

ACADEMIA BOLIVIANA DE LA LENGUA

CORRESPONDIENTE DE LA REAL ESPAÑOLA



ANUARIO 33

LA PAZ - 2024

ANUARIO

33

Academia Boliviana de la Lengua
Correspondiente de la Real Española

2024

ANUARIO DE LA ACADEMIA BOLIVIANA DE LA LENGUA
Correspondiente de la Real Española
Volumen 33-2024

Coordinador del Anuario

Hugo César Boero Kavlin

Edición y revisión

Hugo César Boero Kavlin

Juan Carlos Salazar del Barrio

Diseño de tapa

Alvaro Velasco Delgadillo

Marco Alberto Guerra Medrano

Diagramación

Marco Alberto Guerra Medrano

Carlos Alberto Vidaurre Cardozo

Academia Boliviana de la Lengua
Correspondiente de la Real Academia Española
c/o Universidad de Aquino – Bolivia.
c. Cap. Ravelo. Pasaje Isaac Eduardo, 2643.
Casilla 12175. Teléfono: (591-2) 244-5381
Correo electrónico: aboldelalengua@gmail.com
Página web: www.academiadelalengua-bo.org
La Paz, Bolivia

Depósito Legal N° 4-1-2803-2025

Impreso en Bolivia/ Printed in Bolivia

Impresión ecológica

© Derechos Reservados

Prohibida la reproducción total o parcial

La Paz – Bolivia 2024

ACADEMIA BOLIVIANA DE LA LENGUA
Correspondiente de la Real Española

DIRECTORIO (2022-2025)

DIRECTORA	D. ^a España Villegas Pinto
SUBDIRECTOR	D. Blithz Lozada Pereira
SECRETARIO	D. Hugo César Boero Kavlin
VOCAL	D. ^a Tatiana Alvarado Teodorika



ACADÉMICOS DE NÚMERO

(por orden de antigüedad)

Fecha de ingreso	Académico
1974, abr. 9.	D. Mariano Baptista Gumucio
1978, jun. 29.	D. Óscar Rivera-Rodas
1978, nov. 7.	D. Mario Frías Infante
1987, jul. 2.	D. Hugo Celso Felipe Mansilla
1990, abr. 30.	D. ^a Georgette Canedo de Camacho
1992, nov. 26.	D. Fernando Vaca Toledo
1996, may. 17.	D. Walter Navia Romero
1999, sep. 24.	D. Armando Mariaca Valdez
2000, feb. 25.	D. Eduardo Mitre
2000, jun. 30.	D. Marcelo Arduz Ruiz
2000, nov. 10.	D. José Roberto Arze Arze
2001, ene. 26.	D. Manfredo Kempff Suárez
2001. nov. 30.	D. Jorge Ordenes Lavadenz
2009, nov. 27.	D. Blithz Lozada Pereira
2012, sep. 21.	D. Hugo César Boero Kavlin
2013, may. 23	D. Félix Alfonso del Granado Anaya
2013, may. 28	D. ^a Verónica Ormachea Gutiérrez
2013, ago. 28	D. ^a España Rosario Villegas Pinto
2013, nov. 27	D. ^a Tatiana Alvarado Teodorika
2014, nov. 20	D. ^a Ofelia Moya Calle
2022, abr. 22	D. Juan Javier del Granado y Rivero
2022, sep. 1	D. ^a Alba María Paz Soldán
2022, oct. 13	D. ^a María Cristina Botelho Mauri
2022, oct. 21	D. ^a Elsa Nadezhda Bravo Cladera
2023, jun. 22	D. Marcelo Columba-Fernández
2023, jul. 27	D. Diego Valverde Villena
2023, nov. 22	D. Hugo José Suárez Suárez
2024, Sep. 19	D. Juan Carlos Salazar del Barrio
2024, Nov. 26	D. Benjamín Chávez Camacho
2025, Feb. 26	D. Juan Ignacio Siles del Valle

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

(por países)

ALEMANIA:	D. Sebastian Greusslich
ARGENTINA:	D. ^a Claudia Beatriz Borzi
BOLIVIA (interior)	D. ^a Matilde Casazola Mendoza (Sucre) D. Andrés Eichmann Oehrli (La Paz)
BRASIL:	D. Carlos A. Freire
CANADÁ:	D. Juan Carlos Godenzzi Alegre
CHILE:	D. ^a Alba Valencia Espinoza
CUBA:	D. ^a Ana María Gonzáles Mafud
ESPAÑA:	D. Pedro Shimose D. Raúl Teixidó D. Carlos Mata Induráin D. José Manuel Blecua Perdices D. Humberto López Morales D. Ignacio Arellano Ayuso D. ^a María Cristina Egido Fernández D. Víctor García de la Concha D. ^a Juana Santana Marrero D. ^a María Martín Zorraquino D. Basilio Rodríguez Cañada
ESTADOS UNIDOS:	D. ^a Nila Marrone
JAPÓN:	D. Hiroto Ueda
MÉXICO:	D. ^a María del Carmen Alejandra Viguera Ávila
PERÚ:	D. Harry Belevan-McBride D. Rodolfo Cerrón Palomino
PUERTO RICO:	D. José Luis Vega Colón
SUIZA:	D. ^a Norah Zapata-Prill

Índice

	Pág.
Presentación	xiii
Discursos de ingreso	
Periodismo y literatura, orillas de un mismo río Discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua <i>Juan Carlos Salazar del Barrio</i>	3
Respuesta al discurso de ingreso de Juan Carlos Salazar del Barrio <i>Mariano Baptista Gumucio</i>	43
Glosa a un poema de Rubén Vargas Portugal Discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua <i>Benjamín Chávez Camacho</i>	51
Respuesta al discurso de ingreso de Benjamín Chávez Camacho <i>Diego Valverde Villena</i>	69
Evocación de nuestros académicos	
Luis Ramiro Beltrán, el adelantado <i>Juan Carlos Salazar del Barrio</i>	77
Raúl Rivadeneira Prada, pionero en el estudio de la comunicación social <i>Juan Carlos Salazar del Barrio</i>	83

Contribuciones al número

Ensayos y Estudios

El fetichismo del apóstrofo: primeras reflexiones hacia una grafémica del español de Bolivia <i>Bruce Aramayo Vallejos</i>	91
La conjunción coordinante «o» en contexto de atenuación e intensificación. Casos en discursos públicos de la pandemia en Argentina <i>Claudia Borzi</i>	109
Orden, estructura y sentido textual <i>Juan Marcelo Columba Fernández</i>	131
Guillermo Francovich: metahistoria, drama histórico y ensayo filosófico <i>Óscar Rivera-Rodas</i>	137
Anticipación elegíaca, fortuna e imperio en <i>La Araucana</i> de Alonso de Ercilla <i>Eduardo Hopkins Rodríguez</i>	173
La presencia de don Quijote en la poesía boliviana contemporánea: un breve panorama <i>Carlos Mata Induráin</i>	219
Miedo, nostalgia y poder en la narrativa de Leonardo Padura <i>Ana María González Mafud y Carlos F. Martí Brenes</i>	241

La cultura Suhrkamp y sus curiosas derivaciones	253
<i>H. C. F. Mansilla</i>	
.....	

Los Balcanes en agraz y la primera Guerra Mundial	265
<i>Jorge V. Ordenes-Lavadenz</i>	
.....	

Literatura

Canciones de guerra	269
<i>Guillermo Ruiz Plaza</i>	
.....	

Exploraciones del yo (selección)	275
<i>Nicolas Ewel Claros</i>	
.....	

Noche Santa	293
<i>Juan Javier del Granado</i>	
.....	

Poemas escogidos	295
<i>María Cristina Botelho Mauri</i>	
.....	

Narrativa breve (Selección de <i>Los árboles de hielo</i>)	305
<i>María Cristina Botelho Mauri</i>	
.....	

Reseñas bibliográficas

Hang Kang; <i>La vegetariana</i>	317
<i>María Cristina Botelho Mauri</i>	
.....	

Actividades de los académicos de número

Actividades de los Académicos de Número De marzo de 2024 a marzo de 2025	321
---	-----

Memoria institucional

La Academia Boliviana de la Lengua en el año 2024	333
---	-----

Proyectos editoriales contemporáneos en Bolivia Discurso pronunciado en el día del idioma español <i>Juan Marcelo Columba Fernández</i>	337
---	-----

Entrega de tablilla de reconocimiento a la Dra. Ximena Soruco Sologuren por su obra de edición e investigación crítica <i>Carlos Medinaceli</i> , <i>Ensayos Reunidos (1915-1930)</i> <i>Tatiana Alvarado Teodorika, Alba María Paz Soldán Unzueta</i> y <i>Hugo César Boero Kavlin</i>	343
---	-----

Presentación

Finaliza el tercer año del mandato del directorio dirigido por D^a. España Villegas Pinto, y con la satisfacción del deber cumplido entregamos el volumen 33 del *Anuario de la Academia Boliviana de la Lengua* correspondiente a la gestión 2024.

Los materiales que presentamos en esta oportunidad forman un cúmulo de trabajos que aportan análisis lingüístico general, lingüística del texto y de conectores lógicos, contextualización histórica y análisis de textos, análisis de composición de estructuras metahistóricas, estudios comparados de géneros literarios y de sus combinatorias (como la relación entre historia y literatura, o entre periodismo y literatura), así como también reflexión teórica, testimonio crítico y vivencial, descubrimiento filosófico, arte literario e incluso, información útil. Todos ellos merecen ser conservados por su capacidad de generar nuevas perspectivas de renovación, mirada crítica y también de transformación necesaria.

Este *Anuario* 33 constituye un número que conservando el espíritu de quienes nos han antecedido en la labor de editar el *Anuario de la Academia Boliviana de la Lengua*, mantiene además la estructura de anteriores números y –si decimos que incluye por ejemplo un análisis de la realidad de la participación del castellano boliviano en el contexto del panhispanismo actual, y viceversa, que también incorpora un análisis de las formas de recepción de textos universales como *El Quijote* por parte de intelectuales bolivianos– el espíritu de servicio a la literatura y lingüística bolivianas, sin descontextualizarse del mundo.

Los autores que publican en este volumen, siendo académicos de número, académicos correspondientes y también invitados por nuestra corporación para participar en el número, han concurrido desde distintos países. Ellos, desde Cuba, Perú, Argentina, Estados Unidos, España y Bolivia, hacen del *Anuario de la Academia Boliviana de la Lengua* un espacio de convergencia e intercambio internacional, trayendo problemáticas que no sólo nos hacen ver nuestro mundo y nuestra

historia de manera más amplia, sino que hacen de esta publicación, también un repositorio de recepción y difusión de desarrollos y expresión propuestos como de interés universal para un repertorio de públicos interesados en el tipo de contenidos que aquí se publican, siempre bajo la lógica de recibir el aporte de conocimientos, pensamientos y obras que al compartirse con un colectivo de intereses temáticos, se conviertan en aportes valiosos para el dominio de conocimiento común de los interesados. Esto es, sea que, con punto de partida en casos observados, estuvieran elevando generalizaciones postulantes a constituirse en teorías científicas asociadas a esos casos; sea que estuvieran trayendo nuevo conocimiento sobre el modo de acontecer de asuntos, procesos o realidades colectivizables bajo la influencia de algún orden mayor que los subsume como casos de algo que interesa a todos conocer y entender; sea que estuvieran aportando, desde una mirada local, elementos de interés que, al ser compartidos, exijan reformular marcos de conocimiento o de interpretación más generales ya existentes; sea que su intención de comunicar experiencias o visiones, al ser compartidas, convoquen a comunidades amplias que se reconozcan en el acto de entender, interrogar o reelaborar lo común; sea que, desde la particularidad irreductible de sus expresiones poéticas o artísticas, ofrezcan formas sensibles de verdad que puedan interpelar universalmente al espíritu humano y a su entendimiento.

Se hace por ejemplo llamativo en el número, el hecho de que sin perder la perspectiva filológica para abordar sus respectivos temas, haya interesado a autores de dos países evolucionados con dos tipos de historias diferentes, el tratar sobre puntos de vista asociados a describir sensibilidades emergentes con respecto a la noción del socialismo en el momento presente, permitiendo entender regularidades en la evolución de la sensibilidad común con respecto al concepto, a pesar del hecho de desarrollar sus estudios con enfoques diferentes que, en el contexto de este número, llegan a producir una riqueza complementaria que bien se podría llamar intertextualidad «inconsciente» por no haber sido premeditada. Lo mismo sucede con los trabajos que mencionan a Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela en este mismo volumen.

Ahora bien, en complemento a todo lo dicho, el hecho de que al contar el número no sólo con el recojo y publicación de los discursos de ingreso (verdaderas disertaciones magistrales de los ahora miembros numerarios D. Juan Carlos Salazar

del Barrio y D. Benjamín Chávez que ingresaron a la Academia en el año 2024) y las respectivas respuestas brindadas a ellos por D. Mariano Baptista Gumucio y por D. Diego Valverde Villena respectivamente, sino también con la recuperación y conservación de la memoria nuestros académicos tanto a través de nuestra sección de Evocación así como de recojo de sus actividades del año, además de proporcionar, así sea con brevedad información de la memoria institucional de nuestra corporación, el número cumple con las finalidades para las que ha sido creado el *Anuario de la ABL* dentro del contexto de objetivos que hacen a la Academia Boliviana de la Lengua y que son los siguientes según dicta nuestro Estatuto:

- a) Realizar y promover el estudio e investigación de los problemas filológicos, lingüísticos y literarios del idioma español, en general, y de sus particularidades en Bolivia.
- b) Reconocer la contribución de las personalidades bolivianas y las vinculadas a Bolivia en los ámbitos mencionados y estimular la creación lingüística y literaria de sus miembros y de otras personas actuantes en el país o vinculados a él por su trabajo intelectual.

Y

- c) Contribuir al desarrollo de las culturas bolivianas, y su conexión con la cultura universal.

Nuestro volumen 33 constituye un número que, producido en plena época digital, ha contado con el apoyo de algunos de los miembros de número de la Academia Boliviana de la Lengua, quienes han propiciado condiciones como para que existan unos cuantos ejemplares impresos «por demanda» sobre soporte vegetal, a fin de que se pueda conjurar el sino incierto de la sostenibilidad de los contenidos del mismo en el tiempo sólo «en línea». Ellos garantizan que los trabajos contenidos en este volumen –sin descartar que el beneficio de que su aparición «en línea» asegurará su difusión con creces, más allá de lo que una simple publicación en físico habría podido ofrecer–, se conservarán impresos como referencia documental sólida en el tiempo, para bien de la memoria histórica de la Academia Boliviana de la lengua, y el respeto a la producción

intelectual tanto de nuestros invitados a participar en el número, así como de los miembros de la Academia que han confiado la publicación de sus trabajos en este medio de expresión.

El contar con ejemplares impresos al momento de publicar los trabajos mencionados «en línea», brinda la seguridad de que lo que se sube a la red tiene como referente un soporte, que sin poder ser sustituido ni desplazado en su función de fuente escrita impresa extradigital por la proyección (icónico referencial) de su imagen en línea (sólo visible en una pantalla de computadora), constituye *ceteris paribus* un medio permanente de conservación de la información contenida en dichos trabajos con independencia de la sostenibilidad de la información codificada y sólo legible en base a sistemas eléctricos. La presencia de materiales impresos, para quienes requieren tener una referencia tangible de que la información obtenida de internet que se va a mencionar en una bibliografía, cuenta con el respaldo de que existe una versión extradigital que asegura la sostenibilidad de la referencia de la información que se utiliza y menciona como existente en alguna biblioteca, permite –cuando se trata de escribir y producir trabajos especialmente serios– la cita y mención segura de lo publicado en línea, independientemente de las formas de duración que, con dependencia de su financiamiento, por una parte, y de sus procesos de obsolescencia y sustitución tecnológica por otra, los materiales digitales puedan llegar a tener en la red en el tiempo, y constituye una garantía de que asimismo –visto desde el análisis de la referencialidad de los textos– las fuentes de las referencias exofóricas, endofóricas o también de combinaciones de éstas que se puedan estudiar, o a las que se les pueda dar seguimiento a partir del uso de los materiales publicados en línea, puedan ser siempre localizadas fuera de la red, como un beneficio que siendo de interés filológico y epistemológico (evidentemente), permite hacer innecesarios los reparos y escrúpulos que provocan a muchos el tener que mencionar y citar fuentes que contando incluso con prestigio académico asociado, pero implicando su potencial y posible desaparición y dificultad para volver a encontrarlas en el largo plazo, fueran sólo publicadas en el espacio electrónico, sin garantía de tener permanencia física, y menos electrónica, si se abandonan; a diferencia del papel, que antes de deteriorarse en definitiva, puede durar siglos si se lo manipula y almacena en condiciones y lugares de conservación adecuados.

Dicho esto cabe simplemente agradecer a las personalidades invitadas y a los miembros de la Academia que se han interesado en enriquecer esta publicación con sus contribuciones y a D. Juan Carlos Salazar del Barrio por todo el apoyo y seguimiento brindado durante el proceso de elaboración de este número. Permítaseme entonces terminar esta presentación, diciendo que lo que se encierra en este número son gemas preciosas que nos motivan a invitar a hacer del mismo, un material de lectura *in extenso*.

Hugo César Boero Kavlin
Secretario de la Academia Boliviana de la Lengua
Coordinador del Número



Discursos de ingreso



Periodismo y literatura, orillas de un mismo río

Discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua¹

| Juan Carlos Salazar del Barrio

Señora Directora de la Academia Boliviana de la Lengua, Doña España Villegas; distinguidas académicas y académicos, invitados especiales, señoras y señores.

Para mí es un honor ocupar una silla de una institución de tan grande prestigio, como es la Academia Boliviana de la Lengua, que cobijó a tantos y reconocidos intelectuales a lo largo de su casi un siglo de vida, y a colegas que dieron brillo al periodismo boliviano, como Luis Ramiro Beltrán, Huáscar Cajías, Juan Quirós, Alberto Bailey, Walter Montenegro y Raúl Rivadeneira, que ya no están con nosotros; a Mariano Baptista Gumucio, Mario Frías Infante, Armando Mariaca y a otros, hoy alejados de nuestra tierra, como Pedro Shimose y Óscar Rivera Rodas.

Agradezco profunda y sinceramente a los académicos y académicas que hicieron posible mi incorporación, en especial a la poeta y narradora María Cristina Botelho Mauri y a la filóloga Tatiana Alvarado Teodorika, quienes de manera generosa propusieron mi nombre. Y, por supuesto, a Mariano Baptista Gumucio por haber aceptado responder a mi disertación, actitud que compromete mi gratitud.

Es también un honor heredar la silla que ocupó durante 30 años el querido y entrañable *Paulovich*, Alfonso Prudencio Claure, y una enorme satisfacción que el asiento asignado corresponda a la emblemática eñe mayúscula (Ñ), la letra reina de nuestra lengua, sin la cual muchos vocablos perderían su fuerza expresiva, porque la virgulilla que adorna a nuestra querida eñe, no es un simple signo

¹ Disertación de ingreso leída el 19 de septiembre del 2024 en el salón de actos de la Asociación de Periodistas de La Paz

ortográfico, sino la *seña* –nunca mejor dicho– que da identidad y sentido a más de 15.700 palabras de nuestro vocabulario.

Como dijo Gabriel García Márquez hace más de un cuarto de siglo, cuando la Comunidad Europea intentó eliminar esa letra de los teclados de las computadoras para uniformar la escritura de los países miembros, «la *eñe* no es una antigualla arqueológica», sino «un salto cultural de una lengua romance que dejó atrás a las otras al expresar con una sola letra un sonido que en otras lenguas sigue expresándose con dos».

En reivindicación y homenaje a la *eñe*, el poeta argentino José Luis Najenson nos regaló una ingeniosa oda, que dice:

*Si no he de escribir sueño ni cariño ni mañana,
ni antaño, ni retoño si no puedo nombrar
a todo niño ni restañar las tardes del otoño;
si ni siquiera he de añadir a España
donde el mapa de Europa se despeña
en colombino mar, ninguna hazaña
podré contar con la debida seña.*

Y sí, es la *eñe*, la decimocuarta letra y la undécima consonante de nuestro alfabeto, la que hoy me permite evocar y rendir homenaje a *Paulovich*, mi antecesor en la silla académica.

Porque sin la *eñe*, no podríamos describirlo como lo que verdaderamente fue: un ser *entrañable*, un *señor* a carta cabal.

Tampoco su amigo y mentor, el crítico y académico Juan Quirós, hubiese encontrado la palabra justa para describir lo que hizo a lo largo de su carrera profesional: una *hazaña*, la *hazaña* que significa hacer humor en un país, como él mismo dijo, en el que abundan «los tontos graves y solemnes».

Y yo no podría describir el sentimiento que embarga a sus miles de lectores: la *añoranza* de su *Noticia de perfil*, la que nos permitió digerir durante muchos años el mal sabor que nos dejaba la «noticia de frente» de la actualidad política de nuestro *Typical país*, como él lo llamaba.

Periodista de vocación, escritor de oficio, funcionario público circunstancial y político de ocasión como diputado, concejal y diplomático, *Paulovich* siguió la vida política nacional de frente y de perfil, y fue un testigo privilegiado de la historia boliviana de la última mitad del siglo XX y de los primeros lustros del XXI.

Pese a la ceguera que le afectó en los últimos años de su vida, escribió *La noticia de perfil* tres veces a la semana durante seis décadas. Dejó de hacerlo al acercarse a los 90 años. A ojo de buen cubero, según me dijo en una ocasión, calculaba haber escrito más de 10.000 columnas.

Si bien hizo «periodismo serio» y ejerció el oficio desde las jefaturas de Información y Redacción de *Presencia*, es reconocido como maestro del periodismo humorístico, concretamente del humor político. Pedro Shimose lo compara con Gustavo Adolfo Otero (*Nolo Beaz*) y Walter Montenegro (*Buenavista*).

Como afirmó el académico Armando Soriano Badani en el prólogo al *Diccionario del Cholo Ilustrado*, uno de los libros emblemáticos de nuestro homenajeado, «ni siquiera el periodismo cotidiano, en el difícil género que cultiva», es decir el humor, pudo «agotar su vena, que fluye con atractiva y penetrante jovialidad que cautiva a su numerosa legión de lectores».

Paulovich tenía la teoría de que el periodista no nace ni se hace. Él decía que más bien «se deshace» en su afán de escribir de manera «clara, concisa, precisa, fluida y directa», como manda la regla número uno de todo manual de estilo periodístico, una norma que, a su juicio, termina siendo una trituradora de las aspiraciones literarias de los jóvenes periodistas.

Pero ese no fue su caso. *Paulovich* nació periodista y se hizo periodista, pero nunca se «deshizo», porque fue un cultor del buen escribir e incursionó con éxito en la literatura y el periodismo literario.

Todos lo conocían por su columna humorística y por sus libros, como *Bolivia, Typical país*, *Rosca, rosca, ¿qué andas haciendo?*, *Cuán verde era mi tía*, *Conversaciones en el motel* y *El diccionario del cholo ilustrado*, entre otros, que su autor definía como «obras hualaychas».

Sin embargo, muy pocos saben que en 1957 ganó el primer premio del concurso de cuentos de Navidad de la Alcaldía de La Paz con un relato titulado *Cuento de Navidad de Alalaypata*, y que en la década de los 60 publicó en *Presencia Literaria* una serie de 38 semblanzas de personajes de la época bajo el título de *Apariencias*, ilustradas con dibujos a mano alzada —algo que también pocos saben— del poeta Pedro Shimose. Los textos fueron recogidos posteriormente en un libro bajo el mismo título, *Apariencias*, hoy agotado.

Gracias a él conocí, cuando yo era todavía estudiante, a los personajes de la cultura, la sociedad y la política de la época, descritos con ingenio, precisión y maestría. Y, claro, ¡faltaría más!, con humor.

Por él supe, antes de conocerlos, que Alcira Cardona era un «pequeño trozo mineral de estaño con sangre de poesía en sus innumerables venas»; que Augusto Céspedes, apodado *El Chueco*, era «nuestra torre inclinada de Pisa»; que Porfirio Díaz Machicao era «escritor, periodista y gordo», que Marcelo Quiroga Santa Cruz pudo haber sido «un Simón Bolívar, si no fuera porque era demasiado grave», y que Jaime Sáenz era un «ángel caído, echado de este infierno terrenal y habitante de paraísos artificiales».

Lo conocí en esa época, a mediados de los 60, él como periodista consagrado y yo como aprendiz del oficio, en las tertulias del café La Paz. La lectura de sus *Apariencias* me indujo a la práctica de ese gran género periodístico que es la semblanza.

En 1979, publicó, «con las indulgencias de la Academia Boliviana de la Lengua», como aclaró en la primera página, su *Diccionario del cholo ilustrado*, un compendio —según decía— de «palabras, palabritas y palabrotas, cuyo significado debe conocer el hombre boliviano y el gringo en Bolivia».

En el prólogo, Don Armando Soriano Badani escribe que *Paulovich* «inventa o revela una suerte de risueñas acepciones al impresionante catálogo de dicciones que consigna este curioso diccionario cholo, que constituye verdadero tratado de una caricaturesca semántica de bolivianismos».

Siempre me pregunté cuántos de los 2.809 bolivianismos incorporados en la última edición del *Diccionario de la Real Academia Española* tienen su origen en

la obra de *Paulovich*. Probablemente varios, aunque no con la misma definición con la que aparecen en el pulcro y recatado glosario de nuestra institución madre.

Juan Quirós y Soriano Badani describen de manera perfecta la «apariencia» de nuestro homenajeado.

Quirós afirma que todo humorista es un psicólogo y que *Paulovich* era «un psicólogo de cuerpo entero». Soriano Badani coincide con él cuando lo define como un «impenitente explorador del alma popular».

Obviamente, él no estaba de acuerdo con ellos y se autodefinía a su modo. «Hualaycho», como era, decía que adoptó un seudónimo para no avergonzar a sus mayores, que tenía a «cholas, monjas, mujeres de los políticos y chicas del *strip-tease*» como sus «heroínas favoritas», que calzaba 40 porque «desarrollaba mucho trabajo intelectual», que entre las flores le gustaban las camelias, «siempre y cuando no tuvieran joroba», y que sus pájaros favoritos eran los pichones, porque «los sirven muy bien en Cochabamba».

Hoy lo recuerdo como lo que era, un amigo *entrañable*, un *señor* del periodismo, el *Entrañable Señor de la Eñe*.

*

Me inicié en el periodismo en radio Fides, en la legendaria redacción del padre José Gramunt de Moragas, en mayo de 1964. Mis compañeros de trabajo eran los poetas Julio de la Vega (1924-2010) y Óscar Rivera-Rodas, quienes se encargaban de redactar las noticias internacionales para los boletines de la emisora. Los recuerdo con unos enormes auriculares, conectados a un antediluviano aparato de radio Telefunken, transcribiendo la información que transmitía la BBC de Londres.

Julio de la Vega ya había publicado *Temporada de líquenes* (1960), con el poema que da título al libro sobre la «mancomunada soledad que nos arrastra a paraísos de la noche», y Rivera-Rodas preparaba *Dársena en el tiempo* (1966), su primer poemario, escrito «desde el mar del amor y desde el amor de mar».

En otra redacción igualmente emblemática, la del diario *Presencia*, Pedro Shimose, mano derecha del crítico Juan Quirós (1914-1992), también alternaba la

labor periodística con la producción literaria. Orfebre de la palabra, como Rivera-Rodas y Julio de la Vega, había debutado con *Triludio en el exilio* (1961), libro en el que evocaba un destierro existencial que años después se convertiría en desarraigo físico y geográfico.

A esa misma redacción se incorporarían tiempo después Jesús Urzagasti (1941-2013), concentrado entonces en su primera novela, *Tirinea* (1967), la historia de esa «llanura solitaria, con árboles fogosos y cálidas arenas expulsadas del fondo de la tierra», y el joven abogado Raúl Rivadeneira Prada (1940-2017), quien se disponía a publicar sendos textos sobre periodismo y opinión pública que se convertirían en clásicos de la comunicación.

Mery Flores Saavedra, la sonetista de los silencios de Dios, era redactora de *El Diario*, y Jorge Suárez (1931-1998) trabajaba en *El Mundo* de Cochabamba, donde había publicado *¡Hoy Fricasé!* (1953), en colaboración con Félix Rospigliosi, y *Melodramas auténticos de políticos idénticos* (1960).

Era la época en que los poetas se ganaban la vida escribiendo noticias y los aspirantes a escritores jugábamos a las letras como aprendices de periodistas.

A Manuel *Manu* Leguineche (1941-2014), corresponsal de guerra español, periodista trotamundos y cronista de mil historias, no le llamaba la atención el ejercicio de ambos oficios a tiempo compartido, porque –según decía– «el periodismo y la literatura son orillas de un mismo río»², una hermosa descripción de la simbiosis de los dos lenguajes, que hoy tomo prestada para el título de esta ponencia.

Leguineche no era el único que pensaba así. En palabras del periodista mayor, Gabriel García Márquez, el periodismo y la literatura «son hijos de la misma madre, la narrativa»³; dos caras de la misma medalla, a decir de Graham Greene; «rama y tronco, que no pueden vivir por separado», según José Acosta Montoro, un escritor y periodista español que navegó en ambas aguas.

2 Salazar del Barrio, Juan Carlos, *Semejanzas*, Ed. Plural, La Paz, 2018, p. 68.

3 Las citas de Gabriel García Márquez, excepto las que señalan expresamente la fuente, han sido tomadas de la Fundación Gabo (<https://fundaciongabo.org/es>).

También para Jorge Suárez eran oficios complementarios. Según Luis H. Antezana, prologuista de su *Obra Completa*, el autor de *El otro gallo* los concebía como «dos formas de escritura, dos formas de habitar el mundo»; dos constantes que lo acompañaron a lo largo de toda su vida: «su pasión y profesión, el periodismo, y su destino, la literatura»⁴.

Antezana pudo haber dicho lo mismo de Augusto Céspedes (1904-1997), Walter Montenegro (1912-1991) o Mariano Baptista Gumucio, tres periodistas de la misma generación que siguieron el mismo derrotero. O de René Bascopé (1951-1984) y Alfonso Gumucio. O de Amalia Decker, Verónica Ormachea, Lupe Cajías, Liliana Colanzi y Magela Baudoin, grandes escritoras que, como los anteriores, ensayaron sus primeras letras en un periódico.

La lista de los periodistas que sucumbieron a la tentación literaria, de quienes convirtieron su pasión en destino, es larga, no solo en Bolivia, sino en todo el mundo, porque, como dijo el escritor y periodista español Ramón Pérez de Ayala (1980-1962), «no hay literato que no tenga algo de periodista, ni periodista que no tenga algo de literato»⁵.

En una ponencia presentada en un seminario sobre *Retórica, Literatura y Periodismo*, Fernando López Pan y Jorge Rodríguez, dos estudiosos del tema, recordaron que los periódicos no solo son soporte de obras literarias, sino que abundan los literatos que se iniciaron en la prensa:

La literatura es una de las herencias del periodismo (...). Algunos periodistas, sin abandonar su oficio, también escriben literatura, en su mayoría de tipo narrativo (...). El periodismo es para algunos literatos el paso previo, el primer peldaño de acceso a la literatura (...), para muchos escritores, el periodismo es una buena escuela de estilo⁶.

4 Suárez, Jorge, *Obra reunida*, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, La Paz, 2017, p. 16.

5 Fontán, María, *Literatura y periodismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_04/02022004_02.htm).

6 López Pan, Fernando/Rodríguez, Jorge, «Periodismo literario, una aproximación desde la Periodística», en: *Retórica, Literatura y Periodismo, Actas del V Seminario Emiliano Castelar*, Cádiz 2006, p. 223.

Juan Villoro, uno de los grandes cronistas mexicanos, solía referirse con humor a este doble oficio cuando hablaba de sí mismo: «El escritor de crónicas –decía– es un cuentista o un novelista en apuros económicos».

El periodismo nació para contar historias. «¿En qué consiste ser periodista? ¿Qué necesito hacer?», le preguntó el joven Mark Twain al director del diario de su pueblo cuando decidió ganarse la vida como reportero después de probar suerte en otros oficios. «Salga a la calle, mire lo que pasa y cuéntelo con el menor número de palabras», le respondió el experimentado editor. Es lo que hizo el novel periodista y futuro escritor a partir de ese momento. Mirar lo que ocurría en la calle y describir los hechos de los que era testigo.

El periodista es un contador de historias. Mirar y contar está en la esencia del relato periodístico, porque el periodismo busca satisfacer un instinto básico del hombre: el instinto de estar informado.

John Carlin, un «contador de historias» de profesión que recorrió medio mundo como corresponsal de varios medios ingleses, solía decir que el periodismo es el oficio más antiguo del mundo, no otro, porque nació en la época de las cavernas, cuando un miembro de la tribu narraba a sus familiares la aventura de la última caza de mamuts.

El hablador, cuya historia recoge Mario Vargas Llosa en su novela homónima, era un «contador de historias». Recorría la selva de la Amazonía llevando de una comunidad a otra las novedades que recogía a su paso por las aldeas de la región.

Heródoto (484 a.C.-425 A.C.), quien narró lo que vio y escuchó en sus viajes por el mundo antiguo, es considerado el «padre de la historia», pero su nombre bien podría figurar en los anales del periodismo como el primer «corresponsal viajero» de que se tenga memoria. En el *Libro de Euterpe*, describe su quehacer: «Cuanto llevo dicho hasta el presente es lo que yo mismo vi, lo que supe por experiencia, lo que averigüé con mis pesquisas». Es decir, lo que hace todo reportero.

Y si el periodismo nació para contar historias, el género que adoptó desde épocas tempranas fue el de la crónica, un formato que está en el origen mismo del relato testimonial y literario.

La historia del diluvio universal, que recoge el Génesis, escrito en el siglo V antes de Cristo, es la crónica de una catástrofe natural, un texto magistral de apenas 650 palabras.

Para el filólogo español José Luis Chamosa, catedrático de la Universidad de León, citado por la agencia de noticias EFE, el relato bíblico de Caín y Abel es la primera narración que reúne los elementos propios de la novela negra: pecado, crimen y castigo, un hecho en el que Dios actúa de juez y fiscal al interrogar, juzgar y condenar al autor del crimen fratricida.

Y crónicas son los evangelios que recogen la vida de Jesús. El evangelio de la multiplicación de los peces y los panes, de escasas 200 palabras, podía haber sido un reportaje dominical de haber existido un periódico en los tiempos del evangelista Marcos. Como dice Juan Villoro, Lucas, «el más narrativo» de los cuatro evangelistas, actúa como un verdadero reportero: «Reúne las piezas de un mosaico disperso a partir de múltiples declaraciones y del testimonio de un testigo»⁷.

Si nos atenemos a la definición que ofrece Lorenzo Gomis en su *Teoría del Periodismo*⁸, en sentido de que «un hecho se convierte en noticia en el momento en que es interpretado en forma de un texto breve y autónomo», la elección de Matías como sustituto de Judas, narrada por Lucas en los Hechos de los Apóstoles, es técnicamente una «noticia».

En ese hecho, convertido en una «noticia» de 288 palabras en el Nuevo Testamento, se inspiró Julio de la Vega para ofrecernos una hermosa novela: *Matías, el apóstol suplente* (1971).

Como recuerda el crítico literario y filósofo español Jordi Llovet en el prólogo a *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación* de Albert Chillón, «muchas novelas escritas desde el siglo XVII hasta el siglo XX, por no decir hasta nuestros días, parten de un suceso, es decir, fueron antes noticia que novela»⁹.

7 Villoro, Juan, «La crónica, ornitorrinco de la prosa», *La Nación/Suplemento cultural*, 22 de enero de 2006.

8 Gomis, Lorenzo, *Teoría del periodismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 38.

9 Chillón, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Barcelona, 2014, p. 15.

La noticia es un «recorte de la realidad», esencia y materia prima del relato periodístico, cuyo desarrollo alcanza su plenitud narrativa en los géneros propios del periodismo interpretativo, como la crónica, el reportaje o la semblanza, que permiten «recrear» un hecho en la doble acepción del término: la de «crear o producir de nuevo algo» y la de «divertir, alegrar o deleitar» con la reconstrucción.

La crónica como tal, tanto en su denominación como en su contenido, nació en América y se expresó en español, con las narraciones sobre la conquista y la colonia compiladas en las denominadas «crónicas de Indias». De ahí su larga tradición en el continente, con Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guamán Poma de Ayala, Pedro Cieza de León, Bernal Díaz del Castillo, Bernardino de Sahagún, Bartolomé de las Casas y otros, fundadores de una saga que tuvo grandes exponentes en los siglos siguientes, como Rubén Darío (1867-1916) y José Martí (1853-1895), máximos representantes del modernismo latinoamericano, citados frecuentemente como los «nuevos cronistas de Indias».

Es precisamente Albert Chillón, un ensayista y catedrático de Teoría de la Comunicación de la Universidad de Barcelona que ha estudiado de manera sistemática las relaciones entre ambas disciplinas, quien sostiene que «el periodismo literario recibió aportaciones de la vieja crónica literaria y de su moderna adaptación periodística».

La crónica es, sin duda, la herencia más directa que el periodismo escrito moderno ha recibido de la literatura testimonial y de la historiografía precientífica (...). La crónica es un género viejísimo, tan antiguo como la voluntad de dar testimonio sobre la sociedad y, en cierta manera, la forma más espontánea de relatar acontecimientos (...). La vigencia de la crónica en el periodismo moderno es notoria¹⁰.

Es el género que más se acerca a la literatura, el más rico del periodismo, porque se vale de técnicas similares para la reconstrucción de escenarios, situaciones, ambientes y personajes, con un estilo libre, sin fronteras. El periodista e historiador británico Timothy Garton Ash lo define como «la literatura de los hechos».

10 Chillón, Albert, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999, p. 121.

Para muchos teóricos del periodismo, crónica es sinónimo de reportaje, pero para otros son géneros diferentes, porque, si bien ambos son narrativos y descriptivos, la crónica se caracteriza, precisamente, por los recursos estilísticos, el ritmo del relato y la utilización de elementos y figuras propias del lenguaje literario.

Según el citado Albert Chillón, la crónica «conjuga agilidad y eficacia periodísticas con elaboración literaria», un rasgo que «históricamente ha caracterizado al género». El cronista –agrega– «ordena los hechos sin trabas ni pautas, partiendo, por ejemplo, de una anécdota o bien de una disgregación personal, y escribe tan libremente como sabe, aplicando una voluntad de estilo que trasciende la mera relación de datos y testimonios».

Como escribió Gumucio Dagron a propósito de mi libro de cuentos *Figuraciones*:

(La crónica) se nutre de hechos reales para convertirlos en el lenguaje universal de la narrativa de ficción (...). La misma experiencia vital que nutre la crónica de un periodista acucioso, desarrolla la creatividad de un narrador para quien el lenguaje no es un desafío, sino un río sobre el que navega con despreocupada soltura¹¹.

Villoro lo describe como un género híbrido, el «ornitorrinco de la prosa».

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la –voz de proscenio–, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona¹².

11 Gumucio Dagron, Alfonso, «De la crónica a la ficción poética», *Página Siete/Suplemento Le-tra Siete*, La Paz, 7 de agosto de 2022.

12 Op. cit.

El cronista se aparta de la frialdad, la neutralidad y la formalidad de la información de actualidad para rescatar y dar voz a sus protagonistas, para ponerle «rostro humano» a la noticia pura y dura, darle vida y color. «¡Hazlos reír, hazlos llorar! Provócales emociones», recomendaba el célebre editor Joseph Pulitzer a sus reporteros.

En palabras de Lorenzo Gomis, «el reportero se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después todo esto lo acerca al lector, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado, para que el público vea, sienta y entienda lo que ocurrió, lo que piensan y sienten los protagonistas, testigos o víctimas, y se haga cargo de lo que fue el hecho en su ambiente»¹³.

A García Márquez no le costó trabajo cruzar el río de la narrativa, pasar de una orilla a otra, del periodismo a la literatura, porque había descubierto que la historia contada en un reportaje o una crónica no solo podía llegar a ser igual a la vida, sino, más aún, mejor que la vida misma.

Es lo que le permitió escribir una crónica como un cuento y un cuento como una crónica. O una crónica como una novela. Como dijo Juan Villoro, García Márquez fue capaz de reportear «el rumor que dejaba el azúcar cuando subía a las naranjas».

En palabras de Néfer Muñoz Solano, profesor de Lenguas Modernas de la Universidad de Dallas, descubrió que es posible «novelar dentro del periodismo y reportear en la novela». O construir hipérboles de personajes y situaciones ficticias a partir de «la exageración de detalles y la precisión en las exageraciones»¹⁴.

Ernest Hemingway recomendaba a los futuros periodistas y escritores utilizar palabras sencillas y evitar las expresiones fatuas y ampulosas, los adjetivos

13 Op. cit. p. 46.

14 Muñoz Solano, Néfer, «García Márquez: El periodismo hiperbólico y la invención del diarismo mágico», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 47, num. 1, Costa Rica, 2021.

innecesarios, pero sobre todo les aconsejaba «no buscar mirlos blancos, ni grandes tragedias», porque «todos los mirlos son negros, todas las tragedias son grandes y todos los sucesos son importantes». García Márquez hizo todo lo contrario: encontró mirlos blancos, hombres con rabo de cerdo y mujeres que subían al cielo en cuerpo y alma; convirtió episodios insignificantes en sucesos y tragedias y... ¡logró ser verosímil!

Si la crónica recrea el escenario, la atmósfera y las imágenes de un acontecimiento, la semblanza da vida a sus protagonistas, dibuja su perfil, los ubica como personas de carne y hueso en el lugar de los hechos. Para lograrlo, el periodista se presta las herramientas y recursos de la literatura, como en la crónica, y también apela a sus métodos narrativos.

El gran retratista mexicano Juan Soriano, citado por el escritor e historiador Enrique Krauze, decía que el retrato es un «relámpago de vida», el fragmento de una existencia destinado a pervivir en el recuerdo. El propio Krauze sostiene que cada individuo es un «jeroglífico», cuyo significado puede ser descifrado e iluminado por esos «relámpagos». Es lo que hace el periodista al retratar a un personaje: descifrar el «jeroglífico», trazar un boceto, un bosquejo de la persona esbozada, para rescatar los retazos que conforman el derrotero de esa gran crónica que es la vida.

Como escribió Gumucio Dagron a propósito de mi libro *Semejanzas*:

(...) lo maravilloso de los retratos es que el retratista se mira en los personajes y no todos los lectores se dan cuenta de ello. Se retrata en los valores, en las aventuras, en las complicidades y en los sueños de los retratados. Por eso es que en lugar de semblanzas, le queda muy bien al libro el título *Semejanzas* (...). El autor dibuja como si tuviera en la mano un carboncillo. Esa cualidad de descifrar a los personajes hace la diferencia entre el retrato neutro de una enciclopedia y un relato vivido: la diferencia está en el testimonio, en la crónica personal y en la cercanía con la que se entrega un efusivo abrazo a un amigo.¹⁵

15 Gumucio Dagron, Alfonso, «Semejanzas, esbozos biográficos de gente poco común», *Journal de Comunicación Social*, vol. 6, num. 6, CibesCom, La Paz, 218, p. 230.

Si la semblanza recrea al personaje, la crónica reconstruye el escenario que da sentido y trascendencia a su existencia. Tal vez por eso, Augusto Monterroso (1921-2003), el gran maestro del micro relato, nos dejó dicho que «la vida existe para volverse cuento».

Tradicionalmente se acepta que el periodismo es una actividad que consiste en la obtención, tratamiento, interpretación y difusión de informaciones, a diferencia de la literatura, que es el «arte de la expresión verbal»; que el periodismo busca retratar la realidad y la literatura «inventar una ficción»; que en el periodismo destaca la función informativa y lo que importa en la literatura es la forma y la belleza de la expresión; que el ámbito de la literatura no es la realidad sino lo imaginario.

Pero, ¿realmente es así? ¿Son expresiones que se solapan una con otra o son diferentes, «dos formas de escritura, dos formas de habitar el mundo», como pensaba Jorge Suárez?

Graham Greene no encontraba diferencias entre el reportaje y la novela como formatos narrativos. «Yo no las veo –dijo en una ocasión–, salvo, quizá la invención de caracteres que supone la novela».

Hemingway, otro escritor que comenzó su andadura en el periodismo, al igual que Graham Greene y García Márquez, reivindicaba a su periódico, el *Kansas City Star*, como su verdadera escuela, donde –según decía– aprendió a escribir con «frases cortas y estilo directo, sin rodeos». Según Vargas Llosa, quien también hizo sus primeras armas en la prensa, el autor de *El viejo y el mar* le debía al periodismo «su estilo y su metodología narrativa: eliminar todo lo superfluo, ser preciso, transparente, claro, neutral, y preferir siempre la expresión sencilla y directa a la barroca y engolada»¹⁶.

Al referirse al doble ejercicio narrativo durante la entrega del Premio Gabo 2022 a Juan Villoro, el nicaragüense Sergio Ramírez, Premio Cervantes de Literatura, describió al premiado como «el novelista que escribe crónicas y el cronista que

16 Vargas Llosa, Mario, «Hemingway y las guerras», *El País*, Madrid, 19 de octubre de 2015.

escribe novelas», y a su estilo como «un todo literario y un todo crítico, donde la imaginación y el rigor solo se separan por un asunto de método»¹⁷.

La pregunta es si el relato periodístico se diferencia del literario únicamente por una cuestión de método; si entre ser periodista y literato, si entre difundir información y construir ficción, existe alguna frontera definida; si hay un género periodístico con rasgos particulares frente a otros géneros, o si se trata simplemente de los géneros literarios adaptados a un periódico.

El periodista español Eduardo Haro Tecglan, citado por Chillón, sostiene que «todo periodismo es literatura». Y cuando habla de periodismo —aclara—, se refiere a toda escritura, relato, crónica o narración de una noticia.

Será mala o buena, mejor o peor escrita, deleznable o admirable: pero es literatura (...). Por encima de los libros de estilo, de los redactores-jefe y de las facultades, la más leve noticia contada por el más triste de los redactores es un fragmento de la literatura cotidiana¹⁸.

Para Fernando López Pan y Jorge Rodríguez, son actividades e instituciones culturales distintas, pero admiten una hibridación entre ambas:

Ni el periodismo es solo discurso informativo ni la literatura es exclusivamente grandes obras de arte. Hay periodismo más allá de lo informativo y hay literatura más acá de lo artístico (...). Tanto la literatura como el periodismo sufren las inevitables transformaciones de los productos culturales (...). Las estrechas relaciones entre la literatura y el periodismo (...), efectivamente han cuajado en la hibridación entre periodismo y literatura conocida como periodismo literario¹⁹.

Ya en 1845, Joaquín Rodríguez Pacheco (1808-1865), en su discurso de ingreso a la Real Academia, se refirió al periodismo, su oficio, como un género independiente. Cincuenta años después, en el mismo escenario, otro escritor-periodista,

17 Ramírez, Sergio, «Juan Villoro, la música de las esferas», *El País*, 22 de octubre de 2022.

18 Apud: Op. cit., p. 265.

19 Op. cit., p. 232.

Eugenio Sellés (1842-1926), citado por Marta Palenque, profesora de la Universidad de Sevilla, afirmó que el periodismo «es la forma novísima de la literatura, la literatura de la actualidad», un género en sí mismo, porque es una suma de oratoria, poesía, historia, novela, crítica y drama:

El periodismo lo es todo en una pieza: arenga escrita, historia que va haciéndose, efemérides instantáneas, crítica de lo actual y, por turno pacífico, poesía idílica cuando se escribe en la abastada mesa del poder y novela espantable cuando se escribe en la mesa vacía de la oposición (...). Hemos de concordar en que es un género de literatura, aunque los preceptistas no lo hayan empadronado en su censo²⁰.

Juan Varela (1824-1905), autor de la célebre novela *Pepita Jiménez* y prologuista de Sellés en un par de obras, negaba la existencia de un género periodístico:

«Ser periodista es, sin duda, profesión u oficio, como ser ingeniero, abogado o médico. Es evidente, asimismo, que el periodista debe ser literato, un literato de cierta y determinada clase. Pero ¿se infiere de aquí que haya un género de literatura, distinto de los otros, que pueda y deba ser llamado género periodístico? Sobre eso es sobre lo que no estoy muy seguro, aunque si me inclino a algo es a negar que haya tal género. Lo que distingue al periodista de cualquier otro escritor, poco o nada tiene que ver con la literatura»²¹.

Sin embargo, para muchos es casi imposible establecer una frontera divisoria.

Rubén Darío defendió en su día esa teoría. Pionero de la crónica contemporánea, junto a José Martí, perteneció a la redacción del diario *La Nación* de Buenos Aires, para el que trabajó como redactor, articulista y corresponsal durante 25 años. «El periodista que escriba con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera», afirmó en uno de sus artículos periodísticos, más de 600, recopilados en una decena de libros. «Hoy y siempre un periodista y un escritor se han de confundir», escribió en otra ocasión.

20 En: Palenque, Marta, *Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/entre-periodismo-y-literatura-indefinicion-generica-y-modelos-de-escritura-entre-1875-y-1900/>).

21 Op. cit.

Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre (1866-1933) compartieron actividades periodísticas en el periodo de 1893-1898 en Buenos Aires, donde fundaron y dirigieron la *Revista de América*, en 1894, que solo alcanzó a publicar tres números.

Miguel de Unamuno (1864-1936) coincidió en la opinión de Darío cuando concedió categoría literaria al reportaje: «Es un género, llamémosle así, tan noble y tan artístico como el de la novela, el drama o la poesía».

Pero no todos opinaban lo mismo. Como recuerda la profesora Fernanda Tusa Jumbo en *El arte de narrar los hechos: periodismo literario*, Octavio Paz (1914-1998), con una larga trayectoria en el periodismo cultural como fundador y director de las revistas *Plural* y *Vuelta*, sostenía que «el periodismo y la literatura son géneros literarios distintos, cada uno regido por su propia lógica y estética»²².

En el mismo sentido, para Alejo Carpentier (1904-1980), quien ejerció el periodismo durante gran parte de su vida como columnista y crítico en *El Heraldo de Cuba*, «el periodista es un escritor que trabaja en caliente sobre la materia activa y cotidiana, rastrea el acontecimiento día a día, en cambio el novelista trabaja retrospectivamente, analizando el acontecimiento, contemplando la materia a la distancia, como un acontecer cumplido y terminado».²³

No son pocos los que sostienen que ambos quehaceres pueden convivir en un mismo texto; dependiendo de su calidad estética, el periodismo puede ser considerado como otro género literario.

En el prólogo a *Literatura y periodismo - Una tradición de relaciones promiscuas*, el primer libro de Albert Chillón sobre el tema, el periodista y escritor español Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), creador de la serie de novela negra que tiene al detective *Pepe Carvalho* como protagonista, reconoce la simbiosis y sostiene que es únicamente el lenguaje el que establece la diferencia entre uno y otro.

22 Tusa Jumbo, Fernanda, *El arte de narrar los hechos: periodismo literario*, p. 105, Ediciones UTMACH, Machala, Ecuador.

23 Op. cit.

El código lingüístico de lo periodístico implica una poética desveladora cuya bondad o maldad depende de lo innovador de la mirada y del lenguaje convocado, como ocurre con cualquier propuesta literaria²⁴.

Al intervenir en un congreso sobre literatura y periodismo en Jerez de la Frontera en 2016, el filósofo español Emilio Lledó Íñigo definió al periodismo como «el latido del tiempo», la definición más hermosa que yo conozco de mi oficio, y sostuvo que «la literatura y el periodismo son dos formas de lenguaje».

Somos lo que hablamos. Somos, esencialmente, memoria y lenguaje (...). El periodismo late con el tiempo inmediato, del día (en principio), y la literatura late con el tiempo mediado por nuestra imaginación, por nuestra mente, por nuestra memoria, por nuestra experiencia de lo que hemos sido. Somos, por tanto, memoria, somos hermenéutica, interpretación. Estamos continuamente interpretando (...). En el momento que sea, estamos siempre ejerciendo esa función desde nuestro lenguaje, desde el lenguaje que somos²⁵.

Para Llovet, «el periodismo nació como una derivación de la narración», como demuestra «la enorme calidad estilística de los textos impresos (...) y la precisa articulación de los párrafos y del conjunto» de los artículos de «los grandes narradores del siglo XIX y parte del XX que entraron en el terreno del periodismo, como Dickens, Thackeray, Baudelaire, Zola o Chesterton».

Uno de los autores que transitó por ambos territorios, tal vez el primero, es Daniel Defoe (1660-1731), polémico e influyente periodista como redactor del semanario *The Review*, más conocido por su novela *Robinson Crusoe* (1719) que por sus otras obras. Son muchos los críticos que consideran el *Diario de la Peste*, publicado por entregas en 1722, como el primer «reportaje novelado», combinación de ambas modalidades discursivas. En el *Diario de la peste*, convertido en un clásico del «género», Defoe reconstruye la epidemia de peste que asoló Londres

24 Vázquez Montalbán, Manuel, «Prólogo», p. 11. En: Chillón, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Barcelona, 2014.

25 Lledó Íñigo, Emilio, *Literatura... y periodismo*, *Actas del IX Congreso de Literatura y periodismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. p. 27. (<https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/periodismo-y-literatura--actas-del-congreso/>).

en 1665 a partir de datos reales y entrevistas a algunos de los supervivientes, en un relato que concilia el rigor informativo con el valor literario.

Hemingway recreó en las novelas *Fiesta* (1926) y en *Por quién doblan las campanas* (1940) la misma materia prima que utilizó en sus reportajes sobre los encierros taurinos de San Fermín (Pamplona) y la Guerra Civil española. La frontera entre la crónica y la ficción, entre el material documentado y su recreación literaria, es en ambos casos prácticamente imperceptible.

La descripción que abre *Por quién doblan las campanas* bien podría ser una crónica periodística:

Estaba tumbado boca abajo, sobre una capa de agujas de pino de color castaño, con la barbilla apoyada en los brazos cruzados, mientras el viento, en lo alto, zumbaba entre las copas. El flanco de la montaña hacía un suave declive por aquella parte; pero, más abajo, se convertía en una pendiente escarpada, de modo que desde donde se hallaba tumbado podía ver la cinta oscura, bien embreada, de la carretera, zigzagueando en torno al puerto. Había un torrente que corría junto a la carretera y, más abajo, a orillas del torrente, se veía un aserradero y la blanca cabellera de la cascada que se derramaba de la represa, cabrilleando a la luz del sol.

No solo eso. En el prólogo de *París era una fiesta*, un libro autobiográfico en el que narra sus aventuras y desventuras en la Ciudad Luz cuando «era pobre y feliz», Hemingway nos advierte: «Si el lector prefiere, puede considerar este libro como una obra de ficción. Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción deje caer alguna luz sobre las cosas que antes fueron narradas como hechos».

¿Cómo clasificar la obra cumbre de John Dos Passos (1896-1970), la trilogía *USA*? Tampoco tiene la estructura clásica de una novela.

En *Paralelo 42*, *1919* y *El gran dinero*, Dos Passos utiliza varios géneros para armar un retablo monumental de la sociedad estadounidense de principios del siglo XX y la Gran Depresión, un *collage*, en el que intercala la vida novelada de sus personajes con varios formatos periodísticos, como la crónica y la semblanza, e incluso con titulares y noticias de la prensa, letras de canciones, monólogos del autor y breves «noticieros» a manera de contexto y «voz de la

actualidad»²⁶. Dos Passos dijo que su obra pretendía recoger la «voz del pueblo», algo que también buscan los periodistas en su cobertura diaria.

Las arenas del Chaco, para citar un ejemplo más cercano, convirtieron al periodista Augusto Céspedes en narrador. Entró al escenario bélico para escribir la crónica del conflicto, como corresponsal de guerra, y salió con una colección de cuentos, *Sangre de Mestizos* (1936), que a juicio de Manuel Vargas Severiche es uno de «los dos libros fundacionales del cuento en Bolivia». junto a *Cerco de Penumbras* de Oscar Cerruto.

En «El pozo», el cuento emblemático de Céspedes, el autor utiliza los datos recogidos en el campo de batalla para crear una metáfora de la guerra. Es el reportero que da paso al narrador. Céspedes abre el relato del personaje de su historia, el *suboficial Miguel Navajas*, con una descripción en primera persona que es crónica y cuento al mismo tiempo:

Verano sin agua. En esta zona del Chaco, al norte de Platanillos, casi no llueve, y lo poco que llovió se ha evaporado. Al norte, al sur, a la derecha o a la izquierda, por donde se mire o se ande, en la transparencia casi inmaterial del bosque de leños plumizos, esqueletos sin sepultura condenados a permanecer de pie en la arena exangüe, no hay una gota de agua, lo que no impide que vivan aquí los hombres en guerra. Vivimos raquíticos, miserables, prematuramente envejecidos los árboles, con más ramas que hojas, y los hombres, con más sed que odio²⁷.

La polémica sobre la simbiosis de ambos lenguajes cobró un renovado vuelo con la aparición del llamado «nuevo periodismo», también conocido como «periodismo literario» y «literatura de no ficción», popularizado en la segunda mitad del siglo pasado por el periodista Tom Wolfe y otros escritores, como Gay Talese, Norman Mailer y, sobre todo, Truman Capote, quienes innovaron la narración periodística al introducir algunas técnicas de la literatura.

26 Dos Passos, John, *USA*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1984.

27 Céspedes, Augusto, «El Pozo», en: Vargas Severiche, Manuel (Antologador), *Antología del cuento boliviano*, p. 175 y ss, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, La Paz, 2016.

A Wolfe se le atribuye el nombre con el que se conoce al género, aunque él lo niega. «No tengo ni idea de quién concibió la etiqueta de –El Nuevo Periodismo– ni de cuándo fue concebida. A decir verdad, jamás me ha gustado esa etiqueta», escribió en el libro que le dedicó al tema, *El nuevo periodismo*²⁸. Dice que en realidad lo «descubrió» en los escritos de algunos de sus colegas del *New York Herald Tribune* y *Esquire*, quienes le mostraron que un artículo podía convertirse en un relato breve, transformarse en un cuento, y que un humilde reportaje podía leerse igual que una novela. Sí, exactamente, ¡igual que una novela!

Lo que me interesó no fue solo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve. Para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva²⁹.

