

La revancha de lo estético: una propuesta teórica interdisciplinaria

The Revenge of the Aesthetic: An Interdisciplinary Theoretical Proposal

Javier Sanjinés C.¹

Resumen

Al pensar la novela como un género literario que no promueve la unidad, sino la disparidad de sentidos, este artículo postula que las “novelas costumbristas” bolivianas de inicios del siglo XX pueden ser contrarrelatos que desdican los relatos modernizantes de la crítica sociohistórica a esta literatura. Primordialmente teórico, el artículo propone equiparar el potencial subversivo de la “narrativa del cholaje” con las disciplinas de la crítica literaria y la arqueología.

Palabras clave: arielismo, pseudomorfosis, representación, figuración

Abstract

Rethinking the novel as a literary genre which does not promote the unity but the disparity of the senses, this article approaches Bolivian “costumbrista” novels of the beginning of the XXth century as counter narratives that question the modernizing accounts of the socio-historic critique to this literature. Predominantly theoretical in nature, the article proposes to equate the subversive potential of “cholo narrative” with the disciplines of archaeology, literature, and criticism.

Key words: arielism, pseudomorphosis, representation, figuration

1 Profesor emérito de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Michigan, Michigan, Estados Unidos. sanjines@umich.edu

En 2013 fui invitado a formar parte de un grupo de críticos culturales que se encargaría de revisar el canon de las novelas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX. Entre los varios temas tratados en esta propuesta a mirar con nuevos ojos narrativas pasadas y muchas veces abandonadas, recuerdo que se pedía tener en cuenta que, con la aparición de la narrativa del *boom*, se había perdido interés en el estudio del canon literario hispanoamericano, quedando este reemplazado por un sinnúmero de problemáticas semiológicas altamente teorizadas, pero alejadas del estudio orgánico de la literatura.

La propuesta planteada en este pedido de revisión del canon no pudo concretarse, pero dejó sembrada en mí la necesidad de seguir pensando la producción estética de la primera mitad del siglo XX desde el prisma interdisciplinario que tenía todavía poco claro en ese momento. Once años han pasado ya desde que recibí la invitación, pero no ha cambiado el hecho de que, hoy como ayer, seguimos afirmando con cierta displicencia –me animo a llamarla ignorancia– el lugar que ciertas corrientes literarias del pasado ocupan en los estudios de la realidad del presente. Que aislemos el modernismo o el costumbrismo como corrientes que se deben conocer solo para que los estudiosos puedan luego concentrarse en temas supuestamente más actualizados e interesantes refleja el desconocimiento de cómo se gestan las ideas, de cómo mutan las formas estéticas, construyendo representaciones figurativas sorprendidas, la mayoría de las veces silenciosas que, cual apariciones, dan la impresión de haber penetrado en un mundo diferente a todo lo que uno espera encontrar en la lectura de la ficción costumbrista –mezcla de objetividad realista y de oculta imaginería– que sorprende al lector con su innovadora manera de leer lo narrado.

Quiero aclarar desde el principio que, aunque habla de novelas costumbristas (particularmente las del cholaje), este artículo no las estudia. Lo que viene a continuación es el intento de aproximarme a una producción estética varia –novelas, imágenes artísticas y arquitectónicas– desde puntos de vista capaces de leer a contracorriente las disciplinas que tradicionalmente las abordan, particularmente la lectura que se afina en la historiografía y en la sociología empírica. Busco, pues, una teoría de la producción literaria

que lea las formas estéticas de manera renovada, alejada de las lecturas sociohistóricas que predominan en Bolivia².

En torno a las formas estéticas

Veamos, a guisa de ejemplo, la relación entre lo que venimos planteando y la mirada europea de las formas estéticas, que me parece ser particularmente útil para este cometido. Me refiero a *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), ensayo del teórico francés Pierre Macherey, quien conceptúa la novela como una forma “descentrada” que asimila en su seno el conflicto y la contradicción de sentidos. Así, “irregular”, “dispersa”, “diversa” son apelativos que Macherey emplea para explicar la eterna incompletitud de toda novela, resultado de su “encadenamiento” a motivos del pasado que, ocultos en el contenido novelesco, vuelven al presente para darle un significado imprevisto y, añadiría yo, paródico. Como si estuviera llamada a parodiar los teoremas de Gödel, la novela no suscitará sino disparidad de sentidos. Si, guiados por las apreciaciones de Macherey, aceptamos que la naturaleza de toda novela es deformar, no imitar, ella, por muy apegada que esté a la realidad, sería una invención irónica que no crea *ex nihilo* los materiales con los cuales trabaja: los trae del pasado para transformarlos en un nuevo producto, en una nueva invención estética que distorsiona la realidad y que la conflictúa.

Sin afán alguno de aplicar teorías que pudieran comprometer la singularidad de la realidad latinoamericana, me llama poderosamente la atención el hecho de que el planteamiento propuesto por Macherey con relación a la dispersión del sentido como tema inherente a la imaginación literaria hubiera aparecido mucho antes en el análisis de dos importantes modernistas hispanoamericanos: el uruguayo José Enrique Rodó y el boliviano Carlos

2 José Roberto Arze, en “Contribución a la bibliografía de Carlos Medinaceli” (1999), identifica 37 libros, tesis, capítulos o artículos de revistas y periódicos, la mayoría de los cuales son estudios sociohistóricos sobre *La Chaskañawi*.

Medinaceli, autor este último de una de las más notables novelas costumbristas: *La Chaskañawi* (1947).

La inadecuación entre la forma hispana y el espíritu indoamericano era, para Medinaceli, una de las características de la nación boliviana. Debido a ello, e influenciado por Oswald Spengler en su obra *La decadencia de Occidente* (2018), Medinaceli definió a Bolivia como una realidad “pseudomorfótica” (1969 [1938]: 178)³. Pero esta situación incómoda entre el contenido y la forma fue también planteada en el *Ariel* (1945 [1905]) de Rodó, cuando el

-
- 3 El concepto de “pseudomorfosis” fue uno de los más originales y trascendentales de la sociología spengleriana. Proviene de la mineralogía y significa lo siguiente: en el interior de la tierra cristaliza cierta substancia en la forma que le es peculiar. Pero es disuelta enseguida por corrientes líquidas. Queda en la tierra un hueco, la forma del antiguo cristal que ya no existe. Más tarde, penetra una sustancia en este vacío y lo llena, cristalizando igualmente. Pero no puede cristalizar en la forma que le corresponde, ya que una nueva forma espuria llena el vacío encontrado. Así se plasma un nuevo cristal que tiene la morfología de otro diferente. Esa forma significa literalmente “falsa forma”.

Estas pseudomorfosis se forman también cuando se entrecruzan o interponen dos culturas. La más antigua da la forma; la más joven, la substancia, el espíritu. Tales pseudomorfosis son muy frecuentes en la historia. Por ello, al referirse a la “pseudomorfosis histórica”, Spengler se propuso designar aquellos casos en que una cultura antigua domina masivamente a otra, joven, producto de otro territorio, abrumándola, no dejándole respirar, negándole la posibilidad de desarrollar su propia autoconciencia.

