil de los recuerdos encrespado por el proyecto de guión. El narrador, así, se convierte en Buen retiro en un amigo que "atravesó el tiempo para amarla en una casa inventada" (87); en el "único interlocutor de esa bella mujer que enloqueció de amor" (97). Aparentemente, entonces, su aspecto corresponde a los deseos de un recuerdo de palabras retenido desde la niñez: aparte de los veintisiete años (edad en la que habría dejado de vivir, ¿ahogada?), la voz cantarina, la actitud atrevida y juguetona, el pelo largo y rojizo, y la peineta negra, el narrador la describe con "sandalias, blusa liviana y falda ancha y florida" (43), así como con la certeza de que había nacido para volverse loca. Más que loca, el narrador la percibe como quien despidе "perfumes de mujer enamorada." Al quererla abrazar, Pamela -"aromosa como el amanecer"- le advierte: "Le voy a decir a mi mamá que te haga botar de la escuela" (44), hablándole al niño que quedara fascinado con ella con la lectura del diario. Convertido en adulto, el narrador "la navega y es navegado por ella," sintiéndola disolverse en la identidad genérica de "cualquier mujer que haya sido tocada por los misterios de los encuentros y los desencuentros amorosos" (111) -revelando al final de la novela, sin perder su locura, "su verdadera identidad:" Beba.

Beba es el único personaje "real" que entra, aparte del narrador, a Buen Retiro, no sin librarse, sin embargo, de los trasvases identitarios ajenos al tiempo y al espacio propios de tal morada:

Esta vez la casa está llena de viento. Y el viento produce entre los árboles que la rodean una música que mi pecho reconoce. Después de los descensos siempre se impone el aire cálido propio de un mundo recién inaugurado. No es la primera vez que vengo con Beba a esta estancia donde el aroma de lo perdido despidе incesante melancolía. (68-9)

Y ya asomaba en esta visita lo que se revela al final de la novela (la mutación de una mujer en la otra): "Pero también sin Beba me bajé de las palabras y llegué hasta la cocina y al retomar al lecho me encontré con Pamela" (69).

Colette es otra mujer que deriva a Buen Retiro de una noticia periodística y luego televisiva. Se trata de una mujer norteamericana que mata a sus dos hijos por amor al amante. De la imagen que proyecta la pantalla (la de “una bella californiana que los policías sujetaban como si fuera una muerta que de casualidad retornó a la vida”), el narrador deduce que su llanto se dirige al hombre que no la amaba y no a sus hijos, a quienes “amaría desde los mundos en que se encontrara.” En el escenario en penumbras de Buen Retiro aparece Colette, habiendo ya sido ejecutada, “liberada del llanto, joven como siempre pero imbuida de una serenidad que me espantó en lugar de apaciguarme” (35) -tal vez porque la mujer se ha devuelto a la condición primordial de loba, en quien ella misma establece el reforzamiento de los lazos del amor con los de la locura. Le explica al narrador:

En realidad no asesiné a nadie y mientras viva en los dominios de la muerte mis hijos serán innumerables: simplemente me volví loba para recorrer el desierto de la pasión en su estado primigenio. El aire celeste es para la antigua raza de los lobos que gobiernan el mundo. Pueden estar muertos durante siglos, pero basta que el amor no se cumpla para que resuciten lavados de culpa. (36)

Sintiéndose “la loba que ya no extraña su efímero papel de mujer enamorada, madre y esposa ejemplar, colegiala, puta, como quiera verme tu fervoroso deseo” (36), despidió de Buen Retiro al narrador, diciéndole que le invite un trago y un cigarro antes de retornar al mundo de sus tejedores. Le pide también que apague el televisor, de modo de ignorar lo que hacen de ella los medios de comunicación. El narrador recuerda esa visita como la de la “bella loba, ajena a las lágrimas y apta para el amor más puro de la tierra” (87)¹⁹.

Por otra parte, por Buen Retiro entran y salen con absoluta libertad personajes que el narrador no necesariamente llega a identificar. Luego de alguna prolongada ausencia, encuentra en la casa “cigarrillos, botellas de singani a medio consumir,

19 Es importante subrayar el tratamiento que hace el narrador de las mujeres. No dejando de lado la idea del principio femenino que recorrería las experiencias particulares de las mujeres -algo que se hace muy obvio en *En el país del silencio*-, esta novela “agregaría” tal vez algunos elementos de interés. La locura del amor—así ésta incluya actos desde cierto punto de vista “censurables”—es celebrada y expresada en términos de pureza. El narrador relaciona esta pureza, por otra parte, con mujeres “dueñas de sus cuerpos y propietarias de sus ideas” y encuentra, por ello, “el diccionario elaborado por los hombres... ridículo de cabo a rabo,” pues ilustra “el término ‘incorrupto’... con el ejemplo de una mujer virgen” (87). Por otro lado, el narrador no duda en afirmar, a partir de lo que aprende con Bera, que “la mujer es el único ser libre de la creación,” explicando esto a partir del hecho de que “[e]l hombre quiere ser de sí mismo, busca la autonomía,” mientras que “la mujer quiere ser de todos, practica la libertad” (52).

vasos repartidos sin ton ni son, en fin, las huellas de otros habitantes que, por lo demás, no se llevan nada y más bien traen yesqueros, tabaco para mascar, caña paraguaya, sacacorchos, libros, quesos y cuanto cosa pudiera ocurrírsele al que busca el sosiego inesperado" (14).

Los dolores del cuerpo y el alma que uno puede encontrar en la casa real no se encuentran en Buen Retiro, "en donde uno sólo encuentra geranios crecidos y recibe en el rostro el viento nocturno" (14). Luego de aceptar que al dolor se lo asume como lo que induce a reflexionar sobre el bien y el mal, el narrador afirma que "en los dominios de la casa inventada no hay dolor." "Simplemente se mira o no se mira. Eso es lo que experimenté en Buen Retiro: no figura en ningún mapa de La Paz, y sin embargo tiene un portón negro y una entrada llena de árboles oscuros. Los intrusos no podrían dar con ella" (30). En ella "lo que estorba no existe" (110).

Al dar los perros de la casa real cuenta de las macetas de geranios y begonias colocadas por el narrador contra la pared de su habitación, recoge éste lo que queda de ellas y se las lleva a la casa imaginada: "en la azotea reciben el sol y el tierno aroma de la noche." Tanto bien les hizo el traslado, que "[c]recieron por su cuenta y en muy poco tiempo han compuesto un pequeño bosque donde se extraviaron unos bellos bichos multicolores" (23-4). Resulta una "bendición" esta casa, sobre todo cuando el narrador repasa algunos elementos de la historia, ésa que ronda por el "peligroso" Palacio de Gobierno, ésa que "huele mal puesto que la hacen sujetos de pérfidos pensamientos." Es pues, una "bendición" un jardín que es ya "un bosque en miniatura que ameritaría la investigación de algún botánico de oficio" (33). Por otro lado, a diferencia de la casa real, la oficina del narrador y la casa inventada son muy iluminadas. La luz de la casa imaginaria, sin embargo, es "otra luz." Y suele también la casa estar a oscuras, "pero se trata de otra oscuridad" (31). A momentos, salen a la superficie los resortes más metafóricos de la casa imaginada, de la que se habla con la misma especificidad que de los espacios "reales:" emerge su sustancia específicamente *literaria*. Se hace visible que se trata del lenguaje de la literatura como una morada. Así, el narrador dice, por ejemplo: "el acceso al conocimiento profundamente solidario en algún momento pasa por la soledad total," para añadir inmediatamente: "Aquí, en Buen Retiro, no todo es color de rosa y es conveniente que así suceda;" "entran vientos huracanados porque, como el común de los mortales, tengo un pasado; llegan seres queridos y otros totalmente extraños porque, como habitante de la tierra, estoy hecho de tiempos compartidos y por lo tanto presiento la eternidad" (57). Por otro lado, luego de

admitir una distinta opinión actual respecto a su antigua fe en la posibilidad de “la armonía de los seres humanos,” confiesa que está lejos de ser un “optimista profesional,” agregando: “Pero en esta casa aprendí tantas cosas: el terror de existir no me es desconocido y entiendo que la gente se niegue a repetir o recordar experiencias atroces” (58)²⁰. Es decir que Buen Retiro es también allí donde se han dirimido los asuntos esenciales de la experiencia del narrador; allí donde su vida, su experiencia, su lazo con el mundo han sido trabajados y elaborados. El lenguaje como hogar es un lugar en el que se aprenden muchas cosas, sobre todo cuando es asumido como una especie de procesador de los materiales de la vida, siendo, a su vez, sustancialmente moldeado por ellos.

No carece esta construcción de palabras de algunas de las certidumbres ya sembradas en los anteriores libros: la que alude, por ejemplo, a que estas palabras no son suficientes ante la potencia de la vida. Así, el narrador dice: “Difícil recorrer con palabras el camino transitado por el cuerpo.” En todo caso ya se va haciendo claro que esta literatura es, precisamente, el intento no trágico, sino jubiloso, aunque consciente de su insuficiencia, de llevar el cuerpo, su mundo y su historia a las palabras. Después de todo: “El mundo es del tamaño de una uva, pequeño y dulce, pero también alberga un dragón cuando alcanza la jerarquía de la ficción” (69). La entre-alimentación que se genera entre vida y literatura está pensada, en el caso de esta novela, a partir de que “la escritura sólo se depura con el tiempo, o sea cuando la vida se transforma en literatura” (83).

b. La casa de los tejedores de la noche

La casa real, la de los tejedores, es el contrapunto de la casa inventada. Desde ella emana la imaginación que inventa; es la condición material desde la cual se imagina. El narrador, ubicado en el piso inferior al que ocupan los tejedores, escucha todos los ruidos que producen, particularmente el ronroneo que hacen sus máquinas tejedoras durante la noche. Allí abajo, en medio de la oscuridad, imagina el jeep en el que partirá en insospechados viajes, “con el motor dispuesto a arrancar incluso en plena tormenta” (10), y concibe Buen Retiro. No puede menos que

20 Aquí pareciera existir un comentario sobre la obra anterior, particularmente sobre *En el país del silencio*, pues en este mismo fragmento se expresa lo siguiente: “incluso acepté que los hombres renunciaran al presente y se mataran por lograr ese ideal. Ahora sé que semejante empresa fue una cruel estratagema de unos atormentados que le rehuyen al sufrimiento y llevan con rara docilidad el yugo de las pequeñas costumbres” (58). Es necesario recordar que la entrega de la propia vida a causas revolucionarias siempre les resultó a los narradores de las novelas un acto admirable pero muy ajeno a su propio camino.

permanecer al tanto, sin embargo, del trabajo que realizan los tejedores, "ajenos a la fatiga de quienes recorren las regiones menos frecuentadas del país" (13).

Los sonidos que le llegan de arriba, en todo caso, tienen que ver sobre todo con las máquinas, pero también con el movimiento de las personas y de las cosas, con objetos que caen y uno que otro descalabro. Dice el narrador: "Me consta que son discretos, pero eso no les sirve de nada cuando se trata de accidentes nocturnos. De día casi no se los ve, caminan como si fuesen ángeles, no ríen y mantienen un oneroso silencio. En la noche cambian totalmente de carácter, pero no cambian el mío" (21). Puede detectarse, entonces, que se trata -nuevamente- de personajes que guardan algún sentido figurado en el texto: no se trata solamente de vecinos que tiene el narrador, sino de entidades que en la novela van a desplegar un conglomerado de sentidos que superan la estricta "realidad" que en principio encarnan respecto de la "irrealidad" de Buen Retiro y sus propios habitantes.

En esta oscilación, de todo modos, se caracteriza también a los tejedores como meros vecinos circunstanciales, aunque algo misteriosos, del narrador. De ahí que se mencione que se dedican a la crianza de perros, a quienes educan "con bondad y esmero para que aúllen desconsoladamente a partir de la medianoche" (23). Estos animales destruyen las macetas que había instalado el narrador contra la pared de su habitación. Las relaciones que en principio tiene el narrador con estos vecinos son breves e impersonales: al ir al baño una noche de pesadillas, advierte que los tejedores lo observan desde una ventana del segundo piso. Al verificar su "pinta de fantasma," dan media vuelta y no los vuelve a ver "ni siquiera en pesadillas"- todo lo cual no deja de parecerle extraño al propio narrador. En otra ocasión, al llegar a la casa, oye que "[e]n la casa de los tejedores todos bailaban la saya de los yungueños," y que el momento de sentirlo "bajaron el volumen del bullicio" (44). En otro registro, en la casa de los tejedores, a diferencia de Buen Retiro, "se dan cita los dolores del cuerpo y del alma" (14), y las remembranzas no tienen la misma contextura que en esa casa inventada. Pero de todos modos, es allí donde el narrador, y Beba en algunos casos, reciben a amigos "reales."

La novela empieza a develar la otra contextura de los tejedores de la noche cuando comenta acerca de una entrevista leída, de la que el narrador -como ya se mencionó- recoge la idea de que "los seres humanos son esencialmente tristes." De esta frase, el narrador pasa a reflexionar acerca de la gente de enorme tristeza que él había conocido en diversas situaciones, entre las que se encuentra la de no tener fortuna

en la vida “a pesar de haberse deslomado todos los días” y de no haber cometido ningún delito:

Individuos a los que, por otra parte, el universo de la poesía les era totalmente ajeno. Entonces escuché la respiración de los hombres esencialmente tristes y despojados de los ornamentos del intelecto creador y me dominó el pavor, porque finalmente éste es el hombre esencial: un ser que nace, vive y muere prescindiendo de las armas convencionales; a diferencia de tantos, los hombres tristes fueron tocados desde muy temprano por una poesía de otro orden que los hace fuertes en su desvalimiento y alegres en su tristeza. En tales circunstancias uno comienza a ver la realidad en su verdadera dimensión que, por otro parte, es lo mejor que le puede suceder a criatura humana. (79-80)

De esta generalización, que toca a cierto tipo de ser humano y social, el narrador pasa a reflexionar acerca de los tejedores de la noche, particularizando lo que se había propuesto como una condición universal:

Y de este modo debo decir que la casa de los tejedores de la noche tiene dos pisos y fue levantada poco a poco, con el sudor nocturno y el trabajo diurno, sin que jamás en mi calidad de ocupante de la planta baja me hubiese preguntado si esta familia -esposos y tres hijas- era triste, porque en verdad tampoco me dieron esa impresión. (80)

Se plantea así el verdadero contrapunto con Buen Retiro: la casa de los tejedores es la casa que construyen los que trabajan sin descanso y viven la vida con honestidad, ajenos al ajetreo político y a leyes que no sean estrictamente las suyas; ajenos, además, a las preocupaciones poéticas e intelectuales, pero dotados de otro arte: el de la fortaleza incólume ante el sufrimiento, el de la alegría en medio de tanta penuria. El narrador comprende, pues, que se trata de la casa que construyen quienes encarnan “la realidad en su verdadera dimensión,” contraponiéndola a la casa que construye el poeta.

Los tejedores de la noche, entonces, dejan de ser solamente quienes tejen durante la noche, para ser, también *los que tejen la noche*, en el sentido en que el narrador de De la ventana al parque establece que a los extraordinarios personajes de su recuerdo debe dejárselos exactamente como son, “lejos del universo de la poesía y de los cambios sociales, *porque ellos son los guardianes de la noche latinoamericana*,

y en la noche no dicen ni hacen nada, salvo dormir y soñar. Y sólo cuentan lo que les sucede cuando hablan de dormidos" (92; mi subrayado). En este sentido, el narrador de Los tejedores de la noche describe a los padres tejedores como quienes sí han visto la realidad en su verdadera dimensión, puntualizando: "y mucho antes que yo y eso los puso tristes de un modo imperceptible para el profano, pero no para mí que ahora sí estoy seguro de que jamás memorizaron un verso" (80).

Refuerza esta posición del narrador su voluntad, disposición y habilidad traductoras, aquéllas que le permiten acceder a lo que no es visible para el profano, permitiendo a su vez que eso que se le hace visible lo trasmite: "me di cuenta de que había invadido un espacio sin saber que ese espacio me había invadido mucho antes para observar a través de mis ojos las tonalidades de un mundo que es menester amar y comprender." Retoma este narrador la idea relacionada a un mundo en el que sólo hay penumbra y oscuridad, y que en un momento dado deviene claro: "tuve miedo, porque mis ojos empezaron a ver cosas muy claras en donde antes sólo había penumbra y oscuridad" (81). No lo amilana, sin embargo, este miedo: le es familiar desde muy niño.

La "realidad verdadera," entonces, así como la termina de articular el narrador (recordando, además, la forma en que el retorno de los padres al hogar en el monte durante la infancia restauraba su sentido de equilibrio, su sensación de que el mundo tenía un aire eterno, así como los hombres "pinta de inmortales"), se convierte en "una pesadilla que los seres humanos -aquéllos que ignoran lo que es la poesía- transforman como por arte de magia en escenario seguro y fraterno" (81). Esta articulación desde una experiencia en principio "ajena," la experiencia del poeta que es el propio narrador, recobra la experiencia sustantiva de su propio origen campesino, de una niñez vivida entre quienes también pueden denominarse "tejedores de la noche". De ahí la posibilidad de pisar los dos suelos (el de la "realidad verdadera" de los tejedores, y el de la poesía) y desplazarse entre ellos con la lucidez del que puede ver con claridad. La lectura que hace el narrador (desde esta su posición de *entre-suelos*) del hombre cuando se impone la realidad verdadera, es una lectura que lo lleva a concluir que "el hombre no sólo es esencialmente triste sino criatura hecha esencialmente para la soledad" (82).

Estas reflexiones desencadenadas por la lectura de una entrevista le ayudan a expresar "sentimientos" que están adormecidos en la mayoría de los seres humanos, "salvo, como resulta previsible, en los que son esencialmente tristes y se hallan

despojados de poesfa" (82). Sin embargo, se trata de "sentimientos" que no le están vedados a él mismo, que si bien conoce mucho de tristezas, no precisamente se halla despojado de poesfa. Ahora: esta tristeza, esa lucidez a la que están dados los que se hallan despojados de poesfa -y algunos otros "elegidos"- tiene que ver también con la incorruptibilidad frente a un mundo organizado por quienes más flaquean y mienten: un mundo controlado por quienes "no pueden soportar la realidad en su verdadera dimensión," precisamente, no pudiendo ser "francos con quienes en lo más hondo del abismo se han convertido en los más fieles tejedores de la noche" (83).

Llevando las cosas a un nivel ya no sólo particular, sino personal, íntimo, el narrador pasa a reflexionar sobre estos tejedores de la noche a partir de la experiencia específica que él mismo tiene con ellos. Necesitado de un carpintero, el narrador acude a Bichito, el jefe de los tejedores, el que, "sin que mediaran explicaciones emprendió la construcción del mueble, tomando dos listones que por allí andaban sueltos y desarmando un estante que durante años conservé brillante como el sol" (111-2). Munido de un estuche de herramientas muy completo, en poco tiempo Bichito da cuenta del estante, y en pocas horas termina su trabajo. Un trabajo que, dice el narrador: "yo no le pedí pero que él, con el oído fino propio de los tejedores de la noche, entendió como una solicitud que no debía demorarse en cumplir" (112). Este jefe de los artesanos nocturnos, si bien aparentaba ser "un carpintero común y corriente, en el fondo no lo era: algo delataba su versatilidad para desempeñar cualquier oficio del mundo, lo cual es demasiado incluso para los más aventajados habitantes de este ingrato mundo" (112-3). Retomando la figura de Marcos Salazar de En el país del silencio, aymara que, aparte de deambular por el mundo regalando salud y recogiendo hierbas, ejercía un sinnúmero de oficios más, el narrador recupera esta cualidad fundamental de los "guardianes de la noche."

Delmar, el operario del taller de tejido nocturno que baja del segundo piso a ayudar a Bichito, le permite al narrador, a su vez, tratar el tema de la grave enfermedad que el muchacho parece haber sobrevivido:

No soy médico, pero sé qué clase de dolencia es ésa, pues la he visto en las calles de la ciudad de La Paz y en poblaciones rurales, y aunque no figura oficialmente entre las epidemias que sacuden a este país, es quizás el mal mayor, porque Delmar ... es precisamente individuo desconocido más allá del barrio y de su vida no se sabe nada porque nadie se tomó el trabajo de averiguarla y, por lo tanto, a temprana edad

ya sabe lo que es ver la realidad en su verdadera dimensión, como muchos otros que . . . estarán para siempre mimetizados entre los obreros anónimos que noche tras noche garantizan la aparición del mundo en pleno día. (113-4)

La anonimidad de estos generosos propiciadores de la realidad diurna de la colectividad es, sin embargo, erosionada o, en otro registro, resemantizada, por el narrador cuando dice: "Lo primero que pueden pensar los incautos del jefe de los tejedores y del operario Delmar es que son nadie, pero precisamente por eso manejan maderas dispersas, establecen un nuevo orden en la habitación y acumulan en sus organismos un calor que por todas partes se reproduce" (114).

Todo ello lo lleva a concluir -y, por ello mismo a continuar su tarea de explorar el silencio- que "del mundo no se sabe nada y así los tejedores de la noche salen de sus guaridas y en plena luz del día se convierten en carpinteros aunque también pueden oficiar de electricistas o de panaderos, lo que por otra parte permite comprobar que los hombres no son iguales: uno son de fierro y otros parecen hecho de bosta de vaca" (114-5). Ante semejante figura de las cosas, el narrador opta por dos caminos. El primero tiene que ver con *vivir* el "suelo" de los tejedores de la noche. Esto lo hace afirmando su particular gusto por los carpinteros, siendo él mismo un carpintero fallido. El trato con las maderas desde muy niño, según él, lo libró "de temores grandes y pequeños, y me sirvió para conocer a muchas gentes, porque no basta tener ideas o ser un soñador para trabar amistad con individuos de diversa procedencia y de caracteres imprevisibles: es necesario ser carpintero;" serlo, además, con "el privilegio del anonimato," del que el narrador asegura: "único prestigio que no me descorazona" (41). El segundo camino tiene que ver con entender, simultáneamente, que ante el abismo que hay entre los seres humanos de fierro y los de bosta de vaca, "[l]o que queda es la imaginación," puesto que "los homenajes no sirven de nada, ni la inteligencia ni el desdén" (115). Queda la imaginación, la que bate sus alas cuando en cualquier colina del mundo alguien descubre a los tejedores de la noche: de día inocentes corderos, de noche unos demonios que han borrado todas las fronteras por pura generosidad, pues la belleza no les incumbe, el dinero tampoco y miedo a la muerte no parecen tenerle; en suma, sin saber quién es Apollinaire ni quién diablos es el mandamás de turno en el país dejan que lo negro sea negro y no asuste y que lo blanco, que puede espantar, tampoco meta miedo (115).

La imaginación -que es el arma última de este narrador- no viene, sin embargo, como una celebración, sino como un muy problemático último recurso: "Y así fue que, en un momento dado, Bichito levantó la cabeza y también lo hizo Delmar, y yo sentí el enorme desconsuelo de manejar palabras, porque la voz no me salía y las piernas no me respondían" (115). Lo amarra al suelo, sin embargo, un par de certezas: la de haber entendido que esos héroes anónimos recuperados por él en el guión y en Buen Retiro -en la literatura- "segufan siendo los más esmerados tejedores de la noche," y la de consecuentemente saber que "las comunicaciones no estaban interrumpidas de modo que de acontecimientos tan dispersos se podía hacer una historia coherente, como que ésa era la misión de los individuos," refiriéndose, claro está, a sí mismo. Misión que especifica como "la ilación de los hechos" y el sumarse a ellos "sin protestar por un imprevisto dolor de muelas" (116). Se trata, pues, de una imaginación dirigida al tejido comprometido de hechos que la costumbre presenta como fragmentados. La literatura es también el tejido de la noche, y el ilador comprometido, un tejedor.

c. El "país pesado" y la imperceptible clarividencia del caminante

Es así que no existe imaginación posible, Buen Retiro, sin el contrapunto de la otra morada, la de los tejedores de la noche. Pero Buen Retiro es necesario, en un tiempo en que "todo lo que entra en contacto con la realidad se desmerece" (85). No puede sino existir, como una imaginación atenta, abierta, lúcida. La calidez del bosque y las estancias de la casa imaginada deben ser receptivas a los "vientos huracanados" de la historia, tanto la colectiva como la personal, sin que por ello pierdan su inmutabilidad e inmunidad. Sólo así puede guardar su textura de cobijo y refugio para lo que ya no tiene lugar afuera.

Quien construye esta casa inventada es, necesariamente, quien opta por cargar los olvidos ajenos, cosa de "toparse, al cabo de los años, con el tupido mundo de los tejedores de la noche" (9). Es a su vez -y haciendo eco de ese Otro profundo, ese hábil tejedor de En el país del silencio- quien sabe con certeza que está "en su máxima expresión," siendo el de siempre y, sin embargo, ya no el mismo. Puede seguir diciendo este narrador, descendiente directo de ese Otro que palpita en su seno: "Soy como soy por haber mirado en mi juventud un ancho río en la espesura de la noche. En sus orillas las ramas de los árboles remoloneaban y cuando había luna uno tenía la sensación de estar en los comienzos del mundo, . . . todo inducía a vislumbrar la felicidad de la fundación" (24). Sólo habiendo sido dichoso en esas

aguas puede descansar ahora el caminante sobre una historia personal hecha para las revelaciones. Como sus antecesores, asimismo, el narrador porta la desanimadora y feliz certeza de que “todos somos aves de paso.”

El miedo es algo que forma parte del torbellino de sentimientos que se elaboran en todo momento en su tránsito, pero se trata de un miedo que de tan conocido ha amainado, convirtiendo al peligro y al sufrimiento -orígenes del miedo- en sustancia familiar; haciendo del terror de existir materia digerida. Quienes se aterrorizan frente al sufrimiento son capaces de “todas las artimañas para evitar una experiencia penosa,” existiendo en la “historia profana” abundantes ejemplos “sobre la impotencia del hombre para gambetear el dolor” (56-7). “¿Cómo romper el cerco?” se pregunta el narrador; “[t]ransformándolo en música,” contesta: “en apertura al gran mundo que crece más allá de nuestras narices” (57)²¹. Sobrevivir al dolor -ya lo han dicho varios de los narradores de estas novelas-, genera una gran fortaleza. La soledad, por otro lado, es, como en las anteriores novelas, “trampolín para las más conmovedoras certezas,” no habiendo acceso al conocimiento solidario que no pase por la soledad total. Habiendo quienes no pueden soportarla, quienes se desalientan al primer portazo, y quienes cometen las más grandes vilezas “con tal de evitar su presencia y los sonidos de su presencia” (55), el narrador asume su capacidad de convertirla en “compañera fiel.” La soledad concede a quien opta por ella la cualidad de lo intocable; dota a quien la elige de una “alta capacidad de comunicación con el mundo,” abriéndole los secretos de la vida de los hombres y determinando una fervorosa participación en las cuestiones humanas. Sobre todo, es paso al conocimiento y a la inocencia.

Al lado de todos estos elementos que constituyen el transcurso del caminante, se encuentra el elemento de la experiencia acumulada, del medio siglo de vida transcurrido- “a mis cincuenta años ignoro lo que es el insomnio y el tedio” (8). Sólo el tiempo enseña a valorar las cosas en su cabal dimensión; a valorar, por ejemplo, la cabal dimensión del “país pesado” del narrador. Sólo los años de vida vivida permiten verlo tal cual es: un país que “cobija infinitud de muertos” y que ha tomado el pasado en materia imprevisible. Así y todo, sin embargo, es muy difícil de definir. Lo que sí puede asegurarse es que este “país pesado” “permite conocer

21 Si esta alusión a la música puede compatibilizarse con la alusión a la poesía o la literatura, debe mencionarse la hermosa imagen de aquellos árboles que se cuidan en el silencio y la soledad, y que están destinados a la construcción de instrumentos musicales. El dolor pasaría por este instrumento hecho para la música y concebido a partir de la soledad y el silencio.

las cosas de la vida de un modo sutil y diáfano, sin que las risas de los superfluos perturben semejante aprendizaje" (92). Se trata de un país "al margen de las modas," que sigue, más bien, "el riguroso ordenamiento que impone el tiempo en el propio cuerpo; o sea que es un contrapunto entre lo que es y lo que van siendo quienes lo habitan" (92-3). Con esto el narrador alude a "los diversos modos de trajinar" que se dan en él, y al coraje que se necesita "para registrarlos con felicidad" -coraje que ha de necesitarse ante el olvido al que se ha echado a los seres diseminados a lo largo y ancho del territorio; ante quienes olvidan acatando "la moda reinante para sobreponerse al miedo de frecuentar un país pesado" (93). Sólo con el paso de los años uno sabe exactamente cuál de las poblaciones irá a engrosar uno-la de "el reino de lo invisible" y el "paisaje irreproducible para los profanos," en el caso del narrador.

Se impone, pues, una clarividencia agradecida por haberse dado "en un territorio sin parecido alguno con la realidad del hombre dormido." Una clarividencia, por otro lado, que permite los más libres desplazamientos por terrenos de las más diversas especies, ejerciendo un reconocimiento de congéneres de otras latitudes. Puede recorrerse las ciudades de estas almas familiares, aprenderse sus idiomas, memorizarse sus canciones y amar a sus mujeres; todo ello "sin renegar de su propio país" (94). La posibilidad de desplazamiento se ha hecho ilimitada, pues al proceder de una región que se asume como "intransferible," el movimiento ha perdido toda restricción. Así, el narrador puede decir: "Salté épocas y también salté hacia otros países, el mundo me pareció más redondo que nunca y no me era ajeno, pero mientras menos ajeno y más redondo mayor era el misterio que me unía al país" (124). Quienes no perciben al país como región intransferible, y transcurren ajenos a la constitutiva música proveniente del ancestro, escudados en la moda y presumiendo de modernos, no pueden entender que en el país hay un "tiempo mayor" y varios "tiempos menores." Estos tiempos distintos "facilitan la existencia de personas diferentes," entre las cuales se encuentran, precisamente, las que "tienen miedo y con frecuencia apelan al olvido para no toparse cara a cara con una entidad llena de viento y de cosas idas" (95). El narrador termina sentenciando: "sólo en la oscuridad los contemporáneos podrán entender el idioma de sus antecesores, gracias al ritmo denso y callado de un país pesado como el mío que siempre está llegando a la eternidad" (96).

Ligada a esta terca incapacidad de ir más allá de lo inmediato para internarse en este idioma de los ancestros y en este ritmo denso y pesado del país, está la "trampa

mortal” de los manejos del poder en un supuesto bien de la patria; trampa peligrosa por demás, pues ejerce su seducción tanto sobre los de arriba como sobre los de abajo (y sobre uno que otro antiguo amigo): “será porque en el reino del poder hasta el más distraído se hace una fortuna” (32). Se trata de un aire que lo baña todo -de ahí su poder aniquilador-, salvo el prodigio de la luz que llega a la tierra habiendo muerto ya su astro de origen. Tal vez se esté al cobijo de ese aire fétido sólo en la tibieza de Buen Retiro y en el silencio pululante de los tejedores. Quizás pueda contrarrestarse su influencia en el trabajo de la escritura y de la “verdadera memoria,” en esa actividad que propicia “la vida intocada, el destino invulnerable, el rumbo secreto” (110). Es probable que de esta manera pueda salirse a la calle con el “extraño optimismo” con el que lo hace el narrador luego de ver a Bichito y Delmar colocar la repisa recién terminada:

las piedras estaban en su lugar, las interminables gradas también, la ciudad a lo lejos ronroneaba, los bocinazos alteraban el silencio, todo me acercaba a las obligaciones externas: la oficina, las palabras convencionales, las lecturas triviales, *nada en mí delataba al ser que por primera vez sacó de su madriguera a los tejedores de la noche* y todo esto en plena luz de un día nublado. (116; mi subrayado)

En la anonimidad del paso que se confunde con el resto de los anónimos de la ciudad, se desplaza *imperceptible* el clarividente que posee las claves secretas de acceso al centro del país pesado y al cobijo de la casa imaginaria. La escritura termina jugando un rol fundamental -en tiempos como éste, en que los desiertos deshumanizantes y profanadores crecen-, estableciendo, como diría Fernanda Navarro, un “ejercicio de sí que conduce a una ética y una estética de la existencia.”

Bibliografía

- ANTEZANA, Luis H.:
1986 "Del nomadismo: Tirinea de Jesús Urzagasti." *Ensayos y lecturas*. La Paz: Ediciones Altiplano, 1986. 143-193.
- NAVARRO, Fernanda:
1996 "La 'inquietud de sí' en la filosofía helénica: Las técnicas del 'yo'." *Escritura y Psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996. 140-144.
- PRADA, Ana Rebeca:
1995 "Migración y cultura en la narrativa de Jesús Urzagasti." *Estudios Bolivianos* 1: 413-445.
- 1996 "El discurso auto/crítico de las ciencias sociales y humanas: Revisión teórica de autores centrales." *Estudios Bolivianos* 2: 365-435.
- 1997 "Notas sobre viaje cultural y nomadismo: Revisión de discrepancias y posibles puentes entre conceptos provenientes de los estudios culturales comparativos y cierto pensamiento postmoderno." *Estudios Bolivianos* 3: 143-282.
- RAMOS, Julio:
1996 "Migratorias." *Paradojas de la letra*. Caracas: eXcultura, 177-186.
- ROCHA, Omar:
1997 "Posibilidades de relación entre literatura y psicoanálisis lacaniano: proyección de un espacio epistemológico común desde campos del saber e intereses diferentes." Avance inédito de redacción de tesis. La Paz: Carrera de Literatura/UMSA.
- SAID, Edward:
1993 "Movements and Migrations." *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 326-336.
- URZAGASTI, Jesús:
1969 *Tirinea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- 1972 *Cuaderno de Lilino.* La Paz: Imprenta Kollasuyo.
- 1987 *En el país del silencio.* La Paz: Hisbol.
- 1992 *De la ventana al parque.* La Paz: OFAVIM.
- 1996 *Los tejedores de la noche.* La Paz: OFAVIM.