El Nuevo Periodismo elevó la crónica a un primer plano y apareció como un auténtico eslabón, el «eslabón perdido» –digo yo–, entre el periodismo y la literatura, el vaso comunicante entre la crónica y el cuento, entre la crónica y la novela, como un «macrogénero» que agrupa en un solo texto a todos los géneros del periodismo: la crónica, la semblanza, la entrevista, la información y el análisis.

Nació en la década de los 60 como reacción a las «formas discursivas tradicionales» del periodismo convencional de la época, incapaz de asimilar los cambios que tenían lugar en la sociedad, especialmente en el seno de la naciente cultura *underground*.

Eran los años de las utopías, tiempos reivindicativos, con movimientos que cuestionaban el estilo de vida, la sociedad de consumo y el orden internacional surgido de la II Guerra Mundial, con los movimientos contraculturales *beatnik* y *hippie*, que postulaban la vida comunitaria y el activismo a favor de la paz y los

28 Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977, p. 38.

29 Ibid., p. 26.

derechos civiles, un activismo que se reflejaba no solo en las calles, sino, sobre todo, en los ámbitos de la cultura. Eran tiempos de desafío abierto a la jerarquía y a la autoridad.

Fue en esa misma época, en los años maravillosos de una década feliz, la de los 60, que dos escritores hasta entonces desconocidos, Juan Rulfo y García Márquez, convirtieron dos aldeas de fábula, *Comala* y *Macondo*, en referentes míticos de un «boom» literario de largo aliento.

Como sostiene Chillón, uno de los rasgos distintivos de esa época, bautizada como «posmoderna», es «la proliferación de formas de escritura estética y epistémicamente ambiguas, caracterizadas por la hibridación de géneros y de estilos, amén de por la difuminación de las fronteras entre lo cierto y lo falso, el documento y la fabulación, lo comprobable y lo inventado».

Y así debemos constatarlo nosotros hoy, con mayor razón todavía, cuando la tradicional promiscuidad entre la literatura y el periodismo ha extendido sus fronteras hacia un ancho territorio que rebasa el de la prensa y la cultura de masas clásica (...). Me refiero a la cultura mediática (...). Y también, por supuesto, a la incipiente «cultura transmedia», que de unos años a esta parte, en alas de la ubicua digitalización, está multiplicando las aleaciones y trasvases entre los distintos medios, y mutando los modos de producción, intercambio y acceso a los contenidos, sean narrativos, icónicos o discursivos³⁰.

En virtud de esos mismos cambios –también en opinión de Chillón–, «la literatura ya no es lo que era».

Para bien y para mal, con su formidable empuje, la industria cultural ha contribuido a transformar todos los eslabones que componen el campo literario, desde su ideación y escritura hasta su consumo y eventual disfrute, pasando por su producción y distribución. Desde principios de siglo (...), todas las artes clásicas han sido alteradas por el embate de la fotografía y el cine, la prensa y la radio, la publicidad y la propaganda, la televisión y, en las últimas dos décadas, por la expansión de la digitalización a todos los campos de la cultura y la comunicación, hoy ya prácticamente subsumidos en un omnipresente

30 Op. cit., p. 37.

ciberentorno (...). El arte de la palabra, en concreto, ha sufrido sensibles mutaciones, hasta el punto de que hoy cabe poner en tela de juicio la misma noción de «literatura», un concepto que hasta las primeras décadas del siglo XX parecía innecesario cuestionar³¹.

Hasta su aparición en la década de los sesenta, como dice Wolfe, nadie estaba habituado a considerar que un texto periodístico pudiera tener una «dimensión estética», con un tono y un clima propios del relato literario.

Wolfe resume en «cuatro procedimientos» la técnica del nuevo formato:

...la construcción escena por escena, contando la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica (...); registrar el diálogo en su totalidad (...); el «punto de vista en tercera persona», la técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje en particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando (...); la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento...³²

Como explica Antonio Cuartero Naranjo, profesor de la Universidad de Málaga, en *El arte del relato sin ficción*, el periodismo literario «no busca solo el qué, el dónde, el cómo, el cuándo o el por qué», preguntas que debe responder el periodismo clásico, sino que «profundiza en la descripción pormenorizada de los acontecimientos», más allá de la sucesión de datos fríos y descontextualizados, y ofrece «una trama en la que el lector se siente identificado con los personajes y situaciones»³³. Un género en el que prima la calidad estética y narrativa, en las antípodas del estilo gris y monótono del periodismo convencional.

31 Ibid., p. 74.

32 Op. cit., p. 50.

33 Cuartero Naranjo, Antonio, «El arte del relato sin ficción», *Revista Surco Sur*, University of South Florida, Vol. 4, 2014. (<https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1161&context=surcosur>).

Chillón recuerda que el periodismo ha sido, desde su origen, una cultura esencialmente narrativa. Por tanto, no se pregunta por la existencia de un periodismo literario como hibridación del periodismo y la literatura, porque, a su juicio, esa es una aleación de una realidad cultural indisoluble, una variedad de la «postficción», donde se han borrado las fronteras entre la ficción y la no ficción, característica de la escritura contemporánea.

El filólogo Diego E. Barros, profesor de Literatura Comparada de la Universidad de Saint Xavier de Chicago, disiente de otros autores y sostiene que «Tom Wolfe no inventó nada», menos aún un nuevo periodismo. «El Nuevo Periodismo —escribe en la revista *Anfibia*— ni era nuevo ni era periodismo, sino solo literatura hecha por periodistas». Agrega que Wolfe fue simplemente una de «las últimas estrellas del rock literario estadounidense», junto con Norman Mailer y otros, que cruzó el «inmenso Rubicón que separa el escaparate de las letras ribeteadas en oro que llamamos literatura, de su hermano bastardo, el periodismo»³⁴.

Barros no solo se remite a Hemingway y Dos Passos para sustentar su tesis, sino a García Márquez, con *Relato de un naufrago* (1955), y al argentino Rodolfo Walsh, autor de *Operación Masacre* (1957), como los verdaderos precursores del periodismo literario.

Si bien no fue el precursor ni el que le dio el nombre al nuevo género, como él mismo reconoce, lo cierto es que Wolfe fue el primero en practicarlo con éxito, como también admite Barros, al «descubrir (...) un periodismo que se podía no solo escribir con elementos propios de la novela, sino que también podía leerse como tal».

Lo novedoso de los textos de Wolfe estaba en el mismo titular, propio de cuentos humorísticos más que de cualquier naturaleza informativa. Wolfe convertía los hechos en una trama y las personas reales aparecían caracterizadas como si de personajes de una novela satírica se tratase. Pero lo más importante: a pesar de las apariencias, todo era verídico, todo lo que allí se exponía procedía exclusivamente de las fuentes con las que había hablado Wolfe y, sobre todo, de sus propias impresiones como observador³⁵.

34 Barros, Diego E., «Los tres dones de Tom Wolfe», *Revista Anfibia*, Buenos Aires, 2018.

35 Ibid.

Estamos hablando de un periodismo que va más allá de la noticia, un periodismo que se basa en el arte de narrar. En palabras de Gay Talese:

Quiero transmitir el asombro de la realidad. Creo que si uno excava lo suficiente dentro de los personajes, estos se vuelven tan reales que sus historias adquirieron un aire imaginario. Parecen de ficción. Yo aspiro evocar la corriente ficticia que fluye bajo el río de la realidad³⁶.

Sin embargo, no se equivoca Barros al señalar los antecedentes de *Relato de un naufrago* y *Operación Masacre*.

Cuando nadie hablaba de «nuevo periodismo», un joven García Márquez publicó en un diario colombiano la historia del marino «que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre».

Relato de un naufrago se adelantó en once años al reportaje novelado de Truman Capote, *A sangre fría* (1966), que se lo tiene como inaugural del Nuevo Periodismo.

Se trata de una «reconstrucción periodística», a partir del testimonio del sobreviviente, recogido por García Márquez «en veinte sesiones de seis horas diarias». El relato, en primera persona y con la firma del naufrago, fue publicado por entregas en catorce días consecutivos en *El Espectador* de Bogotá, un mes después del desastre.

Como dice Mirian Borja Orozco, profesora de la Universidad Francisco José de Caldas de Bogotá, se trata de «un texto a medio camino entre literatura y periodismo», una obra «ambivalente», cuyo «tejido textual se constituye a partir de la interacción de elementos provenientes de géneros literarios y periodísticos», en este caso la novela y la crónica o el reportaje³⁷.

36 Boynton, Robert S., «El taller de Gay Talese», revista *El Malpensante*, Bogotá, 2005. (http://entrevistassentipensantes.blogspot.com/2012/04/el-taller-de-gay-talese_27.html).

37 Borja Orozco, Miriam; «El relato de un naufrago, un texto a medio camino entre periodismo y literatura»; Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. (https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_03.pdf).

La descripción del naufragio, puesta por el autor en boca del protagonista, tiene la credibilidad de la crónica, pero al mismo tiempo el dramatismo de la ficción, como se ve en el relato del momento del hecho:

El buque pareció suspendido en el aire un segundo. Saqué la mano para mirar la hora, pero en ese instante no vi el brazo, ni la mano, ni el reloj. No vi la ola. Sentí que la nave se iba del todo y que la carga en que me apoyaba se estaba rodando. Me puse en pie, en una fracción de segundo, y el agua me llegaba al cuello. Con los ojos desorbitados, verde y silencioso, vi a Luis Rengifo que trataba de sobresalir, sosteniendo los auriculares en alto. Entonces el agua me cubrió por completo y empecé a nadar hacia arriba. Tratando de salir a flote, nadé hacia arriba por espacio de uno, dos, tres segundos. Seguí nadando hacia arriba. Me faltaba aire. Me asfixiaba. Traté de amarrarme a la carga, pero ya la carga no estaba allí. Ya no había nada alrededor. Cuando salí a flote no vi en torno mío nada distinto del mar. Un segundo después, como a cien metros de distancia, el buque surgió de entre las olas, chorreando agua por todos lados, como un submarino. Sólo entonces me di cuenta de que había caído al agua³⁸.

En *Operación Masacre*, publicada dos años después, Walsh reconstruye los fusilamientos de un grupo de prisioneros en los basurales de José León Suárez, en las afueras de Buenos Aires, perpetrados por la dictadura militar el 9 de junio de 1956.

Con base a una somera investigación periodística y una serie de entrevistas a algunos de los sobrevivientes y sus familiares, el autor –secuestrado y desaparecido durante la última dictadura militar argentina– divide su obra en tres partes: los personajes, los escenarios y los hechos, en una estructura que, según el propio Walsh, «contiene el ensayo, la historia, la narración policial, la autobiografía, la denuncia y el periodismo».

El escritor Oswaldo Bayer dice en el prólogo que Walsh «dominaba todos los registros», que «habría aceptado gustoso la definición de autor de novelas policiales para pobres» y que «sus mejores cualidades literarias fueron alma y humanidad».

38 García Márquez, Gabriel, *Relato de un naufragio*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 35.

El inicio de *Operación masacre* es ficción pura, aunque su punto de partida es un hecho real:

Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1956. Al amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra. Por un momento, sin embargo, pudo olvidar sus preocupaciones. Tras el azorado silencio inicial, un coro de voces chillonas se alzó para recibirlo. Seis hijos tenía Nicolás Carranza. Los más pequeños se habrán prendido a sus rodillas. La mayor, Elena, habrá puesto la cabeza al alcance de la mano del padre. La ínfima Julia Renée –cuarenta días apenas– dormitaba en su cuna³⁹.

En *Crónica de una muerte anunciada* (1981), García Márquez ofrece otra «reconstrucción casi periodística» de un hecho real, esta vez un asesinato. Como dice el prologuista, el escritor colombiano Santiago Gamboa, se trata de «una exacta y eficaz pieza de relojería», al mejor estilo periodístico, donde los hechos son «reconstruidos uno a uno por el narrador, agregando cada vez, con los testimonios de los protagonistas, la información necesaria», en una «ambiciosa historia coral, nutrida de múltiples voces⁴⁰».

La novela comienza por el final, con la noticia del asesinato del protagonista, y termina con la escena del crimen. De haberla publicado por entregas en un periódico, el primer párrafo pudo haber pasado como el «lead» de una crónica periodística:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros...

El *lead* de una crónica es el *aperitivo* del relato, el que invita a la lectura del texto, y el cierre es el *postre*, el sabor que debe quedar en la boca del lector. Por eso toda

39 Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1972, p. 14.

40 Gamboa, Santiago, «Prólogo», en: García Márquez, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1981, p. 9.

buena crónica enlaza la apertura con el cierre en una redacción circular, ¡un texto redondo!, organizado en lo que yo denomino la «estructura de la pescadilla», del pez que se muerde la cola. Es también una estructura aplicable al relato literario, porque, como decía Horacio Quiroga, «en un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia de las tres últimas».

El final de *Crónica de una muerte anunciada* es, en ese sentido, un cierre perfecto, porque remite al lector al inicio del relato:

—¡Santiago, hijo —le gritó Wene— qué te pasa!

Santiago Nasar la reconoció.

—Que me mataron, niña Wene— dijo.

Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. «Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas», me dijo mi tía Wene. Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina.

Pero, ¿qué es lo que convierte esta «investigación periodística» en una novela? Tal vez, como apunta el editor, el hecho de que la «prosa escueta, precisa y pegada al terreno» del autor «logra envolver de credibilidad lo exageradamente increíble, inventando una tensión narrativa donde ya no hay argumento».

O también, como afirma el crítico uruguayo Ángel Rama, el «goce de la peripecia» en el espacio literario, porque García Márquez «es primariamente un narrador de historias (...), el que se deslumbra con las articulaciones narrativas porque es en ellas donde inquiere el secreto de la acción».⁴¹

En *La novela de Perón* (1985), Tomás Eloy Martínez (1934-2010) reconstruye el regreso de Juan Domingo Perón a Buenos Aires después de dieciocho años de exilio, a partir de una serie de documentos y testimonios, contrastados con las propias memorias del autócrata. Se trata de un texto que el propio autor describe como «una novela donde todo es verdad», una «fábula de no ficción», una «novela poblada por personajes históricos», en la que «las verdades no admitían otro

41 Rama, Ángel, «Anticipada crónica de una muerte anticipada», *A propósito de Gabriel García Márquez y su obra*, Bogotá, Norma, 1993, p. 12.

lenguaje que el de la imaginación». Pudo haber dicho lo mismo de su otra novela, *Santa Evita* (1995).

Algunos estudiosos ponen la mirada en antecedentes mucho más remotos, como, por ejemplo, en el Potosí colonial de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736), autor de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, considerada por muchos como la obra fundacional de la literatura boliviana.

En el prólogo a la primera edición, publicada en Buenos Aires en 1943, Gustavo Adolfo Otero describe al autor como un «periodista» que practica el oficio «con sinceridad, con trazo amoroso, con fervor lleno de unción profesional», y afirma que su obra ofrece una «visión periodística» de Potosí, con «recursos literarios a tono con el estilo de la época»⁴².

Por su parte, el prologuista de la selección publicada por Plural Editores en 2009 (*Relatos de la Villa Imperial de Potosí*), Leonardo García Pabón, sostiene que el libro de Arzáns «se emparenta con *Cien años de soledad*» de García Márquez por «su capacidad de contar por medio del nacimiento, vida y muerte de una ciudad, la historia de un país, de un continente, de una cultura».

El crítico encuentra el relato arzaniano muy cercano a las fabulaciones del «realismo mágico»:

Arzáns encuentra manuscritos dentro de calaveras, en tumbas, o sus fuentes de información son fantasmas o solitarios sobrevivientes de aventuras (...). Llega al extremo de inventar historiadores de Potosí, al más puro estilo borgiano, que ratifiquen su propia narración. Estas técnicas literarias pretenden dar verosimilitud histórica a la Historia, pero su verdadero fin es crear una verosimilitud puramente narrativa⁴³.

Si nos atenemos a las observaciones de García Pabón, llegaríamos a la conclusión de que lo «real maravilloso» no nació con Alejo Carpentier y Miguel Ángel

42 Otero, Gustavo Adolfo, «Prólogo», en: Martínez Arzanz y Vela, Nicolás, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1943, p. xxx.

43 García Pabón, Leonardo, «Prólogo», en: Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*, Plural Editores, La Paz, 2009, p. xviii.

Asturias, como se supone, ni mucho menos con García Márquez y Juan Rulfo, como también se cree, sino con Arzáns, cuya obra –dice el crítico– «apunta a la verosimilitud narrativa y no a la precisión histórica».

Ya Renato Prada Oropeza (1937-2011) había descrito las crónicas de Indias como verdaderas «querellas dramáticas», que tuvieron un «influjo decisivo» en la literatura boliviana.

Chillón sostiene que las «promiscuas relaciones entre la novela y el reportaje» conforman uno de los terrenos privilegiados de «convergencia entre literatura y periodismo».

Se trata de un caso de hibridación de enorme interés, puesto que pone bien de manifiesto que, en lugar de estar separados por rígidas fronteras, periodismo y literatura se hallan unidos por nexos relevantes: en primer lugar, la condición *empalabradora* de ambas actividades, derivada de su condición lingüística común; después, el hecho de que, desde sus orígenes, el periodismo ha sido en buena medida una cultura esencialmente narrativa, caracterizada por el propósito de *dar cuento* de la diversa y compleja realidad social mediante relatos de toda laya y condición⁴⁴.

Los críticos literarios no se ponen de acuerdo en la designación de esta convergencia. Hablan indistintamente de *nuevo periodismo*, *periodismo literario*, *novela realista*, *reportaje-novelado*, *novela-reportaje* o *novela de no ficción*, para referirse a los textos escritos con técnicas literarias, en los que es imposible discernir entre la ficción y la no ficción. Tusa Jumbo la define como una «literatura en potencia», un género que es «constitutivamente periodismo y condicionalmente literatura».

En su libro *Crónicas casi reales*, el escritor y periodista argentino Jorge Timossi (1936-2011) resume:

Historia, literatura, periodismo, novela, testimonio, *fiction* y *non-fiction*, realidad e imaginación, realismo mágico y lo real maravilloso. He ahí el tema y

44 Op. cit.

todos los temas, he ahí el estilo y todos los estilos, he ahí los géneros y todos los géneros. Los límites, las fronteras, las oposiciones, se rompieron, se disolvieron en nuestra modernidad, si es que alguna vez existieron en la historia de la creación del hombre⁴⁵.

García Márquez no tenía ninguna duda al respecto:

Considero al periodismo como un género literario al mismo nivel que la novela, la poesía, el cuento y el teatro. Y es importante porque es un género literario con los pies puestos sobre la tierra. La literatura permite evadirse, pero con la formación periodística un cable lo retiene a uno en el suelo.⁴⁶

Permítanme hablar de mi propia experiencia.

Al ver la tapa del libro que presenté recientemente y leer el título, un amigo me preguntó si había escrito una novela. Claro, de inmediato, le dije que no. No muy convencido, leyó en voz alta: *A la guerra en taxi*. Y a continuación, insistente, prosiguió con la lectura de la anécdota que da inicio al relato, y me miró, socarrón, como diciéndome: ¿No que no?

En cierto sentido, no le faltaba razón. Como dijo Stephen King en alguna ocasión, «en lo que concierne al pasado, todo el mundo escribe ficción». Dicho de otro modo, en palabras de Paul Auster: «En el mundo real nos ocurren cosas que se parecen a la ficción. Y si la ficción resulta real, entonces quizás debamos reconsiderar nuestra definición de realidad».

Durante la guerra civil en El Salvador, escribí una crónica que reproduzco en el libro sobre la geografía de la guerra.

Chalatenango —el principal escenario del conflicto— es una palabra de origen náhuatl. Proviene de «shal», que significa arena, «at», agua, y «tenan», muro.

45 Timossi, Jorge, *Crónicas casi reales*, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L., Buenos Aires, 1995, p. 8.

46 García Márquez, Gabriel, 11 breves lecciones de García Márquez sobre periodismo; Fundación Gabo. <https://centrogabo.org/gabo/hablemos-de-gabo/11-breves-lecciones-de-garcia-marquez-sobre-periodismo>

Chalatenango significa «muro de agua y arena». Suchitoto, otro de los escenarios bélicos, es el «lugar del pájaro flor». Viene de «shuchit» (flor) y «tutut» (pájaro). Perquín, vocablo lenca, es el «camino de brasas». El cerro San Vicente o Chichontepec, una montaña de dos picos, tiene también un nombre sugerente: «Cerro de las dos tetas». Guazapa, el volcán, es la «peña sonora».

La geografía de la guerra salvadoreña era un poema, pero el conflicto la convirtió en un infierno y ahogó los nombres de sus montañas, valles y cañadas en un baño de sangre.

Chiapas, el teatro del alzamiento indígena zapatista, es una región bañada por ríos y arroyos de cursos poéticos, como «Peje de Oro» y «Ojo de Agua». Los cerros que rodean a la hermosa ciudad colonial de San Cristóbal de las Casas tienen igualmente nombres sonoros, como Huitepec, Tzontehuitz y Mitzitón. Los habitantes de la selva Lacandona, últimos descendientes de los mayas, se llaman a sí mismos «la verdadera gente», porque solo la verdadera gente cuida el medio ambiente.

¿Cómo conciliar tanta poesía con la brutalidad de la guerra? ¿Cómo no confundir la crónica con el cuento, si es la porosidad de la realidad la que permite el flujo entre la no ficción a la ficción?

Como escritor y periodista, yo admito muchas influencias, de escritores y periodistas, a quienes he seguido desde siempre.

En el caso de mi libro *A la guerra en taxi*, reconozco la de John Dos Passos, el autor de la trilogía *USA*, a la que ya me referí. Dos Passos utiliza la crónica, la semblanza, la noticia, y también la ficción, con la historia novelada de los principales personajes de su obra.

La estructura de mi libro incluye también varios géneros para describir hechos, escenarios y personajes.

Pero, claro, falta la ficción. Sin embargo, algunos de mis lectores, sobre todo los jóvenes, creen que muchos de mis personajes son producto de la imaginación. Y no los culpo, porque por el libro desfilan los sátrapas, los profetas y los redentores

que poblaron nuestro continente en el siglo pasado; y los redentores que derrocaron a los sátrapas para imitar a los derrocados cuando llegaron al poder.

Escribí la semblanza del represor con nombre de santo que creó su propio infierno; la del brujo que gobernó un país desde las sombras durante 30 meses; la del militar «malavida» que alternaba el ajedrez con la represión; la del tirano que era dueño de todo un país y de la mitad del vecino; la del pastor evangélico de la Biblia y la ametralladora que arrasó cientos de comunidades indígenas en nombre de Dios; la del siniestro *hougan* de levita negra, sombrero de copa y gafas oscuras que regentaba media isla al ritmo de los tambores del vudú.

Tal vez el lector que piensa que escribí una novela me repita: ¿no que no? Tampoco hay por qué extrañarse. Toda la historia de América Latina —como dijo Alejo Carpentier—, es «una crónica de lo real maravilloso», donde nada de lo que se escribe puede ser tomado como verdad absoluta ni descartado como producto de la combinación de realidad y ficción.

Una de las preguntas más recurrentes que me formulan mis colegas es qué me impulsó a incursionar en la ficción después de haber dedicado mi vida profesional al periodismo, cómo se dio esa transición del relato periodístico al literario, de la crónica al cuento, cuándo y en qué momento.

Pienso que se dio, como seguramente ocurrió con muchos colegas que recorrieron el mismo camino, por la necesidad de transmitir vivencias, imágenes, sensaciones y percepciones que no tienen cabida en una crónica, menos aún en una noticia. Y, claro, también por la muy humana necesidad de fabulación, el deseo íntimo de inventar mundos que añoramos y que no acaban de llegar.

La creación literaria es un acto individual, muy personal. Uno escribe para uno mismo, por la necesidad que tienes de volcar sentimientos que llevas dentro y que de otra manera no encontrarían salida, a diferencia del periodismo, que es un oficio nacido para contar las cosas de los demás.

Toda narrativa está anclada en percepciones del mundo que nos rodea. La periodística, en hechos, y la literaria en sensaciones fugaces, vivencias inacabadas, que dejan profundas huellas en nuestro espíritu y que cobran cuerpo y sentido por

obra y gracia de la imaginación. Es el abordaje de la realidad desde una perspectiva diferente, la exploración de aristas apenas perceptibles por nuestros sentidos. Una búsqueda, si se quiere, porque, como dijo Franz Kafka, «la literatura es siempre una expedición a la verdad», una verdad que se hace cierta en el momento en que la concebimos.

¿Cuándo abandoné la orilla del periodismo para incursionar en la ficción? Tal vez el día que no pude respaldar con hechos las vivencias inacabadas que mencioné. Apelé a la ficción cuando no encontré asidero para contar una historia que la percibía como cierta o probable.

Siempre me pregunté, por ejemplo, cómo vivió el Che Guevara la agonía de los condenados a muerte, qué le pasó por la mente cuando se dio cuenta de que había llegado su hora final, qué recuerdos le atormentaron o consolaron cuando vio entrar a la escuelita de La Higuera al ejecutor de la sentencia.

No pude contarle en una crónica, puesto que no tenía las evidencias que prescriben las reglas del periodismo, así que intenté reconstruir ese dramático final, esos últimos segundos de su vida, en un cuento, *El Espejo*, abusando de una figuración.

Lo imaginé así:

(El Che) sintió que miles de agujas de hielo le atravesaban el cuerpo y le estallaban en el corazón. Se escuchó lanzando un aullido, inaudible, y advirtió que su grito, impotente, quedaba petrificado en una mueca. Se vio suspendido sobre sus despojos, mirándose desde lo alto, y reconoció su rostro a lo lejos como en un espejo, con la claridad de los amaneceres y la transparencia de la que hablaría el trovador. Se descubrió con los mechones desprolijos, sedosos, brillantes; la barba rala y el bigotillo a lo Cantinflas; la boina negra, apoyada sobre la oreja izquierda, con la estrella roja de cinco puntas en la frente; el habano humeante en la boca y la mirada perdida en el infinito. Sonrió, socarrón, mientras la imagen se desvanecía en su propio confin.

Al comentar este cuento, el historiador Gustavo Rodríguez Ostría (1952-2020), autor de una de las mejores historias de la aventura del Che en Bolivia, dijo que la ficción permite una libertad que el historiador no dispone. Y eso es lo que

hice. Llenar con imaginación un espacio que la historia –y el periodismo– había dejado abierto.

García Márquez decía que la novela y el cuento admiten la fantasía sin límites, pero que la crónica tiene que ser verdad hasta la última coma, aunque nadie lo sepa ni lo crea. Siguiendo el mismo razonamiento, yo diría que el relato literario debe ser verosímil, creíble, aunque no sea cierto.

Los personajes de un cuento o una novela surgen de los pliegues de la memoria del autor, apenas esbozados, escondidos como estaban en rincones desapercibidos, para inventarse a sí mismos y recorrer su propia historia, con el autor como testigo o si acaso como un simple amanuense que se deja llevar por su propia criatura.

En el caso de mis cuentos –para citar unos ejemplos–, así nació *Lenca*, la guerrillera que transita por la tierra de los carbones encendidos, el lugar donde vivía la muerte; y el *Triste Pizarro*, un joven condenado a vivir un duelo eterno con la sonrisa vestida de luto, víctima del sino hereditario de los malqueridos; y *Casilda*, la niña que creía descubrir la certeza que la realidad le negaba detrás de las sombras tortuosas que suelen tejer los ocasos.

Con los personajes surgen los escenarios y muchas veces son los escenarios los que dan nacimiento a los personajes. Están ahí a la espera de que el autor los rescate. Los paisajes se apropian de ellos, los recrean y los hacen suyos, hasta convertirlos en ánimas o fantasmas, según los humores y amores que recogen en su transitar por cada entorno.

Así pude entrever –otro ejemplo– las aguas vidriosas, relampagueantes, que pujaban por alcanzar el río, entre guijarros bruñidos por el torrente y el tiempo, en la acequia de la hacienda de la abuela *Herminia*; o el bosquecillo de eucaliptus de un pueblo, cuando todavía no era pueblo; o el firmamento de la gran ciudad que escondía las tres estrellas amarillas con nombres de odaliscas: Sadal-melik, Sadal-suud y Sadach-bia; o las selvas pobladas por mil especies de mariposas y cubiertas por cuatrocientas variedades de orquídeas de un escenario bélico.

La poesía, si existe, no está en las palabras, sino en los personajes. Nace con ellos y crece con ellos. Si el escritor tiene algún mérito, digo yo, es detectarla en las

apariencias que dan paso a las figuraciones. Al fin y al cabo, las apariencias no son otra cosa que realidades que se visten de poesía para burlar los sentimientos.

El periodismo, como la literatura, es un oficio y, como todo oficio, tiene una herramienta, que es la palabra, y se aprende en un taller. El taller del periodista es la redacción del periódico; el del escritor, la vida misma. El periodista busca los temas en su entorno; el escritor, los encuentra. El periodista reconstruye los hechos; el escritor, los ficciona.

Como escribí en el epígrafe de mi libro *Figuraciones*, la ficción cobra vida y recupera certezas cuando la imaginación desvela lo que la realidad oculta. Dicho de otro modo, la realidad cobra una nueva vida al cabalgar en la ficción. Es en la zona de nadie, entre las dos orillas del río narrativo, en el cauce que acoge lo real y lo imaginario, en ese trance maravilloso de la creación, donde la literatura le disputa la palabra al periodismo.

Bibliografía

Actas del IX Congreso de Literatura y periodismo, *Literatura... y periodismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. (<https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/periodismo-y-literatura--actas-del-congreso/>).

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*, Plural Editores, La Paz, 2009.

Barros, Diego E., «Los tres dones de Tom Wolfe», *Revista Anfibia*, Buenos Aires, 2018. (<https://www.revistaanfibia.com/los-tres-dones-de-tom-wolfe/>).

Borja Orozco, Miriam; «*El relato de un naufrago*, un texto a medio camino entre periodismo y literatura»; Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. (https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_03.pdf).

Boynton, Robert S., «El taller de Gay Talese», revista *El Malpensante*, Bogotá, 2005. (http://entrevistassentipensantes.blogspot.com/2012/04/el-taller-de-gay-talese_27.html).

- Carrión, Jorge**, *Mejor que ficción*, Editorial Anagrama, Barcelona 2012.
- Céspedes, Augusto**, «El Pozo», en: Vargas Severiche, Manuel (Antologador), *Antología del cuento boliviano*, p. 175 y ss, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, La Paz, 2016.
- Chillón, Albert**, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999.
- Chillón, Albert**, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Barcelona, 2014.
- Cuartero Naranjo, Antonio**, «El arte del relato sin ficción», Revista *Surco Sur*, University of South Florida, Vol.4, 2014. (<https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1161&context=surcosur>).
- De la Vega, Julio**, *Matías, el apóstol suplente*, Colección 15 novelas fundamentales, La Paz, 2012.
- Dos Passos, John**, *USA*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1984.
- Fontán, María**, *Literatura y periodismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Fundación Gabo** (https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_04/02022004_02.htm).
- Gamboa, Santiago**, «Prólogo», en: García Márquez, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1981.
- García León, Encarnación**, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), Literatura periodística o periodismo literario*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 1998.
- García Márquez, Gabriel**, *Crónica de una muerte anunciada*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1981.

García Márquez, Gabriel, *Relato de un naufrago*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

García Márquez, Gabriel, *11 breves lecciones de García Márquez sobre periodismo*; Fundación Gabo. <https://centrogabo.org/gabo/hablemos-de-gabo/11-breves-lecciones-de-garcia-marquez-sobre-periodismo>

García Pabón, Leonardo, «Prólogo», en: Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*, Plural Editores, La Paz, 2009.

Gomis, Lorenzo, *Teoría del periodismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991.

Gumucio Dagron, Alfonso, «Semejanzas», esbozos biográficos de gente poco común, *Journal de Comunicación Social*, vol. 6, num. 6, CibesCom, La Paz, 2018.

Gumucio Dagron, Alfonso, «De la crónica a la ficción poética», *Página Siete/Suplemento Letra Siete*, La Paz, 7 de agosto de 2022.

Lledó Íñigo, Emilio, *Literatura... y periodismo*, *Actas del IX Congreso de Literatura y periodismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. (<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/periodismo-y-literatura--actas-del-congreso/>).

López Pan, Fernando y Rodríguez Jorge, «Retórica, Literatura y Periodismo», *Actas del V Seminario Emilio Castelar*, Universidad de Cádiz, 2004.

Martínez Arzanz y Vela, Nicolás, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1943.

Muñoz Solano, Néfer, «García Márquez: El periodismo hiperbólico y la invención del diarismo mágico», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 47, num. 1, Costa Rica, 2021.

Otero, Gustavo Adolfo, «Prólogo», en: Martínez Arzanz y Vela, Nicolás, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1943.

Palenque, Marta, *Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/entre-periodismo-y-literatura-indefinicion-generica-y-modelos-de-escritura-entre-1875-y-1900/>

Rama, Ángel, «Anticipada crónica de una muerte anticipada», *A propósito de Gabriel García Márquez y su obra*, Bogotá, Norma, 1993, p. 12.

Ramírez, Sergio, *Juan Villoro, la música de las esferas*, El País, 22 de octubre de 2022.

Salazar del Barrio, Juan Carlos, *A la guerra en taxi*, Ed. Plural, La Paz, 2023.

Salazar del Barrio, Juan Carlos, *Figuraciones*, Ed. Plural, La Paz, 2021.

Salazar del Barrio, Juan Carlos, *Semejanzas*, Ed. Plural, La Paz, 2018.

Suárez, Jorge, *Obra reunida*, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, La Paz, 2017.

Timossi, Jorge, *Crónicas casi reales*, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L., Buenos Aires, 1995.

Tusa Jumbo, Fernanda, *El arte de narrar los hechos: periodismo literario*, En: *Periodismo un oficio con múltiples miradas*, Ediciones UTMACH, Publicación digital, Machala, Ecuador. <https://repositorio.utmachala.edu.ec/bitstream/48000/14248/1/Cap.5-El%20arte%20de%20narrar%20los%20hechos%20%20periodismo%20literario.pdf>

Vargas Llosa, Mario, *Hemingway y las guerras*, El País, Madrid, 19 de octubre de 2015.

Vargas Severiche, Manuel (Antologador), *Antología del cuento boliviano*, Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, La Paz, 2016.

Vázquez Montalbán, Manuel, «Prólogo», p. 11., en: Chillón, Albert, *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*, Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Barcelona, 2014.

Villoro, Juan, *La crónica, ornitorrinco de la prosa*, La Nación/Suplemento cultural, 22 de enero de 2006.

Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1972.

Wolfe, Tom, *El nuevo periodismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977. Márquez sobre periodismo.

Respuesta al discurso de ingreso de Juan Carlos Salazar del Barrio

| Mariano Baptista Gumucio

He tenido la honra y la satisfacción de ser invitado por la Academia para responder oficialmente al discurso de ingreso de Juan Carlos Salazar, como miembro de número de la institución. Se trata en mi caso de una suerte de amnistía tributaria que me han hecho porque yo le debo a la Academia mis cuotas de hace unos 5 años, porque ya antes de la pandemia resolví, después de 25 años de actividad en las dos academias, la de Historia y la de la Lengua y de la Fundación Ballivián y la Cinemateca y algunas otras instituciones, poner fin a mi asistencia y dedicarme a los libros que quería publicar. De manera que me siento muy honrado y agradecido por esta distinción.

No podían haber escogido los miembros un candidato más solvente; hay otros varios con talento. Pero no con las credenciales que tiene nuestro nuevo miembro. Él ha vivido casi toda su vida, una buena parte de ella en el exterior, a raíz de un hecho del que se ha ocupado luego en varios libros, que es la guerrilla del Che Guevara. Pero él ha sido representante de la Agencia Alemana de Noticias en varios países, sobre todo en España, donde fue declarado hace pocos años, antes de venirse, como una de las 100 personalidades latinas de relieve en Madrid.

Hace no les digo cuántos años, quizá diez, sonó mi teléfono y cuando lo contesté preguntando, «¿quién habla?», la voz me respondió: «Soy el Gato». Yo pensé en un personaje de mi infancia, un personaje que nació en Francia y que se expandió en el mundo entero, y le dije: «¿El gato con botas?» ¡No! —me dijo— ¡el Gato Salazar! Entonces tuvimos una larga charla que se ha prolongado hasta hoy.

Lo frecuenté mucho cuando estuvo de director y muy brillante de *Página Siete*, entre otros tres que hicieron ese magnífico periódico, que lamentablemente ya no aparece más en las calles. Bueno, el «Gato», como a él le gusta que lo llamen, es un apodo de la juventud, por los ojos que tiene, pero también por otras razones.

Ha hecho, como les digo, una carrera brillantísima fuera del país, y cuando volvió, supongo que él pensaba que se iba a retirar o dictar alguna cátedra, pero de pronto, ese Gato aparece de valeroso director del primer periódico de La Paz y con una bolsa llena de libros, de relatos, de anécdotas, y empieza a publicar en este último quinquenio, varias obras interesantísimas.

Una de ellas es *A la guerra en taxi*, por ejemplo, que relata las guerras en Centroamérica. Otra es un libro de *Semejanzas*, donde hay como 40 figuras bolivianas y del exterior, relevantes en el campo de actividad que han tenido. Y tiene otro libro de ficciones con un cuento extraordinario. Él ha relatado la guerrilla del Che, como varios de sus amigos periodistas; pero este relato excepcional se llama «El Espejo». Se le ocurrió la idea después de tanto haber escrito, discutido y preguntado sobre el Che Guevara; se le ocurrió entrar en la mente del Che en las pocas horas de vida antes de que lo asesinaran. Es un cuento que merecería estar en más de una antología.

Él ha sido, no diré discípulo, pero ha estado bajo la influencia del padre Gramunt y de un libertario, de un anarquista que nació en la Argentina, pero que se consideraba boliviano de corazón, y tupiceño de origen, que es Liber Forti. Con el padre Gramunt, fundaron una agencia de noticias de gran impacto en esa época en que no habían, y a la que se adhirieron agencias internacionales, dándole relieve a notas y artículos que no aparecían en la prensa ordinaria. Gramunt de Moragas fue una personalidad destacada, un hombre excepcional, muy culto, proveniente de la aristocracia española, pero por esas vocaciones del destino, se hizo jesuita y la orden lo mandó a Bolivia con un grupo de sacerdotes, entre ellos, Espinal también. Fue un grupo sobresaliente.

Bueno, el Gato se ha ocupado de varios de ellos en este libro de *Semejanzas* que es un *vademecum* precioso de personalidades. Está prologado por Carlos Mesa, y él mismo también figura como personaje. Hay semejanzas, como él las llama, excepcionales y gentes excepcionales. Tiene particular empatía por los personajes femeninos. Está Gloria Ardaya, a quien yo hice también una entrevista hace varios años, la única sobreviviente del asesinato masivo de la dirección del MIR; Loyola Guzmán, que se entrevistó con el Che, y le confió unas tareas en la ciudad, pero fue tomada presa. Por no ser vejada, Loyola se tiró del tercer piso del Ministerio del Interior y salvó la vida gracias a un montón de arena que había

debajo de las ventanas. He estado el otro día con ella, he tenido el gusto de charlar, porque era muy amiga de mi hermano Fernando.

Después figuran, por supuesto, Víctor Paz Estensoro, Hernán Siles Zuazo, Marcelo Quiroga Santa Cruz, del que fue íntimo colaborador en su última campaña, en su campaña final política, antes de que lo asesinaran. Otra nota muy conmovedora sobre el inmaculado José María Bakovic, a quien el régimen le cayó con 72 juicios en diversos lugares del país y lo obligaron a viajar del altiplano a los valles, o a Tarija, o a Cochabamba, hasta que el corazón le falló y murió de un infarto.

Un nuevo periodismo surgió contemporáneamente en Estados Unidos, sobre todo en las revistas. Allá hay una tradición de buenas revistas literarias, donde los autores son pagados, a diferencia de nuestro país, donde los columnistas nunca han recibido un centavo, creo yo. Él menciona a varios autores, entre ellos Truman Capote, que es uno de los más interesantes, pero hay varios otros; por ejemplo, está Gore Vidal, muy cerca de la familia Kennedy, que escribió varios libros de historia novelada. Tuvo el atrevimiento, cosa que no habría sucedido jamás en Bolivia, de contar en su biografía de Lincoln, que el presidente norteamericano padecía de sífilis.

Si algo así se hubiera publicado en Bolivia, revelando algo parecido, habría ardidado Troya. Aquí, cuando una periodista hace el resumen del carnaval de Oruro, por ejemplo, y dice que ha tenido una experiencia ingrata porque no había baños públicos, casi la meten a la cárcel; ha tenido que enfrentar un juicio. Esos casos de epidermis, que no aguantan, no digo una broma, sino una verdad que no se puede revelar en este país tan púdico, son muy frecuentes aquí.

Hay que tener mucho cuidado porque, además, se ha judicializado la política. Bueno, en cuanto al tema mismo que ha tocado en su tesis de ingreso, el Gato Salazar, yo me voy a referir a autores bolivianos que, antes de esta onda de nuevo periodismo, lo ejercieron sin saber que estaban haciendo buena o gran literatura. El caso más asombroso y emblemático, que lo menciona varias veces, es el de Bartolomé Arzáns de Orzúa y Vela, el primer periodista boliviano, pero él llegó únicamente a publicar unos «Anales». Eran unas hojas volanderas, pero su monumental *Historia de Potosí* permaneció ignorada por dos siglos y medio, y

la publicó finalmente la Universidad de Rhode Island. La Fundación del Banco Central ha tenido el acierto, casi medio después, de sacar una nueva edición.

No los voy a abrumar con la importancia que tiene Arzáns. Era un hombre que se ganaba la vida enseñando a un grupo de alumnos; era maestro y era pobre como una rata. Vivía en Potosí, pensaba que Potosí era el centro del mundo, aunque cuando él vivió allí, en los años alrededor de 1700, ya estaba en declinación la inmensa fortuna que salió del Cerro Rico, y que cambió la economía capitalista del mundo, pues su influencia llegó hasta la China. Bueno, este hombre dijo que lo había inspirado el Cerro Rico para escribir su crónica, porque las crónicas de esa época o anteriores eran instruidas por el Rey o por el Virrey. Esta fue una decisión espontánea y libre de este hombre que no se animaba a entregar sus originales a mercaderes y gentes que le ofrecían publicar en Europa. Y el último original que apareció fue en Holanda. Allí compró esos originales el coronel Church y los regaló a la Universidad de Rhode Island. Bueno, ese sería el primer caso.

El segundo caso es el del libro *Las Matanzas de Yáñez*, de Gabriel René Moreno. Se piensa que en el siglo XIX, y bastante nos ha tocado eso en el siglo XX y XXI, la prensa estaba al servicio del gobierno de turno, pero era una impresión sesgada pues también había periodistas honestos. Y René Moreno, que es el gran papelista de nuestras crónicas, recogió los testimonios de la prensa, sobre cómo fue el asesinato en una noche, entre las nueve hasta el amanecer, de cincuenta opositores belcistas a los que se acusaba de estar conspirando contra el gobierno de Achá. Uno dice, bueno, murieron y punto; pero hay que considerar individualmente —y en eso tuvo un papel fundamental la guillotina de la Revolución francesa— que no es fácil matar a un hombre, o a una mujer. Ese crimen horrendo habría pasado como una anécdota intrascendente de la historia de Bolivia si René Moreno no se ocupaba de recoger los testimonios de la prensa y cómo afrontaron esas muertes atroces los periodistas de la época.

Y después pasamos a un libro que es capital en nuestra historia, cuyo título era originalmente *La influencia del periodismo en la historia de Bolivia*, pero el título definitivo ha sido *Nacionalismo y coloniaje*. Es el único libro completo, diríamos así, porque lo demás son páginas y muchos artículos sueltos de Carlos Montenegro. Es un libro que cambió la mentalidad de los bolivianos y creó esta

dicotomía en la que todavía vivimos, de patria y antipatria: «Los enemigos del gobierno hoy día son lacayos del imperialismo...», «son gentes traidoras que se aprovechan de nuestras riquezas...»; hay esa serie de estereotipos de los que se ocupó también Guillermo Francovich en sus *Mitos profundos de Bolivia*.

Y el último autor que he escogido es Augusto Céspedes, porque él se fue de corresponsal de un periódico que se llamaba *El Universal* a la Guerra del Chaco y escribió una serie de notas y después las olvidó. Pero cuando después de incorporarse al ejército terminó su régimen militar, logró salir a Santiago de Chile, y esas crónicas que escribió se convirtieron en *Sangre de mestizos*. Y en *Sangre de mestizos* está quizá el cuento más importante de nuestra literatura, que se llama «El Pozo». Bueno, en los años 70, él recibió un paquete de Estados Unidos de un catedrático, diciéndole que había recogido sus artículos del Chaco, cosa que él no tenía, no los había guardado. Y entonces se publicó el libro *Crónicas heroicas de una guerra estúpida*. Bueno, esos son los ejemplos que quería mencionarles.

Ahora... No sé si ocuparme, pero lo haré rápidamente, de por qué existen las academias. El origen está en Francia, en la época del cardenal Richelieu. Y son fruto de la Ilustración; el cardenal que prácticamente gobernaba el país se reunía con sus amigos literatos y hablaban de libros y de autores, y de gentes que llegaban a París y se iban a Roma, a Madrid o Berlín.

Y de ahí salió la Academia Francesa, que se creó en 1634 y fue registrada por el parlamento francés en 1637, consagrando el carácter oficial de esa compañía de doctos que se conocían como «Los Inmortales», eran 40. Víctor Hugo quiso ser miembro, y lo rechazaron tres veces —ojo, al autor de *Los Miserables*—, y finalmente consiguió que lo aceptaran. Víctor Hugo, que con Balzac son las glorias del siglo XIX francés. Bueno, esa academia tiene 40 miembros. En cuanto a nuestro idioma, en 1494, un sacerdote, Antonio de Nebrija, publicó dos diccionarios, uno español-latino y otro latino-español, estableciendo qué era el español que ya desde el siglo XI era el lenguaje popular de las clases plebeyas de España. Entonces, él hace notar en su prólogo, son dos años después del descubrimiento de América, que la lengua va con el imperio. Esa es una aseveración interesantísima porque hoy día hablan español 700 millones, quizá o más en el mundo, gracias a las conquistas que se hicieron a partir de los viajes de Colón. Bueno, en España, la Academia Española se creó en 1713, por iniciativa del ilustrado Juan Manuel

Fernández Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena, a imitación de la Academia Francesa. Al año siguiente, el rey Felipe V aprobó su constitución y la colocó bajo su protección. Hoy día tiene una hermosa sede en Madrid.

Y, hablando de sedes, una de las cosas que me deprimió, y quizá a otros compañeros, es que en el gobierno del señor Morales Ayma (posiblemente él ni se enteró del tema) teníamos las academias una sede común en tres pisos de un edificio en la calle Ingavi, propiedad del Banco Central, donde no había ninguna actividad. Pero cuando vino esta ola de pachamamismo y de exaltación de las lenguas nativas, algún funcionario metiche del Banco Central, o algún director debió ser, resolvió que estábamos de más ahí. Teníamos un bonito auditorio como este y había una gran actividad de la Academia de la Lengua, de la Historia y de Ciencias Económicas. Pues nos expulsaron, y cada una fue a dar donde pudo. No sé si la Academia de la Lengua está bajo la protección de una universidad privada, ¿verdad? La Academia de la Historia creo que se reúne en casa de los miembros, creo; no lo sé porque tampoco he vuelto y tengo otra deuda ahí que no puedo pagar todavía, de manera que, entre las maldades colaterales de este régimen que ya dura tres quinquenios, está el hecho de haber expulsado a las tres academias, lo que sin duda ha afectado su eficacia, pues además de las oficinas y un auditorio común se cerraron las bibliotecas al público.

Entonces, para concluir, les cuento que Carlos Medinaceli estuvo asilado en la Embajada de Venezuela, porque había un gran embajador venezolano y él escribió –seguramente algo farreado– un artículo de antología que se llama «Mi homenaje a Miss Tarija». Era el año 37 o 38; vinieron muchos (lo hicieron muy bien en la Guerra del Chaco), los tarijeños: era su territorio también. Entonces estaban empoderados y se sortearon a ver quién mataba al autor de «Mi homenaje a Miss Tarija» y escogieron uno de los oficiales y fue con un grupo al periódico *La Calle*, y sólo encontraron a Gamaliel Churata, y como el hombre probó que no era Medinaceli, este oficial le dio con la cacha del revolver un golpe muy fuerte que le dañó el ojo. Así se asiló Medinaceli. Estuvo algún tiempo en esa tesitura, y leyó los libros venezolanos que ahí había, y encontró entre ellos, unas páginas de Cecilio Acosta, que las ha recogido en su libro sobre América Latina.

Uno de mis autores favoritos, Kazantzakis, cuya tumba visité en Creta, habla del alfabeto como de un ejército:

«No existe medio de comunicar a los hombres, la única cosa que es inmortal en nosotros, las palabras, los veintiséis soldaditos de plomo, las 26 letras del alfabeto, yo decretaré la movilización, formaré un ejército, lucharé contra la muerte, piense que no se triunfa de la muerte, pero lo que hace la dignidad del hombre, no es la victoria, es la lucha por la victoria, y sé además, que esto es más difícil, ni siquiera es la lucha por la victoria, una sola cosa constituye la dignidad del hombre, vivir y morir valientemente, sin aceptar ninguna recompensa, y finalmente esto, debe este tercer precepto, aún más difícil que la certeza de no recibir recompensa, en lugar de cortarnos los brazos y piernas, debe llenarnos de alegría, de altivez y de valor.»

Me gustaría citar también al premio Nobel de México, Octavio Paz, que atribuye a la lengua su nacimiento como nación mexicana:

«Sin ella, nuestros pueblos no existirían o serían algo muy distinto a lo que son. El español nació en una región de la península ibérica y su historia, desde la Edad Media hasta el siglo XVI, fue la de una nación europea.»

»Todo cambió con la aparición de América en el horizonte de España. El español del siglo XX no sería lo que es sin la influencia creadora de los pueblos americanos con sus diversas historias, psicologías y culturas. El castellano fue trasplantado a tierras americanas hace ya cinco siglos, y se ha convertido en la lengua de millones de personas. Ha experimentado cambios inmensos y, sin embargo, sustancialmente sigue siendo el mismo.

»Cada uno de nosotros, los que hablamos español, es una hoja de un inmenso árbol ¿pero realmente hablamos nuestra lengua? Más exacto sería decir que ella habla a través de nosotros.

»Se dice con frecuencia que la misión del escritor es expresar la realidad de su mundo y su gente, es cierto, pero hay que añadir que, más que expresar, el escritor explora su realidad, la suya propia y la de su tiempo. Su exploración comienza y termina con el lenguaje. ¿Qué dice realmente la gente? El poeta y el novelista descifra el habla colectiva y descubre la verdad escondida de aquello que decimos y de aquello que callamos. El escritor dice, literalmente, lo indecible, lo no dicho, lo que nadie quiere o puede decir. De ahí que todas las grandes obras literarias sean cables de alta tensión, no eléctrica sino moral, estética y crítica. Su energía es destructora y creadora, pues sus poderes de reconciliación con la terrible realidad humana no son menos poderosos que su potencia subversiva. La gran literatura es generosa, cicatriza todas las heridas, cura todas las llagas y aun en los momentos de humor más negro dice: sí a la vida.»

La obra publicada de Juan Carlos Salazar del Barrio, prueba fehacientemente que el periodismo tiene tanto valor como la literatura, pues las grandes figuras de los últimos tres siglos en el mundo entero han ejercido como periodistas y muchas veces —como en el caso del Gato— han conservado esas páginas para honra y prez de los libros. En *Genio y figura*, con preciosas ilustraciones de Marcos Loayza, el autor ha reunido retratos de gente a la que entrevistó o de contemporáneos como Hemingway, García Lorca o Graham Greene, a los que no conoció personalmente. Yo lo he leído con enorme placer, no solo porque los personajes están bien retratados, sino también porque muchos son contemporáneos míos, a los que traté y aprecié por su obra en la música, en las letras, en la plástica. He sido amigo de Ana María Romero, Jaime Saenz, Jorge Suárez, Gastón Suárez, Luis Zilvetti, Harold Olmos, Paulovich, Ricardo Perez Alcalá y por cierto, Marcelo Quiroga Santa Cruz, Alberto Bailey Gutiérrez, Jaime Escalante y entre los extranjeros de Juan Bosch, a quien traté mucho en Bolivia y en Roma. Una de las virtudes del Gato Salazar es la simpatía que le despiertan estas vidas tan diversas y tan creativas. ¿Quién sino el Gato se hubiera ocupado hoy en día de Adela Zamudio? La poeta ciega que transmitió a los demás la luz de su alma en sus versos a mediados del siglo XIX. Y quién sino el Gato habría encontrado a Robert Redford en Tupiza, su pueblo natal —donde yo viví los días felices de mi infancia— a la que inmortalizó en la gran pantalla con en *Dos hombres y un destino* reactualizando con Paul Newman las aventuras y la muerte de Butch Cassidy y Sundance Kid.

Finalmente, al Gato le quiero decir gracias. Y a mis amigos que me dicen Mago les cuento que cuando me invitaron a presentarlo, no acudí a la magia, ni negra ni blanca, porque ignoro sus secretos, pero encontré la medalla que concede la Academia a los nuevos miembros, y le pido a la directora que se le entregue a Juan Carlos Salazar.

Gracias.

Glosa a un poema de Rubén Vargas Portugal

Discurso de ingreso a la Academia Boliviana de la Lengua¹

| Benjamín Chávez Camacho

Es un altísimo honor para mí estar esta noche con ustedes, por lo que, en primer término, deseo expresar mi profunda gratitud a esta preclara institución y su prodigalidad de incluirme entre sus miembros. Agradezco también a Eduardo Mitre y a Tatiana Alvarado, distinguidos académicos que tuvieron a bien proponer mi nombre para formar parte de este egregio y señero grupo, entre cuyos integrantes, a lo largo de su historia, desde que fuera fundado en 1927, figuraron muchos admirados escritores e intelectuales (Adolfo Costa du Rels, Gregorio Reynolds, Roberto Prudencio, Juan Francisco Bedregal, Juan Quirós, Humberto Vásquez-Machicado, Yolanda Bedregal, Rubén Carrasco de la Vega, así como mis queridos amigos Luis Urquieta y Alberto Guerra y muchos otros), cuya memoria es necesario honrar y cuyo magistral ejemplo, seguir.

Y en esto de honrar, me toca a mí, referirme con respeto, con admiración, pero también con sincero cariño, por haber tenido la fortuna de conocerlo personalmente, a quien me antecedió ocupando la silla C mayúscula, que ahora me es asignada. Me refiero al poeta, novelista, historiador, ensayista y pintor Don Edgar Ávila Echazú, quien fuera miembro de esta academia desde el 26 de septiembre de 1997.

Nacido en Tarija en 1930 y fallecido en Cochabamba en 2022, Edgar Ávila Echazú, estudió pedagogía en la universidad Juan Misael Saracho de su ciudad natal, y arte en la Academia de Bellas Artes Hernando Siles de La Paz. Fue docente universitario, alcalde de Tarija, senador de la República y autor de una vasta producción bibliográfica que incluye novelas, cuentos, ensayos, poesía e historia. De hecho, su *Historia y antología de la literatura boliviana*, ha servido de fructífera consulta para varias promociones de estudiantes.

1 Discurso de ingreso pronunciado en el Espacio Simón I. Patiño de la ciudad de La Paz el 26 de noviembre del 2024.

Recibí de sus propias manos los libros de cuentos *El código de Tunupa* y *Una música nunca olvidada*, así como también un ejemplar de su novela *Roma / 53*, y de su obra poética completa, publicada en 2017, que incluye 12 poemarios y cuya presentación, acaecida en la Feria Internacional del Libro de ese año, contó con su presencia. En aquella ocasión fui invitado a comentar dicho libro, razón por la cual, pude verlo y abrazarlo, por primera vez aquí, en La Paz, ya que nuestros encuentros habían ocurrido siempre en Cochabamba donde él residía.

Nos habíamos conocido a mediados de los años 90 y coincidimos en tres o cuatro reuniones, de la ya mítica Nao, esa construcción entre imaginaria y real, entre jocosa y mordaz que Edgar Ávila sostuvo hasta el final de sus días, campeando temporales o disfrutando de jornadas serenas. La Nao entendida como una hermandad de seres embarcados en la travesía de la vida sobre la cubierta de una embarcación que podía ser el mundo entero, la casa de un amigo o la mesa de algún bar. Aquellas reuniones eran una propedéutica de literatura, de música, de pintura... Al son de una guitarra, podían escucharse cuecas cantadas en coro general, también se leían poemas, relatos o hasta fragmentos de novelas. Recuerdo una en la que estaban, además de Edgar, Gonzalo Lema, Igor Quiroga, Pochi Salinas, Vilma Tapia y varios otros amigos de Cochabamba y Tarija. Allí, filias y fobias comparecían a la par. Como ejemplo de las primeras, la lectura de unos fragmentos de Carlyle y, de las segundas, la rotunda frase de Edgar refiriéndose al cantautor Silvio Rodríguez: ¡No me hablen de ese carajete! Y, aunque no suscribo tal epíteto, me gusta pensar que Edgar lo dijo con C mayúscula, como la silla que ahora me hereda en esta docta corporación.

La larga y rica vida de Edgar Ávila se desarrolló en muchos sitios: su natal Tarija, Buenos Aires, La Paz, México, Asunción, Florencia, París, Cochabamba... Imbricada en esa existencia larga y fecunda, sus poemas, que poco a poco se irían reuniendo y publicando, son, a su modo, las huellas del devenir vivencial de quien ha cruzado la mayor parte del siglo XX y las primeras dos décadas del actual, formando parte de un mundo intenso y sugestivo, de modo que, su escritura se yergue como un auténtico testimonio del paso de un espíritu sensible por los más diversos avatares que le tocaron presenciar.