No puedo entrar aquí en detalles sobre estos problemas. Baste establecer que en la Península Ibérica germinó, de acuerdo con Spengler, el curso de la vida de una nueva cultura: la Occidental, la última que se desarrolló plenamente en nuestro planeta. Es sugestiva la coincidencia de este desarrollo con la Conquista y la Colonización de América, y con el Siglo de Oro de las letras, las artes y las ciencias españolas. Para Spengler, Europa le debió a España su estilo diplomático, su sistema político y su estilo social hasta fines del siglo XVIII. Paradójicamente, el siglo XVII también marcó el principio de la decadencia de España. Extinguida su elasticidad espiritual, la España en declive se extendió también sobre Iberoamérica. Desde 1650 se vino formando un vacío en la evolución iberoamericana, cuya economía y vida espiritual fueron un reflejo de la Europa avanzada. Es importante acotar aquí que ni en España ni en Iberoamérica se lograron formalizar sólidos proyectos modernizadores de cultura nacional, manifestándose más bien un conjunto de literaturas nacionales que muestran formas prestadas y atípicas que problematizan las novelas costumbristas que representan las costumbres de un país o región: las de contenido rural, regionalista o de inspiración provinciana, así como las de la literatura popular, indigenista o de la Revolución. Capítulo importante de este costumbrismo problemático e insuficientemente estudiado es la novela que revela la fuerza del cholaje y la influencia del mestizaje.

ensayista uruguayo observa, como muchos otros críticos del modernismo, la conflictiva relación entre la “universalidad” de los valores europeos (en realidad hispanos) y la naturaleza singular de las sociedades hispanoamericanas⁴.

En este artículo⁵ presentaré primero las conexiones entre Rodó y Medinaceli, para luego concentrarme tanto en los sentidos ocultos de la producción estética como en la revuelta figurativa que condiciona la lectura arqueológica de los textos y de los objetos estéticos.

Un Rodó ambiguo

Comencemos por señalar algo sobre la influencia de *Ariel* en el estudio de la realidad latinoamericana. Desde la última década del siglo XIX, *The Tempest*, la obra de William Shakespeare (2002), se convirtió, como afirma Carlos Jáuregui, en “una de las más recurridas fuentes de metáforas políticas y culturales en Hispanoamérica y el Caribe” (2004: 155). En efecto, a partir de los *dramatis personae* creados por Shakespeare (Ariel, Próspero, Calibán) pudo hablarse de los dos grandes paradigmas de la apropiación de *The Tempest* en América Latina: el arielismo y el calibanismo. El primero, al que José Enrique Rodó canonizó, se manifestó en los discursos antiimperialistas del modernismo, al igual que la afirmación de la democracia elitista y selectiva, enfrentada a las muchedumbres semibárbaras. Este arielismo expresó la naturaleza del modernismo como un movimiento antiimperialista no popular. Ariel encarnó los ideales modernistas de las primeras décadas del siglo XX, particularmente el hispanismo y la latinidad, en sus versiones moral, racial y lingüística, así como los valores estéticos y espirituales de

-
- 4 Aunque Spengler puso el dedo en la llaga con su concepción del pseudomorfismo, me parece que el concepto puede tener otras vías explicativas. Postulo en este trabajo la necesidad de traer a Rodó a esta discusión. Su “arielismo”, también conflictivo, aporta con una dialéctica interesante entre valores universales y realidades particulares, tanto o más rica que la de Spengler porque, entre otras razones, nace en el seno del propio modernismo hispanoamericano.
- 5 Agradezco a Alfredo Ballerstaedt G. la revisión de este artículo. Su trabajo editorial lo mejora con agudas observaciones. También agradezco la lectura del manuscrito realizada por los dos evaluadores. Sus observaciones me ayudan a mejorarlo.
-

América Latina. Calibán, su contraparte, fue simultáneamente el monstruo del Norte y el “enemigo interno”: el desorden social, el rugir del *populus* anarquista, la insurgencia obrera y campesina, la negación de la ciudad letrada, la otredad de las etnicidades.

Interesa aquí afirmar que el paradigma del arielismo –Rodó no reflexionó sobre el paradigma del calibanismo– es jánico porque Ariel, su personaje, no es solamente el agente de enunciación retórico-cultural que, parapetado en su antiimperialismo, ayuda a pensar la formación de la identidad hispanoamericana, sino que se aparta de dicho propósito para ocuparse de mostrar lo inverso, es decir, los límites de dicho proceso. Se podría decir que a Ariel se le opone otro Ariel: el anti-Ariel. Es el propio Rodó que, conflictuado por realidades opuestas, se ubicaba en la encrucijada entre los valores universales del espíritu europeo y la naturaleza inculta y semibárbara de la materia indoamericana. En lo que sigue, pretendo alimentar esta percepción del Rodó ambiguo.

En su libro *The Limits of Identity: Politics & Poetics in Latin America*, Charles Hatfield (2015) escruta en uno de sus capítulos la incómoda situación del literato uruguayo, cuando su personaje Ariel comienza a dudar de la “universalidad” de los valores apenas ellos tropiezan con núcleos civilizatorios periféricos cuyo comportamiento es tan dramáticamente diferente al de la metrópoli. Convengamos en que todo habría sido mucho más sencillo si su ensayo se hubiera circunscrito a estudiar los valores “universales” que aparecieron en la Europa decimonónica. Pero *Ariel* no era solamente un ensayo sobre creencias y valores, sino sobre la identidad latinoamericana, sobre lo que Leopoldo Zea llamó “el espíritu de los pueblos latinoamericanos” (1994). El ensayo de Rodó no era de consideración solamente porque planteaba la superioridad de Ariel sobre Calibán, del espíritu ilustrado sobre la materia salvaje, sino porque ambos, espíritu y materia, estaban conflictivamente presentes en la esencia misma de la identidad latinoamericana. Surgía casi de inmediato la contradicción fundamental entre si debían protegerse las creencias “superiores” porque regían el comportamiento de todas las sociedades o si, por el contrario, se debía proteger y preservar lo que hacía de América algo “singular” y “único”. Y esta “singularidad” podía contener valores que contradijeran aquellos valores “universales” que se

consideraban supuestamente “superiores”. Entonces, cabe preguntarse si era correcto sostener valores “singulares”, presuntamente “inferiores”, solo para garantizar la “diferencia” latinoamericana. De lo contrario, era dable afirmar la necesidad de que prevalezcan los valores superiores del espíritu si ellos echaban por los suelos esa “diferencia” que merecía ser conservada porque era lo medular de nuestra identidad. Rodó se encontraba en una encrucijada: o defendía los valores absolutos del espíritu y abandonaba la necesidad de aplicarlos a la singularidad latinoamericana o, por el contrario, defendía la singularidad latinoamericana y olvidaba la universalidad de los valores. Era la lucha entre el “ser” americano y el “deber ser” europeo.

La encrucijada no habría sido tan acuciante si el ensayo de Rodó hubiera tenido una menor repercusión en América Latina. Pero la contradicción se acrecentó cuando debió ser considerada en naciones, como la boliviana, donde el núcleo de la civilización era pequeño y la vastedad “semibárbara”, enorme. De hecho, *Ariel* se difundió en todo el continente americano cuando los discursos positivistas representaban la realidad como un cuerpo enfermo. *Ariel* ofreció el esperanzador antídoto: volver a la tradición de la latinidad. Su crítica programática de los Estados Unidos, país al que Rodó observaba con solapada admiración y enorme recelo, estuvo relacionada con la crítica a los logros materiales de prosperidad tecnológica del utilitarismo anglosajón. Dichos logros materiales debían ser controlados por las ideas superiores que provenían del espíritu. Todo ello ha sido ampliamente comentado bajo la naturaleza ideal de dicho espíritu. Lo que no ha sido suficientemente estudiado es este lado más materialista y concreto, relacionado con la necesidad de proteger la singularidad de nuestras culturas. El carácter “broncíneo” de estas neutralizaba las cualidades inmateriales del espíritu. La gran contradicción respondía a la tensión entre el materialismo y el idealismo, representada por los dos Arieles en conflicto, centro neurálgico de la paradoja creada en el ensayo de Rodó.