Aproximaciones y fugas de la noción de narración

ROSARIO RODRIGUEZ MARQUEZ

*"de hecho, ningún discurso es o puede ser
coincidente con lo real; la narración testimo-
nial también se desarrolla en un registro
imaginario"* .

John Beverley¹

A modo de introducción

Siguiendo y experimentando de cerca lo que dice Clifford Geertz², podemos afirmar que es indudable que en los últimos años el mapa discursivo se ha alterado de manera significativa y radical de forma que se ha vuelto difícil clasificar, por un lado, las obras -vgr. ¿qué es *Después de Babel-Aspectos del lenguaje y la traducción* de George Steiner³, lingüística, crítica literaria o historia cultural?- y, por otro, los autores: para citar sólo un caso paradigmático, Foucault ¿qué es: un historiador, un filósofo, un sociólogo o un teórico político?

Y, ciertamente, la mezcla de géneros va mucho más allá de que la Guerra del Medio Oriente haya sido presentada por los gringos (los norteamericanos) en la televisión

1 John Beverley, ed. *La voz del otro*. Lima: Latinoamericana, 1992, p. 15.

2 Clifford Geertz. *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 1994.

3 George Steiner. *Después de Babel -Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura económica, 1981.

como una película de ciencia ficción, donde se explotan de manera particular los impactantes efectos fotográficos de aviones de guerra despegando en bellos amaneceres/atardeceres; o -la ya clásica- de que un personaje de la vida real se convierta en personaje de novela. Nos enfrentamos al hecho de que reflexiones teóricas usan técnicas del novelista (Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*); cuestiones filosóficas se aproximan a la crítica literaria (la obra de Jean Paul Sartre sobre Flaubert, por ejemplo); debates científicos nos recuerdan fragmentos de obras de creación (Lewis Thomas, Loren Eiseley) -*subrayamos de inicio y aunque todavía el lector no ha escuchado de nosotros ninguna referencia a esto- que estos casos muestran transparentemente el papel de la toma de conciencia de que aún un texto científico se da a través de la narración, o en otras palabras, "se realiza literario"*-; argumentos ideológicos ofrecidos como investigaciones historiográficas (Edward Said, *Orientalism*); consideraciones en torno al arte que usan recursos novelescos (Blanca Wiethüchter. *PEREZ ALCALA o los melancólicos senderos del tiempo*); etc.

Pero además, también podemos percibir una refiguración del campo disciplinario. Varias disciplinas han asumido un enfoque esencialmente interpretativo de sus tareas. Así en las ciencias sociales, por ejemplo, muchos de los llamados científicos sociales se van desligando de explicaciones apoyadas en leyes y ejemplos y tienden cada vez más a enfoques básicamente interpretativos o hermeneúticos⁴, a una concepción de la vida social como algo organizado en términos de símbolos (signos, representaciones) cuya significación y derrotero podremos ver si logramos percibir sus principios y llegamos a comprender su organización. Este cambio de orientación en las ciencias sociales se explicita en la transformación de su estilo discursivo, en el giro de sus analogías y en una conciencia cada vez más clara de que sus reflexiones se hallan mediadas por una estructura lingüística que se organiza en una forma: la narración.

En términos generales, pues, notamos una real agitación en la vida intelectual en la que se pone en entredicho algunas de las suposiciones centrales de distintas disciplinas y donde las fronteras genéricas se van tomando cada vez más difusas. Todo esto tiene, a nuestro juicio, una ventaja y es que nos encontramos frente a un conjunto de obras diversamente pensadas y variadamente construidas donde los

4 Aunque también es cierto que dada la mezcla de géneros y disciplinas y la variedad de propuestas de lectura, otros optan por diversos tipos de enfoques como el estructuralismo, el neomarxismo, el deconstruccionismo y un largísimo etc.

autores andan en vías de lograr la libertad necesaria para desarrollar un trabajo en función de sus necesidades, intereses y pasiones y no limitados por los linderos, cercos y demarcaciones de un género o de un campo disciplinario determinado; en palabras sugestivas de Clyde Kluckhohn andaríamos en la ancha huella de "una licencia para la caza intelectual furtiva".

Y en este conmocionado panorama encontramos que las analogías del juego, del drama y del texto como tipos de estrategias narrativas, son cada vez más populares al interior de varias disciplinas. Entre las mencionadas analogías, quisiéramos destacar por el interés particular de este trabajo, aquella del texto puesto que la misma orienta la mirada necesariamente hacia la fijación del significado: la "inscripción" según Paul Ricoeur⁵. Y, la gran virtud de la noción de texto es que atrae la atención precisamente sobre ese fenómeno: qué provoca la inscripción de la acción, cuáles son sus vehículos y cómo funcionan éstos.

El placer y la riqueza de la observación de Gayatri Spivak en torno a la analogía del texto, podrá -sin embargo- advertimos sobre los riesgos simplificadores que siempre pueden correrse:

*"Todo el mundo lee la vida y el mundo como un libro. Aún los llamados iletrados. Pero especialmente los líderes de nuestras sociedades...Pero estas personas leen el mundo....como si fuera un libro de texto. El mundo realmente se escribe con la apertura y complejidad multidimensional, no determinable, de un texto literario"*⁶.

Entender ciertos fenómenos como 'legibles' y ver tras ellos un modo de reunir símbolos para construir una expresión, es descubrir una forma de construir un texto (una *narración* escrita) y tras él lo importante es comprender no sólo lo que significa, sino cómo significa ese texto.

A pesar de lo arriba argumentado, escogemos la noción de *narración* frente a la de texto o discurso, por un lado porque esta reflexión surgió originalmente a partir de las sugerencias que en torno a las nociones de estado, nación y *narración*

5 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. Tomo III. *Experiencia del tiempo en la narración*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1991.

6 Gayatri Spivak, Citada por John Beverly, "Algunas consideraciones a propósito de la relación literatura-nación". Ponencia en el Congreso del MLA, dic. 1991.

propusieron las relecturas de la novela romántica latinoamericana y, en segundo lugar, porque aquella convoca de forma más transparente la categoría de narrador, concepto fundamental en los textos narrativos, y la intervención de un narrador (un sujeto o agente que habla o relata) es complementaria a la activación de un hipotético lector⁷ que es convocado, por el narrador, a seguir el juego interpretativo. En palabras de Umberto Eco:

La intervención de un sujeto que habla es complementaria a la activación de un lector modelo que sepa continuar el juego de la indagación sobre los juegos, y el perfil intelectual de ese lector, incluso la pasión que lo empujará a jugar este juego sobre los juegos, están determinados sólo por el tipo de operaciones interpretativas que aquella voz le pide que lleve a cabo: considerar, mirar, ver, encontrar parentescos y semejanzas⁸.

Este juego de guiños entre narrador y lector nos parece particularmente sugerente en las reflexiones que nos proponemos en torno a la noción de *narración*, rescatando además para ella -como *narración* escrita-, pues es a ese tipo de narraciones a las que nos vamos a remitir a lo largo de este trabajo, las afirmaciones que aquí hemos querido destacar en torno al concepto de texto.

Se trata, entonces, de hacer una aproximación a las postulaciones que tienen que ver con la noción de narración y de atisbar, por lo menos, la significación del concepto de narración en dos espacios del conocimiento: la literatura y la historia.

La refiguración actual del campo disciplinario al que aludimos líneas arriba supone una alteración radical de la *imaginación* de las distintas disciplinas o de cómo las distintas disciplinas construyen y van concibiendo su *imaginario*; en otras palabras, cómo la literatura y la historia se representan y se piensan a sí mismas y en base a ello, cómo van construyendo sus textos o narraciones. Y, en verdad toda nuestra reflexión está como enmarcada por la relación de los conceptos *narración* e *imaginario*.

En una mirada retrospectiva intentaremos ver en el espacio literario los trabajos que establecieron una relación fundamental entre *nación* y *narración*, para luego

7 El texto como fenómeno significativo está delimitado por dos operaciones necesariamente solidarias: la escritura y la lectura.

8 Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996, p.32.

mostrar el despliegue que creemos ver se ha producido a través de la noción o categoría de narración. Dichos trabajos nos permiten mostrar la impertinencia de aquellas lecturas que pretenden que la literatura, la narración, es sólo ficción. Nosotros consideramos que obras literarias como *Juan de la Rosa* o *Raza de Bronce* forman parte inexcusable de la construcción de la imagen de nación, aunque este espacio de la reflexión en torno a la nación y al estado, haya sido concebido desde perspectivas estrechas sólo como propio de la historia o la sociología.

En este trabajo y en la aproximación concreta a *Juan de la Rosa*, tomamos la noción de nación, en la ya clásica concepción de Benedict Anderson, como comunidad imaginada. Y adelgazando aún más la entrada en torno a esta categoría de *imaginario*, hablaremos de cómo cada narración o texto (literario, histórico, sociológico) construye su particular *imaginario*.

Continuando en el espacio literario, ejemplificamos la utilidad del empleo de una de las categorías del espacio de la narración, la del narrador, para mostrar la "problematización" del narrador en la novela indigenista, entendida ésta como aquel espacio narrativo donde se enfrentan dos sistemas socioculturales diferentes. Finalmente, pretendemos una aproximación a unas otras narrativas literarias que se están produciendo actualmente para mostrar cómo se rompe con esa polarización radical existente en la literatura indigenista, dando lugar a la aceptación de la diversidad.

En un segundo momento de la investigación, intentamos ver cómo se ha ido entretejiendo la complicada trama y discusión en torno a la categoría de narración en otro espacio del conocimiento: la historia. En ese espacio sólo buscaremos presentar una visión de conjunto de por dónde transita en estos momentos y por dónde ha transitado la relación historia-narración.

Historia y literatura se sitúan en los dos extremos más opuesto de un ficticio "ring" que opone los conceptos ficción/realidad. Empero nosotros, sostenemos la sospecha frente a aquellos discursos donde el narrador se vaporiza en la pretendida 'documentalidad' de un discurso histórico porque éste necesariamente se constituye como narración y por tanto mediatizada por un narrador que inevitablemente preña con su visión tanto el objeto histórico-social observado como el objeto textual producido.

Finalmente, pretendemos mostrar la articulación entre las posiciones aparentemente divergentes que buscan ver la pertinencia u operatividad de la noción de narración para leer la historia, por un lado, y aquellas que sostienen la especificidad de los distintos campos, por el otro, desbaratando de paso la idea de que toda narrativa por ser tal es literatura. Creemos que la particularidad y especificidad de los discursos, de los textos, se debe respetar-despertar, pero no por eso obliterar sus tránsitos.

Sostenemos que, en todo caso, la narración es uno de los espacios que marca el entrecruce entre los distintos efectos de sentido que las diferentes narrativas, tanto históricas como literarias, buscan despertar y subraya la presencia de un sujeto dador de un discurso que relaciona los datos con los que cuenta a partir y dentro de una estructura narrativa para dotarlos de sentidos distintos. Los efectos buscados constituyen la especificidad; el modo narrativo común muestra su estructura concordante; los cruces entre la narratividad del sentido y los efectos de sentido, señalan la permeabilidad de las disciplinas.

A propósito de la noción de narración

*"La categoría de narración nos ha permitido, por ejemplo, concebir un libro de historia no como realidad documental sino como escritura, como narración y, por tanto, mediatizada por un narrador, y ha posibilitado -entonces- la sospecha en torno a su documentalidad a ultranza"*⁹.

En la historia intelectual moderna, el concepto "narración" -que significa fundamentalmente relato o acción y efecto de narrar o contar una historia- ha ido siendo objeto de variadas consideraciones e incluso ha dado nombre a todo un espacio de reflexión: la narratología. En efecto, se han dado importantes aportes desde la teoría literaria en torno a nociones como narración, textualidad y discurso que podrían ser y de hecho están siendo aprovechadas fecundamente por diversas disciplinas. Sin embargo, varias aproximaciones convencionales desde ellas se muestran indiferentes y hasta hostiles frente a esos aportes y de esas actitudes insulares surgen vacíos, displicencias y omisiones que a veces resultan empobrecedoramente peligrosas.

9 Guillermo Mariaca, "Otros serán los que gocen de los frutos del árbol de la libertad -nación y narración en la Bolivia del siglo XIX-", 1996, inédito

No es objetivo específico de este trabajo establecer y tratar todas aquellas características que configuran y delinean el discurso narrativo, éstas podrían ser materia para todo un tratado teórico. Tampoco pretendemos exponer los paradigmas de análisis que la crítica -sobre todo la crítica semiótica- ha trazado para el comentario de los textos narrativos, ambos espacios han sido tocados por eminentes críticos¹⁰. Ni siquiera podemos detenemos en la exposición de algunos de los diferentes modelos¹¹ que se dan en torno a la narración y al relato. La noción de narración, de hecho, dependiendo de esos distintos modelos, puede integrarse en la de relato y/o puede ser motivo de tratamiento diferenciado de éste. Nosotros simplemente retomaremos de ellos aquellas propuestas que nos sean operativas para nuestro trabajo.

Del modelo de Genette¹², nos parece útil la distinción en un texto narrativo entre los conceptos de relato, historia y fábula. *Relato* es el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que asume la relación de acontecimientos o series de acontecimientos; la *historia* es "la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son el objeto de un discurso, y sus diversas relaciones de encadenamiento, oposición repetición" y la *narración* que, en esta propuesta, nos remite al acto mismo de narrar. Asimismo son importantes las consideraciones y precisiones de Genette en torno a estas tres nociones y a sus interrelaciones. A lo largo de este trabajo utilizaremos cuando veamos conveniente dicha distinción y dichas precisiones.

Digamos simplemente que en este trabajo hablamos de narración como una organización lingüística mediada necesariamente por la visión de un narrador. Esta organización constituye un sistema de significación, esto es un proceso de producción social de sentido o un proceso de producción de imaginarios sociales. A partir de

10 De entre la amplísima bibliografía que hay sobre el tema, se encontrará alguna en la bibliografía que acompaña este trabajo, por su interés subrayamos aquí la siguiente: *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Barthes, Todorov, Eco y otros. México: Premia, 1985. Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen, 1974. Georgy Lukacs, *Teoría de la novela*. Barcelona: Siglo XXI, 1971. Algirdas Julien Greimas. *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos, 1971.

11 Entre ellos citamos el modelo de Propp planteado a partir del estudio del cuento popular ruso: *Morfología del cuento popular ruso*. Buenos Aires: Goyanarte, 1972; el modelo actancial de Greimas en *Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1971 y el de Genette en, *Figuras*. Córdoba: Nagelkop, 1970. Nuestro crítico Luis H. Antezana en su libro *elementos de semiótica literaria*, 1977, da un excelente panorama de todas estas propuestas.

12 Gerard Genette, *op. cit.* o, tratado en el libro de Luis H. Antezana, *op.cit.* pp.60-61.

este entrelazamiento manejamos ambos conceptos, narración e imaginario, a lo largo del trabajo. Ahora bien, el sentido o la significación y los medios de producirlo son objeto de una otra rama del conocimiento, la semiótica o semiología. Sin adentrarnos en las reflexiones de la narratología o de la semiótica, damos por supuesta su relación.

Como organización lingüística, la narración también puede verse como una estrategia, es decir una manera de organizar los elementos del lenguaje de cierta manera para alcanzar determinados objetivos. Para remarcarlo en otras palabras, la narración es un trabajo de lenguaje al interior del cual el narrador relaciona los elementos y las secuencias de diversas maneras para irlos dotando de sentido. Complementariamente, al interior de una narración (o discurso narrativo), se pueden distinguir dos tipos de espacios: unos propiamente narrativos y otros descriptivos o de tesis. Por otro lado y finalmente, dentro de una tipología de discursos (o de textos) la narración constituye una de las clases de discursos o textos y por tanto presenta determinadas peculiaridades que la hacen particular frente a otros tipos de textos o discursos.

La narratología como la reflexión en torno a la noción de narración y la semiótica o semiología como la reflexión en torno al sentido y los medios de producirlo son espacios de la reflexión actual que se ocupan de cosas como éstas.

Creemos que en torno a esta categoría de narración que, en el marco de la academia universitaria ha permeado la reconversión de diferentes categorías en diferentes prácticas teóricas (teoría literaria, semiología, deconstrucción, marxismo, feminismo, psicoanálisis, antropología), es posible centrar los alcances y tensiones de la multidisciplinariedad.

Narración y literatura.

La literatura como institución teórica se ha ido apropiando de diferentes categorías y procedimientos que antes eran considerados el espacio propio de otras ramas. Esa apropiación, que ha significado una internalización y un rebrote de procedimientos y categorías en nuevas reflexiones y propuestas teóricas, ha constituido a la literatura en un campo flexiblemente multidisciplinario donde no siempre las diferentes tendencias y propuestas conviven sin tensión. Es justamente en esa tensión donde nosotros vemos la posibilidad de convivencia paralela de diferentes

propuestas de lectura que han ido enriqueciendo nuestro campo de reflexión. Simultáneamente las aproximaciones confluyentes desde otras ramas se nos han ido volviendo familiares; pero también, las distintas áreas han reclamado su especificidad y diferencia y algunas disciplinas (historia, antropología, sociología), han visto las aproximaciones por parte de los teóricos de la literatura como una invasión.

La literatura es básicamente un trabajo de lenguaje, pero también una de las maneras de conocer la realidad y una de las formas más importantes del pensamiento y dada su relación con la historia y la sociedad, contribuye a la reconstrucción del imaginario social (histórico-político).

Estado, nación y narración

Contamos en el campo literario con varios trabajos importantes que establecieron una relación fundamental entre las nociones estado, nación y narración. Esos estudios tuvieron por detrás una consciente intencionalidad de producción de novelas que contribuyeran a la construcción de un imaginario nacional. No en vano el político e historiador argentino Bartolomé Mitre publicó en 1847 una novela - *Soledad*¹³ - que él mismo prologó con un manifiesto promoviendo la popularización de éstas como constructoras de lo nacional.

En palabras de Doris Sommer, "la narrativa, sin la pretensión de la verdad científica, tenía una libertad mayor para construir la historia desde las pasiones privadas"¹⁴. Y, en efecto, hoy parece posible afirmar, a un siglo del ocaso de la novela romántica en América Latina, que esa particular estrategia narrativa no era sino una alegoría de lo nacional: la historia de un destino personal como metonimia del destino social de una nación.

Que la novela romántica recurra al destino personal para alegorizar el destino social no hace sino mostrar la consciente estrategia narrativa de *Amalia*, *María*, *Martín Rivas*, *Enriquillo*, que explícitamente usan un nombre personal como metonimia

13 Según Enrique Finot (*Historia de la Literatura Boliviana*, La Paz: Gisbert, 1955), Bartolomé Mitre, escritor argentino escribió su novela *Soledad* en La Paz, hacia el año 1845 y la misma fue publicada por primera vez en La Epoca, "primera publicación diaria que se imprimió en Bolivia", en forma de folletín.

14 Doris Sommer. *Foundational Fictions-The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 9. Traducción libre nuestra.

de un nombre nacional: Argentina, Colombia, Chile, República Dominicana. Los escritores consideraron entonces que la legitimidad de las naciones emergentes se incrementaría considerablemente si las novelas lograban elaborar un consenso en torno a un proyecto colectivo. Más tarde, también José Martí alabó la aparición de *Enriquillo* (1882) argumentando que era una mejor manera de reescribir la historia americana. La coincidencia de la independencia americana y la autoridad criolla en sus nacientes Estados con la emergencia de la familia burguesa típicamente europea dentro de las élites gobernantes, por tanto, no es casual. La nación y la novela nacían conjuntamente en su mutuo afán de consolidación.

Lo dicho asume que la literatura tiene la capacidad de intervenir en la historia política, y tanto los escritores como los lectores del romanticismo latinoamericano consideraban esta relación como parte necesaria de aquel proceso más amplio que era la formación nacional.

En *Amalia* (1851), José Mármol opone los unitarios civilizadores de la capital a los federalistas que dominaban el interior. Los amantes, naturalmente, representan la reconciliación de las regiones rivales porque Mármol consideraba que la flexibilidad y la negociación eran los pasos necesarios para alcanzar la paz y el progreso en la Argentina. *María* (1867) de Jorge Isaacs, examina la oposición racial y religiosa donde la armonía es posible incluso en territorios remotos si se aplica una fuerza de cohesión social como la ley representada por el padre de Efraín, amante de María. *Enriquillo* (1882) también examina el problema racial en su país y propone simplemente transformar ideológicamente a los negros dominicanos en mestizos descendientes de los nobles indios y los españoles para diferenciarlos de los haitianos -africanos- que habían amenazado al gobierno blanco de la República Dominicana promoviendo rebeliones raciales. *Martín Rivas* (1862), finalmente, propone mitigar las oposiciones sociales apelando al matrimonio regional y entre clases de los mineros nortefíos con el caudal financiero de la capital. De este modo, detrás de la fachada retórica de la novela romántica latinoamericana, siempre se está postulando una solución a las oposiciones sociales que preserve la unidad nacional. La jerarquía política interna de las emergentes naciones, la escala racial, económica o social es, al mismo tiempo, el objetivo a ser logrado y el recurso ideológico al 'orden natural de las cosas'.

Los espacios vacíos, aquellos no llenados todavía por la presencia homogeneizadora de la nación, o los conflictos sociales que dificultaban su completa emergencia, eran

parte de la naturaleza demográfica, política y discursiva de América Latina. Parecería que esos vacíos y esos conflictos hubieran requerido la voz 'pedagógica' de la novela romántica para llenarlos y solucionarlos en nombre de un proyecto que los envolvía y dotaba de identidad. En todos los casos se trata de unir conyugalmente a los opuestos para establecer una unificación nacional y, de paso, criticar los obstáculos producidos siempre por ilegítimos problemas sociales. La coemergencia de la familia nuclear¹⁵ y la nación hicieron más sencillo que el amor y el matrimonio coincidan como metonimia del proyecto nacional que ahora podía 'crecer y multiplicarse'. De todas maneras, una vez que el territorio había sido conquistado, lo que correspondía era que produjera sus frutos.

Quizá el proyecto de la novela romántica, con todos sus pequeños recursos de romances que institucionalizaban subjetivamente los conflictos raciales, económicos, regionales y sociales, no alcanzó a ser sino el reflejo débil de un proyecto nacional moderno que homogeneizó por la fuerza y canceló la viabilidad inmediata de todas las diferencias que resistían su proyecto. Que los novelistas y los políticos de la época hayan compartido la voluntad y la ambición de que la literatura intervenga efectivamente en la construcción nacional, sólo significa que ésta formó parte de un proyecto criollo más general y no que haya logrado sustituir otros recursos ideológicos y políticos como instrumentos predominantes en la formación de la cultura nacional de ese momento histórico. Pero también es innegable que todas estas novelas del siglo XIX estuvieron directamente referidas o tuvieron que ver directamente con la constitución de las naciones.

Ahora, intentaremos tender otros hilos de lectura desde la categoría que nos ocupa para algunas obras de la literatura boliviana.

Narración y nación en *Juan de la Rosa*

Empezamos nuestras aproximaciones con la novela histórica y, para más señas, romántica *Juan de la Rosa*¹⁶ que para nosotros se constituye en un ejemplo

15 Familia nuclear: padre, madre e hijos, esta en igualdad de condición; en oposición a la familia *mayorazgal*: padre madre e hijos también; pero donde el único que tiene derecho de herencia es el mayor. Remitimos a la tesis de Alba María Paz Soldán, una articulación simbólica de lo nacional. *Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre*. University of Pittsburgh, 1986 (inédita).

16 Nataniel Aguirre (1843-1888). Publicada por primera vez en el Heraldo de Cochabamba en 1885, en forma de folletín.

paradigmático puesto que la misma explicita el grado de conciencia del narrador-autor sobre, por una lado, la estrategia narrativa de la novela y, por otro, la significación social de la misma, lo que implica una meditación sobre el lugar de la literatura, por un lado y de la historia, por el otro. La explicitación de la significación social de la novela, persigue no sólo un efecto de sentido: que la juventud de Bolivia entienda el trasfondo de la lucha de la independencia y la justicia del proyecto que la novela postula; sino un efecto político: que actúe consecuentemente.

En otras palabras y parafraseando a Herman Vidal, es un intento consciente de mitificar la lucha por la independencia y el proyecto de nación que la obra propone; entendiendo por mitificación, “la elaboración literaria de sucesos históricos con el objeto de sacralizar su memoria para las generaciones posteriores, exaltándose así el compromiso moral que les cabe en la continuación y mantenimiento de un orden social recién fundado”¹⁷.

En este apartado trataremos de ver fundamentalmente el concepto de nación como operación narrativa o textual y, sólo marginalmente, como operación ideológica. En otras palabras pretendemos ver no sólo qué concepto de nación vehicula la novela *Juan de la Rosa*, sino fundamentalmente cómo opera esta noción al interior de la narración.

Estrategias narrativas: intencionalidad y plan narrativo

La explicitación de la intencionalidad del narrador y el diálogo que a diferentes niveles se establece en la novela, son dos rasgos narrativos importantes y que tienen diferentes consecuencias en el desarrollo de la novela. Desde las primeras líneas *Juan de la Rosa* se presenta como una obra que explicita una clara intencionalidad¹⁸. La carta que hace las veces de prólogo y abre la novela dice:

-Con el título que me ha dado mi mujer (último soldado de la independencia)- me he dicho, puedo ya pedir a la juventud de mi querido país que recoja alguna

17 Hernán Vidal, *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana*. Minnesota: Institute for the study of ideologies and Literature, 1985, p. 238. Las palabras de Vidal aluden al poema de Olmedo “La Victoria de Junín, Canto a Bolívar”.

18 Vamos a hablar de intencionalidad; pero no de intencionalidad del autor -externo y ajeno a la obra en última instancia- sino de intencionalidad textual.

*enseñanza provechosa de la historia de mi propia vida. Creo, además, que ha de haber en ella detalles interesantes, un reflejo de antiguas costumbres, otras cosillas, en fin, de que no se ocupan los graves historiadores*¹⁹.

Efectivamente, el espacio 'objetivo y documental' de los "graves historiadores" no permitiría a Aguirre conseguir una trasmutación tan radical e importante como la que veremos consigue la narración novelesca.

Más adelante, el texto reafirma que la obra obedece a un "plan especial" distinto de la historia:

*..No quiero más que recordar de paso estas miserias, en un libro como éste que obedece a un plan especial, muy distinto de las áridas y ciertamente más útiles investigaciones de la severa historia*²⁰.

Sin embargo, la novela trata de esclarecer la verdad histórica:

*Reuniendo mis propios recuerdos, los minuciosos informes que recogí después de muchas personas que presenciaron de más cerca los sucesos y tuvieron parte en ellos, voy a deciros ahora todo lo que pasó entonces y que no han dicho hasta aquí nuestros escritores nacionales, empeñados solamente en incriminar a Goyeneche*²¹.

Es claro, además, que el tema central de la novela es la constitución de la "nación boliviana". Se trata, pues, de una novela fundacional en el sentido que pretende mostrar los orígenes y criterios (pensamiento e ideología) bajo los que nació la patria. Pero dado que se relatan los acontecimientos desde un momento posterior, éste permite ver la puesta en práctica o los resultados del proyecto -el producto resultante- de esos movimientos independentistas.

Pero más allá de esto y bajo el "plan" al que alude el narrador, la novela se constituye en el espacio narrativo o discursivo donde se explícita el paso de la historia como documento a la historia como ideología. En otras palabras, el narrador reserva a los historiadores la tarea de describir los documentos

19 Nataniel Aguirre (1843-1888), *Juan de la Rosa*. Cochabamba: América, 1943 (tercera edición), p. XVIII.

20 *Juan de la Rosa, op. cit.*, p. 204.

21 *Juan de la Rosa, idem.*, p. 238.

históricos y a la literatura el superponer a esos documentos una interpretación ética (que la juventud recoja alguna enseñanza) que, es obvio, va a estar dirigida por un particular proyecto de nación. La historia como documento queda, así, reservada a la descripción objetiva, mientras que la historia como ideología (la literatura) se guarda el derecho al juicio.

Los diferentes niveles y tipos de diálogo que se establecen al interior de la obra, son otro rasgo importante de esta novela. Estos se abren con la explicitación apelativa al lector:

Lo que siguió a aquella entrevista honraba mucho a los sentimientos personales de los iniciadores de la revolución americana en mi país; pero tal vez no interesaría ya en igual grado que lo dicho a mis lectores.

O, -Cómo quereis, -si así lo esperais-que os cuente lo que sufrí...²²

Hay muchos otros espacios que invitan al lector a juzgar los hechos, a comprender la posición del narrador, etc. Esta apelación del narrador *Juan de la Rosa* -último soldado de la independencia- a sus 'connacionales' hace eco a un otro nivel, el de los personajes, en la apelación: 'compatriotas'. Esta explicitación apelativa, más allá de ser un recurso frecuente en los románticos, muestra un narrador consciente de la lectura y la recepción.

Por otro lado, se establece un otro diálogo a nivel de dos tiempos, éste, desde la perspectiva del narrador, establece la relación entre la infancia: Juanito (1810-12) y la madurez: Juan de la Rosa (1848-85). Gracias al desplazamiento temporal del narrador de Juanito a Juan de la Rosa, este último -que es narrador explicitado, además- puede mostrar cómo se proyecta la realidad nacional en la conciencia y en las vivencias de Juanito-niño-, por un lado y de Juan de la Rosa- excombatiente de la Guerra de la Independencia, por otro. El desplazamiento del tiempo mencionado da lugar a que en la novela se pueda confrontar la postulación del proyecto patriótico de la independencia -privilegiado en el texto-, y el incumplimiento del mismo -que aparece sólo como intersticios del discurso-.

Hay además otro diálogo, quizás el más amplio y continuo en el último tercio de la novela, aquel que se establece con otras versiones de los hechos, otros historiadores,

²² *Juan de la Rosa, idem.*, p. 154 y 128, respectivamente.

etc. Dentro de estos, uno de los más importantes se establece con el historiador español Mariano Torrente Ballester²²:

El energúmeno historiador español don Mariano Torrente, cuya obra sobre la revolución hispano-americana me encanta y divierte, por algunos preciosos detalles que contiene y por las lindezas que regala a los patriotas, -dice..²⁴.

Una otra versión de un historiador boliviano sobre los acontecimientos de Cochabamba y que el narrador aprueba y se da a través de una nota a pie de página dice:

(1)Mucho tiempo después de escribir esta parte de mis memorias, mi amigo José Ventura Claros y Cabrera, actual patriarca de mi bello país, me remitió un pequeño folleto: "Apuntes para la historia de Cochabamba", por EUFRONIO VISCARRA, en el que he visto mejor tratado este punto.....²⁵

Este diálogo sirve al narrador para ampliar, contrastar, aclarar o profundizar la propia versión que quiere transmitir al lector -a quien como dijimos el relato interpela directamente en diversos momentos de la narración. Se establece así una especie de metahistoria dentro de la novela.

Además, debemos señalar el diálogo entre la versión novelesca y los documentos que la apoyan (vgr. a través de citas de pie de página) o, entre la versión novelesca y la 'realidad' extratextual (a través de las notas del editor).

Pero si bien por el diálogo con la historia, la obra parece abrirse explícitamente a otras versiones, en verdad lo que hace es recoger esas versiones para descartarlas. La función que desempeñan esas otras versiones, entonces, tiende -más bien- a homogeneizar la lectura posible de los hechos, la realidad y los documentos y a vehicular, cara al lector, una única, 'verdadera' y unívoca versión.

23 Complementariamente, este rebatir las versiones del historiador español subraya la idea de que las versiones históricas están permeadas por la posición del historiador; determinada por la perspectiva política que cada 'historia' adopta.

24 *Juan de la Rosa, idem.*, p. 118

25 *Juan de la Rosa, idem.*, p. 152. Eufonio Viscarra sería, años después, el prologista a la segunda edición de la novela de Nataniel Aguirre.

Esto no ocurre únicamente con el diálogo histórico, sino que todos los niveles de diálogo a los que hemos aludido, son ordenados por el narrador. De esta suerte, el dialogismo que a nivel de superficie textual manifiesta la obra, conduce en verdad a un cierre textual. Instaurándose así un narrador hegemónico: el único conocedor de la verdad, de la historia y de la política (ideología).

De esta manera, el lector apelado por el texto, no es invitado a participar en la construcción del sentido textual; sino a la instauración de un proyecto de nación que el texto pre-determina como el único coherente, justo y posible; y que, por tanto, el lector -la juventud boliviana- está obligada a seguir, para reencausar el orden social y el 'porvenir de la nación'. Y en esto la estrategia narrativa escogida por Nataniel Aguirre se muestra particularmente lúcida y consciente de sus metas y sus propósitos.

Estructura narrativa

Todos los diálogos a los que nos hemos referido -literario, ideológico, histórico, etc.,- se organizan dentro de una obra literaria, por tanto, hay un metatexto que permite ese diálogo. Ese metatexto se organiza también de una manera especial: el narrador se dirige a la juventud boliviana para transmitirle una **memoria**, para relatar los hechos que hicieron posible la independencia; esto es, la patria, la nación y el estado boliviano. Esos hechos incluyen fundamentalmente el 'proyecto nacional'. Este es expuesto largamente por Fray Justo a Juanito, e incluye las razones éticas, políticas, económicas, etc., que justifican la "guerra de la independencia".