Y es que vivir en la casa del arqueólogo Arturo Posnansky en Miraflores siendo un niño de 5 años de edad, tener como vecino a Germán Busch, conocer a Franz

Tamayo, a León Trotsky, a Guillermo Francovich, a Benito Quinquela Martín; asistir a los mítines de Juan Domingo Perón y Evita Duarte, trabar hondas amistades con Jaime Saenz, Oscar Pantoja, Alberto Villalpando y Miguel Alandía Pantoja; haber formado parte de la resistencia popular durante la Revolución de 1952, haber trabajado en radio, medio de comunicación de heroica historia en nuestro país, haber editado una revista junto a sus amigos Saenz y Fernando Medina Ferrada, haber estado en el París del 68, y haber enriquecido su existencia con el amor a la música y la pintura, son elementos más que sobrados para definir a Edgar Ávila como un privilegiado testigo de una larga y rica época de la historia.

Quizás por todo aquello, hay en sus poemas, que en general son de largo o mediano aliento, una intención enunciativa que se decanta por la claridad y efectividad del discurso, otorgándole unidad, coherencia y un tono inconfundible a lo largo de los años.

Luego de aquella noche en la que las olas del mar etílico terminaron por zanzanear la Nao y sus tripulantes, no lo volví a ver, hasta más de 20 años después, ya digo, en la presentación de su último libro en agosto de 2017. Y quiero recordarlo como siempre fue, inteligente, afable, feliz, con gran sentido del humor e inclaudicable amor por las letras.

Honrado de ocupar la silla que dejó en esta venerable institución, le mando un fuerte abrazo hasta donde esté ahora querido Edgar, capitán, almirante o grumete, que supo que nuestras vidas *son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir*, como dijo el gran Jorge Manrique.

*

Cumplida, con gozo, esta deuda en honor a su mérito, me avoco ahora al desarrollo del tema de este discurso: Glosa a un poema de Rubén Vargas Portugal.

En el año 2001 o 2002, una tarde que poco a poco se va diluyendo en la bruma del olvido, Rubén me confió un poema suyo. Lo acababa de escribir y quería que lo leyera. Me lo puso en las manos y se fue. Al día siguiente volvimos a encontrarnos, le devolví el poema y, por todo comentario, le dije que me parecía un poema perfecto.

En 2003, publicó el poema en su libro *La torre abolida*; se trata de un poema que habla, canta, narra, piensa y evoca la vida y obra de Walter Benjamin, el ilustre pensador alemán que era tan caro a Rubén.

Años antes, quizás cuatro o cinco, Rubén me había preguntado si yo leía a tal autor, a lo que le respondí con sinceridad que no, que nunca lo había hecho. Él expresó su sorpresa con una simpática frase: «Ah caramba, yo creí que por ser tu tocayo, formaba parte de los autores que frecuentas».

No recuerdo cuándo ni dónde lo leí por primera vez, pero, revisando mi biblioteca («magra o regia», como digo en un poema), me encontré con que el primero de abril de 1999 había comprado, en Sucre, en la ya inexistente Fundación Pachamama, un ejemplar de *Infancia en Berlín hacia 1900*, ese pequeño y delicioso libro que consiste en una colección de textos de breve prosa, en los que Benjamin da cuenta de su niñez en la capital del Imperio Alemán. Entonces, para cuando Rubén me mostró su poema, yo ya me había iniciado, tímidamente, en el universo benjaminiano. El poema de Rubén Vargas al que me refiero es *Piedra llamada Walter Benjamin*, que abre la primera parte del ya mencionado libro *La torre abolida*.

Recordemos que Benjamin, autor frecuentado por Rubén con –no es exagerado decir– apasionado interés, había nacido en Berlín el 15 de julio de 1892 en el seno de una familia de origen judío. Estudió filosofía y teología y se doctoró en Berna con la tesis «El concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán». Estuvo vinculado con la Escuela de Frankfurt y con personalidades de renombre como Adorno, Scholem, Brecht, Horkheimer y Arendt. Escribió numerosos textos: *Angelus novus*; *Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*; *Libro de los pasajes*; *Tesis sobre la historia* y *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, cuya influencia lo ha posicionado como uno de los pensadores más relevantes del siglo XX.

Precisamente Hannah Arendt, su amiga, nos ayuda a vislumbrar su singularidad cuando dice que «en la actualidad sería tan engañoso recomendar a Walter Benjamin como crítico literario y ensayista como habría sido recomendar a Kafka en 1924 como novelista y escritor de cuentos. Para describir su trabajo en forma adecuada y a él como autor dentro de nuestro usual marco de referencia, tendría

que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su erudición fue grande, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica por la que el texto en sí es sagrado, pero no era teólogo y no sentía un interés particular por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiera sólo en citas; fue el primer alemán que tradujo a Proust (junto con Franz Hessel) y a St. John Perse, y antes de eso había traducido los *Cuadros parisinos* de Baudelaire, pero no era traductor; revisó varios libros y escribió un número de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, literario ni otro: trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo». Hasta aquí la cita de Hannah Arendt.

Con la llegada de los nazis al poder, Benjamin se exilia en Francia y, cuando estos ocupan París, se va a Lourdes, luego a Marsella y emprende un viaje hacia España, desde donde pretende embarcarse a los Estados Unidos de América, pero no lo logra, porque el 26 de septiembre de 1940, al negársele el paso, se suicida en Portbou, un pueblecito catalán en la frontera con Francia.

Llegados a este punto, se impone leer el poema de Rubén Vargas para proseguir:

Piedra llamada Walter Benjamin

I

Infancia en Berlín hacia 1900

Cuando camina por las calles
(siempre un paso detrás de su madre)
o cruza el arco de hierro
al otro lado de la ciudad,
o cuando se pierde en los salones
de madera y lavanda
(la casa del padre es
por naturaleza infinita)

no sabe / nadie sabe
un dibujo invisible
comienza a nacer.

El asombro y el olvido
no tienen nombre aún.
Los alfabetos, las postales,
la llave que esconde en
la sombra de un cajón
tienen su edad.

Pero alguien mira (y sabe).
Un duendecillo jorobado
fugitivo de una canción
sigue sus pasos,
asoma sobre su hombro,
recoge sus olvidos
(los que fueron
y los que vendrán).

Un día (sin falta)
en la última frontera
como una cinta muda
se los regresará.

Sopla el aire del porvenir
en los senderos del jardín.
El tilo apenas se inquieta
al atardecer
mientras transcurre su infancia
hacia 1900, en Berlín.

II

Hijo de Saturno

Las fotografías de juventud
(la frente alta, los ojos bajos)
lo muestran
como lo que es: Un triste.

En las ciudades de la diáspora
gira lento y melancólico
bajo el signo de su estrella,
una órbita de demoras y
desvíos.

Una tarde
desempaca sus libros.
Ninguna prisa lo distrae,
es el hombre con tiempo
el coleccionista
el que ordena las imágenes del mundo.
Todavía le es dado habitar
la intimidad de los objetos.

Así se adentra
pasajero taciturno
cada vez más en un siglo
de sangre y lodo.

III

París, circa 1935

Bajo esta luz le fue revelado
que poco importa
no saber orientarse
en la ciudad. Perderse,
en cambio, como en un bosque,
requiere aprendizaje.

Ciudad de los Pasajes
dulce reverso de las aguas y el crepúsculo.

Caminar era entonces
una deriva a ninguna parte
una lenta caligrafía bajo los cristales
la certeza del puntual desencuentro.

Ciudad de los Panoramas.

En la sombra de la escalera,
en el portal apenas entrevisto,
en los ojos de la multitud
la promesa de una escritura:
Adueñarse de un recuerdo
tal como éste relampaguea
en un instante de peligro.

IV

La Biblioteca / El jardín

Ese hombre que escribe
acodado en una mesa
parece más pequeño
bajo la inmensa bóveda
que corona
en lo alto la Biblioteca.

La ciudad entera cabe
en su diminuta escritura,
el laberinto
que sueña el papel
secante sobre la tinta.
Los Pasajes, los umbrales,
las líneas de fuga de una errancia
que se sabe cercada.

(Una noche, mientras
esperaba en el Café des Deux Magots,
dibujó un mapa de su vida:
Las casas de sus amigos, las habitaciones de hotel,
las decisivas bancas del Tiergarten,
los caminos de la escuela, las tumbas.
Cada punto –decía– es una entrada
al laberinto).

(Detrás de la Biblioteca hay un jardín.
Al pasar, me pregunto
si alguna tarde se habrá
demorado en ese tenue caligrama
de arena y hojas secas).

V
Angelus Novus

El Ángel vuela de espaldas
un viento tempestuoso
lo arrastra al futuro.
Quisiera detenerse
plegar sus alas
volver sobre las ruinas
que se amontonan a sus pies.
Quisiera reparar lo irreparable.
Pero la tormenta sopla del Paraíso
y las ruinas se elevan
como una torre hasta el Cielo.
Y para ese viento
ya ni siquiera
tenemos nombre.

VI
Portbou, 26 de septiembre de 1940

El Pasajero arriba a la última frontera.
El viento gira y se eleva
sobre los confines del siglo.
¿Qué Shibolet
habrá de portar
para abrir la puerta
de su tribu?

Paso cerrado

Esa madrugada
entre dos aires,
antes del final,
otro resplandor:
El vértigo de las imágenes,
como en un viejo cinematógrafo:
la redención de sus olvidos.

*

Una buena parte de la obra del poeta, crítico literario y docente universitario, Rubén Vargas Portugal (La Paz, 1959-2015), puede ser inscrita en el ámbito de una poética de la lectura. Esto es, una propuesta de escritura en diálogo con la de otros escritores que hace, del acto de leer y de lo que se lee, el ámbito privilegiado de la creación y la materia central de la propia propuesta poética, o lo que suele denominarse, literatura sobre literatura.

De hecho, el crítico Luis H. Antezana, en el texto llamado *Rubén y Celan* que fue leído como discurso de aceptación del doctorado *Honoris Causa* que le otorgó la UMSA en 2015 dice: «Desde, por lo menos, el Canto VIII de *La Odisea*, en el que Odiseo escucha al bardo cantar sus propias aventuras, la literatura sobre literatura es un terreno no sólo frecuente sino, también, prácticamente inagotable».

En la obra de Vargas, esta afirmación se puede corroborar leyendo *La torre abolida* y *Viaje a Lisboa* su segundo y tercer libro, respectivamente. Allí, Rubén tiene poemas escritos en torno a la obra de Jaime Saenz, Paul Celan, Franz Kafka, Malcolm Lowry, Alejandra Pizarnik y otros, así como alusiones a Fernando Pessoa o a los varios poetas que éste encarna en sus heterónimos.

Dos son los textos que conozco en torno a la parte de la obra de Rubén Vargas que aquí nos interesa. «Cámara de ecos, trenza de palabras» de Eduardo Mitre y el ya mencionado «Rubén y Celán» de Luis H. Antezana, ambos incluidos en el volumen *Obra poética* de Rubén Vargas, editado póstumamente por Plural editores en La Paz en 2017.

Luis H. Antezana, en el texto ya citado afirma que Vargas sabe que lo que hace es: «trabajar sobre materiales verbales —e icónicos— previamente elaborados» y luego añade: «Rubén es, pues, totalmente consciente de lo que hace. Dicho sea de paso, ya que ahí se trata de ‘un diálogo interior con otros lenguajes’ (...) Ese complejo diálogo, la literatura sobre la literatura, exige o supone una complicidad algo peculiar, la de conocer o —mejor— la de atreverse a conocer el texto literario que aludido, nombrado, utilizado o reelaborado se integra a este tipo de literatura. La literatura sobre literatura es una caja de resonancias connotativas que apuntan, de una u otra manera, al texto o textos que constituyen el horizonte de la (nueva) obra».

Por su parte, el poeta, crítico y también académico Eduardo Mitre, afirma: «El poema concebido y compuesto como una urdimbre deliberada de otras escrituras y voces, de modo tal que la lectura es la fuente primordial de la propia escritura. En esa corriente creativa se desarrolla la obra de Rubén Vargas». Y, más adelante, refiriéndose al segundo libro de Vargas, dice: «*La torre abolida* recrea el retrato interior, sin olvidar el dibujo del escenario de la época, de las oscuras fuerzas sociales que marcaron las vidas de los personajes que son objeto de las recreaciones del poeta. En la composición de estos retratos convergen dos niveles: los hechos esenciales de la vida de cada autor evocado —en este caso Walter Benjamín— y las citas, alusiones o variaciones hechas a partir de sus obras, sean literarias, pictóricas o cinematográficas».

Por último, o de inicio, es el propio Rubén Vargas quien, en un breve texto al final del poemario nos dice: «Por su propia naturaleza y propósito, *La torre abolida* es un diálogo interior con otros lenguajes, un espejo trizado que los refleja y fragmenta».

Analicemos brevemente sólo la primera parte del poema, buscando desentrañar un discurso subyacente, como quien va tirando de un solo hilo de la trama.

La primera estrofa, obviamente, trata de la niñez del filósofo. Es un fragmento de corte narrativo pero que muestra los rasgos del carácter del muchacho que serán una marca distintiva en su vida y también decisivos para el modo de ver el mundo que llegue a desarrollar. No en vano comienza con un verbo muy caro en la obra benjaminiana «caminar». Una actividad insustituible para quien hará de las calles, los paseos y los extravíos por las ciudades, materia central de sus reflexiones.

El verso «Un Paso detrás de su madre» ya lo retrata como lo que siempre fue: un solitario. Más adelante, el poema lo pintará como un triste. «Cruza el arco de hierro/ al otro lado de la ciudad» hace alusión a las fronteras que, más tarde, tanto significaron en su vida. Los salones de madera, la casa infinita, llaman la atención también sobre temas conspicuos de sus meditaciones: la niñez y la juguetería. Al final la estrofa es clara en su intención de adentrarse en el tiempo, de prefigurar un destino, de leer señales en la temprana vida del personaje ya que, aunque él no lo sabe, nadie lo sabe aún «un dibujo invisible/ comienza a nacer».

La segunda estrofa es continuación de la primera en cuanto a hilo narrativo o argumental, pues abunda en aspectos y detalles que atraerán la atención del filósofo en sus ulteriores reflexiones como los alfabetos y sus estudios de la Cábala, las postales y su pasión por las imágenes.

La tercera (que se realiza plenamente en la cuarta) habla del duendecillo jorobado de una canción, una especie de presencia que lo acompañará a lo largo de su vida desde la niñez y que, al final de su existencia, ya no sonará porque la habrá olvidado. «Como una cinta muda se los regresará» dice el poema refiriéndose a los olvidos. «En la última frontera» es un verso que se refiere literalmente a la frontera física entre Francia y España que sería la última para el filósofo, la que existe entre la vida y la muerte.

La última estrofa de la primera parte, muestra que el poema irá entrelazando, cada vez más, los rasgos biográficos del filósofo, con un texto central en su producción intelectual: «Tesis sobre el concepto historia». Para este propósito, el primer verso es clave: «Sopla el aire del porvenir». Recordemos que en la novena de dichas tesis Benjamín dice:

«Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo en lo que fija su mirada. Los ojos como platos, la boca, muy abierta, las alas, totalmente extendidas. Este debe de ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Allí donde nosotros vemos un encadenamiento de hechos, él ve una única catástrofe que acumula incesantemente una ruina tras otra, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero, desde el Paraíso, sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja hacia el futuro, al que él da la espalda, mientras que los montones de ruinas van creciendo ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos “progreso”».

Con ese primer verso, «Sopla el aire del porvenir», Vargas Portugal logra, no sólo introducirnos a las tesis del autor alemán, sino al conjunto del pensamiento que este ha desarrollado. Luego, el tilo nombrado en el tercer verso nos mantiene en las calles y prados de Berlín (recordemos que una de las avenidas más importantes de esa ciudad se llama «Unter den linden», literalmente: Bajo los tilos), para posteriormente rematar la estrofa y toda la primera parte del poema con una alusión directa a otro escrito benjaminiano: «mientras transcurre su infancia/hacia 1900, en Berlín», continuando ese entrelazamiento entre vida y obra. En este caso, evidenciando que lo dicho hasta ahora, lo referido a la biografía del filósofo, dialoga plenamente con ese libro en específico.

Este análisis puede continuar, claro, abarcando las siete partes del poema, descubriendo que cada una de ellas se detiene en un aspecto importante de la vida y obra del filósofo, pero sin ánimo de exhaustividad y más bien, valorando la brevedad como una cortesía para con el lector o con quienes ahora nos escuchan, nos detenemos aquí, seguros de que otra dimensión de lo cortés es la tácita invitación a una lectura pausada y un ulterior análisis más abarcador y profundo. Entonces, mencionemos únicamente algún aspecto que pueda servir de guía o incentivo para un examen más detallado del poema que nos ocupa.

Si la primera parte que acabamos de ver, se inscribe en el mundo de la infancia y cómo ya en ella se atisban o adivinan rasgos que delinear toda la existencia del pensador, la segunda parte «Hijo de Saturno» intenta pintar el carácter y la personalidad benjaminiana. La tercera, «París, circa 1935» se instala en su

plena madurez tanto biológica como intelectual. La cuarta «La biblioteca / El jardín», continua la cronología y también el desarrollo del trabajo sobre las ciudades, las bibliotecas y lo judío. La quinta parte aborda de lleno algunas de las tesis de la filosofía de la historia, partiendo de la ya citada, mostrando, además, la importancia de las elucubraciones sobre la cábala y otras cuestiones religiosas. Finalmente, la sexta y última parte llamada «Portbou, 26 de septiembre de 1940», relata el último episodio de la vida del filósofo, su trágico final y menciona también varios tópicos de su obra. «El viento», «los confines del siglo» en alusión a la historia como materia de reflexión: el «Shibboleth» en alusión a su condición judía y las singularidades del habla y el «Paso cerrado» al cierre de la frontera.

Citemos una vez más a Eduardo Mitre, quien nos ayuda en nuestro propósito de resumen. El poema, dice Mitre «traza un arco narrativo desde su infancia hasta su muerte por suicidio, preso de la desesperación (...) Benjamin es ‘el coleccionista, el que ordena las imágenes del mundo’ y a quien ‘todavía le es dado habitar la intimidad de los objetos’, escribe Vargas Portugal con una admirable economía y precisión verbales. El cuarto fragmento o movimiento denominado ‘La biblioteca / El jardín’, hasta cierto punto borgeano, nos muestra al escritor en el acto de la escritura con una concepción de ésta como cifra del mundo: ‘La ciudad entera cabe en su diminuta escritura’ y, al mismo tiempo, la visión del mundo como un laberinto».

*

Hasta aquí la breve glosa al magistral poema de Rubén Vargas. Quiero ahora referirles, ya para terminar, porque no deseo hacer de esto una parrafada, un episodio con traza de nimio y que, sin embargo, considero necesario para redondear este momento que, gracias al poema, ha convocado tantos temas, circunstancias y personas.

En el otoño boreal de 2017, viajé de París a Madrid en el automóvil de un amigo. Tras todo un día de carretera, paisajes arbolados, gasolineras con restaurantes y tiendas para viajeros, e insinuándose, a lo lejos, ciudades modernísimas como Toulouse o medievalesísimas como Carcasona, ya entrada la noche, arribamos a la cuasi fronteriza Perpiñán.

Para reponer fuerzas, luego de instalarnos en el hotel, salimos a la calle y nos metimos en el primer café que encontramos. Allí, en cómodos sillones, entre tapas y fuerte música, pasamos un buen rato. Tras pedir la segunda cerveza, le hablé a Adriaan Zandèe –ese era el nombre de mi amigo–, de un pueblecito de frontera llamado Portbou. Me escuchó con atención que poco a poco se tornó en genuino interés, de modo que cuando le propuse que, continuando el viaje, tomemos un pequeño desvío de camino a Barcelona, la siguiente etapa en nuestro viaje a la capital española, él aceptó de muy buena gana. Tú eres el copiloto –me dijo–, tendrás que guiarnos.

Y fue así que, al día siguiente, nos encaminamos a Portbou munidos de un gran mapa Michelin. Ahora me pregunto: ¿Ninguno llevaba un teléfono celular? En fin, la cosa es que llegamos a Portbou como a media mañana en un día de luz cegadora. Aparcamos cerca de la playa desierta junto a una caseta de información turística donde no encontré a nadie. Un solitario cartel adherido a la puerta avisaba que estaban de vacaciones.

Providencialmente, apareció un anciano de pantalón gris, camisa azul, boina y bastón, y pude preguntarle si existía en el pueblo algo relacionado al pensador alemán. «Allí: mire», me dijo señalando una calle que subía por una loma. Entonces volví al auto donde Adriaan esperaba y juntos emprendimos, caminando, el ascenso al Memorial Walter Benjamin. Una cuadra a la derecha hasta la calle paralela y de ahí a la izquierda hasta las escaleras. Luego, por una calle empinada hasta la explanada enfrente del cementerio. Desde ahí pude divisar todo el pueblo con su grande y otrora importante estación de tren y, junto a él, la vastedad del Mediterráneo que escupía chispas de plata en toda la extensión de su lomo de animal milenario.

Al salir del blanco y diminuto cementerio católico, donde obviamente no hay ninguna tumba con las iniciales W. B., me encaminé al Memorial. Un túnel cuadrado, de hierro con un centenar de escalones que bajan hacia el mar. Se trata de una obra del escultor judío Dani Karavan, titulada «*Passages*».

Sin dudarle descendí lentamente por las crujientes láminas de latón, experimentando una sensación creciente de hundirme en las aguas del mar de la historia, una historia con minúsculas, personal, íntima, que daba cuenta de un tramo de

mi propia vida, donde algunos amigos, entre ellos obviamente Rubén y Adriaan –que aguardaba en la superficie leyendo lo puesto en las infografías sobre nuestro autor–, encarnaban algunas de las cosas más valiosas de la existencia, porque soy un convencido de que la amistad es uno de los motores que mueve el mundo (semejanza, reciprocidad y confianza, *Aristóteles dixit*), y entre esas cosas valiosas, claro, están también algunos libros leídos con fruición, poemas escritos en días soleados o cristalizados en desvelos, imágenes vistas con inusitada intensidad, ideas exploradas con esfuerzo y maravilla, noches de tiniebla, pero también, días de vino y rosas, en fin, la vida misma y la vasta literatura, evocadas aquí porque como dijo mi ilustre tocayo, «la auténtica medida de la vida es el recuerdo».

A cierta altura, en el escalón 65, hay una pared de vidrio con inscripciones en español, inglés y alemán que impide el paso: «Paso cerrado». Al final del túnel las olas rompen eternamente contra una roca, de tal modo que lo que puede verse, aún en días calmos, es siempre agua en violento movimiento, como el recordatorio de una historia tempestuosa.

Y en la eternidad de ese instante, algunos versos del poema de Rubén resonaron en mi memoria:

En la sombra de la escalera,
en el portal apenas entrevisto,
en los ojos de la multitud
la promesa de una escritura:
Adueñarse de un recuerdo
tal como éste relampaguea
en un instante de peligro.

Respuesta al discurso de ingreso de Benjamín Chávez

| Diego Valverde Villena

Excma. Sra. Directora, estimados colegas de la Academia Boliviana de la Lengua, Excmo. Sr. Embajador del Reino de España, Director de la Fundación Patiño, damas y caballeros, distinguido público.

El 17 de febrero de 1903, Rainer Maria Rilke escribía a Franz Xavier Kappus la primera de sus *Cartas a un joven poeta*. Ante las preguntas de Kappus sobre poesía Rilke le aconseja: «Esto ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: ¿debo escribir? Ahonde en sí mismo en busca de una respuesta profunda; y si fuera afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo *debo*, entonces construya su vida según esta necesidad; su vida tiene que ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de ese impulso».

Como siguiendo una línea dibujada por Jaime Saenz, como siguiendo un horóscopo trazado por Pessoa, muchos años después, otro 17 de febrero nacía en Santa Cruz de la Sierra Benjamín Chávez.

¿Cuál es la marca con que las hadas de la poesía signan a sus elegidos? Habría que preguntar a Jorge Teillier. Habría que preguntar a Cristina Campo. En la infancia no siempre se ven señales distintivas. Los niños hablan naturalmente con los pájaros, con Dios, con los espíritus. Es más tarde cuando se percibe la marca del poeta: cuando, pasados los años, sigue siendo niño, sigue mirando atento con sus ojos poderosos aquello que los demás no ven; sigue admirando como nuevo lo que los demás creen tan cotidiano; sigue siendo el guardián de la maravilla.

En los cuentos de hadas, los dones se encarnan en objetos mágicos. Y para el poeta el objeto mágico es un libro. Como el hierro que se despierta al pasar junto

a un imán, así el poeta muestra su ser cuando los libros lo llaman, lo reclaman, lo requieren.

Benjamín Chávez, poeta-lector, poeta por lector, busca desde niño los libros que lo guíen en su camino. Los libros que le digan quién es, que le muestren su vida y su destino.

(Y Benjamín busca a fondo, sin desmayo. Como buscó y buscó, por años y lugares, hasta encontrarlo, el libro de memorias de Luis Cardoza y Aragón, *El río: novelas de caballería*. Cardoza y Aragón, el que decía: «La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre»).

Pero no siempre encontramos los libros que queremos leer. C. S. Lewis nos revela: «Escribo los libros que me hubiera gustado leer. La gente no siempre escribe los libros que quiero leer, así que debo hacerlo yo mismo». Y Angelus Silesius añade: «Si quieres leer más,/ conviértete tú mismo/ en la escritura».

Poeta y lector, lector y poeta, Benjamín Chávez escribe –y lee– en paralelo su vida y sus poemas. Las lecturas se entrelazan con la vida que se escribe. Ve, comprende y lee el mundo a través de lo leído, de lo pre-vivido en los libros. Julio Verne anticipa a Benjamín su viaje a Livonia, Manuel Puig lo acompaña a la Amazonía, Matvejević lo guía por Italia.

Tal como la literatura se entrelaza con su vida, los versos leídos se entretejen con los suyos. Paul Celan, Aimé Césaire, La Fontaine y Safo dialogan con él en sus poemas. Idea Vilariño, Emily Dickinson, Alejandra Pizarnik escuchan las palabras que Benjamín les dedica. Y Sylvia Plath resuena en las olas.

Los poemas también tienen su propio camino, y los epígrafes-talismanes los protegen bajo los auspicios de Hermes, dios de poetas y viajeros. Baudelaire, Rubén Darío, César Calvo, María Zambrano, Borges, Kafka, Malcolm Lowry, Simone Weil, Clarice Lispector, Hilda Mundy... todos van pasando postas, acompañando y protegiendo las palabras viajeras de Benjamín Chávez.

La apertura de *Para alguna vez cuando oscurece* –verso de Jaime Saenz, otro homenaje lector– nos da una clave del camino escogido por Benjamín Chávez. En

ese *Ex-libris* «un monje medieval/ aposentado en su biblioteca –magra o regia/ [...] se da a la tarea de leer y escribir (glosar apenas)/ las dos o tres sílabas que pudo/ balbucear a lo largo de la vida».

Leer y escribir, glosar apenas. De la mano de esas palabras entramos en la «Glosa a un poema de Rubén Vargas». Benjamín lee a Rubén que lee a Walter Benjamin. Una cadena de admiraciones, de lecturas lápiz en mano; y de las anotaciones al margen van naciendo nuevos poemas.

Rubén nos comparte que su poemario *La torre abolida* es «un diálogo interior con otros lenguajes, un espejo [...] que los refleja y fragmenta». Espejo y glosa de las lecturas. Benjamín nos habla de su amigo Rubén que, como él, es un buscador que también une lectura y escritura y las engarza y entreteje con la vida. Una poética de lector, como señala Benjamín Chávez, leyendo a Rubén y reconociéndose.

Rubén Vargas, aun con la reticencia de un lector que confía en otros lectores –que confía sus poemas a otros lectores–, nos declara las referencias: Franz Kafka, Paul Celan, Jaime Saenz, Alejandra Pizarnik, Malcolm Lowry, Herman Melville, Wim Wenders, María Luisa Pacheco, Octavio Paz, Haroldo de Campos. La lista de nombres sagrados es una letanía, las palabras de un ritual, una contraseña que permite cruzar puertas y compartir mundos y tiempos.

Rubén nos enseña su ritual. Pero se guarda el mayor misterio: el que se esconde tras «la torre abolida». Y –como Benjamín en su *ex libris*– nos ofrece la clave en el poema que sirve de pórtico, «Runas». Allí, escondido y a la vista, nos espera Gérard de Nerval desde su soneto «El Desdichado», mostrándose a través de referencias literarias, de máscaras poéticas, construyendo su imagen desde sus lecturas vitales: explicándose desde la literatura.

Y Rubén, como Nerval, dibujando, con el laberinto de líneas de sus lecturas, la imagen de su cara.

Y llegamos a Walter Benjamin. Benjamin, intersección de Benjamín Chávez y Rubén Vargas, centro de este juego concéntrico de palabras y libros, de espejos y glosas, de lecturas y escrituras. Un juego, además, de bibliotecas: las bibliotecas viajeras, reinas de la mudanza, que marcan el lugar del hogar.

(Las bibliotecas viajeras de Benjamín y de Rubén, que han conocido tantos lugares; que se reflejan en ese *Desempaco mi biblioteca* que Walter Benjamin escribió en Berlín en 1931 al desembalar su biblioteca —una biblioteca que había permanecido empaquetada durante dos años—).

Rubén nos muestra a Walter en los versos que Benjamín nos acaba de leer: «Una tarde/ desempaca sus libros./ Ninguna prisa lo distrae,/ es el hombre con tiempo/ el coleccionista/ el que ordena las imágenes del mundo».

Walter Benjamin reabre su biblioteca, la reordena y, con ella, recoloca el mundo. Como nos enseñó Aby Warburg, cada reordenamiento de la biblioteca es un reordenamiento de la propia vida. Y cada reordenamiento de la biblioteca renueva el mundo.

Walter Benjamin, el coleccionista de libros —especialmente de libros infantiles, quizá porque compartía su afán coleccionador con los niños, a los que señalaba como grandes coleccionistas—, nos dice: «Renovar el mundo: ese es el instinto más profundo que subyace en el deseo que experimenta el coleccionista de adquirir nuevos objetos».

Los libros que se renuevan en cada lectura, las lecturas que se hacen nuevas en las escrituras que generan. Como dice Benjamín Chávez en su poema «Albayalde»: «hacer las palabras viejas, nuevas».

Walter Benjamin, Rubén Vargas, Benjamín Chávez. Tres amigos que se encuentran en su biblioteca. Hablan de lo que están escribiendo; de viajes, de vivencias, de libros. Hablan de lo que han visto, lo que han leído y, con la magia simpática de sus juegos, hacen renacer el mundo.

Se leen, se escriben, se conversan. Se reconocen como niños que juegan el mismo juego, siempre antiguo y siempre nuevo: la Literatura. Y con las reglas de ese juego descifran y explican la vida, esa hermana siamesa de la literatura. La comprenden, vislumbran sus misterios, encuentran sus maravillas.

Benjamín Chávez en su discurso nos mostró a Rubén Vargas hablando del Poeta como Lector. Avanzando un grado más, cambiando apenas un poco la perspectiva,

llegamos al Lector como Poeta: la contraparte necesaria para llevar a buen puerto el poema; un poema que está en el aire, en vilo, hasta que el lector lo recibe y completa. El poema que está en el trapecio y, al completar el salto, confirma la fe del poeta en el lector.

Decía Heitor Villa-Lobos que cada obra es un mensaje en una botella que el creador echa al mar sin saber si algún día llegará a su destino. El Lector encuentra esa botella y entonces cierra el círculo.

O, más que cerrar el círculo, amplía la espiral: la inagotable conversación de lecturas, escrituras, relecturas y rescrituras que hacen la Literatura.

Como el *Kubla Khan* de Coleridge que comentaba Borges, que era un sueño que se convertía en palacio para luego convertirse en poema, en esa espiral de lectura y escritura cada vez se añade una pieza al rompecabezas, que va creciendo y poco a poco se nos muestra. Que quizá algún día se nos revele.



Evocación de nuestros académicos



Luis Ramiro Beltrán, el adelantado

| Juan Carlos Salazar del Barrio

Tenía 12 años cuando se inició en el periodismo, en *La Patria* de Oruro, y 16 el día que asumió la jefatura de Redacción del periódico. Cuando llegó al diario *La Razón* de La Paz, cumplidos los 18, ya era un periodista hecho y derecho. A sus 23 años escribió el guion de la primera película sonora del cine boliviano, *Vuelve Sebastiana*, y cuando se incorporó a la Universidad de Michigan en 1964 para cursar el doctorado en Comunicación, era un comunicador formado.

Luis Ramiro Beltrán Salmón (1930-2015) siempre fue un adelantado a la hora de abrir caminos.

Hijo de otros dos precursores, llevaba el periodismo en la sangre. Su padre, Luis Humberto Beltrán, fundó el diario *La Mañana* de Oruro, y su madre, Betsabé Salmón, fue una de las pioneras del periodismo femenino en Bolivia, fundadora de la revista *Feminiflor*, la primera en su género, en los años 20 del siglo pasado.

La revolución de las nuevas tecnologías y la explosión de las redes sociales han puesto de moda conceptos tales como «periodismo ciudadano» y «periodismo participativo». Sus teóricos hablan de «democratizar la información», de «desintermediarla», de hacer partícipes a los ciudadanos del proceso informativo y comprometerlos en la elaboración y difusión de sus contenidos, en una suerte de «democracia virtual» que encuentra su natural correlato político en la «democracia participativa».

¿Quién lo dijo antes?

Cuando Luis Ramiro Beltrán acudió a Ottawa el 7 de diciembre de 1983 para recibir el Premio McLuhan, el «Nobel de la comunicación social», ya había escrito sobre la necesidad de «democratizar la información» y había propuesto «un cambio de la comunicación vertical/antidemocrática hacia la comunicación

horizontal/democrática». Y ya había formulado el concepto de la «comunicación alternativa para el desarrollo democrático».

Nació en Oruro el 11 de febrero de 1930. Autodidacta en sus inicios, como reportero en *La Patria* y *La Razón*, estudió periodismo y técnicas de cine y televisión en Puerto Rico, donde trabajaba para el Servicio Agrícola Interamericano, y en 1972 obtuvo el doctorado en Comunicación y Sociología en la Universidad de Michigan.

Conocedora de su afición por la lectura, Doña Betsabé, su madre, guía y maestra, lo llevó a Buenos Aires en 1940, a sus 10 años, para que conociera al famoso periodista y escritor Constancio C. Vigil, editor de la revista infantil *Billiken*, de la que era un lector consumado.

Dos años después, en 1942, aprovechando su amistad con el director de *La Patria*, Rafael Peláez, logró que lo admitiera como aprendiz de reportero. En 1948, cuando todavía cursaba el último año de secundaria en el Instituto Americano de La Paz, se incorporó a *La Razón*, el primer «diario moderno» de Bolivia, el que fundó y financió el magnate minero Félix Avelino Aramayo, en 1917, y adquirido posteriormente por su hijo, Carlos Víctor, uno de los *barones del estaño*. Una foto de la época lo muestra junto a Alfonso *El Abate* Tellería, Hugo Alfonso *El Padrino* Salmón, Ramiro Cisneros y Walter Montenegro como integrante de la emblemática redacción de ese periódico, precursora del periodismo profesional boliviano.

Un años antes, en 1947, acudió a un foro internacional organizado por el *New York Herald Tribune*, en el hotel Waldorf de Nueva York, donde habló en representación de los estudiantes de América Latina en un diálogo público con el millonario Nelson Rockefeller, la actriz sueca Ingrid Bergman y el político peruano Víctor Haya de la Torre.

En 1953, antes de su viaje a Puerto Rico, donde realizó sus primeros estudios de periodismo y cine y televisión, Jorge Ruiz, pionero del cine sonoro boliviano, le pidió que escribiera el guion de *Vuelve Sebastiana*, sobre la milenaria etnia chipaya en riesgo de extinción, una película considerada precursora del género de «docuficción» y de lo que años después iría a llamarse el «Nuevo Cine Latinoamericano».

Beltrán, que por entonces no tenía ninguna idea del lenguaje cinematográfico, leyó cuanto pudo sobre el tema, que por esa época no era mucho, y munido de la información que pudo obtener se lanzó a la «íntima aventura» de escribir el guion. «Tenso y anhelante —declaró años después—, empleé días y noches revisando apuntes, confrontando dudas, intentando esto y aquello e inclusive hablando a solas conmigo mismo hasta terminar de cumplir el delicado encargo lo mejor que pude».

La película relata la historia de una niña pastora (*Sebastiana Kespi*) cuya curiosidad la lleva a salir de su comunidad y adentrarse en un pueblo vecino hostil, que antes había sometido a su comunidad al aislamiento, donde conoce a un niño aymara (*Jesús*) con el que entabla una relación de amistad y solidaridad por encima de las diferencias étnicas y grupales. Según el crítico cinematográfico Mauricio Souza Crespo, «*Vuelve Sebastiana* no es sólo el principio de la visibilidad del cine boliviano sino de una obsesión moral: la de los peligros de la migración del campo a la ciudad. Es a la descripción de esos peligros que Jorge Sanjinés dedicará luego casi toda su obra cinematográfica».

La película obtuvo los primeros lauros internacionales para el cine boliviano en los festivales de Cine Documental y Experimental de Uruguay (1956), Santa Margherita de Italia (1958) y Cine Documental de Bilbao, España (1961).

Beltrán trabajó como representante de USAID y de varias agencias de Naciones Unidas en diferentes países de América Latina y consultor de la UNESCO en París; dirigió varios proyectos de comunicación, muchos de ellos enfocados a la agricultura, la ganadería y el mundo rural, que él englobaba bajo la definición genérica de «comunicación para el desarrollo», pero dedicó mayoritariamente su tiempo y esfuerzo al estudio y la investigación de los fenómenos comunicacionales.

En su famoso ensayo «Adiós a Aristóteles. La comunicación horizontal», publicado en 1979, definió la comunicación como un «proceso de interacción social democrática».

Beltrán entendía la comunicación como un proceso de relaciones sociales, un fenómeno de intercambio múltiple de experiencias y no un ejercicio unilateral de influencia individual, una definición que contrastaba con la noción tradicional

de considerarla como un simple acto de transmisión de información de fuentes activas a receptores pasivos.

Consideraba al diálogo como el eje central de la «comunicación horizontal», porque permite una genuina «interacción democrática» y porque posibilita la retroalimentación, que da lugar a una comunicación multidireccional equilibrada, en la que todas y cada una de las personas pueden dar y recibir una comunicación en condiciones similares. «Toda persona –decía– debe contar con oportunidades similares para emitir y recibir mensajes de manera que se evite la monopolización de la palabra mediante el monólogo».

Una de sus divisas era «no renunciar jamás a la utopía». Bajo esa consigna, apoyó activamente la formulación del Nuevo Orden Mundial de la Información y de la Comunicación» (NOMIC) y la difusión del famoso Informe MacBride («Voces múltiples, un solo mundo»), redactado por una comisión presidida por el Premio Nobel de la Paz irlandés Seán McBride, en 1980, bajo los auspicios de la UNESCO.

Admirador del filósofo y comunicador canadiense Herbert Marshall McLuhan (1911-1980), quien acuñó en la década de los 60 el término «aldea global» para describir la interconexión mundial a través de las comunicaciones, Beltrán declaró al recibir el Premio McLuhan, el 17 de diciembre de 1983, que nunca imaginó que su nombre pudiera estar algún día vinculado al del gran pensador de la comunicación. «En el umbral de 1984, hagamos votos de todo corazón por que el sueño de McLuhan de una fraterna ‘aldea global’ prevalezca sobre la pesadilla de Orwell», dijo en la ocasión, en alusión a la novela de George Orwell (1984).

Considerado como uno de los fundadores de la escuela crítica de la comunicación en América Latina, el Centro Internacional de Estudios Superiores para América Latina (CIESPAL), con sede en Quito, Ecuador, lo describió como «un pensador incómodo e intempestivo», que influyó decisivamente en el «pensamiento emancipatorio» de la comunicación de los años 70.

Beltrán postuló la comunicación horizontal, democrática, como instrumento del cambio social, frente a la comunicación vertical/antidemocrática, cuando nadie hablaba de comunicación participativa ni de «periodismo ciudadano»; cuando no

existían redes sociales, que supuestamente han «democratizado» la comunicación, ni nadie mencionaba que el propósito del periodismo consiste en proporcionar al ciudadano la información que necesita para ser libre y capaz de gobernarse a sí mismo.

Luis Ramiro Beltrán Salmón, que lanzó tales ideas cuando no eran moda y cuando las ciencias de la Comunicación en América Latina estaban en pañales, fue un pionero y un revolucionario. Aunque en esa época él no lo supiera.

Raúl Rivadeneira Prada, pionero en el estudio de la comunicación social

| Juan Carlos Salazar del Barrio

Robinson Crusoe sobrevivió 28 años en la isla de la «Desesperación», como la bautizó, en «estado de naturaleza» y sin comunicación con otros seres humanos. Pero la soledad y la incomunicación del náufrago, aún antes del rescate de *Viermes*, era relativa, porque el héroe de la novela del periodista y novelista inglés Daniel Defoe (1660-1731) compensaba sus «necesidades comunicativas» con la lectura de los libros y el uso de las herramientas e instrumentos que logró rescatar del naufragio, «recursos socioculturales» que le permitían establecer una «comunicación intrapersonal».

Así lo entendía Raúl Rivadeneira Prada (1940-2017), teórico de la comunicación, quien sostenía que aún en las condiciones de vida solitaria, la comunicación está presente a través de la transmisión de información (sintáctica), los significados de los mensajes (semántica) y sus efectos sobre la conducta humana (pragmática).

Rivadeneira Prada consideraba que la comunicación es «un fenómeno psicosocial básico, sin el cual resulta impensable la misma sociedad», tanto más si «la información e intercambio de ella es *conditio sine qua* non para el desarrollo de la vida psíquica, biológica y social de cualquier ser humano individual».

Al estudio de este fenómeno dedicó gran parte de su vida profesional.

Periodista, abogado, escritor, docente universitario y académico, Rivadeneira Prada fue un pionero en el estudio de la comunicación social a nivel latinoamericano. Sus libros *La opinión pública* (1976) y *Periodismo* (1977), dos clásicos con más de 20 ediciones desde su publicación en México, fueron textos oficiales en las escuelas y facultades de Periodismo y Comunicación Social de varias universidades del continente.

Nacido en Sucre el 7 de mayo de 1940, estudió Derecho en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y realizó un curso de especialización en periodismo en el Instituto Konrad Adenauer de Alemania (1965-1966). Con una larga experiencia en la docencia universitaria, fue profesor de Periodismo en la Escuela de Ciencias de las Comunicación del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), de Guadalajara, México; Asesor académico en la Universidad Autónoma de Baja California, de Tijuana, México (1974-1977), y director de la carrera de Ciencias de la Comunicación Social de la Universidad Católica Boliviana (1993-1999).

Como periodista, dirigió el diario católico *Presencia*, de La Paz (1998-1999). Discípulo del crítico Juan Quirós, fue un activo colaborador de la revista *Signo*.

Publicó más de treinta libros sobre teoría de la comunicación y periodismo, lexicografía y lingüística, narrativa y crítica literaria, y centenares de artículos periodísticos y ensayos sobre los temas de su especialidad.

En su primer libro, *La opinión pública*, analizó el complejo fenómeno de la opinión pública a la luz de la teoría general de los sistemas, en tanto que en el segundo, *Periodismo*, realizó un examen metodológico de los símbolos y códigos de la prensa escrita y un análisis del mensaje, la noticia, la opinión pública, la propaganda, la libertad de prensa y otros temas de la comunicación.

El alemán Otto A. Baumhauer, uno de los más prestigiosos teóricos de la comunicación de la segunda mitad del siglo pasado, autor de *La situación de las ciencias de la comunicación*, *La comunicación y el entorno*, y *Comunicación y educación*, lo elogió por «la reflexión teórica y científica de los fenómenos psicosociales» de la comunicación y por haber mostrado «de modo ejemplar una serie de interrelaciones en los sistemas comunicativos, de la que resultan las opiniones públicas, controles sociales y climas comunicativos».

Publicó seis libros sobre lexicografía, como *Lexicosas* (2009) y *La pureza del idioma* (2013), y otros seis sobre crítica literaria: *Rulfo en llamas* (1980), *El teatro de evocación de Guillermo Francovich* (1989), *El grano en la espiga* (1997), *Troja literaria* (2002), *Escritores en su tinta* (2009), *La escritura inaugural de*

Mario Vargas Llosa (2012), y un libro testimonial sobre el Teatro Experimental Universitario de la UMSA: *Historia del TEU* (1999).

Con Carlos Coello, Mario Frías Infante y Carlos Castañón Barrientos, integró el equipo de lexicógrafos bolivianos que incorporó 2.809 bolivianismos a la última edición del diccionario de la Real Academia de la Lengua.

Fue el primero en realizar una aproximación a la narrativa de Rulfo (*El llano en llamas* y *Pedro Páramo*) desde el punto de vista de la teoría general de sistemas, aporte que el escritor Alfonso Gumucio Dagron, comunicador como él, describió como «un desafío innovador, casi temerario». En la presentación de *Rulfo en llamas*, ensayo publicado originalmente en México, el poeta Jesús Urzagasti señala que el trabajo de Rivadeneira pone al descubierto «el secreto orden, el andamiaje oculto de un artista y poeta», en la obra rulfiana.

Según el poeta y periodista Pedro Shimose, fue «uno de los narradores más notables de su generación y un excelente crítico literario», cuya «trayectoria como periodista, lexicógrafo y profesor universitario relegó injustamente su obra literaria a un segundo plano». Como narrador, publicó *El tiempo de lo cotidiano* (1987), *Colección de vigiliás* (1992), *Tiempo de ficción* (2007) y *El saxofonista y su perro cantor* (2013).

Ingresa a la Academia Boliviana de la Lengua el 26 de septiembre de 1985 con el discurso «Lenguaje y era audiovisual». La respuesta estuvo a cargo del periodista e historiador Rodolfo Salamanca Lafuente. Ocupó la silla «F» y dirigió la corporación de 2005 a 2011. También fue miembro de número de la Academia de Ciencias de Bolivia y de la Academia Boliviana de la Historia.

Rivadeneira Prada se ocupó ampliamente de la comunicación política, a partir del análisis de los discursos partidarios, la propaganda y el manejo mediático de los partidos, sobre todo en los periodos electorales, como lo hizo en *La guerra de los insultos* (1979) y en *El laberinto político en Bolivia* (1984).

Fue uno de los primeros en abordar el tema de la globalización desde la perspectiva de la comunicación política. En un ensayo publicado en abril de 2008 («Globalización de la comunicación y democracia»), señaló que la globalización «es

un problema de opinión pública, pero no de una opinión pública tradicionalista, conservadora de papeles institucionalizados», sino de «una opinión pública que disuelve la frontera entre sociedades ricas en información y sociedades pobres en información».

Rivadeneira Prada supo conjugar la práctica con la teoría, como reportero y teórico de la comunicación. Daba crédito al valor empírico vocacional, pero también al conocimiento, porque, al fin y al cabo, como decía, «el estudio del periodismo es inseparable del de la comunicación humana» y sobre todo del «sistema de comunicación de masas».

Defensor intransigente de la libertad de prensa y luchador por los derechos civiles, presidió la Asociación de Periodistas de La Paz (1970-71) en un periodo crítico de la historia nacional, entre 1970 y 1971, y sufrió las consecuencias de su activismo durante las dictaduras de Hugo Banzer Suárez y Luis García Meza como exiliado en Argentina y México.

Sostenía que «la censura y la propaganda son tan antiguos como cualesquiera otras formas de intervención en las cuestiones públicas o privadas», y que «los formadores de opinión han sido y son los más perseguidos por el Estado o por quienes detentan la autoridad que emana de él; por organizaciones sociopolíticas o económicas y aun por individuos».

Falleció en La Paz el 18 de mayo de 2017.



Contribuciones al número



Ensayos y Estudios



El fetichismo¹ del apóstrofo: primeras reflexiones hacia una grafémica del español de Bolivia²

| Bruce Aramayo Vallejos³

*[N]o solo se á de escreuir a satisfacion del oydo,
pero aun es necessario contentar a los ojos.
Juan López de Velasco (1582, BNE, Mss/8223, f. 3r)*

Criterios para la fijación ortográfica y relación escritura-pronunciación

Son tres los pilares que *sostienen* (regulan) la norma de la lengua española: «la correcta escritura, el buen uso del léxico y el dominio de las reglas gramaticales»; así lo indica la «Presentación» de la *Ortografía de la lengua española* (OLE de ahora en adelante), obra de las Academias, publicada en 2010, que se centra en el tratamiento del primer pilar. A su vez, la ortografía del español *se equilibra* en otras tres columnas para su configuración: la adecuación entre grafía y pronunciación, la etimología y el uso constante. Para este último caso, usamos intencionadamente el verbo *equilibrar* porque el peso, según la época y la voz, ha caído más en un criterio que en otro.

-
- 1 El título, no está demás mencionarlo, es un guiño a dos grandes maestros que también hicieron uso de este sustantivo provocador: el español Julio Casares y el venezolano Ángel Rosenblat en los años 1941 y 1963, respectivamente.
 - 2 Si bien hablamos del español de Bolivia, esta reflexión concierne a las zonas del país en las que se utilizan el quechua y el aymara. No pretendemos hacer una generalización simplista, sino tomar esta licencia con el propósito de iniciar una reflexión que puede (y debe) extenderse a todas las situaciones de contacto lingüístico en la nación.
 - 3 Ex becario en la Academia Boliviana de la Lengua del programa de Becas MAEC-AECID-Máster en Lexicografía Hispánica y Corrección Lingüística.

Así, por ejemplo, Antonio de Nebrija ([1492] 2011) ofrece, en su *Gramática sobre la lengua castellana*, la primera descripción del sistema ortográfico de la lengua, con un planteamiento abiertamente fonetista: «tenemos de escribir como pronunciamos i pronunciar como escribimos, por que en otra manera en vano fueron halladas las letras» (p. 29). Por su parte, la Real Academia Española (1726) en sus inicios defendió un criterio más etimologista y latinizante; en el «Discurso proemial de la ortographia de la lengua castellana» del *Diccionario de Autoridades* se define la ortografía como la «Facultad, ò Arte de escribir rectamente las Voces conforme à su **origen**, significación y sentido de las palabras» (p. i, LXI, las negritas son nuestras).

Desde estas primeras incursiones en la ortografía castellana hasta la actualidad, la escora ha ido de un lado a otro, no sin generar varias y hasta acaloradas disputas. A estas propuestas, además, se suma la aplicación del principio horaciano del uso, que, en opinión de Calero (1994), representa «la posición ecléctica y conciliadora de ambos criterios extremos» (p. 56). No obstante, este criterio tampoco está libre de trabas, entre otras razones, porque es complejo determinar cuál es la forma escrita *más usada* de una palabra entre los casi seiscientos millones de hablantes (y posibles escritores) de español en el mundo.

Aunque la ortografía del español se caracteriza por ser una de las más fonéticas, el *equilibrio* en el que se maneja revela que el asunto es más complejo de lo que comúnmente se supone. Esta complejidad queda reflejada en la evolución de la Real Academia Española, que ha transitado desde una postura inicialmente etimologista hacia una mayor correspondencia entre grafía y pronunciación. Un ejemplo de este cambio lo encontramos en Dámaso Alonso, quien, en el «Acta de aprobación» de las *Nuevas normas de prosodia y ortografía* de 1952, defendía el uso de *sicológico* en lugar de la forma latinizante (y helenizante) *psicológico* extendida hasta hoy, argumentando que se escribe *salmos* y no *psalmos*, y que «las palabras no son unas mejores que otras» (Real Academia Española, 1952, p. 9). El asunto está, huelga decir, en la letra *p* y su falta de pronunciación en el español; se pronuncia siempre [sicológico], la *p* solo refleja su origen etimológico.

En la actualidad, la RAE y las demás Academias reconocen que, aunque el ideal de correspondencia sigue siendo un objetivo, el verdadero reto para que la ortografía cumpla su papel unificador radica en mantener una estabilidad entre los

criterios que la configuran; lograr «una representación gráfica y común por encima de las numerosas variantes de pronunciación existentes» (OLE, 2010, p. 15) sigue siendo una tarea compleja.

La tensión entre la adecuación fonética y otros factores normativos ha sido señalada por Martínez Alcalde (2010), quien sostiene lo siguiente:

La mayor o menor adecuación a la pronunciación se convierte en uno más de los principios sobre los que se ordena ese proceso de unificación de la ortografía y no siempre el más importante, frente valores simbólicos [*sic*] relacionados con una conciencia de unidad lingüística que la aceptación de la norma escrita contribuye a mantener. (p. 162)

Si bien la evolución ortográfica del español ha estado marcada por un *equilibrio*, esta no se ha desarrollado en un vacío. A lo largo de su historia, el idioma ha interactuado con diversas lenguas, absorbiendo influencias que han moldeado tanto su repertorio léxico como su escritura; la OLE destina toda su segunda parte a expresiones que presentan dificultades específicas, entre las cuales se aborda la ortografía de los términos procedentes de otras lenguas. Sin embargo, no se incluye una sección que trate los préstamos provenientes de las lenguas indígenas de América, quizás bajo la suposición de que todas las voces necesarias ya han sido plenamente asimiladas al sistema ortográfico del español. No obstante, esta suposición no se sostiene en el caso de Bolivia. En el país, la influencia de las lenguas originarias en el español no solo impacta la estructura del sistema lingüístico, sino que también incide en el sistema ortográfico, como se analizará a continuación.

Préstamos y adaptación gráfica

Al hablar de *préstamo* aquí, nos referimos al préstamo léxico, que es el tipo más comúnmente asociado con este término; aunque el fenómeno puede, como aclara Álvarez de Miranda (2009), darse en otros niveles lingüísticos: el préstamo semántico (conocido como *calco* según otros autores como Louis Deroy⁴) y el préstamo fraseológico, por ejemplo (p. 143).

4 «[Le] calque est une manière adoucie d'emprunter sans heurter le sentiment linguistique des usagers». (Deroy, [1956] 2013, p. 161).

Esta asociación antonomástica de *préstamo* con *préstamo léxico* se debe a que el vocabulario es la parte de la lengua más abierta a la influencia externa. Así lo expone Hagège (1987), y señala que la razón principal es que el vocabulario es mucho más maleable que la gramática.⁵ Sin embargo, también reconoce que, aunque maleable, su evolución no es fácil de prever (p. 61).

Hoy, en Bolivia, por ejemplo, palabras como *chompa* están tan integradas en nuestro español que pocos se percatan de su origen inglés, *jumper*. Y es que la voz en cuestión está tan bien adaptada, fonética y gráficamente, que más bien parece una palabra criolla de origen nativo a causa del sonido africado *ch* ([tʃ] en AFI), frecuente en las voces americanas. En otras palabras, un préstamo puede tomar caminos tan crípticos que, con el tiempo, pierden su calidad de préstamo y se reconocen como palabras plenamente americanas e hispanas. En consecuencia, Álvarez de Miranda (2009) distingue entre préstamos y extranjerismos, según «el grado de aclimatación o adaptación a la lengua receptora» (p. 143). Entonces, si comparamos *chompa* con *selfie*, continuando con el ejemplo, diríamos que, aunque las dos palabras provienen del inglés, la primera es un préstamo, mientras que la segunda no deja de ser un extranjerismo, aunque la escribamos hispanizándola, *selfi*, como recomiendan las Academias.

Castillo Fadic (2002) subraya que, dado el carácter social de la lengua, «es necesario observar no sólo su estructura, sino también la mayor o menor generalidad en el uso de los préstamos y de sus adaptaciones» (p. 483) y propone una organización (tipología) de los niveles de adaptación del préstamo léxico. A continuación, presentamos la propuesta de Castillo Fadic (2002, p. 493), complementada con los ejemplos proporcionados por Planinić (2022, pp. 5-6) para ilustrar cada caso con préstamos provenientes del inglés.

1. Ausencia de adaptación ortográfica y morfológica, porque el préstamo no la requiere: *bar*.
2. El préstamo mantiene su apariencia extranjera: la adaptación es parcial o no existe: *clip*

5 «Il est bien connu que le vocabulaire est beaucoup plus ouvert à l'emprunt et aux influence extérieures que ne l'est la grammaire. La raison principale de cette situation est que le vocabulaire est beaucoup plus malléable, parce que moins rigoureusement structuré». (Hagège, 1987, pp. 52-53).

3. Adaptación fonológica basada en la oralidad: procesos de asimilación, supresión, adición y metátesis: *desodorante* (de *deodorant*)⁶
4. Adaptación fonológica basada en la escritura: pronunciación ortográfica: *cúter* (de *cutter*)
5. Adaptación ortográfica: *bóxer* (de *boxer*)
6. Adaptación morfológica simple: *disruptivo* (de *disruptive*)
7. Adaptación morfológica por calco semántico parcial: *boxear* (de *to box*)

Como se puede apreciar, sobre todo en los niveles tres y cuatro, la adaptación de una palabra oscila entre la pronunciación y la forma gráfica; una voz *prestada* se asienta en el español y encuentra su representación gráfica ya sea adaptándose desde la oralidad, donde predomina la correspondencia grafía-pronunciación, o desde la escritura, donde hay una inclinación hacia la etimología. En todo caso, la relación escritura-pronunciación es determinante en el momento de establecer la ortografía de los préstamos.

No obstante, esta relación escritura-pronunciación no siempre es simétrica; un lado parece tener más influencia sobre el otro. Al respecto, Ángel Rosenblat ([1963] 2024) asegura que, «como la letra tiene origen culto y es permanente y visible, tiende a superponerse a la pronunciación, tornadiza y fugaz» (p. 20). Esta prevalencia de la escritura sobre la pronunciación ya era señalada por Saussure en su *Curso de lingüística general* al explicar que el lenguaje escrito y el lenguaje oral son dos sistemas de signos diferentes, y que uno (la escritura) sirve para representar al otro (la pronunciación) sin ser su equivalente (*vid.* Introducción, cap. VI, § 2). La distinción no solo fue útil para establecer el objeto de estudio de la lingüística como ciencia, sino para llamar la atención sobre el grado al que la representación gráfica de una lengua puede influir sobre su forma original, la oralidad. Como concluye Rosenblat, la letra «prevalece sobre la pronunciación, influye sobre ella y hasta la deforma».

6 Aunque no atañe al tema que presentamos, vemos necesario señalar que este ejemplo en particular puede analizarse también desde el generativismo y la morfología.