Los Arieles en conflicto dieron lugar a una incompatibilidad que se nota en los capítulos del libro donde el ensayista se inclina por la primacía de las ideas, mientras que en otros, particularmente cuando se refiere a los Estados Unidos, afirma la primacía de la identidad, atacada por ideas y creencias foráneas. Se podría incluso sostener que existe una incompatibilidad

tibilidad dentro de los capítulos, entre las premisas que los sostienen y las conclusiones en que decantan. Si las premisas tienen que ver con las ideas universales, con “lo que se cree”, las conclusiones parecen derivar en la preeminencia de la singularidad de nuestros pueblos, en observar “lo que realmente sucede”.

En resumen, si nuestra diferencia de raza y de identidad era la única razón por la cual podíamos justificar nuestros valores y creencias, entonces dicha diferencia era también la única manera de neutralizar el universalismo que desdibuja “lo que realmente sucede”. Había disconformidad entre la idea de una verdad superior y la realidad de algo diferente, próximo a cómo suceden los acontecimientos reales. En última instancia, resultaba paradójico el que Rodó comenzara exaltando un glorioso futuro, un porvenir regulado por el ascenso del espíritu de su juventud, y que, en los hechos, concluyera conflictuando dicho futuro con la presencia de una tradición hispana que, en la realidad, no pudo ya contener la avalancha del materialismo anglosajón. Rodó, ambiguo, terminaba en la encrucijada entre dos posibilidades: o defendía a ultranza los valores hispanos o promovía la singularidad latinoamericana, situación que implicaba la necesaria adaptación a la diferencia, sujeta a valores propios que no podían pasar por alto la influencia de la materialidad anglosajona. Y este conflicto entre la universalidad de los valores y la singularidad de lo propio, de lo “nuestro”, también desvelaba a Carlos Medinaceli, aunque de una manera diferente.

Carlos Medinaceli y la “pseudomorfosis”

Nacido en una sociedad todavía estamental, asentada en la propiedad de la tierra, Carlos Medinaceli (1898-1949) vivió en una época de cambio de élites económicas y políticas que intentaban, sin mucho éxito, modernizar el país. Obligado a experimentar el tránsito de Bolivia de una sociedad de castas a otra, de clases, fundada en la acumulación del dinero, su condición social era la del criollo que padecía enormes dificultades para adaptarse plenamente al medio en el que le tocaba vivir. Ensayista, crítico literario y novelista de primer nivel, Medinaceli personificaba en vida propia lo que Lukács

describió como la característica fundamental del “héroe problemático” de la novela: estar completamente inadaptado a la sociedad que lo vio nacer.

En lucha contra “el filisteísmo que me rodea” (Medinaceli, 1955: 32) y contra la “barbarocracia” que lo acechaba y abrumaba, comprobaba en vida propia la abismal diferencia existente entre el intelectual y su sociedad. De ahí que, afectado por este divorcio, viviese en permanente contradicción y en flagrante beligerancia con su ambiente y con su tiempo. Incomprendido por la sociedad, pobre de solemnidad, experimentaba la “inconmensurable soledad, la cósmica soledad del yo” (Medinaceli, 1972: 56). Debido a ello, su trabajo intelectual se convirtió en el ariete que abrió grietas en las paredes fortificadas de esa sociedad de trepadores que se dio a la tarea inconclusa de forjar la modernidad. En oposición a la degradada realidad, este intelectual de principios del siglo XX se autoasignó la tarea de convertirse en la fuerza restitutiva de los valores. Era el héroe novelesco personificado que se adapta mal a la sociedad del filisteísmo y de la barbarocracia, combatiéndolas con las armas que le proporcionaba la crítica literaria. ¿Acaso no se escuchan aquí los ecos de Rodó, quien probablemente influyó en la percepción que Medinaceli tuvo de la realidad?

Trasfondos históricos y sociales como los que acabo de presentar son sin duda importantes para comprender a Medinaceli, pero dicen muy poco de su trabajo como escritor de una de las importantes novelas de costumbres. En realidad, la crítica que estudia las “novelas del cholaje” y del “encholamiento” se siente mucho más firme en el terreno histórico y sociológico, importante, por cierto, pero que se desentiende completamente de la verdadera naturaleza de lo que debe revelar: cómo hechos históricos y sociales, como el cholaje y el encholamiento, se transforman en producción literaria, es decir, cómo se plasman en acontecimientos literarios como *La Chaskañawi*.

Con notables excepciones, todo lo leído bajo el denominativo de “aproximación sociohistórica” de la novela costumbrista se ocupa de reflejar la sociedad⁶, olvidando por completo que las obras literarias son acontecimientos imaginarios con reglas propias de producción y de funcionamiento.

6 En este artículo no puedo documentar la larga tradición de la crítica sociohistórica de la novela costumbrista. Sería tema para otro trabajo.

Nótese, entonces, que el derrotero de los estudios sociohistóricos –incluyendo las sociologías de imágenes– dilucida cómo la literatura enriquece la comprensión de los procesos y sentidos de una determinada época, pero olvida el hecho, igualmente importante, de que tanto más estimulante y útil es observar lo inverso: cómo los conflictos y las contradicciones de la época enriquecen la lectura de obras imaginarias como las de Medinaceli. Así planteada la naturaleza de este trabajo, y a contrapelo de las propuestas de la crítica sociohistoricista, me ocuparé en lo que sigue de plantear algunos temas teóricos y prácticos relacionados con la posible aproximación interdisciplinaria a objetos estéticos (las novelas costumbristas son algunos de ellos) como representación figurativa de la realidad.

Pero antes de ingresar al tema de la figuración, me parece importante resaltar el asunto de la pseudomorfosis. Vuelvo, pues, a la problemática que acercaría hipotéticamente a Medinaceli al ensayo de Rodó: el desencuentro entre el espíritu europeo –Rodó lo llamó “aristocracia del espíritu”– y el proceso social boliviano, incongruencia que viajaba de la Colonia al presente, pasando por el periodo republicano. En palabras de Medinaceli, “no llegamos nunca, plenamente, a realizar la totalidad de nuestro espíritu dentro de una forma definida. Somos naturalezas problemáticas” (1969 [1938]: 120). Y porque jamás hemos dejado de imitar la forma, “Bolivia da ese espectáculo, tierno y lastimoso, de país semi salvaje con formas de gobierno más civilizadas. Grotesco salto precoz que dimos del feudalismo colonial ultramontano al republicanismo racionalista” (1969 [1938]: 121). Era pues la pseudomorfosis, la falta de correspondencia entre el racionalismo occidental y el aldeanismo boliviano, lo que nos hacía “vivir como europeos, pero sentirnos como indios” (1969 [1938]: 119).

Es este fundamental desencuentro entre la universalidad y la singularidad, cuyo resultado es la pseudomorfosis, lo que me ayuda a ver las diferencias entre la representación sociohistórica y la figurativa de la realidad. Me pregunto, entonces: ¿no será que por debajo del contenido sociohistórico de los objetos estéticos se oculta una larga y compleja forma pasada?

Representación y figuración

“Representación” y “figuración” son temas clave del análisis de los objetos estéticos: novelas, ensayos, pinturas, lugares, edificaciones, que, entre otros, enriquecen nuestra percepción del mundo. Habiendo estado ambas en disputa por mucho tiempo, representación y figuración son llamas encendidas que alumbran la lectura de los objetos (aquí me ocupo de novelas y ensayos); son una dudosa claridad en el paisaje brumoso del ordenamiento crítico de nuestra percepción estética, como si se tratase de linternas que mueven su haz sin que se sepa a ciencia cierta por qué ambas son todavía un camino por recorrer en el análisis de las corrientes artísticas y literarias. Veámoslo, comenzando por el análisis de un ensayo que abre la posibilidad de abordar los dos temas aquí planteados.

Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios del siglo XX en Bolivia (1998), ensayo que escribió Salvador Romero Pittari a propósito de la narrativa del cholaje boliviano, me ayuda a plantear los temas que aquí me ocupan. Gracias a la renovada lectura que el crítico Luis H. Antezana (2002) hizo del ensayo de Romero, señalando que este no contiene una lectura sociológica de la literatura costumbrista y realista, sino una fresca y renovadora mirada de cómo los temas sociológicos brotan del seno mismo de las sensibilidades literarias de principios del siglo XX, comencé a pensar en la necesidad de estudiar el costumbrismo a contrapelo de lo que se afirmaba en los estudios sociológicos e históricos. Por ello, a partir de la reflexión que el libro de Romero le mereció a Antezana, recordé que, en *Pour une théorie de la production littéraire*, Macherey expone que las novelas importantes no apilan pormenores innecesarios, ni llenan todo el espacio del relato, con la misma torpeza con que un pintor mediocre llena el cuadro de pintura o un músico amanerado acumula notas que no dejan un resquicio de silencio.

No está de más recalcar que las observaciones de Macherey ocupan un lugar importante en mi reflexión de la producción literaria de la primera mitad del siglo XX⁷. Ellas me ayudan a confirmar el hecho de que toda no-

7 Sigo, pues, el modo de producción estético planteado por la reflexión marxista de Macherey, y en disconformidad con la sociología empirista de Roger Escarpit.

vela, por tradicional que parezca, es un ausentarse de lo inmediato que, sin embargo, no enturbia la percepción de la realidad: solo la deja en suspenso, mientras la inteligencia explora, imaginativamente, otras posibilidades, tantea identidades ajenas, se deja llevar hacia mundos prometedores que no existen o son inaccesibles. Explica Macherey, en su capítulo sobre “Lenin, crítico de Tolstoi”, que Napoleón, el personaje de *Guerra y paz*, no es el ser humano de carne y hueso salido de la vida real, sino un motivo que Tolstoi descubre en ella, que desplaza a un “segundo sentido”, y que, al mutar, altera al primero con la imaginación. Por ello el escritor no inventa sus motivos *ex nihilo*, sino que los descubre en la realidad, como si su obra respondiera a un modelo ya existente, constituyéndose, eso sí, en su más agudo lector. El escritor siempre “lee” su obra antes de escribirla, hecho que denota que toda novela se origina en la realidad, a la que el escritor luego despliega y transforma imaginariamente, tornándola en motivo literario.

Traigo a colación los ejemplos de Macherey para aclarar que los motivos literarios deben ser explicados desde las mismas obras, desde esos “primeros sentidos” que alteran la realidad. Entonces me pregunto: ¿no quedará empobrecida la lectura de las novelas costumbristas si el crítico abandona el estadio de la figuración estética, pensando que es automática la relación entre la ficción y la representación histórica o sociológica de la realidad? Que la ficción sea, como Alcides Arguedas planteó al final de *Pueblo enfermo*, una mera copia de la realidad, olvida peligrosamente que la literatura es diferente porque su naturaleza autónoma obliga al crítico a discernir entre el estudio de lo literario y el empleo de los métodos propios de las ciencias sociales. En este sentido, autonomía no significa que la literatura sea ajena a la historia y a la sociología, sino que tiene una manera propia, diferente, de acercarse a la realidad.

Aún más, toda novela es producto de sentidos encontrados, en conflicto, que la crítica está obligada a sopesar. Aunque la lectura ingenua, atrapada en la trama, así lo crea, no hay obra literaria, por convencional que parezca, que se desarrolle siguiendo la simplicidad lineal de su argumento. Toda narración sorteja escollos que son el resultado de los múltiples sentidos, visibles e invisibles, que la obra crea a través de lo que dice o deja de decir. Esa es la principal razón por la cual la literatura no puede ser, como Alcides

Arguedas afirmaba, copia imitativa de una realidad exterior que supuestamente permanece grabada en la obra literaria sin alterar su sentido en el proceso. Ajena a la *imitatio*, la obra literaria tiene una fuerza propia, una cierta autonomía, una vida distinta. Los acontecimientos estéticos de toda obra tienen su manera de presentar la realidad empírica, inscribiéndose en la historia de las formas estéticas, independientemente de las obras literarias en sí mismas. Ello significa trabajar creativamente los motivos de la vida real que, traspuestos a la obra estudiada, mutan y le dan su hondura y complejidad. Son estos motivos literarios que conflictúan las interpretaciones históricas que los ignoran como acontecimientos estéticos autónomos.

Se entiende que me acerco a la teoría de la figuración estética como un tema apartado de la representación histórica y sociológica de la realidad. A tal efecto, me pregunto si, al estudiar la novela costumbrista, sería aconsejable indagar sobre qué saberes añadidos trae ella a la muy manida observación de que representa el ascenso del cholaje. La novela bien puede tener silencios, temas y motivos “no dichos” explícitamente por Medinaceli, que contravienen la explicación sociológica y que, por lo tanto, conviene que aquí se los plantee. Si estos motivos quedaron invisibilizados, es posible que se hallen escondidos detrás de los acontecimientos que la novela narra, como si fuesen la osamenta inmemorial que el análisis crítico debe rescatar. Conjeturo, pues, que las novelas costumbristas, como toda obra literaria autónoma, deberían tener ese saber adicional, esa diferencia invisibilizada que se oculta en su interior, y que, como auténtico misterio que desafía posibles soluciones en su lectura, obliga a quien las investiga a apartarse de la percepción ilusoria de que estas avanzan linealmente, sin reparar en el hecho de que todo “avance” es engañoso porque esconde el retorno a modelos literarios enquistados en un lejano pasado. Como investigador de un acontecimiento enigmático, el crítico debe bucear en temas perdidos que se enquistan en las novelas, con la finalidad de problematizarlas y conflictuarlas. Por este motivo me pregunto cuáles serían esos motivos del pasado que, al viajar en el tiempo, reaparecen de manera diferente y le dan a la novela realista un renovado sentido, distante de la simple copia de la realidad.

Puesto que los motivos literarios conflictúan las representaciones que emanan en determinado momento histórico –en el caso de la novela

costumbrista boliviana, la etapa previa a la Revolución Nacional—, cabría preguntarse si los temas más importantes de estas novelas —la fuerza del cholaje y la debilidad del criollaje— son motivos literarios autónomos o artificios estéticos también relacionados con ideas y formas anteriores, provenientes de tiempos remotos que vuelven al presente y que, como les sucede a los relatos orales, son invariables en sus rasgos básicos aunque jamás contados con las mismas palabras, modificados por el carácter de cada voz narradora, y, a la vez, siempre idénticos. Es como una canción de *jazz* que sigue siendo la misma y nunca suena igual, tan impersonal como las palabras y los giros del habla, pero capaz de expresar en cada caso lo más íntimo. Dicho de otro modo: la escritura de toda novela está relacionada con modelos que la anteceden, que viven silenciosamente en la biblioteca del autor, y que vienen al presente como una cadena de mutaciones que el crítico está obligado a explicar.

¿Será que incluso los escritores más tradicionales abordan la relación entre los seres humanos y la novela bajo modelos que se alejan de la construcción de la realidad? Si la respuesta es afirmativa, tendría que verse cómo las novelas cuentan su propia vida, su producción estética, incluyendo la explicación de aquellos silencios que condicionan su verdad inédita. Toda novela es un estado de ánimo, un interior cálido en el que el escritor se refugia mientras la escribe, apartándose del mundo exterior bajo un prisma refractor, como una vaga claridad al otro lado de su concavidad translúcida. Toda novela, incluyendo la de cuño realista, se escribe para que su autor se confiese y se esconda. Pero ello no quiere decir necesariamente que este oculte premeditadamente la verdad, sino que ella aparece sigilosa y silenciosa porque brota del imaginario que la condiciona y viste.