Ahora bien, al ser **memoria**, el relato no será un relato distanciado sino una interpretación (una lectura de valores) de ese pasado. Esto se logra a través del empleo acertado de un recurso: el de la **subjetivación**²⁶ de la narración histórica. Desde esta perspectiva, lo esencial es tener en cuenta cómo se proyecta una realidad en la conciencia y en las vivencias del narrador. El narrador no es un reproductor impersonal; su modo de narrar, valorar y componer los sucesos forma parte de la "imagen del mundo" o cosmovisión de la obra, igual que los sucesos mismos objeto de la narración (la historia, según Genette). Una explicitación elocuente de este empleo se encuentra ya en las palabras de la carta que hace las veces de prólogo.

26 Seguimos en esta idea a Vladimir Svatoň. "Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica" *Revista de Literatura*: Tomo LI-No. 101 (enero-junio 1989). No hay una estricta correspondencia

Además la concepción de la historia como **memoria** afecta la **estructura narrativa** y el discurso se organiza a manera de **diario**. A ese nivel, el diario es uno de los instrumentos que viabiliza el paso de la historia como documento a la historia como ideología

Gráficamente:

Historia como documento



hechos o acontecimientos
objetivos', transparentes

Historia como ideología (o memoria)



versión subjetivada hechos como
parte de la cosmovisión novelesca

Juan de la Rosa incorpora explícitamente tanto un componente cultural (historia como documento) como un elemento ideológico (la memoria de la historia), a su concreción discursiva. En otras palabras, incorpora a los lectores a una dimensión imaginaria que a través del mismo texto constituye, y al hacerlo, los convierte en sujetos sociales del proyecto nacional. Si la narración que estamos analizando se hubiera circunscrito al modelo de la novela histórica, el efecto de sentido estaría limitado a lo que el narrador pudiera interpretar como prototipo o personaje paradigmático. La forma 'diario', o la estructura narrativa organizada como **diario personal**, permite que el narrador cuente experiencias personales y que, por consiguiente, el efecto de sentido no esté mediado por esa abstracción que es el prototipo.

De esta manera, la memoria que *Juan de la Rosa* tiene de la historia es narrada como indiscutiblemente cierta y, ya sin la mediación del prototipo, el efecto de sentido puede llegar al lector con mucha eficacia.

Esto no es todo, sin embargo. A más de facilitar la eficacia ideológica, la forma 'diario' permite fusionar en una misma narración la 'causa primera' de que juntar

entre subjetivación y subjetivismo. Navia (Walter Navia. Interpretación y Análisis de *Juan de la Rosa*. La Paz: Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, UMSA., 1966) se refiere con éste (subjetivismo) a la emoción con que el autor narra los hechos dice: "Nataníel Aguirre nos describe la gesta de la independencia con emoción....(p.27). Sin negar esa emoción y notar que hay una relación entre ambos conceptos, aquí nos interesa remarcar la subjetivación en los términos indicados: el relato es una memoria, por tanto no un relato distanciado sino una interpretación (una lectura de valores) de ese pasado.

historia, ideología y ficción sea, además de eficaz pragmáticamente, legítimo novelescamente. Esta causa primera es la epicidad²⁷. Que la historia de la independencia sea épica casi se sobreentiende por la permanente alusión a los héroes; y que la narración novelesca de esa historia sea épica también se comprende por su alabanza del movimiento social que narra. Pero, ¿por qué el proyecto nacional -el puente ideológico entre historia y novela- es también épico si esta novela se escribe, entre otras cosas, contra la degradación institucional de ese movimiento? Creemos que la cosmovisión narrativa permite afirmar que el proyecto de nación boliviana tal como se lo peleó en la independencia (historia) debe ser recuperado en el futuro inmediato (ideología); es decir que la nación boliviana es todavía una utopía por realizar y, por tanto, requiere su realización.

La limitación ya señalada de la novela histórica no permite fusionar eficazmente historia, ideología y ficción. La forma diario en *Juan de la Rosa*, en cambio, además de poder hacerlo, legitima esta fusión con el efecto de sentido épico.

Al convertir a esta función -la fusión arriba aludida- en transparente (puesto que el narrador la explicita), pretendería que el discurso cultural (historia), el discurso ideológico (proyecto político) y el discurso literario (novela) comparten una característica común: el hecho de ser narraciones épicas. Por lo que sería posible integrar lo épico de la historia (historia 'nacional' versus historia colonial) y lo épico de lo político (el proyecto utópico y no su degradación institucional) en la narración épica por excelencia, la novela, para obtener un efecto de sentido crítico y así convertir el discurso literario en discurso también ideológico y también cultural.

Juan de la Rosa estructuraría así un narrador testimonial cuya dimensión de sujeto social sería definitiva para hacer posible integrar "memoria popular" y utopía intelectual en una épica de renovación.

Las interrelaciones entre novela histórica e historia parecen obvias; sin embargo, se pueden señalar dos corrientes en la consideración de las mismas en cuanto a su

27 Epicidad en el sentido de epopéico, heroico y por tanto positivo, en oposición a la degradación del héroe novelesco, cada vez menos heroico y/o épico. Los relatos 'épicos', en oposición a la novela de héroe problemático de Lukács (*Teoría de la novela*. Barcelona: Siglo XXI, 1971), estarían más próximos a la epopeya y sus héroes podrían alcanzar los valores implícitos que la sociedad busca, en el mundo en que sus vidas se desarrollan.

posibilidad de influir en los estudios históricos. Por un lado aquella que la considera como mera ficción y por tanto incapaz de hacerlo en ninguna medida y, en el otro extremo, posiciones como la de Daniel Aaron²⁸, profesor emérito de la Universidad Harvard, quien subraya los aportes de la ficción y dice que los grandes maestros de la literatura han iluminado el pasado de un modo que ni los grandes historiadores han podido igualar y añade que la imaginación del novelista puede ofrecer conocimientos únicos acerca de la vida y los hechos del pasado.

En nuestra aproximación a la novela histórica boliviana *Juan de la Rosa* hemos querido ver cómo el análisis de la astuta manipulación narrativa devela un narrador consciente de su trabajo con el lenguaje y cómo una novela del siglo XIX afecta aún hoy día nuestra forma de percibir el pasado. Parece, pues, que la historia no es la suma total de todo lo que se nos ha dicho sobre el pasado.

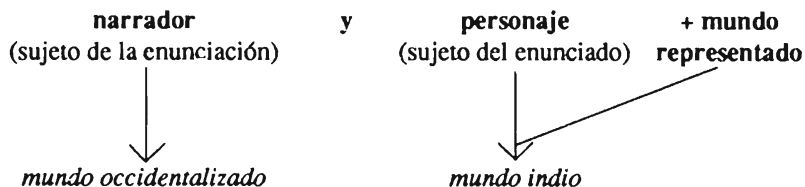
Narración y heterogeneidad: El narrador problemático de la novela indigenista

Antonio Comejo Polar formula su categoría de heterogeneidad en base al hecho de que en las novelas indigenistas la producción, el texto resultante y el sistema de distribución y consumo pertenecen a un estatuto socio-cultural diferente del de su referente²⁹. Nosotros proponemos una trasposición de ese concepto de la heterogeneidad formulado por A. Comejo a nivel textual, ya que en la novela indigenista, el narrador pertenece a un estatuto socio-cultural diferente de su referente, personaje(s) y mundo representado, y esto produce una especial tensión intratextual.

En efecto, si concebimos la literatura indigenista como tradicionalmente se la ha entendido, es decir, como aquella formulación que tiene por autor a un individuo que no pertenece al mundo indio y que esta situación se desplaza a nivel textual, puesto que en la novela indigenista el sujeto del enunciado, que es de quien el narrador habla en la obra, pertenece al mundo indio, mientras que el narrador no, pensamos que en ella convergen esos dos sistemas socioculturales distintos de los que habla Antonio Comejo.

28 Daniel Aaron. "Las verdades de la ficción histórica". En *Facetas*, número 100, febrero de 1993.

29 Antonio Comejo Polar. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural". *Revista de crítica literaria* 7-8 (1978).



En la novela europea hay, por supuesto, los dos niveles del narrador y del personaje, y también se generan diferentes tipos de tensiones entre ambos 'sujetos de papel' -como los llama Barthes; pero en ningún caso, parafraseando a Comejo Polar, se da un encuentro tan esencialmente conflictivo, una distancia y una diferencia cual es la pertenencia a dos culturas, a dos órdenes culturales totalmente distintos y que, en muchos sentidos se oponen.

En las novelas europeas 'realistas', aunque haya muchísimas diferencias entre el narrador y el(los) personaje(s), aunque aquel critique duramente a éste(éstos), etc., etc., ambos 'personajes de papel'³⁰ comparten un 'mismo mundo' -por decirlo de alguna manera-, "pertenecen a una estructura de igual signo social"³¹. Ambos puntos de vista se 'leen' bajo un mismo código. Las tensiones en la novela europea se dan entre la manera como el narrador y el héroe leen el mundo ('su mundo'); pero cuando lo que se lee son dos mundos distintos, regidos -por tanto- por otros principios, otras reglas, otras cosmovisiones, etc., entonces la heterogeneidad se manifiesta de forma evidente.

En otras palabras y para subrayarlo, en la literatura indigenista la heterogeneidad entre el narrador y el mundo representado produce una otra "problematización" a la manera de la señalada por Lukács a nivel del héroe de la novela francesa realista del siglo XIX, la del narrador³².

30 En verdad no estamos hablando del enfrentamiento de dos 'sujetos' (narrador/personaje), sino que cada uno de esos sujetos va acompañado de una 'visión de mundo distinta' y, por tanto, de un sistema diverso de valores. Por tanto, se trata de una compleja relación en varios niveles; para allanar la comprensión nos referimos aquí muchas veces simplemente a los 'sujetos', aunque implicando las nociones antes vertidas.

31 Comejo Polar: *Indigenismo*, p. 11.

32 Volvemos a reiterar de pasada, que a la idea de un narrador le corresponde indefectiblemente la de un lector (Bajtin: "que comprende, responde y actúa") y en función al cual el narrador organiza todo su discurso.

Lukács define la novela como la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo también degradado. El carácter degradado de valores y mundo problematiza la búsqueda, convirtiendo al héroe positivo de la epopeya en el “héroe problemático” de la novela. Esta es, necesariamente y a la vez, una biografía y una crónica social. La degradación del mundo novelesco se manifiesta por una mediatización más o menos grande que hace aumentar progresivamente la distancia entre el deseo metafísico y la búsqueda auténtica. Dice Leenhardt:

*“la búsqueda es, por tanto, esencialmente consustancial a la novela; hace de ella un género épico. Sin embargo, no obtiene un resultado, dejando aparecer el desacuerdo fundamental entre el héroe y el universo. La novela se distingue en este punto de la epopeya, en la cual hay una adecuación de los valores y el universo”*³³

En la novela (sobre todo la del siglo XIX francés -aunque lo mismo ocurre con Don Quijote, por ejemplo), la posibilidad de compatibilidad entre héroe y mundo se ha roto, de ahí la denominación de “héroe problemático” dada por Lukács al héroe novelesco.

En la novela indigenista, puesto que el mundo que se tiene que representar es respecto del narrador -y también del autor y del lector- necesariamente el mundo de el otro³⁴, se hace primero pertinente tender una red comunicativa entre el narrador y ese otro³⁵ (el indígena, en este caso), y luego una otra red comunicativa que, a su vez, revele ese otro al lector. Se hace, pues, forzoso buscar una serie de

33 Jacques Leenhardt. “Fundamentos preliminares para una sociología de la novela”. *Aportes* #8 (1968), p.14.

34 El otro, entonces, entendido dentro de las categorías de identidad cultural, que sería el resultado de una doble oposición entre el *nosotro(yo)* y el *ustedes*, por un lado, y el *nosotros(yo)* y el *ellos*, por el otro, que al interior del texto se identificaría como *nosotros(yo)=narrador* y *ustedes=lector(es)* que permitiría la identificación de una alteridad cercana, puesto que implicaría la pertenencia a un orden cultural común, junto a una alteridad lejana, *ellos=los indios*, que conlleva la correspondencia con un otro sistema cultural.

Y, desde la perspectiva de los tres registros comunicacionales, *emisor, referente, destinatario*, el otro al que aquí aludimos comprendería al *referente*, el sujeto-mundo representado por la novela y que estaría marcado por un signo cultural diferente del de los otros dos registros.

35 Utilizamos, además, el término ‘el otro’ para referirnos, desde la perspectiva del narrador, al sujeto textual del personaje indio; y en el caso de la heterogeneidad enmarcante -para este trabajo- de Comejo Polar, usamos el término para aludir al referente indio, base de la novela. Así, ‘el otro’ alude en este trabajo a esos dos niveles textuales.

traducciones que hagan inteligible el sistema del mundo representado para la óptica extraña. Este proceso tropieza con una serie de dificultades puesto que la traducción no significa simplemente la trasposición de un idioma al otro sino que implica también y necesariamente, en este caso, el paso de una lógica cultural a otra. Por tanto, se hace necesario buscar una serie de interpretaciones, mediaciones o traducciones, para lo que el narrador debe acudir a una serie de trasposiciones de un código a otro.

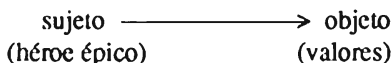
En otras narrativas no hay necesidad del proceso de traducción, el narrador 'lee' directamente a su referente y narra para el lector. El problema es que en las literaturas heterogéneas la otra cosmovisión se ofrece como una resistencia al paso fluido del proceso al que hacemos referencia.

Este proceso tropieza con una serie de dificultades cuyo primer nivel se hace manifiesto en la trasposición del idioma del indio. Algunos escritores optan por la traducción en un glosario al final del libro, otros por la traducción inmediata del término, José María Arguedas trata de trasponer la sintaxis del quechua al castellano, etc.

Tal vez la graficación de las relaciones entre los diferentes elementos narrativos nos ayude a explicitar la idea.

Comencemos por la epopeya que es la que le sirve a Lúkacs³⁶ de parámetro comparativo. En la relación entre el héroe(un sujeto) en busca de valores (objeto), en la epopeya el héroe épico puede acceder a los valores que persigue (de hecho, los encarna en sí mismo). Hay, por tanto, una relación directa entre el sujeto y el objeto de su búsqueda³⁷.

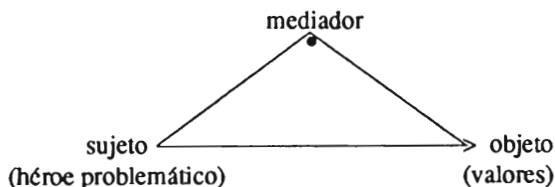
Epopeya:



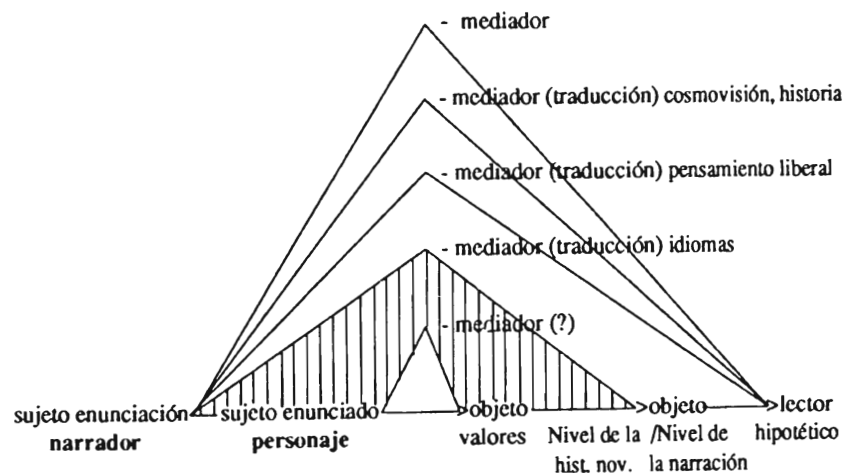
36 G. Lukács, *op. cit.*

37 V. gr. Aquiles, el héroe homérico, escoge una vida corta llena de honra frente a una larga pero sin ella. En verdad Aquiles encarna esos valores (heroísmo, valentía máxima en la batalla, liderazgo, etc.) objetos de su búsqueda.

En la novela, esa relación se ha complejizado y como ya lo dijimos el héroe problemático recibe tal apelativo porque en su búsqueda de valores (objetos) ya no puede acceder a ellos porque ellos ya no son actualizables en el mundo en el que la búsqueda se desarrolla³⁸. Por ello debe buscar una mediación.



Así, si la estructura de la novela realista se puede definir por la problematización de la búsqueda de valores de un sujeto, la de la novela indigenista está esencialmente formada por esa búsqueda de 'traducción' de los valores y de la cosmovisión de 'el otro'.



38 Don Quijote es el ejemplo más típico. Don Quijote persigue los valores caballerescos, valores que en época en la que él vive ya no son más válidos ni actualizables. De ahí el anacronismo de Don Quijote. Este, para poder acceder al objeto de su búsqueda y a los valores que subyacen a ella se ve obligado a encontrar un mediador: Las novelas de caballería, sobre todo el *Amadís de Gaula*.

Entonces, creemos que podemos hablar de un narrador problemático, un narrador cuya relación con el mundo narrado se ha complejizado. Y es en esta problematización donde, por un lado, se marcan las mayores tensiones en la narración indigenista y donde, por otro, se espejan los rasgos configuradores de las diferentes narrativas indigenistas y desde donde, finalmente, se podrían establecer las diferentes variantes del indigenismo, de acuerdo a la manera como se resuelva 'esa' heterogeneidad. Así, si la estructura de la novela indigenista pareciera estar esencialmente formada por esa búsqueda de 'traducción' de los valores y la cosmovisión de el otro, en el caso de **Raza de Bronce** (1919) del escritor Alcides Arguedas, ésta queda frustrada porque si bien se plantea así, en el fondo se juzga *a priori* una sola de las 'epistemes'³⁹ como válida. Al rechazarse y negarse la validez de la otra *episteme*, se está negando, pues, implícitamente la posibilidad misma de la traducción.

En la más importante novela indigenista boliviana, **Raza de Bronce**, la heterogeneidad entre narrador y mundo narrado⁴⁰ y las mediaciones que el narrador tiene que efectuar en busca de la traducción del mundo del personaje, hacen que la novela opaque -cara al lector- los valores que subyacen al mundo indio y, como consecuencia, a nivel discursivo no se produce esa transculturación o mestización puesto que se viabiliza un único proyecto -el del narrador-, que es un proyecto ideológico de exclusión del sujeto-mundo representado.

Curiosamente, la nación mestiza⁴¹ que la novela boliviana de la formación nacional, **Juan de la Rosa** (1885), elabora y registra simbólicamente, tampoco pretende integrar al indio⁴². Dentro del proyecto "nacional" del siglo XIX se postula desde el discurso novelesco un mestizaje, con antecedentes indios tal vez, pero que tiende en la constitución narrativa de los sujetos políticos a abarcar a los criollos fundamentalmente y a algunos mestizos; y que deja a los indios y a su cultura totalmente al margen.

39 Entendida según Foucault como el modo de ser que tiene el "orden" a partir del cual pensamos.

40 El narrador pertenece a la oligarquía o incipiente burguesía criollo-mestiza (los 'blancos') de nuestro país, mientras que los personajes son parte del mundo indio al que la novela refiere.

41 El mestizaje como tema ha sido objeto de tratamiento explícito entre otras obras bolivianas, por ejemplo en la *Chaskañawi*, *La niña de sus ojos*, *El cholo Portales*, etc.

42 Hemos desarrollado esta idea en el trabajo, "**Juan de la Rosa**, a propósito de la categoría de nación". Universidad de Pittsburgh, 1991 (inédito).

Cruza pues ambas obras, la de la formación nacional *Juan de la Rosa* y la indigenista *Raza de Bronce*, un especial concepto de mestizaje tendiente a anular lo indio (quechua o aymara), a homogeneizar las diferencias, a ignorarlas en beneficio de una noción de nación homogénea, moderna y excluyente.

Las narrativas de la fragmentación

Bolivia, en el proceso de la unidad nacional y la búsqueda de una cultura que le corresponda, ha tenido que enfrentar permanentemente una situación de extrema pluralidad. Se puede contrastar aquella búsqueda de una nación homogénea y una literatura que se construya con rasgos propios y la tendencia actual a subrayar la pluralidad y la multivocidad de las literaturas latinoamericanas, donde la identidad no es una tendencia a uniformar, sino a abrirse a ese mundo abigarrado, múltiple, plural y heterogéneo. Vemos, pues, una complementación entre el discurso político contemporáneo de lo multicultural y pluriétnico y el discurso literario de lo heterogéneo.

Al complejizarse el espectro del mestizaje de la novela social boliviana, el “doble estatuto socio cultural” del que hablaba Comejo Polar para marcar el hecho de que en las novelas indigenistas, la producción, el texto resultante y el sistema de distribución y consumo pertenecían a un estatuto socio cultural diferente del de su referente, también se ha hibridado. Y, al interior del texto mismo vemos que esa división polar entre narrador, por un lado y sujeto-mundo representado, por otro, del que hablabamos para la novela indigenista, ya no se da más. Lo importante de la noción de *heterogeneidad* es que, trasladada al interior del texto, nos permita ver cómo se interrelacionan los conceptos de narrador-sujeto/mundo representado y allí (en las prácticas narrativas mismas) podríamos, por ejemplo, ver las diferentes formas cómo interaccionan estos dos elementos heterogéneos.

En un importante grupo de relatos bolivianos actuales (pienso en la obra narrativa de René Bascopé, de Adolfo Cárdenas y Manuel Vargas⁴³, por ejemplo), creemos percibir una relación con aquellos relatos indigenistas y con los de la formación nacional. En estas prácticas escriturales esa alteridad o heterogeneidad conflictiva

43 En el caso de escritores como René Bascopé, Adolfo Cárdenas y Manuel Vargas, ese mestizaje étnico cultural es fuerte presencia, aunque sus obras son totalmente diversas y obedecen a poéticas distintas. Ese mestizaje sobrevive, pero constituye uno más de los elementos de esa sintaxis fracturada que Mignolo llamaría post-colonial.

entre mundo originario/mundo 'occidental' subyace, aunque ya no como perteneciente a dos paradigmas claramente dicotómicos y excluyentes, sino más bien mostrando sus encuentros o desencuentros, sus vasos comunicantes o sus clausuras, sus confrontaciones o complementaciones, sus fracturas o continuidades. Si durante el periodo nacional o de homogeneización lo mestizo era también lo colonizador, a partir de este discurso de la heterogeneidad lo mestizo puede convertirse en la fragmentación postcolonial o postmoderna donde:

o hay sólo fragmentos étnicos y culturales que únicamente comparten un mismo lugar geográfico pero no derechos ni poderes (posiciones entre las que no hay diálogo ni traducción);

o, el discurso del mestizaje podría convertirse en lo contracolonial que reivindica la heterogeneidad pero desde el punto de vista del subalterno, el explotado.

La obra de Adolfo Cárdenas⁴⁴ sería un ejemplo paradigmático de ambos extremos de escritura heterogénea. En varios de sus relatos simplemente pone a 'hablar' a los indios, a los cholos o mestizos y, entonces, su escritura enfrenta, como la literatura indigenista, el problema de la reproducción del lenguaje de los personajes, que teniendo quizás como lengua materna el aymara o el quechua, deben comunicarse en castellano porque están en la escuela, o porque viven en la ciudad, o porque - finalmente- el escritor ha escogido ese idioma para su escritura. La escritura trata de imitar el discurso oral de diversos niveles de mestizaje social (unos más próximos, otros más distantes de las comunidades originarias), por tanto, se trabaja en base a lenguajes orales ficticios que buscan evocar de alguna manera el lenguaje oral 'real'.

En el cuento "Chojcho con audio de rock p'sahdo", el narrador (un indio, chofer de un teniente de policía) da la versión de los hechos en torno al homicidio de un graffitero en un mundo de pandilleros. Al final, es el indio el que se impone frente al teniente y esto significa una inversión de roles. En este relato, las conductas sociales se muestran fisuradas, fracturadas en su coherencia, a través de la multiplicidad o explicitación de las diferentes posiciones de sujeto⁴⁵, de la

44 Aludimos a los dos libros de cuentos de Adolfo Cárdenas: *Fastos Marginales*. La Paz: Vidrio Molido, 1989 y *Chojcho con audio de rock p'sahdo*. La Paz: Ediciones de la Escuelas de Artes de la UMSA, 1993.

45 Distintas identidades que se entrecruzan: de acuerdo a los roles: chofer/teniente; a las etnias: indio/blanco; a las clases: clase media/ clase baja; sub-grupos: pandilleros/graffiteros, etc.

contrastación de distintos elementos (escritura, poder, autoridad) con la doble posibilidad de legalidad/ilegalidad que se les asigna.

Por otra parte, en un permanente juego de confrontaciones de imágenes y autoimágenes se activa una especie de “reciprocidad negativa”⁴⁶ en la compulsación de insultos y etiquetas, en un constante ir y venir de un “tú me insultas, yo te insulto”, donde se reflejan los prejuicios sociales y también las identidades cara a los propios personajes y a ‘los otros’, y/o al lector y donde también se pone en juego un constante ir y venir de humor, que a veces juega cara a un personaje, otras, cara a una identidad social y otras cara al lector, dejando en estas oportunidades a los personajes fuera del círculo que la escritura establece entre narrador-lector.

En general, los relatos de Cárdenas buscan desestabilizar el orden usualmente establecido, invierten las jerarquías, se cargan con la presencia transgresora de los grupos culturalmente marginados, el desplazamiento de el ‘otro’, las injerencias de la cultura de masas en el actual ‘chenko’⁴⁷ social boliviano.

Estas obras significativas dentro del corpus de la narrativa boliviana que podrían ser calificadas como de contramodernidad heterogénea, significan una aproximación ‘comprometida’ al mundo mestizo, resultado del entrecruce entre una cultura originaria y otra sobreimpuesta, y los componentes capitalistas modernos y de la cultura de masas de más reciente implantación. Juega también la cuestión de la relación centro/margen por el hecho de que esa es una de las líneas que este tipo de narrativa permea. En este andar, el concepto de mestizaje se ha transformado de discurso homogeneizador en discurso de la heterogeneidad.

Hasta dónde esta estrategia de reversión logra alterar ese imaginario que se mantiene colonial

Si bien es cierto que “la categoría mestizaje es el más poderoso y extendido recurso conceptual con que América Latina se interpreta a sí misma”⁴⁸, parece también que

46 Hacemos un desplazamiento de terminología e imágenes de Silvia Rivera. “La raíz: Colonizadores y colonizados”, en X. Albó y R. Berrios (coord.): *Violencias encubiertas en Bolivia*. La Paz, CIPCA-ARUWTYIRI, 1993, Vol. 1, p. 57.

47 Término de la jerga popular que equivale al concepto de abigarramiento.

48 Antonio Cornejo Polar, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Nº 40, en “Programa de trabajo para las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana II (JALLA), Tucumán Argentina, 1995, p. 368.

la noción nos sirvió para nombrar un fenómeno ocultando, al mismo tiempo, varias de sus características como ser la asimetría de los términos que entraban en relación, choque o contacto al producirse la hibridez.

Inaugurado para nombrar, en la colonia, la mezcla de razas, las castas intermedias entre españoles e indios y -más o menos- como sinónimo de cholo e híbrido, hoy:

*El concepto "mestizaje" es como una bala enloquecida. Lo usan todos para disparar a todas partes dentro de una red de innumerables objetivos. Como proyectil sin dueño aparece en una trinchera verbal para después herir, sin sonrojarse, al propietario del mismo dedo que oprimió el gatillo inicialmente. Es una de esas definiciones en las que cabe todo, sabiéndolo acomodar....(y, por otro lado,) El mestizaje aparece como una mordaza para la expresión de las diferencias, una capa de pintura que lo embadurna todo con monotonía y que fortalece la idea del cese de confrontaciones"*⁴⁹.

Entonces, parece evidente que lo deseable es que en vez de que el término mestizaje sirva como cortina de humo para ocultar las diferencias y las confrontaciones, volvamos esta noción operativa para aclarar el horizonte, literario en este caso.

En el espacio de la reflexión literaria se habló, por extensión, de "Nuestra América Mestiza", de una literatura también mestiza, aunque recién desde Rama se dió un sustento teórico importante a esa categoría. Las nociones de transculturación (Rama), hibridez (García Canclini), heterogeneidad (Comejo Polar), literaturas alternativas (Martín Lienhard) y otras, son categorías trabajadas y, sin embargo, ninguna de ellas ha logrado sustituir el término de mestizaje.

Pero, hasta Comejo Polar inclusive, los marcos teóricos son marcos de oposición de polos (luchas de cosmovisiones, etnias, ideologías, clases, etc.), donde el conflicto se circunscribe al enfrentamiento de esas alteridades. Esos marcos han guiado en gran medida la reflexión sobre la literatura y la han hecho ver como reproductora pasiva de la conocida metáfora topológica de infraestructura/superestructura.

Hasta aquí, es de estratos, de construcciones que se arman de abajo a arriba, de lo que se trata. Por tanto, sus estrategias (tanto las de los textos como las

49 Rafael Archondo. "El mestizaje, una bala enloquecida". *Autodeterminación* Nº 10, La Paz, 1992 (pp. 9-16).

de las propuestas que buscan leerlos) siguen en lo fundamental la polaridad establecida en el plano cultural civilizatorio de la colonia, entre culturas nativas y cultura occidental. Aunque ya en el plano textual estas culturas presenten diferentes hibrideces, se inviertan jerarquías y, desde el espacio de la crítica, se desenmascare al mestizaje como síntesis conciliatoria y se enfatizen conflictos y alteridades, se inviertan las jerarquías, se postule el multilingüismo y la multicultural, se cargue la lectura con la potencialidad transgresora de las cultura orales, no se subvierte esa lógica de ordenamiento vertical y opositivo.

El mestizaje homogeneizante o el heterogeneizante continúan funcionando bajo la lógica de la exclusión y de la guerra.

La estrategia de la diversidad

La construcción del paso del campo a la ciudad en la tríada que constituyen las novelas de Jesús Urzagasti: *Tirinea* (1969), *En el país del silencio* (1987) y *De la ventana al parque* (1992), significa -como bien subraya Ana Rebeca Prada⁵⁰ - a más del paso de una localidad a otra (rural o urbana, nacional o extranjera), o de un mero asentamiento en una geografía distinta, la movilización de saberes que entran en contacto, que absorben y se enriquecen, que propician la comunicación sin vulnerar la diferencia.

Este viaje cultural -noción tomada por Ana Rebeca Prada de la antropología- no significa, al interior de las novelas de Urzagasti, un contacto amenazante -en sentido de aculturador- sino fundamentalmente contacto y comunicación con otros y 'enriquecimiento' sin pérdida de la raigambre: identidad en la diferencia.

El personaje autobiográfico de estas novelas emigra de la provincia del Gran Chaco a la ciudad andina de La Paz. Geográficamente, el movimiento central va, pues, del área rural a La Paz, aunque también hay viajes al interior del país y al extranjero; pero, esta distancia geográfica se relativiza puesto que la voluntad comunicativa y la memoria permiten el viaje o la movilidad aunque uno esté geográficamente distante o inmóvil.

50 Ana Rebeca Prada. "Migración y cultura en la narrativa del escritor boliviano Jesús Urzagasti". Proyecto de tesis doctoral, Maryland University, 1993 (inédito). Trabajo que adoptamos como eje de nuestra reflexión en toda esta parte.

Esta movilidad gira en torno a un territorio de origen que se constituye en referencia cultural básica e índice de preservación cultural, y los otros territorios son aquellos a los que conduce la migración y con los que se entra en contacto buscando encontrar lazos comunicativos étnicos, culturales, sociales. Así el viajero recoge variados elementos, diferentes nociones y saberes de las culturas mataka, andina, callawayá, aymara, etc. De esta suerte el Chaco como referente cultural dador de sentido e identidad básica no es estático.

La narrativa de Urzagasti remite a un país básicamente rural, donde -sin embargo- la migración del campo a la ciudad es pan de cada día y donde esa movilidad posibilita el acceso a otros saberes fundamentales de sectores culturalmente subalternos del país. Esta diversidad étnico-cultural se constituye en la fuente principal de 'enriquecimiento' del personaje y, por extensión, representación de cómo una cultura puede interpretar a otras, subrayándose la función hermeneútica de las culturas, donde la traductibilidad no es mero sincretismo sino la posibilidad de que lo otro (lo ajeno) pase a ser propio.

En la obra de Jesús, estas dinámicas lingüísticas y culturales plurales se presentan como índices de autovaloración que, sin embargo, encuentran una fuerte oposición en el Estado y la historia del país: "el penoso desorden exterior" (en palabras de Urzagasti), marcado por el golpe militar de García Mesa que condiciona al "país del silencio" acallando esas voces multiculturales y multiétnicas que Urzagasti busca traducir.

El texto resuelve enriquecedoramente el encuentro interétnico a través del efecto desjerarquizador del viaje cultural que permite el rescate de la pluralidad étnico-cultural indígena y mestiza que reside en espacios tanto reales como simbólicos de fuerte influencia rural; a pesar del complejo trasfondo histórico que marca más bien las contradicciones, los conflictos, los marginamientos, las jerarquizaciones, las asimetrías y las alteridades, se enfatiza la coexistencia multicultural y construcción de identidades no excluyentes de lo diverso.