Esta *dominancia* de la escritura sobre la oralidad nos proporciona una base para examinar la representación escrita (y su impacto en la pronunciación y la ortografía) de los préstamos léxicos provenientes de las lenguas nativas en el español boliviano. No obstante, antes de abordar este análisis, es necesario repasar brevemente la normalización ortográfica de las lenguas *prestantes*⁷.

Normalización ortográfica de las lenguas nativas en Bolivia: el caso del quechua y del aymara

La normalización de la escritura de las lenguas nativas en el país tuvo como hito clave la ratificación del Decreto Supremo n° 20227, promulgado el 9 de mayo de 1984, que estableció un «alfabeto único para la escritura de los idiomas quechua y aymara». Esta aprobación abrió, en palabras de von Gleich (2009), «el largo camino de la estandarización de las lenguas originarias [en Bolivia]» (p. 184), aunque de ninguna manera significa que no hubiera intentos previos significativos. En el caso del aymara, podemos mencionar los alfabetos propuestos por Ludovico Bertonio en 1612 y Juan de Dios Yapita en 1968, entre otros. Y es que estas lenguas vienen escribiéndose desde el siglo XVI, ya sea en forma de gramáticas y diccionarios o en sermones y catecismos. Mannheim (1991) señala que el quechua, por ejemplo, posee una literatura escrita de una profundidad y alcance solo comparables con el náhuatl y el quiché en el contexto de las lenguas nativas americanas⁸.

Según Plaza Martínez (2015), que el uso de alfabetos no lograra integrarse a las comunidades indígenas (y, en consecuencia, no hubiera una más temprana y apremiante necesidad de una normalización), se debe a que la educación formal (y el uso de las lenguas vernáculas en ella) no llegó a las comunidades que hablaban estas lenguas hasta muy recientemente, con la educación intercultural bilingüe (p. 170).

7 Nos servimos del término *prestante*, ya acuñado por Hagège (*prêteuse* en francés), para no caer en el yerro de calificar a los idiomas que conviven con el español en nuestro país como lenguas de sustrato o adstrato. Recomendamos la lectura del artículo de Wolfgang Roth (1995) para un análisis del concepto de sustrato en el contexto hispanoamericano.

8 «Southern Peruvian Quechua has a written literature of a depth and scope that is rivaled only by Mexican (Nahuatl) and Quiche among Native American languages» (Mannheim, 1991, p. 125).

La normalización ortográfica de estas lenguas en el país no solo fue un proceso crucial para la estandarización de su escritura, sino también un factor determinante en cómo las voces prestadas de estas lenguas se integran al español boliviano. Dado que el español de Bolivia ha adoptado diversas palabras de origen nativo, la representación gráfica de estas lenguas, producto de su proceso de normalización, ha influido directamente en la escritura de los préstamos. Así, las lenguas originarias no solo afectan el vocabulario del español, sino también las reglas ortográficas que rigen la adaptación de estas palabras.

Hoy, tanto el quechua como el aymara se escriben con relativa estandarización. El alfabeto único promulgado en 1984, aunque no es el único que se usa, tiene prevalencia. Para nuestro análisis, adoptaremos este alfabeto. Vamos a seguir el modelo de presentación que usaron Cerrón Palomino y Carvajal Carvajal (2009, p. 180); a la izquierda, entre barras, los fonemas y, a la derecha, entre corchetes angulares, los grafemas; aunque nosotros usamos, para la representación de los sonidos, el AFI:

/a/ <a>, /a:/ <ä>, /tʃ/ <ch>, /tʃʰ/ <chh>, /tʃʰ/ <ch'>, /h/ <j>, /i/ <i>, /i:/ <ĩ>, /k/ <k>, /kʰ/ <kh>, /k'/ <k'>, /l/ <l>, /ɬ/ <ll>, /m/ <m>, /n/ <n>, /ɲ/ <ñ>, /p/ <p>, /pʰ/ <ph>, /p'/ <p'>, /q/ <q>, /qʰ/ <qh>, /q'/ <q'>, /r/ <r>, /s/ <s>, /t/ <t>, /tʰ/ <th>, /t'/ <t'>, /u/ <u>, /u:/ <ü>, /w/ <w>, /χ/ <x>, /j/ <y>.

Las ortografías tanto del aymara como del quechua buscan, al igual que la del español, el ideal de correspondencia entre grafemas y fonemas, y, dado que utilizan un alfabeto heredado del castellano, muchas letras tienen un sonido equivalente al del sistema ortográfico español. Sin embargo, para el propósito de este análisis, no nos centraremos en todo el alfabeto, sino solo en aquellas consonantes que no tienen un equivalente en español.

Las siguientes son las consonantes que presentan particularidades fonéticas:

/tʃʰ/ <chh> consonante africana postalveolar sorda aspirada
 /tʃʰ/ <ch'> consonante africana postalveolar sorda eyectiva
 /kʰ/ <kh> consonante oclusiva velar sorda aspirada
 /k'/ <k'> consonante oclusiva velar sorda eyectiva
 /pʰ/ <ph> consonante oclusiva bilabial sorda aspirada

/p'/ <p'> consonante oclusiva bilabial sorda eyectiva
 /q/ <q> consonante oclusiva uvular sorda
 /q^h/ <qh> consonante oclusiva uvular sorda aspirada
 /q'/ <q'> consonante oclusiva uvular sorda eyectiva
 /t^h/ <th> consonante oclusiva alveolar sorda aspirada
 /t'/ <t'> consonante oclusiva alveolar sorda eyectiva

En español, no existen los rasgos fonológicos de aspiración (como las consonantes aspiradas) ni de glotalización (como las eyectivas), por lo que la diferencia entre *t*, *th* y *t'* es difícil de reproducir para un hispano. A pesar de que en español sí existe el sonido /t/, los sonidos /th/ y /t'/ resultan ajenos. Así, por ejemplo, las palabras aymaras *tanta* (reunión), *thantha* (ropa vieja) y *t'ant'a* (pan) suenan todas como [tanta] para un oído no entrenado. Lo mismo sucede con los pares (o, más bien, tríos) mínimos /tʃ/ <ch>, /tʃ^h/ <chh>, /tʃ'/ <ch'>; /k/ <k>, /k^h/ <kh>, /k'/ <k'> y /p/ <p>, /p^h/ <ph>, /p'/ <p'>. Además, la consonante oclusiva uvular sorda (/q/ <q>) no existe en español, ni mucho menos sus contrapartes /q^h/ <qh> y /q'/ <q'>, lo que provoca que sea difícil de distinguir del sonido /k/, con el cual muchos hispanohablantes la asimilan. Así, siguiendo con el aymara, las palabras *qallu* (cría), *qhulu* (duro), y *q'ipi* (bulto) son percibidas para la mayoría de los hispanos, sobre todo fuera de Bolivia, como [kallu], [kolo] y [kepi], respectivamente. De hecho, el *Diccionario de Americanismos* (DAmer de ahora en adelante) registra las voces *colo* y *kepi* como bolivianismos de origen aymara, refiriéndose a las últimas dos palabras como sus étimos.

La adaptación de estas voces al sistema fonético y ortográfico del español es más compleja de lo que el DAmer sugiere, ya que involucra no solo la transcripción de sonidos foráneos, sino también la influencia de sistemas lingüísticos que tienen estructuras fonéticas y fonológicas propias. Este fenómeno no se limita a un simple paso de unidades léxicas, sino que involucra un proceso de adaptación ortográfica que refleja las particularidades fonéticas y gráficas del quechua y el aymara, de manera que estas lenguas y sus características ortográficas se traspasan, de manera sutil pero decisiva, al español.

A continuación, veremos como este traspaso de grafías ha permeado en el español de Bolivia.

Palabras de origen nativo y sus grafías en el español

Las palabras de origen nativo comenzaron a incorporarse al español desde los primeros encuentros entre europeos y americanos. Un ejemplo de este proceso es el caso, frecuentemente citado en estas circunstancias, de la palabra *cano*, cuya adopción temprana evidencia la influencia lingüística de las lenguas americanas en el español desde el inicio del ‘contacto’.

Las primeras palabras vernáculas en dejar de ser ágrafas se escribieron para poner un nombre a las nuevas realidades que aprehendían los castellanos, lo que enriqueció el léxico de la lengua. Por tanto, la ortografía que se usaba para el registro de estas palabras era la castellana. Sin embargo, estas palabras ingresaron al castellano a través del oído de los primeros españoles en América; en un primer momento, se adaptaron fonéticamente a los sonidos de la lengua castellana, y solo después se plasmaron gráficamente, siguiendo las normas ortográficas de la época.

Hubo palabras para las que el sistema ortográfico español no presentó mayores dificultades. Un ejemplo de ello es el nombre del camélido más representativo de los Andes, que aparece por primera vez documentado en la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo. Aunque en sus inicios coexistió con la denominación «carnero de tierra», el sustantivo *llama* terminó imponiéndose por economía lingüística. De hecho, *llama* se considera el primer préstamo de una lengua andina al castellano.

Otras, en cambio, al ingresar por vía oral, primero se adaptaron a la fonética castellana y luego escribieron según su ortografía; como la palabra *chuño*, por ejemplo, cuyo registro más antiguo es de 1540 en un texto de Francisco Pizarro, según el CORDE (consultado el 27 de enero de 2025). Esta voz proviene del aymara *ch'uñu*, pronunciada [tʃuɲu], con una consonante eyectiva, lo que demuestra que la palabra se adaptó fonéticamente al castellano, perdiendo dicha eyección, antes de ser escrita conforme a su ortografía: [tʃuɲu] > [tʃuɲo] > *chuño*.

Hoy, en cambio, el hablante hispano que escribe las palabras *prestadas* de las lenguas andinas no es un español que llega de afuera, sino una persona nacida en estas tierras, y familiarizada, aunque sea superficialmente, con las lenguas nativas

y sus fonéticas divergentes. De esta manera, los sonidos propios del quechua y el aymara no le resultan tan difíciles de distinguir.

Por esta razón, muchas de las voces nativas que se emplean en el español boliviano contemporáneo se escriben de manera que reflejan estos sonidos *extraños*, aun cuando esta grafía pueda ir en desacuerdo con el mismo sistema ortográfico del español contemporáneo. Así lo evidencian palabras como *k'oar* o *t'istapi*, cuyo apóstrofo intenta reflejar el sonido ajeno al español, pero determinante en el uso y la comprensión de la voz.

No vamos a tratar aquí los préstamos plenamente establecidos y adaptados a la lengua y ortografía españolas (como *llama*, *chuño*, *cancha* o *choclo*, entre otros), sino aquellos cuya naturaleza nativa todavía respetan o intentan respetar los escritores contemporáneos, ya sea manteniendo la grafía original (préstamo no adaptado) o eligiendo una adaptación gráfica que se acomode al sistema ortográfico del español, pero conservando el rasgo nativo de determinados sonidos (préstamo semiadaptado).

Del primer grupo, préstamos no adaptados, podemos encontrar voces como *ch'api* (perro lanudo), *ch'aki* (resaca) o *ch'iti* (pequeño), que conservan la forma gráfica original porque muchos autores quieren respetar la 'che' eyectiva que consideran importante: no es sorprendente que los hablantes bolivianos del español, sobre todo en el área occidental, digan, con mayor o menor frecuencia, que no es lo mismo decir [tʃ'api] que [tʃapi]. Esto, sin embargo, no quiere decir que no haya intentos de hispanización bastante aceptados; las tres voces encuentran en los diarios una convivencia con sus variantes más hispanizadas; *chapi*, *chaqui* y *chiti*, respectivamente. Digamos que, al final, se trata de una cuestión de estilo; como con cualquier otro préstamo, la elección de la forma foránea o la forma hispanizada dependerá del autor, recurriendo siempre al apoyo ortotipográfico de las cursivas para la primera opción, pero en ningún caso esto afecta al sistema ortográfico del español.

El problema se encuentra en que hay voces que deciden adaptarse, pero no por completo. Para *ch'aki*, por ejemplo, las opciones adaptada y no adaptada coexisten en los textos, y, en principio, no representan ninguna disrupción porque o se escribe *chaqui* y se pronuncia [chaki], a la hispana, o se escribe *ch'aki* y se

pronuncia [ch'aki], más próxima a su forma nativa. Sin embargo, en esta coexistencia hay una tercera forma que rompe los esquemas establecidos; un artículo del 5 de marzo de 2014 en *La Razón*, por ejemplo, hace una crítica a la cultura del alcohol bajo el título «Estar de ch'aquí». Aquí, la palabra *ch'aquí* busca su espacio en el léxico español de Bolivia con una adaptación castellanizante solo en la segunda parte, *qui*. Se trata, además, de una adaptación innecesaria porque la grafía <k> y su equivalente fónico /k/ no son ajenos al español; dicho en otras palabras, da igual en castellano si se escribe *qui* o *ki*, al final la pronunciación es la misma. Sin embargo, lo curioso está en que el autor decide mantener la forma nativa de la primera parte, *ch'a*. Las motivaciones para esta decisión pueden ser muchas, pero una cosa queda clara: para el autor de este artículo, la voz es evidentemente un préstamo, no solo por el mantenimiento de una grafía nativizante, sino también porque así lo explica en el mismo texto, en el que, además, señala que la voz ya ha sido incorporada en el DLE⁹. Entonces, ¿por qué el autor usa abiertamente una forma gráfica que no se encuentra en el diccionario y que, además, a efectos gráficos, no es ni español, ni quechua, ni aymara? ¿Quizás para mantener el carácter nativo de la voz? Pero, entonces, ¿por qué sí adapta la segunda parte? ¿No era más fácil usar la forma nativa y ponerla en cursiva? Se puede pensar que se trata más bien de un desconocimiento por parte del autor de la forma original en quechua, pero es que la voz se usa con tanta frecuencia que es raro no verla escrita de forma apropiada en la lengua de origen, *ch'aki*. Sospechamos que la causa es un oído local que, aunque hispano, entiende que no es lo mismo decir (ni escribir) *chaqui* que *ch'aquí*¹⁰. El apóstrofo es pertinente, más allá de si este le quita el carácter de 'adaptado' o 'no adaptado' a la palabra.

Y es que este fenómeno no es aislado y, en muchos casos, se recurre al uso del apóstrofo incluso cuando este no forma parte de la grafía original. Veamos, por ejemplo, el caso de cantuta y llocalla¹¹, voces quechua y aymara respectivamente,

9 La forma lematizada para la voz en cuestión es, como no podría ser de otra forma, la castellanizante *chaquí* y se define así: m. Bol. resaca (l malestar por haber bebido en exceso) (DLE, versión 23.8 en línea consultada el 8 de febrero de 2025).

10 *Chaqui* (o *chaki*), sin ninguna eyección, significa 'pie' en quechua, y muchos hablantes, sobre todo bilingües, pueden considerar relevante la distinción en español.

11 Estas son las formas registradas en el DLE. Cantuta tiene la marca *Perú* y se define como *clavellina*, una flor muy diferente de la que en Bolivia se refiere con la misma voz. *Llocalla*, en

que vienen de *qantuta* y *lluqalla*. Ambas palabras, como se evidencia en sus éti-mos, se pronuncian en las lenguas de las que provienen con el sonido consonán-tico –nada hispano– oclusivo uvular sordo, /q/, por lo que al ingresar al español se adaptan al sonido más próximo, la consonante oclusiva velar sorda, /k/. No obstante, el oído boliviano sabe (porque así lo percibe) que el sonido no es /k/, sino otro que, aunque no lo pueda imitar, hace que no sea igual decir *llokalla* que *llok'alla*. Es así que, aunque la forma original no tiene ningún sonido eyectivo, el apóstrofo viene a ayudar a representar el origen nativo –pero no por esto menos hispano– de la palabra. Parece que para el hablante (y escritor) boliviano en es-pañol es necesario marcar gráficamente el sonido ajeno a la fonología española.

Lo mismo sucede con *cantuta* que, en el país, se escribe casi siempre *kantuta*: el Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES) (consultado el 27 de enero de 2025) arroja, con el filtro Bolivia, solo dos concordancias (en dos documentos diferentes) para *cantuta* y quince concordancias (en catorce documentos) para *kantuta*. Los bolivianos parecen identificarse más con el grafema <k> que otros hispanohablantes que recurren a las alternativas <c> o <qu>. No obstante, en este caso también hay una tercera alternativa: *khantuta*; en el CORPES se recuperan dos concordancias (en dos documentos) para esta forma. Esta última variante gráfica (y probablemente también de pronunciación o, al menos, de percepción fónica) no es extraña para el lector nacional; un discurso popular del Fernando Díez de Medina, que fue repetido en los principales centros mineros de Bolivia y comentado en varios países hispanoamericanos, se publicó en 1952 con el título *Una khantuta encarnada entre las nieves*. Otra vez, podríamos especular sobre las motivaciones del autor y la editorial para la elección de la forma *khantuta* sobre las más castellanas, *kantuta* y *cantuta*.

Parece que, en el caso *khantuta*, la hache funciona como el apóstrofo en *llok'alla*, como un signo de vernaculización de la ortografía. Con todo, es el apóstrofo el signo que predomina para este fin; así, encontramos más casos similares, de adaptación ortográfica a medias, como *mok'ochinchi* (del quechua *muq'u chin-chi*, ‘durazno deshidratado’), donde, otra vez, se remplace la <q> por la <k> para castellanizar, pero se mantiene el apóstrofo para respetar el carácter de voz

cambio, si tiene la marca Bo. y hace referencia a un «Niño o muchacho nativo». Sin embargo, estas palabras, en Bolivia, se escriben mayormente *kantuta* y *llokalla*.

nativa. O el caso de *k'enchá*, cuyo étimo tiene no un fonema velar ni glotalizado, sino uno uvular y aspirado: *qhinchha* (del aymara, 'aciago, mal agüero'). La aspiración de consonantes oclusivas es extraña a los sonidos del español, por tanto, al hablante boliviano le puede costar distinguir entre una consonante eyectiva y una aspirada, sin embargo, las reconoce como sonidos diferentes de la forma simple. Entonces, *k'enchá* y sus derivados como *k'encherío* pueden existir en los textos con esta grafía divergente. Todo esto no significa, claro, que las formas más castellanizantes no se usen: *mok'ochinchi*, por ejemplo, convive con las formas *mokochinchi* y *mocochinchi*. *K'enchá*, en cambio, a pesar de ser una voz plenamente activa en el español boliviano, se resiste a la castellanización; hay menos casos de *kencha* o *quencha*. Para esta palabra de difícil traducción, parece empeorar de nuevo la lógica de no es lo mismo decir tal que cual; la forma con apóstrofo es la predilecta y figura en libros, artículos, folletos y hasta letras de canciones.

El derivado *k'encherío* demuestra, además, que la voz, aunque se resista a la castellanización ortográfica¹², tiene, en sí, un morfema completamente hispano. ¿Es posible una voz híbrida de estas características? La respuesta es, quizás, simple: pensemos en el caso de *pizzería*, cuya doble zeta representa una pronunciación ajena al español [pitse'ria], pero cuyo registro ortográfico en el DLE sin cursivas da a entender que la voz ha sido adaptada, si no completamente hispanizada. Otro caso de este estilo, en Bolivia, es el verbo *k'oar*: el morfema flexivo *-ar* se acopla a la raíz quechua *k'oa* (de *q'uwa*, 'sahumerio') que se escribe frecuentemente con el apóstrofo que, otra vez, es señal de respeto a una pronunciación que no es propia del español estándar. Estas palabras híbridas son parte vital del español boliviano, entre otras razones, porque refieren a realidades particulares, importantes y habituales del país. Las grafías divergentes y el uso aferrado del apóstrofo no les quitan hispanidad a las voces, sino que buscan integrarlas al español marcando su origen nativo porque así lo quieren los bolivianos. Para el boliviano, acostumbrado a los sonidos locales, el representarlos gráficamente es tan importante como el mismo uso de las voces a las que pertenecen; allende la ortografía y las adaptaciones, quitarles el apóstrofo equivale a quitarles sus palabras, que, aunque de origen distinto, son tan hispanas como las demás.

12 En honor de la verdad, hay que decir que, a diferencia de *k'enchá*, el derivado presenta las dos variantes (*kencherío* y *k'encherío*) con una distribución más equitativa.

El uso del apóstrofo: ¿hiperxenismo o marca de identidad?

Retos y oportunidades para la investigación

Hemos usado los términos *vernaculización*, *vernacular* y *nativizante*, entre otros, para referirnos al fenómeno de esta grafía disruptiva en los préstamos analizados. Michel Masson (1990) habla de *hiperxenismo* al explicar por qué algunas personas deciden usar grafías tan extrañas en los préstamos que complican la ya enrevesada ortografía francesa. En el caso de la escritura de las voces nativas, plenos bolivianismos por su cotidiano uso, no podemos hablar de xenismo porque las palabras son tan mestizas como sus hablantes, pero, entonces, cabe preguntarse ¿qué término es el más apropiado para referirnos a este fenómeno?

También toca hacerse otras preguntas importantes para la grafémica. Por ejemplo, ¿qué representa este uso particular del apóstrofo en Bolivia para la ortografía del español? La ortografía, como bien se expresa en la OLE, «contribuye decisivamente a evitar la dispersión en la representación gráfica de una misma lengua», pero es que la lengua española, al extenderse en un tan vasto espacio geográfico, inevitablemente recibe la influencia de los idiomas con los que convive. Marius Salas (1988; *apud* Castillo Fadic, 2002), al tratar el tema de las lenguas de contacto en México, afirma que a través de los préstamos no adaptados «ingresan a la lengua nuevos fonemas, variantes y morfemas». Nosotros añadiríamos a esta afirmación, a partir de lo presentado, que también pueden ingresar nuevas grafías.

Por otra parte, según las normas actuales, ¿qué debe hacerse con las palabras que usan este apóstrofo? ¿Qué criterio debe pesar más en su escritura en español? ¿Son las grafías más castellanizantes, propuestas por el DLE y el DAmE, las más adecuadas? ¿O debería pesar más el uso? A propósito, Castillo Fadic (2002) dice que, «no es posible imponer una forma, por más que se ajuste a cánones estructurales, si se contradice abiertamente con el uso común» (p. 483). No podemos no estar de acuerdo.

Finalmente, planteamos otra interrogante: ¿es el fetichismo del apóstrofo una amenaza al sistema ortográfico del español o, más bien, el reflejo de una realidad lingüística más de las variedades de esta lengua? En una recomendable reflexión sobre la escritura del quechua, Federico Aguiló (1984) conjeturaba que así «como se desarrolló históricamente un “quechumara”, puede desarrollarse una simbiosis

del quechua con el castellano» (p. 9). Esta simbiosis con el quechua (y con las otras tantas lenguas en el mundo hispano), más que un peligro, opinamos, representa un reto interesante del que el español (y su estudio) puede enriquecerse.¹³

No obstante, estas consideraciones en ciernes necesitan de un corpus más nutrido de testimonios bolivianos; la gran mayoría de datos expresados aquí provienen de una revisión general de obras y prensa nacionales, sin un banco de datos sistemático que permita un estudio empírico de la situación que, a su vez, permita analizar la motivación de este uso tan particular del apóstrofo.

Referencias

Aguiló, Federico (1984). *La escritura quechua: problemáticas y perspectivas*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Álvarez de Miranda (2009). «Neología y pérdida léxica» en Miguel, Elena de (ed.). *Panorama de lexicología*. Madrid: Ariel, 133-158.

Bohórquez R., Hugo (1954). «Fernando Díez de Medina» en Díez de Medina, Fernando. *Literatura boliviana: introducción al estudio de las letras nacionales del tiempo mítico a la producción contemporánea*. Madrid: Aguilar, 11-20.

Calero Vaquera, María Luisa (1994): «El primer tratado de ortografía castellana publicado en el nuevo mundo» en R. Escavy *et al.* (eds.), *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario, II*. Murcia: Universidad, 55-62.

13 Es evidente que algunas de estas preguntas tienen que ‘resolverse’ desde la glotopolítica, pero estamos seguros de que esclarecimientos interesantes pueden encontrarse en la lingüística. La panhispanidad no debería verse afectada por estos cuestionamientos, sino todo lo contrario. En palabras de Francisco Javier Pérez (2024), «el panhispanismo promueve el variacionismo, el descriptivismo, la pluralidad, la tolerancia lingüística, la estimación a la diferencia, la teoría del uso, el policentrismo, el crecimiento particular armónico, la geografía de la lengua y, en definitiva, una de las formas culturales más prometedoras, la democracia de la lengua» (p. 20).

- Castillo Fadic**, M. Natalia (2002). «El préstamo léxico y su adaptación cultural: el problema lingüístico y cultural» en *Onomázein*, núm. 7. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 469-496.
- Cerrón-Palomino**, Rodolfo y Carvajal Carvajal, Juan (2009). «Aymara» en Crevels, Mily y Muysken, Pieter (eds.). *Lenguas de Bolivia. Tomo I: Ámbito andino*. La Paz: Plural, 169-213.
- Decreto Supremo N.º 20227**. (9 de mayo de 1984). «Declaración oficial del Alfabeto Único para la escritura de los idiomas quechua y aymara» en *Gaceta Oficial del Estado Plurinacional de Bolivia*, 2021. <http://gacetaoficialde-bolivia.gob.bo/normas/buscar/20227>
- Deroy**, Louis ([1956]2013). *L'Emprunt linguistique*. Liège: Presses Universitaire de Liège.
- Hagège**, Claude (1987). *Le français et les siècles*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- Helfrich**, Uta (2014). «Norm vs. uso: Zur graphischen Adaptation von Anglizismen im Spanischen.» En Thiele, Sylvia y Veldre-Gerner, Georgia (eds.) (2014). *Sprachen und Normen im Wandel*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 77-101.
- Kushner Dávalos**, Luis (5 de marzo de 2014). «Estar de ch'aquí». La Paz: *La Razón*. <https://www.la-razon.com/voces/2014/03/05/estar-de-chaqui/> [Consultado el 21 de enero de 2025].
- Manheim**, Bruce (1991). *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: University of Texas Press.
- Martínez Alcalde**, María José (2010). *La fijación ortográfica del español: norma y argumento historiográfico*. Bern: Peter Lang.
- Masson** Michel (1990). «À propos des variations orthographiques des mots d'origine exotique» en *Langue française*, n°108, 1995. *La variation graphique et les rectifications de l'orthographe française*. Paris: Larousse, 66-75.

Nebrija, Antonio de ([1942]2011). *Gramática sobre la lengua castellana*. Madrid: Real Academia Española-Espasa.

Pérez, Francisco Javier (2024). «El panhispanismo después del panhispanismo» en *Nueva Revista*, n° 189, *Panhispanismo*. Logroño: UNIR, 10-21.

Planinić, Jelena (2022). El problema del préstamo y su adaptación. Zagreb: University of Zagreb.

Plaza Martínez, Pedro (2015). «Experiencias en la normalización de la escritura de las lenguas originarias de Bolivia» en Crevels, Mily y Muysken, Pieter (eds.) (2015). *Lenguas de Bolivia. Tomo IV: Temas Nacionales*. La Paz: Plural, 165-195.

Real Academia Española (1726). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Tomo I*. Madrid: Real Academia Española.

Real Academia Española (1952). *Nuevas normas de prosodia y ortografía*. Madrid: Real Academia Española.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española-Espasa.

Rosenblat, Ángel ([1963]2024). *El fetichismo de la letra*. Sevilla: Athenaica.

Roth, Wolfgang (1995). «Aspectos teóricos y metodológicos de la investigación sobre el contacto de lenguas en Hispanoamérica» en Zimmermann, Klaus (ed.) (1995). *Lenguas en contacto en Hispanoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert, 35-50.

Saussure, Ferdinand de (2018). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Diccionarios y corpus consultados

Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de Americanismos (Damer)*, [versión electrónica 2010]. <<https://www.asale.org/damer/>> [Consultado el 27 de enero de 2025].

Pairumani Laime, Félix (2004). *Diccionario bilingüe: aymara-castellano castellano-aymara*. La Paz: Consejo Educativo Aymara (CEA).

Pérez Bedregal, Raúl (2016). *Diccionario quechua-castellano castellano-quechua*. La Paz: Ediciones Biblos.

Real Academia Española. *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES)*, [versión 1.2] ISSN 2340-941X. <<https://www.rae.es/corpes/>> [Consultado el 27 de enero de 2025].

Real Academia Española. *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*. ISSN 2340-5651. <<http://corpus.rae.es/cordenet>> [Consultado el 27 de enero de 2025].

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española, 23.^a ed.*, [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es/>> [Consultado el 27 de enero de 2025].

La conjunción coordinante «o» en contexto de atenuación e intensificación. Casos en discursos públicos de la pandemia en Argentina

| Claudia Borzi¹

Resumen

En este trabajo, en el marco del Proyecto «Los discursos públicos de la pandemia en América Latina. Percepción, comprensión y actitudes sociales: el caso de Argentina», se busca describir ciertos usos de la conjunción coordinante disyuntiva «o», cuya elección se justifica en el contexto situacional de un discurso dado por el jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, durante la pandemia de Covid-19. En el análisis se muestra la conjunción coordinante funcionando a la manera de marcadores discursivos, en contextos de atenuación y de intensificación en los que no ha sido descripta anteriormente. De esta forma se aporta un ejemplo más a la idea de que diferenciar de manera tajante conjunciones de marcadores discursivos no resultaría adecuado.

Abstract

In this paper, within the framework of the Project «Public discourses on the pandemic in Latin America. Perception, understanding and social attitudes: the case of Argentina», we seek to describe certain uses of the coordinating conjunction «o», whose choice is justified in the situational context of a speech given by the head of government of the city of Buenos Aires, Argentina, during the Covid-19 pandemic. This analysis shows the coordinating conjunction working in a similar way to the way a discourse marker works in contexts of mitigation

¹ Conicet y UBA.

and intensification in which it has not been described before. This provides a further example of the idea that it would be inappropriate to sharply differentiate conjunctions from discourse markers.

Palabras clave

Conjunciones, coordinación, marcadores discursivos, atenuación, intensificación.

Keywords

Conjunctions, coordination, discourse markers, mitigation, intensification.

Introducción

En el presente trabajo, en el marco del Proyecto «Los discursos públicos de la pandemia en América Latina. Percepción, comprensión y actitudes sociales: el caso de Argentina»,² se estudia el uso de la conjunción coordinante disyuntiva «o» en un discurso del jefe de gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, durante la pandemia de Covid-19. Desde un punto de vista teórico se muestra que, a partir de ciertos atributos del significado constante de dicha conjunción, esta participa de contextos de atenuación y de intensificación, funciones que, entre las partículas que conectan, se asignan a partículas y marcadores discursivos,³ lo que aporta una prueba empírica a la idea de que diferenciar de manera tajante conjunciones de marcadores no resultaría adecuado.⁴

2 El Proyecto se concretó en el marco del Programa de Cooperación Bilateral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y el Servicio de intercambio académico de Alemania (Deutscher Akademischer Austauschdienst - DAAD) en combinación con el Heidelberg Center for Ibero-American Studies (HCIAS) de la Universidad de Heidelberg, Alemania, con la dirección de Francisco Moreno Fernández y de Claudia Borzi, por el período 2021-2023.

3 Podemos mencionar, entre muchas otras, partículas tales como «*a lo mejor, quizás, tal vez, probablemente, posiblemente, especialmente, particularmente*».

4 Una primera versión de este trabajo se presentó como Ponencia en el *IX Coloquio Internacional del Programa Estudios sobre el Discurso de la Cortesía en Español - EDICE*, 21 al 25 de marzo 2022, Puerto Rico.

Seguidamente se definen las nociones de *atenuación* y de *intensificación* con las que se trabajará y se describe el marco teórico para el análisis. Se dan los subtipos de contextos de uso de la conjunción coordinante disyuntiva «o» en las descripciones de las gramáticas. Luego se presenta el discurso bajo análisis en su contexto sociohistórico y se estudian y describen usos atenuantes e intensificadores con el fin de determinar qué parte del significado de «o» se compromete en estas combinaciones. Finalmente se desarrollan algunas conclusiones generales y ciertos problemas que quedan abiertos.

Las nociones de *atenuación* y de *intensificación*

En sentido general, toda interacción establece obligaciones para hablante y oyente (por ejemplo, pedir obliga al interlocutor a dar si este es parte de la comunicación). Las obligaciones de hablante y de interlocutor implican una restricción a la libertad de acción, es decir que afectan directamente la imagen negativa de los interlocutores, porque esta imagen negativa refleja el deseo de que no haya restricciones en la libertad de acción. Por otra parte, la imagen positiva de todo hablante está orientada al deseo de que haya seres humanos que compartan con él sus preferencias, el deseo de lograr un acuerdo, lo que también pone en juego obligaciones. Dado que, participar en una interacción trae aparejado estar dispuesto a asumir obligaciones, toda interacción es, por un lado, una amenaza a la libertad, a la imagen negativa, y a la vez un compromiso en relación con la imagen positiva.

Contemplando reflexiones de Meyer-Hermann (1988), consideramos que los recursos de atenuación y de intensificación pueden interpretarse como fenómenos pragmáticos, profundamente interactivos, graduales que, relativamente a un enunciado de referencia cero en un contexto dado y según la evaluación del hablante, van a reducir o aumentar respectivamente las obligaciones de los interlocutores respecto de una proposición, de la intención y de los interlocutores.

Como señalan Briz (2003) y Bravo (2017) podemos definir la *atenuación* (o *mitigación*) como recurso que reduce las obligaciones de los interlocutores haciéndolos menos responsables; que resulta, a menudo, cortés y que busca la aceptación del oyente respecto de lo dicho, del decir o del propio hablante. Sin duda, en la atenuación hay búsqueda de protección de la imagen de hablante y oyente, entendiéndose que en ningún momento existe el uno sin el otro.

Para hacer más efectivo el mensaje y disminuir el posible conflicto interpersonal, la atenuación afecta la precisión o cantidad del contenido proposicional; busca un acuerdo que proteja las imágenes de los participantes, aminore los posibles efectos perjudiciales y propicie un adecuado desarrollo de la comunicación (Albelda Marco y Estellés Arguedas (2021). Briz (2003) señala que el recurso puede principalmente dirigirse hacia el hablante y, por tanto, la estrategia tendrá un carácter más monológico y, en otros casos, la atenuación puede orientarse hacia hablante y oyente y, por tanto, tener un carácter más dialógico que puede llegar a ser cortés. Briz y Albelda (2013) se preocupan por diferenciar la atenuación de la cortesía, y muestran que puede haber atenuación sin una búsqueda por llegar a ser cortés. Se trata de un problema teórico de envergadura que excede y en mucho los límites de este trabajo y que no se tratará.

Los autores, además, insisten en el tipo discursivo en el que se registra la atenuación al verla como una estrategia retórica de la argumentación y de la conversación. Registran que, para atenuar, se siguen tácticas de relativización o de impersonalización que provocan distanciamiento lingüístico y acercamiento social y que se realizan mediante recursos verbales y no verbales. Hay distanciamiento lingüístico, porque el yo mitiga o debilita la fuerza ilocutiva, distanciándose de su mensaje en busca de aprecio o consideración de los otros. Los autores proponen escalas de correlación de fenómenos en la variación situacional. En el presente análisis se comprometen algunos de estos que se mencionarán específicamente. En principio, a mayor informalidad se espera menor actividad atenuadora y viceversa, a menor informalidad mayor atenuación.

Atendiendo ahora al recurso de *intensificación*, lo entendemos como un recurso pragmático que a diferencia de la atenuación que realza el rol del oyente, realza el rol del hablante afectando la modalidad y/o el contenido proposicional. Es así, que la intensificación realza y maximiza las contribuciones del yo emisor y se vincula a la actividad argumentativa, en tanto refuerza la verdad de lo expresado y la intención del discurso (Briz Gómez 2001). Los operadores de intensificación afectan la fuerza argumentativa y afectan las máximas de cooperación de Grice (1975) de cantidad y de cualidad y pertinencia de las palabras del enunciador, del yo, quien manipula intencionalmente la expresión lingüística y su significado, para producir ciertos efectos. Y esta, como la atenuación, se resignifica en las expectativas, presuposiciones e implicaciones que se dan en el marco del

conocimiento compartido y de la situación de uso. Las intensificaciones refuerzan la verdad de lo expresado por el enunciador, haga valer este su intención de habla o influencie en el interlocutor en el juego de imágenes buscando su acuerdo.

La conjunción «o»

En este trabajo nos ocuparemos del uso de la forma «o», que es descripta por las gramáticas como conjunción coordinante disyuntiva. En tanto conjunción⁵ cumple la función de conectar dos o más constituyentes, en tanto coordinante,⁶ se espera que esos constituyentes compartan el mismo nivel de análisis sintáctico en la jerarquía de funciones o niveles equivalentes, y la misma función sintáctica de sus elementos constitutivos (NGLE 2009: 31.1a; 31.9f).

«O», como conjunción disyuntiva significa opción⁷ exclusiva o inclusiva (NGLE 2009: §31.9). Como disyuntiva exclusiva lleva a optar por alguna de las posibilidades que se mencionan («a favor o en contra»; «la rechace o la enriquezca con su aporte»), mientras que como inclusiva no impone la elección de una de las posibilidades («¿Qué pasa entonces si un alumno o una alumna tienen una duda?»). En el tratamiento de la disyunción la NGLE ofrece una clasificación de contextos

-
- 5 La NGLE interpreta las conjunciones como formas que imponen una relación sintáctica a los conectados («las conjunciones [...] relacionan entre sí vocablos o grupos sintácticos equiparándolos y otras jerarquizándolos») (2009: 2395). El presente trabajo interpreta, en línea con los analistas del discurso, que los conectores (utilizando este término de manera tal de abarcar tanto conjunciones coordinantes como subordinantes y marcadores discursivos) son síntoma de las relaciones pragmático-semánticas existentes entre los conectados, cuyo uso responde a necesidades comunicativas (Borzi 2013).
 - 6 La NGLE define coordinación como una operación que consiste en unir dos o más elementos sin establecer una jerarquía entre estos (2009: §31.1c). Es decir, como casi todos los gramáticos, la define por la negativa. Sin embargo, en §31.1k asimila la coordinación a los grupos conjuntivos integrados, además, por construcciones de subordinante + término y de preposición + término. La misma NGLE considera que esto es conflictivo. Borzi (2001) define la coordinación como una relación de naturaleza gradual, de alto equilibrio pragmático-semántico entre sus conectados que, por lo menos, presenta un desequilibrio en el ordenamiento sintáctico posicional.
 - 7 En este caso, dado que «optar» significa elegir, escoger o preferir a alguien o algo para un fin (DLE) la conjunción disyuntiva pone al interlocutor frente a un desequilibrio entre los conectados.

de uso que no es totalmente clara, en particular al referirse a la inclusiva. Al tratar explícitamente los casos inclusivos deriva a aquellos que permiten elección abierta o libre («llámame a las 4 o a las 5»). Por separado alude a aquellos casos con sentido denominativo metalingüístico y a aquellos usos que se dan «en expresiones de sentido correctivo», que sostiene que atenúan o refuerzan lo que se dijo «presentándolo de otra manera o reformulándolo de modo más adecuado» (2009: §31.9f). Ejemplifica esto con la combinación de «o» con «mejor dicho» con pausa intermedia.⁸ O sea, la NGLE ve claramente que «o» puede funcionar en contextos de reformulación, atenuación o refuerzo, pero no llega a correlacionar esta forma con los marcadores discursivos, y cita un caso donde hay un marcador discursivo de reformulación inmediatamente después de «o».⁹

Sea como sea, la NGLE no dice qué aspecto del significado de «o» permite que comparta todos los contextos que describe, algo que se extrema si se tiene en cuenta que NGLE considera que «o» como conjunción «impone» una relación sintáctica a los conectados («las conjunciones [...] relacionan entre sí vocablos o grupos sintácticos equiparándolos») y que «denota la existencia de dos o más opciones», pero «se interpreta» exclusiva o inclusiva o «se usa con sentido denominativo». La definición de «o» navega entre el hablante y el oyente, sin que quede claro qué papel cumple cada uno en la elección, tampoco queda claro, qué motiva el uso de «o» y esto especialmente en los casos inclusivos.

Cabe decir que la definición de la NGLE, que retoma la definición tradicional, contra toda expectativa en gramáticas que no atienden a la situación de uso y están centradas en el enunciador, está dada en términos pragmáticos de instrucción: el hablante da al interlocutor la instrucción de elegir, en una situación dada. Es así que, desde hace mucho tiempo, el contexto de uso está presente en

8 El ejemplo citado es: «Hubo otra ocasión en que todo venció el amor o, mejor dicho, ella venció a mi amor.»

9 Habría otros aspectos para tratar, como la idea de que «los grupos sintácticos unidos disyuntivamente no denotan conjuntos» (NGLE 2009: 31.9i), afirmación basada en la idea de que la coordinación permite desdoblarse sus componentes e interpreta «recibió una carta o una tarjeta postal» como ‘o bien recibió una carta o bien recibió una tarjeta postal’. En este trabajo, en línea con lo planteado en Borzi (2001), consideramos que en la interpretación se construye a partir de elementos comunes un marco de integración que permite la combinación de los conectados, como podría ser: ‘comunicación escrita’.

la gramática en la definición de las conjunciones coordinantes. En contradicción con esto, pero como se espera en estos enfoques, el significado queda desconectado de la sintaxis.

Si, por el contrario, propiciamos una sintaxis no independiente del significado, sino motivada por este (Hopper 1988) y entendemos los elementos de conexión como síntomas de las relaciones pragmático- semánticas entre los conectados a la vez que instrumentos del hablante (como ocurre con cualquier signo lingüístico) encontramos que la conjunción «o», tal como definen las gramáticas y como quieren Martín Zorraquino y Portolés Lázaro (1999: 4057) al definir los marcadores del discurso, guía, de acuerdo con sus propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas las inferencias que se realizan en la comunicación. En ese marco, si acercamos la sintaxis oracional a la discursiva podemos decir con Borzi (2017) que la coordinación es, dentro del continuo de las relaciones sintácticas (Borzi 2001), una relación gradual entre constituyentes con un alto equilibrio entre sí en la distribución de los eventos, en la distribución de la información, en la intención comunicativa, en el significado léxico, en la posición de las palabras dentro de cada conectado, en la iconicidad entre los hechos y el orden posicional entre cada constituyente conectado, en las relaciones de microestructurales (cohesión y coherencia temporo-modal, aspectual, etc.) y en la prosodia.

A partir de esto, la noción de «equiparación» que las gramáticas sostienen que impone la conjunción nos lleva a decir que, cuando «o» es interpretada como exclusiva, «entrás o salís», desde lo pragmático- semántico no hay equiparación, sino que hay un constituyente, el que elija el interlocutor cumpliendo con la definición que ofrecen las gramáticas, que discursivamente pesa, pragmática y semánticamente hablando, más que el otro, sea el primero o el segundo en la situación de uso del ejemplo. No conviene hablar de «equiparación» en las disyunciones exclusivas, a diferencia de lo que ocurre en la coordinación copulativa hay un desequilibrio. Esto puede repetirse en los casos inclusivos que abren la posibilidad de elegir uno de los constituyentes, pero a la vez de elegir ambos. Se plantea así que parece necesario reconsiderar cómo corresponde definir el elemento de conexión y la coordinación como relación.

Atendiendo ahora a los marcadores discursivos, Martín Zorraquino y Portolés Lázaro (1999: §63.3 y §63.4) no incluyen «o» entre los marcadores discursivos

conectores ni entre los reformuladores. Sin embargo, la forma «o» podría integrar el grupo de los conectores dada la definición (1999: 4093) que considera que el conector vincula semántica y pragmáticamente un miembro del discurso con otro anterior y proporciona una serie de instrucciones que guían las inferencias que se han de obtener del conjunto de los miembros relacionados. Martín Zorraquino y Portolés Lázaro no registran subgrupos disyuntivos, aunque sí aditivos. A su vez, entre los reformuladores, si bien «o» integra «o sea», tampoco se lo menciona individualmente como reformulador. Al definir los reformuladores, formas que presentan el miembro del discurso que introducen como una nueva formulación de un miembro anterior, imponen una restricción para todos los casos, y esta es que la nueva formulación es el miembro que se ha de tener presente en la prosecución del discurso (1999: 4121), siendo esto lo que diferencia un subgrupo del otro. Los casos tratados aquí muestran que algunos contextos donde hay reformulación permiten que en el discurso siguiente o en la interpretación se elijan tanto el primer constituyente, como el reformulado o ambos. Es decir que el contexto propicia una interpretación de disyunción inclusiva. Es decir que puede haber disyunciones con reformulación pasibles de ser interpretadas como una disyunción inclusiva. El análisis que presentamos abre también la discusión respecto de esto último.

Aspectos metodológicos. Criterios del análisis

Briz y Albelda (2013) y Albelda Marco y otros (2014) ofrecen un ajustado método de análisis de los contextos de atenuación que seguimos en el presente trabajo y que proyectamos al análisis de la intensificación.

Como han mostrado ya lo suficientemente los autores, la atenuación y la intensificación son fenómenos pragmáticos que para su determinación necesitan del contexto mediato e inmediato o concreto, atendiendo a la variación sociolingüística del sexo, la edad y el nivel sociocultural y a aquello que surja de las diferentes sociedades y culturas, así como de la situación de uso.

En todo discurso con un grado medio o alto de formalidad, las relaciones interpersonales no están relajadas y hay alta preocupación por atender a la imagen propia y ajena. Como se dijo, dado esto, la atenuación permite prevenir o reparar los efectos negativos de la intervención en el otro y salvaguarda el yo y por su

parte, la intensificación destaca el papel del hablante. Por esta razón, se espera alto control de lo producido, que se manifiesta, por ejemplo, en la preocupación por una selección de tratamiento de respeto o de distancia social o interpersonal léxica, ausencia del «yo», elecciones sintácticas y prosódicas de distanciamiento, y, por otro lado, recursos de intensificación. Estas características, consecuentemente, son correlativas de alta frecuencia de atenuación y pueden favorecer también la intensificación.

Respecto del contexto mediato se atiende al tipo de discurso, si es coloquial o formal según la relación social entre los interlocutores (estratos sociales y roles); a la proximidad en la relación vivencial (los saberes compartidos, el acercamiento interpersonal); a si el marco de interacción es cotidiano o no; a la mayor o menor cotidianeidad de la temática del evento comunicativo y a si el fin es más o menos interpersonal. Coherentemente con estas características se registrarán un mayor o menor grado de planificación y control sobre lo producido y un tono más o menos informal que se traducen en la presencia o no de diferencias dialectales, sociolectales, de sexo, edad y nivel sociocultural. Varía entonces el tipo discursivo entre lo coloquial dialógico y lo monológico, y entre lo oral y lo escrito.

Al analizar el contexto concreto o inmediato para la descripción de la atenuación, se diferenciarán: a. el miembro del discurso, acción o intención afectado por la atenuación o por la intensificación (en cursiva y negrita en los ejemplos); b. el miembro del discurso causante, disparador o desencadenante que favorece o provoca la atenuación (subrayado en los ejemplos); c. la expresión atenuante concreta (en negrita en los ejemplos) y, d. el efecto que produce o se espera que esta produzca.

Reconocemos tres funciones atenuadoras: autoprotección, prevención y reparación (Briz Gómez 2007 y Briz 2012). Entendemos la autoprotección o salvaguarda del yo, como una actividad monológica, de no responsabilización o de corrección política al hablar de otros, de ciertos temas o situaciones. Se trata de una actividad de imagen del hablante (Hernández Flores 2004) que busca reducir o eludir la responsabilidad del enunciador sobre lo dicho, para ganar o no perder la imagen, el propio espacio o su beneficio. La función de prevención protege la imagen del otro ante lo que puede ser percibido como una amenaza

o ser un obstáculo para la obtención de un fin. Evita desacuerdos, rechazos, respuestas o reacciones negativas. Busca anticiparse a una posible amenaza a la imagen del otro, a problemas por la intromisión en el espacio o en el beneficio del otro, o a posibles obstáculos en la consecución de una meta que afecta a ambos participantes y adquiere, a menudo, valor cortés. Puede no adquirir valor cortés, si se trata de que el enunciador evalúa que su interlocutor tiene información o una opinión diferente de la que él mismo sostiene. Por último, la función reparadora afecta al yo y al otro, se da cuando ya hubo un daño a la imagen o al territorio del otro. Salvaguarda al yo y al otro. Busca reparar una amenaza a la imagen o una intromisión al espacio del otro que ya tuvo lugar, y, también, está vinculada con la cortesía.

De los tres factores del contexto concreto (disparador, atenuante y efecto), este trabajo hace hincapié en el atenuante, y para su descripción trata los factores estructurales; las funciones y las características del procedimiento o táctica. Desde lo estructural se verá si el atenuante depende de un acto de habla o si es en sí mismo un acto de habla, así como su posición en el párrafo y en la oración, según el miembro del discurso afectado, y el tipo de secuencia textual en la que está inserto. En cuanto a las funciones de los atenuantes, como se dijo, se verá si se persigue autoprotección, prevención o reparación.

Pasando ahora a las tácticas de la atenuación, que se realizan por medio de recursos verbales y no verbales, se pueden generalizar en dos ámbitos: despersonalización u ocultamiento y relativización o indeterminación de lo expresado.

La despersonalización distancia al enunciador de su mensaje, porque debilita la fuerza ilocutiva para que este se acerque social o afectivamente del interlocutor. La indeterminación debilita o aminora la fuerza argumentativa en relación con la verdad o con la certidumbre de lo enunciado, con el grado de conocimiento o con el compromiso del hablante.

Respecto de la función de los intensificadores vieron Álvarez y Albelda (2007: 3) que, con estos, el enunciador busca que el oyente perciba que se trata de «información relevante» y que se garantice «la aceptación del mensaje por los otros interlocutores».

Como recursos o tácticas de intensificación, mencionemos con Montecino S. (2004) fenómenos léxico- sintácticos y morfológicos, como la repetición, la comparación hiperbolizada, el uso de cuantificadores (ultra, súper, híper), la aserción condensatoria e hiperbolizada, la predicación atributiva, así como la vehemencia a través del énfasis o fuerza de la expresión, de la entonación o de los gestos. Como en el caso de la atenuación, se hace hincapié en el uso de «o» como intensificador.

Análisis

La situación y el contexto mediato

Se trabaja sobre una conferencia de prensa dada por el jefe de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), Horacio Rodríguez Larreta, el día 15 de abril de 2021, en dicha ciudad, ante los medios masivos de comunicación.¹⁰ En dicha conferencia de prensa, Larreta lee e improvisa, lo que se advierte en ciertas confusiones léxicas, como en «quiero compartir un dato de ayer que es... de todos los que contagiamos [por VACUNAMOS] bajan su riesgo de contagio a un 90%» o en ciertas discordancias, como por ejemplo «los [por LAS] devastadoras consecuencias».

La conferencia perseguía explícitamente el objetivo de diagnosticar e informar. Respecto del tema de la conferencia, el jefe de gobierno planteó la postura del gobierno de CABA ante el decreto que el día anterior había anunciado el presidente de la nación, Alberto Fernández, en el que se establecía nuevamente la suspensión durante dos semanas de las clases presenciales en todos los niveles educativos de todas las ciudades donde se había registrado un aumento considerable de casos de Covid-19, entre las que estaba CABA. Larreta ostenta alta jerarquía institucional y baja proximidad con sus interlocutores. Construye su imagen desde un lugar de autoridad y saber en materia educativa para legitimar su postura y descalificar otras opiniones. Como sostiene Dvoskin (2022), el

¹⁰ La conferencia quedó registrada y se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=XoDlf71LQOA>

jefe de gobierno construye su imagen desde un lugar de saber, desde la ciencia estadística y desde la experiencia directa;¹¹ se muestra ordenado, organizado y democrático, como favorecedor del diálogo y sujeto a las evidencias¹² para la toma de decisiones.

Cabe mencionar que el jefe de gobierno de CABA era un candidato potencial a presentarse al cargo de presidente en las próximas elecciones (algo que ocurrió), y que su signo político era opuesto al del presidente de la nación en el momento de la conferencia de prensa. Es decir que, además de los objetivos explícitos de diagnosticar e informar, Larreta estaba polemizando con el presidente de la nación. La polémica es propia del discurso político, en el que se recorta de manera particular el destinatario. Típicamente el discurso político construye distintos interlocutores. Un interlocutor al que se dirige, porque considera coincide en su ideología, su colectivo de identificación; un otro al que se enfrenta y, en este caso, a un tercer colectivo «la gente», colectivo heterogéneo caracterizado fundamentalmente por su pasividad, al que hay que cuidar o decirle qué hacer. A su vez, por las aspiraciones de Larreta para las siguientes elecciones presidenciales, y por la tendencia de que todo lo que ocurre en la Capital del país se replica en las provincias, el enunciador se dirige a la población de CABA y también a la de todo el país.

Como señala Dvoskin (2021) en el marco de la función pública las relaciones interpersonales no están relajadas y hay alta preocupación por atender a la imagen propia y ajena, contexto propicio para el estudio de la atenuación, que apunta al interlocutor, y de la intensificación, que apunta al yo enunciador. A su vez, el contexto situacional descripto previamente es de no inmediatez o de distancia discursiva, favorecido por la situación en general de la interacción, este es un contexto que favorece tanto la atenuación como la intensificación.

11 Dice el jefe de gobierno: «Yo voy a las escuelas, las recorro. Veo la rigurosidad con que se cuidan» (Texto tomado del fragmento citado por Dvoskin 2021: 158).

12 Dice el jefe de gobierno: «En esto de tomar decisiones en base a la evidencia, no hay razones sanitarias que lo justifiquen [la suspensión de las clases presenciales]. *Hicimos* una medición entre el 12 de marzo y el 17 de abril que muestra que de las 700 mil personas...». (Textos tomados de fragmentos citados por Dvoskin 2021: 158). El jefe de gobierno, además, se basa en datos de organizaciones científicas o internacionales como la UNESCO.

El uso de «o» en contexto atenuante e intensificador

El contexto concreto del uso atenuante

Analicemos inicialmente el contexto atenuante. La alocución del jefe de gobierno duró 19'09". Desde lo estructural, el fragmento bajo análisis se encuentra cuando ya se superó la mitad de la conferencia y el enunciador aborda el tema de la educación. Manifiesta su desacuerdo con suspender las clases presenciales por dos semanas con la situación epidemiológica que, dice, registró la CABA. Cuando enuncia el fragmento a analizar, que transcribimos en (1), el enunciador hace una pausa larga e inicia el párrafo apelando al recurso de la atenuación. Disparador y atenuante quedan así encerrados entre pausas (en cursiva en el ejemplo). Desde lo actitudinal, digamos que Larreta miró el papel que tenía sobre la mesa antes de iniciar la oración completa que se cita en (1), y no bajó la vista desde el inicio hasta el final, sostuvo la mirada hacia los interlocutores. Sus gestos no evidencian la necesidad que encuentra luego para atenuar.

(1) «[Sabemos los [SIC] devastadoras consecuencias que tuvieron las escuelas cerradas,] *quince mil chicos abandonaron las escuelas o están en riesgo de abandono*, [que es un 25% más que antes de la pandemia.]] (12' 36"- 12' 43").

El enunciador comienza descansando en lo que se presenta como una «verdad general» («sabemos los devastadoras consecuencias que tuvieron las escuelas cerradas») buscando construir un acuerdo social que consiste en que las escuelas cerradas por el gobierno nacional provocaron el abandono de los estudios por parte de los alumnos. La discordancia en género «los consecuencias» justo antecede a la cifra que Larreta de un modo u otro se ve obligado a atenuar. Sobre ese acuerdo social construido previamente, el contexto disparador concreto de la atenuación, subrayado en el ejemplo, *15000 chicos abandonaron las escuelas*, viola la máxima de calidad, una convención social, hablar sinceramente. La contribución debe ser verdadera según el contrato social, pero más allá de eso, Larreta construyó su imagen desde la sinceridad, el diálogo, el saber y los datos científicamente obtenidos, pero sabe que no fueron 15000 los alumnos que abandonaron la escuela, siendo que, por un lado, a esa altura del año lectivo (a menos de dos meses del inicio) era hasta difícil saber si la

abandonaron y cuántos lo habrían hecho y más difícil todavía cuantificar a quienes estaban en riesgo de abandonarla. A su vez, se advierte que Larreta trata de reducir el grado de obligación que quiere asumir respecto de la verdad de la proposición: prefiere asumir una obligación atenuada, mitigación que logra, en lo proposicional, matizando «abandonaron» (**«están en riesgo de abandono»**) y la cantidad comprometida valiéndose de una imprecisión y de la modificación de la cantidad acompañadas por el uso de «o».

Respecto de la intención y de los interlocutores, Larreta no quiere que se lesione su imagen, pero debe prevenir que sus interlocutores, o una parte de ellos, tengan una información o una opinión diferente, debe prevenir posibles obstáculos en la consecución de la meta que afecta a ambos participantes. Quiere mantener el acuerdo social, pero este está amenazado porque la cantidad enunciada es alta y no está corroborada estadísticamente, por lo que le conviene difuminar para distanciarse del mensaje y reducir el riesgo del primer conectado con «o», por la elevada cantidad de alumnos y por el concluyente valor léxico de «abandonar», acción sin retorno. Se dan las tres funciones, el enunciador busca simultáneamente autoprotegerse, prevenir reacciones negativas a su imagen y reparar lo dicho previamente por él mismo.

Sin embargo, tampoco quiere perder el impacto del 1º conectado, ni la cantidad ni el verbo. ¿Cómo lograr esto dada la situación? El jefe de gobierno atenúa usando «o»: ***o están en riesgo de abandono.***

El procedimiento o táctica de usar «o», agrega claramente significado a la construcción, no estamos en un caso en el que la presencia de un elemento de conexión (sea el que sea) descansa en la búsqueda de mayor claridad en la relación pragmático-semántica entre los conectados. En este contexto, una yuxtaposición asignaría la propiedad ‘abandonar’ a todos y cada uno de los 15000 individuos mencionados (‘15000 abandonaron, corren riesgo de abandonar’), mientras que el uso de «o» da la opción al interlocutor de asignar él mismo o dejar pendiente cuántos individuos abandonaron ya la escuela y cuántos están en riesgo de abandonarla (‘15000 abandonaron o corren riesgo de abandono’). Desde esta óptica, el uso de «o» da indeterminación a una cantidad claramente determinada en el primer conectado (15000 alumnos), es un procedimiento o táctica de relativización en términos de

Briz y Albelda (2013) y de Albelda Marco y otros (2014). A esto se agrega «estar en riesgo de», una construcción semi-soldada de despersonalización u ocultamiento que se manifiesta como expresión sinónima de «abandonar». El tiempo verbal presente del modo indicativo de la forma conjugada «están» en contraste con el pretérito perfecto simple en «abandonaron» es también una forma de atenuación, en tanto el pretérito perfecto simple de indicativo presenta aspecto finito, la acción está perfilada como terminada y además lo está en el pasado, mientras que el presente de indicativo no está perfilado aspectualmente, no se delimitan ni su inicio ni su fin y temporalmente coincide con el momento del habla. Esto hace que el presente de indicativo de «están» relativice o provea indeterminación al discurso. Finalmente, Larreta remata con otra indeterminación, una sustantivación «abandono» que oculta al agente que ejecuta la acción, los alumnos.