Se deduce, entonces, que la autonomía estética no es independiente de los hallazgos sociológicos e históricos, sino que ellos reaparecen transformados en la obra literaria. Por ello, la novela crea su “efecto de realidad”: su horizonte de conocimiento no está marcado por la razón, sino por la imaginación. Así, la novela realista no es ni verdadera ni falsa, porque en ella no priman los conceptos, sino las imágenes. Podría incluso argüirse que las ciudades y los lugares descritos en estas novelas no son reales, sino fabricaciones homólogas a la realidad, figuraciones, es decir, artificios literarios con

leyes propias, dotados de un complejo sistema de relaciones que cumple la función paródica de deformarlas y no de simplemente imitarlas. Se podría decir que la mismísima idea de creación esconde la deformación, porque el discurso literario tiene siempre algo de ese barroquismo que abandona la realidad positiva para crear la ilusión de realidad fundada en mitos que mutan en el tiempo y le dan a la obra su apariencia de vida.

De esta manera, afirmo que las novelas realistas y costumbristas bolivianas no están llamadas a reflejar o imitar lo real, ni a reforzar el sentido común de las cosas. Ellas aplican, por el contrario, una cierta “agudeza de ingenio”, una libertad creativa que las desvincula del orden anteladamente constituido de la Bolivia de principios del siglo XX, y así plantean relaciones raras y desconocidas que van a tener un peso decisivo en sus significados. Es este conjunto de relaciones el que la crítica debe investigar. Su función es comprender y explicar aquellos secretos, aquellas sorpresas que toda novela nos depara.

Sociólogos e historiadores muchas veces olvidan ver la naturaleza refractaria de la producción literaria. Sus miradas, frecuentemente reguladas por los métodos de las ciencias sociales que practican, no reparan en la agudeza del ingenio literario, empobreciendo lo estético y volviendo plano lo que es convexo, pleno en recovecos y en deformaciones, es decir, en múltiples y encontrados sentidos. Contrapuesta a esta manera de ver la literatura y el género del ensayo, la función de la crítica es “desterritorializar”, desplazar contenidos aparentemente claros hacia ese “inconsciente” que esconde sentidos que no pueden ser abiertamente revelados. Y puesto que es ilusorio pensar en el aparente sentido único de las obras literarias, la crítica que las estudia debe empeñarse en iluminar esos sentidos que se esconden en formas que anteceden a las obras y que las determinan. En este juego entre lo interior y lo ausente tiene lugar la peculiar naturaleza de la figuración. Las novelas no están planteadas linealmente sobre la prolongación de un sentido, sino a partir del juego estético entre lo dicho y lo no dicho, juego que deforma la realidad.

Veamos a continuación algunos aspectos de los sentidos ocultos de la producción literaria.

Los sentidos ocultos

¿Cuál o cuáles serían los silencios, los estados de ceguera de las novelas costumbristas que me interesa investigar, es decir, de las novelas del cholaje y del encholamiento? Escritas en un estilo supuestamente simplista, signado por amores prohibidos, degradados, de señoritos que viven su *fin de siècle* amancebados con cholas provincianas, ¿puede el contenido de estas novelas esconder algo no dicho sobre estas relaciones? Descubrirlo implica tener en cuenta que las novelas no son autosuficientes sino acontecimientos literarios acompañados de mediaciones que muestran que el “segundo sentido”, el visible, depende de otro, anterior, oculto en lo profundo de su contenido. Como explica Friedrich Nietzsche en un pasaje de *Aurore* (1881), todo lo que el ser humano “deja visible” está condicionado por lo que esconde. Y Paul de Man (1983), el conocido crítico de la escuela deconstructivista de Yale, nos recuerda que visión y ceguera siempre trabajan extrañamente juntas. Valgan estas apreciaciones sobre la retórica de los textos para preguntar: ¿qué esconden las novelas del cholaje? ¿A qué apartan la vista? ¿Qué es lo que disimulan? Preguntas insidiosas que superan los límites de la presencia empírica de la novela, y que se articulan a la coexistencia simultánea de lo visible y de lo invisible. Y cabe añadir, a propósito de esta coexistencia, que el extraño juego entre visión y ceguera no está condicionado por la bien-intencionada interpretación sociológica, sino por las mediaciones estéticas que multiplican los sentidos de la obra.

En el ya mencionado estudio sobre las Claudinas⁸, Salvador Romero lleva a cabo un interesante e instructivo análisis de las novelas del cholaje. Su representación sociológica de la época muestra cómo el encholamiento redundaba en la salvación de los personajes masculinos que caían en los “estados trágicos del alma”, influenciados por la narrativa francesa del siglo XIX, poblada de seres presos de la desesperación y de la debilitada voluntad para conformar el mundo.

8 La primera Claudina apareció en *En las tierras del Potosí*, novela de Jaime Mendoza (1911); la segunda, en la *Misqui Simi*, cuento de Adolfo Costa du Rels (1921); la tercera, en *La Chaskañawi*.

Puesto que ningún proyecto de cultura nacional puede volverse realidad con la presencia de protagonistas débiles que son un “fin de raza”, la mirada sociológica de Romero refuerza la idea de que el encholamiento, es decir, el amancebamiento de señoritos con cholas, era, en esta primera mitad del siglo XX, una manera de ingresar en la modernidad, un “naciente movimiento social”, como afirma Romero, capaz de revitalizar, de darle un sentido renovado al interactuar humano. Si los señoritos debilitados, atrapados por el *pathos* del sector señorial en decadencia, quedan faltos de propuestas capaces de orientar lo nacional, las sucesivas Claudinas, las “heroínas de las novelas y de la vida real” –nótese que Romero no establece diferencias entre ficción y realidad–, amantes de señoritos débiles y “madres de estirpes fuertes”, desmienten la misoginia de los pensadores europeos, fortaleciendo la singularidad chola de la identidad local, apartada de la moral convencional. Se da el tira y afloja entre lo “universal” y lo “singular”, situación que, como ya vimos, caracteriza al arielismo y ayuda a interpretar esta narrativa costumbrista boliviana.

Al presentar con su fuerza física el progresivo avance modernizador –quizá no al que aspiran los sectores elitistas, pero sí el “real”, impuesto por la fuerza vital de lo cholo–, estas Claudinas, altivas, aunque vulgares, son capaces de superar los imperativos de la tradición familiar, doblegando a los señoritos y echando por tierra su espíritu hispano. La relación entablada entre los personajes de estas novelas expresa, pues, su naturaleza pseudomorfótica, es decir, la quiebra del espíritu aristocrático y la victoria final de la esencia india. Pero el conflicto identitario puede ser más profundo porque las obras pueden contener textos incompatibles: unos, visibles, que afirman la supremacía del cholaje como identidad local –son los textos modernizadores que se sustentan en el encholamiento–; otros, invisibles, silenciosos y secretos, traen al presente viejas formas europeas de figuración que hacen peligrar la “fuerza germinal” que Romero encuentra en el avance social planteado en las novelas del cholaje.