Si en la narrativa boliviana anterior a Urzagasti teníamos inclusión del mundo indio en el espacio textual, éste terminaba gobernado por una visión autoritaria que se sobreimponía y no dejaba permear ni la cosmovisión india, ni el mestizaje discursivo. El discurso heterogéneo de la narrativa posterior, busca la inclusión de los sectores culturalmente subalternos de la sociedad y abre la posibilidad de

encarar cosmovisiones disímiles y no marcadas por el prestigio cultural y aunque se abre al mestizaje discursivo no escapa a la lógica de las oposiciones que, en definitiva, no puede sino ser excluyente.

La aproximación a la obra de Urzagasti nos hace ver que ni la categoría del mestizaje por homogeneización ni la del mestizaje por heterogeneidad sirven para dar cuenta de este otro tipo de discurso; aquéllos están siendo sustituidos por un otro modelo teórico que tal vez podríamos denominar de la **diversidad**.

Entre las diferentes culturas hay, sobre todo, diversidad y se tiende al reconocimiento y valoración de esa diversidad. Por cierto, las relaciones verticales (con énfasis en el poder) subsisten; pero discursivamente se privilegian, esta vez, las relaciones horizontales que tienen que ver con los saberes populares, sus prácticas culturales, su memoria colectiva, sus éticas de solidaridad, etc. No se trata de una resolución sincrética en una síntesis superadora de las contradicciones, sino de una otra lógica textual. Lo primario es que hay mundos diferentes y lo que se hace necesario es mediar entre sus diferencias antes que buscar consensos para lograr objetivos comunes que forzosamente son homogeneizantes.

Y, respecto al narrador, vemos también un cambio significativo en esta otra propuesta textual. En las otras obras que aquí aludimos, si bien en un extremo enfrentábamos un narrador autoritario y en el otro un narrador solidario con las culturas subalternas y discriminadas, ambos compartían el hecho de cómo el narrador se enfrentaba a lo narrado: toda su narración se dirige a un objetivo, a lograrse, a una utopía, y en ese sentido se lo podría denominar un “narrador-político”.

En las obras de Jesús ese quehacer narrativo se replantea radicalmente. Nos enfrentamos a un sujeto discursivo múltiple, ya no a un narrador propiamente, pero además - y esto es lo que aquí queremos resaltar- este sujeto discursivo se nos plantea fundamentalmente y en oposición a los otros casos, como un narrador-traductor-cultural: parte de algo, esa diversidad que no se comunica, y pone el énfasis en la traducción⁵¹, en el diálogo intercultural. Este modelo de lectura, obviamente, está planteando una perspectiva distinta para la crítica y la propia narrativa. No sólo porque podría desarrollarse a partir de modelos teóricos que

51 Subrayamos la diferencia que implica aquí la traducción, frente a aquella que señaláramos en torno a la novela indigenista, en general, y a *Raza de Bronce* en particular.

privilegian concepciones políticas, sociales y antropológicas de mediación por encima de la confrontación; sino porque parece poder dar cuenta del funcionamiento narrativo del lenguaje de la diferencia.

Estos recorridos por algunas de las narrativas y los imaginarios que ellas van proponiendo han pretendido centrarse en los paradigmas proporcionados por el lenguaje mismo con las operaciones por las cuales las distintas narrativas van decidiendo procedimientos y estrategias para ir creando sus particulares poéticas (Paul Ricoeur llama poética a esa capacidad del lenguaje para crear, recrear y descubrir la realidad misma en el proceso de ser creada). Así mismo hemos buscado atisbar los modos de contar que los escritores descubren para producir determinados efectos de sentido. Nuestra lectura sigue una ordenación progresiva en torno al narrador. Desde un narrador autoritario que busca imponer como único su propio proyecto de nación -a pesar de un dialogismo permanente a nivel de 'relato' (Genette)-, hasta un narrador traductor cultural capaz de dar paso a lo que hemos querido llamar un alógica de la diferencia.

Narración e historia⁵²

Esta pretende ser una aproximación libre y en ningún caso exhaustiva a las relaciones entre la categoría de narración y una de las disciplinas, la historia, y se orienta básicamente a ver por dónde transita en estos momentos, y según esa movilidad de los espacios disciplinarios a la que largamente hemos puesto la mira en la introducción de este trabajo, la relación entre historia y narración.

La noción de **narración** tradicionalmente se liga exclusivamente a la literatura: un narrador ficcional relata una historia ficticia a sus oídos o lectores y la historia no tiene nada que ver con esa narratividad literaria. Empero y como veremos más adelante, desde sus orígenes la historia se relaciona con la noción de narración. Una narración histórica de acontecimientos, sin embargo, que ambiciona en principio ser totalmente objetiva, distante y diferenciada de la narración ficticia. Nosotros mantenemos el recelo frente a aquellos textos históricos que pretenden ignorar la distancia que indefectiblemente media entre realidad y letra, o aquellos que se

52 En este acápite seguimos fundamentalmente los estudios de Peter Burke y Jorge Lozano. (Peter Burke (ed). "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración" y "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993 y Jorge Lozano, *El discurso histórico*. Madrid: Alianza, 1994 (prólogo de Umberto Eco).

pretenden obras 'sin autor' o donde el autor se invisibiliza dada la 'documentalidad' del texto. Puesto que el discurso histórico no puede limitarse a la recopilación y transcripción de documentos, el historiador no puede sino relacionar los elementos y datos con los que cuenta a partir y dentro de una estructura narrativa.

Asumimos, empero, que la narración histórica deja de lado por lo menos dos ámbitos de lo literario: la ficción y lo artístico; ¿o es que lo artístico (lo estético) de la literatura y lo ficcional, son sólo un adorno? Pero también hay la posibilidad de que lo artístico (lo estético) sea concebido como componente -en distintos grados- de cualquier narración, como implican los distintos estudios en torno a 'nación y narración'. Pero además durante nuestro siglo, varios pensadores, "-de Valéry y Heidegger a Sartre, Lévi-Strauss y Michel Foucault-..., han insistido en el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas..⁵³, en lo dicho podemos ver también cómo las peculiaridades de las disciplinas se difuminan y esta vez en torno a la categoría de lo ficcional, definitivamente significativa para la distinción historia/literatura.

Pero por otro lado, puesto que hay obviamente rasgos, rastros, etc., que hacen que los textos conserven sus fronteras- más allá de las obras citadas en la introducción de este trabajo que traspasan lindes y amalgaman géneros borrando dichos contornos y separaciones-, queremos entender que tanto lo ficcional como lo estético juegan, en diversos grados, en ambos espacios disciplinarios. De ahí que una novela sigue siendo nomás y al fin y al cabo una novela y un texto histórico sigue siendo un texto histórico. Creemos que ese desearse histórico, literario, político, etc., que se apoya en la diferenciación que estableciéramos como demarcadora de fronteras disciplinarias y que apunta a una focalización específica, a un estilo, etc., sigue siendo una pauta importante y buscaremos ver simplemente cómo y en qué medida las versiones expansionistas de la narratividad han afectado a las manifestaciones históricas propiamente dichas.

En todo caso, la narratividad de un discurso, puede también marcar su especificidad. Lo ideal es, según nosotros, por un lado tener claro que tras un discurso político, antropológico, sociológico y aún y sobre todo histórico, se esconde un sujeto dador de ese discurso que relaciona los datos con los que cuenta a partir y dentro de una estructura narrativa para dotarlos de sentido y por el otro, pero por ello mismo, tener

53 Hayden White. *Metahistoria*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 15.

siempre presentes los diversos efectos de sentido que las distintas narrativas buscan despertar.

Habrá que dejar que las distintas disciplinas se agarren de las manos en aquellos espacios en que así deban hacerlo, pero también que se separen y muestren sus particularidades, sus rasgos distintivos, sus intencionalidades. En todo caso, es indudable que la narración es uno de los espacios que marca ese entrecruce y que a partir de ello y desde su propia perspectiva y formación, una aproximación multidisciplinaria se hace posible; pero también -queremos reiterarlo- una jubilosa y amalgamadora "caza furtiva" donde las distintas obras puedan ser pensadas y concebidas a partir de flexibles y permeables fronteras disciplinarias.

La historia y el sentimiento nacional: el espíritu historicista

Georg Luk cs⁵⁴, resalta la relación estrecha entre la revolución francesa (burguesa la llama él), y el hecho de que la idea nacional se convirtiera en patrimonio de las masas en Europa y dice que "sólo a consecuencias de la Revolución y de las guerras napol nicas el sentimiento nacional llegó a ser una vivencia y posesión del campesinado, de los estratos inferiores de la pequeña burguesía, etc". "No fue sino esa Francia la que experimentaron como su país propio, como su patria creada por ellos mismos". En el resto de Europa, las guerras napol nicas provocaron por todas partes una ola de sentimientos nacionales, de oposición nacional, de entusiasmo por la autonomía nacional. Y, la invocación de independencia e idiosincrasia nacional se halla necesariamente ligada a una resurrección de la historia nacional, a los recuerdos del pasado, a la pasada magnificencia; pero también a los momentos de vergüenza nacional⁵⁵.

Con ese 'sentimiento nacional' surgió, de acuerdo al historiador húngaro, el sentido y compresión de la historia nacional ligada con los problemas de la transformación social y también la percepción del nexo que existe entre la historia nacional y la historia universal. Esta creciente consciencia del caracter histórico del desarrollo comenzó a hacerse patente también en el enjuiciamiento de las condiciones económicas y de las luchas de clase. Así, las tendencias a hacer consciente la historicidad alcanzan su punto culminante en Europa en el periodo que sucedió a

54 G. Lukács. *La novela histórica*. México: Era, 1972.

55 G. Lukács. *Op. Cit.*. México: Era 1971, p. 23.

la caída de Napoleón. Fue, pues, la revolución Francesa, la lucha revolucionaria, el auge y la caída de Napoleón lo que convirtió a la historia en una experiencia de masas a nivel general europeo. Durante las décadas que van de 1789 a 1814, cada una de las naciones europeas atravesó por un número mayor de revoluciones de las que se habían padecido en siglos.

Esas experiencias fortalecieron la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de cambios y, finalmente, de que esta historia interviene directamente en la vida del individuo. Fue esta nueva manera de percibir la historia la que, según Lukács, posibilitó la aparición de la novela histórica de Walter Scott y es evidente que subyacen a las obras del novelista inglés las dos primeras percepciones en torno a la historia y la exposición de un relato sobre gente corriente en su escenario local, sirve a Scott como instrumento para lograr mostrar la intervención de la historia en la vida del individuo.

Ahora bien, en la historiografía nacional, algo semejante ocurrió con las guerras independentistas en relación a Latinoamérica. En efecto, es en el siglo XIX donde se va construyendo el paradigma tradicional de nuestras historias nacionales. Historia nacional donde el imaginario histórico se centra en la política y en la nación y el estado como elementos fundamentales de ella. Según sir John Seeley, catedrático de Cambridge, "la historia es la política del pasado; la política es la historia del presente" y donde el documento escrito es la prueba más fehaciente, en verdad la única. Por otro lado, la política se comprendía como nacional, más que local o regional. Ya hemos señalado, cómo 'las narraciones literarias de lo nacional' participaron en la constitución de ese imaginario.

Hoy en día, la historia nacional predominante en el siglo XIX, debe competir por el predominio en su campo disciplinario con la historia mundial y con la historia local, que cada vez adquiere más relevancia. La historia política rivaliza con la historia económica, social, cultural, etc., y a la vez se fragmenta en las escuelas llamadas "altas" y "bajas", en los estudios que se ocupan de los centros de gobiernos y aquellos que se ocupan de la política del hombre de la calle, etc. Y, frente a los documentos escritos, se recurre a las fuentes orales a al material visual en su más amplia gama⁵⁶.

56 Para este último tópico, ver: Iván Gaskell: "Historia de las imágenes", en Peter Burke, ed. *Formas de hacer historia*, op. cit. pp. 209-240. En el ámbito boliviano, Silvia Arze O. "Lo visual como documento: en torno a imágenes e imaginarios (en prensa).

Historia como narración vs historia de estructuras.

Retomando el hilo que dejamos antes del paréntesis para referimos a nuestra actualidad y volviendo a Lúkacs nuevamente, digamos que los más importantes historiadores franceses de la Restauración fueron portadores de ese espíritu historiográfico nacido durante la Restauración y ese concepto de la historia encontró su expresión filosófica en el pensamiento de Hegel (apodado por ello, el “filósofo de la historia”), éste nos recuerda la ambigüedad presente en la palabra “historia” puesto que ésta significa “tanto *historiam rerum gestarum* como las *res gestas* mismas, tanto la narración histórica como los hechos y los acontecimientos”⁵⁷. O, en un tiempo más próximo y en palabras de Paul Ricoeur⁵⁸, los acontecimientos son contruidos al mismo tiempo que lo son los relatos que los encuadran.

A través del tiempo, esa relación entre historia y narración ha ido recibiendo diferentes lecturas y el hecho de que la palabra historia contenga ya en su etimología los dos significados arriba mencionados ha provocado grandes confusiones, por un lado, pero también ha conducido a diferentes explicaciones, por otro.

Aristóteles⁵⁹, por ejemplo, usa el término con por los menos cuatro distintos significados: historia como narración de los hechos pasados; historia como investigación o búsqueda; historia como conocimiento, saber, etc., y, finalmente, historia como tipo peculiar de ciencia.

Que Jorge Lozano⁶⁰ cite a Ortega y Gasset (1883-1955) cuando nos remite a un ejemplo de la concepción de la historia como narración, explicita el peso que el filósofo español otorga a dicha categoría en relación a la historia, escuchemos su comentario: “Según esta aserción (la de Ortega), los hechos y acontecimientos existen en cuanto que pertenecen a una narración, o, también como veremos, será la narración donde habrá que descubrir los hechos y acontecimientos”. Y,...“para Ortega la razón histórica no consiste en inducir ni en deducir, sino lisamente en narrar.....La *narración es una forma de razón*, (y añade) que el razonamiento

57 Citado por Jorge Lozano, *op.cit.*, p. 114.

58 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad 1987.

59 10 Mencionado por Jorge Lozano, *op. cit.*, p. 113.

60 11 *Idem*, p. 114.

histórico y por ende el conocimiento de la historia, se encuentra también en la narración”.

El énfasis puesto en la narración en verdad marca toda una corriente en las aproximaciones históricas conocida como “narración de acontecimientos” que va sobre todo asociada al nombre del historiador alemán Leopold von Ranke (1795-1886). En oposición a dicha orientación, surge otra que sostiene que la historia escrita no puede reducirse a la mera narración de hechos o acontecimientos y propone, en contraposición, el análisis de las estructuras y los problemas que subyacen a esos acontecimientos.

Fernand Braudel como máximo representante de esta tendencia considera que los acontecimientos sólo son significativos en tanto y en cuanto son capaces de revelar corrientes más profundas o tendencias generales que puedan dar razón del marco económico y social, por ejemplo.

Historiadores narrativos e historiadores estructurales difieren tanto en la elección de lo que consideran significativo en el pasado, como en los modos de explicación histórica. Los narrativos tienden a explicar los acontecimientos a partir del carácter y la intención particular, los analistas buscan dar explicaciones de condicionamiento estructural⁶¹. En diferentes momentos de la historiografía una y otra propuesta han buscado la hegemonía en torno a cómo se debe hacer y entender la historia y en las maneras de explicación de los hechos históricos, de tal suerte que la alternancia entre ambas tendencias nos la podemos figurar como una larga guerra entre historiadores narrativos e historiadores estructurales (algunos la ponen simplemente bajo el rótulo: ‘narradores’ vs ‘analistas’)⁶².

61 Burke (*op.cit.*, p 293) da un ejemplo, que nos parece esclarecedor, en torno a un mismo acontecimiento para mostrar la diferencia del modo de explicar la historia de ambas tendencias, los narradores: “Las órdenes llegaron tarde de Madrid, pues Felipe II no pudo decidir qué hacer”. Los estructurales, en un famoso ejemplo de Braudel: “Las órdenes llegaron tarde de Madrid, porque los barcos del s. XVI necesitaban varias semanas para cruzar el Mediterráneo”.

62 Entre los nombres famosos que se barajan, citamos para la tendencia que concibe las historia como narración de acontecimientos, además de L. Ranke y Ortega y Gasset, a Lyotard, en *La condición postmoderna*, donde describe ciertas interpretaciones de la historia como las marxistas como ‘grandes narraciones’. Entre sus atacantes, Voltaire (1694-1778) en la época de la Ilustración. Antecedentes importantes de Braudel son Lucien Febvre y Marc Bloch. Se relaciona este movimiento, además, con la denominada “Escuela de los Anales”. Otra figura importante para esta corriente es la de Jacques Le Goff, quien dirige una colección de ensayos cuyo título es *La nouvelle histoire* (París, 1978).

Volviendo a nuestras reflexiones inaugurales, la historia es una de las tantas disciplinas que se nos muestra en este fin de siglo como un espacio donde las suposiciones centrales de su conocimiento han sido puestas en entredicho y donde, por otro lado y dada la continua expansión y fragmentación del universo historiográfico, encontramos una gran diversidad de formas de hacer historia.

En el debate entre historia como narración e historia como búsqueda de estructuras, se habla de la primera como “paradigma tradicional” frente al cual se opone lo que se denomina “nueva historia”. De hecho el libro que Burke compila busca mostrar las razones porque esa “nueva historia” se justifica y persigue también resaltar las tendencias historiográficas de mayor auge desde los ochenta.

Parece que varios de los historiadores estructurales mostraron evidentemente que hacer historia de acontecimientos pasa por alto aspectos importantes del pasado como las experiencias y los modos de pensar de la gente corriente o el marco económico social de los acontecimientos, y -entonces- la historia académica se interesó cada vez más por problemas y estructuras, tanto es así que Paul Ricoeur dice que en un momento hasta se puede hablar de un “eclipse de la narración histórica”.

Eclipse que se justificaría en la crítica que apunta por ejemplo a que la historia tradicional terminó por representarse así misma como la manera de hacer historia y no como una más entre otras posibilidades de aproximarse al pasado. O que, de acuerdo al paradigma tradicional, la política es el objeto fundamental y casi exclusivo de la historia y ésta se centra sólo en las grandes hazañas y los grandes hombres; o que, y finalmente para no terminar en un enorme listado, se pretendió objetiva a ultranza, olvidando que no podemos evitar mirar al pasado desde una perspectiva particular. La “nueva historia” iría en contra de dichas posturas. A pesar de ello, surgen nuevamente propulsores del renacimiento y la regeneración del relato o la narración como Lawrence Stone -a quien volveremos más abajo- y S. Chama, quienes critican la aproximaciones estructurales calificándolas de reduccionistas y deterministas. También se les reprocha el carácter estático de sus análisis que no consiguen dar una real sensación del fluir de tiempo.

Tenemos la impresión de que en trabajos recientes se tiende cada vez más a integrar la narración y el análisis y a relacionar más estrechamente los sucesos locales con los cambios estructurales. Esto parece mostrar que ambos bandos han hecho notar

ciertas debilidades al otro, viéndose entonces la necesidad de combinar acontecimientos y tendencias en la narración histórica. Para lo que -aunque sólo podría tratarse de una desinformación nuestra- debiera empezarse por debatir en profundidad ambos conceptos. La distinción entre acontecimientos y estructuras y sus interrelaciones no parece ser algo sencillo, empero analistas y narradores parecen darla por sentada.

En esa dirección nos parece revelador el siguiente comentario de Burke en torno a la relación narración de acontecimientos y análisis de estructuras:

*"Golo Mann (en su prólogo a la traducción al inglés de su obra Wallenstein, 1976) ha sostenido que el historiador necesita "intentar dos cosas diferentes a un tiempo": "nadar con la corriente de los acontecimientos", y analizarlos desde la posición de un observador posterior y mejor informado, combinando los dos métodos "de forma que produzcan una apariencia de homogeneidad, sin que la narración vaya por otro camino"*⁶³.

En cuanto a la narración como *relato* (en la terminología de Gerad Genette) tal vez sería interesante repensar la existencia de modos narrativos y no narrativos a lo largo de un mismo texto, puesto que -se nos ocurre- el juego entre los espacios narrativos y aquellos descriptivos y de tesis podría también ser sugerente en los modos en que se disponen los elementos en una narrativa histórica específica.

Para nosotros lo importante es que las opiniones expresadas en los debates en torno a historiadores narrativos e historiadores estructurales, han puesto en el centro de la mira nuevamente la categoría de narración que es la que centra nuestro interés. Porque en verdad y desde la perspectiva que estrictamente concierne a nuestra investigación, la oposición entre 'narradores' y 'analistas' no privilegia en principio -en ninguno de sus extremos- la idea de la narración como organización lingüística capaz de ser significativa por sí misma y en concordancia con cada una o con ambas posiciones. Unos ponen el énfasis en los acontecimientos y los otros en la búsqueda de estructuras capaces de dar razón de esos acontecimientos, pero ambos tienden a olvidar que tanto la relación de acontecimientos como el análisis de estructuras van acompañados o, tal vez mejor, envueltos por un lenguaje. Como bien recuerda Ricoeur, en *Tiempo y narración*, aún la denominada historia estructural, asociada a

63 Burke. *op. cit.*, p. 296.

Braudel, adopta por necesidad cierto tipo de forma narrativa, es decir una estructura verbal en forma de prosa narrativa.

Texto o narración histórica versus texto o narración de ficción

La tan denostada, durante largo tiempo, “narración de acontecimientos” experimenta un insospechado renacimiento cuando en 1979, el historiador británico Lawrence Stone⁶⁴, con su artículo “El renacimiento de la narración”, logra suscitar una considerable atención y controversia e inicia una nueva polémica en principio en contra de la pérdida de prestigio de la historia como narración de acontecimientos, pero que puede ligarse con el debate que comenzó en los Estados Unidos en la década de los 60 y que parece interesarse más por el problema de en qué forma narrativa se ha de escribir la historia y no tanto por la cuestión de si la historia es narración de acontecimientos o análisis de estructuras.

Desde esta nueva perspectiva, las miradas se centran en la narración como un trabajo con las capacidades del lenguaje y, desde allí, los aportes desde la literatura se toman significativos para el trabajo histórico. Así, Sigfried Kraucauer⁶⁵, historiador de cine, sugiere que “la descomposición de la continuidad temporal” en Joyce, Proust y Virginia Woolf- podría constituirse en una oportunidad para los narradores históricos que acepten el reto de trabajar en sus escritos con dicho recurso. Desde una perspectiva más crítica, Hayden White⁶⁶, historiador pero también un gran estudioso de la teoría literaria, acusó a los historiadores de **menospreciar las intuiciones literarias de su propia época**, entre ellas cierto sentido de discontinuidad entre los sucesos del mundo exterior y su representación en forma narrativa y de seguir viviendo, por tanto, en el siglo XIX el periodo del “realismo”, con lo que implícitamente los invita a abandonar esa postura y a aprovechar las percepciones sugerentes de las obras creativas en torno a su trabajo con la escritura.

64 Lawrence Stone. “The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History”, en la revista *Past and Present*, no. 85, 1979. La revista *Eco* publicó el artículo en castellano, en 1981.

65 Citado por Burke, *op. cit.*, p. 295

66 Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura económica, 1992.

Veamos algunas de las innovaciones que han ofrecido algunas pautas de solución a ciertos problemas con los que los historiadores pugnan, aunque también, nos hemos podido dar clarísima cuenta, suscitan paralelamente otros problemas.

Varios novelistas cuentan sus relatos en base a varios puntos de vista, citamos tres ejemplos clásicos en el ámbito literario y muy conocidos: *El ruido y la Furia* (1931) de William Faulkner, *El cuarteto de Alejandría* (1957-60) de Lawrence Durrell y *Ciego en Gaza* (1963) de Aldous Huxley. El empleo de este recurso quizás permita a los historiadores hacer más inteligibles ciertos conflictos y distintas perspectivas logrando que voces diversas, a veces convergentes, a veces divergentes y hasta opuestas, puedan ser oídas de nuevo. Y en efecto, bajo ese supuesto, en 1993, se publica la obra del historiador Richard Price⁶⁷ sobre Surinam en el siglo XVII en forma de relato a cuatro voces, a semejanza de *El Cuarteto de Alejandría*. A través de este tipo de reconstrucción histórica se busca mostrar la diferencia de perspectivas entre el pasado y el presente, la Iglesia y el Estado, los negros y los blancos, etc., en ese momento de la historia de Surinam.

Es obvio que la propuesta entusiasma y sugiere que de esta suerte se podrán presentar puntos de vista múltiples enriqueciendo así las posibilidades del acercamiento histórico. También creemos que un recurso tal, permitiría explicitar un conflicto entre interpretaciones, particularmente rico en el caso de nuestro país y en los demás países latinoamericanos, donde lecturas muy diversas son posibles aún sólo si se tiene en cuenta el tipo de fuentes que usa cada historiador.

John Beverly⁶⁸, por ejemplo, muestra cómo a partir de un hecho: la rebelión de Tupac Amaru, se podrían mostrar dos distintas concepciones -aún tomando sólo en cuenta la perspectiva india- de lo que debe ser la nación latinoamericana, dependiendo de si para la lectura histórica se escogen como fuente dos distintas narraciones -igualmente pertinentes para este hecho histórico-: -o los textos o narración escrita que incluye, por ejemplo, la *Genealogía* de José Gabriel Tupac Amaru y *Las Memorias* de Juan Bautista Tupac Amaru; o si se elige, a través de las colecciones documentales y los testimonios de los sobrevivientes de los ejércitos tupamaristas, narraciones como cuentos, profecías, mitos, etc., de la

67 Tomamos las referencias de Burke, *op. cit.*, p. 295-297.

68 John Beverly, "Algunas consideraciones a propósito de la relación literatura-nación". Ponencia en el congreso de la MLA, diciembre de 1991.

cultura popular. Esto podría leerse, desde la historiografía tradicional, como una mera cuestión de 'fuentes'; sin embargo, estamos seguros que frente a una narrativa concreta que rescata ese hecho, los aportes de las reflexiones en relación a la narración y que giran, por ejemplo, en torno a las estructuras discursivas empleadas, a la perspectiva, el punto de vista, la focalización, etc., aportarían luces develadoras, por un lado en relación al narrador que media entre los hechos relatados y la narración que a partir de ellos se construye y por otra en torno a los hechos mismos.

Creemos, pues, que la conciencia de que los textos resultantes del trabajo histórico son narraciones permite al lector y a los otros investigadores mantener un cierto grado de incertidumbre, que ha abierto resquicios para otras lecturas, por ejemplo, lecturas sesgadas en textos oficiales y que sin embargo posibilitan el descubrimiento de voces acalladas y de miradas subalternas y olvidadas que se presentaban como meros contrastes negativos en ciertas ocasiones. En todo caso, dan paso a visiones que la historia monolítica y oficial no permitía y a la cual puso el ojo León Portilla en su *Visión de los vencidos*, como ejemplo clásico. Pero además, también permite descubrir varios sesgos y hasta diferentes tipos de sesgos inherentes a la organización narrativa misma.

Las escenas retrospectivas, los montajes paralelos, la alternancia de escena y relato son otras técnicas literarias -hoy también cinematográficas- que están siendo utilizadas en la actualidad de manera interesante por algunos de los historiadores. Aunque, claro, siempre se corre el riesgo de que no se empleen con habilidad y, entonces, sólo sirvan para oscurecer el texto.

Otro ámbito que ha sido rescatado sugerentemente por algunos historiadores es el de la micronarración. Esta es la exposición de un relato sobre gente corriente en un escenario local y se practicó ampliamente y desde temprano entre los novelistas históricos, los casos más conocidos son, por supuesto, Walter Scott y Alejandro Manzoni.

Desde el campo histórico, sólo hace relativamente poco, dos ejemplos que adoptan la micronarrativa se han vuelto muy conocidos. Se trata de las obras de los historiadores Carlo Cipolla, *Cristofano and the Plague* (Londres, 1973), sobre el impacto de la peste de 1630 en la ciudad de Prato, en la Toscana, y el relato de Natalie Zemon Davis, historiadora de Princeton, *El regreso de Marián Guerre* (la edición inglesa es también de 1973), episodio extraído de

los archivos de la Francia del s. XVI que narra la historia de un hijo pródigo del s. XVI que regresó a su hogar en el sur de Francia encontrándose con que su lugar en la granja había sido ocupado por un extraño que pretendía ser el mismo Martín⁶⁹.

Rotulada como "microhistoria", esta manera de hacer historia significa una reducción de la escala en los acontecimientos que se pretende narrar. Estos historiadores 'sociales' retoman historias individuales y de personas corrientes en un espacio local, buscando develar estructuras más profundas a partir de esas experiencias o vidas particulares: actitudes ante la peste e instituciones para combatirla en el caso de Cipolla, estructura de la familia campesina en el sur de Francia en Davis, por ejemplo.

Bajo la misma tendencia de la microhistoria, se señala como empobrecedora y oficial la manera de presentar la historia sólo centrada en los líderes. Algunos historiadores que buscan corregir esa perspectiva única y 'desde arriba' tropiezan también con escollos, aunque diferentes de los que enfrentan aquellos a quienes critican. El ejemplo que pone Peter Burke⁷⁰ es el de Cornelius Ryan en su trabajo sobre el Día D (*The longest Day*, Londres 1959). Como corresponsal de guerra, su historia es una especie de extensión de ese su trabajo, sus fuentes son básicamente orales y narra los hechos desde la perspectiva de los soldados. Pero si bien su obra -organizada a la manera de drama clásico que respeta las tres unidades- "logra transmitir muy bien la sensación de la batalla en ambos bandos", los distintos episodios no logran cohesionar las experiencias de los diferentes participantes y, como resultado, el lector siente que hace falta una otra versión que le de una visión de conjunto de los hechos y que le muestre las tendencias generales subyacentes a las perspectivas individuales de los combatientes.

Por otro lado, existen también dos momentos distintos en torno a la creencia en la *verdad* de los hechos o acontecimientos objeto de la narración histórica. Mientras se pensó que ellos existían fuera del relato, se pretendió obtener el máximo de *objetividad*, buscando que el historiador se separara lo más posible de esos acontecimientos, para que "los hechos hablaran por sí mismos", como decía una frase favorita de los buscadores de la verdad única, y de ahí surgieron -y aún surgen-

69 Burke, *op.cit.*, p.299.

70 Burke, *idem.*, p. 291

narraciones históricas que se presentan como textos sin autor, en al perspectiva de que ese anonimato garantiza la transparencia del horizonte histórico.

Actualmente, en cambio, en general se acepta que hechos y acontecimientos son contruidos por el historiador, quien los dota de sentido en la elaboración de la narración histórica: las palabras de Iván Gaskell nos parecen ejemplificadoras de este cambio: "Por historia entiendo el discurso elaborado por los historiadores, no el "pasado". Segun éstas, la historia es una elaboración discursiva, no el rescate 'real' de un hecho dado en el pasado. Sin embargo, aún hoy nos enfrentamos a textos, historiadores y lectores que persiguen a ultranza el anhelo imposible de alcanzar una objetividad a ultranza.

En todo caso, sospechamos que las formas narrativas tradicionales se muestran inadecuadas para transmitir la idea cada vez más creciente entre los historiadores de que su obra no reproduce "lo que realmente ocurrió", sino que su versión presenta una perspectiva particular y que, por tanto, también son posibles otras interpretaciones y otras versiones además de la suya. Tal vez, haciendo visible para el lector el hecho de que su voz es una entre otras, por ejemplo a través del recurso a múltiples voces arriba aludido, los historiadores están encontrando recursos sugerentes para despertar respuestas más activas en sus lectores. Y, teniendo siempre en mente el papel de lector activo, si la forma de concluir un relato ayuda a determinar la interpretación del lector, merecería la pena seguir nuevamente el ejemplo de algunos novelistas y proporcionar finales alternativos o finales abiertos a los textos históricos. Estos harían la obra histórica más "abierta", en el sentido de animar a los lectores a llegar a sus propias conclusiones.

En Bolivia, en general los historiadores parecen mantener una línea más conservadora; sin embargo, varios de ellos se interesan por las nuevas perspectivas. Así Rossana Barragan⁷¹, buscando ver, desde el siglo XX, la manera cómo se ha escrito y analizado la historia del s. XIX retoma dos nociones postuladas por la reflexión en torno a la narración: la de trama y la de drama.

Nuestra historiadora sostiene que habiéndose aproximado a la obra de Arguedas, Montenegro, Zabaleta Mercado y Silvia Rivera puede afirmar que se trata de tramas

71 Rossana Barragan. "Tramas y dramas: una visión de la historiografía sobre el siglo XIX en Bolivia. Conferencia en la Maestría sobre Estudios Bolivianos, UMSA y U. Andina, La Paz, noviembre de 1997 (inédita).

narrativas que se disputan proyectos nacionales. Pero al margen de las diferentes tramas, el eje que las atraviesa es el del drama. Siguiendo a Paul Ricoeur, nuestra historiadora entiende por trama la manera cómo se entretajan los hilos de la narración en las diferentes 'historias'. Así, por dar sólo un ejemplo, la trama de Alcides Arguedas en los cinco tomos de su *Historia de Bolivia*, tiene como hilo cronológico la sucesión de los distintos presidentes. Empero, en lo que hace a la *historia narrativa* (en términos de G. Genette) el tiempo de la narración es distinto en cada uno de los cinco tomos, puesto que el historiador concede un tiempo mucho mayor al espacio que se ocupa de narrar sobre la plebe "o los caudillos bárbaros", por ejemplo, al tiempo que dedica a otros hechos o sucesos.