La prosodia acompaña esta intención de atenuación. Al fragmento disparador y atenuado (que coinciden) «*quince mil chicos abandonaron las escuelas*» lo precede una pausa relativamente extensa (representada ortográficamente con coma) que prepara la información importante, la cantidad (15000) y el verbo («abandonar»). Y el enunciador acentúa cada palabra marcando su acento principal (representado en (1) con mayúsculas). El 2º conectado es enunciado sin pausas ni acentos destacados y queda encerrado por otra pausa corta.

El atenuante «o» funciona protegiendo la imagen del enunciador, por varias razones. El conector «o» invita a los interlocutores a elegir uno de los conectados, pero no los obliga a quedarse con ninguno en especial. Es una disyunción inclusiva que permite varias interpretaciones: los 15000 alumnos ya abandonaron la escuela, o solamente una parte (indefinida) de los 15000 puede haberla abandonado, mientras que otra parte, indefinida también en el discurso, puede estar solamente en riesgo de hacerlo; y queda una tercera posibilidad, que todos los 15000 alumnos estén en riesgo de abandonar la escuela y que, en sentido estricto, hasta el momento, ninguno lo haya hecho. El jefe de gobierno se autoprotegió al dejar abierta la elección y el instrumento fue la conjunción disyuntiva inclusiva. Por su parte «o», dentro de la clasificación de Martín Zorraquino y Portolés Lázaro (1999), al no orientar la interpretación solo al 2º conectado, no está funcionando específicamente como un reformulador sino como un marcador discursivo conector y allí deberíamos incluirlo.

El contexto concreto del uso intensificador

Desde lo estructural, el fragmento bajo análisis (citado en (2)) se encuentra cuando ya se superó la mitad de la conferencia y el enunciador viene hablando del tema central: la educación y si los padres podrán llevar los niños a la escuela o no. Larreta está justificando y anunciando que las escuelas estarán abiertas en la ciudad de Buenos Aires, a pesar del decreto presidencial. En el texto previo a la coordinación disyuntiva bajo análisis ahora (en cursivas en (2)) vemos que el jefe de gobierno inicia con una hipérbole: a su juicio, hay alumnos de la escuela primaria que no distinguen una letra de una figura o de una imagen. Al margen de la estructura del procedimiento, se trata de una intensificación arriesgada en un país en el que el jardín de infantes es gratuito y obligatorio para todos los niños, en cuyo transcurso se enseña a escribir las primeras palabras, incluido, obviamente, el nombre del alumno y siendo Buenos Aires una ciudad que tiene más presupuesto por habitante que Madrid o Barcelona.¹³

Larreta está hablando además de «los primeros años de la [escuela] primaria», que siguen al jardín de infantes y que es un tramo educativo también de formación gratuita y obligatoria. Dice, en sentido estricto, que los niños no han aprendido ni en el jardín de infantes ni en la escuela primaria ni a identificar las letras, ni a escribir su propio nombre.

Desde lo actitudinal debemos decir que Larreta, habiendo mantenido la vista en alto desde el inicio del párrafo citado en (2), baja la vista antes de la intensificación «o incluso sus nombres», gesto que, coherentemente con lo dicho previamente, lleva a pensar que la intensificación viola la máxima de calidad.

(2) [En los primeros años de la [escuela] primaria tenemos chicos que no distinguen entre una letra y una imagen y una figura], *no pueden escribir palabras básicas de la vida cotidiana* **O incluso ni siquiera sus nombres** (13' 03" a 13' 07").

13 Cf. Diario *Página 12* del 1º de marzo de 2022, «CABA [Ciudad Autónoma de Buenos Aires]: un informe señala que tiene más presupuesto por habitante que Madrid o Barcelona». Consultado 14.12.2024. <https://www.pagina12.com.ar/404698-caba-un-informe-senala-que-tiene-mas-presupuesto-por-habitante>

Volviendo al texto, en la construcción coordinada en análisis, el enunciador acumula intensificadores, a «incluso», le suma «ni siquiera». «Incluso», según su naturaleza gramatical, es un adverbio de foco, porque tiene ámbito de influencia y enfatiza un segmento (NGLE: §30.2m). Según su ámbito de influencia es un conector discursivo adverbial simple (NGLE: §30.12k). Por su parte, «siquiera» es un adverbio que significa «tan solo» y se da en contextos negativos o irreal-es («No tengo un euro siquiera» ejemplifica el DLE, «No tengo ni siquiera un euro»). «Incluso» sumado a «ni siquiera» indica que una situación negativa o incómoda superó el límite esperado por el acuerdo social; aquí enfatiza un suceso negado, que se considera lo mínimo esperable: que un alumno sepa escribir cómo se llama él mismo. De izquierda a derecha en el discurso hay un aumento en la valoración social respecto de lo que deben saber escribir alumnos de la escuela primaria que avanza desde las palabras básicas cotidianas hasta el propio nombre, una hipérbole que queda apoyada por el uso de «o» que provoca un corte en la interpretación al ordenar: ¡Elija! y pone al interlocutor en guardia antes del 2º conectado intensificado.

Por su parte, el enunciador, al usar «o» protege su imagen, destacando el yo porque si bien obliga al interlocutor a elegir, no lo obliga a quedarse con un conectado en especial, puede sumar; el adverbio de foco¹⁴ «incluso» favorece una interpretación de «o» como inclusivo: los alumnos no pueden escribir ni palabras básicas y tampoco/ni su propio nombre. Cuando interpreta, el interlocutor puede quedarse con los dos conectados, porque léxicamente no se excluyen entre sí; o sencillamente con el 2º conectado que para el acuerdo social presupone al 1º conectado (la expectativa compartida es que si los alumnos no saben escribir su nombre tampoco podrán escribir palabras básicas). De manera que, o estamos ante una disyunción inclusiva, y el interlocutor elegirá ambos conectados, o puede ocurrir también que, en este último contexto, se mantenga solamente el 2º conectado, una interpretación propia de los reformuladores, según los definen Martín Zorraquino y Portolés Lázaro (1999), subtipo de marcadores donde, a partir de este análisis, se muestra que correspondería incluir la conjunción.

14 Kovacci (1990: 156/57) lo consideraba cuasi-coordinante porque se desplaza con el constituyente al que modifica.

Reflexiones acerca del uso de «o»

Dado el previo desarrollo, ahora corresponde plantear una pregunta: ¿Qué atributos del significado de «o» permiten que participe tanto de contextos atenuantes como de contextos intensificadores?, siendo que estos son polos modales opuestos entre sí.

El significado constante de «o» es {«opción, elección»}, y esa instrucción de elegir sí o sí recae sobre el interlocutor a quien van dirigidas la atenuación y la intensificación, buscando su aceptación y su acuerdo, reduciendo o aumentando las obligaciones respectivamente.

Se advierte así por qué la conjunción disyuntiva «o» es parte de estos contextos, porque la decisión de optar o no por interpretar la atenuación o quedarse con la primera formulación, o la decisión de optar por coincidir con el jefe de gobierno en que la escuela no está enseñando nada (los alumnos no saben ni escribir su nombre), y quedarse con la segunda formulación, o sea, la elección, en todas las interpretaciones posibles que abren los ejemplos (1) y (2), está en manos del interlocutor.

Volviendo al significado de «o», (1) sin la conjunción, no tiene sentido; en (2) sin la conjunción pierde fuerza la intensificación, y no hay reformulación. Estamos siempre con una sola forma, siempre el interlocutor tiene que elegir, los contextos de atenuación e intensificación son propios de marcadores discursivos, y en (2) hay una interpretación en la que «o» es claramente un reformulador. Además, obviamente «o» guía las inferencias. Entonces, ¿tiene sentido pensar que existen dos formas idénticas con distinta función, una conjunción y un marcador discursivo?

Yendo ahora a la sintaxis, como se dijo previamente, pensar que la sintaxis está pragmática y semánticamente motivada nos lleva a reconsiderar en qué medida el uso de «o», instrucción de elegir (uno o todos los conectados), se compatibiliza con la definición de «coordinación», como una relación con conectados equiparados sintácticamente y enriquecer esa definición teniendo en cuenta cuál es el marco de integración semántica que realmente equipara los conectados entre sí, hasta qué punto hay equilibrio y desequilibrio pragmático entre estos y luego indicar qué grado de coordinación se efectiviza en cada caso.

Conclusiones

La situación especial que provocó la pandemia dio lugar a pujas políticas que favorecieron discursos que con objetivos sanitarios se transformaron en velados discursos polémicos en la disputa por el poder político. Como dijimos elegir «o» como conector para atenuar el contenido proposicional y la intención se justifica, porque «o» significa siempre opción, sea esta elección exclusiva o inclusiva. Es decir que, en principio, el interlocutor es convocado a no aceptar ambos conectados, porque en el contenido proposicional, en el trasfondo siempre hay hechos planteados de manera opositiva, en (1) al mismo tiempo, la misma persona no puede haber abandonado la escuela y estar por abandonarla, hecho que de por sí reduce el contenido proposicional de la cantidad aventurada por el jefe de gobierno. ¿Y cómo mitiga la intención el uso de «o»? La elección está en manos del interlocutor que es quien amenaza al hablante con destapar la inadecuación de su discurso y será este quien decidirá cómo interpreta, si abandonaron o están por hacerlo, si incluye en el abandono a todos los 15000 alumnos, a una parte de ellos o a ninguno. Y en el caso (2) la oposición radica en el grado de incapacidad del alumno que aumenta de izquierda a derecha en el desarrollo del discurso desde palabras básicas a su propio nombre. El interlocutor elige entre sumar los conceptos ‘ni palabras básicas’ a ‘ni su nombre’, o quedarse con el 2º conectado, ‘ni su nombre’. En este último caso, «o» se acerca a los reformuladores acompañando una intensificación que destaca la información relevante buscando garantizar la aceptación del mensaje.

Vemos entonces que el mismo atributo de significado propio de la conjunción de coordinación disyuntiva, la elección, es el que habilita el uso de «o» como marcador de atenuación o de intensificación y que a su uso contribuyen el significado pragmático-semántico de los conectados y su propio significado para lograr el objetivo de guiar las inferencias en la comunicación. De esta manera, los análisis que anteceden aportan un elemento más a la idea ya manifestada por otros autores de que la división entre marcadores discursivos y conjunciones de coordinación no parece completamente adecuada, y dan lugar a reconsiderar las formas incluidas entre los marcadores discursivos reformuladores. Queda también abierta la discusión respecto de la relación sintáctica de coordinación, sus alcances y su definición.

Bibliografía

- Albelda Marco, M.** (2005). La intensificación en el español coloquial. Universitat de València.
- Albelda Marco, M., A. Briz Gómez, A. M. Cestero Mancera, D. Kotwica y C. Villalba Ibáñez.** (2014). Ficha metodológica para el análisis pragmático de la atenuación en corpus discursivos del español (ES.POR.ATENUACIÓN). *Oralia*, 17: 7-62.
- Albelda Marco, M. y M. Estellés Arguedas.** (2021). Mitigation revisited. An operative and integrated definition of the pragmatic concept, its strategic values, and its linguistic expression. *Journal of Pragmatics*, 183: 71-86.
- Álvarez, A. y Albelda Marco, M.** (2007). Atenuación e intensificación en corpus orales de Venezuela y España. Ponencia presentada en la 10a Conferencia de la International Pragmatics Association, IPRA, en Goteborg, Suecia, del 08 al 13 de julio.
- Borzi, C.** (2001), Coordinación y subordinación: zonas de una ojiva, En: E. Narvaja de Arnoux y A. Di Tullio (comps.). *Homenaje a Ofelia Kovacci*, pp. 91-112. Buenos Aires: Eudeba.
- Borzi, C.** (2013). El uso de entonces / así que en contexto narrativo sobre datos del PRESEEA-Buenos Aires. *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 27: 61-88.
- Borzi, C.** (2017). La Ruta de la Gramática Cognitiva-Prototípica en la Argentina. En: A. Martínez, Y. Gonzalo y N. Busalino (coords.). *Rutas de la Lingüística en la Argentina II*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/86>
- Bravo, D.** (2017) Cortesía en español: negociación de «face» e identidad en discursos académicos. *Textos en Proceso*, 3 (1): 49-127.
- Briz Gómez, A.** (2001). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Editorial Ariel.

- Briz, A.** (2003). La estrategia atenuadora en la conversación cotidiana española. En: D. Bravo (ed.). *Actas del Primer Coloquio del programa EDICE. La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: Identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes*, pp. 17-46. Estocolmo: Universidad de Estocolmo.
- Briz Gómez, A.** (2007). Para un análisis semántico, pragmático y sociopragmático de la cortesía atenuadora en España y América. *Lingüística Española Actual*, 24 (1): 5-44.
- Briz, A.** (2012) La (no)atenuación y la (des)cortesía, lo lingüístico y lo social: ¿son pareja? En: J. Escamilla Morales y H. Vega G. (eds.). *Miradas multidisciplinares a los fenómenos de cortesía y descortesía en el mundo hispanico*, pp. 33-75. Barranquilla: Universidad del Atlántico-Programa EDICE.
- Briz, A. y M. Albelda.** (2013). Una propuesta teórica y metodológica para el análisis de la atenuación lingüística en español y portugués. La base de un proyecto en común (ES.POR.ATENUACIÓN). *Onomázein*, 28: 288-319.
- Dvoskin, G.** (2021). «¿Qué pasa el lunes?»: La educación en pandemia como tema de debate público en la Argentina. *Signo y Seña*, 40: 144-165. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/10520/10194>
- Grice, H.** (1975). Logic and conversation. En: P. Cole y J. Morgan (eds.). *Syntax and semantics 3: Speech acts*, pp. 41-58. New York: Academic Press.
- Hernández Flores, N.** (2004). La cortesía como búsqueda del equilibrio de la imagen social. En: D. Bravo y A. Briz (eds.). *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, pp. 95-108. Barcelona: Ariel.
- Hopper, P.** (1988). Emergent Grammar and the a Priori Grammar Postulate. En: D. Tannen (ed.). *Linguistics in Context: Connective Observation and Understanding*, pp. 117-134. Norwood: Ablex.
- Kovacci, O.** (1990). *El Comentario Gramatical*. Madrid: Arco/Libros.

- Martín Zorraquino**, M. A. y J. Portolés Lázaro. (1999): Los marcadores del discurso. En: I. Bosque y V. Demonte (dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española*, pp. 4051-4213. Madrid: Espasa Calpe.
- Meyer-Hermann**, R. (1988). Atenuación e intensificación (Análisis pragmático de sus formas y funciones en español). *Anuario de estudios filológicos*, 11: 275-290.
- Montecino S.**, L. A. (2004). Estrategias de intensificación y de atenuación en la conversación coloquial de jóvenes chilenos. *Onomázein*, 2 (10): 9-32.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española** (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa. (NGLE).
- Real Academia Española**. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Fecha de la consulta: 9/11/2024]. (DLE).

Orden, estructura y sentido textual

| Juan Marcelo Columba Fernández

*El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior,
la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras,
y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada,
de una atención, de un lenguaje.*

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*.

Desde una perspectiva comparativa, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, resulta interesante aproximarse a ciertas nociones desarrolladas a manera de herramientas del pensamiento que nos permiten comprender y brindar explicaciones sobre diferentes fenómenos sociales y culturales contemporáneos. Así, en ámbitos de estudio de la cultura como el de las ciencias del lenguaje y la antropología encontramos nociones que, en paralelo, buscan brindar explicaciones tanto a la diversidad de formas de organización social como a la multiplicidad de lenguas atestadas en la interacción humana.

Al enfrentarse al fenómeno de las lenguas naturales, tanto la lingüística como la antropología proponen explicaciones complementarias que nos aclaran la naturaleza de estos sofisticados artificios culturales empleados en la comunicación cotidiana. En el ámbito de las ciencias del lenguaje, probablemente, la definición canónica del hecho lingüístico corresponde a F. de Saussure quien define la lengua como un «sistema de signos», vale decir, una suerte de estructura dinámica subyacente compuesta por elementos interrelacionados según un orden específico.

Al respecto de la noción de *orden* podemos señalar que diversos órdenes lineales y continuos se presentan ante nuestros sentidos como coordenadas fundamentales, evidentes e incuestionables. De hecho, la etimología de la palabra «orden» respalda esta percepción al remitirse a la raíz latina, *ordo*, que connota la idea de «fila» o «hiler», resaltando la disposición sucesiva y lineal.

El orden de las palabras en las lenguas humanas seguiría también una disposición lineal y continua, especialmente al concebir su pronunciación como la unión de «eslabones» en una «cadena hablada». En la época clásica, las reflexiones sobre este orden sugieren una disposición verbal que emana de la naturaleza, proponiendo, por ejemplo, la colocación de los nombres antes de los verbos, ya que los primeros representan la substancia, mientras que los segundos expresan los sucesos, siguiendo un orden natural en el cual lo esencial precede a lo accidental. Este arreglo de las palabras, organizado según un orden natural interno a la oración, se extendería hacia un tejido discursivo continuo.

No obstante, cuando nos enfrentamos a sistemas de organización distantes de nuestras coordenadas de sentido común, de lo que consideramos natural o normal, nos sorprendemos ante la desconcertante aparición de un límite entre nuestro pensamiento habitual y un pensamiento ajeno. Este desconcierto puede resultar de una disposición exótica que ordena de manera peculiar elementos diversos de un tiempo y un espacio definido por el lenguaje. La sensación de extrañeza y deslumbramiento experimentadas en el aprendizaje de la variedad de lenguas naturales puede ilustrar este aspecto –piénsese, a manera de ejemplo en la disposición espacial de la escritura árabe o hebrea.

En el ámbito antropológico, ante la constatación y documentación de la diversidad social y cultural, este hecho no pasa desapercibido. Así, celeberrimos académicos como C. Lévi-Strauss señalan que no solamente las formas de las lenguas son variables, sino que también «[...] la división conceptual varía según cada lengua». Este criterio, al aproximarse prioritariamente a la materialidad de las lenguas (entiéndase la variabilidad de sus formas expresivas y perceptibles) propone una organización y un orden conceptual también distinto al nivel de las mentalidades de las diferentes comunidades humanas que las hablan. Esta noción es también conocida como la hipótesis de Sapir-Whorf, también llamada hipótesis de la relatividad lingüística, según la cual el conocimiento que un pueblo tiene del mundo depende de la lengua que habla; en su versión extrema, por ejemplo, un pueblo cuya lengua ignora la categoría de tiempo gramatical viviría en un presente eterno. En contraste, si la consideramos como un principio general, no existiría necesariamente una relación directa entre elementos gramaticales (formas expresivas) y aspectos de la cultura.

La singularidad de este tipo de pensamiento radicaría en plantear la posibilidad de concebir otros órdenes conceptuales distintos y equivalentes al que percibimos como propio, natural o dado de antemano. En este sentido, la organización racional sería propia a las distintas sociedades, las cuales, según su experiencia en el mundo producirían distintas configuraciones conceptuales codificadas en distintas lenguas naturales. Lévi-Strauss señala al respecto que existiría una serie de agrupamientos de cosas y seres que generarían un comienzo de orden en el universo, una «exigencia de orden [que] se encuentra en la base del pensamiento que llamamos primitivo, pero solo por cuanto se encuentra en la base de todo pensamiento».

Las distintas disposiciones u organizaciones de elementos cognitivo-lingüísticos constituirían estructuras que brindan sentido a la experiencia en el mundo real, en esencia, infinito y caótico ante la falta de un criterio ordenador. Esta actividad organizadora, intelectual y abstracta estaría presente en todas las comunidades de hablantes y sus lenguas pues «toda clasificación es superior al caos». A manera de ejemplo, piénsese en el caso del espectro luminoso, cuyos colores resultantes de la descomposición de la luz blanca, presentan una infinidad (caótica) de matices que deben ser recogidos por unos pocos vocablos en algunas lenguas y por otros cuantos más en las demás; se trataría de un mecanismo intelectual que brinda orden al caos y que permite organizar, mediante un limitado vocabulario cromático, una estructura lingüístico-conceptual para interpretar y dar sentido a la amplia realidad lumínica percibida por los seres humanos.

Cabe señalar que en esta perspectiva estructural de generación del sentido varios «[...] objetos heteróclitos» son interrogados para saber lo que podrían significar dentro de un conjunto que se caracteriza por la «disposición interna de las partes». En otras palabras, el sentido está determinado por una organización abstracta de elementos que conforma una estructura. Dicha idea puede extrapolarse, en el ámbito de las ciencias del lenguaje, a conjuntos articulados mayores, por ejemplo, a la organización de diferentes tipos de narraciones cuyos enlaces de componentes superestructurales (situación inicial, un nudo o complicación y un desenlace) brindan sentido a las distintas formas que adquieren los relatos. Nos encontramos ante un nivel de organización estructural del texto que, como categoría analítica, se concibe como un conjunto de elementos articulados que produce sentido y puede también ser abordada, análogamente, desde una perspectiva antropológica para el estudio de las sociedades y culturas.

Es así que planteamientos de corte hermenéutico como el de C. Geertz señalan que eventos o formas culturales de distinto tipo pueden interpretarse, metafóricamente, como textos, considerando «cualquier otra estructura simbólica colectivamente sustentada, como un medio de “decir algo de algo”»; en esta perspectiva, el investigador se encontraría «frente a un problema, no de mecánica social, sino de semántica social», enfocando «la cultura como un conjunto de textos». Esta manera de concebir las formas culturales como textos, en el planteamiento de Geertz, apela a elementos léxico-semánticos como, por ejemplo, el vocabulario emocional presente en las manifestaciones culturales (riesgo, desesperación, placer, etc.), o bien, categorías de análisis discursivo como el *ethos* (carácter e identidad discursiva) manifestado simbólicamente a nivel cultural y colectivo. Asimismo, la experiencia de las formas culturales permite interpretar, como en un texto narrativo, distintos temas emergentes de una estructura simbólica que proporciona significación al conjunto simbólico.

Desde una perspectiva de las ciencias del lenguaje, puede pensarse en nociones inherentes a la de texto como la de *cohesión* que, en el ámbito cultural y mediante determinados mecanismos de tipo iterativo, permitirían mantener la unidad simbólica de los eventos o formas culturales.

Un aspecto más ligado a la recepción de las estructuras simbólicas también toma relevancia en el planteamiento de Geertz subrayando la dimensión subjetiva propia a las expresiones literarias y artísticas. En este caso, nos situaríamos en el ámbito de una poética de las manifestaciones culturales, un ámbito en el que el despliegue de un dispositivo emocional podría ser estudiado en términos de una retórica de la cultura, apreciándose estas manifestaciones no solamente a nivel estético sino también en su faceta performativa en la sociedad.

Cabe destacar que esta propuesta hermenéutica –la que considera la cultura como un conjunto de textos– tampoco sería ajena a nociones discursivas como las de coherencia o intertextualidad que, en las ciencias de lenguaje refieren, respectivamente, a aceptabilidad contextual de las formas expresivas y a las conexiones establecidas con discursos o textos producidos previamente.

La sucinta revisión conceptual precedente ha pretendido, de manera exploratoria, motivar la reflexión interdisciplinaria sobre algunas nociones y conceptos que en

paralelo permiten aproximarse a las formas culturales en general, como también aquellas que conciernen al estudio de las lenguas y textos en particular. A manera de cierre de esta fugaz revisión conceptual, podemos mencionar que la complementariedad de miradas disciplinares, al interior de las ciencias sociales y las humanidades, puede resultar sumamente enriquecedora al momento de emplear algunas de estas nociones y categorías en la interpretación de la complejidad de los fenómenos culturales locales. Una revisión más amplia y también más fundada en el estudio de casos particulares podría ampliar las perspectivas analíticas aquí esbozadas.

Bibliografía

Álvarez, G. (2001). *Textos y discursos. Introducción a la lingüística del texto*. Universidad de Concepción.

Clifford, J., & Marcus, G. (1991). *Retóricas de la antropología*. Jucar Universidad.

Dubois, J., et al. (2007). *Grand Dictionnaire de linguistique & sciences du langage*.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

Gutiérrez, M. A. (1989). Algunas consideraciones sobre la teoría del ordo verborum en los tratadistas latinos. *Revista Faventia*, 11(2), 87. Disponible en <https://raco.cat/index.php/Faventia/article/view/50640/55675>

Lévi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.

Guillermo Francovich: metahistoria, drama histórico y ensayo filosófico

| Óscar Rivera-Rodas

Guillermo Francovich (1901-1990), prestigioso historiador del pensamiento boliviano, es asimismo conspicuo ensayista de temas filosóficos y dramaturgo. Su obra de pensador es amplia, así como la del historiador de las ideas; su producción dramática está reunida en dos volúmenes y fue escrita a lo largo de tres décadas entre 1950 y 1970. Su preocupación como dramaturgo se mantuvo ligada con la del investigador del pensamiento boliviano en el ámbito de la filosofía, desde sus primeros ensayos reunidos y publicados en 1939, bajo el título de dos palabras, la primera quechua y la segunda castellana: *Supay (Diálogos)*.

Diálogo: filosofía, historia y drama

Se sabe que una de las modalidades discursivas de la filosofía desde la antigüedad es el diálogo. Francovich incluyó en su primer libro de ensayos filosóficos el diálogo titulado «Don Juan de Toledo», referido a un personaje histórico de la Villa Imperial de Potosí, de 1625. La argumentación para ese diálogo filosófico la obtuvo en sus lecturas del libro de Vicente Ballivián y Róxas (La Paz, 1810-1891) *Archivo boliviano. Colección de documentos relativos a la historia de Bolivia, durante la época colonial*, publicado en París, en 1872. Ese volumen incluye «Anales de la Villa Imperial de Potosí, por Don Bartolomé Mnez. [Martínez] y Vela, natural de dicha Villa» (pp. 284-490), crónica impresa de uno de los manuscritos que se encontraron bajo el nombre de este autor, como lo afirma el mismo Ballivián.¹ Esta crónica se publicó en una versión moderna un siglo

1 Cita completa: Ballivián y Róxas, Vicente, *Archivo boliviano. Colección de documentos relativos a la historia de Bolivia, durante la época colonial*. Tomo I. París: A. Franck (F. Vieweg), 1872. Respecto a los «Anales de la Villa Imperial de Potosí», Ballivián informa que es “copia de un manuscrito de 239 hojas”, de fines del siglo XVIII; y añade que “en distinta letra se lee, que dicho M. S. pertenecía a Don Joseph María Cabrera, del que hice sacar copia en París”.

después, en 1970, con un prólogo de Alberto Crespo R.² En nuestros días, esa crónica corresponde a la voluminosa *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1736) de Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela (1676-1736), cuya versión definitiva, se debió a la tarea de dos investigadores: el historiógrafo y bibliógrafo boliviano Gunnar Mendoza (1914-1994) y el historiador e hispanista estadounidense Lewis Hanke (1905-1993). Ambos investigadores editaron la versión definitiva de la obra de Arzáns, que fue publicada en tres volúmenes por Brown University, Providence, USA, en 1965.

En la introducción de esta monumental obra, los editores advierten sobre “El problema del nombre del autor”, y refieren sus múltiples variantes. Escriben: “La variedad de nombres usados por el historiador y su familia en los documentos notariales es de una exuberancia tropical”, y transcriben apellidos distintos a lo largo de épocas diferentes: Arzáns, Dapífer, Martínez, Orsúa, y Vela; además advierten que a esa diversidad se suman las variantes de esos nombres “debidas a errores de escritura o a la ignorancia de amanuenses posteriores”; así, “Arzáns se interpreta como Arranz, Arzay, Abranes, y Arzanes; Orsúa, como Arsiua u Ostusa; y Martínez, como Núñez” (1965, 1: xxxiii).

El relato sobre Juan de Toledo incluido en las crónicas de la Villa Imperial de Potosí fue transformado por Francovich en uno de los diálogos de *Supay*; es decir en la modalidad discursiva apropiada a sus reflexiones filosóficas. El historiador italiano de la filosofía Nicola Abbagnano (1901-1990) escribió que el diálogo no es solo uno de los modos del “discurso filosófico, sino su modo propio y privilegiado, porque este discurso no es hecho por el filósofo a sí mismo ni lo encierra en sí mismo, sino que es un conversar, un discutir, un preguntar y responder entre personas asociadas en el común interés de la investigación”; y más adelante agregó que “el principio del diálogo fue una adquisición fundamental que pasó del pensamiento griego al pensamiento moderno y que en la edad contemporánea conserva un valor normativo eminente” (1974: 322).³

2 Véase: Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Anales de la Villa Imperial de Potosí*. Prólogo de Alberto Crespo R. La Paz: Ministerio de Educación y Cultura, 1970.

3 La cita corresponde a Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía* (México, 1974).

Conviene recordar también que el teórico y crítico literario húngaro Georg Lukács (1885-1971), en su libro *La novela histórica*, escribió explícitamente: “El drama plasma a sus personajes y acciones exclusivamente por medio del diálogo: únicamente lo que adquiere vida a través del diálogo puede aprovecharse artísticamente en el drama” (1966: 157).⁴ A su vez, el crítico literario soviético y filósofo del lenguaje Mijaíl M. Bajtín (1895-1975), en su libro dedicado a los *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986), y al estudiar específicamente la estructura dialógica de la obra del novelista ruso, señaló que mientras “el diálogo dramático en el teatro y el dramatizado en las formas narrativas siempre están enmarcados en un monólogo sólido e inexpugnable, en el drama, este marco monológico no posee, por supuesto, una expresión verbal inmediata, pero es en él sobre todo donde es monolítico”; más aún, explicó que las “réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos, por el contrario, para ser auténticamente dramáticos, precisan de la unidad monológica de este mundo” (1986: 32).⁵

Metahistoria, reflexión filosófica y teatro

Estudiaremos la pieza teatral *El monje de Potosí* (1954), de Francovich⁶; para lo cual es necesario, previamente, revisar el segundo texto titulado «Don Juan de Toledo», del primer libro de ensayos, *Supay (Diálogos)*, que incluye un conjunto de discusiones entre dos amigos imaginarios, Eduardo y Fernando, interlocutores y protagonistas de reflexiones filosóficas sobre la existencia del personaje Toledo referido por la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, de Arzáns. Ese diálogo, derivado de este relato histórico, tres lustros después, tendrá una segunda transformación para dar lugar a la pieza dramática, que no solo ahondará la meditación de la versión original, sino que, además, implicará una investigación histórica sobre el personaje Juan de Toledo y el contexto social en el que vivió; es decir, en la ciudad de Potosí en los primeros años del siglo XVII.

4 Cita de la versión castellana, Georg Lukács, *La novela histórica* (México, 1966).

5 La referencia corresponde a Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México, 1986).

6 La pieza *El monje de Potosí* apareció originalmente en la revista *Signo. Cuadernos Bolivianos de Cultura* (La Paz, N^{os}. 7 y 8, 1961), dirigida por el crítico literario Juan Quirós.

El término «metahistoria» que empleamos en este contexto no refiere al vocablo empleado por el distinguido filósofo estadounidense de la historia Hayden White (1928- 2018), autor de *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973). Como especifica el título de esa obra, este filósofo nacido en Tennessee, que se ocupó de importantes libros europeos decimonónicos de Historia, escribió en el «Prefacio» de su obra la siguiente afirmación: “sostengo que ese elemento metahistórico en las obras de los principales historiadores del siglo XIX constituye la «filosofía de la historia» que sostiene implícitamente sus obras y sin la cual no podrían haber producido el tipo de obras que produjeron” (1992: 10).⁷

En otras palabras, el término «metahistoria» para este distinguido filósofo refiere las modalidades de conceptualización de los hechos históricos empleadas por un grupo selecto de historiadores europeos del siglo XIX, como opciones y modelos para el estudio de la Historia en otros siglos. La conceptualización implica la reducción a conceptos o representaciones mentales de los sucesos ocurridos en el pasado. En otro de sus libros, White escribió que la metahistoria trata de conocer “la estructura de una conciencia peculiarmente *histórica*”, la epistemología de “las *explicaciones* históricas, comparadas con otros tipos de explicaciones que podrían ofrecerse para dar cuenta de los materiales con que los historiadores tratan generalmente”; las “*formas* posibles de representación histórica y sus bases”, entre otros aspectos (2003: 108; cursivas propias).⁸

El término «metahistoria», para la presente exposición, lo derivamos de la noción «metalingüística», que obviamente estructura las relaciones dialógicas entre los enunciados históricos de los «Anales de la Villa Imperial de Potosí», de Martínez y Vela, por un lado; y, por otro, tanto del diálogo titulado «Don Juan de Toledo», del libro *Supay (Diálogos)*, como de la pieza teatral *El monje de Potosí* (1954), de Francovich. Asimismo, acudimos también a los conceptos del crítico literario soviético y filósofo del lenguaje Mijail M. Bajtín y su *Estética de la creación verbal* (México, 1982), donde señala que las relaciones dialógicas entre enunciados

7 Esta cita corresponde a Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. (México, 1992).

8 Véase Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. (Barcelona, 2003).

competen a la metalingüística. Más aún, explicó: “Dos enunciados confrontados que pertenecen a dos sujetos que se desconocen, si apenas lejanamente tratan un mismo tema o idea, establecen inevitablemente relaciones dialógicas entre ellos. Estos enunciados se rozan entre sí en el territorio de un tema o una idea común” (1982: 306). Otro lingüista y teórico literario ruso, Roman Jakobson (1896-1982) también empleó la relación de «lengua» y «metalengua» en sus ensayos reunidos en *El marco del lenguaje*, en el que señaló explícitamente: “La lengua, cuando se la usa para hablar de la lengua, se llama metalengua: el discurso de los lingüistas sobre la lengua es una aplicación elaborada de la metalengua” (1988: 42). Más adelante explicó que desde el punto de vista de la lógica moderna se vio la necesidad de distinguir “entre dos niveles de lenguaje; a saber, el «lenguaje objeto» que habla de cuestiones ajenas al lenguaje como tal, y por otra parte un lenguaje en el que hablamos del código verbal mismo. Este último aspecto del lenguaje se llama «metalenguaje»” (1988: 85).

Respecto al hecho histórico elegido por Francovich, de modo similar a lo expuesto por Jakobson, para esta exposición, ese suceso, como «objeto» extraído de las crónicas de Arzáns para ser llevado y tratado en el teatro (o en cualquier otro género literario, incluyendo el ensayo) deviene en un suceso «metahistórico» de carácter literario. En este sentido la metahistoria es la versión dialogal y teatral de Francovich derivada de los anales de Martínez y Vela. Por otra parte, no se puede dejar de observar en ese procedimiento la correlación entre los textos, es decir, una relación «transtextual», entre el «texto histórico» original (los *Anales*) y el «metatexto dramático», que sustenta la «metahistoria teatral» de nuestro dramaturgo.

El teórico francés de literatura Gérard Genette (1930-2018), que ha estudiado las relaciones textuales en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid, 1989), ha señalado específicamente que la “metatextualidad es por excelencia la relación crítica”; aunque también agregó que se han estudiado extensamente “ciertos metatextos críticos, y la historia de la crítica como género, pero —agregó— no estoy seguro de que se haya considerado con toda la atención que merece el hecho mismo y el estatuto de la relación metatextual” (1989: 13). La relación de transtextualidad que nos interesa en este caso es estudiada por Genette con el nombre de «hipertextualidad», a la que define con los siguientes términos: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré «hipertexto»)

a un texto anterior A (al que llamaré «hipotexto») en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”; en seguida centra su atención en los prefijos (hiper- e hipo-) y señala al primero como “texto derivado de otro texto preexistente” (1989: 14). Más adelante concluye: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación” (1989: 15). También agrega que un “hipertexto puede, a la vez, por ejemplo, transformar un hipotexto e imitar a otro” (1989: 43).

Después de las explicaciones referidas, imprescindibles para nuestra exposición, iniciamos el desarrollo de nuestra lectura analítica de las piezas metahistórica «Don Juan de Toledo», en primer lugar, y *El monje de Potosí*, después, de Francovich. Ambas son el resultado de un mismo proceso desarrollado en dos etapas: la primera, en sus diálogos filosóficos; la segunda, en la versión teatral.

I. Metahistoria: estrato histórico y estrato ficticio

En el diálogo «Don Juan de Toledo» del libro *Supay*, debemos reconocer los dos niveles que implica la plática de los amigos: uno, que corresponden a los hechos históricos obtenidos mediante la lectura de la crónica potosina; otro, complementario del primero, derivado por la imaginación lectora. El primero se define histórico; el segundo, imaginario o ficticio. Esta tarea resulta ineludible para realizar después un análisis similar sobre el texto específicamente teatral. Debemos reconocer dos planos mutuamente relacionados: a) histórico, y b) ficticio.

a) Plano histórico. En el diálogo «Don Juan de Toledo», Fernando comunica a su interlocutor que tiene en mente una historia que le ha impresionado “enormemente” y ahora se siente “con la inspiración necesaria para escribirla” (1939: 32).⁹ Ante la insistente indagación de Eduardo, Fernando agrega: “Es una leyenda que ha llegado hasta mí por caminos singulares. Pero tiene fundamentos históricos. Si lees las obras del cronista Martínez y Vela verás que los datos coinciden con la verdad de las crónicas. El escenario es la ciudad de Potosí en los primeros años del siglo XVII” (1939: 33). Explica que en esa “ciudad de calles estrechas

9 Esta cita y las próximas proceden de Guillermo Francovich, *Supay (Diálogos)*. Presentación del escritor brasileño Pizarro Loureiro. Sucre, Bolivia: Editorial Charcas, 1939.

y tortuosas, los aventureros, los frailes, los mendigos y los magnates, llevaban una vida prodigiosa, en que la fortuna ciega levantaba a unos hasta las nubes y arrojaba a otros por los suelos” (1939: 34). Conviene subrayar en esta cita la referencia a «vida prodigiosa», que abarca sucesos asombrosos, de maravilla, portento, fantasía, y milagros.

En seguida, Fernando describe esa población por su índole “medieval ... sumergida en un ambiente de leyenda dorada, en que los milagros de los santos y las perversidades de los demonios se mezclaban con las más extrañas actividades de los hombres”; donde, además, ocurrían hechos extraordinarios y sobrenaturales: “Resucitaban muertos. Las imágenes de los templos hablaban a los pecadores. Las almas de los difuntos vagaban por las noches a través de las calles prestando ayuda a los vivos o cobrando agravios”; asimismo otros hechos ordinarios: “los hombres se mataban en las esquinas, alumbrados por la mortecina luz de los farolillos a los pies de un Cristo” (1939: 34).

Francovich escribirá 40 años después otro libro en el que reflexiona sobre la historiografía (*Alcides Arguedas y otros ensayos sobre la Historia*, 1979), en el que también se ocupa de la historia de Potosí, de Arzáns. De esa obra dice: “Nos transporta a un mundo extraño en que prodigios y ficciones se mezclan con hechos reales, en que milagros de vírgenes y santos suceden junto a hazañas y fechorías de hombres de carne y hueso. Mundo que, a dos siglos de distancia de nosotros, parece pertenecer al pasado medieval” (1979: 32).

En el diálogo de 1939, Fernando continúa el relato de su lectura: en aquel tiempo se veía pasar sigilosamente por las calles de esa ciudad a “un monje vestido con un sayal oscuro casi negro. La capucha caíale sobre la frente”; ... “dos ojos negros y grandes... miraban fijamente una calavera que traía en una de las manos” (1939: 38-39), y que la gente se hablaba al oído: “Es un santo. Hace dos años que vive en una cueva del cerro. Nunca lo vimos sonreír. Nunca nos dirige la palabra. Camina siempre con la calavera en la mano y de ella no desprende la mirada” (1939: 39). Más adelante añade: “El monje era un misterio viviente” (1939: 40). Un día, cuando nadie lo esperaba, “el monje apareció muerto en la cueva donde moraba... La noticia circuló rápidamente por la ciudad. Masas de gente se dirigieron a la lejana cueva”, continúa el relato de Fernando, que añade: “Después el cadáver fue llevado por las calles en procesión. En la catedral se

levantó un tumulto”; pero la solemne ceremonia religiosa, inesperadamente, fue interrumpida por un fraile que “penetró violentamente en el templo... Agitaba un papel en la mano. La muchedumbre lo miró estupefacta” (1939: 41). El relato continúa: “El fraile anhelante todavía, dijo que acababa de encontrarse dentro de la calavera que el monje llevaba siempre consigo un papel que este había escrito antes de morir. Y leyó la siguiente declaración: «Yo, Don Juan de Toledo, natural de esta Villa de Potosí, hago saber a todos los que me han conocido que hace poco menos de veinte años, por ciertos agravios que me hizo don Martin de Salazar, ... le quité la vida con infinitas puñaladas que le di»”; la declaración continúa y relata que después, lo desenterró, cortó la cabeza y quitó la piel, volvió a enterrar el cuerpo, se vistió de monje y caminó como lo vio el pueblo, durante 20 años (1939: 42).

Eduardo quedó asombrado con el relato, que lo consideró pleno de sugerencias, y preguntó: “¿Dónde está el bien? ¿Dónde está el mal? ¿No somos nosotros acaso víctimas de errores semejantes al de ese pueblo de Potosí que se arrodilló ante la tumba de un criminal, creyéndolo un santo?”; y concluyó: “Los hombres caminamos indecisos, inseguros, tratando ansiosamente de hallar un guía” (1939: 46).

Conviene reiterar que el diálogo de los dos amigos, Fernando y Eduardo, recopila el acontecimiento protagonizado por Juan de Toledo de la versión recogida por Ballivián y Róxas en su *Archivo boliviano* (París, 1872). Martínez y Vela enumera los hechos ocurridos en el año 1625, entre los que incluye un breve relato del deceso del personaje: “Este año murió en Potosí aquel tan acreditado ermitaño, el cual anduvo 20 años por sus calles con un saco, barba crecida, y una calavera en la mano” (1872: 371-373). La crónica no incluye ningún episodio previo de Juan de Toledo ni sobre los motivos del asesinato de Martín de Salazar, ni referencia alguna sobre este personaje. En la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1965), el mismo episodio histórico es referido en el Libro V, Capítulo 19, cuyo título dice: «En que se cuenta y se verá el horrible y dilatado rencor de un hombre». Empieza con el siguiente comentario: “Abominable es por cierto la hipocresía en el hombre pues fuera de la principal causa, que es la gravísima ofensa de Dios con ella, también por ser oculta ponzoña hiere, mata y destruye a los hombres” (1965, 1: 402). Después de su reflexión moral sobre la hipocresía, refiere que en el año 1625 “murió en esta Villa de Potosí aquel tan acreditado de ermitaño, el cual 20 años anduvo por sus calles con un saco o túnica, la barba muy crecida

y una calavera en la mano. Dándose a conocer a todos por un hombre bueno y penitente, por tal era tenido y así lo veneraban”; y agrega que “murió prevenido de todos los sacramentos. Después que expiró, como él había ordenado tomaron la calavera, y dentro de ella hallaron un papel en que de su mano había dejado escrito ...” (1965, 1: 403). Si bien en esta edición el texto escrito es más extenso que en la edición anterior, la historia del personaje concluye sin otra información. Esta versión ratifica la historia de 20 años de dicho personaje.

Aunque ambas ediciones refieren la confesión sobre el asesinato de Martín de Salazar, de cuya calavera no se separó el ermitaño, las crónicas del historiador potosino no revelan ningún episodio sobre la causa que pudo haber provocado el conflicto entre ambos personajes. De ahí que Francovich, en el diálogo de *Supay* haga afirmar a Fernando: “La ofensa que don Juan de Toledo recibió de su enemigo debió haber sido enorme. No me atrevo a imaginar cual fue ni lo que ella significó para su corazón. Pero debió ser tan terrible que una vida entera de odio no la pudo borrar” (1939: 47-48). La causa del asesinato de Salazar queda desconocida. Cronistas posteriores a Arzáns señalarán causas diversas.

b) Plano ficticio. Francovich, ante la limitada información histórica sobre Juan de Toledo y, por lo contrario, ante la abundancia de elementos contextuales de la cosmovisión prevaleciente en la Villa Imperial de Potosí (mundo en que mezclan “prodigios y ficciones” con hechos reales, “en que milagros de vírgenes y santos suceden junto a hazañas y fechorías de hombres de carne y hueso” [1979: 32]), conduce a los interlocutores del diálogo a la reflexión sobre esos componentes culturales de aquella ciudad, para construir un nivel ficticio complementario.

La visión medieval que refiere Fernando fue ciertamente resultado de lo que los historiadores denominaron la asimilación de los pueblos americanos al medievalismo cristiano, transmitido e impuesto por los europeos, clérigos y soldados, que invadieron la región en el siglo XVI. El historiador e hispanista británico John H. Elliott (1930-2022) dedicó un capítulo de su libro *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)* para explicar ese «proceso de asimilación». Escribió: “Era lógico que algunos miembros de las órdenes religiosas, desesperados por la corrupción de Europa, viesan una oportunidad para restablecer la iglesia primitiva de los apóstoles en un mundo nuevo al que todavía no habían alcanzado los vicios europeos”; agregó que, de acuerdo “con la tradición redentorista y apocalíptica de

los religiosos, las cuestiones de un nuevo mundo y del fin del mundo se unieron armoniosamente en la gran tarea de evangelizar a los incontables millones que no conocían nada acerca de la fe” (1972: 39).¹⁰

Fernando expresa su interés por la historia de Potosí colonial en un comentario sobre la memoria de los pueblos en general y afirma: “La historia tiene periodos a los cuales los hombres volvemos siempre nuestros ojos. En ellos encontramos las más bellas aventuras. Mirados desde las épocas equilibradas, tienen una seducción irresistible. Nos imaginamos que en ellos la vida fue más intensa, más profunda. Y en realidad es así” (1939: 35). Incitado por su convencimiento imagina y anuncia que introducirá un personaje ficticio que, obviamente, no está registrado en ninguna de las versiones de la Historia de la Villa Imperial de Potosí. De ahí que, frente al personaje histórico llamado Juan de Toledo, inmerso en el mundo «medieval» potosino del siglo XVII, Fernando anuncia que agregará a su relato un personaje que imaginó mientras leía esa crónica, para quien ya tiene nombre y apellido, contemporáneo del ermitaño. Dice: en esa ciudad “y en esa época vivió Tomás Carbajal,¹¹ el héroe de mi historia. Me lo imagino alto, delgado, moreno, con una cabellera negra y desordenada, con unos ojos oscuros de mirada ardiente”; más aún, Fernando demuestra que ya tiene imaginada la «historia» del joven personaje: “Sus padres habían llegado a Potosí hacia el año de 1605, soñando con hacerse ricos como tantos otros que vinieron a la ciudad vendiendo alfileres o estampas y regresaron a España con millares de doblones”; añade que los padres de Carvajal realizaron “su sueño de riqueza. Pero murieron en Potosí, cuando Tomás sólo tenía veinte años. En poco tiempo, Tomás dilapidó en locas francachelas, la herencia de sus padres” y cuando “se vio pobre se metió en un convento franciscano, sintiéndose con una súbita vocación religiosa”; pero poco después, salió de allí para trabajar primero en las minas y después en una oficina, y se enamoró “perdidamente de una muchacha” (1939: 36-37). Un día la muchacha partió para Lima con sus padres. Tomás abandonó Potosí para seguirla y encontrarla. Dos años después regresó a la villa potosina ciudad sin haber conseguido su objeto y convertido en una especie de andrajo humano, desengañado,

10 La cita procede de J. H. Elliott, *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*. Madrid (1972).

11 Solo en esta cita, que corresponde al libro *Supay* (1939), el apellido “Carbajal” está escrito con «b». Las demás menciones tanto en el libro como en la pieza teatral están escritas con uve: “Carvajal”, lo cual nos hace pensar que el error es editorial.

sin familia, incapaz de trabajar, y comenzó a tener una vida extraña. Mal vestido, erraba por las callejuelas en que los mineros sombríos y sucios se cruzaban con los carruajes suntuosos de los afortunados. En compañía de vagabundos, “se embriagaba en las tabernas y se mezclaba en aventuras fáciles con mujerzuelas. Pero Tomás era en el fondo un místico”, afirma el narrador y agrega: “Debajo de la atormentadora sensualidad que lo encanallecía, vivía aquella honda religiosidad que lo llevara, antes, temporalmente, al convento y que los sumergía en un mar de remordimientos” (1939: 37).

En estas circunstancias, Fernando incorpora a su personaje ficticio en el mundo pretérito, específicamente medieval, mundo de milagros y sucesos sobrenaturales, guiados por los dogmas de la escolástica y predicados durante el coloniaje español en los pueblos latinoamericanos, entre ellos la Villa Imperial de Potosí. Fernando afirma que Tomás, en esas circunstancias, quiso “encontrar consuelo en la religión. Buscó algunos frailes. Pero después de darle consejos triviales, todos lo dejaron abandonado a su destino” (1939: 38). Esta situación del personaje refleja una de las preocupaciones principales del pensamiento filosófico de Francovich: el misticismo y la ausencia de religión, que, en este texto, experimenta el personaje. Tomás vagaba una tarde helada “por los arrabales próximos al cerro legendario”, “caminaba con el alma saturada de tristeza. Al llegar a una esquina vio que algunos hombres allí detenidos se descubrían respetuosamente. Apresuró el paso para saber lo que era”, dice Fernando y agrega: “Vio pasar un monje vestido con un sayal oscuro casi negro. La capucha caíale sobre la frente. Alto, de anchos hombros, esbelto a pesar de su edad. En su rostro arrugado ardían dos ojos negros y grandes que miraban fijamente una –calavera que traía en una de las manos..., entre el silencio asustado de la gente detenida en la calle. (1939: 37-38). La percepción de semejante aparición tuvo un efecto emocional profundo en Tomás, que provocó, además, una conducta primitiva y mística. “Desde el día siguiente, Tomás se convirtió en una especie de sombra del monje adusto y taciturno” (1939: 39). Pero cuando se descubrió que el ermitaño era un asesino, “(t)oda su fe, toda su esperanza eran una mentira espantosa. El desdichado sintió que, en el fondo de su alma, se derrumbaba su vida toda” (1939: 43-44).

De este modo, Fernando organiza el plano imaginario que agregará a la crónica leída. Así también elabora el segundo nivel complementario, y estructura los dos niveles, histórico y ficticio, de su relato. Concluimos de este modo el estudio de

la reflexión filosófica a través del diálogo de los amigos Eduardo y Fernando, que revelan su interés por la discusión de la existencia humana, sus creencias religiosas y su historia, en el contexto de una concepción dogmática y primitiva del siglo XVII, en la Villa Imperial de Potosí.

II. Metahistoria teatral o drama histórico

Ahora iniciamos el análisis de la pieza dramática *El monje de Potosí* (1961), que es el resultado de un largo proceso de reflexión de más de una década de su autor en áreas del pensamiento filosófico, de la historia y del teatro. Para el estudio de esa pieza teatral debemos proceder también con el análisis de ambos niveles o estratos de su estructura: imaginario e histórico. Dos primeros personajes aparecen en la pieza teatral y ambos son imaginarios, Rosa y Tomás Carvajal, que no corresponden a las crónicas de Arzáns, pero que inician el drama de Francovich, motivo por lo cual debemos iniciar el estudio de este nivel.¹²

a) Estrato imaginario o ficticio. La pieza teatral inicia su acción hacia 1620, en el escenario andino del Alto Perú (hoy Bolivia), específicamente en el Villa Imperial de Potosí, entonces centro internacional famoso por sus minas de plata. Revisaremos los siete cuadros que integran el único Acto de esta pieza. Para una exposición clara del análisis, aislaremos las escenas que integran cada cuadro; entendiendo por escena los cambios en el proceso dramático por el ingreso y la salida de los personajes en el escenario.

«Primer Cuadro». Este cuadro está integrado por dos escenas, de las que nos ocupamos según el orden de sucesión.

Primera escena. Al levantarse el telón, el escenario permanece a oscuras, pero poco a poco se encienden las luces, “mostrando primero una vaga cruz luminosa en el fondo. Después aparece Rosa con una mantilla. Es joven. Tiene una belleza provocativa sin ser vulgar” ... “hacia la derecha, se ve aparecer a Tomás Carvajal, vestido de novicio franciscano y leyendo un libro” (1975: 21). Para una percepción semiótica, el primer signo que aparece en el escenario es una cruz, luego una

12 Para este análisis empleamos la versión revisada de *El monje de Potosí*, incluida en el volumen *Teatro I* (1975) de su *Teatro Completo*.

joven mujer y finalmente Tomás con hábito de una orden cristiana. Rosa inicia el diálogo con Tomás, pidiendo previamente disculpas por interrumpir la lectura de su interlocutor. Tomás cierra el libro y atiende a la joven Rosa que pregunta: “¿Hay alguna misa esta mañana?”. El novicio responde: “La última del día acaba de terminar. (Se oye el ruido de grandes portones que se cierran). Precisamente en estos momentos están cerrando la iglesia. ¿Lo oye usted?”, agrega. La joven lamenta: “¡Qué pena! No sé qué voy a hacer ahora. Me aburro en las mañanas. (Mirando en torno). Es linda esta sacristía y muy espaciosa” (1975: 22).

El primer tema del diálogo, como se entiende, es la indagación sobre un culto religioso. Después, Rosa deriva en comentarios de su impresión ante la iglesia: “los conventos son algo misteriosos. No sé por qué me imagino que ahí dentro deben ocurrir cosas extrañas. A mí, basta que algo sea prohibido para que me atraiga locamente”; y en seguida, agrega un prejuicio antifemenino cultivado por la religión: “Me gustaría meterme por los claustros observándolo todo. Pero las mujeres no podemos entrar en ellos, ¿no es verdad?” (1975: 22).

El resto de la conversación converge en el conocimiento mutuo de ambos dialogantes. Rosa nació en Lima, donde vive, y visita por pocos días Potosí, acompañando a una persona de mucha influencia en el Perú; confiesa que se decepcionó de esta ciudad al no ver que las calles no eran de plata como imaginaba. Tomás, novicio hace dos años, quedó huérfano de madre a los 15 años; su padre descubrió una mina de muy fino rosicler que lo hizo rico, y cuando quedó viudo se dedicó a beber en compañía de mujeres; muchas veces llegaba a su casa ebrio acompañado de mujeres también ebrias. “Desde niño me sentía tan solo, tan desamparado, que únicamente me hallaba bien pensando en Dios. Además, no todo es tan agradable aquí como a usted le parece. Alguien tiene que rezar por los pecados de los hombres” (1975: 24), afirma el novicio. La conversación concluye cuando Rosa se despidе: “Volveré a verle otra vez. Ahora tengo que irme. ... Me gustó hablar con usted. Créamelo” (1975: 25-26).

Segunda escena. Cuando se aleja Rosa, aparece otra mujer joven, Pilar, prima de Tomás. De este modo se inicia la segunda escena, breve, del Primer Cuadro. Pilar, curiosa y disgustada averigua sobre la joven con quien hablaba Tomás, sin aceptar las explicaciones de este. Informa que la madre de Pilar, viuda, desea pedir consejos a Tomás sobre la venta de una casa en la plaza mayor de Potosí. El

primero responde que carece de semejantes consejos siendo un humilde franciscano, pero acepta visitar a su tía al día siguiente. Ambos desaparecen en la sombra y concluye el primer cuadro.

«Segundo Cuadro». La sucesión de un cuadro a otro está determinada por el juego de las luces. La oscuridad significa semióticamente el fin de un cuadro; la luminosidad, el principio del siguiente. Este Segundo Cuadro es una escena única y breve. La acotación del dramaturgo dice: “Vuelven a encenderse las luces y aparece en escena Rosa. Habla con Tomás que, al principio, no se deja ver y que después entra en el círculo de luz, para desaparecer antes de terminarse el Cuadro” (1975: 27). La acotación carece de referencias espacial y temporal de la acción: el espectador desconoce el lugar y el tiempo. El dramaturgo deja esa tarea a la dicción de Rosa, que en realidad es un monólogo ante la presencia de Tomás, que permanece en silencio como receptor del mensaje. Las primeras líneas de este monólogo dicen: Rosa, (burlona): “¿No te das cuenta, querido, de que ya todo ha terminado entre nosotros? Supongo que no pretenderás que vaya a guardarte a mi lado como el recuerdo de algo que fue agradable por un tiempo, no lo niego, pero que ahora está ya por convertirse en una cosa que apesta”; más adelante agrega: “Fuiste interesante, allá, en el atrio del templo y en las calles tortuosas de Potosí. Tenías, como si dijéramos, algo del misterio conventual que me atraía. Pero aquí en Lima, eres un hombre como cualquier otro”. (*Ibidem*). La referencia espacio-temporal se aclara: no están en Potosí; ahora están en Lima.

El espectador entiende de este modo que tras haberse conocido en el primer cuadro, los jóvenes iniciaron una relación amorosa en Potosí, y que ahora, en Lima, se muestra como ruptura y fin del romance. Se observa además que esta acción implica un lapso considerable de tiempo pasado, en el que se inició la relación; además, el desplazamiento a través de un viaje largo, que concluye en Lima, en un periodo no especificado. En este Cuadro solo se ve la presencia silenciosa y afectada de Tomás, sin sotana, que apenas puede contemplar a Rosa. Aunque ella reconoce que él la quiere, agrega: “Lo sé tanto como tú. Lo sé más que tú porque no eres el único hombre que ha pasado por lo mismo junto a mí. Pero no esperarás que vaya arrastrando a todos los que se han prendado de mi persona. ¿Qué culpa tengo yo de que no sepas dominar tus sentimientos y de quieras convertir en cadena perpetua lo que no podía ser sino un pasajero romance” (1975: 27-28).