La mirada sociológica se aferra al estado naciente de un proceso histórico que más tarde culminaría en un nuevo proyecto social, gracias al movimiento progresivo de la historia. Es el *mobilis*, el trayecto de la nueva identidad a la que apuesta la lectura de Romero. Pero dicha mirada pasa por

alto el hecho de que también existe, escondido en el interior de las novelas, el movimiento figurativo inverso, el *in mobile* que conflictúa el proceso lineal identitario con la mutación de figuras que, ancladas silenciosamente en el pasado, se originan en lo más rancio de la tradición hispana, conflictuando los logros modernizadores del encholamiento. En esta quietud, en este *in mobile*, yace la osamenta que, bajo la superficie de las peripecias, revela los silencios de las novelas y abre la posibilidad de que ellas sean abordadas desde sus ausencias.

En una de sus recientes obras, el novelista español Antonio Muñoz Molina (2014) observa que en el principio de toda ficción están los nombres y la descripción de los personajes. Para el escritor andaluz, equivocarse en el nombre es condenar a un personaje a la inverosimilitud. Un nombre no es una etiqueta ni un símbolo, sino un acorde que despierta en el lector resonancias sutiles. Todo escritor se desliza imprevisiblemente hacia la ficción. Organiza series meticulosas de hechos comprobables e introduce en ellas, tentativamente, datos ficticios, nombres que aluden a alguien no exactamente inventado, porque tienen una base real, construida con pormenores muy ricos, pero que mezcla rasgos de varias personas más o menos parecidas y los envuelve en retratos por completo arbitrarios, hechos en parte de recuerdos y en parte de fabulaciones caprichosas y de cosas leídas en los libros. Debido a ello, la fantasmagoría tiene lugar desde el principio de toda novela.

Lo descrito por Muñoz Molina puede también aplicarse a la narrativa costumbrista de Medinaceli. Su Claudina es una figura que reúne imágenes de la cultura occidental que alejan al personaje novelado de la realidad. Estas imágenes transportan al presente a importantes seres mitológicos que provienen de la tradición grecolatina. Se produce, entonces, el hecho inusitado de que los personajes dejan de ser actuales para ingresar en una cadena de mutaciones que los retrotraen a un imaginario occidental que problematiza su naturaleza. De esta manera, la narrativa costumbrista guarda el secreto de que la primacía de la añeja, mítica, identidad occidental da forma y sentido a los pliegues más íntimos de nuestra singularidad. Así, la regresión de las figuras concluirá mostrándonos silenciados temas de origen, apegados a nuestro origen silvestre, salvaje.

Las novelas del cholaje ocultan la asombrosa continuidad del mito del *homo sylvestris*, que, habiendo mutado con el paso del tiempo, sigue siendo, sin embargo, la osamenta inmemorial de la trama de muchas de estas novelas. Como observa el antropólogo mexicano Roger Bartra (1997) en uno de sus estudios sobre la mutación de lo salvaje, el salvaje europeo solo existe como mito. Cabría añadir que se trata del poderoso argumento de que la otredad es un hecho imaginario, figurado, independiente del conocimiento de los otros. Como resultado de esta mutación, el mito del salvaje europeo alberga un terreno abonado por significados encontrados. Puede verse así que en la representación ideológica que se advierte en la novela del cholaje, la evolución de la moderna identidad nacional, a la par que el asentamiento de la singularidad local, están en abierto conflicto con la figuración que involuciona y nos devuelve a lo más oculto del etnocentrismo occidental, de su nunca superada dominación colonial. Porque la involución salvaje es la más profunda y sorprendente alteración del sentido latente de estas novelas costumbristas: el proceso modernizador de la cholificación.

Vale la pena hacer notar que la novela costumbrista también muestra el problemático retorno a los estados de naturaleza. Bien podría ser que los arielistas bolivianos recuperaron la convicción de que la fuente del mal no estaba en el estado de naturaleza, sino en el desmedido progreso y en el desenfreno de la modernidad. Pero los ecos rousseauianos de los personajes masculinos de sus novelas no sirven de modelo para acciones y pensamientos. Todo lo contrario, los personajes bolivianos son figuraciones que enardecen con su actuar beodo, grosero, próximo al salvajismo, la irredención de los *grossi bestioni* del salvajismo medieval.

Los personajes repiten el desprecio arielista por la vanidad metropolitana; su desconfianza en el librecambismo mestizo-criollo; su duda de que la nueva política liberal, impuesta a principios del siglo XX, pudiera curar los males de la desigual sociedad mercantilizada. Los cultores del modernismo también afirman que una sociedad construida sobre valores fiduciarios no es capaz de forjar la necesaria armonía moral que requería una joven nación como la boliviana. Quizá por ello los escritores bolivianos eran inadaptados que, en lucha con el medio social, se aferraban al proceso de cholificación

con el mismo tono rebelde que los llevaba a denunciar el “filisteísmo” y la “barbarocracia” liberales.

Pero volviendo a los motivos literarios que conflictúan las representaciones que emanan del análisis del crítico momento histórico por el que pasaba Bolivia, me pregunto una vez más si los temas más importantes de estas novelas costumbristas –la fuerza del cholaje y la debilidad del criollaje– se reducen a ser copias imitativas de la realidad o si, por el contrario, pasan a ser temas conflictuados por motivos literarios autónomos que, escondidos en el contenido, vuelven al presente gracias a la imaginación del autor. Al negar el carácter meramente imitativo de la realidad, hallo en las novelas de estos arielistas de principios del siglo XX la presencia de modelos que fueron el resultado de una cadena de mutaciones que, como crítico, me veo impelido a explicar.

El “acto teórico” desestabilizador de la realidad

En un estudio relativamente reciente sobre los escritos filosóficos del escritor mexicano José Revueltas y sobre su participación en los acontecimientos populares de mayo de 1968 en México, Susana Draper (2018) interpreta los movimientos de ese año trágico como una “singularidad histórica” que no cayó presa de la linealidad causal que comúnmente se conoce como progreso o como “proceso de cambio”. Para Draper, tanto la obra de Revueltas como el Mayo del 68 deben ser explicados desde una historicidad más grande: como “actos teóricos” que no borran la “singularidad” del acontecimiento, sino que la profundizan como un hecho “radical” que, siendo producto de la memoria, se encarga de acercar el pasado al presente bajo una sucesión de momentos subterráneos discontinuos. Al negar la síntesis totalizadora, el “acto teórico” rechaza la explicación de los movimientos del 68 como hechos únicos, totales y definitivos. En efecto, singularidad no significa unicidad. Por el contrario, para Draper los movimientos se superpusieron los unos a los otros, como capas geológicas de corrientes históricas sucesivas. Draper explica el curso subterráneo de los diferentes momentos de este Mayo del 68: su trayectoria tortuosa y su reaparición bajo diferentes formas. Draper

anota que los “actos teóricos” conducen a un tipo de materialismo histórico benjaminiano que desenmaraña la linealidad desarrollista del progreso con la “fuerza transformativa” de la participación política multicapa.

El estudio de Draper me permite pensar en la “revancha” de lo estético que, a mi entender, también se da entre las corrientes literarias del modernismo y del vanguardismo. En ellas, lo literario también “transforma” la historia en la “memoria” que conflictúa la “transición” lineal que es propia de las interpretaciones sociohistóricas. Por ello, y como acto teórico de la singularidad boliviana, me parece que la pseudomorfosis de Medinaceli bucea en lo más hondo de nuestra fragmentaria totalidad.

Nuestra fragmentariedad viene precedida de una larga historia de colonialismo interno que impide el acomodo de la forma al contenido. Ya lo decía Medinaceli: vivimos de formas prestadas porque pensamos como europeos y nos sentimos como indios. Hablamos, pues, de un acto teórico que nos revela la pseudomorfosis como una situación límite que impide que la memoria se adhiera a un criterio de normalización por el cual el cholaje/mestizaje se inscribe pacíficamente en lo teleológico, en una serie rectilínea de acontecimientos narrados históricamente, como si estuvieran en “transición” a nuevos momentos mejores, salvíficos. Por el contrario, la novela costumbrista exige que pensemos la “transformación” como algo que no encaja en las estrategias normalizadoras de los estudios sociológicos e históricos. Hablamos de una nueva manera de entender la dialéctica; de una mirada que, observando la afirmación del contenido y la negación de la forma, se complementen críticamente, sin pedir la síntesis sublimadora, la *Aufhebung*, de la pura positividad (la manía afirmativa del tiempo histórico) o de la reflexión necrológica (obsesión con los traumas generados por nuestros sucesivos Estados autoritarios).