Por otro lado, según Rossana, existirían en Bolivia dos corrientes en cuanto a la forma de presentar la historia: el drama y la epopeya, esta última consistiría -a la manera del efecto épico del que hablabamos en *Juan de la Rosa*- en presentar grandes héroes, importantes acontecimientos en torno a ellos y tener -en rasgos generales- una visión positiva de la historia, mientras que el drama presentaría una visión desesperanzada del futuro y una percepción negativa de la historia. Es esta última corriente la que, según ella, atraviesa la narración de los cuatro autores de que se ocupa.

Nosotros hemos querido subrayar, que a estas alturas y quizás a pesar de algunos historiadores, se puede afirmar -en términos quizás muy generales y parafraseando a Burke-, que la narración no es más inocente en la historiografía de lo que lo es en la ficción⁷².

Y, respecto a los dos sujetos que participan en el acto comunicacional, narrador-narratario, la conciencia de la presencia de la narración, esto es de un narrador que organiza, privilegia ciertos elementos y perspectivas, relaciona los elementos, etc., al interior de la narración, permea, en un extremo, versiones que no pretenden ser transparentes y, en el otro, dificulta -para bien- a los lectores que buscan hacer meras interpretaciones literales, el hecho que crean que esa 'lectura' es la única y la portadora de 'la verdad histórica'. Y, por otro lado, un historiador consciente de que lo que desarrolla junto a su tarea de historiador es un trabajo de o con el lenguaje le permite desarrollar estrategias narrativas enriquecedoras.

72 Burke, *idem.*, p. 290

Consideramos que la literatura es, además de obra de arte, una de las formas más importantes del pensamiento y que permite la reconstrucción del imaginario social (histórico-político) de una época, por tanto, encontramos que la misma puede ser integrada como fuente de las investigaciones históricas.

Por otro lado, no olvidamos que la historia, a su vez, ha sido siempre fuente de la literatura -de forma más transparente en la novela histórica, por cierto- pero que en la actualidad en palabras de María Coira⁷³: “Existe una tendencia importante en la novellística hispanoamericana reciente que toma sus materiales del discurso histórico proponiendo, en algunos casos, una lectura diferente de los hechos, o imaginando lo que la historia calla, en otros”.

En el otro extremo y como lo hemos viniendo repitiendo, las propuestas narrativas desde la literatura pueden ser -y de hecho están siéndolo- tomadas enriquecedoramente en el trabajo histórico. La búsqueda de nuevas formas literarias obedece, ciertamente, a la vivencia de que las viejas formas ya no son más adecuadas para los propósitos del historiador y para las nuevas concepciones de la historia. Se trata, pues, de no quedarse atrapados en cuanto a las formas en el siglo XIX, como decía Hayden White, ni, por otro lado, en las viejas concepciones y prejuicios de la historia tradicional, ni -finalmente- en la larga y radical dicotomía acontecimientos *versus* estructuras.

Y, en cuanto a este trabajo específico, se trata de un esfuerzo por mostrar en torno a una categoría: la de narración, cómo la reflexión teórica permite una articulación que posibilita no sólo el enriquecimiento de las apropiaciones de prácticas y propuestas de una a otra disciplina sino fundamentalmente descubrir las interrelaciones entre los campos; lo que significa una ampliación de perspectivas en cuanto a fuentes que deben ser tomadas en cuenta en unos y otros espacios disciplinarios y que, fundamentalmente, abren nuevas tendencias al espacio de la reflexión inter y multidisciplinaria.

Esto implicaría de paso que no se da una contradicción real entre las posiciones que buscan ver la pertinencia u operatividad de la noción de narración para leer la historia, por ejemplo, y aquellas que sostienen la especificidad de los distintos campos.

73 María Coira. “Referencia y comunicación en textos narrativos de ficción” en Elisa T. Calabrese, comp. *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Bs.As.: Grupo Editor Latinoamericano, 1994, p.137.

A modo de mirada retrospectiva

Volviendo la mirada a lo expuesto, consideramos que la categoría de narración presenta posibilidades enriquecedoras y, asimismo, consecuencias metodológicas crecientes y profundas que nosotros no hemos podido abarcar en su amplitud y complejidad.

Lo que se ha visto en la primera parte de este trabajo asume y pretende mostrar que la literatura tiene la capacidad de intervenir en la historia política. Al otro extremo, podríamos situar la posición que considera la historia como narración, es decir, como literatura. Guillermo Mariaca⁷⁴ en uno de sus trabajos dice: que la historia -por lo menos la historia positivista- "se desea documental, pero se realiza literaria".

Y, para la gente que se ha aproximado a la sociología de la literatura es importante constatar actualmente que si desde la perspectiva de la sociología de la literatura lo que se proponía era "leer en el interior de la obra los indicios inmanentes de una exterioridad interiorizada ... y mostrar el carácter profundamente histórico de toda creación literaria, y de modo general, de toda creación"⁷⁵ (Jacques Leenhardt, 1967), la categoría de narración nos permitiría, quizás, dar dramáticamente la vuelta al anterior aserto y mostrar el carácter profundamente literario de la historia.

Hemos pretendido, pues, que nuestras aproximaciones a las narrativas literarias muestren la relevancia del énfasis puesto en cómo se articulan los distintos elementos de la narración y cuán significativo puede ser ese hecho; intentando con ello, hacer un guiño a los historiadores que además de buscar reconstruir acontecimientos deben -según nuestro entender- notar otros guiños que se forman necesariamente en la percepción de la distancia que media entre realidad y el recuento o narración de esa realidad, hecho al que apunta nuestro epígrafe.

Empero, aún los dos puntos de entrada escogidos, la literatura y la historia, como espacios de reflexión en torno a la noción propuesta, se muestran tan complejos que, en la aproximación, sólo hemos sido capaces de tomar algunos de sus sesgos.

74 Guillermo Mariaca, "Otros serán los que gocen de los frutos del árbol de la libertad" nación y narración en la Bolivia del siglo XIX": Bielefeld, Alemania, octubre de 1996 (Conferencia inédita).

75 Jacques, Leenhardt. "Psicocrítica y sociología de la literatura" en *los caminos actuales de la crítica*. Barcelona: Planeta, 1967.

La misma noción “narración”, ha sido entendida a lo largo del trabajo en varios sentidos, o en varios niveles de sentido, dejando quizás permear -aún ahora- más las fugas que las aproximaciones del rótulo que pusimos a la investigación.

¿Por qué fugas? porque -en lo que va de nuestra investigación- seguimos detectando una ambigüedad marcada en la delimitación de la categoría de narración en relación a otras nociones fundamentales y concomitantes como las de texto y discurso, y con esa falta de transparencia las hemos manejado a lo largo de este trabajo.

En el sentido más abarcador, hemos entendido por narración (relato, texto o discurso) un sistema de significación, un proceso de producción social de sentido o, lo que vendría a ser lo mismo, un proceso de producción de imaginarios sociales⁷⁶. Pero también hemos entendido la narración como una estrategia, o técnica narrativa, esto es, como una manera de organizar los elementos para alcanzar un objetivo (en el tiempo), una poética. Además, hemos entendido bajo el término narración un tipo (entre otros) de discurso, de texto.

En las aproximaciones a algunas obras literarias específicas, hemos intentado explorar algunas de las complejidades de la forma narrativa; pero también y simultáneamente, nos hemos referido a cómo son utilizados diferentes métodos narrativos al interior de esas manifestaciones literarias. Así, en **Juan de la Rosa**, la explicitación de la intencionalidad del narrador y el dialogismo que a diferentes niveles establece el texto, orquesta de manera tan admirable sus estrategias narrativas que el autoritarismo del narrador de **Juan de la Rosa**, resulta imperceptible, o *casi*, visto que nosotros los lectores empíricos somos enfrentados a una narratividad que se construye a la manera de diálogos permanentes, como lo hemos querido mostrar.

La lectura de la novela indigenista, apunta a movernos para ver cómo se entreteje esa particular manifestación discursiva. Ese espacio lo hemos dedicado a mostrar la situación peculiar del narrador que encara el problema de tener que hablar de un referente con el que no comparte el mismo espacio sociocultural. Este hecho lo obliga a tender una red de traducciones cara al lector que, en principio, sí comparte su mismo signo cultural. Hecho narrativo que termina por convertir al narrador de

76 En esa dirección, entendemos la interpretación como un espacio de restauración de sentidos a través de una interpretación creadora. Y, por lo mismo, no estática sino más bien modificable a través de las distintas perspectivas que se van abriendo o cerrando de acuerdo al momento histórico, político, social.

la novela indigenista en un narrador problemático y contribuye, en varias obras de esta corriente, a opacar la relación entre sujeto-mundo representado, según hemos asegurado cara a la novela de Alcides Arguedas **Raza de Bronce**, por ejemplo.

En torno a manifestaciones más recientes, nos hemos referido a la obra de Jesús Urzagasti, de Manuel Vargas y de Adolfo Cárdenas. En estas narrativas hemos visto cómo el abigarrado mundo social, por un lado, ya no permite que la categoría indigenismo funcione significativamente en la división del espacio sociocultural y, por otro, cómo ese abigarramiento afecta también a las manifestaciones literarias mismas y a su búsqueda de estrategias.

Por otro lado, en el espacio de reflexión en torno a la historia, hemos opuesto narración a estructura, en torno a dos maneras o formas diferentes de concebir la historia: historia como narración de acontecimientos e historia como análisis de problemas y estructuras subyacentes a esos acontecimientos. Pero buscando mostrar que ambas tendencias, aún la conocida como “historia como narración”, no privilegian en principio a la narración como estructura de lenguaje, cuya consideración y organización es significativa en la construcción misma de las diferentes narraciones históricas.

Luego mostramos un exiguo panorama -no hemos podido abocarnos ni siquiera con cierta profundidad como en el espacio literario a obras concretas-, de lo que a nivel de métodos y estrategias percibimos está pasando en el espacio de las aproximaciones históricas, donde la experimentación en busca de mejores caminos para la expresión, va conformando hermosos árboles narrativos, no siempre perfectos -por supuesto-, en la construcción del “bosque” histórico⁷⁷. Incluso en cuanto panorama, las variedades de la historia contemporánea y la diversidad de los enfoques nuevos no nos han permitido ni siquiera un análisis superficial, sólo meras alusiones vagas en torno al hilo que nos propusimos como conductor.

En los diferentes trabajos que han cobrado auge últimamente, percibimos que los historiadores han conjuncionado enriquecedoramente el trabajo histórico con propuestas narrativas que vienen fundamentalmente del campo de la literatura, aunque algunos piensan que deberían ser los propios historiadores los que tienen que desarrollar sus “técnicas de ficción” para sus “obras veraces”. Se siga una u otra

77 Usamos la figura en homenaje -aunque sólo sea pretendido- a Umberto Eco y su libro: *Seis paseos por los bosques narrativos*.

tendencia, la narración está siendo tomada por los historiadores contemporáneos cada vez menos en sentido peyorativo -como un mero elemento de adorno, externo e irrelevante- y cada vez más de un modo constructivo como elemento a ser tomado seriamente en cuenta en la concepción y estructuración de las diferentes narraciones históricas. En este fin de siglo, según nosotros y nuestra perspectiva, ésta es la cara prometedora y positiva de los trabajos históricos; la otra cara, la negativa apunta a la disgregación e incomunicación de las distintas tendencias y grupos de historiadores, dada la enorme expansión y fragmentación del campo histórico.

Cerramos esta narración remarcando simplemente la importancia de los nuevos sistema de valoración que logran confundir o desorganizar el control general del límite disciplinario. No se trata obviamente de la pretensión de que la literatura o los estudios en torno a ese límite sean una panacea; sino simplemente de la intuición, hasta podríamos hablar de 'una fe', de que del apropiarse de los espacios narrativos -como parte de la redistribución de las zonas de atención de la historia- acontecimientos, problemas y estructuras podrían resultar redimensionados mediante una escritura que exorcise los marginamientos y recupere el valor de la memoria de los márgenes.

Bibliografía

- AARON, Daniel:
1993 "Las verdades de la ficción histórica". En *Facetas*, número 100.
- ACHUGAR, Hugo y
John Beverly, comp.:
1992 *La historia y la voz del otro*, en La voz del otro. Lima: Latinoamericana ed.
- ANDERSON, Benedict:
1993 **Comunidades imaginadas -Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Fondo de Cultura Económica, (Título original: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso, 1983).
- ANTEZANA, Luis H.:
1977 **Elementos de semiótica literaria**. La Paz Instituto Boliviano de Cultura.
- ARZE O., Silvia:
"Lo visual como documento: en torno a imágenes e imaginarios"(en prensa).
- AUERBACH, E.:
1975. **Mímesis**. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAL, Mieke:
1990 **Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)**. Madrid: Cátedra.
- BAJTIN, Mijail:
1974 **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**, Barcelona: Seix Barral.
- 1982 **Estética de la creación verbal**. México. Siglo XXI.
- BHABHA, Homi (Ed).:
1990. **Nation and Narration**. New York: Routledge.

- BARRAGAN, Rossana:
1997 "Tramas y dramas: una visión de la historiografía sobre el siglo XIX en Bolivia. La Paz: Conferencia en la Maestría sobre Estudios Bolivianos, UMSA y U. Andina, (inédita).
- BARTHES, Roland:
1985 "El discurso de la historia" Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, p.153 y ss.
- 1985 "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Barthes y, Todorov, Eco y otros, **Análisis estructural del relato**. México: Premià.
- BEVERLY, John:
1991 "Algunas consideraciones a propósito de la relación literatura-nación". Ponencia en el congreso de la MLA.
- BREMOND, Claude:
1985 "La lógica de los posibles narrativos" en **Análisis estructural del relato**. México. Premià.
- BURKE, Peter; Robert Damton,
Iv Agadkell, Giovanni Levi,
Roy Porter, Gwyn Prins, Joan Scott,
Jim Sharpe, Richard Tuck y
Henk Wesselings:
1996 **Formas de hacer Historia**. Madrid: Alianza Editorial, (Título original: *New Perspectives on Historical Writing*, 1991).
- CALABRESE, Elisa T., comp.: **Itinerarios entre la ficción y la historia**. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
1994
- CALVINO, Italo:
1989 **Seis propuestas para el próximo milenio**. Madrid: Siruela.
- CORNEJO Polar, Antonio:
1978 "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio cultural". **Revista de crítica literaria latinoamericana** 7-8, pp 7-21.

- 1979 "La novela indigenista: un género contradictorio".
Texto crítico 14 pp. 58-70.
- 1981 "Sobre la literatura de la emancipación del Perú".
 En, **Revista Iberoamericana**, 114-115:
- CHATERJJE, Partha:
 1993 **The nation and its Fragments-Colonial and Postcolonial histories**. Princeton: Princeton University.
- DE CERTEAU, Michel:
 1993 **La escritura de la historia**. México: Universidad Iberoamericana, (Primera ed. 1978).
- DEMELAS, Danièle:
 1981 "Darwinismo a la criolla. El darwinismo social en Bolivia, 1880-1910". **Historia Boliviana** I/2.
- 1984 "El sentido de la Historia a contrapelo: el darwinismo de Gabriel René Moreno (1836-1908)". **Historia Boliviana** IV/1.
- ECO, Humberto:
 1996 **Seis paseos por los bosques narrativos**. Barcelona: Lumen.
- EAGLETON, Terry;
 F. Jameson, E. Said:
 1990 **Nationalism, Colonialism, and Literature**. Minneapolis: University of Minnesota.
- GEERTZ, Clifford:
 1994 **Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas**. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gerard:
 1970 **Figuras**. Córdoba: Nagelkop.
- GONZALES Stephan,
 Beatriz (comp.):
 1996 **Cultura y tercer mundo**. Madrid: Nueva Sociedad.

- GREIMAS, A. J.:
1966 **Semántica estructural.** Madrid: Gredos.
- HAYDEN, White:
1978 **Tropics of discourse.** Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press.
- HOBSBAUM, E.:
Nación y nacionalismos. (No se cuenta con los datos bibliográficos).
- LACLAU, Ernesto:
1973 **"Feudalismo y capitalismo en América Latina", en Modos de producción en América Latina.** Buenos Aires: Cuadernos de Pasado y Presente.
- LEENHARDT, Jacques:
1967 **"Psicocrítica y sociología de la literatura". En, Los Caminos actuales de la crítica.** Barcelona: Planeta.
- 1968 **"Fundamentos preliminares para una sociología de la novela". Aportes 8, pp. 10-21.**
- LOZANO, Jorge:
1994 **El discurso histórico (Prólogo de Umberto Eco).** Madrid: Alianza Editorial.
- LUKACS, Georg:
1971 **La novela histórica.** México: Era.
- 1971 **Teoría de la novela.** Barcelona: Siglo XXI.
- MALDAVSKY, David:
1974 **Teoría Literaria General.** Enfoque multidisciplinario. Buenos Aires: Paidós.
- MALO G., Claudio (Comp.):
1968 **El pensamiento indigenista del Ecuador.** Quito: Corporación Editora Nacional.
- MARIACA, Guillermo:
1990 **La palabra autoritaria.** La Paz: Tiahuanacos.

- "Otros serán los que gocen de los frutos del árbol de la libertad", nación y narración en la Bolivia del siglo XIX ,(inédito).
- 1997 Las huellas de la memoria: rastros y rostros de la crítica literaria boliviana". La Paz: Plural Editoriales.
- MARIÑO, German: **Escritos sobre escritura.** Bogotá: Dimensión educativa (No se registra el año de edición).
- MORENO, Gabriel René: **Estudios de literatura boliviana.** Potosí: Ed. Potosí. 1955-6
- NAVIA,, Walter: **Interpretación y Análisis de *Juan de la Rosa*.** La Paz: Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Mayor de San Andrés. 1966
- PAGNINI, Marcello: **Estructura Literaria y método crítico.** Madrid: Cátedra. 1985
- PAZ Soldán, Alba María: **Una articulación simbólica de lo nacional.** Pittsburgh: Tesis de grado para optar al doctorado, (inédita). 1986
- PRADA, Ana Rebeca: "Migración y cultura en la narrativa del escritor boliviano Jesús Urzagasti". Proyecto de tesis doctoral. Universidad de Maryland. (inédito). 1993
- RICOEUR, Paul: **Tiempo y narración.** Madrid: Cristiandad, (Título original: Temps et récit, París, Du Seul). Tomos I, II y III. 1987
- RIVERA C., Silvia: "La raíz: colonizadores y colonizados", en X. Albó y R. Berrios (coord.) ***Violencias encubiertas en Bolivia.*** La Paz: CIPCA-Aruwiyiri, Vol. 1 1993

- RODRIGUEZ Márquez, Rosario: "El narrador "problemático" de la novela indigenista" (inédito). 1995
- 1989 "Juan de la Rosa -a propósito de la categoría de nación" (inédito).
- ROWE, William: **Memory and Modernity -Popular Culture in Latin America.** London: Verso. 1991
- SAVATER, Fernando: "La evasión del narrador". en, **los cuadernos de la gaya ciencia III: la acción, el narrador, la ideología.** Barcelona: La Gaya Ciencia. 1976
- SOMMER, Doris: **Fondational Fictions-The National Romances of Latin America.** Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 1991
- STEINER, George: **Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.** México: FCE. 1981
- STEPHENSON, Marcia: "Mothering the Nation in Antonio Díaz Villamil's **La niña de sus ojos.** En **Revista de Estudios Hispánicos**, Tomo XXVIII, No. 3, octubre. 1994
- STONE, L.: "The revival of Narrative". **Past and Present # 86.** 1980
- TODOROV, Tzvetan: **La Conquista de América-La cuestión del otro.** México: Siglo XXI. 1987
- 1974 **Literatura y significación.** Barcelona: Planeta.
- 1985 "Las categorías del relato literario", en **Análisis estructura del relato.** México: Premià.

- SVATOŇ, Vladimir:**
1989 "Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica". **Revista de Literatura**: Tomo LI - No. 101.
- VASQUEZ M., Humberto:**
1975 **Orígenes históricos de la nacionalidad boliviana**. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- VIDAL, Hernán:**
1976 **Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis** (una problemática de la dependencia en torno a la narrativa del boom). Buenos Aires: Hispamérica.
- WHITE, Hayden:**
1992 **The Content of the Form. Narrative, Discourse and Historical Representation**. Baltimore: Johns Hopkins University.
- 1992 **Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX**. México: Fondo de Cultura económica.

Hacia las poéticas del tinku: del intertexto andino en la poesía de Blanca Wiethüchter

BLANCA ARANDA GOMEZ

MARCELO VILLENA ALVARADO

Advertencia:

A quien, ciudadano común, considere el *tinku* sólo como una de las expresiones (un baile, verbi gracia) que puede verse en cualquier carnaval, entrada o manifestación folklórica semejante, diremos que sí, que está tras la buena pista; pues tratándose de poéticas, del lenguaje en espectáculo ha de tratarse: quisiéramos entonces que cierta alegría de leer se lea con la imagen de un baile.

A quien, algo más informado, sepa que el *tinku* es el nombre de esas peleas rituales en las que se encuentran y enfrentan dos bandos opuestos, también daremos razón; pues hablando de intertextualidad hablaremos aquí del encuentro de poesía en lengua castellana y ciertas prácticas andinas según dispositivos que despliegan procesos de transformación y transgresión (*La intertextualidad es [...] una máquina perturbadora. Se trata de no dejar al sentido en reposo* [Jerry 1976: 279].)

A quien, más que aficionado, sepa que *tinku* remite más ampliamente a una de las categorías culturales con las que se concibe *las relaciones entre dos elementos o grupos humanos a veces opuestos, a veces asociados* [Harris y Bouysse 1987: 240];

* Blanca Aranda es coautora del presente artículo con el Lic. Marcelo Villena.

diremos que, en efecto, aquí hablaremos también de poéticas que se construyen en base a mediaciones y *contactos «peligrosos»* [Cereceda 1987: 351], en base a seducción y lucha, cópula y enfrentamiento; y diremos, además, que las «poéticas del tinku» se ligan, por ese lado, más allá de cualquier restricción regional, con las poéticas del texto en conflicto; la de la exploración oulipiana, por ejemplo:

Más allá de las palabras que se lee, otras esperan para perturbar a las primeras y quizás eclipsarlas. Ya no se puede contar con nada. Cada palabra se convierte en una cáscara de plátano. La bella superficie del texto es desmentida y desmantelada: detrás de ella, en la potencialidad, una dialéctica se erige [Mathews 1981: 91].

A quien, casi especialista, sepa que la figura del tinku pone en juego, finalmente, *una conjunción dialéctica de fuerzas opuestas de la cual fluye abiertamente la regeneración y la fertilidad en los Andes* [Harrison 1994: 70, citando a Hopkins 1982], diremos que, con él, también esperamos lo fértil de lo que Ángel Rama llamaba «respuestas creativas»: ... *la presencia activa en una literatura, no sólo de asuntos sino de formas culturales específicas de una determinada región cultural americana y al mismo tiempo la tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador* [Rama 1982: 116] *

* Y aclaramos además, a quien haya reparado en el uso de un plural, que éste no responde a convención alguna (ni académica, ni de modestia). Ahí está, simplemente, porque éste es un trabajo colectivo que reúne los esfuerzos de Blanca Aranda Gómez y Marcelo Villena Alvarado; lo que explica cierto apego, por ejemplo, a estas líneas de Lezama:

En ese temor de que Dios siempre en la Biblia habla de si mismo en plural, «hagamos al hombre», dice con frecuencia en el Génesis, surge tal vez el temor del ser, la enriquecedora conciencia de su incompletez. De ese temor del hombre de que es un plural no dominado, de que esa conciencia de ser es existir como fragmento, y de que fuera quizás un fragmento la zona del ser, surgió en el hombre la posesión de lo que Goethe llama «lo incontemplable: la vida eternamente activa concebida en reposo». [Lezama Lima 1988: 322]

Hacia las poéticas del tinku (o de la perspectiva general que ha inspirado este trabajo)

I Alterna con las Musas hoy el gusto por cuestionar la manera de acercarse a la poesía. Este gusto, a veces remolón (cuando se place evitando el acercamiento mismo) no ha dejado de provocar, como la vacuna sus reacciones, nuevos brotes de lo que Barthes llamaba no hace mucho «la antigua crítica»; aquella que *quiere proteger en la obra un valor absoluto, indemne a cualquiera de esos «otros lados» despreciables que son la historia o los bajos fondos de la psique: no quiere una obra construida, sino una obra pura a la cual se evita todo compromiso con el mundo, todo casamiento desigual con el deseo* [Barthes 1987: 38]. No habrán faltado estas reacciones al ver anunciada desde el título una pretenciosa mezcla que, tratando con poesía, pone también sobre la mesa la imagen de ciertas prácticas andinas. Y habremos de provocar otras, pues en estas páginas vamos a sentar dos o tres rasgos que hacen a nuestra manera de encarar una lectura. Permítasenos, en otras palabras, antes de que nuestro leer se lea, un esbozo de la perspectiva de trabajo (las «poéticas del tinku») desde la que postulamos, luego, una aproximación concreta a la poesía de Blanca Wiethüchter.

Es que toda aproximación a una mezcla así lo exige: si no queremos censurar la «impureza» y hablar de literatura diciendo sólo que se trata de literatura; si tampoco queremos pecar por indiferencia y perderla de vista, a la literatura, confundidos por la mezcla, conviene esbozar nuestra impura manera de acercarnos a la literatura, aunque con esto parezca postergarse un tanto la lectura misma.

Parezca, decimos, pues las «impurezas» son ya, desde el principio, cuestión poética. Lo dicen las autoridades. Dante por ejemplo, entre líneas, hablando de la poesía provenzal (principio, si hay uno, para la moderna).

Y no hace muchos años que primeramente aparecieron estos poetas vulgares; porque decir en rima en vulgar tanto vale cuanto decir en verso en latín, guardando la debida proporción. Y señal de que hace poco tiempo es que, si queremos buscar en lengua de oc y en lengua de sí, no encontramos textos en rima anteriores a ciento cincuenta años atrás de hoy en día. Y la razón por la cual unos cuantos groseros tuvieron fama de saber decir, es que casi fueron los primeros que dijeron en lengua de sí. Y el primero que empezó a decir como poeta vulgar, hizo esto porque quiso hacerse entender por mujer, a quien era difícil entender los versos latinos. [La Vida Nueva: 207]

Son propósitos, sin duda, susceptibles de ser ampliados con referencias históricas y críticas que muestren cuánto estuvo en juego en dicha revolución. Nos quedamos, sin embargo, con el diagnóstico del poeta, pues éste nos sugiere desde dentro, desde la poesía misma, que en una revolución semejante (el desplazamiento del verso latino hacia la rima y el verso en lengua vulgar) no obran tanto los «grandes» y universales asuntos (la Obra, el Estilo, la Visión de Mundo, la Inspiración, el Genio, la Creación) como aquellos relacionados con los aspectos más concretos de la práctica poética; los más profanos, en apariencia, aquellos que ponen en marcha lo local: cuestión del material trabajado (la lengua), factores que intervienen en el proceso (un insuficiente entender de mujer).

Resulta entonces que son los «problemas y valores del oficio» (como diría un tal Bloomfield [MST: 21]) los que exigen se considere, a la hora de tratar con una poesía, esos «otros lados» que ésta atraviesa de manera creativa; los que obligan a considerarla desde los «bajos fondos» donde se engendra y renueva. Para nosotros, todo esto supone una especie de protocolo de lectura que no puede hacer abstracción de algunos datos. Por ejemplo, y más acá de reivindicaciones extra-literarias:

... considerar que al distinguir y aislar el discurso literario se establece un espacio conflictivo en sí mismo constituido en el cruce de otros discursos - producciones de sentido que tienen por soporte la palabra- y en estrecha relación con ellos. Y considerar también que dada la conformación cultural de la región andina, el discurso literario está especialmente asediado por discursos de otro tipo, producciones de sentido realizadas sobre soportes materiales distintos de la lengua: fiestas, realizaciones icónicas en tejido y cerámica, música, etc., que escriben o dejan huellas muy elocuentes de la racionalidad andina y son, en última instancia, agentes de dinamización de la escritura. [Paz Soldán 1995: 607-608]

Nuestro acercamiento a la poesía de Blanca Wiethüchter responde entonces a este protocolo: pretendemos activar en la obra mecanismos textuales que, desde la tradición andina, participan y problematizan en la construcción de una poética concreta (como uno de los materiales allí trabajados, pero también -sugiriendo posibilidades más amplias- como uno de los factores que dialogan en procesos literarios de países como Bolivia).

Hay cierta modestia, por lo tanto, en nuestras pretensiones, de compararlas con las de otros trabajos que se han planteado ya rastrear las huellas de lo andino en nuestras

literaturas. En efecto, al postular «poéticas del tinku» no buscamos sacar a luz inmanencias que yacen en la obra a mayor o menor profundidad (ni la intencionalidad del autor, ni la expresión y la «supervivencia» de un pensamiento o una «episteme prehispánica» [Monasterios 1995: 525 y 1997: 757], ni la reivindicación de «otredades» y consagrados discursos subalternos: no hace falta, para ello, frecuentar la poesía). Buscamos, solamente, poner en marcha las posibilidades de un texto: aquí, la «dinamización» que ciertas textualidades andinas logran en una obra determinada; buscamos, en otras palabras, activar una intertextualidad [Kristeva 1978]:

... la «palabra literaria» no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior [Kristeva 1978: 83].

Pero se trata de una modestia relativa, pues aspiramos a una lectura de la obra de Wiethüchter que a lo mejor tenga algo especial que decimos. No sólo en cuanto a las potencialidades de una obra central en la poesía boliviana actual, sino también en cuanto a la creatividad de funcionamientos y estrategias significantes, característicos de la cultura andina, al interior de nuestra producción poética contemporánea.

II Es sólo en parte, entonces, que al postular unas «poéticas del tinku» compartimos la problemática convertida en uno de los terrenos más fértiles para la crítica latinoamericana: *la reivindicación de la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras* [Comejo Polar 1994: 12].¹ Si de estos trabajos retomamos el cuestionamiento de la noción de «mestizaje» (entendido como síntesis idílica, conciliadora y armónica de diversas tradiciones: la hispano-occidental y la andina, en nuestro caso, para decirlo rápidamente) y asumimos con ellos el carácter problemático, conflictivo y contradictorio de nuestra diversidad cultural (al hablar de *tinku*, de peleas hablamos), también echamos de menos un acercamiento atento a lo específico de ciertas prácticas desarrolladas en ese contexto (al hablar de poéticas, es eso lo que reclamamos).

1 Remitimos a los trabajos desarrollados desde categorías como «transculturación» [Rama 1982], «hibridez cultural» [García Canclini 1989], «heterogeneidad» [Comejo Polar: 1982, 1994], «literaturas alternativas» [Lienhard 1989], entre los principales.

Es cierto, una mejor comprensión de nuestros complejos procesos socio-culturales ha suscitado una «crítica a la noción tradicional de literatura» [Rincón 1978]). Pero resulta que dicha crítica no siempre se ha traducido en el cuestionamiento de una «determinada concepción»

(... la constitución de la obra de arte autónoma, la pretendida autonomía del campo de lo estético, la valoración como espacio privilegiado y único para la captación de la totalidad, lo mismo que al papel autónomo del escritor
[Rincón 1978 : 391])

sino, más frecuentemente, en la disolución del espacio de prácticas poéticas (y estéticas en general). Dos son los reactivos de cuya obra sospechamos ante tal disolución:

- 1) el que, siguiendo un famoso *ressentiment* [Beverley 1993], obra según lo metonímico (trasladando a la literatura todo lo que en nuestra historia ha significado la imposición de la letra) para lograr efectos de orden metafórico: una confusión que análoga práctica e institución literaria (como si dicha práctica no fuera escenario de conflictos, confrontaciones y subversiones que escapan a lógicas de Estado);
- 2) el que, no dejando de buscar la expresión de algún sujeto, obra según lo metafórico (analogando práctica literaria y otras prácticas discursivas) para lograr efectos de orden metonímico: una confusión que desvía su atención de la literatura al entenderla como otro de los discursos que circulan en el complejo social, como otra de las posibilidades de mediación entre el Estado y la sociedad civil [por ejemplo, Sanjinés 1992: 21].

Ahora bien, resulta que tal disolución no sólo afecta a procesos y conflictos específicos (pues se tiende a no considerar prácticas poéticas) sino también a la propia comprensión de los procesos socio-culturales más amplios (pues se tiende a no considerar lo que las prácticas poéticas revelan y modifican en el contexto). Aunque matizadas, estas limitaciones dejan huella incluso en trabajos que han focalizado su atención sobre producciones estéticas (poéticas u otras) desarrolladas en el marco de nuestros procesos culturales. Así, el recorrido transitado por el concepto de «heterogeneidad» desde su planteamiento canónico [Comejo Polar 1982: 88] hacia su «radicalización» (considerando el conflicto dentro de los límites

del discurso literario [Comejo Polar 1994: 17]); así, la «transposición textual» de este mismo concepto desarrollada por trabajos a propósito del indigenismo [Rodríguez [1995], o la «subversión del texto escrito» postulada por Lienhard [1990: cap. VI] a propósito de J. M. Arguedas, no dejan de sugerir rasgos que ameritan algún cuestionamiento. Desde nuestra perspectiva, el problema gira en torno a dos tipos de recurrencia:

- 1) estamos frente a lecturas que privilegian (o han trabajado con estrategias textuales que privilegian) la representación del conflicto cultural: en efecto, trátase de heterogeneidad del referente, del llamado “efecto de oralidad” [Pacheco: 1992] o, más generalmente, de todo *traslado [...] del universo oral a la escritura* [Lienhard, 1990: 18], siempre es cuestión de estrategias que restringen la presencia y las potencialidades de la vertiente andina a lo mimético (allí es cuestión de un referente, del objeto de una traducción imposible o, cuando más, de la representación de una voz por la que habla una otredad intacta);
- 2) estamos frente a lecturas que tienden a reproducir una misma figura: aquella en la que las vertientes culturales aparecen localizadas (cada una en una determinada instancia del texto) y polarizadas (en una confrontación antagónica que opone instancias, niveles o segmentos discursivos bien establecidos); se trata, en pocas palabras, de dispositivos en los que cada uno ocupa su lugar: una *doble «determinación» o «diglosia cultural»* [en la que] *cada uno de los sistemas se impone por momentos o por zonas* [Lienhard 1990: 204].