Según las acotaciones, Tomás, sin pronunciar palabra se inclina vencido ante las afirmaciones de la mujer que ama. Poco después, se cubre el rostro con las manos, retrocede, y desaparece en la sombra, mientras Rosa reitera: “Regresa a tu tierra, Tomás. No vuelvas a esta casa. No olvides que en el convento se alegran más por la vuelta de una oveja descarriada que por las mil que permanecen en el rebaño” (1975: 28). Concluye el monólogo de Rosa, que refiere dos conductas humanas: la vida mundana y la vida religiosa; así también concluye el cuadro segundo, reducido a una sola y breve escena.

Los dos primeros cuadros constituyen un proceso único enfocado en Tomás: el joven novicio franciscano que, en Potosí, un día conoce a Rosa, una muchacha residente en Lima, que visitaba la Villa Imperial por pocos días. Al final de ese encuentro inicial, Rosa había expresado su deseo de volver a reunirse. El espectador considera como cierto que los jóvenes se volvieron a ver, e iniciaron un romance, aunque estos sucesos fueron omitidos por la representación escénica. Además, el espectador descubre que el amor de Tomás por Rosa es intenso y apasionado, por el cual llegó al extremo de abandonar el convento y viajar a Lima para reunirse con la mujer que amaba. Su amor y sus esfuerzos sin embargo resultaron inútiles porque la joven no pudo corresponderle sentimentalmente. Las declaraciones que afirma Rosa son definitivamente negativas: “No puedo sentir compasión. No me gustan las personas que sufren. Quiero divertirme. Lo sabes. Quiero todo lo mejor para mí” (1975: 28). El romance de los jóvenes concluyó. De este modo, la única escena del Segundo Cuadro cierra un periodo de acciones en el proceso dramático de la pieza teatral, y anuncia implícitamente el inicio de otra nueva fase, en la que se integrarán las situaciones ficticias o imaginarias con las metahistóricas de la pieza teatral.

b) Estrato metahistórico. Hasta ahora, el drama fue protagonizado por personajes elaborados por la imaginación o fantasía del dramaturgo. Ese nivel imaginario se unificará ahora con el nivel histórico de las crónicas de Arzáns, que en la pieza dramática deviene metahistórico. Este enlace de ambos niveles se realizará también en alternancia.

«Tercer Cuadro». Está integrado por una escena única muy breve, pero que introduce e inicia el nivel metahistórico en la estructura de la pieza teatral. Las acotaciones son más específicas en su referencia concreta al lugar, el tiempo y

las acciones. Dicen: “Se ilumina de nuevo el escenario. Aparece una calle de Potosí. Es de noche. Por la izquierda, entra lentamente Tomás, que se coloca en el quicio oscuro de una puerta. Entra después un hombre caminando hacia la derecha. Cuando llega al otro extremo del escenario, desde la sombra salta sobre él un hombre que lo derriba, lo apuñala varias veces con furia y después huye” (1975: 29).

El hombre caído grita de dolor y pide auxilio. Entran por la izquierda dos hombres corriendo y auxilian al herido, llegan otros dos más. El primero afirma: “Se está muriendo”; el segundo pregunta: “¿Quién es? ¿Lo conoces?”; el primero, con asombro, responde: “¡Don Hernán de Salazar! Nuestro vecino”; el segundo comenta: “Don Hernán de Salazar. Santo Dios. Son los vascongados que lo han matado. Tuvo una riña con dos de ellos”. Se oyen otras exclamaciones que acusan a los vascongados, señalándolos “bandidos”. Los cuatro individuos deciden alzar el cuerpo herido y llevarlo a su casa que está cercana. La apostilla final dice: “Los hombres levantan al herido y van saliendo, mientras se hace la sombra” (*Ibidem*). Concluye brevemente el cuadro tercero. El nivel metahistórico se inicia en la pieza teatral con el asesinato de Salazar. Los acontecimientos observados en los dos Cuadros primeros corresponden al nivel ficticio o imaginado por el dramaturgo.

Desde la perspectiva histórica conviene señalar que entre los siglos XVI y XVI-II fueron muy frecuentes luchas cruentas entre bandos españoles que buscaban imponer su dominio sobre las riquezas de Potosí; han sido muy conocidas como «la guerra entre vicuñas y vascongados», facciones que se identificaban con regiones de la península: andaluces y vascos (sur y norte), que incluían a oriundos de otras regiones ibéricas. Vicuñas era el nombre genérico que involucraba a españoles que procedían de Castilla, Andalucía, Extremadura y otras regiones; se distinguían por llevar sombreros de piel de vicuña. Arzáns se ha referido constantemente a esas luchas sangrientas como desgracias e infortunios para Potosí. En su enfoque propiamente medieval llegó a ver esos frecuentes enfrentamientos como castigo divino por los pecados cometidos por los explotadores de la riqueza de la región. Así se puede leer en el primer tomo de sus crónicas, Capítulo XVIII, titulado «De otras calamidades que esta imperial villa de Potosí padeció el año de 1588». Arzáns, nacido en 1676, un siglo después de esa fecha, obtuvo la información de esos hechos en libros de cronistas que le precedieron como Pedro Méndez, Antonio Acosta, Bartolomé de Dueñas y Juan Pasquier, como él mismo

informa. Entre los «castigos divinos» refiere también largas temporadas de lluvias intensas que provocaron inundaciones y desplomes de casas que sepultaron a sus moradores. Entre otros castigos señalados como calamidades, menciona la “ordinaria” lucha “de los sangrientos bandos, que como las brasas se conservaban vivas, cualquier airecillo de la locura y pasión de los hombres encendían grandes llamaradas de disturbios”; explica que “en el mes de abril de este año que como los vascongados se hallasen ya pujantes en número y riqueza, se habían tomado con los andaluces por ciertas competencias amorosas”; es decir, el motivo de la pugna eran relaciones con mujeres, además de la prosperidad de ciertas minas, en este caso la mina denominada «Descubridora», que “se había vuelto a la posesión de los andaluces, que desde el descubrimiento del rico Cerro estaba en los de esta nación por haber sido de ella su primer descubridor” (1965, 1: 203).¹³

Volvamos al desarrollo de la pieza teatral para examinar el cuadro siguiente, diverso y fundamental en el proceso dramático como lo veremos en seguida.

«Cuarto Cuadro». Complejo, aunque solo está integrado por tres escenas (según nuestro análisis); porque en este cuadro se integran definitivamente los dos estratos de la pieza teatral: el imaginario y el histórico.

Primera escena. La acotación inicial dice: “Se ilumina el lado derecho del escenario, donde aparecen don Martín de Usurbi, Don Lope y otros hombres. Todos vienen furiosos. Algunos con la espada en la mano” (1975: 30).

Este grupo corresponde a los cabecillas de los vascongados. De acuerdo a la crónica de Arzáns, estos hechos ocurrieron en el año 1619, cuando cita a Martín de Usurbi, vascongado, que tuvo que reaccionar violentamente contra Luis de Valdivielso, andaluz, a causa de “palabras descompuestas” de este respecto a su adversario. El cronista potosino escribe: “estando jugando a la pelota con los criollos y los de otras naciones, ocasionó a un Martín de Usurbi, vascongado, con ciertas palabras descompuestas que le dijo sobre el juego, de que resultó que el

13 Cita del primer tomo de Arzáns Orsúa y Vela, Bartolomé, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. 3 vols. Ed. L. Hanke y G. Mendoza. Providence, Rhode Island, USA, 1965. De estas luchas se ha ocupado el historiador Alberto Crespo R., *La guerra entre vicuñas y vascongados: Potosí, 1622-1625*. La Paz: José Camarlinghi, 1969.

Usurbi le dio un golpe con la pala a Valdivielso, el cual teniéndose por afrentado sacó la daga, y sin duda le quitara la vida a no ponerse de por medio los que allí estaban” (1965, 1: 313).¹⁴

Sobre esos hechos ocurridos en 1619 y referidos en la «historia real» de las crónicas de Arzans, el dramaturgo Francovich introduce referentes a esos mismos sucesos en la «historia teatral» del drama que escribe. De este modo establece la relación metahistórica de su teatro con la historia del cronista potosino.

En la escena primera del Cuarto Cuadro, Usurbi exaltado y molesto inicia la conversación, porque siente que fue injustamente acusado de la muerte de Salazar. Afirma: “¡Perros malditos! ¡No se lo perdonaremos por nada de este mundo, voto a Lucifer! Nos agredieron y se atreven a acusarme de la muerte de don Hernán de Salazar. Lo pagarán con sus vidas”. Don Lope, conciliador, responde: “Don Martín, por Dios. Para eso están las autoridades. Pida usted al Corregidor que haga las averiguaciones y castigue a los culpables”. Pero Usurbi desconfiaba de esa autoridad, lo cual agravaba su disgusto: “El corregidor es un sinvergüenza. Está con los extremeños... Además, ésta es cuestión que se liquida con sangre y no con triquiñuelas judiciales. Se halla en juego la honra. Yo no maté a ese maldito Salazar” (1975: 30).

Uno de los hombres del grupo se dirige a Usurbi y le informa: “¡Don Martín, cuando ustedes dejaron el juego de pelotas, los andaluces, los extremeños y los criollos se reunieron y han decidido hacernos la guerra!”. La respuesta de Usurbi fue más encolerizada aunque breve: “¡Malditos sean!”. El hombre continuó informando: “Han proclamado a don Luis Valdivieso su capitán y han jurado vengar a don Hernán de Salazar y no dejar vascongado vivo en Potosí. Se unirán los criollos, los andaluces y los extremeños contra nosotros y para reconocerse entre sí llevarán en el sombrero una piel de vicuña” (1975: 31).

Ante esa información, Usurbi reacciona furioso y los exhorta a salir a las calles. Todos dejan atropelladamente el lugar.

14 El andaluz Luis de Valdivielso, de las crónicas de Arzans, aparecerá más adelante en la pieza teatral como Luis Valdivieso. Adviértase en las ligeras variantes introducidas por Francovich en su obra teatral. Algo similar sucede con el nombre del personaje Hernán de Salazar, en la pieza dramática, que corresponde a Martín de Salazar, en la crónica de Arzans.

La muerte de Salazar permanecerá en suspenso mientras no se conozca al autor y las causas de su asesinato. Además queda también como nuevo motivo para las luchas de vascongados y vicuñas.

Segunda escena. La salida de Usurbi y sus secuaces deja el escenario vacío, con la única excepción de Don Lope, quien, según la acotación, “se percata de la presencia de Tomás, que ahora aparece del otro lado del escenario, plenamente iluminado” (1975: 32). Debemos reconocer este suceso como el inicio de la segunda escena del Cuarto Cuadro. Don Lope fue testigo de la actitud de los vascongados; Tomás había regresado de su viaje a Lima donde experimentó el fracaso de su romance con Rosa.

Don Lope pregunta a Tomás: “¿Se ha dado usted cuenta de lo que ocurre?”; la respuesta es afirmativa: “Sí, señor”. Lope pregunta otra vez: “¿Es usted potosino?”; Tomás responde: “Mis padres fueron de Cádiz, pero yo nací en Potosí aunque en estos últimos tiempos he estado ausente de la ciudad. Yo vi cómo mataron a don Hernán de Salazar”, lo que sorprende a Lope: “¿Usted lo vio? Es increíble. Usted sabe entonces quién fue el asesino”. Tomás aclara su información: “No, señor. No sé nada. Sólo vi que alguien lo apuñaleaba y que después lo llevaban a su casa”; más adelante pregunta con curiosidad quién era Hernán de Salazar. Lope informa: “Era un caballero andaluz muy conocido. Había llegado hacia poco a Potosí, creo que de Lima o del Cuzco”. Don Lope continuó informando que el asesino “desapareció sin dejar rastro”; además añadió que “lo horrible es que al día siguiente del entierro, el cadáver de don Hernán de Salazar fue sacado de la tumba, desgarrado y abandonado a los perros que dispersaron sus miembros por el campo”; tampoco se encontró al autor de este hecho; pero “los andaluces han dado en creer que los autores de los crímenes son don Martín de Usurbi y otros caballeros vascongados, con quienes don Hernán de Salazar tuvo una riña. Y aunque Usurbi lo niega airadamente como usted lo ha oído, los andaluces mantienen la acusación” (1975: 32-33).

Este diálogo entre Don Lope y Tomás es fundamental para la comprensión del drama. Los hechos relatados por Don Lope corresponden al nivel histórico y siguen la crónica de Arzáns; él mismo, es un personaje de la Historia como Usurbi. También debemos reconocer que Lope, al informar de personajes históricos (vicuñas y vascongados) en su diálogo con Tomás, incorpora a este personaje

imaginado por el dramaturgo, en las acciones históricas. Ahora forman parte de un drama literario, en el que se entrelazan la historia y la ficción. Los hechos imaginarios comparten su estructura con hechos históricos, y el drama se define como *drama histórico* o una *metahistoria teatral*.

El diálogo de estos dos personajes es interrumpido por llegada de otro grupo. La apostilla dice: “En esto se oyen fuera de la escena gritos de ‘mueran los asesinos de Salazar’, ‘mueran los vascongados’.” Don Lope sólo alcanza a decir: “Ahí están los otros”. La acotación continúa: “Aparece don Luis Valdivieso, con la espada en la mano, seguido de sus hombres”. Valdivieso saluda a los dos personajes que encuentra mientras amenaza con su espada: “Soy don Luis Valdivieso”; y agrega: “Busco a don Martín de Usurbi. ¿Lo han visto ustedes?”. Los personajes responden al saludo. Don Lope contesta: “Vuelva la espada a la vaina, don Luis. Hace algunos momentos don Martín pasó por aquí acompañado de sus hombres”. Valdivieso responde: “Sabremos encontrarlos. No escaparán de nuestras manos. Nada nos impedirá vengar a don Hernán de Salazar”, mientras los secuaces empiezan a salir gritando: “¡Mueran los asesinos! ¡Mueran los vascongados!” (1975: 33). Salen de la escena y continúa el diálogo de los dos personajes. Don Lope comenta lo ocurrido: “¿Lo ve usted? Amanecerán los hombres de entrambas partes en las calles y casas, muertos y hechos pedazos. Que Dios se apiade de Potosí”; y en su indagación por Tomás, le pregunta: “¿Vive usted aquí?”; Tomás responde: “No. Pasaba cuando llegaron ustedes”. Don Lope señala a la derecha y dice: “Yo tengo allí mi casa”, se despide y sale de la escena. La acotación dice: “Tomás da unos pasos, y se sienta en el banco de piedra. Se nota entonces que tiene el traje bastante usado. Parece cansado. Transcurren unos instantes y entra Pilar por la izquierda. Está más guapa que antes. Al ver a Tomás se detiene sorprendida. Lo mira y lo reconoce con júbilo”. Esta acción inicia una nueva escena.

Tercera escena. Pilar, asombrada, reconoce a Tomás y pregunta: “¿Tú? ¿Eres tú, Tomás? ¿Es posible?”. Tomás, también sorprendido, reconoce a su prima. Ambos emocionados se abrazan. Recordemos que Pilar apareció brevemente en la segunda escena del Primer Cuadro. Desde entonces han transcurrido dos años. Esto lo afirma Pilar cuando, emocionada, dice: “Nunca hubiera imaginado esto. Dos años sin noticias tuyas y de repente encontrarte aquí”; Tomás responde con una pregunta: “¿Y qué haces en este sitio?”; ella, señalando a un lado, responde: “Vivimos en aquella casa” (1975: 34).

Estructura temporal en el drama

Debemos considerar en esta circunstancia el aspecto temporal en el teatro. Por una parte está el *tiempo de la representación*, o *tiempo de las acciones representadas*, en el escenario teatral, que es siempre presente, y determina la actualidad y la duración del espectáculo, que es también el tiempo experimentado por el espectador; tiempo propiamente teatral. Por otra parte, está el *tiempo de las acciones referidas*, que ocurrieron fuera del escenario teatral, tiempo anterior y pasado fijado por el dramaturgo de acuerdo a su imaginación, o, en el caso que analizamos, derivada de la lectura de la crónicas que refieren otras temporalidades pasadas. Obviamente, no todos los sucesos ocurridos pueden llegar al escenario que aloja en el relativo presente del espectáculo los acontecimientos principales. En la escena que revisamos, Pilar reconstruye el tiempo de la historia en su emoción y memoria: “Dos años sin noticias tuyas y de repente encontrarte aquí”. Por esta afirmación debemos reconocer que en la ficción teatral, entre el Primer Cuadro y el Cuarto transcurrieron dos años, que define el tiempo desarrollado en la trama hasta ese momento. Por otra parte, al *tiempo de las acciones representadas*, que hasta el Cuarto Cuadro alcanza dos años, podemos añadir el deambular del ermitaño por las calles de Potosí con una calavera en la mano que, en el futuro, sumarán 20 años después del asesinato de Hernán de Salazar, representado en el Tercer Cuadro. En consecuencia, el tiempo de las acciones representadas o el «tiempo de la historia» de la pieza teatral *El monje de Potosí* exceden los 22 años, que, en el escenario presente y actual, serán comprimidos a un «tiempo de la representación» de aproximadamente 2 horas, según las decisiones de cada director de escenificación de la obra.

En la tercera escena del Cuarto Cuadro, el drama se reinstala en el presente, gracias a la sorpresa y recuerdo de Pilar, que continúa indagando y en su indagación restaura el tiempo para sí misma y para los espectadores: “¿Cuándo has llegado?”; Tomás: “Hace unos días”. Ella averigua: “¿Y por qué no viniste a vernos?”; él simplemente dice: “Pensaba hacerlo, Pilar”. Ella observa las ropas y el rostro de Tomás: rostro demacrado, barbas crecidas; y decidida afirma: “Vamos a ver a mi madre ahora mismo”; Tomás responde: “No, Pilar. Ahora no. Será otro día”. La conversación continúa, en la que ambos jóvenes intercambian información respecto al tiempo pasado. Pilar insiste en su invitación, pero la respuesta de Tomás es negativa (1975: 35). Pilar confiesa no entender la actitud de Tomás. El diálogo va dirigiéndose a la situación actual del joven después de su regreso de

Lima. Informa que trató de volver al convento y no pudo. Explica: “El guardián me dijo que esperase, que la decisión correspondía a Roma. Después, nada... Me di cuenta de que no me deseaban ya... Pero tampoco eso me importa ya”. Ante el desconcierto de la prima, Tomás continúa su confidencia: “Después de lo que me ha ocurrido estoy sin saber qué hacer, Pilar. Mi alma es como un campo seco que hubiera sido transitado por millares de pies, como un tronco que los insectos hubieran devorado por dentro”. Pilar, en su afán de entender a su primo, le interroga por su amor por Rosa: “La quieres aún”; Tomás se sorprende: “¿Qué dices?”; la prima insiste: “Esa mujer está clavada en tu corazón”; él, reacciona y afirma: “No, Pilar, no. Ella no significa ya nada para mí. Ahora sólo trato de encontrar un camino para mi vida”. Pilar renueva su invitación: “Ven con nosotros, Tomás. Mi madre y yo te ayudaremos” (1975: 36).

Como se puede observar, el diálogo de esta escena, entre Pilar y Tomás está informando sobre acontecimientos de los dos últimos años, obviamente no ocurridos en la trama temporal representada en el escenario teatral. Este tratamiento del tiempo no corresponde a la deseada «unidad temporal» del teatro tradicional que buscaba unificar el tiempo de la fábula con el tiempo cotidiano. Este tratamiento temporal es moderno. El diálogo de los personajes son legítimas acciones verbales que narran los hechos ocurridos en el pasado de estos personajes y corresponden al *estrato imaginario* de la pieza dramática. Se debe reconocer aquí la construcción del proceso ficticio de esta obra que comparte su desarrollo con el *estrato histórico*, que se desarrolla simultáneamente. Ese diálogo, además, induce acciones futuras que desembocarán en una fusión de ambos *estratos*. Así la persuasión de Pilar modifica la conducta de Tomás, que relata sus desventuras pasadas. Después dice a su prima: “Bueno. Ya lo sabes todo. No es que hubiera olvidado a tu madre ni a ti. No quería presentarme ante ustedes en este estado”. De acuerdo a la apostilla ambos permanecen un momento en silencio, hasta que Pilar repite su pedido: “Tomás, vamos a casa. Tengo miedo por ti”; la respuesta da un giro a las anteriores: “Tienes razón. Debo saludar a tu madre. El temor de decir lo que acabas de saber me lo impedía. ¿No ibas a hacer una visita?”; Pilar: “Sí, a Catalina”; Tomás: “Cumple entonces el encargo de tu madre y cuando regreses iremos a tu casa”; Pilar, con alegría pero con duda interroga: “¿Lo dices de verdad?”; el joven reitera con seguridad: “Sí. Pero por favor no le digas a ella lo que acabo de contarte”; la muchacha asegura: “Nada le diré. No temas. Volveré antes de que acabe de caer la tarde”; Tomás ratifica: “Aquí esperaré tu regreso”.

La acotación confirma la decisión de los personajes: “Pilar sale apresuradamente por la derecha. Tomás se ha quedado pensativo en el banco. Se concentra la luz sobre él. Se apaga por un momento y luego vuelve a encenderse. Tomás está en la misma posición”. La iluminación en el escenario teatral es uno de los signos semióticos más importantes. En este caso, el hecho de apagarse la luz por un momento y encenderse implica un transcurso de tiempo. Conviene también señalar que la iluminación sobre este personaje, tal como ocurrió en la segunda escena de este mismo Cuadro cuando reapareció después de su viaje a Lima, no deja de destacar a Tomás como personaje central cuya presencia en el escenario es real, y no meramente referida como sucedió con el caso del personaje histórico Hernán de Salazar, cuya única aparición en el Tercer Cuadro fue anónima, puesto que solo después fue identificado como tal.

Referente histórico y ficción dramática

La acotación continúa: “De pronto aparece Pilar asustada, casi corriendo, Tomás se levanta y va hacia ella” (1975: 37). Se inicia otro diálogo en el que se relata los acontecimientos que acaban de ocurrir en el tiempo inmediato, aunque no en el espacio del escenario dramático, y que además abren expectativas sobre los sucesos futuros. Tomás interroga: “¿Cómo tan pronto Pilar? ¿Has desistido de hacer la visita?”; la muchacha perturbada explica: “No, Tomás. He tenido un encuentro que me ha llenado de miedo”. Tomás trata de averiguar. Ella afirma: “Un monje”; Tomás reacciona: “¡Mujer, cómo puede asustarte un monje?”; Pilar narra su experiencia: había caminado algunas cuerdas en dirección a la casa de Catalina; cuando, de pronto, apareció el monje, a pocos pasos entre la penumbra. Ella, quedó espantada, quiso gritar y no pudo. Solo pudo huir, y llegar hasta donde esperaba su primo, a quien suplica asustada: “Vamos a casa, Tomás”. Este le interroga. Ella describe al monje: “Parece un fantasma. Es alto y delgado. Camina lentamente. Lleva la capucha puesta. Su rostro es pálido y demacrado. Y sus ojos parecen dos brasas. Pero lo más impresionante es que lleva en la mano, apoyada sobre el pecho, una calavera”. Tomás la interrumpe para preguntarle si no lo había visto antes. Ella responde sorprendida con otra pregunta: “¿Cómo podía haberlo visto?” Tomás trata de calmarla, pero Pilar anuncia: “Viene hacia aquí”; y reitera: “No quiere volver a verlo”. (1975: 38). Pilar continúa su relato: tiene los ojos puestos en la calavera mirándola como si fuera algo viviente, e insiste en

retirarse del lugar. Tomás cambia de actitud y responde negativamente: “No, Pilar. Tengo que ver a ese hombre. Y tú también para perderle el miedo”. La prima reacciona y decide irse a su casa, pero Tomás la sujeta de una mano y la obliga a quedarse; ella trata de desasirse, pidiéndole que la suelte. Pero en ese momento aparece el monje. La acotación dice: “Se quedan inmóviles con los ojos clavados en el lugar en que va a aparecer el monje. Este surge tal como lo ha descrito Pilar. En medio de la sombra, su blanco y tosco sayal, su rostro pálido, le dan un aspecto marmóreo. Pilar, se coloca detrás de Tomás. El monje avanza lentamente, sin mirarlos. Tomás siente de inmediato la fascinación del extraño y misterioso personaje. Suelta a Pilar como si olvidara de pronto todo lo que le rodea, avanza hacia el monje y le habla”. Todo lo que puede decir el joven es “¡Señor!”; el monje se detiene un instante, y el joven agrega: “¿Quién sois, señor?”. La acotación continúa: “El monje prosigue su marcha, sin retirar los ojos de la calavera, hasta que desaparece. Tomás queda como enajenado unos instantes. Pilar se acerca a él y lo lleva hasta el banco” (1975: 39).

La aparición del monje tiene un efecto intenso en Tomás, que lo refiere Pilar que se acerca a él y dice: “Estás temblando, Tomás. (Le acaricia los cabellos). Vamos ya a casa”; pero la respuesta es muy enfática: “No. Ya no. Vuelve tú sola”; la joven, sorprendida por esa respuesta, pregunta: “¿Qué dices, Tomás?”; y este reitera su decisión: “Ahora tengo algo más importante que hacer” y, aludiendo al monje, agrega: “Me iré con él. No puedo perderlo”; la joven, más sorprendida e incrédula: “Estás loco”; Tomás, ya dueño de sí mismo, responde: “No. No estoy loco, Pilar. Será mi guía. Seguiré sus pasos. Es el camino que ha de devolverme a Dios: el camino de la penitencia”. Tomás se despide: “Adiós, Pilar. Saluda a tu madre en mi nombre. Puedes contarle todo lo que me ocurre”. La acotación dice: “Pilar mira a Tomás que desaparece por el lado en que ha salido el monje y después lentamente va en dirección a su casa, mientras se hace la sombra” (1975: 40). Con la oscuridad concluye el Cuarto Cuadro.

Nivel histórico y nivel imaginario

«Quinto Cuadro». La iluminación del escenario inicia este Cuadro, que funde los dos planos de la pieza dramática: el histórico y el imaginario. De ahí que podamos descomponerlo mediante el análisis en dos escenas. Ambas enfocadas

principalmente sobre un personaje. La primera orientada hacia el personaje histórico: el monje ermitaño. La segunda dirigida al personaje de ficción: Tomás.

Primera escena. La apostilla dice: “Vuelve la luz poco a poco. Van entrando mujeres y hombres que se ponen en actitud de espera. Tomás, Pilar, Don Lope Núñez están entre ellos. Son iluminados los hombres”. La gente se reúne para ver pasar al monje. Esta afirmación procede de los comentarios de la muchedumbre reunida. Un hombre pregunta: ¿Pasará por aquí el ermitaño?; otro responde: “Suele hacerlo a estas horas”; el primero vuelve a preguntar: “¿Toda esta gente se reúne aquí para verlo?; el segundo, examinándolo, afirma: “Usted no es de Potosí, según creo”; el primero informa: “Llegué del Cuzco hace poco”; el otro, manifestando admiración: “¿Del Cuzco? Muy lejos queda eso”; el visitante explica: “Veinte días montado en una mula, el viento silbando entre las pajas bravas y, al lado de uno, unos indios callados como momias. Si no fuera por los tragos de «pisco» no se podría aguantar el viaje”. El visitante más adelante se presenta como comerciante que transporta azúcar a Potosí. Más adelante añade: “Allá en el Cuzco he oído hablar tanto de ese ermitaño que tienen ustedes aquí que no quiero regresar sin haberlo visto”; el otro replica: “Pues pronto podrá usted satisfacer su curiosidad”.

Ese diálogo implica acciones no representadas en el escenario, pero que completan a las que ocurren ante los espectadores. Se oyen un sonido de explosión y voces de una multitud a distancia que se acerca. El comerciante indaga por la explosión y los gritos. El otro explica que es la fiesta de Don Luis Valdivieso, “jefe de los vicuñas. Un hombre muy rico y muy valiente” (1975: 40-41). Le informa, además, de las frecuentes luchas de este grupo con otro, los vascongados. La acotación dice: “Se oye una nueva explosión y nuevos clamores”. El informante agrega un comentario: “Así estamos desde el asesinato de don Hernán de Salazar. Lo mismo se matan indios y criollos, nobles y plebeyos, que vicuñas y vascongados”. El diálogo entre los dos hombres: el cuzqueño y el potosino tiene el fin de reseñar los hechos históricos de la Villa Imperial en 1620. Este diálogo corresponde al nivel histórico de la pieza dramática. En esta escena predomina la representación metahistórica.

Mientras este diálogo se realiza, la apostilla dirige la atención a la multitud reunida y dice: “Se produce un movimiento de curiosidad hacia la derecha del escenario”, y se oye la voz de una mujer que anuncia: “Está llegando ya”; el hombre

potosino dice al cuzqueño: “Ahora va a verlo usted”. La multitud se prepara para ver lo que esperaba. La acotación dice: “Se oye el rumor de gente que se aproxima”. Una mujer, mira hacia la derecha y expresa: “Aquí está”; otra mujer exhorta a la multitud: “Rezad hermanos”.

La acotación relata: “Rezán todos en voz baja. Llegan más hombres, mujeres y niños. Se colocan a un lado. Surge el monje. Es el mismo ser fantástico e imponente que hemos visto antes. De pronto, una mujer se desprende de la masa con un niño en brazos”; busca una comunicación con el monje a quien se acerca y le dice: “Se murió anoche. Ayer pasó el día jugando conmigo. Al atardecer le vino una fiebre. Se puso a delirar. Se le cerró la garganta y después se quedó yerto. Mi padre, mi madre y mis hermanos no me dejaban venir diciendo que nada había ya que hacer. Pero yo estoy aquí, monje santo. Devuélvemelo, porque es todo lo que tengo. Devuélvemelo”.

La acotación continúa: “El monje se queda inmóvil delante de ella. No mira al niño”. La mujer reacciona ante el mutismo indiferente del monje: “¡Qué! Ni siquiera lo miras. Ten piedad de mí”. El monje permanece inmóvil. La mujer concluye su monólogo: “No. No puede ser”. (1975: 43). El monje continúa su camino en medio del estupor general y desaparece.

Se oye nuevamente la exhortación de una mujer que dice: “Rezad hermanos”. La acotación agrega: “Se oye el murmullo de los rezos. La mujer del niño se sienta en el banco sollozando”. Don Lope se acerca, se inclina sobre ella y le pide: “Cálmate, mujer”; la mujer, entre sollozos: “Ni siquiera lo miró”; Don Lope: “No todos los santos tienen el poder de resucitar a los muertos”; la mujer: “¿De qué les sirve su santidad, entonces?”; Lope: “No es la muerte lo más terrible, mujer, sino el día en que tendremos que presentarnos ante el juicio de Dios y responder de nuestros pecados”. De acuerdo a la acotación, “las otras mujeres se acercan a ella, tratando de consolarla y la llevan fuera. Cuando todos han salido, se sienta Tomás en el banco, con aire de abatimiento. Pilar se ha quedado también”. Hasta este momento estos dos personajes se habían encontrado separados por la multitud. Su encuentro abre una nueva escena.

Segunda escena. Esta escena se enfoca sobre el personaje ficticio, Tomás, añadido por el dramaturgo a la historia de las crónicas.

Pilar se aproxima a Tomás y lo llama. Tomás sorprendido y levantándose dice: “Pilar, ¿tú aquí?”. Ella responde: “Esperé que se fueran todos para llegarme a ti. Estás triste”; el primo reconoce: “Sí, lo estoy”. Se sientan los dos en el banco. Pilar indaga por el estado anímico de su primo: “No parece que has conseguido la paz que buscabas a su lado”. Tomás lo reconoce. “Hasta ahora, no”.

La conversación de los jóvenes se centra sobre el monje ermitaño y lo que acaba de suceder. Pilar pregunta: “¿Viste cómo trató a esa desdichada mujer?”. Tomás trata de justificar esa actitud y responde: “¿Qué otra cosa podría haber hecho?”; Pilar reacciona: “Todo, menos lo que hizo, Tomás”; considera que el monje fue insensible ante la mujer que llevaba a su niño muerto en sus brazos; que fue duro, como lo es ahora su primo. Tomás reacciona: “No, Pilar. No me hago duro. Pero trato de comprenderlo. Tú viste cómo lo seguí aquella tarde en que apareció por primera vez en Potosí”; la prima responde: “Claro que lo vi”; Tomás relata su ocupación: “No lo he dejado desde entonces. Lo sigo por todas partes. Pido limosnas para él. Duermo junto a la cueva en que él reposa. Todo por recibir sus enseñanzas”; Pilar pregunta si recibió alguna enseñanza; Tomás reconoce que “Nunca me ha dicho una palabra. Sólo sé que tiene voz porque algunas veces en la noche le oigo hablar, no sé si consigo mismo, con la calavera o con Dios”. Pilar reacciona y afirma que debiera dejarlo inmediatamente. Tomás, reflexiona sobre sí mismo y pronuncia lo que parece un soliloquio: “Nada es real en este mundo sino la muerte que ha de presentarse inevitablemente un día ante nosotros; nuestras palabras, nuestros actos no hacen sino ocultar esa única verdad. La sabiduría del monje está hecha de renuncia a lo pasajero, de desprecio a este mundo, de preparación para lo que ocurrirá más allá del sepulcro...” (1975: 45).

Pilar insiste en que Tomás debe dejar de seguir al monje. Tomás responde que no puede, y añade “Si renuncio a este empeño, mi alma estará muerta para siempre”; se pone de pie y afirma: “insistiré hasta conseguirlo, hasta sentir de nuevo a Dios en mi corazón”; Pilar reacciona con miedo: “Nunca te he visto tan desalentado como hoy. Ven conmigo. Ha llegado el momento de que abandones esta insensata aventura”; Tomás reacciona duramente: “Si me quieres, como dices, déjame, Pilar. Déjame”; ella responde: “No te detengo. Te seguiré de lejos” ... “Me voy. Ahora rezaré más que nunca por ti”. La acotación dice: “Se hace completamente la sombra”. De este modo concluye el Quinto Cuadro.

Es necesario volver al primer libro de Francovich, *Supay* (1939), sobre el coloquio “Don Juan de Toledo”, que encierra la primera versión del argumento de la pieza teatral, pero que refiere hechos importantes que no se presentan en la representación teatral. En el diálogo, Fernando afirma que “Tomás era en el fondo un místico”; que a pesar de “la atormentadora sensualidad que lo encanallecía, vivía aquella honda religiosidad” que lo llevó “temporalmente, al convento y que lo sumergía en un mar de remordimientos”; que en “sus noches de embriaguez sobre todo, la conciencia de su degradación se manifestaba en visiones diabólicas... Y para olvidar seguía bebiendo”; reitera que Tomás quiso “encontrar consuelo en la religión. Buscó algunos frailes. Pero después de darle consejos triviales, todos lo dejaron abandonado a su destino” (1939: 37-38). Continuemos con el drama.

«Sexto Cuadro». Se reduce a una escena breve y definida. Los hechos son presentados en el escenario. Muestra la persecución de Valdivieso, jefe de los vicuñas, por sus tradicionales enemigos. La primera acotación dice: “Se oyen disparos y voces lejanas. Aparece poco a poco Tomás en actitud expectante”. Los efectos acústico y visuales ocurren en el escenario. La siguiente acotación reitera: “Se oyen nuevos tiros. Después surge de pronto, don Luis de Valdivieso despavorido, cerca de Tomás”. Valdivieso se presenta a Tomás, y le informa: “Me persiguen. Me sorprendieron en una casa que está cerca de aquí. Pude escapar saltando un muro, mientras ellos forzaban las puertas. Dígame dónde puedo esconderme y llamar a alguien en mi ayuda”. Antes que respondiera Tomás, aparece el monje, sin la calavera. Valdivieso se sorprende y se dirige al ermitaño: “¿Vos aquí? Protegedme, señor. No se atreverán a matarme junto a vos”. Valdivieso se dispone a postrarse delante del monje. Se oyen dos disparos. Valdivieso emprende la fuga. El monje ha sido herido. Tomás da apoyo al monje y le dice: “Os han herido”. Aparece un grupo de hombres, que se detienen un momento, impresionados por lo que ven. Uno de ellos dice: “Hemos herido al monje”. Pero continúan con la persecución de Valdivieso.

La acotación final dice: “Salen todos precipitadamente, mientras que Tomás trata de sostener el cuerpo del monje que se va cayendo al suelo. Se oyen disparos y alaridos. La luz se concentra sobre el monje muerto y sobre Tomás, que lo contempla desconcertado. Y después se apaga lentamente” (1975: 47-48).

Destacamos que en este breve Cuadro confluyen nuevamente los dos personajes: el monje, de quien poco se sabe, y Tomás, cuyos antecedentes son conocidos;

aunque el primero es personaje histórico y el segundo personaje imaginario del dramaturgo.

«Séptimo Cuadro». Inicia el Cuadro final. La acotación dice: “Se oyen dobles lejanos de campanas. Poco a poco iluminándose de nuevo el escenario. Se hace la luz primero sobre don Lope Núñez. Después sobre un grupo de cinco mujeres criollas del pueblo. Finalmente aparece una plaza colonial rodeada de una arqueología detrás de la cual, al fondo, se recorta el triángulo perfecto del cerro de Potosí. Las mujeres hablan con naturalidad”. Lamentan lo sucedido: “una desgracia. Una verdadera desgracia”. Deploran la muerte del monje. Aunque reconocen que “todos tenemos que morir”; añaden: “Pero no de ese modo.” (1975: 48). Especulan. Una de ella manifiesta su temor: “Y puede ser de mal augurio”. Otra testimonia: “Mi madre me contó que, cuando era moza, mataron a otro santo varón y sobrevino una peste en la ciudad”. Otra comenta: “¡Qué más peste que las pendencias que ahora tenemos!” (1975: 49). Es una referencia a las frecuentes luchas de vicuñas y vascongados. Otra compara el tiempo pasado y el presente de la Villa: “No hace mucho Potosí era una ciudad maravillosa. Todos nos sentíamos tranquilos y felices. ¡Qué fiestas, qué procesiones, qué corridas de toros, qué desfiles de caballeros había entonces!”. Luego agrega: “Ahora vivimos temblando de miedo. Las gentes se matan por las calles. Nadie está seguro de volver vivo a su casa. Tiemblo por lo que puede ocurrirle a mi hijo. Tiemblo por la salud de mi marido”. Confiesa que el monje la espantaba con su presencia. Y pregunta: “¿Es que tenía que temblar también por la facha de ese hombre?”. Don Lope interviene y afirma: “Ese hombre confortaba nuestras almas. Nos hacía ver que hay algo por encima de la brutalidad humana, Manuela”. Otra mujer: “Sí. Eso es. Don Lope tiene razón. Sentíamos algo misterioso al verlo pasar por nuestras calles”. La mujer anterior rechaza esa afirmación: “Tonterías. Su miedo venía a sumarse al nuestro y eso nos hacía asustarnos más.” (1975: 50).

Más adelante llega el Secretario del Corregidor. Su propósito es verificar la muerte del monje. Don Lope, su amigo, le confirma el hecho. El Secretario expresa: “La noticia ha corrido ya por las calles. Pero yo quería pormenores para informar al Corregidor y como nadie supo dárme los en la ciudad, acabé llegando hasta aquí” (1975: 51). Don Lope le informa que el monje murió de “un arcabuzazo. Un grupo de hombres que perseguían a don Luis Valdivieso, a quien dieron asimismo muerte”. El Secretario comenta: “Don Luis era el más decidido y valiente

de los caudillos vicuñas, aunque demasiado inquieto y ruidoso. Espero que su muerte ponga término a las contiendas que ensangrientan a Potosí” (1975: 52).

La acotación enfoca en una nueva acción y dice: “En este momento entra Tomás Carvajal, joven vestido con un sayal de ermitaño, que va pasando cerca del grupo. El Secretario, se da cuenta de su presencia. La luz se concentra un poco sobre ambos”. El Secretario interroga: “¿No es este el mozo que lo acompañaba siempre?”. Tomás, al sentirse aludido, responde: “Si se refiere usted al monje, fui yo, señor, su compañero”. El Secretario afirma: “Hijo mío. Todos estamos consternados con lo ocurrido. En la ciudad desde los más grandes hasta los más humildes se sienten apenados por la noticia de su muerte. Pero tú tienes que estarlo más que nadie”. El joven asiente. El Secretario indaga: “Ahora que lo pienso. Tú conoces seguramente algo de su vida. Quiero decir que debió haberte de su pasado y decirte quién era y por qué hacía la rigurosa penitencia”. Tomás responde: “Lo ignoro tanto como usted, señor”. El Secretario, asombrado, reacciona: “¡Cómo! ¿Pero tampoco te lo dijo a ti?”. Tomás: “Aunque usted no lo crea, señor, jamás en todo el tiempo que estuve a su lado, me dirigió la palabra” (1975: 54).

El Secretario indaga sobre el monje en la experiencia de Tomás. Y más adelante afirma: “La muerte es terrible siempre”. La reacción de Tomás es inmediata en su admiración por el ermitaño y responde: “No es eso lo que me espanta, señor. Sino la forma inhumana de su muerte. ¿Por qué murió así, si era un santo? ¿Por qué no pudo hablar antes de morir? Yo esperaba que un día abriera sus labios tan terriblemente cerrados para darnos su mensaje”. Don Lope interviene: “No tuvo tiempo, como dices”. Tomás interroga en su desconcierto: “¿No será, acaso, que no nos consideraba dignos de oírle? ¿Es que no lo merecíamos realmente?”. La conversación es interrumpida por voces que se aproximan y el anuncio de una mujer que dice: “Es el ataúd que llega”. El Secretario se despide pues debe informar de los hechos al Gobernador (1975: 55).

La acotación siguiente dice: “Cuatro hombres traen sobre sus hombros un ataúd negro de madera ordinaria. Gente del pueblo les acompaña. La emoción religiosa se apodera de todos y rezan mientras los hombres del ataúd se detienen”. Don Lope dirige una letanía religiosa ante el pueblo que responde. Hasta que llega un hombre que los interrumpe. (1975: 56).

Se produce una discusión entre el hombre y el pueblo. El hombre se impone y pide silencio y explica que el ermitaño no representaba a “los cielos”, sino al “infierno”, lo que provoca otra discusión (1975: 57). Finalmente anuncia la verdad y aclara: “El no fingía, hermanos. Fuimos nosotros que le atribuimos lo que no tenía. Este caso os mostrará que una pasión tan terrible como el odio puede aparecer con las formas del desprendimiento e impresionar como el más santo ascetismo”, y al cabo de su discurso anuncia: “¡El monje fue el autor del asesinato de don Hernán de Salazar, que tanta sangre ha hecho correr en Potosí!”. El anuncio provoca asombro, que pronto se convierte en silencio; el hombre aprovecha para dar lectura al papel encontrado en la calavera que el ermitaño llevaba siembre bajo su mirada. Se conoce que la razón del crimen fue porque —dice el testimonio— “don Hernán de Salazar, en la ciudad de Lima raptó a la mujer que yo adoraba. Se la llevó al Cuzco, la maltrató y la dejó morir allí. Después se vino a esta ciudad de Potosí. Le seguí los pasos y aquí le quité la vida con infinitas puñaladas que le di”. Después que la lectura, Tomás avanza hasta el hombre, y le exige: “Dadme ese papel. (Casi se lo arranca de las manos. Lo lee. Mientras tanto la luz se concentra sobre él que muestra una intensa emoción)”. (1975: 59).

Es necesario afirmar que, aunque personaje imaginario del dramaturgo Tomás no ha dejado de ser un personaje principal en la obra dramática. Esto debe ser reconocido como un aspecto y elemento relevante en la construcción de la metahistoria dramática respecto a la crónica histórica. En las acciones que siguen, además, se observa el repudio del pueblo al ermitaño. El pueblo grita: “Nos engañó, el miserable. Vamos a tirar su cadáver a los perros”, y se dispone a ejecutar su decisión, pero Tomás reacciona con energía y afirma: “No. No lo hagáis. No toquéis ese cadáver. Llevadlo hasta la iglesia” (1957: 59).

Se desata una discusión sobre el tratamiento que se debe dar al cuerpo del ermitaño, con argumentos propios de las predicaciones cristianas. Tomás tratará de obtener el respeto del muerto con las mismas argumentaciones escolástico-dogmáticas: “Confesó su pecado. Y nos ha hecho en cierta forma solidarios de su eterno destino. Hagamos por él lo que él ha pedido desde el abismo de su angustia. Entreguémoslo a la misericordia de Dios, que acaso le ha perdonado ya como nosotros quisiéramos que nos perdona a nosotros mismos” (1957: 61). El pueblo acepta la predicación de Tomás.

La apostilla final del texto dramático dice: “Lentamente, los hombres que llevan el ataúd vuelven a levantarlo y lo sacan del escenario seguidos por el pueblo que camina silencioso. Comienza a iluminarse rápidamente el escenario que queda en plena luz. Tomás está a la izquierda. Pilar lo contempla desde la derecha”. Pilar se acerca a Tomás y le dice: “Vamos a casa, Tomás”: él responde: “Sí, vamos. (Van saliendo)” (1957: 61-62). El telón cierra el escenario.

Consideraciones finales

Al cabo de la obra, el monje deja de ser un personaje importante para el pueblo. Más aún es rechazado cuando se divulga su identidad real, no la imaginaria, mística o divina, que se le había asignado durante 20 años. Aunque sin llegar a los extremos del crimen cometido por el ermitaño, en términos generales, todo personaje histórico –en novela o drama– no alcanza a ser el personaje principal, heroico, excepto en la poesía épica, de acuerdo a uno de los teóricos de la literatura histórica, Georg Lukács. Este ideólogo escribió que “la relación entre individuo y pueblo en la época heroica exige que en la poesía épica sea la figura más significativa la que ocupe el lugar central, mientras que en la novela histórica necesariamente tiene que aparecer como personaje secundario”; más adelante reitera la reducción de la dimensión del personaje histórico: a causa “de los pequeños y aun mezquinos detalles de la vida, el héroe tendría que ser rebajado necesariamente al nivel general de la vida relatada si se encontrase continuamente actuando en primer plano” (1966: 49).

En el caso de esta pieza teatral, la disminución del personaje histórico obedece a la conceptualización de la historia realizada por Francovich desde su pensamiento filosófico. En 1979 publicó su libro *Alcides Arguedas y otros ensayos sobre la historia*, libro en el que reflexiona sobre la epistemología moderna de Arguedas en sus libros historiográficos, así como en la actitud fabulosa de Arzáns en su crónica sobre Potosí. Entre otros ensayos incluye uno titulado «La historia cuantitativa», en el que se ocupa de la «historia tradicional» y la «nueva historia». Ahí escribió: “Cada época tiene su perspectiva del acontecer. Las épocas religiosas buscan en el pasado las manifestaciones de lo divino. Véase la Historia de Potosí de Arzáns y Vela. Este encuentra en todo la mano de Dios que por caminos misteriosos conduce los hechos” (1979: 162). Más adelante se refiere a la nueva

modalidad, que es producto de “una época de tecnología, de masas, de estadísticas y computadores. En ella predominan el cálculo, la precisión, los números”, por lo cual la historia de este nuevo tiempo tiende “a despojar el pasado de personajes y de acontecimientos singulares, y que, abstracta e igualitaria, no se interese por lo personal y lo anecdótico y busque los hechos anónimos y homogéneos y los convierta en cifras” (1979: 163). Esta afirmación permite reconocer que Francovich aplicó una conceptualización filosófica de la historia en la escritura de la pieza teatral que estudiamos, a fin de diferenciar su versión metahistórica de la versión histórica original de Arzáns, cuya composición obedece a la modalidad de las crónicas coloniales. Francovich señaló que en la obra de Arzáns dominan “las manifestaciones de lo divino”, que conducen los hechos “por caminos misteriosos”, ajenos a la realidad natural; es decir, una concepción medieval impuesta desde las invasiones europeas en América a partir del siglo XVI. De ahí que señale que la obra de Arzáns fija “lo que podríamos denominar la segunda era mitológica de nuestro pasado” (1979: 33). Más adelante reitera y explica: “Arzáns inaugura lo que podríamos denominar la segunda era de nuestra mitología. La Primera está constituida por el tesoro de leyendas, tradiciones y supervivencias que constituyen la mitología indígena. En ella encontramos simbolizadas las concepciones del mundo y de la vida de nuestros antepasados aborígenes”; tal fue la primera era mitológica, que corresponde a la imaginación fabulosa de los pueblos originarios precolombinos; a ella añade otras concepciones mitológicas: “Arzáns recoge las que corresponden a las modalidades espirituales que aparecen con el advenimiento de los españoles en nuestro suelo”; Francovich añade inmediatamente una advertencia fundamental y dice: “Naturalmente, Arzáns lo hizo sin proponérselo” (1979: 40), porque este cronista “no sabía que pertenecía a un mundo que un día podría llegar a integrar la región misteriosa y fantástica de los mitos. Preservaba simplemente lo que para él eran manifestaciones singulares del acontecer humano” (1979: 41). De ese modo, afirma el dramaturgo y pensador, “Arzáns ha contribuido a fijar el acervo mitológico que nos dejó la Colonia. Producto de vivencias dramáticas de una innegable profundidad, ese acervo constituye algo así como nuestro propio medioevo espiritual” (1979: 43).

Dentro de este contexto mítico, que introdujo la invasión española a partir del siglo XVI, Francovich imagina al personaje Tomás Carvajal, cuya obsesión religiosa, al verse rechazado por el convento al cual no pudo volver después de su romance con Rosa, lo impulsó a seguir al ermitaño considerándolo un «santo»,

de acuerdo a los dogmas de la iglesia católica. Tomás Carvajal era además hijo de españoles y practicante de esas creencias religiosas. Es decir, el personaje que el dramaturgo introduce a la historia de la crónica potosina representa plenamente al ser medieval instalado en un mundo en el que se confundían lo natural y lo sobrenatural pero que paradójicamente no colmaba de satisfacción su soledad. Era asimismo un ser primitivo. El ser primitivo es definido por Francovich en su libro *Los ídolos de Bacon* con estos términos: “Para el primitivo los acontecimientos obedecen a causas invisibles, que flotan en torno de las cosas y de los hombres, que pertenecen a un mundo de potencias ocultas y místicas” (1942: 108). Dentro del contexto medieval impuesto por el coloniaje español, debido a su espíritu místico, Tomás deviene personaje principal.

El historiador medievalista francés Jacques Le Goff (1924-2014) dio la siguiente definición del espíritu medieval occidental: “Lo que arrastra la adhesión de los espíritus medievales no es lo que se puede observar y probar mediante una ley natural, mediante un mecanismo regularmente repetido. Al contrario, es lo extraordinario, lo sobrenatural o, en todo caso, lo anormal”; y en seguida añade: “La ciencia misma toma por objeto con mayor interés lo excepcional, los *mirabilia*, los prodigios. Terremotos, cometas, eclipses, éstos son los temas dignos de admiración y de estudio” (1999: 295).

En fin, el pensamiento moderno de Francovich, expuesto en sus ensayos filosóficos, implica otra visión del mundo, muy distinta de la tradicional elaborada sobre dogmas medievales. Así, en su libro *El mundo, el hombre y los valores* (La Paz, 1950), hace ver que el ser humano transcurre por la realidad natural orientado por el «mundo de las ideas», esto es por “el mundo de las ideas, mundo del pensamiento, que le permite la contemplación, la aprehensión teórica de la realidad”; pues en ese transcurrir por el mundo de las cosas reales y de las cosas ideales, el ser humano “encuentra el mundo de los valores, que da a su existencia una plenitud y un contenido que no tienen los otros mundos”; más adelante añade: “El mundo de los valores es tan rico, tan fascinante que los hombres le confieren una adhesión con frecuencia más decidida que al mundo de las mismas cosas reales” (1950: 55-56). Más adelante dedica sendos ensayos a los valores morales, estéticos y religiosos, cuyo estudio dejamos para otra oportunidad.

Bibliografía

- Arzáns de Orsúa y Vela**, Bartolomé, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, 3 vols. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds.) Providence: USA, Brown University Press, 1965.
- Bajtín**, M. M. *Estética de la creación verbal*. Trad. T. Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- Bajtín**, M. M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. T. Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Elliott**, J. H., *El Viejo Mundo y el Nuevo (1492-1650)*. Trad. R. Sánchez Mantero. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Francovich**, Guillermo, *Supay (Diálogos)*. Sucre, Bolivia: Editorial Charcas, 1939.
- Francovich**, Guillermo, *Los ídolos de Bacon*. Sucre, Bolivia: Universidad de San Francisco Xavier, 1942.
- Francovich**, Guillermo, *El mundo, el hombre y los valores*. La Paz: Editorial Fénix, 1950.
- Francovich**, Guillermo, *Teatro completo. I*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1975.
- Francovich**, Guillermo, *Alcides Arguedas y otros ensayos sobre la historia*. La Paz: Editorial Juventud, 1979.
- Francovich**, Guillermo, *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1980.
- Genette**, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Jakobson**, Roman, *El marco del lenguaje*. Trad. T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Le Goff, Jaques, *La civilización del Occidente medieval*. Trad. G. González. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

Lukács, Georg, *La novela histórica*. Trad. del alemán J. Reuter. México: Ediciones Era, 1966.

White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. S. Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Trad. V. Tozzi y N. Lavagnino. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

Anticipación elegíaca, fortuna e imperio en *La Araucana* de Alonso de Ercilla

| Eduardo Hopkins Rodríguez¹

En la tradición épica, el aspecto situacional o coyuntural asociado a cada poema permite explicar múltiples variantes formales y temáticas. Por otro lado, desde una perspectiva artística, se advierte que cada poeta épico experimenta con la estructura del género. *La Ilíada* y *La Odisea* han mostrado en la práctica la necesidad de renovación de la épica. Lo mismo ocurre con *La Eneida* de Virgilio frente a las obras de Homero y con *La Farsalia* de Lucano en lo que concierne a Virgilio y Homero. Épocas posteriores muestran la misma tendencia en el desenvolvimiento de la épica europea y americana.

La Araucana de Alonso de Ercilla no es una excepción en este proceso. Manteniendo muchos vínculos con la tradición épica greco latina y contemporánea, expone rasgos específicos que la distinguen frente a tales tradiciones. Lo cual no significa que sea un texto deficiente, portador de desvíos y anomalías.

El contexto situacional de *La Araucana* corresponde a la expansión de España en el mundo, uno de cuyos territorios en proceso de dominación se halla en América. Fernando Bouza resume los lineamientos que durante el período filipino sirvieron de apoyo a la consolidación de la imagen del rey:

durante el reinado de Felipe II se articuló un verdadero entramado que asombra por su amplitud, por su riqueza y, en especial, por la sorprendente capacidad, casi plástica, para elegir las vías más adecuadas que en cada situación permitieran responder a las necesidades de la Corona y que, en una perspectiva más amplia, habían de venir a robustecer el propio poder del príncipe. Teólogos, eruditos, anticuarios, juristas, oradores sagrados, poetas, cronistas, archiveros, bibliotecarios, músicos, lapidarios, medallistas, pintores,

1 Academia Peruana de la Lengua.

arquitectos, grabadores, impresores y cuantos hombres de letras y artes puedan imaginarse pusieron su saber y capacidades al servicio de la corona y sus particulares intereses de recoger información, crear una imagen de sí misma, darla a conocer en las mejores condiciones de difusión y, en suma, de construir la que debía ser su memoria.²

El poema de Ercilla está dedicado al rey Felipe II. El exordio confirma esta posición e incorpora al destinatario como fuente de inspiración poética y enriquecimiento de la obra. El autor sigue los tópicos usuales en las dedicatorias destinados a resaltar la importancia del destinatario del poema, condición que surge como protección frente a los lectores:

Quiero a señor tan alto dedicarlo,
porque este atrevimiento lo sostenga,
tomando esta manera de ilustrarlo,
para que quien lo viere en más lo tenga:
y si esto no bastare a no tacharlo,
a lo menos confuso se detenga
pensando que, pues va a Vos dirigido,
que debe de llevar algo escondido. (I, 4).

La serie de tópicos aplicada en estos versos implica la confianza en que el ofrecimiento del poema al rey contribuiría a disuadir al público mal intencionado. La ironía final es muy interesante: algunos lectores, aturridos por la dedicatoria al rey, no tendrían más remedio que quedarse paralizados ante el poema, imaginando que porta y oculta un enigma, un misterio: «pensando que... .. / que debe de llevar.»³

2 21-22.

3 Versos que han confundido a varios críticos, perdidos buscando ese «algo escondido», errando por no haber detectado la ironía del poeta. Joaquín Zuleta cita algunas propuestas y plantea su propia alternativa: «Luis Íñigo Madrigal (200), a partir de un elogio de Lope de Vega a Ercilla en *El laurel de Apolo*, consideró que “lo escondido” en *La Araucana* se refería a exaltación del propio poema épico; Goić (2007, párrafo 19) sostiene que se trata de una alabanza de la grandeza del imperio; Promis (93) afirma se relaciona con la equivocada administración de la justicia punitiva. Mi propuesta es que “lo escondido” viene a ser la información que modela y fundamenta el necesario consejo al príncipe respecto de la conducción política de la guerra de Arauco. Es decir, Ercilla promete a Felipe II contar una historia verdadera y efectivamente

Cedomil Goić resalta el hecho de que la invocación al monarca sustituye a la tópica invocación a la musa.⁴ Cuando el poeta decide adoptar la misión de cantar los triunfos del rey en Europa, sostiene que toda su labor depende del gobernante:

que si por vos, Señor, se me concede
lo que a nadie negáis, soltaré al viento
con ánimo la ronca voz medrosa,
indigna de contar tan grande cosa. (XVIII, 3).

En el desarrollo del poema, la voz del narrador ratifica con frecuencia la presencia de este destinatario principal⁵, a quien manifiesta su convicción respecto del triunfo final de los conquistadores españoles sobre los araucanos, y de la pronta intervención del rey para corregir la mala administración en el territorio.

Además de constituirse como destinatario y referente del poema, el rey es motivo de múltiples operaciones discursivas al interior del texto. Con relación a estas últimas, Frank Pierce registra las formulaciones más importantes: dedicates, apelaciones, llamadas de atención, invocaciones de fuerza inspiradora, testimonios, autorizaciones, disculpas, excusas, promesas, explicaciones, declaraciones acerca de omisiones, comentarios, pedidos, etc.⁶ A lo que habría que agregar confirmaciones de lealtad, manifestaciones de modestia. El gran marco discursivo de *La Araucana* es el encomio del monarca, bajo el cual ingresan las modalidades micro discursivas mencionadas.