La “transformación” implica la reestructuración de la trayectoria del movimiento estético, trazando itinerarios diferentes a los de los movimientos históricos. Así, pensamos que las corrientes modernistas esconden “otros” itinerarios que incluyen voces “otras”, ocultas y subterráneas. Y estos itinerarios esquivan las operaciones que son típicas del esencialismo identitario. El acto teórico modernista es una revancha, una revuelta figurativa, que aparta las imágenes de los encuadres temporales que siguen siendo teleológicos.

Estos actos teóricos que traen el pasado al presente son rupturas históricas que, como las interpretó Benjamin, aniquilan la noción de progreso. Por ello, el acto teórico no puede ser pensado como un fluir en el tiempo, sino como algo sujeto a una sucesión de momentos que no pueden ser linealmente tenidos y que se resisten a una definición unánime, totalizadora.

Tres aspectos sintetizan los actos teóricos aquí presentados: en primer lugar, ponen en marcha un procedimiento de curso imprevisto que saca a flote lo oscuro, lo oculto, lo silenciado por el pensamiento dogmático. Se trata de una vuelta de lo figural que quedó reprimido, pero que vuelve a emerger, a ocupar lo vigente, bajo una figura imprevista que conecta el pasado con el aquí y el ahora del presente. Esta dialéctica, que horada en las capas geológicas de la memoria, no puede detener su movimiento subterráneo porque está siempre en curso: no ha concluido y probablemente no concluirá nunca. Lo figural muta y adopta diferentes apariencias en el nivel vigente y del tiempo compartido. El acto teórico se ajusta a una manera de operar fuera de la noción de progreso y de la teleología del materialismo dialéctico.

En segundo lugar, el acto teórico se desenvuelve alrededor de la tarea de reescribir la noción de síntesis. Para el acto teórico pensado por Draper, la síntesis que sigue a la relación de contrarios no decanta en un certero “avance” histórico, sino en la ambigüedad brumosa, poco clara, conflictiva, que es característica de los intelectuales modernistas. Por lo tanto, la dialéctica de curso insospechado que el acto teórico pone en marcha remata en una “apertura hacia lo posible”, que se expresa en la representación brumosa de una situación que no implica ni avance ni regresión, y menos aún final o ascenso. Tampoco se rinde a una conciencia privilegiada que opera como motor de la historia. Esta situación de contradicción irresoluble puede llevar al cuestionamiento radical de la mismísima lógica que regula los actos racionales, introduciendo la ironía y la inseguridad del “todo es posible desde ahora”. Es un momento abismal, de eventos contingentes que solamente pueden ser comprendidos trayendo el pasado al presente, al “aquí y ahora”.

En tercer lugar, el procedimiento retórico de la écfrasis –la representación verbal de una representación visual– probablemente sea el recurso

literario más importante del acto teórico. Si la écfrasis expresa el encuentro entre lo narrado y lo visual, obsérvese que esta “traslación” de lo legible al mundo de lo visible, que mueve lo narrado a un inesperado campo visual, abre también las compuertas de la “transformación”, porque acarrea el análisis textual a un insospechado viaje oculto que problematiza el movimiento ecfrástico con otro movimiento inverso, antiecfrástico, desestabilizador, que pone en funcionamiento la dialéctica de la narración de curso imprevisible. Decimos que este movimiento desestabilizador es “irónico” porque cuestiona la lectura ecfrástica, orgánica, de la narración, y la marcha hacia delante de la “traslación”. Introduce una inquietante incertidumbre y un desdoblamiento que no puede ser explicado con las metáforas orgánicas de la construcción social. Estamos, pues, en el campo de la tradición antiecfrástica que fue denostada por la propuesta organicista hegeliana, que detestaba su ironía. Pasajes de la obra de Hegel que la denuncian aparecen en su *Estética*, en la *Filosofía del derecho*, en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*.

¿Por qué es la ironía tan peligrosa? Por su absoluta negatividad. Porque, a través de ella, la afirmación de los contenidos y la negación de la forma estética se complementan sin llegar a la síntesis. La ironía rompe con el proceso histórico porque es anacrónica. Se opone o suspende el devenir progresivo que, como *Aufhebung*, lleva a la realización del Espíritu Absoluto. Es la antítesis que detiene el proceso que lleva a la síntesis. Es un punto muerto o ciego del pensamiento, más allá del cual se hace imposible progresar. Es la parábasis (la oda coral de la comedia griega, que detiene la acción) que llega a contracorriente de la progresión histórica.

Caos sin forma definitiva, constante transformación, la ironía es antiecfrástica. Ello me induce a pensar que el proceso antiecfrástico del costumbrismo boliviano cancela la progresión de la razón con la bella intromisión de figuras ancestrales, mitológicas (faunos, ninfas, etcétera), que actúan como “formas del despertar”, es decir, formas que no resuelven problemas: todo lo contrario, son formas ancestrales que no transmiten mensajes, sino que los provocan, llevándonos a otra realidad, ajena al proceso de la historia. Descubrir las, por tanto, no es tarea de la historia ni de la sociología. Su ubicación no implica un viaje ordenado al pasado, sino un

sorpresivo movimiento saltón, complicado y dislocado de la experiencia histórica. Se trata de un modo de estar intensamente en el presente, hecho posible a través de figuras del pasado en movimiento. El despertar de las figuras es el de una mirada que conspira para interrumpir el tiempo cronológico. Su anacronismo tiene que ver con el hecho de que la violencia caótica del pasado necesita de imágenes que saltan por encima del tiempo homogéneo; que producen conexiones inéditas; que impugnan el relato histórico, cuyo rol central es prohibir ese develamiento. Como afirma Michael Taussig (1997) para el estudio de otro contexto, las imágenes temporales no responden a la tenacidad de la tradición histórica: son una apelación a muertos y espectros que se apropian de pasados anárquicos y rebeldes en rechazo de la cronología y de la exactitud históricas. No hay archivo para este anacronismo: solamente la posibilidad de acechar el discurso de la modernización con imágenes míticas, anacrónicas y rebeldes, como el retorno de lo salvaje.

La lectura arqueológica de los textos

Al leer el periódico global *El País* (17 de marzo de 2024), me topé con la noticia de la reciente publicación de *Empires of the Dead* (*Imperio de los muertos*), libro del historiador norteamericano Christopher Heaney (2024). El articulista de *El País* explica que, a través de las “momias” incas, Heaney reconstruye la historia de la colonización, el capitalismo y el nacimiento de la antropología. Y expone las emociones y acciones que los muertos prehispánicos han inspirado en los vivos. No sería nada raro que este libro se inscriba también en el grupo de estudios que apelan a espectros para apropiarse de pasados anárquicos y rebeldes, como el del retorno de los muertos, con el propósito de conflictuar el presente. Algo parecido se da con mi pretensión de recuperar pasados ocultos mediante el acto teórico que he descrito, inspirándome, entre otros, en el estudio de Susana Draper. Junto a dicha propuesta, los temas de la figuración y de los sentidos ocultos me ayudan a afirmar que la imaginación literaria tiene una enorme similitud con el registro arqueológico.