Resulta entonces, en el mejor de los casos, que la problemática de nuestra diversidad cultural es considerada únicamente en términos de representación. Pero resulta además, como por coincidencia, que dicha representación del conflicto reproduce cierta descripción de nuestros universos culturales². En otras palabras, resulta que desde esa perspectiva no dejamos de ver, en los textos, aquello que estamos acostumbrados a ver fuera de ellos: lo que frustra en algo el apetito, puesto que no accedemos sino a lo mismo.

2 Nos referimos a la que criticaba García Canclini [1989: Entrada], entre otros, por lo «abrupto» de las oposiciones con las que caracteriza la diversidad y el conflicto; por su descuido respecto a los cruces y procesos de hibridación. Ver también, en este sentido, los trabajos de Prada sobre el viaje cultural (1995, 1996, 1997).

En tal sentido, se entenderá, nuestra aproximación hacia las «poéticas del tinku» supone cierta insistencia en lo que hace a la especificidad de las prácticas poéticas. No se trata, simplemente, de lamentar un descuido de la crítica, menos aún de reivindicar la ideal autonomía de lo «estético»; se trata, muy concretamente, de asumir en dichas prácticas aquello que remite a la noción de producción [Ricardou 1978: c].

En efecto, si producir es poner en marcha una materia (aquí principalmente el lenguaje, entendido no como medio de expresión sino como materia significante) y transformarla hasta organizarla según disposiciones nuevas (aquí, un texto), asumimos que los sentidos producidos en tal maniobra resultan de la organización específica del significante; que no son, por lo tanto, reductibles a la «expresión» o la «representación» de una entidad ideal antecedente («un algo por decir», «algún sentido instituido», cuya «manifestación» se daría luego, en el texto, como por arte de magia). Es la noción de producción lo que nos hace esperar en una práctica poética algo que quizás no pueda encontrarse en otros lados: por eso, al activar en una obra ciertas textualidades andinas, buscamos ante todo desplegar las posibilidades de una producción particular, no la reproducción de significados históricos o culturales más o menos abstractos, no una mediación entre sujetos y actores sociales.

No es entonces una «contaminación» de la literatura lo que lamentamos en algunas aproximaciones críticas, sino la tendencia a sofocar, en la práctica poética, la dimensión productiva donde radica su eficacia particular: la contradicción que la producción inflige a los sentidos instituidos. De ahí que al hablar de «poéticas del tinku» pensemos en producciones que se construyen mediante una textualización del conflicto cultural. Su horizonte estaría fundado en:

- 1) una producción creativa de estilos [Mignolo 1995] activada por textualidades andinas desde la fábrica del material significante (no desde la mera representación ideal);
- 2) desplazamientos que, sin abstraer de lo estético, problematicen lo ya dicho a propósito de nuestros universos culturales.

En resumen, podría decirse que nos mueve un afán doble: la pretensión a un sabor (que, como aproximación a prácticas estéticas concretas, no podemos elidir) y la pretensión a un saber (que, como trabajo de investigación, no podemos eludir):

Para los escolásticos de la escuela aquitanense la visión frutiva forma parte de la visión beatífica, que es una operación intelectual. La potencia apetitiva está en directa relación con la idea de fruición. La potencia apetitiva está en directa relación con la idea de entrar en, por eso el misterioso entrar en las ciudades va unido a los símbolos de la Puerta del Este, el Ojo de la Aguja y los muros de Anfión... [J. Lezama Lima 1988: 323]

I Dado tal afán, doble, nuestro «entrar en» la poesía de Blanca Wiethüchter no puede sino aspirar a la promesa de un tiempo que se extiende ante nosotros, el de otras lecturas que puedan explorar, a partir de acá, otros saberes y sabores. Quisiéramos entonces que nuestra lectura mantenga «la potencialidad del inicio»: sin buscar lo exhaustivo (agotar ciertas posibilidades), sin fundar lo evasivo (ahogar otras no menos ciertas), proponer un leer localizado sobre ese punto que admite siempre un múltiple, la entrada.

Por eso preferimos detener nuestros esfuerzos en un texto y con él ir abriendo, paso a paso, posibilidades que apuntan hacia el resto de la obra. Provoca esta lectura, por lo tanto, la imagen de una red que nuestro lector, a su vez, desplegará con o contra lo que se propone en estas páginas: un nudo (es decir, un texto propuesto como neurálgico) y un gesto (una serie de operaciones significantes que dan sentido al conjunto). El nudo es *Noviembre 79*; el gesto, el de la batalla ritual llamada *tinku*³.

II *Noviembre 79* es un pequeño libro (seis poemas, cada uno en una página) que llama la atención desde un primer contacto con la poesía de Wiethüchter. Una lectura más detenida [Velásquez 1997] -y focalizada en la instancia del «yo» poético como elemento configurador de sentidos y de formas que puede marcar [...] una voz, una perspectiva, una concepción poética determinada [Velásquez 1997: 7]- explica esta singularidad a partir de dos rasgos fundamentales: a) la explícita referencialidad del texto hacia un momento concreto de nuestra historia, y b) la singularidad de un «yo» que haría de esta obra un momento de transición entre los dos grupos de la clasificación allí propuesta⁴. Dentro de esta taxonomía, la singularidad de *Noviembre 79* residiría en un diálogo en el que el «yo» se

3 Si hasta ahora se ha sugerido el *tinku* como una metáfora que remite a una intertextualidad entre, por una parte, cierta producción poética contemporánea y, por la otra, la vertiente andina (rasgo que la poesía de Wiethüchter comparte con otras producciones), de ahora en adelante hablaremos de *tinku*, más concretamente, para referir a un conjunto de operaciones y rasgos significantes, a un texto específico (el de las peleas rituales), cuyos rasgos remiten a dispositivos constitutivos para la obra de Wiethüchter.

4 Por una parte, las obras que comparten *formaciones y transformaciones del yo poético* [que] corresponden a visiones y construcciones poéticas específicas que apuntan siempre a un proceso interior portador de una «polifonía primaria», casi limitada al monólogo [Velásquez 1997: 22]; y, por la otra, las obras que comparten una *variación en el lugar de enunciación y el cambio de espacio como problemática central en los mismos textos*. En este contexto, el «yo» se enfrenta más bien a un espacio exterior y la polifonía alcanza su mayor expresión. [Velásquez 1997: 22]

problematiza frente la historia; se trataría sin embargo, ¡hélas!, de un diálogo con importantes limitaciones: *si bien el «yo» es absolutamente cuestionador, la historia permanece pasiva de alguna manera, es decir, no llega a ser contestaria o autónoma* [Velásquez 1997: 18].

En cualquier caso, sea como texto atípico o como texto de transición, lo que nos interesa por de pronto es dejar sentado el carácter excepcional de *Noviembre 79* en la obra de Wiethüchter. En efecto, si proponemos este texto como neurálgico para una «poética del tinku» es que no queremos apostar a lo evidente (los poemas escritos para la banda sonora de *Sayariy* que, como la película, tratan explícitamente en torno al *tinku*), así como tampoco pretendemos explotar mejor lo ya reconocido (*Madera viva y árbol difunto* como lugar de una *asimilación y transformación de discursos orales* [Monasterios s.f.], *Madera viva y árbol difunto* como el lugar de una polifonía lograda con voces provenientes de los Andes [Velásquez 1997]). Si pretendemos hacer de *Noviembre 79* un punto neurálgico para una «poética del tinku» en la obra de Wiethüchter es que queremos, más bien, ensayar en ella (la supuesta excepción) lo activo de textualidades andinas que ni siquiera llegan a ser voz: cierto tipo de trazo que opera antes de invertirse en tal o cual espacio de exploración poética, cierto tipo de trazo que opera más acá de tal o cual representación del «yo». Se añadiría, de este modo, algún parámetro de coherencia a una obra desplegada a lo largo de más de veinte años: desde *Noviembre 79* el gesto del *tinku* subrayaría así, en dicha producción, aquello que con rigor remite a una «obra».

Que se entienda. Sin olvidar lo evidente en *Noviembre 79* (desde el título, este libro se construye frente a una coyuntura concreta y a lo mejor algo ya olvidada: el golpe y la masacre de Todos Santos), puede tal vez hacerse abstracción relativa de tal evidencia para activar mecanismos que sostienen un espectro de significaciones más amplio y problemático; un espectro que alcanza, insistimos, zonas del texto de Wiethüchter que en apariencia nada tienen que ver con lo tratado en este pequeño libro. Nada descabellado, en consecuencia, si recordamos que de lo andino nos interesa no una presencia referencial sino el operar de un texto (el *tinku*, en este caso); nada descabellado si recordamos, a su vez, que en *Noviembre 79* el «golpe» del referente puede leerse antes, desde la lengua, como un «golpe»; es decir, como un *encuentro violento de dos cuerpos*... [Diccionario de la Real Academia Española].

III Hay algo más o menos establecido entorno a la noción del *tinku*, y es que, con esta categoría difundida a lo largo de los Andes, estamos frente a un dispositivo de encuentro entre contrarios, una unión, en la pelea, de cosas que normalmente no están juntas. En tal sentido, *Noviembre 79* invita, de entrada, a una lectura desde los parámetros del *tinku*: con una temática, por un lado, que nos remite al enfrentamiento dado en nuestras calles los primeros días de noviembre de 1979; con una dinámica, por el otro, de lo verbal en su encuentro con funcionamientos vectoriales⁵. que hacen significativa la disposición de los versos sobre el espacio de la página.

En efecto, la evidente referencia de *Noviembre 79* al hecho histórico se expresa, desde el primer poema, en términos que reproducen el enfrentamiento vivido en nuestras calles: *los tanques*, el *cielo metálico*, por un lado, la *sangre*, la *herida*, por el otro, nos remiten con nitidez a los actores de aquellas jornadas (el ejército masacrando, la población resistiendo). Pero resulta, además, que los términos del enfrentamiento ocupan, cada uno, una estrofa en la que se expresan exclusivamente. Se activa de este modo la oposición vectorial ya señalada: una estrofa (situada arriba y a la izquierda) remite a la figura del ejército, la otra (situada abajo y a la derecha) remite a la de la resistencia popular. Entre ambas, en pleno centro de la página, una estrofa de tres versos que complejiza la oposición esbozada acá arriba: no sólo ocupa una posición intermedia en el espacio, sino que allí también se activan rasgos que, desde el plano del contenido, ligan esta estrofa con los dos polos en conflicto (se trata entonces, también en lo semiótico, de una zona de contacto).

El alba
apuntando tanques
un cielo metálico
se propaga

La cóelra deslumbrada
suscita
barricadas

Sensible a la luz
la sangre otra vez
estupefacta

5 Se trata de funcionamientos semióticos en los que los elementos de la expresión presentan las mismas características espaciales y temporales que las de su contenido. [Eco 1986: 344]

Si hasta aquí sólo hemos constatado, con la primera página de *Noviembre 79*, un dispositivo cuya analogía con la imagen comúnmente admitida en torno al *tinku* resulta más o menos evidente (un encuentro de contrarios y la zona de contacto que ello presupone), una pizca de atención suplementaria nos hará constatar que allí los mecanismos de oposición no sólo ponen en juego los elementos referenciales ya identificados: entran en juego, también, ciertos rasgos de contenido que van más allá de la evidente representación del referente histórico.

En efecto, resulta que en la primera estrofa, con *el alba* y *los tanques*, con *el cielo metálico* que *se propaga*, se activan rasgos de luminosidad, de lo que es sólido e inanimado, de lo rígido, de lo pleno y expansivo (avasallador). En la segunda, en cambio, se activan rasgos que hablan de lo ajeno a la luminosidad (*sensible a la luz*), de lo corporal que es fluido y animado (*la sangre*), de carencia (*estupefacta*: sin respuesta, sin entendimiento) y de respuestas discontinuas (*otra vez estupefacta*). Al plantear esquemáticamente esta segunda aproximación, veremos cómo ya no se oponen solamente dos actores de determinados sucesos, sino complejos núcleos de contenido que dan a este enfrentamiento un carácter polisémico:

Núcleo A (arriba a la izquierda)	Núcleo B (abajo a la derecha)
luminosidad (<i>alba, ... metálico</i>)	oscuridad (<i>sensible a la luz</i>)
lo sólido (<i>tanques, ... metálico</i>)	lo fluido (<i>sangre</i>)
lo inanimado (<i>tanques, ... metálico</i>)	lo animado (<i>sensible, ... sangre</i>)
lo pleno (<i>alba, cielo</i>)	la carencia (<i>estupefacta</i>)
lo expansivo (<i>se propaga</i>)	lo reactivo (<i>otra vez estupefacta</i>)

Por supuesto, desde la perspectiva del *tinku* resulta difícil no ceder a la tentación y aproximar esta figura a la que resume, según Harris y Bouysse-Cassagne [1987: 270], la relación entre *alax* y *manqha pacha* dentro de la cosmovisión andina:

Manqha Pacha	Alax Pacha
lo interior clandestino y genésico	Lo exterior visible (¿o nítido?) y ordenador
diablos	santos
"Tío"	Dios/Sol
<i>Pachamama</i> , esposa del Tío	Luna/esposa del sol
<i>Pachamama</i> , esposa de los cerros	<i>Pachamama</i> , esposa del Tío
doce cerros	doce "milagros"
fuerzas metereológicas	calendario solar y lunar
rayo	Santiago
el "tocado por el rayo", <i>ch'amakani</i>	el sacerdote cristiano
misa (mesa) de <i>unthu</i> , sangre, <i>llumpaja</i>	misa de pan y vino
ausencia de sal	presencia de sal
niños sin bautizar	niños bautizados

Se percibirá entonces, con relativa claridad, cierta analogía que no deja de ser significativa: entre lo luminoso, sólido y pleno (el alba, los tanques, el cielo metálico) del poema de *Noviembre 79* y lo exterior y ordenador del *pacha* de arriba, por una parte; y, por la otra, entre lo oscuro, fluído y animado (la sangre) del poema de *Noviembre 79* y lo interior y genésico del *pacha* de adentro (cf. la figura de la «línea de sangre» dentro de la concepción de género en los Andes en Arnold y Yapita 1996). Preferimos, sin embargo, no ceder al afán de «interpretar» esta nueva y compleja figura restringiendo, en tal o cual dirección, el conjunto de oposiciones que allí se despliega. Nos interesa más enfocar lo radical del conflicto puesto en marcha desde el poema de *Noviembre 79*; en otras palabras, apreciar la productividad poética de este conflicto a partir de su analogía con el gesto y la figura del *tinku*. Cabe entonces, para que dicha analogía se despliegue de manera significativa, retomar un trabajo [Monasterios 1997] que tuvo a bien problematizar cierto consenso instaurado en torno a este tema. Esta revisión nos permitirá leer, en el texto de Wiethüchter, más allá de lo evidente.

Discutiendo a propósito de la presencia del pensamiento andino en nuestra literatura, Monasterios distingue dos direcciones en las que puede ser interpretada la figura del *tinku*. La una (se refiere en concreto a Bouysse y Harris 1987), al no

considerar el principio de la irreconciliabilidad de contrarios (*awqa*), privilegiaría su carácter conciliador:

Prefieren, en suma, explicar el pensamiento aymara en base al modelo binario en sus dimensiones menos conflictivas: Taypi y Puruma, dejando Awqa en el terreno de nadie. Un ritual milenario (Tinku) destinado a enfrentar a los contrarios sirve para estos propósitos. Descrito como una zona de encuentro en que conviven mitades antagónicas, el Tinku es interpretado como camino de conciliación y superación de la diferencia. Antiguamente su práctica restablecía el equilibrio de un tiempo mítico original donde todo era una totalidad armoniosa. Hoy día ha tomado la forma de una pelea ritual mediante la cual dos comunicados establecen un intercambio de fuerzas necesario para el equilibrio social... [Monasterios 1997: 756]

La otra en cambio (se refiere al trabajo de Cereceda [1987] sobre los perfiles de una estética andina) vería en el *tinku* sobre todo una oposición irreductible:

La importancia del trabajo de Cereceda estriba en la precisión teórica con la que legitima la existencia de estas formas de belleza, vinculándolas con esa dimensión tan controvertida en el pensamiento andino: Awqa, donde las cosas no pueden estar juntas. Los contrarios, en esta perspectiva, no buscan la armonía de un equilibrio sino el contacto peligroso de sus diferencias. Cereceda concluye preguntándose hasta qué punto esta idea no estará expresada en el milenario ritual del Tinku, precisamente destinado a crear zonas de contacto donde los contrarios se enfrentan sin necesariamente confundirse en un equilibrio restaurador... [Monasterios 1997: 758].

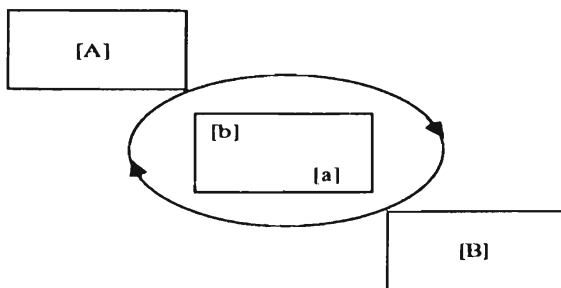
Por supuesto, no se trata, para nosotros, de resolver esta disyuntiva: ni optando por tal o cual lectura del *tinku* (las connotaciones que están en juego en torno a una «post-metafísica» superan ampliamente las pretensiones de esta lectura), ni «ubicando» en tal o cual perspectiva los dispositivos del texto de Wiethüchter (las pretensiones de esta lectura superan, en algo, las del afán taxonómico). Resulta, sin embargo, que más allá de la mera clasificación, más allá de la adecuación en el diagnóstico («poética *awqa*» VS «poética *tinku*», poética agonística VS poética de conciliación), lo que nos interesa es una suficiente apreciación de lo operado por un texto (un poema, el *tinku*); en otras palabras, la apreciación de lo que una práctica poética (y quizás sólo ella, en su especificidad) pueda revelarnos. Por ello conviene volver a la primera página de *Noviembre 79* y apreciar mejor, con la problemática

planteada por Monasterios, el dispositivo de encuentro conflictivo que opera en el poema.

En efecto, parecería que acá estamos frente a oposiciones irreductibles (luminosidad VS oscuridad, sólido VS fluido, etc.), frente a figuras que recuerdan lo que Monasterios describe a propósito de las «estéticas *awqa*» (*donde las cosas no pueden estar juntas*). Hay más, sin embargo, y conviene no apresurar las conclusiones puesto que el avance en la aproximación del poema nos permite, además de confirmar la analogía del conflicto en los niveles profundos de contenido (núcleo A/ *alax pacha* VS núcleo B/ *manqha pacha*) apreciar mejor la analogía en cuanto al dispositivo del conflicto. Lo que sucede en la estrofa situada entre ambos núcleos, en el centro de la página y también en el centro de la oposición, nos hará leer mejor la dinámica que se despliega en esa «zona de contacto».

Lo sugeríamos líneas arriba, allí operan rasgos que remiten a ambos polos: *barricadas*, por un lado (A), nos remite hacia el lado de lo sólido e inanimado; *la cólera deslumbrada*; por el otro (B), nos remite hacia el lado de lo fluido corporal, lo animado, lo sin luz. Vemos entonces que la oposición (A VS B) sobre la cual se construye la imagen de encuentro y enfrentamiento en todo el poema aparece otra vez, en pequeño, en la estrofa de en medio (a VS b).

La oposición se repite, pero no se reproduce. Si tomamos en cuenta no sólo el significado lingüístico de ambos polos, sino también lo significativo de su ubicación sobre el espacio de la página, veremos que la relación entre ambos términos ya no es la misma: el orden ha sido invertido, la oposición, de estática, se ha puesto en movimiento.



Resulta entonces que el espacio del centro no es un espacio donde se logra una unidad de elementos complementarios, con lo que parecería contradecirse la conclusión de Harris y Bouysse según la cual *el pacha de arriba y el de abajo se acercan hasta «igualarse» en la el tayıpi que es la tierra de los vivientes (aka pacha)* [Harris y Bouysse-Cassagne 1987: 272]. En efecto, la oposición y el conflicto se mantienen, no hay ni igualación ni síntesis: lo *awqa*, como diría Monasterios, no ha sido sofocado.

Sin embargo, hay que constatar también que allí tampoco se da un conflicto que repite la figura el conflicto global (no vemos A: a VS b: B), con lo que parecería confirmarse la intuición de Harris y Bouysse según la cual la oposición categórica (i.e. en términos *awqa*) entre el bien y el mal, el pecado y la gracia, el cielo y el infierno, responde más a la reproducción de lo percibido por los religiosos de los siglos XVI y XVII que a una concepción andina [Harris y Bouysse Cassagne 1987: 271].

Como ésta, lo que percibimos en el poema de Wiethüchter nos habla más bien de un encuentro de términos antagónicos que, valga la redundancia, se encuentran sin perder su antagonismo; sin reproducir, tampoco, el antagonismo inicial. Allí, el espacio de contacto mantiene su carácter conflictivo, agonístico, pero ante todo lo dinamiza: en el plano del contenido, «a» pasa a estar abajo (cerca de B) y «b» pasa a estar arriba (cerca de A). Podría decirse incluso que aquí, en el espacio de encuentro, la irreductibilidad del conflicto (la disyunción) resulta cuestionada, o por lo menos complementada, por una lógica de conjunción: a tiende hacia B, b tiende hacia A.

Esto no debe hacernos concluir que, en el texto de Wiethüchter, el enfrentamiento funciona más bien según la modalidad «conciliadora» del *tinku*: en el centro hay algo más que una mera inversión del enfrentamiento expresado en la figura global. En efecto, *la cólera deslumbrada* afiliada al núcleo de sentidos activados por la segunda estrofa (B) no deja de expresar —por su vecindad y por el rol que juega en el encuentro— lo activado desde la primera estrofa (A): como significante está en su cercanía, y es también el factor que agrediendo *suscita* una reacción (*barricadas*). Por su parte, las *barricadas* (aunque sólido e inanimado) no dejan de ser del orden de lo reactivo: afinidad semántica que se corrobora por la vecindad del significante «barricadas» con la estrofa de abajo a la izquierda. Resulta, en resumen, que en el centro, el espacio de contacto, no hay lugares fijos ni relaciones estables: los

términos en conflicto no dejan de girar e intercambiar posiciones, de transformarse sin solución de continuidad; como en el baile, como en el *tinku*⁶.

Vemos entonces, con el texto de Wiethüchter, que el *tinku*, además de lo agonístico, supone no tanto un espacio de síntesis como un espacio de conflicto de cosas que sí están juntas. Parece sugerirse, más bien, algo que resultaría por lo menos paradójico para una distinción de «enfrentamiento y conciliación» basada en un dispositivo dual, dicotómico y excluyente⁷.

De seguir el diccionario de Bertonio, lo paradójico del *tinku* lo encontramos desde la lengua. Si tomamos la raíz como entrada, veremos que nos remite tanto a campos semánticos marcados por la oposición y el antagonismo (lo disjuntivo), como a campos semánticos marcados por la unión (lo conjuntivo). Así tenemos, por un lado:

Tinkuña: Encontrarse los ejércitos o bandos contrarios en la guerra o en los juegos, venir a la batalla; comenzar la pelea y cosas semejantes.

Tink'uthaptaña, jalthaptaña. Idem. Venir a las manos, acometer la pelea de ambas partes y encontrarse los que van y vienen en el camino;

y por el otro (el de la convergencia, la síntesis e incluso la unificación):

Tinkusiña. Conformarse una cosa con otra, venir bien, ajustarse. Aka llawi cerradurampi jani tinkusiti: esta llave no hace o no viene bien a esta cerradura. Testigo nakana arupa vel sawipa tinkusikiwa vel tinkut'asi vel watik'asi vel chiqachasikiwa: conforman los dichos de los testigos.

Tinkusña. Ser igual. Ch'amapura tinkusikiwa: iguales son en fuerzas, tan fuerte es el uno como el otro.

6 *En la puna, las localidades machas llevan sus cruces de calvario a la iglesia parroquial para la fiesta de la Santa Cruz del 3 de mayo, cuando se celebra una tremenda batalla ritual en la capital parroquial de la puna, San Pedro de Macha...* [Platt 1996: 70]

Poco después, los «pasantes» de cada tata wilakrus dejaron el pueblo, deteniéndose una vez más ante la ch'isiraya de su respectiva milad antes de acompañar el retorno de cada cruz a su santuario. [Platt 1996: 75]

7 Por eso preferimos hablar de «poéticas del *tinku*» (y no de las «estéticas *awqa*» propuestas por Monasterios) pues más allá del problema de los términos (algo escolástico, al fin y al cabo) pensamos en obras en las que las cosas se enfrentan y se oponen irreduciblemente, pero... sin dejar de juntarse.

Tinkusña. Ver si conforma una cosa con otra. Sasña. Idem.
Tinkuyaña. Idem. Cotejar⁸.

Asimismo ocurriría en el ámbito quechua, tal como nos lo recuerda Harrison [1994: 67] con el diccionario de Gonzáles Holguín:

Tincuni, otra palabra clave del quechua, ilustra otro concepto espacial, que se aplica a la unificación de dos entidades emparejadas, o que dota de unificación a otro elemento desviado. Hay dos usos de un solo significado: literalmente significa «encontrarse», «topar», y uno más simbólico: «ser contrarios» o «competir» (ibid: 342).

No sería casual, entonces, que en descripciones de las batallas rituales se encuentre también, simultáneamente, rasgos de conjunción y disjunción:

Se trata de un «juego» (pujllay en quechua) cuyo éxito se mide, en gran parte, por el despliegue de violencia que ostenta. Los miembros de los churi ayllu que comparten una sola localidad se reúnen, con chicha, alcohol, coca, música y baile, para enfrentarse en dos bandos de guerreros, todos armados con hondas, cascots con plumas, manoplas, cinturones que esconden pedazos de plomo y otras herramientas de ataque y defensa. Las mujeres apoyan a sus hombres en la batalla, recogiendo si caen, y a veces lanzándose ellas mismas contra las mujeres del bando opuesto. Paralelamente, los guerreros en descanso tocan sus instrumentos musicales para que las muchachas canten y bailen, pues durante la fiesta surgen los amoríos entre los jóvenes, y tinku también significa «encuentro amoroso». [Platt 1987: 392]

La pelea y el coqueteo, el antagonismo y la seducción, parecen marcar pues todo el espectro de prácticas referidas por el *tinku* (desde las de las dos mitades que componen el grupo social hasta las de la pareja). Ésta sería entonces, al mismo tiempo, una figura de contacto y una figura de enfrentamiento irreconciliable: se activarían allí un principio de irreconciliabilidad (*awka*) y un principio unificación (el de contacto en un *taypi*). Nos parece, entre paréntesis, más allá de la extrapolación

8 Tal ambivalencia se mantiene en el aymara moderno. Según el diccionario de De Lucca [1986]:
Tinkyña. Comparar, medir fuerzas.
Tinkt'aña. Medir fuerzas, competir.
Tinkuña. Caída, acción de caer. // Encontrarse en bandos contrarios.
Tinkusña. Ajustarse, venir bien una cosa con otra, igualar.
Tinkuyaña. Abatir, derribar, echar abajo // Comparar, cotejar, confrontar.

plantada por Monasterios, que ésta sería la perspectiva esbozada por Cereceda a propósito de una estética aymara:

La mediación es, pues, una entidad independiente que relaciona partes divididas o en discordia, sin que ellas pierdan su identidad [...] Tal como lo hemos visto, la mediación es algo más que un punto o instante de contacto: es capaz de recubrirse con un sentido propio y de desplegarse de una manera compleja, sea en un proceso, como ocurre por ejemplo en la batalla ritual, sea en una estructura, como sucede en las k'isa; diríamos que se mueve entre dos instancias: los trabajos para establecer el contacto y los mecanismos para impedir que sea excesivo, función que cumplirían los ritos. (En términos Aymara, ¿sería posible expresar esta idea compleja de mediación -contacto conseguido- a través de la polisemia de la palabra tinku?) [Cereceda 1987: 349]

No habrá sido inútil, sin embargo, atender a la discusión planteada a propósito de las «estéticas *awqa*». Si con ella se ha podido subrayar la dimensión agonística en la figura del *tinku* (la problematización que lo «unificador» del *tinku* plantea a una manera unificadora de concebir la unión), queda todavía por subrayar algo igualmente importante: la problematización que lo «conflictivo» del *tinku* plantea a una manera unívoca de concebir el antagonismo. Nos referimos, en otras palabras, a la posibilidad de concebir una conjunción (reunión, conciliación, igualación) que no sea ni unificadora, ni conciliadora, ni uniformizadora; nos referimos también, y a la inversa, a la posibilidad de concebir una disjunción (antagonismo, pelea, irreconciliabilidad) no carente de seducción⁹. En resumen, el *tinku* no dejaría de cuestionar nuestra manera de ver el contacto y la diferencia:

Para algunas sociedades diferentes a la nuestra, la conceptualización de las contradicciones y oposiciones es una manera natural y normal de ver el mundo. Las cosas no se describen estáticamente sino que se consideran como cosas en movimiento, recombinándose para constituir una nueva totalidad en una yuxtaposición significativa... [Harrison 1994: 42]

Claro, todo esto debe llevarnos a reconsiderar, y no por coincidencia, lo que está en juego en el primer poema de *Noviembre 79*. A pesar de la directa

9 Sobre el amor y la batalla, sobre la estética de la guerra, ver Arnold y Yapita [1996, parte III].

referencia a una coyuntura histórica concreta, estamos allí frente a un texto que supera ampliamente el afán referencial: esa coyuntura no es el objeto pasivo que se pretende retratar, asir o denunciar. El tratamiento de esa coyuntura permite, al activarse el dispositivo del *tinku*¹⁰, una específica aproximación a la historia: desde la poesía, con su propia eficacia en cuanto a la producción de sentidos y conocimiento.

En efecto, ¿acaso la versión de nuestra historia no se altera con una visión de esa coyuntura (dictadura, resistencia popular, etc.) que opera desde la imagen de la milenaria batalla ritual andina?

No es propósito de estas páginas el desglosar la respuesta; sí lo es el subrayar, en este primer poema de *Noviembre 79*, no un afán testimonial, sino una obra que recuerda la del «sujeto metafórico» tan caro a Lezama:

He aquí, pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia. [Lezama Lima 1988: 213]

IV Identificada, en algo, la potencialidad del *tinku* en el texto de Blanca Wiethüchter, podemos ahora leer más de cerca los gestos que movilizan una poética desplegada a base de encuentros en los que conviven el antagonismo y la cópula. Con tal propósito, recurriremos a una distinción propuesta desde el contexto de la batalla en los Andes:

Hemos examinado alguna de las ideas Aymara sobre dos tipos de enfrentamiento, el primero caracterizado por una igualdad simétrica entre los dos lados y el segundo por su contrariedad antagónica. Se trata, de hecho, de dos tipos de complementariedad: el primero, balanceado, se funda en la noción de dos equivalencias emparejadas; el segundo, polar, surge de la mutua atracción y repulsión de dos contrarios irreductibles. El primero se basa en la semejanza, el segundo en la diferencia. Ambos ofrecen modelos contrastados para expresar las relaciones entre dos contrincantes sociales, con miras a su futura «unidad». [Platt 1987: 403]

10 Como lo veremos dentro de poco, Platt [1987: 399] habla de varios conceptos Aymara que relacionan las acciones bélicas con la transformación de una materia prima en objeto cultural.

Aunque, como es sabido, esta distinción remite a la oposición entre el *tinku* y la *ch'axwa*¹¹, también se revela pertinente a la hora de precisar los funcionamientos desplegados por el dispositivo de encuentro en la poesía de Wiethüchter. Dejemos de lado, por de pronto, el *a priori* de las connotaciones que cargan ambos términos y retomemos la distinción propuesta por Platt (*guerras de equilibrio* VS *guerras de aplastamiento*, [Platt 1987: 370]) para referir a dos modalidades del encuentro conflictivo; con ellas retomaremos luego la lectura de *Noviembre 79*: la una, fundada en relaciones de igualdad (encuentros sobre un eje horizontal: «guerras de equilibrio»); la otra, fundada en relaciones de jerarquía (encuentros sobre un eje vertical: «guerras de aplastamiento»).

Dados nuestros propósitos, una de las entradas más significativas del trabajo de Platt [1987] es la aproximación a las concepciones aymara sobre la guerra y la violencia que pasa por una revisión del léxico referido a las armas (*ch'axwasña*, *wini*, *liwi*, *chunta*), tal como es definido en el vocabulario de Bertonio. Una primera conclusión sugiere ya, como lo veremos, sobre el lugar de lo «bélico» en el contexto de la cultura andina.

En todos estos ejemplos, se trata de una transferencia de objetos diseñados para un uso pacífico y productivo -amarrar o arrear, labrar piedras o terrenos, cazar- hacia un contexto bélico. [Platt 1987: 394]

Lo sugerente radica en el cómo, en los Andes, se concibe la convergencia (el paso, la transferencia, el tránsito, la comunicación) entre prácticas que desde Occidente normalmente se consideran antagónicas: la producción y generación de cultura, por una parte; su destrucción en la guerra, por la otra. Al tratar sobre el arma andina por antonomasia, la *q'urawa* (honda), Platt explica más claramente dicha convergencia. Dejando de lado el «entretejido de blanco y negro» propio a la honda, transcribamos lo referente al otro elemento del arma: las piedras.