Los enunciados persistentes en la voz del narrador y en la de varios personajes araucanos y peninsulares en torno a las variaciones de la fortuna, contrastan con la total confianza del yo poético en la fortuna y en los éxitos del rey de España en Europa y en América. Sobre esto no hay dudas. Para Ercilla el héroe mayor de su poema es el rey Felipe II.

cumple con su promesa. Sin embargo, el poema sugiere contener algo más, cuya pertinencia involucra exclusivamente al destinatario del poema, Felipe II.» (99-100).

4 «Esta modificación fue practicada por Lucano en la *Farsalia* que invoca al “divino” Nerón. En el Renacimiento también se invoca a personas, reyes o dignatarios.» (Goić 1970: 8).

5 Frank Pierce: 57.

6 57-58.

El concepto de makarismós, afirmación de que alguien es afortunado, bienaventurado o bendecido con la fortuna⁷, es expuesto continuamente en relación con la figura del soberano, constituyendo un paradigma en el amplio formato discursivo que le asigna *La Araucana*. De acuerdo con la perspectiva cristiana, entendiendo que el hado está subordinado a la Providencia⁸, Ercilla atribuye al hado del rey su proyección hacia el futuro. Todo viene «del hado de Felipe.» (Canto XVIII, 12.). El hado predetermina la vida del rey. La fortuna lo apoya. Con solo su fortuna puede contrastar el hado ajeno: «será entonces de todos conocido / lo que puede Felipe y es temido; / pues con sola una parte de su armada / y número pequeño de soldados, / de su fortuna y crédito guiada, / rebatirá los otomanos hados.» (Canto XVIII, 43, 44).

Es importante recordar que Juan de Mena había promocionado al Condestable Álvaro de Luna, valido del rey Juan II de Castilla, como persona que tiene dominio sobre la fortuna. La Providencia elucida el makarismós del Condestable:

Este cavalga sobre la fortuna
e doma su cuello con ásperas riendas
y aunque del tenga tan muchas de prendas,
ella no le osa tocar de ninguna
míralo míralo en plática alguna,
con ojos humildes non tanto feroces
¿cómo indiscreto y tú non conoces
el condestable Álvaro de Luna? (Octava 235).⁹

Ercilla sigue esta noción del dominio sobre la fortuna atribuyéndosela al rey Felipe II.

7 Un makarismós es lo que canta Horacio cuando dice: «*beatus ille*».

8 En lo relativo a la creencia en el hado o influencia de los astros en los seres humanos, Tomás de Aquino, sobre la base de lo propuesto por Gregorio de Niza, San Agustín y Boecio, deslinda que todo está sujeto a la divina Providencia. De esta manera, niega la influencia de los cuerpos celestes en el destino humano. Recomienda no usar la palabra hado porque se asocia con los astros. (*Suma de Teología*, I, Parte I, Cuestión 116). En literatura hado se emplea como licencia poética, recurso artístico heredado de la tradición clásica.

9 *Laberinto de fortuna*.

El libro de Mena, de acuerdo con James Nicolopulos, «played a key role in the unfolding of Spanish imperialism.»¹⁰ En tal sentido, es relevante el hecho de que en 1566 aparezca en Alcalá una nueva edición de la obra de Mena, muy próxima a la publicación en 1569 de la Primera parte de *La Araucana*. En esta edición de Mena, la Licencia que autoriza la publicación firmada por el Dr. Diego Gasca, el Licenciado Atienza, el Licenciado Espinoza y el licenciado Fuen Mayor, se inicia con una relación sucinta de los dominios del rey Felipe II:

Don Felipe, por la gracia de Dios, rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Ierusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galizia, de Mallorcas, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, de los Algarves, de Algezira, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias, islas y tierra firme del mar océano, Duque de Milán, Conde de Flandes y de Tirol, etc.¹¹

Esta relación corresponde a la misma visión imperial que expondrá Ercilla en su poema.

Isaías Lerner ve en *La Araucana* «un texto de exaltación del poder, con una voz poética afín, solidaria y colaboradora de las estrategias que emanan del centro mismo de ese poder.»¹² En su edición de *La Araucana*, puntualiza que «a medida

10 2000: 88.

11 *Laberinto de fortuna* (1566).

12 1999: 100. Lara Vilà formula que «Ercilla propone, en definitiva, una visión ecuménica y universal de España.» (609). James Nicolopulos examina *La Araucana* como «a heroic poem that explicitly integrates the most remote with the most central spheres of imperial enterprise.» Desde otro ángulo, Nicolopulos define el poema como la elaboración de «an encomium to the Spanish empire of his sovereign Philip II.» (2000: 65, 117). Craig Kallendorf refiere que: «a study of the book trade in the New World reveals that *La Araucana* was the most widely disseminated representation of the conquest among the colonizers themselves.» (395). Karl Kohut sostiene que el tema imperial es anacrónico para la época: «Algunos estudios recientes de la épica hispana la interpretaron como expresión del imperialismo español. Podríamos objetar que defender la grandeza del propio pueblo constituía la esencia de la épica desde sus comienzos y estaba, además, consagrada por la teoría poética. Mi punto aquí es, sin embargo, otro, en tanto que deseo sostener que la ideología del imperialismo mismo se había vuelto problemática. Los poemas épicos presentaban una superioridad moral que carecía de fundamento en la sociedad española.» Sin embargo, se escribieron con éxito varios poemas en apoyo a la idea imperial,

que el poema avanza, el propósito de exaltación del ideal imperial se irá haciendo más evidente.»¹³

Es altamente significativo el que Ercilla concluya su obra haciendo un resumen de sus servicios consagrados al rey en diferentes ocasiones:

¡Cuántas tierras corrí, cuántas naciones
hacia el helado norte atravesando,
y en las bajas antárticas regiones
el antípoda ignoto conquistando!
Climas pasé, mudé constelaciones
golfos innavegables navegando,
estendiendo, Señor, vuestra corona
hasta casi la austral frígida zona.

¿Qué jornadas también por mar y tierra
habéis hecho que deje de seguiros?
A Italia, Augusta, a Flandes, a Inglaterra,
cuando el reino por rey vino a pedirlos;
de allí el furioso estruendo de la guerra
al Pirú me llevó por más serviros,
do con suelto furor tantas espadas
estaban contra vos desenvainadas.
Y el rebelde indiano castigado
y el reino a la obediencia reducido,
pasé al remoto Arauco, que alterado
había del cuello el yugo sacudido,
y con prolija guerra sojuzgado
y al odioso dominio sometido,
seguí luego adelante las conquistas
de las últimas tierras nunca vistas. (XXXVII, 67-69).

Versos que se relacionan con lo que en el Canto XIII, 29, había ofrecido: «que en el servicio / vuestro empecé y acabaré la vida.»

asumiéndola como plenamente vigente. El mismo Kohut confirma: «La épica del Renacimiento era, en efecto, un anacronismo ideológico incluso en el momento de su mayor florecimiento.» (64).

13 Lerner 2002: 35.

Goić da el alcance del sentido unitario de las referencias a Europa y a América en el poema: «las guerras de Chile son puestas en el mismo contexto de las acciones y responsabilidades imperiales en Europa y Oriente, y quedan integradas en el conjunto de una visión política y moral.»¹⁴ En general, buena parte de los estudios sobre *La Araucana* tiende a confundir la censura de la voz poética relativa a las malas prácticas de los conquistadores en la región con una crítica al imperio español.¹⁵ Sin embargo, para Ercilla, los fracasos en el dominio de Arauco son parte de un desorden generado por las incontroladas ambiciones de quienes tenían la misión de poblar y gobernar la región:

*¡Oh incurable mal! ¡oh gran fatiga,
con tanta diligencia alimentada!
¡Vicio común y pegajosa liga,
voluntad sin razón desenfrenada,
del provecho y bien público enemiga,
sedienta bestia, hidrópica, hinchada,
principio y fin de todos nuestros males!
¡oh insaciable codicia de mortales!* (Canto III, 1).

Entre los numerosos cargos en contra de la violencia generada por los conquistadores, el poeta denuncia sus efectos inmediatos y sus consecuencias a largo plazo:

La mucha sangre derramada ha sido
(si mi juicio y parecer no yerra)
la que de todo en todo ha destruido
el esperado fruto desta tierra;
pues con modo inhumano han excedido
de las leyes y términos de guerra,
haciendo en las entradas y conquistas
crueldades inormes nunca vistas. (XXXII, 4).

14 2006: 154-155.

15 Por ejemplo: David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. (Princeton: Princeton UP, 1993); Barbara Fuchs, *Mimesis and empire. The New World, Islam, and European Identities* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); Karina Galperin, «The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire», *Hispanic Review* 77, N° 1 (2009): 31-7; Christopher Kark, «Destiny as the Harbinger and Destroyer of the Golden Age in *La Araucana*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38, N° 3 (2014): 485-502.

Para Ercilla, los errores cometidos de parte de los conquistadores en esta colonización no son atribuibles al rey. Son de responsabilidad exclusiva de los españoles encargados de llevar a cabo este proceso. El poeta lo declara nítidamente por medio de un enunciado sentencioso:

Solo diré que es opinión de sabios
que adonde falta el rey sobran agravios. (IV, 5.7-8).¹⁶

En el texto se sustenta que tal situación, inevitablemente, habrá de cambiar. Al respecto, aludiendo a indígenas y a españoles, formula el mago Fitón:

Que es orden de los cielos que padezca
esta indómita gente su castigo
y antes que contra Dios se ensoberbezca
le abaje la soberbia el enemigo
y aunque vuestra ventura agora crezca,
no durará gran tiempo porque os digo
que, como a los demás, el duro hado
os tiene su descuento aparejado. (XXVI, 43).

Todo lo relativo a los vaivenes de la fortuna anuncia y advierte que habrá cambios en la guerra de Arauco y en la administración colonial. Por otro lado, se desarrolla una insistente metodología discursiva a través de la cual el cambio se anuncia, se muestra, se constata, se comenta, se hace ejemplar. Los casos específicos de padecimientos examinados en la obra son denominados como «confirmación» del ideario propuesto en relación a las intervenciones de la fortuna: «Esto confirma bien Caupolicano, / famoso capitán y gran guerrero, / que en el término américo-indiano / tuvo en las armas el lugar primero; / mas cargóle Fortuna así la mano / (dilatándole el término postrero), / que fue mucho mayor que la subida / la miserable y súbita caída.» (Canto XXXIV, 3). Se trata de un factor estructural que consiste en desplegar una continua serie de situaciones que no solamente ratifican, sino que enfatizan e intensifican la visión que el poema expone en lo que concierne al tema de la fortuna.

16 Ramona Lagos observa que Ercilla «critica solo las prácticas de conquista. En ningún caso critica la conquista del Nuevo Mundo como acontecimiento fundamental del Imperio.» (180).

El inicio del Canto II plantea los conceptos esenciales de la problemática de la fortuna:

Muchos hay en el mundo que han llegado
a la engañosa alteza desta vida
que Fortuna los ha siempre ayudado
y dádoles la mano a la subida
para después de haberlos levantado,
derribarlos con mísera caída,
cuando es mayor el golpe y sentimiento
y menos el pensar que hay mudamiento. (Canto II, 1.).

Idea de la cual el poeta deriva el siguiente corolario sentencioso, que va acompañado de un anuncio sobre el sentido general del poema:

el más seguro bien de la Fortuna
es no haberla tenido vez alguna.
Esto verse podrá por esta historia,
ejemplo dello aquí puede sacarse. (Canto II, 4-5).

En el desenvolvimiento del texto se irá incorporando con diversa intensidad numerosas advertencias y ejemplos en torno a la materia de la fortuna, como sucede en el Canto XIV:

¡Oh pérfida Fortuna!, ¡oh inconstante!
¡cómo llevas tu fin por punto crudo,
que el bien de tantos años, en un punto,
de un golpe lo arrebatas todo junto! (XIV, 15: 5-8).

Consideración a la que cabe agregar los versos de la primera octava del Canto XXXIII:

¡Oh vida miserable y trabajosa
a tantas desventuras sometida!
¡Prosperidad humana sospechosa
pues nunca hubo ninguna sin caída!
¿Qué cosa habrá tan dulce y tan sabrosa
que no sea amarga al cabo y desabrida?

No hay gusto, no hay placer sin su descuento,
que el dejo del deleite es el tormento. (XXXIII, 1).

Como puede observarse, en *La Araucana* la fortuna no es solamente un tópico formulario propio del género épico, asociado a intervenciones divinas dentro de un universo humano conflictivo, un recurso particularmente útil para la elevación del tono y la configuración de la acción épica. En realidad, la fortuna en el texto de Ercilla constituye un tema que supera su condición de tópico al configurar estratos de mayor densidad, de tal manera que permite irradiar meditaciones de orden moral que sustentan una sólida perspectiva política.¹⁷ La exposición de connotaciones políticas tiene como principio fundamental la idea de que el rey es el único que tiene dominio sobre la fortuna:

que, si decirse es lícito, yo entiendo
que a vuestra voluntad todo es sujeto. (Canto XVI, 3.3-4).

Son los demás, incluido el propio poeta, quienes están expuestos a la dinámica de la permanente mudanza en sus vidas:

Venir un bien tras otro es muy dudoso,
y un mal tras otro mal es siempre cierto;
jamás próspero tiempo fue durable
ni dejó durar el miserable. (XXVI, 1: 5-8).

Varios aspectos del poema fortalecen una visión fatalista en el ámbito de la fortuna. En primer lugar, los mencionados discursos ejemplarizantes concernientes a lo inexorable de las permutaciones. En estas manifestaciones, los conceptos asociados a actitudes estoicas y cristianas se despliegan como un instrumento edificante apropiado para ayudar a quienes deben soportar los vaivenes de fortuna. Es significativo que la voz poética se transfigure exponiéndose crudamente también como víctima de los caprichos de la fortuna. Al respecto, el episodio más relevante es el de la condena a muerte de Ercilla, sustituida a último momento por

17 Quint no concede importancia ideológica a la participación de la fortuna en *La Araucana*, reduciéndola a un anacronismo léxico heredado de Lucano: «the language of chance and luck—another legacy from the *Pharsalia* that runs through the *Araucana*—denies any ideological explanation for political and military success.» (178).

la pena de prisión y destierro.¹⁸ A punto de culminar su obra, evalúa su trayectoria personal frente a la fortuna:

Y al cabo de tan larga y gran jornada
hallo que mi cansado barco arriba
y de la adversa fortuna contrastado
lejos del fin y puerto deseado.

Mas ya que de mi estrella la porfía
me tenga así arrojado y abatido,
verán al fin que por derecha vía
la carrera difícil he corrido;
y aunque más inste la desdicha mía,
el premio está en haberle merecido
y las honras consisten, no en tenerlas,
sino en solo arribar a merecerlas.

Que el disfavor cobarde que me tiene
arrinconado en la miseria suma,
me suspende la mano y la detiene
haciéndome que pare aquí la pluma. (XXXVII, 71-73).

En estos versos debemos considerar que los sintagmas «adversa fortuna», «de mi estrella la porfía», «la desdicha mía», «el disfavor cobarde», se refieren todos exclusivamente a la fortuna. Si se toma estas alusiones por separado, como suele ocurrir, se provoca confusión, desconcierto, divagaciones, lecturas erróneas.¹⁹ De

18 En junio de 1558, tuvo un duelo con don Juan de Pineda. García Hurtado de Mendoza lo condenó a la pena de muerte. Luego se conmutó por la pena de exilio. Ver Lerner en Ercilla: 16.

19 Elizabeth B. Davis, erróneamente, concede a estos versos el sentido de una expectativa material frustrada: «given the persistent tone of bitterness in these final words of *La Araucana*, one may harbor doubts about whether or not the courtier Ercilla expected more real, concrete compensations from the king in exchange for his long, apparently selfless demonstrations of loyalty and service.» (57). En esta misma dirección, insiste Lara Vilà i Tomas: «Por otra parte, esta alabanza a Felipe II y de sus gestas tienen un fin muy práctico: ganarse la voluntad del monarca para restaurar la situación personal del narrador: “que el disfavor cobarde que me tiene / arrinconado en la miseria suma.”» (608, nota 10). Sobre el particular, Isaías Lerner en su edición de Ercilla comenta: «No se sabe a qué “disfavor cobarde” se refiere el poeta [...] y es posible suponer que se trata de un recurso retórico para introducir el final de la obra, de arrepentido sentimiento, a

esta manera, la experiencia amplia y dolorosa del narrador en materia de fortuna, constituye un ejemplo²⁰ para quienes habrán de sufrir alteraciones en sus situaciones particulares, al mismo tiempo que signa el hecho personal como sello unificador del poema frente a los golpes de la fortuna en españoles y araucanos.

Por otro lado, los indígenas, desafiando airadamente a la fortuna en sus proclamas y asambleas, así como en su destacada resistencia en la guerra, son parte del eje moral promotor de la idea de la necesidad de una fortaleza heroica extraordinaria para poder afrontar las rotaciones de fortuna. Tucapel, en el Canto VIII, revelándose contra los temores de los consejeros y guerreros frente a los hados, declara:

Que no son hados, es pura flaqueza
La que nos pone estorbos y embarazos:
Pensar que haya fortuna es gran simpleza:
La fortuna es la fuerza de los brazos. (VIII, 30, 1-4).

Poco después, Tucapel asesina al viejo hechicero y agorero Puchecalco, hastiado de su discurso derrotista ante la fortuna. (VIII, 44).

Por su parte, contra la adversidad del hado, Galbarino aconseja oponer resistencia:

Cuando el siniestro hado y dura suerte
nos amenacen cierto en lo futuro,
podemos elegir honrada muerte,
remedio breve, fácil y seguro.
Poned a la fortuna el hombro fuerte,
a dura adversidad corazón duro:

tono con la metáfora tópica de la vida como barquilla.» (972, nota 76). Eva Valero Juan le atribuye a la frase una significación biográfica: «el famoso “disfavor” de Felipe II hacia Ercilla tras aquella misión de la que el monarca pareció no quedar satisfecho, derivó en el lamento último con que se cierra *La Araucana*: “el disfavor cobarde que me tiene/ arrinconado en la miseria suma,/ me suspende la mano y la detiene/ haciéndome que pare aquí la pluma.”» (2008: 29). También Antonio Río Torres-Murciano opina que «no es posible saber a qué se está refiriendo exactamente cuando habla del “disfavor cobarde” (37.73.1) [...] ya que, si el “disfavor” fuera regio [...] difícilmente habría sido calificado de “cobarde” en unos versos dirigidos al rey.» (2020a: 42, nota 37). Con «disfavor cobarde» Ercilla se refiere a la fortuna, no al rey.

20 Ercilla se presenta a sí mismo como hombre experimentado y escarmentado ante los cambios de fortuna: «Que yo de acuchillado en esto, siento / que es de temer en parte la ventura.» (XXVIII, 3).

que el pecho firme y ánimo invencible
allana y facilita aun lo imposible. (XXIII, 14).

El conjunto de indicaciones y advertencias sobre la fortuna tiene una proyección oracular. A este objetivo se suman otros componentes, como ocurre en la visión de la mujer que desciende en una nube para detener a los araucanos que se disponían a atacar la ciudad de La Imperial, diciéndoles:

Que Dios quiere ayudar a sus cristianos
y darles sobre vos mando y potencia. (IX, 15).

Corresponde también función oracular a Belona, en los Cantos XVII y XVIII. Ella, a través de un sueño, revela y confirma la misión artística del poeta en lo referente al dominio de España. Lo guía hacia una cumbre desde donde pueda contemplar el victorioso asalto y entrada de las fuerzas del rey Felipe II a San Quintín (Francia). Es un caso de *teikhoskopia*²¹, elemento constitutivo de la épica, que consiste, en sentido estricto, en ver desde la muralla el campo de batalla.²²

21 Peter Toohey: 26.

22 La *teikhoskopia* es también un instrumento utilizado en la tragedia griega, especialmente en la intervención del mensajero: «A famous example of *teichoscopy*, perhaps the first in the history of theatre, is found in *Agamemnon* of the Greek dramatist Aeschylus (525–426 B.C.).» (Heinrich F. Plett: 61). Ruth Scodel propone un aplicación interesante en Eurípides: «Eurípides several times presents on his stage a woman (or women) who describes an army: in the *Teichoskopia* of *Phoenissae*, the parodos of *Hypsipyle*, and the parodos of the *Iphigenia at Aulis*. Since the army itself is not visible to the audience, the spectator must see through the woman's eyes. These passages obviously exploit epic conventions for describing an army, but they emphasize the aesthetic response of the spectator more than Homer does. Whatever else it may be, the army—which in all three cases is encamped or preparing for battle, not yet fighting—is a spectacle, and a beautiful, exciting one. Nowhere in tragedy does a male character serve as the medium for spectacle in this way, even though male messengers always deliver the descriptions of actual battles.» (76). De acuerdo con Helen Lovatt, el campo de la *teichoskopia* puede ampliarse desde la épica hasta la tragedia y la elegía: «*Teichoscopy* is a central epic trope, and yet it is always at the margins of epic, threatening to become tragedy or even elegy.» Sobre el particular, Lovatt detalla algunos casos relevantes: «*Teichoscopy* is not a purely epic phenomenon, although it is marked as an epic intervention: Antigone watches from the walls at the beginning of Eurípides *Phoenissae*; Tarpeia in Propertius 4.4 falls in love with Tatiús, and Scylla with Minos in Ovid *Metamorphoses* 8. In Flavian epic there are two episodes of *teichoscopy*: Statius *Thebaid* 7 and Valerius Flaccus *Argonautica* 6, and in Quintus Smyrnaeus *Posthomerica* 1 and Nonnus *Dionysiaca* 35 the women threaten to join in.» (27, 217).

Esta mirada se realiza también desde otros espacios y mediante diversos medios (escudos, espejos, cristales, urnas, tapices, esferas, etc.). Cumple diversos propósitos: genera una pausa y un tiempo de espera en la acción principal; incorpora relatos menores y descripciones; presenta catálogos, explicaciones, informaciones, caracterización de personajes; produce elementos de tensión emocional y variación tonal; permite la hiperbolización, la omnisciencia, la intertextualidad discursiva y genérica, la confluencia estilística; establece enlaces temporales y correlaciones con el pasado y el futuro. Una función esencial y totalizante de la teikhoskopia es contribuir a la creación de la necesaria distancia épica²³ frente al narrador y su auditorio. Tal distancia se genera por medio de la transposición de la voz narrativa hacia otro enunciador. Igualmente, el carácter de amplitud cognoscitiva que proporciona tal enunciador contribuye a este distanciamiento. En el plano cognoscitivo, la teikhoskopia está fuertemente ligada al vaticinio, a la materia oracular. David F. Elmer resalta la implicancia de diversos componentes deícticos²⁴ en el uso de la teikhoskopia. En *La Iliada*, ver desde lo alto es lo que hacen los dioses ante el espectáculo de las luchas de los hombres. La condición espectacular de la teikhoskopia es también un factor que permite el desarrollo de una écfrasis. Todas estas funciones tienen que ver con la proyección de un objeto complejo que es, en sí mismo, bello, admirable, memorable. Precisamente, el motivo de la exhibición que propone Belona radica en que, habiendo demostrado el poeta sus virtudes y su fidelidad para el tratamiento del tema de las armas, merece ahora la oportunidad de extender sus posibilidades de escritura: «te quiero yo llevar en una parte / donde podrás sin límite ensancharte.» (Canto XVII, 41). Destaca, de este modo, el valor ecfrástico de la escritura que tratará de los episodios guerreros contemplados. Al mismo tiempo, se trata de una teikhoskopia proyectada sobre el yo poético como un vaticinio, lo que constituye una manera de asegurar la consagración artística del poeta. Este sueño continúa (Canto XVIII, 30 y ss.) con la manifestación de una mujer venerable que le despliega una detallada profecía acerca de varios hechos triunfales del rey Felipe II en Europa. Se trata de la Razón, como anota más adelante en el Canto XXIII, 28:2. Para un mayor

23 «El rapsoda y el oyente, inherentes a la epopeya como género, se hallan situados en la misma época y en el mismo nivel valorativo (jerárquico); pero el mundo de los héroes que se representa está situado a un nivel valorativo y temporal distinto, inaccesible, separado por una distancia épica.» (Mijail Bajtín: 459).

24 13.

conocimiento de estas acciones heroicas, la mujer lo orienta hacia la persona que puede ponerlo en contacto con el mago Fitón, figura oracular fundamental para consolidar las convicciones sobre el exitoso futuro de Felipe II. Adicionalmente, a la manera de Belona, ella le propone materia nueva para integrar en su labor creativa animándolo a apreciar la belleza de las damas de la corte española. Con cuya contemplación, por otro lado, se da impulso a la problemática de la incorporación del tema amoroso en el poema.

Fitón, en otro vaticinio, se encarga también, como lo hicieron Belona y la Razón, de otorgar material más complejo a la tarea del escritor, que ha demostrado su alta competencia artística para hacerse cargo con éxito de las acciones extraordinarias del rey:

Mas, pues tus apariencias generosas
son de escribir los actos de la guerra,
y por fuerza de estrellas rigurosas
tendrás materia larga en esta tierra. (Canto XXIII, 72).

En torno a esta materia, ratifica el mago que:

Solo te falta una naval batalla
conque será tu historia autorizada,
y escribirás las cosas de la guerra
así de mar también como de tierra. (XXIII, 73).

El decir «solo te falta una naval batalla», conserva una relación de continuidad con lo propuesto al poeta por Belona y por la Razón en cuanto a que, habiendo demostrado su dominio artístico cantando un tema menor, ahora tiene la oportunidad de enriquecer y completar su obra con hechos de la mayor magnitud. En el Canto XVIII, Ercilla había expresado sus dudas acerca de su capacidad poética para afrontar la materia relativa a la expansión militar del rey:

¿Cuál será el atrevido que presuma
reducir el valor vuestro y grandeza
a término pequeño y breve suma,
y a tan humilde estilo tanta alteza?
Que aunque por campo próspero la pluma

corra con fértil vena y ligereza,
tanto el sujeto y la materia arguye
que todo lo deshace y disminuye.

Y el querer atreverme a tanto creo
que me será juzgado a desatino
pues llegado a razón, yo mismo veo
que salgo de los términos a tino;
mas de serviros siempre el gran deseo
que siempre me ha tirado a este camino,
quizá adelgazará mi pluma ruda
y la torpeza de la lengua muda.

Y así vuestro favor (del cual procede
esta mi presunción y atrevimiento)
es el que agora pido y el que puede
enriquecer mi pobre entendimiento;
que si por vos, Señor, se me concede
lo que a nadie negáis, soltaré al viento
con ánimo la ronca voz medrosa,
indigna de contar tan grande cosa. (XVIII, 1-3).

Al mismo tiempo que considera que se enfrenta a un excepcional reto artístico, el poeta ha decidido expandir el proceso épico de tal forma que incorpora el relato menor de la guerra de Arauco a la gran narrativa heroica de las triunfales campañas militares de Felipe II.²⁵ En realidad, se trata de un catálogo de acciones victoriosas que excede la condición de registro serial de acontecimientos al comprometer una extraordinaria amplificación épica y cognoscitiva. No corresponde calificar estos episodios como simple decorado al servicio de la *variatio*, ni como digresiones evasivas o rupturas de la unidad.²⁶

25 En este contexto ideológico, no es aceptable la especulación aceca de la incorporación del material militar europeo como una escapatoria del yo poético frente a la crueldad de la guerra en Arauco: “an epic that deliberately falls apart in order to defeat narrative incorporation of a violence that exceeds explanatory or ideological structure.” (Quint: 164). Idea similar a la de Quint desarrolla Paul Firbas. (2011: 403-404; 2020: 102).

26 Charles V. Aubrun no entiende la estructura de la obra de Ercilla: «si a *La Araucana* se la considera únicamente como objeto de arte, bien es verdad que los episodios galantes y las visiones

La descripción de la «cámara hermosa» de Fitón y de los objetos que contiene (XXIII, 65-69) resalta la labor, el arte, la excelencia, lo extremado, lo maravilloso, dando lugar a una implícita comparación con el reto artístico que ya debe afrontar el poeta.

Más adelante, a través de una esfera suspendida en el aire («que por arte y labor maravillosa / en el aire por sí se sostenía.») (XXIII, 68), instrumento que permite examinar objetos de diferente condición y naturaleza, Fitón le hace ver la futura batalla naval de Lepanto:

Pero el mago Fitón me dijo: «Presto
verás una naval batalla extraña,
donde se mostrará bien manifiesto
el supremo valor de nuestra España». (Canto XXIII, 79).

La esfera de Fitón, como artefacto óptico, es un gran focalizador que da lugar al desenvolvimiento de una *teikhoskopia* con implicancias oraculares. Obsérvese que Belona dispone que los acontecimientos sean apreciados por la mirada del poeta desde lo alto, disposición típica para el desenvolvimiento de una *teikhoskopia*: «Y sin saber yo cómo, en un momento, / de la fiera Belona arrebatado, / en la más alta cumbre dél me puso, / quedando dello atónito y confuso.» (XVII, 49). Por su parte, en el canto XXVII, la esfera de Fitón permite una visión totalizante del orbe desde una altura múltiple y móvil, dirigida por su artífice mediante fórmulas deícticas basadas reiteradamente en imperativos visuales (verás, mira) así como en específicos índices de lugar (allí, aquella, aquí, allá, aquel, al poniente, hasta, adelante, dentro, fuera, sobre, el este, al sur, abajo, de aquí, de donde, después, llega, al medio día (Sur), atravesando, volteando, hacia, bajando, levante, etc.). El sistema de deícticos que utiliza el mago incluye terminología cartográfica²⁷, cuyo propósito

de San Quintín y Lepanto rompen la unidad y la armonía del conjunto; son como manchas en su total aspecto, excrescencias o bien granos de arena en los engranajes de su máquina interior.» (262). Eva Valero Juan, cuestionando la inserción de los conflictos militares europeos, sostiene que la unidad de acción de la obra está en la guerra de Arauco: «las inserciones realizadas por Ercilla de historias de guerra que rompen la unidad de acción (la guerra de Arauco), tales como las batallas de San Quintín, Lepanto y Portugal, donde aparece el discurso exaltador de la España imperial.» (2008: 17-18).

27 Eva Valero Juan (2020: 111).

radica en exhibir lo preciso de sus indicaciones. Este sistema va acompañado por la correspondiente gestualidad del maestro, experto que guía al neófito desde diferentes perspectivas por una compleja geografía ajena a cualquier sentido simbólico o alegórico²⁸: «y comenzando él mismo a señalarme, / el mundo me mostró, como si fuera / en su forma real y verdadera.» (XXVI, 51). La esfera del «mágico Fitón» no solo está dispuesta para la visión, sino que también brinda la posibilidad de la audición, de tal manera que permite «oir» las exhortaciones y arengas de los jefes militares cristianos y turcos en el canto XXIV, mediante las cuales se «provoca, exhorta, anima, mueve, incita / corre, vuelve, revuelve, torna y anda / [...] / Provee, remedia, acude, ordena, manda, / insta, da prisa, induce y solicita, / a la diestra, siniestra, a popa, a proa.» (XXIV, 62). Aquí se oye el «estruendo», los «tiros», las «voces, gritos y apellidos» (XXIV, 41), «el son horrendo» (XXIV, 57), «el áspero ruido» (XXIV, 60). Toda una serie dinámica de deícticos.

Fitón es futuro, está hecho de futuro. Es omnisciente: conoce el pasado, el presente y el porvenir: «¡Oh gran Fitón, a quien es dado / penetrar de los cielos los secretos, / que del eterno curso arrebatado, / no obedecen la ley, a ti sujetos! /

28 La orientación científica de Fitón queda inscrita en XXVII, 53: «Y como ves en forma verdadera / de la tierra la gran circunferencia, / pudieras entender, si tiempo hubiera, / de los celestes cuerpos la excelencia, / la máquina y concierto de la esfera, / la virtud de los astros y influencia, / varias revoluciones, movimientos, / los cursos naturales y violentos.» Al mismo tiempo, se muestra otra de las posibilidades de observación y estudio que permite la esfera de Fitón. Es importante enfatizar que no estamos ante un mapa, ni mapamundi, ni globo terráqueo. Tampoco es una reproducción del mundo, ni un objeto desplegable, ni presenta figuras inmóviles en relieve que se animan al conjunto de Fitón. Se trata de un extraordinario instrumento opaco, el cual permite ver en detalle a través de desplazamientos internos de la mirada, solamente bajo la autorización del mago: «Yo, con mayor codicia, por un lado / llegué el rostro a la bola transparente, / donde vi dentro un mundo fabricado / tan grande como el nuestro, y tan patente / como en redondo espejo relevado. / Llegando junto el rostro, claramente / vemos dentro un anchísimo palacio / y en muy pequeña forma grande espacio.» (XXIII, 76). El gesto de comando de Fitón sobre la esfera enuncia su capacidad personal y exclusiva de convocar objetos, figuras, escenas, paisajes, para ser examinados: «Y luego con airado y fiero gesto, / hiriendo el ancho globo con la caña, / una vez al través, otra al derecho, / sacó una horrible voz del ronco pecho, / diciendo [...]» (XXIII, 79). La caña mencionada es el «corvo cayado» (XXIII, 69) en que se apoya el mago, y constituye un instrumento de poder sobre su esfera: «Estaba yo con gran contento viendo / el próspero suceso prometido, / cuando en el globo el mágico hiriendo / con el potente junco retorcido / se fue el aire ofuscando y revolviendo, / y cesó de repente el gran ruido, / quedando en gran quietud la mar segura, / cubierto de una niebla y sombra oscura.» (XXIV, 96). Es así como el globo recupera su opacidad.

Tú, que de la Fortuna y fiero hado / revocas, cuando quieres, los decretos, / y el orden natural turbas y alteras, / alcanzando las cosas venideras.» (XXIII, 58). Su saber está asociado a la fortuna y también a lo inevitable, es decir, al destino, al hado. En *La Araucana* fortuna y hado no son sinónimos. La fortuna oscila, varía, salvo en su alternancia.²⁹ Ella es impredecible: «la mudable sin ley cruda fortuna.» (XXXII, 10). En cambio, el destino es el campo de lo predeterminado, de lo «preciso» («preciso hado» (VIII, 40); «pues ya el preciso hado» (XIII, 56))³⁰; de lo incontrastable («al riguroso hado incontrastable» (XVII, 58); de lo inevitable; de lo inmóvil. Por eso puntualiza Fitón: «inmóvil hado» (XXIII, 71) y que «Todo, punto por punto, lo que vieres / lo disponen los Hados» (XIII, 75). Para Ercilla, tanto el hado como la fortuna están subordinados a la voluntad divina y esta, de acuerdo con sus designios, puede contraponer uno a la otra:

Que el claro cielo al fin vino a turbarse,
 mudando la Fortuna en triste estado
 el curso y orden próspera del hado. (II, 5).

La Razón expone inequívocamente el orden jerárquico regido bajo la voluntad divina:

[...] Si las cosas que dijere
 por cierta y verdadera profecía
 dificultosa alguna pareciere,
 créeme que no es ficción ni fantasía;
 mas lo que el Padre Eterno ordena y quiere,
 allá en su excelso trono y hierarquía,
 al cual está sujeto lo más fuerte,
 el hado, la fortuna, el tiempo y muerte. (XVIII, 30).

29 Sobre las creencias romanas en torno a la variabilidad de la fortuna, Howard Rollin Patch cita a Plinio (*Historia Natural*. 2, 22): «conceived by the generality of mankind to be blind, wandering, inconstant, uncertain, variable, and often favouring the unworthy.» (135, nota 11). La constancia en la inconstancia en la fortuna es un antiguo tópico. Boecio lo caracteriza así: «Pero te equivocas si crees que la fortuna ha cambiado respecto a ti. El cambio es su conducta normal, su verdadera naturaleza. En tu caso particular se ha mostrado constante en su propia inconstancia.» (II, 1.).

30 El poeta Garcilaso se refiere al carácter inexorable y activo del hado en el Soneto XXV: «¡Oh hado secutivo en mis dolores, / cómo sentí tus leyes rigurosas!» (195).

En XXIV, 84, se ratifica este orden jerárquico:

no pudo contrastar al duro hado
o, por mejor decir, orden divina.

En la tradición cristiana la Providencia tiene este rango de dominio superior sobre el hado y la fortuna.³¹ Cabe reconocer que la fortuna puede ser impulsora de hechos aparentemente censurables, pero todo tiene sentido dentro del plan divino:

-
- 31 Gregorio de Niza en *Contra Fatum* se opone a la teoría romana del hado como influencia determinista de los astros en la vida de los seres humanos. Gregorio considera que la astrología es una ciencia falsa, pues no existe ninguna relación causal entre los cuerpos celestes y las acciones de los seres humanos. (*Contro il fato*: 59-117.). En *De Providentia*, demuestra que tal determinismo va en contra de la Providencia. Las teorías que niegan la pronoia divina son calificadas por Gregorio como fantasías monstruosas y ridículas, frente a lo cual, comenta: «No; let us rather both believe that God is the Maker and Creator of all things—for how could the whole have come into existence if someone did not give it substance and form?—and also include Providence, whose role it is to bind and keep this whole together, since one who creates necessarily also makes provision for his creation.» (St. Gregory of Nazianzus, *Select orations*: 66 [*Oration 14*, 33]). En el poema *De la Providencia*, Gregorio especifica: «it is God who steers the course of this universe, the Word of God guiding here and there what his designs have placed above and below. To the world above he has granted concord and a fixed course lasting firm for ever [sic]. To the lower world he has assigned a life of change which involves many varying forms. Some part of these he has revealed to us, the other he preserves in the hidden depths of his wisdom, willing to proof empty the boats of mortal man. Part of his design he has placed here and now, part will encounter later times.» (St. Gregory of Nazianzus, *Poemata Arcana*: 25.). San Agustín, en su refutación de creencias sobre hado y fortuna, dilucida el ámbito de la Providencia: «quien no es conocedor de todos los sucesos futuros no es Dios en absoluto.» (*La Ciudad de Dios*, 132 [Libro V, Capítulo IX]). Por su parte, en torno al tema del azar, Boecio en *Consolación de la filosofía* deslinda su lugar con respecto a la providencia: «Si por azar entendemos un acontecimiento fortuito, sin ningún nexo causal, hay que afirmar que el azar no existe y, de igual manera, que esta palabra, aparte de apuntar al tema que nos ocupa, carece completamente de sentido. En efecto, si Dios ha establecido el orden de todas las cosas, ¿qué lugar hay para lo fortuito? [...] Podemos, pues, definir el azar como un hecho o acontecimiento inesperado, producto de la conjunción de causas que actúan en la realización de un fin. La conjunción y coincidencia de causas procede del orden inmutable del universo, que tiene su origen en la Providencia y ordena todas las cosas en su tiempo y lugar.» (V, 1). En cuanto al saber divino en relación al futuro, Boecio acota: «Todo acontecimiento futuro va precedido de la mirada de Dios, que lo atrae y lo reclama a su siempre actual conocimiento. Su presciencia no cambia la manera de conocer, como tú crees. Más bien prevé y abarca en una sola mirada todos los cambios posibles, voluntarios o no, en un mismo presente eterno. Dios posee esta forma de conocimiento y visión actual de las cosas no en virtud del desenvolvimiento de los hechos

Ya la incierta Fortuna variable,
que dudosa hasta entonces había estado,
aprobó la maldad y dio por justa
la causa y opinión hasta allí injusta. (III, 57).

Son particularmente importantes las relaciones entre hado y fortuna, así como sus diferencias. Teniendo en cuenta que la Providencia rige sobre el todo, al hado le corresponde lo inexorable y a la fortuna lo que tiene que ver con lo mutable. Para Fíton la fortuna aparece subordinada al destino.³² Por este motivo es que, mostrando

futuros, sino de su propia naturaleza.» (V, 6). En relación al tema de la Providencia, Tomás de Aquino, consolidando ideas de la tradición clásica y cristiana, concluye: «Así, pues, como la providencia de Dios, tal como se dijo (a.1), no es más que la razón del orden de las cosas a un fin, es necesario que todos los seres estén sometidos a la providencia divina en tanto en cuanto participan del ser. Igualmente, ya se demostró (q.14 a.11) que Dios lo conoce todo, tanto lo universal como lo particular. Y como su conocimiento se relaciona con la realidad como el conocimiento del arte con la obra artística (q.14 a.8), es necesario que todo esté sometido a su orden, como todo lo artístico está sometido a lo determinado por el arte.» (*Suma de Teología*, I, Parte I, Cuestión 22).

- 32 Julio Caillet-Bois no advirtió diferencias en el uso de hado y de fortuna en *La Araucana*: «En algún caso, advertimos que se concibe a los *hados* como instrumentos de la Fortuna; lo habitual es que actúen en el mismo nivel, y que ambos términos se usen en parejas de sinónimos. Carecen, pues, de sentido práctico para nuestro objeto tales distinciones y algunas otras.» (1962: 405-406). Desde esta perspectiva es que lee mal XVIII, 44: 345-348, indicando que «la Fortuna es capaz de abatir los hados.» (1962: 405, nota 12). Esta parte debe leerse desde XVIII, 43: 341: «cuando el sangriento bárbaro inhumano / el cuchillo sobre ellos esgrimiere, / será entonces de todos conocido / lo que puede Felipe y es temido; / pues con sola una parte de su armada / y número pequeño de soldados, / de su fortuna y crédito guiada, / rebatirá los otomanos hados.» Aquí no se está hablando de la fortuna en general, sino de la fortuna de Felipe, precisamente por ser él quien es, como la única que puede vencer al hado otomano. Otro error lo encontramos en su explicación de que en XVIII, 15: «la Fortuna decide la victoria “abriendo paso al detenido hado.” (1962: 405, nota 12), cuando en realidad el poeta se refiere a que la fortuna ayuda cediendo el paso al hado inexorable: “La suspensa fortuna declarada, / abriendo paso al detenido hado, / la mano a don Felipe dio de modo, / que vencedor en Francia entró del todo.”» (XVIII, 15). Por su parte, Jaime Concha no encuentra en la acción de la Providencia y de la Fortuna más que un sistema mecánico moralizante: «Más que la libre voluntad divina, ella [la Providencia] representa apenas una mecánica miracular. Porque Dios, en *La Araucana*, interviene sólo por inercia en el curso de los sucesos humanos. Análogamente, la Fortuna posee el mismo carácter de ley conceptual, cuya presencia se circunscribe a mero comentario meditativo que sanciona un acontecimiento desventurado. Aunque necesidad interna del mundo, no se percibe en la Fortuna su significado de justicia inmanente. Es verdad

en su esfera las victorias de Felipe II, dice «nuestra España», refiriéndose a la pertenencia de españoles e indígenas a una sola patria, en el presente y en el futuro.³³

que el fin de Valdivia lo sentimos como castigo divino; no así los demás episodios trágicos. Ni la Fortuna ni la Providencia, por tanto, gobiernan el acaecer terreno con efectivo poder de dirección. Y su misma coexistencia duplica y complica ese gobierno, pues su dualidad resulta excesiva frente a su panteón deshabitado.» (1964: 55). Isaías Lerner, siguiendo a Caillet-Bois, tampoco ve en esta y otras secciones del poema una distinción entre fortuna y hado. (Ercilla: Canto XVIII, nota 35). Imogen Choi no encuentra distinción entre providencia y fortuna: «this unstable concept, alternately seen as either providence or the fickle goddess of chance.» (2014: 182). María Gabriela Huidobro correlaciona esquemáticamente la Providencia con los conquistadores, mientras que la Fortuna atañe exclusivamente a los araucanos: «Mientras la Providencia actúa conforme a una lógica clara, que responde con castigos o premios derivados de la conducta de los españoles, la Fortuna se describe como la voluntad caprichosa y su presentación surge por lo común a propósito del destino de un araucano.» (2017: 191). Con relación a los conceptos de hado y fortuna en *La Araucana*, Antonio Río Torres-Murciano propone, sin desarrollar su idea, que «el poeta mismo ha establecido expresamente entre estos conceptos una jerarquía en modo alguno ajena a la literatura y al pensamiento españoles contemporáneos, y que, precisamente por esto, el análisis de la presencia y del significado del concepto de fortuna en *La Araucana* debe plantearse con un enfoque más cualitativo que cuantitativo.» (2020b: 74, nota 25). Lo propio de la tradición cristiana es que se considere que la Providencia está por encima de la fortuna y del hado. Para Juan de Mena (*Laberinto de fortuna*) la Providencia subordina a la fortuna:

O tu principesa e disponedora
de gerarchías e todos estados,
de pazes e guerras, e suertes e fados,
sobre señores muy grande señora,
¿assí que tú eres la gobernadora
e la medianera de aqueste grand mundo ...?

suplico tú seas la mi guiadora,
en esta grand casa que aquí nos parece,
la qual toda creo que más obedece
a ti, cuyo santo nombre convoco,
que non a Fortuna, que tiene allí poco,
usando de nombre que nol pertence. (24-25).

- 33 Fitón, en XXIII, 73, también ha utilizado el plural «nuestro» para referirse a Arauco en tanto territorio correspondiente a él y al poeta: «que pues en nuestro Arauco ya se halla / materia a tu propósito cortada.» Barbara Fuchs considera que aquí Fitón no habla del futuro de Arauco: «the glorious triumph of the prophecy contrasts violently with the uncertainty of Spain's present position in Chile.» (44). A diferencia de lo que propone Fuchs, poco antes del segundo

Bajo esta percepción, cumpliendo su función oracular, el mago está anticipando el destino colonial de América.³⁴

En un segundo encuentro, en los Cantos XXVI y XXVII, Fitón varía el objeto de visión de la esfera poniendo ahora ante la vista del poeta las regiones, naciones y ciudades del mundo:

sin que un mínimo punto oculto reste
verás del universo la gran traza:
lo que hay del norte al sur, del leste al oeste,
y cuanto ciñe el mar y al aire abraza
ríos, montes, lagunas, mares, tierras,
famosas por natura y por las guerras. (XXVII, 5).

Esto le permite a Ercilla enfatizar la posición que ocupa la amplitud del reino español: «del Ganje a Chile y de uno al otro polo», como alega en su arenga contra los cristianos Alí Bajá (Canto XXIV, 36.). Mediante este procedimiento, el poeta exhibe el gran espacio de España dentro del marco universal.³⁵ Pero el espacio del

encuentro con Fitón, el mago sí profetiza la integración de Arauco al imperio: «Que es orden de los cielos que padezca / esta indómita gente su castigo / y antes que contra Dios se ensoberbezca / le abaje la soberbia el enemigo.» (XXVI, 43).

34 «Estos movimientos no significan meros movimientos de traslado espacial o geográfico, sino que también significan agregaciones de espacios humanos y de espacios significativamente políticos y de derecho, en donde como las partes al todo esos espacios se suman para configurar el imperio español, en una gestión única y constante en sus rasgos, caracterizada por el despliegue de la guerra justa. En Arauco, en San Quintín de Francia, en Lepanto y en Portugal, el imperio español desarrolla guerras justas, de represión a la promesa jurada e incumplida o rota, al extravío de la nación francesa en las guerras de religión, a las asechanzas del imperio turco en la confrontación de los dos imperios en Lepanto, a los derechos legítimos disputados en la sucesión del trono de Portugal. Si la diversidad espacial o geográfica trabaja en contra de la unidad de lugar, la visión del mundo y la concepción política del imperio proporcionan cohesión y sentido armónico mediante un paradigma común a todos los espacios. Lo que se poetiza, entonces, con gravedad épica es la imagen activa en varios frentes del imperio y de su grandeza y, mejor, la grandeza del reinado de Felipe II, destinatario y realmente objeto del poema, que se configura como alabanza del monarca.» (Goic 1996: 16).

35 Mauricio Onetto Pavez estudia «l'intégration du "globe", dans sa dimension cosmographique et géopolitique, dans la construction de l'histoire universelle» (21) y que «la matérialisation d'une œuvre comme *La Araucana* nous parle des dispositifs culturels et politiques sur lesquels

orbe descrito está cargado de materia histórica. En él se suceden civilizaciones de todo tipo. La profundidad histórica de los acontecimientos constituye un extraordinario trasfondo para el reino español, el cual, por su parte, aparece como generador de la reciente expansión de la geografía mundial. Frente a estos diversos procesos, el que corresponde a España figura como el más extenso y dinámico, tanto en el espacio como en el tiempo. Cabe destacar que lo que corresponde a ciudades españolas suele estar marcado por buenos augurios. Así lo vemos en términos como renovación y Fénix, para Valladolid; suerte, para Madrid; hados prósperos, para Cádiz. Particularmente, refiriéndose a la futura construcción de El Escorial, Fitón proclama:

Será edificio eterno y memorable,
de inmensa majestad y gran belleza,
obra, al fin, de un tal rey, tan gran cristiano,
y de tan larga y poderosa mano. (XXVII, 34).

Evidentemente, la visión panorámica del espacio que Fitón explaya constituye otra forma de vaticinio en torno al destino del rey. Bajo este contexto, no tiene sentido cuestionar la unidad en *La Araucana*. Los episodios europeos son parte de su unidad y coherencia³⁶, constituyendo la materia de fondo del poema.

comptait la Monarchie espagnole dans son ambition de devenir universelle, mais elle nous parle aussi de la conscience qu'ont eu quelques-uns de ses membres de l'urgence de penser de manière "globale".» (35). Con respecto a la mirada panorámica del mundo expuesta en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, María Rosa Lida vincula la incorporación de listas de material geográfico a la forma de catálogo, tipo de discurso tradicional en la épica: «Pienso, además, que al desarrollo del motivo como enumeración geográfica debió de contribuir el catálogo de las huestes, ingrediente fijo de la epopeya desde el segundo canto de la *Iliada* (cf. Eneida, VII, 641 y sigs., X, 163 y sigs.; *Farsalia*, 111, 169 y sigs.; *Tebaida*, IV, 34 y sigs.).» (31). Sobre el particular, es pertinente anotar que Ercilla en su mirada geográfica global sigue también el modelo del catálogo. La presencia de distinciones etnográficas y geográficas es frecuente en la épica homérica: «Iliad 13.1–9: when Zeus wants a break from the fighting around Troy, he turns his gaze to «the horse-breeding Thracians, the Mysians who fight in close formation, the brilliant Hippemolgi who feed on milk, and the Abii who are most righteous of all men.» (Haubold: 19).

36 Jaime Concha considera que los episodios europeos son parte de la unidad del poema. (1969: 49). En esta dirección, y asignándoles un sentido ideológico, Isaías Lerner nota que «Lejos de ser estos Cantos, junto con la descripción del asalto a San Quintín en los cantos XVII y XVIII, meros añadidos, son parte estructural de la idea que el poema genera: la unidad firme de la empresa de Felipe II.» (1991: 128).

Las intervenciones oraculares en lo que concierne a los triunfos de España en Europa no son simples digresiones panegíricas dirigidas a Felipe II. Estas secciones son fundamentales en el texto desde el punto de vista ideológico y artístico. Su presencia en *La Araucana* es constitutiva en el orden formal y en el campo de los significados. Su función es iniciática y autorizativa, tanto respecto del cometido que le corresponde al poeta, como en lo referente al proceso de escritura. Ercilla está asumiendo el principio épico de equivalencia entre acontecimiento extraordinario y alta ejecución artística. Su misión consiste en ser fundamento sólido de la fama que merece lo excepcional.

Para Ercilla, en el reino de España rige la Providencia, la estabilidad. Entre araucanos y conquistadores impera la fortuna, la inestabilidad. La ideología providencialista en torno a Felipe II da lugar al paradigma de lo estable, el que contrasta con el discurso sobre la inestabilidad de la fortuna. Cumple, además, por su índole providencialista, con propósitos oraculares: el Arauco «con prolija guerra sojuzgado / y al odioso dominio sometido.» (XXXVII, 68: 5-6).

Desde el punto de vista compositivo y significativo, *La Araucana* está ordenada para dirigir la atención hacia la inestabilidad transitoria de los acontecimientos, en favor de modificaciones que garantizarán una regulación del dominio en la región.

El tono elegíaco del poema, expuesto desde el inicio de la obra³⁷, tiene un carácter anticipatorio que no solamente anuncia un gran cambio en el destino de todos los que participan en la lucha de Arauco, sino que les advierte que deben estar preparados para lo inevitable. En este sentido, la acumulación de peripecias en la acción revela el principio de variabilidad en los grandes planos del relato y en situaciones de menor envergadura, dando lugar a la insistente anagnórisis asociada a la mutación. En *La Araucana*, peripecia y anagnórisis conducen a la revelación de una epifanía de la alteración.³⁸

37 Para Beatriz Pastor «*La Araucana* begins as a song and ends as a lament.» (1989: 157). En realidad, el tono de lamento se da desde el principio.

38 Aude Plagnard, en su estudio sobre la Primera parte de *La Araucana*, interpreta los reveses de fortuna en esta sección solamente como un principio narrativo común, consistente en la oscilación reiterada de inversiones que alterna la condición de vencedores o vencidos: «La loi bien connue qui veut que la fortune des plus favorisés s'inverse.» (Sin paginación).

La anticipación elegíaca en el poema de Ercilla remite a la lamentación frente a dos inevitables futuras derrotas: la de los araucanos y la de los conquistadores y administradores ineficientes. A su vez, implica el triunfo del rey en América.

En términos retóricos, desde la perspectiva del género judicial, *La Araucana* enjuicia, acusa, defiende y, en cuanto al género epidíctico, elogia y rechaza, con el objetivo de persuadir, en el plano deliberativo, acerca de la aceptación de una serie de decisiones orientadas a rectificar la falta de control territorial hispano.

El asunto de la rotación de la fortuna es tratado en múltiples ocasiones. Especialmente interesante es la discusión metapoética relativa a la pertinencia de la incorporación de variaciones en la materia épica, mediante componentes líricos:

¿Qué cosa puede haber sin amor buena?
¿Qué verso sin amor dará contento?
¿Dónde jamás se ha visto rica vena
que no tenga de amor el nacimiento?
No se puede llamar materia llena
la que de amor no tenga el fundamento;
los contentos, los gustos, los cuidados,
son, si no son de amor, como pintados.

Amor de un juicio rústico y grosero
rompe la dura y áspera corteza,
produce ingenio y gusto verdadero
y pone cualquier cosa en más fineza.
Dante, Ariosto, Petrarca y el Ibero,
Amor los trujo a tanta delgadeza
que la lengua más rica y más copiosa,
si no trata de amor, es desgustosa.

Pues yo, de amor desnudo y ornamento,
Con un inculto ingenio y rudo estilo,
¿cómo he tenido tanto atrevimiento,
que me ponga al rigor del crudo filo?
Pero mi celo bueno y sano intento,
esto me hace a mí añudar el hilo,
que ya con el temor cortado había,
pensando remediar esta osadía.

Quíselo aquí dejar, considerado
ser escritura larga y trabajosa,
por ir a la verdad tan arrimado
y haber de tratar siempre de una cosa;
que no hay tan dulce estilo y delicado
ni pluma tan cortada y sonora
que en un largo discurso no se estrague
ni gusto que un manjar no le empalague.

Que si a mi discreción dado me fuera
salir al campo y escoger las flores
quizá el cansado gusto removiera
la usada variedad de los sabores
pues como otros han hecho, yo pudiera
entretejer mil fábulas y amores;
mas ya que tan adentro estoy metido
habré de proseguir lo prometido. (XV, 4-5).

Las tensiones entre lo épico y lo lírico exponen el principio de inestabilidad en el plano compositivo y en el temático. La épica como norma será motivo de conflicto explícito en la voz del narrador, quien se opone a su mutación en lírica, estimando esto como un imposible; aunque, finalmente, aceptará el cambio de tema y estilo en varios momentos. Lo que es una manera de suscribir que, en el plano del estilo, también triunfa el cambio. El tema del conflicto estilístico se desarrolla como preparación al ingreso de intensos momentos lírico-elegíacos. La decisión favorable de Ercilla en cuanto a la inclusión de estos elementos ratifica la tendencia de la épica desde Homero a incorporar materia elegíaca.³⁹ La épica está asociada al canto fúnebre, al lamento. Su temática incluye la destrucción, la masacre, la derrota, la frustración, la separación, la pérdida, la desintegración de la familia, la esclavitud, el abandono de la patria.

La aparente lucha en contra de la forma lírica encubre el hecho fundamental de que *La Araucana* es una elegía. Un buen sector de la crítica se resiste a aceptar el

39 «From the very beginning of the poem, suffering and destruction creep up in the scene and remain there virtually until the very end. The *Iliad* begins with pain and suffering in the Achaean camp (due to the plague sent by Apollo), and ends with pain and suffering in the city of Troy (during Hector's funeral).» (Tsagalis: 1).

elemento lírico en *La Araucana*. En cambio, en los textos y poemas preliminares sus primeros lectores y lectoras enaltecen tanto el perfil épico como el perfil lírico de la obra, e instauran conexiones elogiosas con poetas épicos y poetas líricos antiguos y contemporáneos. Un soneto de autor anónimo, luego de nombrar a Homero y a Virgilio como iniciadores de una contienda poética, agrega a Ariosto y Tasso junto a Boscán, Mendoza y Garcilaso, como pares de Ercilla. Es decir, poetas épicos y poetas líricos en tanto modelos de competencia en *La Araucana*. James Nikolopoulos llama la atención hacia el éxito que los relatos de amor en la obra de Ercilla tuvieron en España desde la publicación de la Primera Parte, en la que se encuentra el episodio de Guacolda y Lautaro, de gran repercusión en su época.⁴⁰ Las historias de amor suelen aparecer en la épica desde Homero. En *Ilíada*: Helena, Andrómaca; en *Odisea*: Circe, Calíope, Penélope; en *Eneida*: Dido, Camila, los amigos Eurialo y Niso.

La relación entre épica y lírica no solamente es un asunto de códigos formales genéricos. Debe admitirse también la pertinencia de los aspectos vinculados a tópicos, motivos, temas, contenidos, voces y tonos, de índole genérica diversa. Todos estos factores pueden ingresar a un proceso de intercambio genérico, produciendo diverso tipo de filiaciones.