El análisis de las figuras de la imaginación persigue un objetivo: la descripción exhaustiva, completa, integral, de la visualidad del registro literario; es decir, una explicación profunda de la imagen. Para lograrla, el estudio literario ecfrástico –que relaciona la imagen visual con el texto escrito– da lugar al giro antiecfrástico, que conflictúa la verbalización de lo visual. Se da, pues, la inevitable tensión entre el texto y las imágenes, entre lo que se ve, lo que se describe y lo que se teje subterráneamente, de una manera secreta y silenciosa. No existe un orden racional que guíe la búsqueda de las imágenes profundas, que constituyen memoria creada, transmitida y transformada.

Con propósitos afines a los de la investigación arqueológica, el análisis literario “cava” en el texto. Como lo expresa Laurent Olivier en su ensayo *El oscuro abismo del tiempo* (2020), cavar es hundirse en el pasado sepultado. El investigador literario no es un erudito que colecciona: es un arqueólogo que excava, que pasa a través de las capas geológicas que el texto esconde. El investigador debe voltear la imagen, aproximarla a otros fragmentos literarios, y así darle un sentido que nada tiene que ver con el texto original. Por ello, debe dejar que el azar lo conduzca hacia el descubrimiento. Su tarea es estar al acecho, sin respetar lo que fue reverenciado. Su movimiento es antiecfrástico porque debe recoger lo que fue arrojado, lo que hubo caído, lo que fue tristemente abandonado.

Como la arqueología, la investigación literaria no es una disciplina de las totalidades razonadas y de las unidades catalogadas, sino una búsqueda de rastros y de fragmentos. Como la arqueología, exhuma fósiles (el término proviene del latín *fodere*, que significa excavar). Además, inventa, porque es la única manera de enfrentarse a lo incierto, a lo desconocido. Nada más ajeno a la marcha triunfal hacia el conocimiento “objetivo” del pasado. Como Olivier explica, el pasado no puede ser entendido como una totalidad plenamente descifrable y segura. La identidad original del pasado muta porque ha sufrido un largo proceso de fosilización (colonización), de manera tal que lo que queda finalmente se nos manifiesta mutilado, fragmentado. Eso significa que la identidad misma del pasado, su razón de ser ontológica, ha sido cambiada irreversiblemente desde su soterramiento. Puesto que no ha cesado de cambiar debido al trabajo del tiempo, el gran

propósito de la arqueología, como el del análisis literario, es la construcción de una ilusión. No se puede restituir el pasado como una totalidad segura, porque es un acontecimiento alterado, deformado, colonizado. En consecuencia, descolonizar no supone la regresión del presente hacia el pasado, lo cual supondría algo unívoco y seguro, sino la tarea de reactivar sus cenizas, su potencial violento, enterrado, que solamente puede ser comprendido fragmentariamente en el presente. La dialéctica de este movimiento no puede llegar al puerto seguro de la síntesis, sino a la ilusoria “apertura a lo posible”, momento abismal, de eventos contingentes que solamente pueden ser comprendidos trayendo el pasado fragmentado al presente.

Finalmente, podemos concluir que la investigación literaria, al igual que la arqueológica, exige la transformación de los temas, no su simple traslación de un lugar o momento a otro. Esa es la “revancha” que el análisis literario comparte con la arqueología. En efecto, el tiempo arqueológico no se detiene en el momento en que las imágenes se hunden y son abandonadas; continúa trabajando la materia desde los vestigios ruinosos que luego son absorbidos en otro entorno, manteniéndose como brasas ardientes que guardan imperceptiblemente la memoria de otro tiempo. En este sentido, el tiempo arqueológico (no me refiero al tiempo circular) pone en entredicho la aproximación tradicionalmente historicista de los acontecimientos, que adopta la continuación cronológica y secuencial, continua y unidireccional.

El tiempo arqueológico, que pierde direccionalidad, hace “resurgir” la memoria del pasado en el presente; reactiva un proceso de memorización que tiene milenios de latencia, en el decir de Walter Benjamin. En este proceso, la memoria no juega rol causal alguno, y el engranaje del tiempo, período tras período, pierde su sitio preferencial. En lugar del tiempo secuencial, el “tiempo del presente” (el *Jetztzeit* benjaminiano), que tiene el origen siempre repetido del “aquí” y del “ahora”. No más el tiempo homogéneo y vacío del historicismo, sino el tiempo saturado del ahora. De él dependen tanto los arqueólogos como los investigadores literarios.

Fecha de recepción: 2 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2024

Bibliografía

Antezana, Luis H. (2002). “Umbral”. En: Wiethüchter, Blanca y Paz Soldán, Alba María (eds.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (tomo I): 9-21. La Paz: Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB).

Arguedas, Alcides ([1909] 1937). *Pueblo enfermo*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

Arze, José Roberto (1999). “Contribución a la bibliografía de Carlos Medinaceli”. En: *Diccionario biográfico boliviano, escritores, poetas y periodistas*. www.ops.org.bo/textocompleto/bvsp/boxp75/revbib

Avilés, Marco (2024). “¿Qué pasa dentro de nosotros cuando miramos a nuestros antepasados muertos?”. *El País*, 15 de marzo de 2024. <https://elpais.com/america-futura/2024-03-15/que-pasa-dentro-de-nosotros-cuando-miramos-a-nuestros-antepasados-muertos.html>

Bartra, Roger (1997). *The Artificial Savage. Modern Myths of the Wild Man*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Benjamin, Walter ([1935] 1968). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En: Arendt, Hanna (ed./introd.). *Illuminations*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc.

Draper, Susana (2018). *1968 Mexico: Constellations of Freedom and Democracy*. North Carolina: Duke University Press.

Hatfield, Charles (2015). *The Limits of Identity. Politics and Poetics in Latin America*. Austin: University of Texas Press.

Hearney, Christopher (2024). *Empires of the Dead*. New York: Oxford University Press.

García-Calderón, Francisco (1979). *Las democracias latinas de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Jáuregui, Carlos (2004). "Arielismo e imaginario indigenista en la revolución boliviana. *Sariri*: una réplica a Rodó (1954)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Hanover), XXX (59): 155-182.

Macherey, Pierre (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. París: Librairie François Maspero.

Man, Paul de (1983). *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Medinaceli, Carlos (1972). *La inactualidad de Alcides Arguedas y otros estudios biográficos*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Medinaceli, Carlos (1955). *Páginas de vida*. Potosí: Editorial Pot.

Medinaceli, Carlos ([1938] 1969). *Estudios críticos*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Medinaceli, Carlos ([1947] 1967). *La Chaskañawi. Novela de costumbres bolivianas*. La Paz: Juventud.

Medinaceli, Carlos ([1942] 1968). *La educación del gusto estético*. La Paz: Editorial Murillo.

Muñoz Molina, Antonio (2014). *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral.

Nietzsche, Friedrich (1881). *Aurore. Réflexions sur les préjugés moraux*. Hervi Albert (trad.). Cataluña: Guinefort.

Olivier, Laurent (2020). *El oscuro abismo del tiempo. Memoria y arqueología*. Madrid: JAS Arqueología S.L.U.

Rodó, José Enrique ([1905] 1945). *Ariel*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik.

Romero Pittari, Salvador (1998). *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios de siglo en Bolivia*. La Paz: Caraspas Editores.

Shakespeare, William ([1611] 2002). *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press.

Spengler, Oswald (2018). *La decadencia de Occidente* (tomos I y II). Madrid: Espasa-Calpe.

Taussig, Michael (1997). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje*. Bogotá: Norma.

Zea, Leopoldo (1994). “Mariátegui y el hombre llamado indígena”. *Cuadernos Americanos* (México), 48: 15-31.