Bertonio distingue varios tipos de piedra en el Aymara del siglo XVII [...] Pero hay un tipo de piedra que debe llamarnos aquí la atención: «piedra cuenta, para contar lo que se deve: cchaara. Para lo que se ha pagado: hanko...»

11 El *tinku* sería una batalla ritual, una pelea limpia y leal [Arnold y Yapita 1996: 328], con rasgos de juego y competencia [Platt 1987: 400]. La *ch'axwa*, en cambio, sería un cruel guerra [Platt], la pelea por los terrenos considerada «sucio y feo» [Arnold y Yapita 1996: 328]. Platt advierte, sin embargo, que no habría que exagerar esta oposición.

Ahora bien, las palabras cchaara y hanko (ch'iyara, janq'u) significan respectivamente, 'negro' y 'blanco'. Se trata de otro sistema de contabilidad, diferente de los chinu mencionados anteriormente, donde las piedras blancas señalan una cantidad de cosas no especificadas que han sido entregadas a una contraparte, comprometiéndose a una devolución, mientras que las piedras negras indican un «préstamo» recibido que debe ser devuelto. En este sistema, cada uno de los participantes en una cadena de transacciones tendría su propia cuenta de piedras: el número de piedras negras que tiene el primero sería igual al número de piedras blancas que tiene el segundo, y vice versa. En términos de una serie de intercambios recíprocos, las piedras blancas se refieren a una cantidad adelantada, cuyo equivalente debe ser cobrado, mientras que las piedras negras registran, precisamente, las «deudas» que uno debe devolver. [Platt 1987: 395]

Vemos entonces cómo aquí las piedras funcionan como soporte de relaciones de complementariedad y simetría; como elementos que circulan en un sistema de contabilidad en «partidas dobles» donde la complementariedad y la simetría se reproducen mientras se trate de grupos mutuamente endeudados. Pero, ¿qué pasa, según Platt, si las piedras salen de la circulación, si las deudas se cancelan *sin una nueva erogación que prolongue la relación económica?*

En lugar del proceso del continuo reordenamiento de los flujos económicos complementarios [...] nos encontramos en presencia de un acto de violencia dirigido a destruir las bases de producción del antiguo «aliado» económico. Aquí surge una ruptura total en las relaciones pacíficas y mutuamente benéficas, basadas en el intercambio balanceado de bienes y servicios: las piedras se arrojan hacia la tierra de la contraparte, convertida ahora en contrincante de guerra. Volviendo a las relaciones entre Alasaya y Majasaya, las operaciones de los contadores se reemplazan con los hondazos de los guerreros. Se empieza a «llevar las cuentas» de la destrucción y de la muerte, infringidas por cada lado sobre su opositor. De esa manera las piedras negras y blancas de las cuentas reaparecen volando entre los chasquidos de las hondas de lana trenzada [...]

En la batalla ya no se trata de recibir nada del otro lado: el único interés está en «devolverle» todas las piedras que él merece recibir. En este sentido cada uno se empeña en jugar el papel de lo blanco con relación a lo negro del otro lado receptor. Pero mientras se mantengan en pie los honderos de cada bando se mantiene también el diálogo [...] Y en la situación del tinku, este diálogo expresa el «punto justo» de la destrucción mutua, sin que la «balanza de la guerra» se incline por ninguno de los dos ejércitos.

Equivalencia de destrucción en las fronteras de las mitades, hasta recuperar el equilibrio amenazado: he aquí el punto de partida para poder acercarnos a los conceptos Aymara de la guerra. [Plau 1987: 396-397]

Que lo extenso de esta cita sirva para ilustrar desde lo concreto (lo que podría llamarse una ambivalencia poética de la piedra) lo indisoluble de la complementariedad y la simetría, por una parte, y la violencia del enfrentamiento, por la otra, dentro de estrategias de encuentro e igualación para la reproducción y generación en los Andes. Al hablar de relaciones horizontales, tendremos que renunciar entonces a la imagen de una complementariedad «pacífica», de una simetría sin conflicto: todo esto supone también, no lo olvidemos, una «guerra de equilibrio».

Hay más, sin embargo, pues tal como lo muestra Platt, el *tinku* simétrico es sólo una posibilidad de resolución del conflicto: la otra consiste en la transformación de ese encuentro equilibrado en una relación antagónica, pero también complementaria, entre vencedores y vencidos:

Si el tinku se celebra bajo el signo de la justicia simétrica el ch'axwa transforma esta situación de igualdad en una relación de antagonismo contrario entre moledor y molido, amansador y amansado, vencedor y vencido [Platt 1987: 400]

Pero resulta, a su vez, que este encuentro sobre el eje vertical (marcado por la jerarquía y el antagonismo), esta «guerra de aplastamiento», es algo que también se caracteriza por una ambivalencia: la destrucción no deja de tener un rasgo generativo. En efecto, desde la concepción andina de la batalla, este tipo de encuentros se análoga con el encuentro jerárquico entre el cielo y la tierra:

Mediante la tormenta lluviosa, el cielo aplasta a la tierra, la ablanda y la conquista: con su abundancia de su «devolución» de lo debido, la tierra a su vez se vuelve puro «crédito» y se asoma «blanca» en la gran «cuenta» de los flujos climáticos.

Pero esta relación fructífera entre el cielo y la tierra puede aparecer con un signo de destrucción. Las nubes fertilizan la tierra, pero también traen el granizo que acaba con sus frutos. Las piedras simbolizan las cosas de estima y valor en el contexto de contabilidad social (haccu), pero simbolizan también 'piedra, granizo gordo' (haccu). La caída de las piedras contables

Al hablar de relaciones verticales, tendremos que renunciar entonces a la imagen de un sometimiento, de una jerarquía unívoca: todo esto supone también, no lo olvidemos, una «guerra de generación».

En conclusión, al distinguir las dos modalidades de encuentro y conflicto (la una basada en relaciones de simetría horizontal, la otra en relaciones de jerarquía sobre un eje vertical) conviene desechar de entrada un planteamiento dicotómico. En términos de Platt [1987: 404], la relación de igualdad (simetría horizontal) sería un intento, a través del *tinku*, de dar legitimidad a la «victoria militar»; un intento de limar la jerarquía establecida por la *ch'axwa* para obtener una «simetría aproximada». Puede pensarse entonces que, así como la guerra de equilibrio da paso a una jerarquía (con posibilidades de destrucción y generación), la «guerra de sometimiento» también da paso a una complementariedad regeneradora. Hay que subrayar, en todo caso, la complementariedad entre las dos modalidades de conflicto.

Si la distinción propuesta por Platt nos ayuda a entender la lógica de la batalla en los Andes, ¿cuál la pertinencia de una distinción semejante para la lectura de la poesía de Wiethüchter? A continuación trataremos de mostrar cómo esta distinción entre guerras de equilibrio y guerras de aplastamiento nos permite leer, desde *Noviembre 79*, dos gestos que a lo mejor resultan significativos para el resto de la obra.

V Vayamos, con tal propósito, al tercer poema de *Noviembre 79*. Como el primero, la referencia hacia el momento histórico concreto es evidente; salvo que aquí la imagen parece focalizar no el conflicto en su globalidad, sino únicamente lo que pasa en uno de sus actores: la resistencia popular. Asimismo, en cuanto a los dispositivos que operan desde su materialidad significativa, este texto también se construye a partir de dispositivos de encuentro que articulan, por un lado, los mecanismos de significación verbal y, por el otro, los mecanismos vectoriales (la disposición de los versos sobre la página). Veamos:

Todos los santos
Todos los vivos

Madurar el silencio
a tientas
sin gloria sin olvido
a un costado

Madurar en el trigo
cada día
ebria cicatriz de pan
a un costado

Todos los santos
Todos los vivos

Un cinturón de gritos
(toro en la calle)
Una mano guarda la otra mano exactamente

Resucitan
(lágrima la harina)
una mano la otra mano

Todos los santos
Todos los muertos

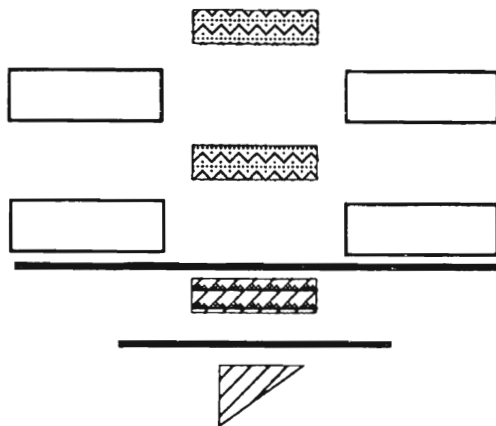
cara

a
se despeña
la sangre
tibia
fría

cara

Lo que se impone, de entrada, antes de iniciarse siquiera el silabeo, es la particular disposición de los versos, y de las estrofas formadas por los versos. A diferencia de la organización tripartita encontrada en el primer poema (donde el juego de oposiciones se daba fundamentalmente sobre el eje vertical: era cuestión de un arriba, un centro y un abajo; la lateralidad, derecha/izquierda, sólo reforzaba la primera oposición), aquí las oposiciones se dan tanto sobre el eje vertical, como sobre el horizontal (izquierda VS derecha): esta mayor complejidad del dispositivo nos irá sugiriendo, lo veremos, la potencialidad de la imagen que allí se sostiene.

Con esa perspectiva, sigamos primero los funcionamientos vectoriales que operan sobre el eje horizontal. Allí tenemos, *grosso modo*, «a un costado» (digamos a la izquierda), dos estrofas, y al otro (digamos a la derecha), otras dos; al medio, en una especie de refrán, una tercera línea que se sugiere como la zona de contacto.



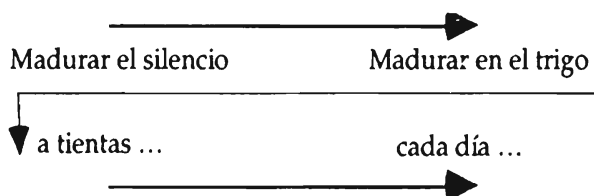
Como en el primer poema (y aunque aquí sólo se trate de uno de los actores del conflicto en el referente) la disposición sobre la página coincide con la constitución de núcleos de contenido que se oponen a partir de rasgos muy concretos. Así tenemos, a nuestra izquierda, figuras marcadas por el vacío (*silencio*), la carencia (*sin gloria sin olvido*), lo incierto (*a tientas*) y lo informe (*gritos*: sonido no articulado; la estampida provocada por el toro en la calle). A nuestra derecha, en cambio, aparecen figuras marcadas por la presencia y la regeneración (*trigo, pan*), el exceso (*ebria*), la certeza (*cada día*), la nueva forma (*resucitan*):

Izquierda	Derecha
vacío	presencia y regeneración
carencia	exceso
lo incierto	certeza
lo informe	nueva forma

En efecto, quien todavía recuerde lo anotado por Platt a propósito del sistema de intercambio expresado en la circulación de «piedras blancas» y «piedras negras»

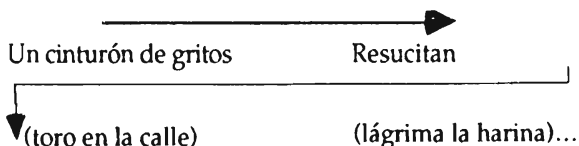
(el «préstamo» dado y el recibido, el don y la deuda) podrá sin duda reconocer en su lectura un movimiento análogo: el de complementariedad y simetría entre versos y estrofas «mutuamente endeudados» (los de la izquierda y los de la derecha).

Es sabido que según un recorrido canónico en Occidente, la lectura desplaza la mirada de izquierda a derecha sobre la línea de escritura (pasando luego a la línea siguiente para reincidir en su recorrido).



De este modo, saltando el espacio en blanco que separa los versos dispuestos sobre la misma línea, esta lectura construye sobre la página de Wiethüchter una relación de complementariedad entre lo «negro» (lo «debido», la carencia) y lo «blanco» (lo «dado», lo excedente); una relación que no se mantiene si no es en movimiento (*Madurar...Madurar...*): del *silencio* (la carencia de sonidos) al *trigo* (el producto), de éste a la carencia (*a tientas...*), etc.

Todo esto nos habla, finalmente, de una relación donde el movimiento transforma incluso a cada uno de los términos relacionados. Como lo veíamos en el primer poema, aquí no se trata de roles ni de posiciones fijas: lo «negro» y lo «blanco» también circulan de izquierda a derecha, de derecha a izquierda:



De la afirmación de una presencia a la muerte, de ésta (*Resucitan*) a una presencia incontrolable (*toro en la calle*)¹².

Vemos entonces cómo, con este primer recorrido, la lectura activa los dispositivos de conflicto en una perspectiva de complementariedad y simetría (un encuentro sobre el eje horizontal) que tiende a lograr una unidad a partir de dos términos enfrentados (cf. el espacio en blanco que separa los versos de la izquierda de los de la derecha). Esta perspectiva parecería ser expresada por aquellos dos versos que, separadamente, atraviesan la página (por eso los habíamos representado, en el diseño, con una línea continua que va de un costado al otro): superando la oposición izquierda/derecha y problematizando la autosuficiencia de las columnas, estos dos versos trazan ese encuentro de los dos «costados mutuamente endeudados»; ese encuentro donde se abre paso un devenir constitutivo (¿el de lo popular, en lo que hace a la dimensión referencial?).

una mano guarda la otra mano exactamente una mano la otra mano

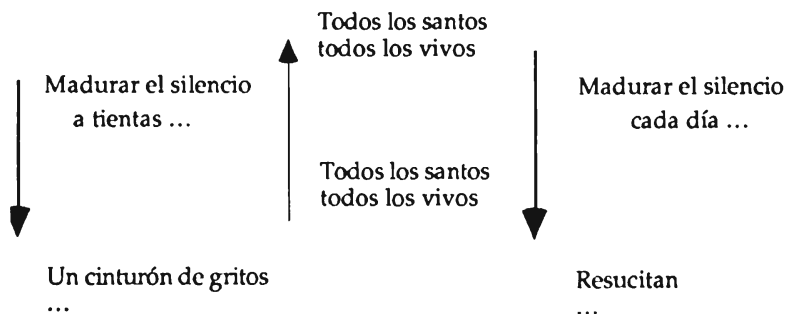
Pero resulta, también, que en estos versos se expresa el otro aspecto de la relación. Si con el primer verso (*una mano en otra mano...*) se activa explícitamente lo complementario y unificador del *tinku* (la izquierda y derecha se juntan, como lo traza la línea del verso que va sin interrupción de un costado al otro, como una mano agarrando a la otra), con el segundo (*cara a cara*) se activa el aspecto conflictivo, de antagonismo y enfrentamiento, que caracteriza a esta relación (izquierda y derecha permanecen separadas, irreconciliables, como lo traza una línea de verso en la que pesan más los espacios en blanco que separan las palabras). Lo «negro» y lo «blanco» se encuentran entonces, sobre el eje horizontal, como términos complementarios y simétricos en su enfrentamiento.

12 Para reforzar esta advertencia en contra de lo fijo entre lo «negro» y lo «blanco»: *El proceso involucra, aparentemente, el iraspo de las piedras entre dos recipientes, y el «color» de las piedras incluso pudo haberse derivado más del color del recipiente que de la apariencia de las mismas piedras. Por ejemplo, si una persona había recibido dos costales de papas, y decidió cancelar la «deuda» y «ganar crédito» devolviendo cuatro en lugar de dos, cuatro piedras podrían sacarse de la categoría de lo negro, pero dos podrían pasarse directamente a la categoría de lo blanco, para representar dos costales de sobra que se habían ennegrido y cuya cobranza podría postergarse hasta otro rato.* [Plaut 1997: 395-396].

No podemos dejar de sugerir cómo el tercer poema de *Noviembre 79* supera, como el primero, ampliamente el afán referencial. Con este dispositivo del *tinku*, el tratamiento de lo histórico levanta, otra vez, una imagen alternativa: si el referente convocado por este poema es la resistencia popular, resulta que la imagen nos habla aquí, no de una afirmación ni de una acumulación (la metáfora del crecer), sino de un *madurar* concebido como movimiento (el paso de lo negro a lo blanco, y viceversa), de un devenir que se constituye a fuerza de carencia.

Conviene no apresurar los pasos, sin embargo, y tratar la otra modalidad de conflicto antes de sugerir más para la lectura de Wiethüchter. Como lo ya dijimos, el interés de este poema radica en que, además del dispositivo de conflicto sobre el eje horizontal, también se despliega un dispositivo que opera sobre el eje vertical. Resulta, en otras palabras, que este poema no sólo ofrece el texto cuyo acceso pasa por el recorrido canónico de la lectura alfabética; este poema ofrece también otros textos para una lectura que acepte ser contrariada en sus hábitos. Veamos.

Según otro recorrido (que recuerda en algo el de la lectura de un *kipu*), en este poema debería considerarse también el reagrupamiento por estrofas: en este caso se seguiría, de arriba a abajo (primero las de la derecha, luego las del centro y finalmente las de la izquierda), una lectura según el eje vertical:



Podría pensarse que con esta lectura también se activa el movimiento desplegado sobre el eje horizontal: ese devenir problemático que se traza entre lo «blanco»

y lo «negro». Resulta, sin embargo, que el ritmo es otro; y que, como lo veremos, esta diferencia activa un movimiento suplementario que precisa, desde el eje vertical, la perspectiva, el sentido, del devenir en su conjunto: el lector mínimamente atento lo habrá percibido, la oposición lateral «desaparece» hacia el final del poema (la última estrofa está en el centro).

En efecto, si con la primera lectura el paso de un «costado» al otro (de lo «blanco» a lo «negro», o vice versa) se da con la intensidad del paso de una línea de lectura a la siguiente, resulta que con la segunda habría que «agotar» un costado antes de pasar al otro: recorrer primero lo que aparece como predominantemente negro (el *silencio*, el *olvido*, los *gritos*, a la izquierda), recorrer luego la especie de letanía en la columna del centro y pasar, finalmente, a lo que aparece como predominantemente «blanco» (el *trigo*, el *pan*, la *harina*, a la derecha).

Contrariamente a lo que podría pensarse, esta diferencia de ritmo no deja de ser significativa. La intensidad del primer recorrido no deja de actualizar, a cada línea, la relación de complementariedad. Dada la orientación de la lectura (de izquierda a derecha), dicha complementariedad parece orientarse hacia una constitución (por más problemática que ésta resulte). En efecto, tendencialmente se trata de un movimiento que va del vacío a la presencia, de lo informe a la forma, de la incertidumbre a la certeza. Es éste el procedimiento que hace que *Noviembre 79* pueda leerse como un espacio de afirmación: la de un sujeto que se autoconoce en la experiencia colectiva (el «nosotros» que caracteriza este poemario); la ofrenda que resuelve una búsqueda y un vacío iniciales [Monasterios s.f.].

El segundo recorrido, en cambio, nos revela posibilidades que tienden a problematizar (enriquecer) esa «afirmación». En efecto, resulta que al desplegarse la complementariedad y el antagonismo según un ritmo más pausado (aquí se agota lo que está a un lado antes de pasar al otro) cobra mayor fuerza el movimiento que se da en el «descenso» de la lectura al interior de cada una de las columnas. Conviene seguir este movimiento, pues además de reincidir en un gesto ya nombrado, se perciben allí operaciones que enriquecen la figura del *tinku* como analogía de un gesto fundador para la poética de Wiethüchter.

En tal sentido, podría reconocerse lo anotado a propósito de la oposición arriba/abajo en el primer poema de *Noviembre* 79: un dispositivo que soporta cierta analogía con la figura del *alax pachalmanqha pacha* en la cosmovisión andina¹³. Resulta más sugerente, sin embargo, además de constatar esta relación, el ponerla en movimiento: exploraremos así sobre la significación de ese descenso mediante el cual la lectura liga (y no sólo sobre el espacio físico de la página) lo de arriba con lo de abajo; exploraremos así ya no sólo la oposición arriba/abajo planteada en términos estáticos, sino también la significación de su devenir desencadenado por ese movimiento de descenso.

Veamos. En las dos estrofas de la izquierda se lee un tránsito que va desde el silencio y la carencia (*sin ... sin*) hacia los gritos y *el toro en la calle*; desde lo «negro» hacia algo que, si bien sugiere la categoría de «lo blanco», rompe con el equilibrio y la simetría del «sistema de cuentas» basado en la complementariedad: los gritos, como materialidad sonora no formalizada, a-significante, ¿no problematizan acaso el ideal de transparencia, condición *sine qua non* del intercambio comunicativo?, ¿*un toro en la calle* no sugiere acaso, en primera instancia, la irrupción del desorden, de lo informe? En las dos estrofas de la izquierda se lee un tránsito que va desde «lo negro» hacia lo «blanco», pero aquí se trata de ese «blanco» que, por su salida del sistema de circulación contable, recuerda el de las piedras que sirven para ser arrojadas y apedrear los espacios de la contraparte [Platt 1987: 396]. De manera inversamente simétrica, en las dos estrofas de la derecha el tránsito irá más bien de lo «blanco» (*Madurar en el trigo*) hacia lo «negro» que rompe con el «endeudamiento mutuo del sistema de cuentas»: *ebria cicatriz de pan*, derroche de carencia y vacío.

El descenso operado por la lectura sobre la página da paso entonces a un devenir que se despliega no en pos de una relación de equilibrio, sino en la perspectiva de una alteración, violenta y perturbadora, de la simetría. Recurramos otra vez a Platt para precisar los alcances del paso de un enfrentamiento simétrico hacia lo que se sugiere, ahora, como una «guerra de aplastamiento»:

Pero si nos quedamos en una guerra fronteriza para «arraglarse las cuentas», corremos el riesgo de falsificar la escala de la violencia tanto

13 De *Todos los santos/ Todos los vivos*, arriba, a *Todos los muertos* y a *la sangre tibial fría*, abajo. Menos explícitamente, del trigo y el pan a la harina; del silencio a los gritos (de lo externo y ordenador, a lo informe y generador)

fsica como psicológica que se desata entre ambos bandos. Se trata, de hecho, de la liberación total de las energías humanas y divinas de las dos unidades territoriales en conflicto. Sólo así sería posible «sacarse las cuentas» de un modo sancionado por las divinidades étnicas que también se encuentran en conflicto.

Así, la frase que expresa el movimiento de masas, apal apaltatha, “ir de tropel”, se traduce además como ‘bailar muchos pisando el suelo, y templar los ramos y otras cosas; y también por terremotos’. Los lectores que han presenciado un tinku moderno no tendrán dificultad en reconocer los efectos del zapateo guerrero, que hace temblar la tierra como si fuera por sacudida sísmica. Aquí los ejércitos parecen estar invocando el apoyo del máximo desastre que pueden infligir los poderes divinos sobre los habitantes de los Andes.

Notemos, finalmente, un último paroxismo simbólico: los guerreros Aymara en el furor de la batalla cambian su naturaleza:

[...] Dizen que ellos se tornavan en la batalla leones y tigres y sorras y buitres, gablanes y gatos de monte... [Platt 1987: 397]

¿Cómo se despliega, sobre la página de Wiethüchter, semejante desplazamiento? Además de invocar el apoyo del máximo desastre que pueden infligir los poderes divinos» (*del toro en la calle*, de la cara, a *Todos los santos*; de la *sangre/ tibial fría*, a *Madurar el trigo...*), la liberación de fuerzas también da paso a una serie de mutaciones: cabe explorar, entonces, «la sorpresa de un enlace» (como diría Lezama) entre *los gritos, el toro en la calle*, del poema de *Noviembre 79*, y el zapateo guerrero, y el «tomarse» animal de la batalla andina.

En efecto, tal sabrosa coincidencia en la creación de imágenes parece señalar, por una parte, que el «aplastamiento» desplegado por el dispositivo sobre el eje vertical no sólo perturba lo simétrico de la relación, sino también provoca un devenir en cada uno de sus términos (*se tornavan...*); tal sabrosa coincidencia en la creación de imágenes parece señalar, por la otra, que el «máximo desastre» que se busca para el «adversario» no sólo remite a la unívoca figura del sometimiento y la destrucción, sino más bien a la percutiva imagen de una «molienda» (eso que nos lleva del trigo al pan, para luego -en una suerte de desandar lo andado- ir del pan a la harina). Con todo esto, ¿puede reconocerse todavía la imagen de aniquilamiento tan comúnmente asociada a lo bélico?, ¿o es que con la imagen del aplastamiento se revelan otras reglas de juego en la batalla?

El «juego» no requería una solución definitiva de esta duda (en los tinkus modernos tampoco hay vencedores formalmente declarados); pero en la guerra abierta un lado llegaría a ser el «vini verdadero», «la piedra para labrar otras piedras», mientras que el otro se sería convertido en «piedra labrada». El enfrentamiento de dos piedras iguales, ambas sujetas a las normas de la «justicia balanceada» se transformaría en un «acto de labranza», en el cual una se mostraría dura y la otra blanda.

Son varios los conceptos Aymara que relacionan las acciones bélicas con la transformación de una materia prima en objeto cultural. [...] En todos estos ejemplos, el actor transforma en objeto domesticado una sustancia ajena que se muestra inicialmente recalcitrante. Piedra blanda, tierra de cultivar, metal abollado, animales domesticados: las imágenes comunican los intentos del vencedor de incorporar a los vencidos como componentes de su propio mundo social.

Quizás la imagen que mejor expresa esta preocupación es la idea de moler.
[Platt 1987: 399]

Resulta entonces que, al desplegarse el dispositivo de encuentro conflictivo sobre el eje vertical, el movimiento de descenso se complementa haciendo explícito su carácter agonístico: se trata de un bajar para pasar arriba, de un bajar para «aplastar». Resulta, sin embargo, que lo agonístico de ese «aplastar» no se orienta, como podría pensarse, en una perspectiva meramente destructiva (la imagen de la guerra en Occidente). La violencia de ese aplastar pretende también, como la molienda, transformar una materia prima (algo ajeno y no humanizado, pues no carga con un trabajo acumulado) en un objeto cultural. ¿No es eso, acaso, lo que opera en *Noviembre 79* cuando el traumatismo de la historia deviene, por vía de la molienda, texto poético suscrito por Wiethüchter? ¿Esta suerte de operación estética y creativa, no sugiere, otra vez, la obra del «sujeto metafórico»: esa imagen que, desde la poesía, se apropia de y transforma la historia?

Contrariamente a lo que podría pensarse en un principio, estamos aquí frente a un dispositivo que (aunque no unívocamente agonístico) tampoco trabaja en el mismo sentido que el dispositivo de conflicto sobre el eje horizontal. Si éste hacía de *Noviembre 79* un espacio de afirmación, una espacio que abría paso a un devenir en la acumulación; si allí se trataba de un movimiento que iba del vacío a la presencia, de lo informe a la forma, de la incertidumbre a la certeza, ahora el movimiento va de la forma a lo informe (moler), de la presencia a la muerte: el descenso expresado en la columna del centro, por donde vamos encontrando

«Todos los santos», los «vivos», los «muertos». Con estos gestos, aparentemente contradictorios, el dispositivo de conflicto sobre el eje vertical despliega en realidad no una constitución ni una respuesta, sino un devenir a fuerza de ser menos, un devenir en el despojo (ese molerse que nos lleva, en la columna del centro, hasta donde *se despeña/ la sangre/ tibial/ fría...*).

Todo esto puede apreciarse quizás —con la contundencia de una síntesis, pero también con la ambición de una proyección— en otro poema de *Noviembre 79*.

VI Se trata del segundo:

Orgullo de ser blanco para una bala

Lo que parece jugarse, en este sobrio poema, al menos desde el plano exclusivamente verbal, es la afirmación de un «ser» en términos de la oposición esbozada a propósito del primer texto de *Noviembre 79*: el ser sería a la bala lo que la sangre a los tanques, por ejemplo. Pero resulta, otra vez, que a los funcionamientos lingüísticos se añaden los de tipo vectorial y su consecuente activación de mecanismos significantes específicos. Veamos. Si la disposición en tres versos recuerda el dispositivo tripartito de base (un enfrentamiento, sobre el eje vertical, de dos términos y un tercero, al centro, como espacio de contacto), también hay acá algo más que una reminiscencia de los dispositivos de encuentro leídos en los poemas más extensos de *Noviembre 79*. Se trata, por una parte, de una particular eficacia de estos dispositivos y, por la otra, de una explícita referencia a la cuestión del devenir: conviene acercarse a este austero poema pues, además de condensar los dispositivos ya examinados, sugiere también la obra de éstos más allá de *Noviembre 79*.

Para empezar, no hay más que constatar que todo radica en la polisemia del término que aparece, como por coincidencia, en el centro: *blanco*. En efecto, si guiados por el contexto, no cabe sino leer «blanco» como un *objeto sobre el que se dispara un arma*, resulta igualmente evidente, o casi, que «blanco» también puede leerse como metáfora de ausencia, de vacío (y esto recordando, sobre todo, las connotaciones asociadas a estos términos en el contexto del encuentro violento desplegado en

Noviembre 79). En ambos casos, ya lo veremos, se instaaura un centro que multiplica los sentidos de lo que aparentemente era un deseo de afirmar el «ser» frente a los traumatismos de la historia; un centro, entonces, que como espacio de contacto problematiza las relaciones de encuentro y enfrentamiento entre los polos; todo esto a partir de su movilidad.

La cosa se presenta así. Si «blanco» es aquello sobre lo que se dispara, el sentido de la oposición varía según el lado hacia el que la lectura, y su caprichosa dicción, anexe el verso de en medio (no en vano, decimos, «blanco» aparece entre los dos versos extremos):

orgullo de ser / blanco para una bala;

o bien:

orgullo de ser blanco / para una bala

En el primer caso, es el sentido antagónico de la oposición el que predomina: el «ser» se determina sólo en tanto objeto frente a un disparo (*blanco para una bala* es complemento predicativo de «ser», lo califica). En el segundo caso, en cambio, predomina lo complementario de la oposición: partimos de algo que se autodetermina (*ser blanco*: supone ya un predicado nominal) con la finalidad de una entrega (expresada mediante una explicativa: *para una bala*). Por supuesto, una dicción respetuosa de lo escrito mantendrá la ambivalencia de ese centro (i. e. su irreducible «estar entre»). Tal extrapolación nos habrá servido, sin embargo, para reconocer los horizontes entre los que se mueve el contacto conflictivo. Como se trata de un centro móvil, éste nos sitúa siempre entre el enfrentamiento y la seducción, en el enfrentamiento y en la seducción. Reconocemos entonces el dispositivo que contradice toda interpretación unívoca del encuentro: con su movilidad, este centro traza sobre el eje horizontal la imagen de una circulación, de un giro que perturba tanto la representación de un enfrentamiento estático, de posiciones fijas, como la de un encuentro de síntesis y de conciliación.

Tal ambivalencia del encuentro la encontramos también en caso de leer «blanco» como metáfora de ausencia, de vacío. La diferencia, claro, es que ahora se trata no de ser, sino justamente de no ser: ser vacío, ser hueco, «ser blanco», no es, ni siquiera, ser el «objeto» sobre el que se dispara. Ser vacío, ser hueco, «ser blanco», recordemos, es, sobre todo, eso que busca el «descenso» que caracteriza el enfrentamiento sobre el eje vertical:

No debe olvidarse, sin embargo, que ese devenir desplegado a fuerza de ser menos, de ser vacío, de «ser blanco», no tiene nada del afán meramente auto-destructivo: en ese descenso, en ese molerse, es también cuestión de ser «piedra blanca», piedra que muele. Pero no debe olvidarse, asimismo, que este devenir «piedra blanca» tampoco tiene nada de un afán meramente aniquilador: en ese descenso, en ese moler, es también cuestión de transformaciones creativas. No estamos, entonces, frente a un dispositivo en el que el «ser» se afirma en la acumulación; estamos más bien frente a un dispositivo en el que el «ser» se constituye por vía de entrega y de enfrentamiento, estamos frente a un devenir fundado en la seducción:

orgullo de ser [...] para una bala

(Pues es esto lo que encontramos al leer «blanco» en el centro, siempre como metáfora del vacío, pero esta vez ya no como uso, sino como mención: leer en el centro no la palabra «blanco» sino más bien un blanco, un vacío.)

En cualquier caso, la movilidad semántica de este centro del poema de Wiethüchter nos recuerda rasgos fundamentales para la batalla ritual andina: no lo olvidemos, allí se trata de un devenir que frecuenta con el vacío y la muerte, de un gesto que genera desde la entrega. Ese gesto cuyo soporte sería, según Platt, la «piedra blanca» que expresa tanto lo dado (las cosas entregadas que comprometen su devolución) como lo lanzado para el aplastamiento de la contraparte. Resulta elocuente, en tal sentido, la inversión que en este poema singulariza la figura reconocida anteriormente. En efecto, lo expresado con *la bala* (lo que hacía al núcleo A: arriba, en el primer poema) aparece ahora abajo (¿el lugar de lo molido?); asimismo, lo expresado con el *ser* (lo que hacía al núcleo B: abajo, en el primer poema) aparece ahora, no en vano orgulloso, arriba (¿el lugar de lo que muele?).

Es esto lo que desmiente la imagen de la ofrenda (si la entendemos como un mero darse, no como una entrega) para subrayar, en el gesto de descenso, en el del enfrentamiento con el vacío, la exigencia de rigor en la molienda: no hay moler sin molerse; la construcción de un ser no va sin un gesto de despojo.

*Las cáscaras y los tallos de las papas, como
recipientes huecos, son mediadoras para esta fuerza
de espíritu que fluye por ellos, y que, con el flujo de
la sangre, tiene el poder de transformar y engendrar*
[Arnold y Yapita 1996: 213]

Coda: ¿y qué de la pertinencia de todas estas páginas para la poética de Blanca Wiethüchter más allá de *Noviembre 79*?

Que nos baste, sin la más mínima pretensión a la clausura, una sospecha de que los gestos entrevistados pueden a lo mejor ser convocados, y no incidentalmente, para dinamizar la obra desde otros lugares. Respalda nuestra sospecha cierto comentario más o menos compartido entre los lectores de Wiethüchter:

*Detrás de los cuerpos
miro la piedra que me mira
cada poro,
un ojo
un pozo que derrama...* [RLL: 53]

En efecto, si hay una tradición que tal obra retoma creativamente, ésta es aquella donde la experiencia poética es asumida como un enfrentamiento y un encuentro (¿un *tinku*?) con lo «otro» (como lo diría Octavio Paz: el mundo, lo real, «la otra orilla»¹⁴). Lejos de la mera expresión lírica de una subjetividad, lejos de la representación del entorno, aquí se trata de una tentativa de conocimiento, de un obrar que busca una «revelación» o un acceso, un operar: un proceso reflexivo (cuando ese «otro» está de lado de uno mismo), un proceso de búsqueda y desplazamiento (cuando ese uno mismo se carga con lo otro).

*La calidad simbólica del arte, que es precisamente aquel atributo que la
separa de la ciencia, tiene la virtud de conocer una totalidad en la
simultaneidad de una visión. La necesidad de simbolizar opera en las
fronteras de lo que ya fue expresado alguna vez y aquello nuevo por expresar,*

14 Para decirlo de otra manera (es decir, para decir también otras cosas), podría recurrirse a Lezama: *Apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen.* [Lezama Lima 1988: 300]

pues se realiza apoyada en lo ya conocido y busca lo desconocido, puesto que quiere conquistar aquello que no ha sido tocado hasta ese momento por ningún otro. Quiere revelar lo no revelado. [...] Por eso hay que considerar que el verdadero arte siempre es un salto al abismo: paso a paso, el salto hacia lo desconocido, y ahí cobran coherencia nuevas profundidades, nuevas esperas... [MST: 22]

Se trata, entonces, de una práctica donde la experiencia poética es promovida como un devenir problemático y conflictivo (no el desnudamiento romántico del «yo» que supuestamente antecede y sobrevive a dicha experiencia): ese salto «hacia el abismo», ese combate del que las imágenes y dispositivos leídos con *Noviembre 79* pueden darnos, a lo mejor, alguna idea.

Desde sus primeros versos (*Asistir al Tiempo*) la poesía de Wiehüchter se hace en un movimiento que no propone un recorrido, que no se orienta hacia, ni culmina en. Un movimiento que resulta de ese dispositivo que, en lo vertical, alterna aplastamiento y regeneración, generación y molienda (del trigo al pan, del pan a la harina): un mirar abajo, como la pendiente, que sin embargo termina en el cielo [MVA: 15]; unos sapos creadores, padre y madre, que aparecen del lado de arriba [MVA: 27]; un arriba que vuelve con la regularidad de la lluvia, un abajo por donde obra el vacío, lo incierto (*uno nunca sabe*, MVA: 27)]; un hondero de astros, un halcón que baja. Reconocemos pues ese juego de rotaciones y vuelcos en el impulso recurrente de la “Siembra” [AT] y, por allí, el de los ritmos vitales de la tierra: un nacer de adentro [AT: 19], crecer y caer hasta la muerte, subir y bajar. Se trata, también, en lo horizontal, de esc ir y venir del “Semanario” [TRA: 26], de esc *hacer y deshacer* [TRA: 39] en torno a un centro siguiendo la forma que es *principio y encuentro infinito* [AT: 48]. Pero resulta que el centro es el de un cráter [TRA] y el sol, un sol darramado [TRA: 60-63]: se trata entonces de un movimiento que ronda un vacío; de un movimiento que no tiene la fijeza perfecta del círculo. Se trata de un giro, movimiento que no es totalidad ni clausura, pues su fijeza presa es deseo de otra cosa.

*En este juego de rotaciones obstinadas
se tensan hostiles los polos de nuestra memoria?* [N79]

La composición general de *Asistir al Tiempo* es elocuente con respecto a este tipo de desplazamiento. Con los títulos de las secciones parecería trazarse un itinerario que conduce a algo (“En la Distancia” > “Reino del Agua” > “En esta Ciudad

Detenida”), pero resulta que esa ciudad, deshabitada [AT: 70], se hace «página en blanco» [AT: 65] y prefigura ya la ciudad nombrada más tarde como un *hueco clavado en el cielo* [MVA: 15]. Resulta entonces que el recorrido es siempre sólo *la apariencia de un puente* [AT: 33] pues no se accede sino a la carencia. Allí, en ese viaje, la voz poética (un *pasajero constante*) busca e interroga; pero no una meta, no un punto fijo. Se trata más bien de un ir entrando, como el frío [AT: 19], de un ir buscando en el vacío:

*Búsqueda de signos
cifrados en el vacío.* [AT: 71]

De ahí que el relacionamiento con la «otra orilla» (horizonte de lo poético en Wiethüchter) pueda ser descrito como un ritual. En efecto, un ritual supone un enfrentamiento y un afán de trazar con lo otro (lo desconocido, lo indeterminado); se trata, finalmente, de un obrar que busca maniobrar con un vacío y con lo informe¹⁵.

Se trata, pues, de un devenir creativo: en la poesía, desde un inicio, de descubrir caminos, de nacer de adentro, de decir [AT: 21], de perderse y buscar [AT: 25], de mirar y contemplar [AT: 28], de reunir [AT: 29]). Sin embargo, y aunque esto parezca paradójico, tal devenir se sostiene en el vacío: es el esfuerzo que se empeña *en el acto de decir la inmensa roca porosa* [AT: 21] (pues es lo otro lo que se resiste en el enfrentamiento); es la fuerza que nace de la propia carencia (pues también es el «yo» el que se encuentra en constante pérdida [Velásquez 1997: 23]).

Como en el rito, el recorrido creativo y generador no sigue, en la poética de Wiethüchter, una estrategia de acumulación: el giro se orienta, más bien, hacia la resta (*des-cubrir caminos nuevos, des-andar palabras graves* [AT 19, el subrayado es nuestro]) según el signo de la «piedra blanca», el de la violencia y el don (*partir la luna en dos, repartir los días de lluvia* [AT: 19]). Como en la batalla ritual, la

15 Y el *tinku*, en tal sentido, no resulta una excepción: *mediante la pelea, lo que se pretende establecer es un intercambio de fuerzas necesario al equilibrio social* [Bouysse y Harris 1987: 242]. Al contrario, como lo muestra el diagnóstico que hacen Arnold y Yapita [1996] sobre el reciente aumento de las peleas en la región Qaqachaka y Jukumani: *Todavía, en Qaqachaka se dice que el derramamiento de sangre en los combates rituales que aún se dan, es necesario para que haya una buena cosecha de papas* [Arnold y Yapita 1996: 204] *Parece que la falla de la producción agrícola en la zona en los últimos años ha provocado un intento - de parte de los hombres- re recuperar la fecundidad de las tierras derramando su propia sangre en las peleas...* [Arnold y Yapita 1996: 314]

dinámica creativa y generadora del giro se sostiene, más precisamente, en un gesto de despojo¹⁶: ese capturar y arrancarse por donde la práctica poética despliega su no ser cosmético; ese capturar y arrancarse por donde la práctica poética despliega su hacer agonístico.

Así, por ejemplo, el *Des-asosiego*, el *Des-censo*, el *Des-tierro*, el *Des-tello*, el *Des-ierto*, los *Des-tiempos*, son los seis momentos en los que se sostiene, sustrayendo a cada reiteración de ese prefijo, *El rigor de la llama*. Así, por ejemplo, ese *cavar por dentro* que desmiente, en la poesía de de Wiethüchter, toda ilusión de reposo:

*Descansas en la piedra
en su secreta piedad
ella -la infinita
sólo quietud
protege el fuego
acaso ciego
de este ávido cavar
por dentro [RLL: 5]*

Es el despojo, pues, el que genera devenires: en el descenso, la imagen ésa del ir abajo, a lo oscuro, a lo informe (*me adentro en las grietas... andando los desastres* [RLL: 13]); en el destierro, el «yo» que se busca (*perseguir la siempre huida / creer que en el hueco hubo algo* [RLL: 21]) y encuentra finalmente revelada, en los destiempos, su pluralidad y la imposibilidad de una síntesis.

Mi única estación es el despojo [MVA]

Tal podría ser la rúbrica para una obra que se hace en el combate de la escritura, de una escritura que se levanta dando vueltas y vaciándose.

La lagarta salta, sf. Pero no sólo: antes, la lagarta pela papas.

16 Arnold y Yapita [1996: 356-357] sugieren, con mucha pertinencia, el parentesco etimológico entre el «trofeo» (ese objeto conseguido en la batalla que se trae de regreso) y el «tropo» (ese vuelco o cambio de sentido logrado por cierta operación retórica):
[«trofeo»] Derivado de la palabra tropos, se refiere al acto de darle la espalda al enemigo, y así a la idea de triunfar sobre el enemigo. Un trofeo es algún objeto material del campo de batalla, llevado como recuerdo de una victoria y una insignia de honor. Comúnmente, se llevaba los armamentos de un enemigo vencido como trofeo. En el caso de los hombres existen dos trofeos: particularmente los que proveen la prueba inequívoca que el adversario ha sido totalmente vencido, es decir, sus genitales y su cabeza.

En su ambición mayor, con este trabajo se postula la perspectiva de un proyecto más amplio («hacia las estéticas del *tinku*») que se propone encarar la creatividad del conflicto cultural en el terreno de la producción estética (el *tinku* entre códigos estéticos andinos y occidentales). Las consideraciones que esbozamos en la primera parte de este trabajo y la incursión que proponemos en la segunda aspiran entonces a ser explorados, más allá de la literatura, hacia otras expresiones artísticas. Con esto, hacemos eco de un reclamo que quizás todavía no ha recibido la atención suficiente en estudios bolivianos dedicados a problemas de la cultura:

Un importante correctivo puede encontrarse aquí en los escritos, no de un antropólogo, sino de un historiador del arte. George Kubler (1962) ha rechazado todo estudio de los significados simbólicos en la historia cultural que no tenga en cuenta los cambios en la infraestructura formal que los sustenta. Al devolver nuestra mirada hacia la apariencia estética de las cosas, Kubler propone algo que ciertamente ha estado faltando en algunas aproximaciones estructuralistas al estudio de los significados. [Platt 1996: 17]

Se trata, nos parece, de una obra que espera a sus especialistas. En lo que nos concierne, y aunque en este trabajo desarrollamos sólo una incursión concreta a la poesía de Blanca Wiethüchter, no queremos dejar de sugerir el interés de una aproximación de códigos y dispositivos textuales en el ámbito de otras prácticas estéticas. En tal sentido, esbozamos algunas interrogantes desde el terreno de la música con la intención de reconocer ciertos indicios que, aunque sólo esbozados, sugieren rasgos significativos¹⁷.

No está de más empezar diciendo que, lejos del mero ornamento, la música es una práctica signifiante cuya especificidad debe ser considerada en el marco de procesos culturales más amplios. En tanto sistema semiótico (con un plano de la

¹⁷ Confesemos acá que nuestro proyecto preveía inicialmente el tratamiento de dos obras: la poesía de Blanca Wiethüchter (cuya lectura ensayamos hace poco) y las cuecas de Simeón Roncal. La propia investigación puso en evidencia la mayor complejidad del tema propuesto (funcionamientos propios de la escala pentatónica en la música contemporánea boliviana) y sugirió más bien otras entradas para esta problemática. En todo caso, los resultados obtenidos en esta dirección no pueden pretender más que a la generalidad de las consideraciones esbozadas en seguida.

expresión y un plano del contenido), la música no sólo expresa una determinada percepción del mundo (a partir de la cual se clasifica los sonidos) sino también el orden lógico que articula un pensamiento (la sucesión y la organización de estos sonidos en una escala). Se trata, por supuesto, de un fenómeno cultural en el que además entran en juego otras prácticas (la elaboración y elección de los instrumentos, la ejecución de determinadas melodías, su combinación con diferentes danzas directamente ligada, en el caso de los Andes, con la producción agrícola, etc.). Resulta, entonces, como diría Jacques Attali, que en la música puede encontrarse una entrada privilegiada hacia la comprensión de determinada tradición cultural:

«La música refleja [...] la fabricación de la sociedad; es la banda sonora de las vibraciones y signos que construyen a la sociedad. Instrumento de conocimiento, ella incita a descifrar una forma sonora del saber [...] La música se inscribe entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que revela.» [Jacques Attali, citado en Rowe 1996: 48]

Pero resulta, además, que en el terreno de la música no puede dejar de considerarse la dimensión material de una construcción significativa; que una aproximación en este campo debería tender, en principio, a dejar de lado referencialismos y connotaciones generales para privilegiar una formalización y una sistematización de «lógicas» textuales específicas: de ahí estas consideraciones a propósito de la música que pretenden sugerir algunas pistas y, también, reforzar nuestra capacidad de lectura para lo que venga más adelante.

En efecto, aunque no hemos encontrado en la etnomusicología andina resultados más o menos establecidos y generalizables¹⁸, sí es posible reconocer indicios de una textualidad andina a partir de ciertos rasgos que caracterizarían la escala pentatónica (considerada como autóctona¹⁹) respecto a la diatónica

18 Los trabajos consultados (Stobart s.f., Bradby 1987, Stobart 1997) relevan más de aproximaciones concretas consideradas en su relación con otras prácticas culturales. El problema propiamente musicológico parece quedar, todavía, por explorar: lo demuestra la cautela de Suárez [1984] al restringir la validez de su trabajo al caso de la tarkeada.

19 Aunque ésta es la opinión más repandida, se ha dicho también que la escala pentatónica es ya el producto de un mestizaje entre una escala tritónica (que sería la autóctona) y la escala diatónica traída por los españoles:

The implication of Olsen's argument, admittedly not spelt out, is that the observed predominance of the pentatonic in present day Andean music is the product of pre-columbian tritonic scales and the European diatonic scales of major and natural minor. [Bradby 1987: 198]

(digamos, la europea). Con esta confrontación queremos sugerir, claro, ciertos dispositivos de una diferencia, pero también entrever las potencialidades de un encuentro.

La escala diatónica todavía se conoce con el nombre de «escala perfecta» manteniéndose, por vía de esta denominación, la idea de su «superioridad» con relación a otras escalas (como la pentatónica o la tritónica) que serían, con respecto a ella, escalas primitivas. Reconocemos pues, en ese planteamiento, una típica maniobra:

... la falacia básica del eurocentrismo es el supuesto que por ser universales la ciencia y la tecnología modernas, que efectivamente surgieron en la Europa post-renacentista, todo lo demás de la cultura europea es igualmente universal. [Rowe 1996: 60]

Al considerar la escala pentatónica no como el resultado de un defecto, sino más bien como un código diferente al de la escala diatónica o perfecta, se postula, en cambio, un código estético con principios y funcionamientos propios, una percepción del mundo diferente a la occidental. Para demostrarlo, vamos a rastrear un rasgo básico de la escala pentatónica indagando, luego, sobre las consecuencias significantes de este mecanismo.

Como su nombre lo indica la escala pentatónica (o pentáfona) consta de cinco sonidos (a diferencia de los siete de la perfecta -más la octava de la escala diatónica mayor). Resulta, sin embargo, que este «defecto» no es de orden meramente cuantitativo, sino que, al contrario, concierne a un mecanismo fundamental para la escala perfecta: lo que «falta» en una escala pentáfona son los grados 4º (la subdominante) y 7º (la sensible).

Subrayamos, en lo esencial, la ausencia del 7º grado que melódicamente conduce a una detención definitiva y tiene, por lo tanto, un sentido tonal conclusivo (lo perfecto remite, pues, a un orden concluido, realizado, cerrado). Desde la perspectiva occidental podría entonces considerarse que, al no contar con el séptimo grado, la escala pentáfona (o en su caso la tritónica) genera funcionamientos y ejecuciones

Como argumento a favor de la primera hipótesis, podría referirse a comunidades en las que se utiliza la escala pentatónica sin siquiera conocer el castellano [comunicación personal con el músico Fernando Gallardo]. En todo caso, como veremos, la validez de una u otra hipótesis no afecta, en lo substancial, a lo sugerido en estas páginas.

que no reclaman la presencia de un final; en otras palabras, que allí una nota conduce siempre hacia otra según un movimiento que no se cierra y puede desarrollarse *ad infinitum* (de ahí lo no perfecto).

Es pertinente subrayar este tipo de articulación, pues lo encontramos también en el principio sufijante (sintético o polisintético) de la lengua aymara. Es sabido que un enunciado aymara no está formado por una sucesión de «palabras», sino por una cadena de sufijos que se aglutinan a partir de una raíz [Hardman 1987: 177-179]. Retomemos, para una mejor comprensión, un ejemplo referido por Guzmán de Rojas [1982: 17]:

manqayarapiskatapawa (Se lo hubieras estado haciendo comer)

A la raíz verval *manqa* (del verbo *manqaña*, comer) se ha concatenado los sufijos *-ya* (que convierte el verbo comer en su homólogo «hacer comer»), *-rapi* (que indica que la acción del verbo se ejecuta en favor de alguien), *-ska* (que implica la modalidad potencial actual), *-ta* (que corresponde a la desinencia que hace flexionar el verbo para el sujeto tú), *-pa* (que especifica que el beneficiario de la acción es una tercera persona) y finalmente *-wa* (que enfatiza el carácter perfectivo del enunciado; equivalente, en este caso, al uso del verbo auxiliar hacer).

Puede verse entonces cómo, a una raíz, se puede ir añadiendo una serie de sufijos en un movimiento de concatenación virtualmente infinito. Un movimiento análogo, entonces, al que podemos imaginar en la escala pentáfona dada la ausencia del sentido conclusivo soportado por el séptimo grado: una concatenación de notas que no termina de cerrarse. Una descripción de las tarkeadas sugiere que este tipo de funcionamiento sería algo más que una posibilidad abstracta:

En general una tarkeada es una corta pieza musical, dividida en dos o tres pequeñas secciones (rara vez no está dividida en secciones). Estas secciones se reiteran consecutivamente, dos veces cada una. Toda la tarkeada es repetida muchas veces (no existe un número determinado). [Suárez 1984: 38]

Si bien, desde la normativa occidental, dichas repeticiones parecerían redundancias de un todo monótono, para los ejecutantes y participantes de la tarkeada se trata de una melodía que, en cada repetición, trae siempre algo nuevo, un «inicio».

Anotamos entonces, que si todo lo anteriormente expuesto se efectiviza en la audición, se hará palpable en nosotros una cierta tendencia a confundir principio y final de la estructura total. [Suárez 1984: 200]

En lugar de una mera repetición, estaríamos frente a un movimiento constante que reincide sin pasar por los mismos lugares: se sugiere, claro, un movimiento que nos remite a algo ya conocido en la cosmovisión andina. Lozada [1995: 115] por ejemplo, a propósito del agua como metáfora del devenir andino, nos habla de esquemas en los que este elemento actúa *como receptáculo sobre el cual gira y fluye la totalidad del cosmos*:

Las connotaciones de estos esquemas permiten formar una concepción cíclica y equilibrada del universo en permanente flujo. Desde la construcción del orden establecido, desde el pachakuti que da origen a un sistema de fluidez permanente y equilibrada en términos físico-cosmológicos, al mismo tiempo que refiere el surgimiento de las naciones que adoptan por identidades y van a constituir el orden social; desde el ordenamiento de la realidad física y social por una génesis primordial de lo dado, se conforma una visión del mundo que tiende a explicar el movimiento en términos de flujo inacabado...
[Lozada 1995: 116]

La noción de giro (en algo más compleja que la círculo, pues nos habla de lo imperfecto, de lo no acabado) describiría también los funcionamientos que hemos sugerido en la escala pentatónica. Se trata de funcionamientos basados en repeticiones que no dicen ni vuelven a lo mismo, en analogía con *un cosmos concebido como totalidad de flujo opuesto y complementario* [Lozada 1995: 118].

En todo caso el «giro», como mecanismo característico de la escala pentatónica, habrá sugerido cómo en cada rasgo de estilo, en cada detalle formal, se concentran densos y problemáticos significados culturales:

... hay que reflexionar sobre ella [la música] como ordenamiento de las percepciones y contribución a la producción de un lugar de enunciación
[Rowe 1996: 36]

Aunque todavía no se cuente con análisis textuales que trabajen en este sentido, podemos suponer que un rasgo semejante podría constituirse en una entrada solvente hacia una exploración del encuentro de escalas. En este sentido apuntan

las sospechas de Fernando Gallardo [comunicación personal] quien piensa que los músicos de bandas (en el Gran Poder o la entrada de Carnaval) modifican funcionamientos de la escala diatónica al desplegar una estrategia fundamentalmente basada en la repetición de un repertorio limitado. Parecería entonces que, lejos de la mera absorción de la escala pentatónica al interior de la diatónica, el *tinku* de escalas sería también el teatro de metamorfosis creativas:

El resultado no es la modernización unilateral de la música andina sino la entrada activa de ella en la creación de un futuro alternativo. [Rowe 1996: 57]

BIBLIOGRAFIA

Obra poética publicada por Blanca Wiethüchter hasta la fecha:

- | | |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1975 | <i>Asistir al tiempo</i> , La Paz, Unidas [AT, para las referencias] |
| 1978 | <i>Travesía</i> , La Paz, Don Bosco [TRA, para las referencias] |
| 1979 | <i>Noviembre 79</i> , La Paz, Piedra Libre [N79, para las referencias] |
| 1982 | <i>Madera Viva y Árbol Difunto</i> , La Paz, Altiplano. [MVA, para las referencias] |
| 1983 | <i>Territorial</i> , La Paz, Difusión [TER, para las referencias] |
| 1989 | <i>En los Negros Labios Encantados</i> , La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado [NLE, para las referencias] |
| 1992 | <i>El Verde no es un Color</i> , La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado [VC, para las referencias] |
| 1994 | <i>El Rigor de la Llama</i> , La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado. [RLL, para las referencias] |
| 1995 | <i>La Lagarta</i> , La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado [LAG, para las referencias] |
| 1996 | <i>Sayariy</i> , La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado (poemas de la banda sonora de la película <i>Sayariy</i>) [SAY, para las referencias] |

1997

Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo, La Paz, Ediciones del Hombrecito Sentado, Plural Editores Y Litexsa Boliviana [MST, para las referencias]

Referencias:

ARNOLD Y., Denise,
JIMENEZ A. Domingo y
YAPITA, Juan de Dios:
1992

Hacia un orden andino de las cosas, La Paz: Hisbol/ILCA.

ARNOLD, Denise y YAPITA,
Juan de Dios (Compiladores):
1996

Madre Melliza y sus Crias. Ismall Mama Wawampi (Antología de la Papa), La Paz, ILCA.

BARTHES Roland:
1987

Crítica y Verdad, México: Siglo XXI, Trad. de José Bianco (1era. ed. en español, 1971).

BERTONIO, Ludovico:
1612

Vocabulario de la lengua aymara (Transcripción al alfabeto moderno, La Paz: IRPA, 1994).

BEVERLEY, John:
1993

Against Literature, Minneapolis: University of Minnesota Press.

BRADBY, Barbara:
1987

Symmetry around a centre: music of an Andean community.

CERECEDA, Verónica:
1987

"Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku", en *El mundo aymara*, comp. de Xavier ALBO, Madrid: Alianza, 1988 : 283-362.

CORNEJO POLAR, Antonio:
1982

Sobre literatura y crítica latinoamericanas, Caracas: Facultad de Humanidades y de la Educación.

- 1994 *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Horizonte.
- DE LUCCA, Manuel:
1986 *Diccionario práctico: aymara - castellano, castellano-aymara*, Cochabamba, Amigos del Libro.
- ECO, Umberto:
1984 *Tratado de Semiótica General*, Barcelona: Lumen.
- GUZMÁN de ROJAS, Iván:
1982 *Problemática lógico-lingüística de la comunicación social con el pueblo aymara*, Canada: C.I.I.D.
- HARRIS, Olivia y
BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse: "Pacha: en torno al pensamiento aymara", en *El mundo aymara*, comp. de Xavier ALBO, Madrid: Alianza, 1988 : 217-274.
- HARRISON, Regina:
1994 *Signos, cantos y memoria en los Andes*, Quito-Ecuador: Biblioteca Abya-Yala.
- HOPKINS, Diane:
1982 "Juegos enemigos". Allpanchis Phuturinga 17, N° 2: 167-189.
- JERRY, Laurent:
1976 "La Stretagie de la Forme", en Poétique, N° 27, 1976: 257-281.
- KRISTEVA, Julia:
1978 *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Parfs: Points-Seuil.
- LEZAMA LIMA, José:
1988 *Confluencias*, La Habana: Letras Cubanas.
- LIENHARD, Martin:
1990 *La voz y su huella*, La Habana: Casa de Las Américas.

- LOZADA, Blithz:
1995 "El agua como símbolo del devenir en la cosmovisión andina", en *El Zorro Antonio*, N°11: *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana- estudiantiles* (JALLA-E 1994), La Paz: Carrera de Literatura, U.M.S.A.
- MATHEWS, Harry:
1981 "L'Algorithme de Mathews", en *Oulipo: Atlas de littérature potentielle*, París: Gallimard, 1981: 91-107.
- MIGNOLO, Walter:
1995 "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en *Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (1993), La Paz: Plural Editores y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A., 1995: 509-524.
- MONASTERIOS, Elizabeth:
s.f. s.t. Tesis de Maestría, Ottawa: Universidad de Ottawa.
- 1995 "Poética y estética andina. En busca del pensamiento prehispánico", en *Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (1993), La Paz: Plural Editores y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A., 1995: 525-533.
- 1997 "Awca: donde las cosas no pueden estar juntas, notas para una post-metafísica aymara", en *Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (1995), Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997: 753-762.
- PAZ SOLDÁN Alba María:
1995 "Escritura y forma cultural andina: 'Boletín y elegía de las mitas', un poema de César Dávila Andrade", en *Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (1993), La Paz:

Plural Editores y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A., 1995: 607-615.

PACHECO, Carlos:
1992

La comarca oral, Caracas: La casa Bello.

PLATT, Tristan:
1987

"Pensamiento Político Aymara", en *El mundo aymara*, comp. de Xavier ALBO, Madrid: Alianza, 1988 : 365-450.

1996

Los Guerreros de Cristo, La Paz: ASUR / Plural Editores.

PRADA, Ana Rebeca:
1995

"Migración y cultural en la narrativa de Jesús Urzagasti", en *Estudios Bolivianos 1*, La Paz: Instituto de estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A.

1996

"El discurso auto/crítico de las ciencias sociales y humanas", en *Estudios Bolivianos 2*, La Paz: Instituto de estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A.

1997

"Notas sobre viaje cultural y nomadismo", en *Estudios Bolivianos 3 (teoría y Filosofía)*, La Paz: Instituto de estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.M.S.A.

POÉTIQUE (revista):
1976

Intertextualité, Paris: Poétique N° 27.

RAMA, Ángel:
1982

Transculturación narrativa en América Latina, México, Siglo XXI.

- RICARDOU, Jean:
1978 *Nouveaux Problèmes du Roman*, Parf., Seuil.
- RINCÓN, Carlos:
1978 "El cambio actual de la noción de la literatura en Latinoamérica", en *ECO*, Tomo XII/4, Bogotá, febrero, 1978 : 381– 421.
- RODRÍGUEZ, Rosario:
1995 "Heterogeneidad y sujeto del discurso en *Raza de Bronce*", en *Memorias JALLA-93*.
- 1995a "El «otro» en *Raza de Bronce*:", en *Escarmenar*, Nº 1, La Paz.
- 1995b "Paradigmas del mestizaje", tapuscrito.
- ROWE, William:
1996 *Ensayos Arguedianos*, Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- SANJINEZ, Javier (editor):
1985 *Tendencias Actuales en la Literatura Boliviana*, Institut for the Study of ideologies & literature, Insituto de Cine y Radio-televisión, Minneapolis/ Valencia.
- SANJINEZ, Javier:
1992 *Literatura Contemporánea y Grotresco Social en Bolivia*, La Paz: ILDIS y Fundación BHN.
- SUAREZ, Nicolás:
1984 *La música autóctona para tarkas y su caracter repetitivo*, Tesis de Licenciatura, La Paz: Taller de Música, Universidad Católica Boliviana.
- STOBART, Henry:
s.f. *Lo recto y lo torcido: La música y la espiral de la descendencia*, Cambridge University.
- 1996 "Los wayños que salen de las huertas: música y papas en una comunidad campesina del Norte de Potosí", en Arnold y Yapita 1996, Compiladores.

- VELASQUEZ, Mónica: *Tres Aproximaciones a la Poesía de Blanca Wiethüchter*, Tesis de Licenciatura presentada en la Carrera de Literatura, La Paz: U.M.S.A.
- VILLENA ALVARADO, Marcelo: "La voz y el espectro de la Heterogeneidad", en *Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (1995), Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997: 423-435.

WALTER NAVIA ROMERO

Tiene una Maestría y un Doctorado en Lingüística en la Universidad Autónoma de México. Ha sido profesor de literatura en el Colegio Alemán en La Paz y catedrático en la Universidad de Oriente en Cumaná y en la Universidad de los Andes en Mérida (Venezuela). Es profesor titular de la Carrera de Literatura e investigador titular en el Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad de San Andrés. Dicta cursos en la Maestría en Epistemología del Postgrado en Ciencias del Desarrollo (CIDES-UMSA). Ha publicado *Aproximaciones a la metáfora creadora* (1992) en Venezuela y varios artículos sobre lingüística y filosofía en revista y periódicos nacionales y extranjeros. Es miembro de la Academia Nacional de la Lengua.

ANA REBECA PRADA LA MADRID

Tiene una Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin (Texas, EEUU) y doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Maryland en College Park (Maryland, EEUU). Es catedrática de la Carrera de Literatura e investigadora del Instituto de Estudios Bolivianos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Prepara la publicación de su tesis doctoral sobre la narrativa de Jesús Urzagasti. Es miembro del consejo editorial de la revista Escarmenar: Revista de Estudios Culturales.

ROSARIO RODRIGUEZ MARQUEZ

Tiene Lic. y MA. en Literatura. Es catedrática e investigadora de la Carrera de Literatura y del Instituto de Estudios Bolivianos de la UMSA respectivamente. Es miembro del consejo editorial de Escarmenar: Revista de Estudios Culturales. Fundadora, junto a Ricardo Kaliman y Guillermo Mariaca, de JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana), Congreso que desde el año 1993, se realiza bianualmente en diferentes países de Latinoamérica.

MARCELO VILLENA ALVARADO

Realizó estudios de literatura en la Universidad de Toulouse II-Le Mirail, Francia (diplomas obtenidos: Maîtrise y D.E.A.). Desde 1994 es catedrático en la Carrera de Literatura de la U.M.S.A., e investigador en el I.E.B. desde 1997. Ha publicado ensayos sobre literatura boliviana contemporánea y, en poesía, el libro *Pócimas de Madame Orłowska*.

BLANCA ARANDA GOMEZ

Nacida en Sao Paulo en 1974, ha vivido en Bolivia. Bachiller del Colegio Alemán de la ciudad de La Paz. Estudió música con la maestra Litta Haus. Actualmente cursa el cuarto año de la carrera de Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés. Con sus compañeros del "Curso de escritura creativa", y la coordinación de Marcelo Villena, publicó *Algo por el estilo* (1996).

Este libro se terminó de imprimir
en febrero de 1999
en la imprenta del
Instituto de Estudios Bolivianos.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Mayor de San Andrés.
Av. 6 de Agosto Nº 2080.
Tel 359602 - 312577, Fax 391988.
La Paz - Bolivia

En la carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés se han dado firmes pasos para constituir una comunidad académica e investigativa de excelente nivel. Varios docentes y estudiantes de esa carrera, a lo largo de la historia del Instituto de Estudios Bolivianos, han estado vinculados a dicho Instituto, promoviendo distintos ámbitos de su crecimiento, pero ante todo, contribuyendo a que la calidad, profundidad y relevancia de los trabajos de investigación tengan el más alto valor posible. Tales docentes e investigadores contribuyen a la producción intelectual del IEB con valiosos informes, en los que son inevitables, los desplazamientos, los nexos, las fugas, las aproximaciones y los viajes. Esta cualidad de los escritos influye para que los textos no sean apreciados sólo por la comunidad académica de la carrera de Literatura, sino para que lo sean desde diversos campos de interés y desde distintas disciplinas de la facultad. También esto es decisivo para que el lector que sea parte de las carreras sociales y artísticas, e inclusive cualquier persona interesada en recorrer los laberínticos excelsos de la producción humanística contemporánea, satisfaga caras expectativas intelectuales.

Para el primer número del área de Literatura, hay trabajos de destacado nivel, especialmente en lo concerniente a reflexiones teóricas sobre la escritura; también el lector encontrará artículos que son parte de notables trabajos de largo aliento, percibirá los resultados de la fértil comunicación interdisciplinaria e interpersonal y encontrará una crítica literaria en la que las fuentes son diversas, los enfoques distintos y son, embargo, conexos, y en la que se realiza el propósito de aproximarse homoneúticamente a los autores y a las ideas.