La presencia de componentes líricos, asociados al asunto amoroso en los relatos intercalados, es fundamental para dar una amplia resonancia a la tonalidad elegíaca general del texto. Es la voluntad elegíaca del poema la que convoca, atrae, a la voz lírica. Lo lírico se dispone al servicio de lo épico en el ámbito de las proyecciones elegíacas anticipatorias. Aquí se combina la visión elegíaca retrospectiva con la visión prospectiva. Los pasajes de temática amorosa entre araucanos constituyen un coro disperso de lamentos femeninos personales en torno a la muerte del correspondiente guerrero amado. Caben, en estos casos de voces de amantes elegíacas, diversas consideraciones oraculares y premonitorias (sueños, presentimientos, conciencia de pérdida inevitable, alusiones a la fortuna) anticipando finales catastróficos. Hay en estos reclamos premonitorios una declaración del principio de continuidad incontenible. Anuncia Tegualda:

40 1998: 227.

Que aunque el cielo cruel no me conceda
morir mi cuerpo con el suyo unido,
no estorbará, por más que me persiga,
que mi afligido espíritu le siga. (XX, 31).

Este personaje, recordando su historia amorosa con el muerto Crepino, aproxima alegría a desventura:

Hoy hace justo un mes, ¡oh suerte dura,
qué cerca está del bien la desventura!
Ayer me vi contenta de mi suerte,
sin temor de contraste ni recelo;
hoy la sangrienta y rigurosa muerte
todo lo ha derribado por el suelo. (XX, 72-73).

Otro objetivo de los casos de amor entre araucanos consiste en distribuir la nota elegíaca predominante en el poema entre las voces femeninas, sustituyendo periódicamente al narrador en esta función.⁴¹ Gracias a esta alternancia vocal, se amplifica y enfatiza el punto de vista elegíaco. Al mismo tiempo, las diferentes perspectivas emocionales y argumentativas que portan las mujeres indígenas en sus diferentes historias de amor proporcionan verosimilitud, profundidad e individualidad a las advertencias abarcadoras sobre la dinámica de la fortuna. En este contexto, las mujeres y los guerreros araucanos desafían por igual a la fortuna.

Los casos de amor no están, como se suele decir, al servicio de las necesidades de variación poética o de evasión⁴², ellos llevan a cabo funciones intertextuales, ideológicas, tonales y atmosféricas importantes dentro del conjunto.

41 Aura Bocaz examina el caso de Tegalda como intervención de un narrador secundario: «aquí en adelante, el poeta pasa a asumir la calidad de narrador-testigo y, en su calidad de tal figura, traspasa por completo su labor al personaje Tegalda.» Bocaz detalla algunas funciones de este relato secundario: introducir temática nueva, atraer a diverso tipo de lectores, informar sobre el mundo de los araucanos, mostrar manifestaciones afectivas tanto del narrador secundario como del narrador principal. (15, 25-26).

42 Jaime Concha ve los momentos amorosos en *La Araucana* como alternancia de dicha y desdicha: «La intención de Ercilla, al presentar diversas soluciones a las situaciones amorosas, no puede ser otra que ofrecer una gama alternativa de desdicha y felicidad. En el amor, como en

Cabe precisar que los episodios amorosos en *La Araucana* son, asimismo, portadores de actitudes heroicas, gracias a las cuales su presencia en el poema armoniza con el perfil guerrero del texto.

Como una aparente digresión en materia amorosa, aparece el tema de la reina Dido, figura femenina ajena al mundo araucano. Ercilla le dedica 102 octavas, número superior al consagrado a las mujeres indígenas. El relato sobre Dido, tomado de tradiciones legendarias⁴³, es incorporado desde una pretendida perspectiva

la guerra, formas extremas de la vida humana cantada por Ercilla, hay siempre vicisitud entre la dicha y la desgracia. La posibilidad de la muerte como de la felicidad.» (1964: 51). Lía Schwartz asume los episodios de tema amoroso indígena en tanto secciones literarias integradas como alternancias de orden temático: «pensados como adorno retórico y como contraparte de los pasajes bélicos. No representan una ruptura en el hilo del relato ni quitan unidad a la obra, sino que contribuyen a crear un ritmo de alternancia temática.» (616). Barbara Fuchs toma los pasajes sentimentales en el texto de Ercilla como «attempts to escape the pressures of the battle field by turning to romance.» (54). Mercedes Blanco dice que Ercilla pretende «vindicar el heroísmo amoroso femenino», porque «se le antoja un deber a la vez literario y moral.» (43).

- 43 «Así consta en el historiador griego Timeo (FHG 1197 = 566 F 82)1 y, con muchos más detalles, ya en latín, en el epitome que hizo Justino de las *Historias Filípicas* de Pompeyo Trogo (XVIII 4-6).» (Vicente Cristóbal: 41). Galperin amplía la información: «Ercilla does not present the familiar portrait of the Phoenician queen as depicted by Virgil in book IV of the Aeneid, but he instead endorses a pre-Virgilian historiographical tradition of Dido that circulated widely across Europe in the Middle Ages and the early modern period through the Epitome to the Philippic History of Pompeius Trogus by the Roman historian Justin (probably from the fourth century AD). This version of Dido was first recorded in a fragment of the Greek Sicilian historian Timaeus of Taormina (ca. 350-260 BC), and it circulated through Trogus's now lost Philippic History (first century BC), which Justin's Epitome abridges.» (32). Victoriano Roncero López ve una inclinación en Ercilla a seguir la versión de Justino. (168). Luis Gómez Canseco encuentra que la fuente principal para el relato sobre Dido fue la traducción del *Epitome* de Floro realizada por Francisco de Enzinas en su edición de *Todas las décadas de Tito Livio* (1552): «Aun cuando la relación que Ercilla ofrece coincide en líneas generales con la que se recogía en los *Historiarum Philippicarum libri XLIV* de Justino o en *De claris mulieribus* de Boccaccio, el texto que siguió muy de cerca –y con frecuencia a la letra– fue el que Francisco de Enzinas incluyó como adición en su traducción del *Epitome* de Floro, el *Compendio de las catorce décadas* de Tito Livio, impreso en Argentina (Estrasburgo) por Agustinus Frisius en 1550.» (4). El tratamiento heroico que Ercilla asigna a Dido lo realiza desde estas tradiciones que la adoptan como figura histórica ejemplar, en contraposición a Virgilio, quien la habría elaborado como un personaje de ficción dentro de una trama pasional. La idea de que Virgilio expone una Dido ficticia proviene de estas mismas tradiciones.

histórica y sin pretensiones líricas.⁴⁴ Le corresponde la forma de una pequeña épica, es decir un epyllion⁴⁵. A través del viaje de la fugitiva Dido en busca de un

-
- 44 Felipe Valencia equivoca el caso de Dido al definirlo como momento lírico en *La Araucana*: «la elección en sí manifiesta la subjetividad y la autonomía propias de Dido abandonada y de la voz lírica con la que tanto ella como las “bárbaras” araucanas se expresan (3.32.43.5). Por su protagonista y por cómo aparece (a propósito de Lauca), el relato de Dido subraya la estirpe y el sentido lírico de las digresiones protagonizadas por las amantes araucanas.» (163). Raúl Marrero-Fente reduce el relato de Dido a «una apoteosis de quien se inmola por amor.» (221).
- 45 Carol U. Merriam distingue algunos elementos relativos al epyllion: «Like the traditional epic, the epyllion is a poem in epic metre (dactylic hexameter) narrating a story based in mythology, containing gods and heroes and relating episodes from their adventures.» (2). Asimismo, destaca la orientación del epyllion hacia el futuro: «we will find within most epyllia an acknowledgement that the story does not end with the end of the current short poem. Usually the author of an epyllion will include some sort of look in to the future of the main characters of his poem.» (2). Considera relevante el carácter femenino del personaje protagónico inmerso en un universo masculino: «The chief importance of the epyllion in literary history lies in its status as the ancient genre which focuses most exclusively upon women, their worlds and their works, from what might be considered a female perspective. As was previously noted, the epic tended to relegate women to the margins of the action, bringing them in only when absolutely required for the heroes' purposes. Even tragedy, which often features women as central characters, focuses almost exclusively on women in a man's world. The effect of the actions and passions of male characters on the female is one of the moving forces in tragedy.» (160). En cuanto a la concentración del epyllion en lo narrativo, Merriam resalta la distinción frente a formas líricas: «The fact that epyllia are always narrative, rather than purely descriptive, or hymnal, or anything else, is also significant, as it firmly categorizes the epyllion as a sub-genre of the epic.» (159). Con respecto a Dido en Virgilio, Merriam define, como corresponde, su relato como un epyllion. (157). Lo que la autora recomienda para el análisis del epyllion es de especial interés para *La Araucana*: «Both the values and limits of this genre can be seen in asking the question of how the classification of a text as an “epyllion” affects or enriches our reading of a specific ancient text.» (IX-X). En tal sentido, el epyllion sobre Dido en Ercilla cumple una función artística, dentro de la práctica de la *imitatio*. Si se compara con el relato que aparece en las fuentes que usó el autor, se puede examinar el trabajo de transformación poética realizado. Por ejemplo, cuando Luis Gómez Canseco revisa el texto sobre Dido publicado por Francisco de Enzinas («Dido y Francisco de Enzinas en *La Araucana*») y verifica la presencia de términos tomados de esta fuente en *La Araucana*, aunque sin prestar atención al proceso creativo del poeta, permite que podamos apreciar nitidamente la labor artística de Ercilla. El poeta no solamente censura el aspecto ficcional de la propuesta virgilina, sino que está en franca competencia con él en el aspecto poético. Por otro lado, siguiendo a Merriam en su idea de la proyección del final del epyllion hacia el futuro (2), consideramos que el relato de Dido en *La Araucana* comparte una misión oracular anunciando un posible horizonte social armonioso, al mismo tiempo que constituye un ejemplo más de lo inexorable de los cambios de fortuna.

lugar para establecerse, el poeta proyecta un procedimiento de dominio territorial totalmente opuesto al de la fórmula del requerimiento en la conquista española. Huyendo del acoso de su hermano, ella decide adquirir un territorio para fundar desde sus raíces su nuevo reino en un espacio autónomo y lo hace mediante una negociación amable con los habitantes:

quiso fundar un pueblo de cimiento,
haciendo en él su habitación y asiento;
para lo cual trató luego de hecho
con los vecinos que en el sitio había
le vendiesen de tierra tanto trecho
cuanto un cuero de buey circundaría.
Los moradores, viendo que provecho
de su contratación se les seguía,
con la Reina en el precio convenidos,
hicieron sus asientos y partidos.
Hecha la paga, el sitio señalado,
mandó Dido buscar con diligencia
un grande y grueso buey que, desollado,
hizo estirar el cuero en su presencia;
y en tiras sutilísimas cortado,
tanto trecho tomó, que a la prudencia
de la Reina sagaz y aviso extraño,
le quisieron poner nombre de engaño.
Pero recompensó la demasia
dejándolos contentos y pagados. (XXXIII, 6-9).

La Reina no amenaza con invadir a los pobladores. Incluso juega en la negociación con ingenio y humor, para finalmente compensarlos por las diferencias de medida en el terreno motivo de adquisición. Es un especial caso de humor en *La Araucana*. Dentro del contexto colonizador, se trata de un utópico anti requerimiento⁴⁶. Bajo el liderazgo de Dido se construye la ciudad de Cartago y se proce-

46 Bartolomé de Las Casas había denunciado la práctica del requerimiento como ilegal e injusta: «Y porque la ceguedad perniciosísima que siempre han tenido hasta hoy los que han regido las Indias en disponer y ordenar la conversión de aquellas gentes (...) ha llegado a tanta profundidad que hayan imaginado y practicado y mandado que se les hagan a los indios requerimientos que vengan a la fe y a dar la obediencia a los reyes de Castilla, si no, que les harán guerra a

de a un ordenamiento político altamente civilizado: «y la nueva república ordenada, / leyes instituyó, criando oficios / con que el pueblo en razón se mantuviese / y en paz y orden política viviese.» (XXXIII, 11). Ercilla presenta a Dido creando un reino pacífico, justo y bien administrado. En pleno apogeo de su reinado, un nuevo peligro surge cuando Yarbas, rey de Mauritania, manifiesta a la reina su deseo de casarse con ella, bajo la amenaza de destruir su ciudad si no lo acepta:

sobre ella con ejército vendría
y su gente y ciudad asolaría. (XXXIII, 18).

El poeta pone ahora en escena una situación que, en analogía con la práctica de los conquistadores en América, se configura como un requerimiento explícito. Frente a esto, la reina decide suicidarse en defensa de su reino, de su dignidad y de su fidelidad al esposo fallecido recientemente:

Hoy por el precio de una corta vida
la vejación redimo de Cartago,
dejando ejemplo y ley establecida
que os obligue a hacer lo que yo hago;
y con mi limpia sangre aquí esparcida
al cielo y a la tierra satisfago
pues muero por mi pueblo y guardo entera
con inviolable amor la fe primera. (XXXIII, 49).

Desaparecida la reina, cien ancianos sabios se encargan del gobierno de Cartago:

Y aborreciendo el nombre de señores
muerta la memorable reina Dido,
por cien sabios ancianos senadores
de allí adelante el pueblo fue regido. (XXXIII, 53).

La opción política es clara. El relato sobre Dido se propone como un modelo de transacción legal de dominio territorial y de una administración eficiente y

fuego y a sangre, y los matarán y captivarán.» (96). En *Historia de las Indias*, Las Casas descalifica la mecánica del requerimiento: «cuán injusto, impio, escandaloso, irracional y absurdo fue aquel su requerimiento.» (215). Con la publicación de las *Leyes Nuevas* en 1542, el requerimiento fue suspendido.

responsable.⁴⁷ Es interesante que Ercilla anote que el pueblo de Cartago prefiere ser mandado por un gobierno no señorial, en alusión a la manera de gobernarse los araucanos, quienes en el poema se rigen por medio de consejos o «senados.»⁴⁸

Por otro lado, siguiendo a Merriam en su idea de la proyección del final del epyllion hacia el futuro,⁴⁹ consideramos que el relato de Dido, en tanto epyllion, en *La Araucana* comparte una misión oracular anunciando el motivo persistente de las variaciones de fortuna. En este sentido, el destino de la reina Dido corresponde a la materia elegíaca del poema.

En el episodio de Ancud, tema tratado al final del Canto XXXV y a inicios del Canto XXXVI, hay un acontecimiento semejante al de la constitución pacífica de Cartago por obra de Dido. El poeta prepara la verosimilitud de su relato, consciente de su carácter insólito: «Quien muchas tierras vee, vee muchas cosas / que las juzga por fábulas la gente; / y tanto cuanto son maravillosas, / el que menos las cuenta es más prudente; / y aunque es bien que se callen las dudosas / y no ponerme en riesgo así evidente, / digo que la verdad hallé en el suelo / por más que afirmen que es subida al cielo.» (XXXVI, 1). Pese a estas declaraciones, el relato sobre Ancud es

47 Para Ramona Lagos, el relato sobre Dido muestra «un tipo de conquista y colonización que, contrariamente a la praxis de los conquistadores españoles, rehuye el saqueo y la destrucción de los nuevos pueblos descubiertos.» (181). Cabe aclarar que Dido no conquista ni coloniza. Mas bien, su acción figura como totalmente ajena a estos procesos, lo cual sí constituye, por oposición, una nítida alusión a los mecanismos de conquista en Arauco.

48 David Quint también confunde la fundación de Cartago por iniciativa de Dido con una colonización: «In this description of a peaceful colonization to the advantage of both colonist and native (...) the romance episode of Dido once again suggests an alternative to the larger epic plot of historical destiny: how the very plot of Spain's history in America could have, perhaps should have, taken a different turn.» (185). Karina Galperin, por su parte, interpreta el episodio de Dido y la fundación de Cartago como opuesto al proceso imperial hispano: «the empire that Dido will found [...] will be erected as an alternative to Philip II's imperial project as presented in *La Araucana*, and will replace military imposition with consensus and negotiation.» (57). Al respecto, es pertinente advertir que Dido no está consolidando un imperio. La crítica implícita en el relato sobre Dido no se refiere al rey, sino a los conquistadores y al método del requerimiento utilizado por estos. María Gabriela Huidobro Salazar atribuye al relato sobre Dido intenciones estilísticas, temático argumentales e ideológicas. En este último aspecto, ve coincidencias con una visión ética y moral de la conquista en el poema. (2010: 124).

49 Merriam: 2.

toda una fantasía. Los habitantes de Ancud reciben generosamente a los conquistadores, a quienes proponen una amable inversión del requerimiento:

Hombres o dioses rústicos, nacidos
en estos sacros bosques y montañas,
por celeste influencia producidos
de sus cerradas y ásperas entrañas:
¿por cuál caso o fortuna sois venidos
por caminos y sendas tan estrañas
a nuestros pobres y últimos rincones,
libres de confusión y alteraciones?
si vuestra pretensión y pensamiento
es de buscar región más espaciosa,
y en la prosecución de vuestro intento
tenéis necesidad de alguna cosa,
toda comodidad y aviamiento
con mano larga y voluntad graciosa
hallaréis francamente en el camino
por todo el rededor circunvecino.
Y si queréis morar en esta tierra,
tierra donde moréis aquí os daremos;
si os place y os agrada más la sierra,
allá seguramente os llevaremos;
si queréis amistad, si queréis guerra,
todo con ley igual os lo ofrecemos:
escoged lo mejor que, a elección mía,
la paz y la amistad escogería. (XXXVI, 4, 5, 6).⁵⁰

50 Hablando del episodio de Ancud, Cedomil Goic contempla la presencia de «los cándidos hombres naturales de Chiloé que renuevan lo maravilloso de la Edad de Oro en la realidad de América.» (1970: 22). Beatriz Pastor evalúa el caso como «presentación utópica de la América precolombina», cuya razón de ser radica en su «aislamiento». Establece Pastor que «a este modelo de “la guerra” se opone la alternativa ofrecida por el jefe indígena de “blanco gesto”, que equivale a una propuesta de substitución del modelo de conquista y explotación imperialista por uno de convivencia igualitaria y pacífica de pueblos y culturas diferentes.» (1983: 535, 543, 544). Ambos investigadores no ven que Ercilla dice nitidamente: «la buena traza y talle de la gente, / blanca.» (XXXVI, 7, vv. 6-7). Rosa Perelmutter-Pérez, pese a los correlatos paradisiacos, idílicos y pastoriles que detecta en la escena, insiste en sus vínculos con lo real. (141 y ss). Ángel Álvarez Vilela trata de historizar el hecho. (1995). Eva Valero Juan concibe la escena como un acontecimiento real. (2008: 23). La condición fabulosa del Ancud de Ercilla se ve atravesada por los deseos de realidad de parte de estos lectores.

Es pertinente destacar que los pobladores de Ancud se acercan a los españoles en una peculiar embarcación: «llegó una corva góndola ligera» (XXXV, 49). Poco antes, en XXXV, 41, se habla de un «ancho arcipiélago [sic], poblado / de innumerables islas deleitosas, / cruzando por el uno y otro lado / góndolas y piraguas presurosas.» Por otra parte, la apariencia y la vestimenta del joven jefe que los recibe parece la de un elegante dux veneciano: «Mucho agradó la suerte, el garbo, el traje / del gallardo mancebo floreciente, / el expedido término y lenguaje / con que así nos habló bizarramente; / el franco ofrecimiento y hospedaje, / la buena traza y talle de la gente, / blanca, dispuesta, en proporción fornida, / de manto y floja túnica vestida; / la cabeza cubierta y adornada / con un capelo en punta rematado / pendiente atrás la punta y derribada, / a las ceñidas sienes ajustado, / de fina lana de vellón rizada / y el rizo de colores variados, / que lozano y vistoso parecía / señal de ser el clima y tierra fría.» (XXXVI, 7-8)⁵¹. Góndola y capelo aluden especialmente a Venecia, tema que había ingresado en II, 16 mediante la comparación entre el llamado «Estado» Araucano y el de Venecia: «Peteguelén, cacique señalado, / que el gran valle de Arauco le obedece / por natural señor, y así el Estado / este nombre tomó, según parece, / como Venecia, pueblo libertado, / que en todo aquel gobierno más florece, / tomando el nombre dél la señoría, / así guarda el Estado el nombre hoy día.» Con «señoría» se refiere aquí a la autoridad veneciana, tal como se especifica, en el contexto de la batalla de Lepanto, en XXIV, 33: «No penséis que nos venden muy costosa / los hados la vitoria deste día, / que lo más desa armada temerosa / es de la veneciana Señoría.» Imogen Sutton ha examinado en la Primera Parte de *La Araucana* las implicancias del orden político araucano con respecto a la organización republicana del régimen veneciano en la época. Asimismo, detecta conexiones con *El arte de la guerra* de Nicolás Machiavelo.⁵² Todo esto podemos vincularlo con las formas de orden político romano clásico, visibles en la idea de sesiones de

51 Los pobladores indígenas y sus caciques se desplazan en piraguas (XXXVI, 12). Poco después, el mismo Ercilla asegura haber usado una góndola: «en una presta góndola metido, / pasé a la principal isla cercana» (XXXVI, 19).

52 «“De gente que a ningún rey obedecen”: Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla’s *La Araucana*». Por otro lado, Imogen Choi consigna que Ercilla «Estuvo en Italia por lo menos en una ocasión, cuando partió a servir en las galeras de Nápoles y después pasó a Roma y Venecia, entre 1574 y 1575.» (2019: 77).

un senado⁵³ («caciques del senado», «concilio» [I, 35, 38], «El Estado araucano» [I, 70], «íncrito senado» [XVII, 9, XXIII, 4], «araucano Estado» [XXV, 2]); en la práctica de la retórica política y militar (especialmente de género deliberativo); en la disposición a tomar decisiones consensuadas. Como puede notarse, el factor común en estas correlaciones es la noción de consenso⁵⁴. Una interesante rememoración de los sucesos de Ancud con el episodio recientemente narrado de la reina Dido surge cuando se indica: «le pedimos refresco y vitualla / debajo de promesa de pagalla.» (XXXVI, 9).

Fuera de las consideraciones concernientes al tema de la violencia, si algo vincula a *La Araucana* con Bartolomé de las Casas es el rechazo al método del requerimiento.⁵⁵ Este es un tema central en las denuncias de Las Casas. *La Araucana* es un poema épico de orientación lascasiana, erigido como una amplia elegía política en la que se pronuncia la urgente necesidad de la intervención del rey para conducir adecuadamente la población del territorio americano.

La idea de que cualquier material ajeno al asunto de la guerra en Arauco, sea lírico o imperial europeo, es una fuga ante la violencia inmediata constituye un ansioso lugar común ideológico y formal que no permite entender las razones de su presencia en el conjunto del poema de Ercilla. El prejuicio ideológico, sea nacionalista, anti imperialista, etnológico, moral, etc., sustenta la obsesión crítica acerca de la «unidad» del texto. El reclamo en torno a dicha unidad revela una frustración de las expectativas asociadas a la concentración del poema en la

53 La constitución de Cartago por parte de Dido se basa en una organización política republicana: «y la nueva república ordenada, / leyes instituyó, criando oficios / con que el pueblo en razón se mantuviese / y en paz y orden política viviese.» (XXXIII, 11). Ercilla elogia este ordenamiento.

54 Para una comparación del orden araucano con las reglas del estado español, ver Eduardo Palma González. «La noción de estado en el poema *La Araucana*».

55 William Mejías-López detecta en *La Araucana* ciertas coincidencias con el pensamiento de Las Casas: «Cuando estudiamos las páginas de *La Araucana* en las cuales Ercilla valora la inteligencia y capacidad de gobierno de los araucanos, sobresalen de inmediato sus coincidencias con Vitoria y Las Casas.» (201). Beatriz Aracil, en cambio, no halla elementos lascasistas en *La Araucana*, y vincula los temas morales de la obra «con toda una tradición ético-política en torno al problema de la clemencia en el ejercicio de la guerra y, de forma más general, del poder que considero fundamental para la comprensión [...] del conjunto de la obra.» (146).

temática exclusiva de Arauco. En el plano compositivo, la exigencia de unidad para *La Araucana* suele hacerse desde un punto de vista clasicista, relativamente comprensible en lectores de orientación aristotélica de los siglos XVI al XIX, pero inaceptable en la actualidad. Es evidente que el interés ideológico también está detrás de este curioso y persistente reclamo formal. Desde tales perspectivas, *La Araucana* ha sido injustamente denunciada, acusada y condenada como un fracaso artístico, estructural, temático, ético, político y personal.

Si se considera que, pocos años después de la publicación de las tres partes de *La Araucana*, la primera parte de *El Quijote* de Miguel de Cervantes recibió, en 1605, críticas similares de cierto sector de lectores contemporáneos por su estructura artística digresiva, tendremos una lectura diferente y más equilibrada de la obra de Ercilla. La estructura y los temas del modelo ejemplar de *La Araucana* han sido brillantemente examinados, asimilados, invertidos, y parodiados en *El Quijote*. El paradigma novelesco cervantino sugiere que los criterios de la épica en Ercilla no corresponden a un orden clasicista propio del Renacimiento. Sus principios artísticos constitutivos tienen que ver con otro régimen de composición, con una sintaxis más próxima a la estética barroca. Esto remite a otra clase de unidad artística, esta vez basada en la doble focalización que se halla orientada por las oposiciones entre el tema araucano y el imperial, la elegía rememorativa y la elegía anticipatoria, el manejo de lo sombrío, de lo grotesco, de lo sangriento, en contraste con lo idílico, lo pastoril, lo elegíaco.

Bibliografía

Agustín de Hipona. *La ciudad de Dios*. México: Editorial Porrúa, 2011.

Álvarez Vilela, Ángel. «La expedición a Ancud en “La Araucana”. O la recuperación del mérito por parte de Ercilla». *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 24 (1995): 77-90.

Aracil Varón, Beatriz. «Ética y conquista en *La Araucana* (en torno a la muerte de Caupolicán)». En *Diálogos para el Bicentenario: Concepción-Alicante*, editado por María Nieves Alonso y Carmen Alemany. Concepción-Chile: Editorial Universidad de Concepción, 2011: 145-169.

Aubrun, Charles V. «Poesía épica y novela: el episodio de Glaura en *La Araucana* de Ercilla». *Revista Iberomericana*, XXI, 41-42 (1956): 261-273.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

Blanco, Mercedes. «Fábulas de amores en la épica de guerra. De *La Araucana* al *Arauco domado*». *Bulletin Hispanique*. Vol. 121, N° 1 (2019): 17-54.

Bocaz, Aura. «El personaje de Tegualda, uno de los narradores secundarios de *La Araucana*». *Boletín de Filología*. XXVII (1976): 7-28.

Boecio. *La Consolación de la Filosofía*. Introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1999.

Bouza, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

Caillet-Bois, Julio. «Hado y fortuna en *La Araucana*». *Filología*. Año VII, N° 3 (1962): 402-420.

Caillet-Bois, *Análisis de La Araucana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Casas, Bartolomé de las. *Brevísima destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra, 2003.

Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias III*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

Concha, Jaime. «Observaciones acerca de *La Araucana*», *Estudios filológicos*. N° 1 (1964): 39-56.

Concha, Jaime. «El otro Nuevo Mundo». En *Homenaje a Ercilla*, editado por Luis Muñoz García. Concepción, Chile: Universidad de Concepción, 1969: 31-82.

Cristóbal, Vicente. «Dido y Eneas en la literatura española». *Alazet*. Nº 14 (2002): 41-76.

Choi, Imogen. «¿“Adonde falta el rey, sobran agravios” (IV. 5)? The Siege of Saint-Quentin and Two Worlds of War in Alonso de Ercilla’s *La Araucana*». En *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, ed. Stephen Boyd and Terence O’Reilly. Oxford: Legenda, 2014: 173-184.

Choi, Imogen. «La presencia oculta de Torcuato Tasso en la Tercera Parte de La Araucana de Alonso de Ercilla (1589-90)». *Bulletin Hispanique*. Nº 121.1 (2019): 73-102.

Davis, Elizabeth B. *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 2000.

Elmer, David F. «Helen Epigrammatopios». *Classical Antiquity* 24 (2005): 1-39.

Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2002.

Firbas, Paul. «El sueño en la trama épica: la visión corográfica de San Quintín en *La Araucana* de Alonso de Ercilla». En *Los sueños en la cultura iberoamericana siglos XVI-XVIII*, editado por Sonia Rose. Madrid: CSIC, 2011, 385-408.

Firbas, Paul. «Una lectura de la violencia en “La Araucana” de Alonso de Ercilla». En *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, coordinado por Juan Manuel Escudero Baztán, Victoriano Roncero López. Madrid: Visor, 2020, 91-105.

Florit, Eugenio. «Los momentos líricos de *La araucana*». *Revista Iberoamericana*. XXXIII (1967): 45-54.

Fuchs, Barbara. *Mimesis and empire. The New World, Islam, and European Identities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- Galperin, Karina.** «The Dido Episode in Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire». *Hispanic Review*. Vol. 77, Nº 1 (2009): 31-67.
- Goicé, Cedomil.** «Poética del exordio en "La Araucana"». *Revista chilena de literatura*. Nº 1 (1970): 5-22.
- Goicé, Cedomil.** «Poetización del espacio, espacios de la poesía». En *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*. Editado por José Pascual Buxó. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996: 13-25.
- Goicé, Cedomil.** *Letras del Reino de Chile*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Gómez Canseco, Luis.** «Dido y Francisco de Enzinas en *La Araucana*». *Bulletin hispanique*. 122, Nº 1 (2020): 145-160.
- Gregorio di Nissa.** *Contro il fato*. Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Michele Bandini. (Biblioteca Patristica 41). Bologna: Edizioni Dehoniane, 2003.
- Gregory of Nazianzus, St.** *Poemata Arcana*. Edited with a Textual Introduction by C. Moreschini. Introduction, translation and commentary by D. A. Sykes, and English translation of textual introduction by Leofranc Holford-Strevens. Oxford Theological Monographs. New York: Oxford University Press, 1997.
- Gregory of Nazianzus,** *Select orations*. Translated by Martha Vinson. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2003.
- Haubold, Johannes.** «Ethnography in the Iliad». En *Geography, Topography, Landscape. Configurations of Space in Greek and Roman Epic*. Edited by Marios Skempis and Ioannis Ziogas, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014: 19-36.
- Huidobro Salazar, María Gabriela.** «La presencia de Dido en *La Araucana*». *INTUS-LEGERE HISTORIA*. Vol. 4, Nº 1 (2010): 107-126.

Huidobro Salazar, María Gabriela. *El imaginario de la Guerra de Arauco: Mundo épico tradición clásica*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, Universidad Andrés Bello, 2017.

Kallendorf, Craig. «Representing the other: Ercilla's *La Araucana*, Virgil's *Aeneid*, and the New World encounter». *Comparative Literature Studies*. Vol. 40, N° 4 (2003): 394-414.

Kark, Christopher. «Destiny as the Harbinger and Destroyer of the Golden Age in *La Araucana*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 38, N° 3 (2014): 485-502.

Kohut, Karl. «La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 62, N° 1 (2014): 33-66.

Lagos, Ramona. «El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*». *Cuadernos Americanos*. Vol. CCXXXVIII, N° 5 (1981): 157-193.

Lerner, Isaías. «América y la poesía áurea: la versión de Ercilla». *Edad de Oro*. X (1991): 125-140.

Lerner, Isaías. «Felipe II y Alonso de Ercilla». *Edad de Oro*. XVIII (1999): 87-101.

Lerner, Isaías. «Introducción». Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Madrid: Cátedra, 2002.

Lida, M. R. «Dido y su defensa en la literatura española». *RFH*, IV (1942): 209-257 y 313-382.

Lovatt, Helen. *The epic gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Marrero-Fente, Raúl. «Épica fantasma y lamento: la retórica del duelo en *La Araucana*». *Revista Iberoamericana*. LXXIII, N° 218 (2007): 211-226.

- Mejías-López**, William. «La relación ideológica de Alonso de Ercilla con Francisco de Vittoria y Fray Bartolomé de Las Casas». *Revista Iberoamericana*. 61, Nº 170-171 (1995): 197-217.
- Mena**, Juan de. *Laberinto de fortuna. Las trezientas del famosissimo poeta Iuan de Mena, con su glosa: y las cincuenta con su glosa, y otras obras*. Alcalá: Juan de Villanueva y Pedro de Robles, 1566.
- Merriam**, Carol U. *The development of epyllion genre throught the Helenistic and Roman periods*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press Ltd. 2001.
- Nicolopulos**, James. «Reading and Responding to the Amorous Episodes of the *Araucana* in colonial Peru». *Caliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*. 4, Nº 1-2 (1998): 227-247.
- Nicolopulos**, James. *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Onetto Pavez**, Mauricio. «*La Araucana* de Alonso de Ercilla, un chant d’histoire globale», *e-Spania* [En ligne], 30 | juin 2018, mis en ligne le 15 juin 2018, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/27852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/e-spania.27852>
- Palma González**, Eduardo. «La noción de estado en el poema *La Araucana*». *Anuario de la Universidad Internacional*. Nº 1 (1995): 147-154.
- Pastor**, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Pastor**, Beatriz. «Silence and writing: the history of the conquest». En *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*, editado por René Jara, Nicolás Spadaccini,. Minneapolis, MN: The Prisma Institute, 1989: 121-167.
- Patch**, Howard Rollin. «The tradition of the goddess fortuna in roman literature and in the transitional period». *Smith College Studies in Modern Languages*. III, Nº 3 (1922): 131-177.

Perelmuter-Pérez, Rosa. «El paisaje idealizado en *La Araucana*». *Hispanic Review*. 1986. Vol. 54, N° 2 (1986): 129-146.

Pierce, Frank. *Alonso de Ercilla y Zúñiga*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Plagnard, Aude. «La fable historiographique dans *Première partie de l'Araucana* d'Alonso de Ercilla, 1569», *L'Âge d'or* [En línea], 8 | 2015, Publicado el 01 febrero 2016, consultado el 18 marzo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/agedor/516>; DOI: <https://doi.org/10.4000/agedor.516>

Plett, Heinrich F. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*. Leiden: Brill, 2012.

Quint, David. *Epic and Empire: Politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1993.

Río Torres-Murciano, Antonio. «“Aquestos y otros triunfos”. Historia de Indias e historia de Europa en la épica cortesiana». *Revista de Indias*. LXXX, N° 278 (2020a): 29-61.

Río Torres-Murciano, Antonio. «“Que, si es César Cortés, vos sois Lucano”. Lucano, Ercilla y dos épicos cortesianos». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 40, N° 1 (2020b): 65-88.

Roncero López, Victoriano. «*Ercilla entre Virgilio y Justino: el episodio de Dido en La Araucana (cantos xxxii-xxxiii)*». *Anales de literatura chilena*. N° 33 (2020): 155-171.

Sabat de Rivers, Georgina. «*La Araucana* bajo el lente actual: el noble bárbaro humillado». En *La cultura literaria en la América virreinal: concurrencias y diferencias*, editado por José Pascual Buxó. México: UNAM, 1996: 107-23.

Schwartz Lerner, Lía. «Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*». *Revista Iberoamericana*. XXXVIII, N° 81 (1972): 615-622.

Scodel, Ruth. «Teichoscopia, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides». *Colby Quarterly*. 33 N° 1 (1997): 76-93.

- Sutton**, Imogen. «“De gente que a ningún rey obedecen”: Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla’s *La Araucana*». *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 91, Nº 4 (2002): 417-435.
- Tomás de Aquino**. *Suma de Teología*, I, Parte I. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Toohey**, Peter. *Reading epic. An introduction to the ancient narratives*. London and New York: Routledge, 2004.
- Tsagalis**, Christos. *Epic Grief. Personal Laments in Homer’s Iliad*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2004.
- Valencia**, Felipe. «Las “muchas (aunque bárbaras)” voces líricas de *La Araucana* y la índole poética de una “historia verdadera”». *Revista de Estudios Hispánicos*. 49, Nº 1 (2015): 147-171.
- Valero Juan**, Eva. «Por el camino de la mar, el viaje hacia el ideal de Alonso de Ercilla». *Atenea*. Nº 498 (2008): 11- 31.
- Valero Juan**, Eva. «“Por los grados de la tierra demarcando”: una relectura de la geografía poética de *La Araucana*». *RILCE* 36. Nº 1 (2020): 109-133.
- Vega**, Garcilaso de la. *Poesía castellana completa*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Vilà i Tomas**, Lara. *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. Tesis. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona: 2001.
- Zuleta Carrandi**, Joaquín. «“Quiero mudar en lloro amargo el canto”. Violencia, decoro y *varietas* en la primera parte de *La Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla». *RILCE* 36. Nº1 (2020): 76-108.

La presencia de don Quijote en la poesía boliviana contemporánea: un breve panorama¹

| Carlos Mata Induráin²

Resumen

Este trabajo ofrece un recorrido panorámico por algunas composiciones que evocan a don Quijote de la Mancha en la poesía boliviana contemporánea. Se reproducen y comentan once poemas de Gregorio Reynolds, Roberto Guzmán Téllez, Leonor Ribera Arteaga, Germán Céspedes Barbery, Reinaldo López Vidaurre, Gonzalo Gantier Gantier y Eduardo Mitre. Se trata de textos, por lo general, muy poco conocidos, menos todavía fuera del ámbito boliviano, pero muy interesantes, porque son eslabones de la rica y compleja cadena de las recreaciones quijotescas por todo el mundo y a lo largo de los siglos.

1 Una versión preliminar de este trabajo fue expuesta en el *IX Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas (IX CINDAC)*, São Paulo (Brasil), 29 de junio-3 de julio de 2015. El texto no se había publicado, si bien adelanté algunas de estas ideas en varias entradas de mi blog *Ínsula Barañaria* (insulabaranaria.com). Debo reconocer que esta modesta contribución no habría sido posible sin la meritoria y esforzada tarea recopilatoria previa de Luis R. Quiroz en su volumen *Cervantes y don Quijote en Bolivia* (2009), quien amablemente me hizo llegar un ejemplar dedicado al saber de mi interés por esta materia. En este monumental libro de Quiroz –que vino a sumarse a otras recopilaciones similares ya existentes para otros países americanos– hallará el lector infinidad de textos, semblanzas de escritores y otros materiales, constituyendo el punto de partida imprescindible para cualquier investigación relacionada con estos temas. En la presentación del libro, Raúl Rivadeneira Prada calificó la recopilación de Quiroz, con justicia, como una «hazaña verdaderamente quijotesca, de voluntarioso, noble y desinteresado emprendimiento» (2009, s. p.).

2 Universidad de Navarra, GRISO.

Palabras clave

Poesía boliviana. Don Quijote de la Mancha. Recepción del *Quijote*. Don Quijote en Bolivia. Recreaciones quijotescas.

Como es bien sabido, la presencia de Cervantes y de su obra, en especial el *Quijote*, en tierras americanas ha sido continua y muy notable, y además desde fechas muy tempranas³. Dejando de lado la rápida llegada de ejemplares del *Quijote* a tierras americanas –cuya lectura comenzaba durante la propia travesía–, me centraré en el terreno de las recreaciones, también muy tempranas (baste consignar la presencia de don Quijote en una fiesta de la localidad de Pausa, en el corregimiento de Parinacochas, Perú, ya en 1607, solo dos años después de la publicación de la Primera parte del *Quijote*). En efecto, han sido muy numerosas las evocaciones en el Nuevo Mundo tanto del escritor como de sus personajes y temas literarios. En el caso concreto de Bolivia, una prueba fehaciente de ello la tenemos en el grueso volumen de estudio y antología compilado por Luis R. Quiroz, *Cervantes y don Quijote en Bolivia* (La Paz, PROINSA Industrias Gráficas, 2009), que rastrea esa presencia en los principales géneros literarios (narrativa, poesía, teatro, ensayo, artículos periodísticos...) y aun en las artes plásticas (pintura, ilustraciones...). En esta publicación, sobre todo, pero también en otras antologías de poesía boliviana, pueden encontrarse numerosos textos que han recreado, con variedad de enfoques y perspectivas –y también, por qué no decirlo, con mayor o menor calidad literaria–, la figura de Miguel de Cervantes y sus inmortales criaturas de ficción: don Quijote de la Mancha, Sancho Panza, Dulcinea / Aldonza Lorenzo, Rocinante, el rucio, etc., etc. Mi trabajo pretende ofrecer algunas calas significativas en este corpus de trabajo, recordando algunas composiciones poéticas que merece la pena destacar especialmente, acompañándolas de las pertinentes glosas explicativas. Dado que en un trabajo anterior he

3 La bibliografía relativa a la presencia de Cervantes, el *Quijote* y don Quijote en América es muy amplia. Baste ahora con remitir a los trabajos de Rodríguez Marín, 1911; Carilla, 1951; De Armas Wilson, 1994; Rodríguez, Salvador, Esteban y Campuzano, 2005; Brioso Santos y Montero Reguera, 2006; Illades y Iffland, 2006; Arellano, Ayalamacedo e Iffland, 2016; Correa Díaz, 2006 y s. a.; y López Martínez, Montes Doncel y Domínguez, 2018, entre otros muchos posibles.

abordado lo relativo a la presencia de Cervantes⁴, me centraré exclusivamente en las evocaciones del personaje de don Quijote (con los temas y motivos de su figura seleccionados por los poetas, los valores simbólicos con que se emplean, la expresividad literaria, etc.). El examen del conjunto permitirá poner de relieve la importancia de esa abundante presencia quijotesca en las letras bolivianas, concretamente en el territorio de la poesía contemporánea.

Ahora bien, podríamos preguntarnos: ¿por qué esa notable raigambre de las evocaciones cervantino-quijotescas en Bolivia? El influjo del autor del *Quijote* y de su inmortal novela y personaje, bien sabido resulta, es universal; pero ¿hay algún motivo especial para su presencia en la poesía boliviana? Una de las razones la tenemos en la ocasión brindada por algunos hitos cronológicos: así, el IV Centenario del nacimiento de Cervantes en Alcalá de Henares, celebrado en 1947, dio lugar a varias poesías que evocaban al escritor. Cabe recordar asimismo que el 20 de octubre de 1963 se inauguró, en la plaza de España de La Paz, el monumento a Cervantes —una escultura del escritor fundida en bronce en el taller español de los Hermanos Codina—, que fue un regalo del Ayuntamiento de Madrid en conmemoración del 415 aniversario de la fundación de la ciudad de La Paz. El acto estuvo presidido por Federico Fortún Sanjinés, presidente interino de la república, a quien acompañaron Rafael Ferrer Segreras, embajador de España en Bolivia, y otras autoridades políticas. Por medio de una ordenanza municipal, la alcaldía declaró la «Semana de Cervantes» y nombró al escritor «Corregidor *ad perpetuam* de la ciudad de La Paz»⁵. El embajador español, al hacer entrega de la estatua, proclamó: «Veo con satisfacción erigida la apoteósica de Cervantes en esta tierra que él amara entrañablemente, hasta el punto de haber pedido el cargo de corregidor».

Bien conocida resulta la fuerza que tienen los centenarios de los grandes autores a la hora de espolear la producción, no solo de bibliografía académica, sino también de otras creaciones desde el ámbito de la literatura de ficción. En las páginas tituladas «Tributo a Miguel de Cervantes y don Quijote. A modo de prólogo» —a su citado y fundamental libro—, escribe Luis R. Quiroz:

4 Ver Mata Induráin, en prensa. Aprovecho aquí algunas ideas preliminares de ese otro trabajo.

5 Para esta cuestión del corregimiento perpetuo de La Paz, ver Taboada Terán, 2005.

El propósito inicial de este trabajo de compilación era hacer conocer al mundo lector que la llamada cuarta salida de Don Quijote a los cuatro puntos cardinales del globo había culminado con su llegada a Bolivia. Lo lamentable era que este hecho, tan trascendental en el fructífero recorrido [de] Don Quijote por los cinco continentes, principalmente, por el americano, no se mencionara en ninguna bibliografía. La presencia de Cervantes y Don Quijote en Bolivia era desconocida⁶.

Y poco más adelante destaca «la ejemplar presencia de Cervantes y Don Quijote en la literatura y el arte de Bolivia»⁷. Por su parte, Néstor Taboada Terán, coordinador del libro *Miguel de Cervantes Saavedra, Corregidor Perpetuo de la Ciudad de Nuestra Señora de La Paz*⁸, escribe:

Dentro de la tradición literaria boliviana pesa la solicitud que hiciera ante el Rey. Esa petición conmovedora nos compromete por siempre a defender el legado cervantino. Miguel de Cervantes no concebía aquello de «lejanas tierras», anhelaba llevar su gloria junto a nuestros padres y abuelos, conducirse generoso, llano y de buen corazón entre los vecinos de la ciudad más hermosa del mundo, ser una privilegiada autoridad municipal, un compañero más en el diario vivir⁹.

Como queda dicho, en este breve recorrido panorámico voy a centrar mi comentario en los poemas dedicados exclusivamente a don Quijote, al personaje novelesco, pues ya en otro trabajo he tenido ocasión de considerar aquellas

6 Quirós, 2009, p. 11.

7 Quirós, 2009, p. 12. Más adelante añade que su investigación sirve «para dar testimonio del imperecedero legado de Cervantes y Don Quijote en la literatura y el arte de Bolivia» (p. 13), completando el eslabón que faltaba en la cadena de obras literarias y artísticas que ratificaban la presencia de ambos, personaje y creador, en todo el mundo. Al lector, la lectura de estos textos «le hará reflexionar que vale la pena defender los supremos ideales y valores que dan sentido a la vida y proporcionan una digna razón de vivir, exactamente, como lo hicieron Cervantes y Don Quijote» (p. 13). Ver también Sanabria Fernández, 1980.

8 Este volumen contiene: La desnudez vencida, de Néstor Taboada Terán; Don Quijote en la ciudad de La Paz, de Juan Francisco Bedregal; Cervantes quiere ser corregidor de La Paz, de Guillermo Francovich; Un modelo para los Don Quijote de Solón Romero, de Luis Huáscar Antezana; y El Quijote entre nosotros, de Walter Solón Romero.

9 Taboada Terán, 2005, p. 8.

composiciones referidas a su creador, Miguel de Cervantes, si bien conviene señalar que, en algunas de estas evocaciones poéticas, ambos aspectos se mezclan, apareciendo juntos personaje y creador de manera indisoluble.

La «Loa al Rey de las quimeras», de Gregorio Reynolds

Gregorio Reynolds (Sucre, 1882-La Paz, 1948), político y diplomático boliviano, fue miembro de la Academia Boliviana de la Lengua. Doctor en Letras, fue rector de la Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca. Como diplomático asumió la jefatura de Límites del Ministerio de Relaciones Exteriores y fue cónsul en Jujuy (Argentina) y Primer secretario y Encargado de negocios de la embajada boliviana en Brasil. Es autor en cuya dilatada producción literaria –influida por el Simbolismo, en especial por Baudelaire– destacan sus poemarios *El cofre de Psiquis* (1918) y *Horas turbias* (1922); en 1948, de forma póstuma, se recogieron sus *Poesías escogidas*¹⁰. Muchos de sus poemas fueron publicados en el diario *La Mañana* de La Paz, del que fue redactor.

De su producción poética nos interesa recuperar hoy su poema «Loa al Rey de las quimeras», que constituye una evocación conjunta de don Quijote y su creador, Miguel de Cervantes, unidos ambos en la inmortalidad de la gloria literaria:

«Para mí solo nació don Quijote, yo para él; él supo obrar;
yo escribir; sólo los dos somos para en uno» (Cervantes)

Gloria a ti, gran señor, paladín fiero,
loco ejemplar, divinamente humano;
de Francisco de Asís eres hermano,
y hermano de don Juan, el pendenciero.
Necesitan, señor aventurero,
tu amparo la mujer, tu odio el villano

10 Otros títulos poéticos suyos son *El mendigo* (1913), *Quimeras. Poema escénico* (1915), *Re-dención. Poema cíclico*, Prisma (1938), *Sucre* (1938), *Beni* (1942), *Caminos de locura* (1943), *Tunari* (1943), *Trópico* (1944), *Illimani. Poemas altiplánicos* (1945) o *Arcoíris* (1948). Puede verse una amplia semblanza del autor en Quiroz, 2009, pp. 244-254.

y, eterno Rocinante, el vulgo vano
tu luciente espolín de caballero.

Compendias a Jesús y a don Rodrigo
de Vivar... Los poetas, cuando sales
ávido de imposibles, van contigo,

porque el gran don Miguel te hizo en sus males
consejero leal y buen amigo.
Tú por él y él por ti sois inmortales¹¹.

La «Imploración a don Quijote», de Roberto Guzmán Téllez

Como poeta, el abogado Roberto Guzmán Téllez (Sucre, 1895-La Paz, 1957) puede adscribirse al grupo parnasiano simbolista que se formó en la capital de Bolivia en las primeras décadas del siglo XX y al que pertenecieron también poetas como Adolfo Costa du Rels, Nicolás Ortiz Pacheco o Gregorio Reynolds, entre otros. En 1923 su «Oda al silencio» fue premiada con la «Flor Natural» en los Juegos Florales de Cochabamba, y también obtuvo premios en los Juegos Florales de Oruro en 1928 y 1929. Su poesía se encuentra desperdigada en las páginas de periódicos y revistas, si bien en 1978 se publicaron unas *Poesías escogidas* (1978); inédita quedó, en cambio, la recopilación *La divina emoción*. Como periodista colaboró en la revista *Argos*, fundada en Oruro por Enrique Condarco y Antonio José de Sainz¹².

Roberto Guzmán Téllez es autor de la pieza teatral *Don Quijote en Sucre*, sainete en dos actos y en verso que fue llevado a las tablas en agosto de 1921 por alumnos del Colegio Junín de Sucre. Aquí reproduzco otra de sus recreaciones quijotescas,

11 Poema incluido en Edgar Ávila Echazú, *Resumen y antología de la literatura boliviana*, La Paz, Gisbert y Cia., 1973, p. 438. Cito, con ligeros retoques en la puntuación, por Quiroz, 2009, p. 255.

12 Más datos del autor pueden encontrarse en Quiroz, 2009, pp. 198-200. Ver también Yolanda Bedregal, *Antología de la poesía boliviana*, La Paz / Cochabamba, Editorial «Los Amigos del Libro», 1977, p. 230.

esta vez perteneciente al género poético. Se trata de su «Imploración a don Quijote», que se publicó en *La Razón* (La Paz), el 12 de octubre de 1947, composición que destaca por la musicalidad de los versos dodecasílabos (con cesura al medio: 6 + 6 sílabas) de los nueve serventesios que la forman:

Crece el mal siniestro segundo a segundo
en esta centuria de oprobio y dolor.
En mi angustia siento la angustia del mundo;
y ungido por ella te imploro, Señor,

Señor don Quijote, pulcro Caballero,
bueno y temerario, de alma denodada,
generoso y tierno, galante y sincero,
como el Caballero de la Ardiente Espada.

La bizarra estirpe de los Doce Pares,
de Amadís de Gaula, del Cid Campeador,
está suplantada, Señor, a millares
por gente villana sin Dios, sin honor.

Ya no hay caballeros de noble talante
que amparan a débiles y a damas que gimen.
Solo hay malandrines que ocultan con guante
sus garras dispuestas al dolo¹³ y al crimen.

Señor don Quijote: la avidez del oro
prostituye el alma y el cuerpo a la par;
ciega la conciencia, despoja el decoro.
Y se ve en la sombra la daga brillar...

La daga felona, la dama homicida
del amor, de la honra, de la gracia pura,
de todas las cosas que dan a la vida
belleza y respeto, dignidad y altura.
Señor don Quijote: revive tus dones,

13 *dolo*: engaño, fraude, simulación (*DLE*).

propaga ese fuego que quemó tu sien
y el fervor piadoso de tus obsesiones
por el bien ajeno, por tu propio bien.

No solo se vive de lo verdadero;
cada cual reviste su aridez sombría.
Precisa el espíritu, Señor Caballero,
los razonamientos de tu fantasía.

Al final de cuentas algunos sabemos
que somos felices con solo esperar
lo que hemos soñado, lo que apenas vemos
entre nuestra ansia, sin nunca alcanzar...¹⁴

«A nuestro señor don Quijote», de Leonor Ribera Arteaga

Consideremos ahora el soneto «A nuestro señor don Quijote» de Leonor Ribera Arteaga, abogado nacido y fallecido en Santa Cruz de la Sierra (1906-1984). Licenciado y Doctor en Derecho y Ciencias Sociales y Políticas, ejerció la docencia como Catedrático de la Universidad Gabriel René Moreno de su ciudad natal¹⁵. Con esta composición Ribera Arteaga obtuvo la «Violeta de Oro» en los Segundos Juegos Florales de Santa Cruz en el año 1929. El poema (cuyo título recuerda el de la famosa «Letanía...» de Rubén Darío) se centra en don Quijote como símbolo inmortal del espíritu humano que lucha en pos del bien (justicia, libertad, etc.), un sublime ideal que es capaz de lograr con su esfuerzo «la regeneración de nuestra raza» (v. 14). El texto completo es como sigue:

Renacerás, retornarás un día.
Tú no puedes morir eternamente,

14 Cito por Quiroz, 2009, p. 201, con algunos ligeros retoques en puntuación y uso de las mayúsculas. En el verso 33 enmiendo la lectura «habernos», que rompe la rima consonante, por «sabemos».

15 Puede consultarse una amplia semblanza de Leonor Ribera Arteaga en Quiroz, 2009, pp. 288-295. Ver también Hollweg, 1991.

sin que se pierda el alma en la vacía
existencia vulgar que es el presente.
Si hoy te sepulta el Mal en su porfía,
mañana surgirás resplandeciente,
sobre el espejo de tu suerte umbría,
como un nuevo adalid omnipotente.

Ven, sublime Señor, y haz que desprecie
la humanidad su afán materialista,
de tu divino espíritu a la especie.

Y afirmando la fe que el hombre abraza,
concretará una fórmula alquimista
la regeneración de nuestra raza¹⁶.

Cinco sonetos quijotescos de Germán Céspedes Barbery

Germán Céspedes Barbery (nacido en Cochabamba en 1916) es autor de un soneto titulado «Canto a don Miguel de Cervantes Saavedra»; pero ahora nos interesa examinar otros cinco sonetos suyos que glosan o expresan otros tantos motivos quijotescos. Los títulos de estas cinco composiciones son «La penitencia», «Carta de don Quijote de la Mancha a su señora Dulcinea del Toboso», «Carta del caballero don Quijote de la Mancha a su coronista don Miguel de Cervantes Saavedra», «Carta de Sancho Panza a su señor don Quijote de la Mancha» y «Exaltación de la penitencia de don Quijote de la Mancha». Se trata, pues, de cinco recreaciones quijotescas vertidas en el molde del soneto, que forman unidad en torno al episodio de la penitencia de amor en Sierra Morena (*Quijote*, I, 26) y el motivo de las cartas (como es sabido, esta técnica epistolar alcanzará un gran desarrollo en la Segunda parte de la novela cervantina). Estos son los cinco textos en cuestión:

16 Cito por Quiroz, 2009, p. 296.

I LA PENITENCIA

Este es, Sancho, el lugar en que pretendo
ganar para la Historia nombre y fama,
porque esta penitencia que me llama
podrá eclipsar a Orlando, si la emprendo.

Mas, en tanto me atenga a lo que entiendo,
tú tendrás que llevar a la mi Dama
y al Sabio coronista que me aclama
estas cartas que afirmen lo que atiendo.

Aquí le esperaré de Penitente,
copiando las finezas que hoy evoco
de Amadís, memorable por valiente.

Y así me verá dentro de poco,
porque en tanto no vuelvas diligente
con mucha más razón, estaré loco.

II CARTA DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA A SU SEÑORA DULCINEA DEL TOBOSO

¡Oh, dulce Dulcinea del Toboso,
norte de mi ventura y de mi pena,
tuyas son la virtud y la condena
de mis cuitas amantes sin reposo!

¡Acórreme en aqueste tenebroso
dolor que por tu amor mi pecho llena,
y la inquietud exalta o la refrena
de mi brazo esforzado y valeroso!

Digno soy y seré por mis hazañas
de tu sin par bondad y fermosura,
que vivo soy si grata me acompañas.

¡Y muerto me verás, si no procura
la tu gran discreción con que me dañás
abrirme el cielo y no la sepultura!

III

CARTA DEL CABALLERO DON QUIJOTE DE LA MANCHA A SU CORONISTA DON MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Debe de ser muy grande mi enemigo,
el Sabio encantador que se ha tomado
trabajo de seguirme de contado
por las muchas hazañas que persigo.

Debe de ser muy grande, yo lo digo,
porque aun vuestra merced ha equivocado
cuando, ajeno a mi pro, tiene empeñado
un tan grande servicio a mi enemigo.

Tal es que no conozco otro motivo
para que al Coronista de mi historia
pluguérale mi fin inefectivo.

Fementida visión, toda ilusoria,
que, ¡vive Dios!, escribo y estoy vivo
para nuevos sucesos de más Gloria.

IV

CARTA DE SANCHO PANZA A SU SEÑOR DON QUIJOTE DE LA MANCHA

No insista su merced en la locura
de mandarme mensajes apremiantes,
que aún no hallé a Dulcinea, ni a Cervantes,
y en tal caso mi vuelta es prematura.

Además hoy me place la finura
de ofrecer a los necios y farsantes

las cosas que aprendí de los Andantes,
sin que pueda afligille al señor Cura.

Que, en verdad, al tal fueran los castillos
solo flores de mentes visionarias,
«miremos por los hilos los ovillos».

Pues prefiero pedir en mis plegarias
que se llenen de *escudos* mis bolsillos
a buscar ilusorias Baratarias.

V

EXALTACIÓN DE LA PENITENCIA DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Por esforzado, valeroso y fuerte
no existió caballero en nuestra historia
que emprendiera fazañas de más gloria
que el vencedor del tiempo y de la muerte.

Nadie pudo hurtar su propia suerte,
ni vivir cuatro siglos la victoria,
en tan alta virtud y ejecutoria
sin que la fe de su valor deserte.

Nadie pudo vivir... y sin embargo,
desde el viaje de Sancho su escudero,
el tiempo pasó corto y fue muy largo.

Son testigos de un rito tan severo
su soledad y su silencio amargo.
¡Cuatro siglos heridos por aceros!¹⁷

17 Cito por Quiroz, 2009, pp. 209-211. Mantengo las mayúsculas del original, pero introduzco algunos cambios en la puntuación. Además, en el verso 11 del soneto III corrijo la lectura «plu-giera»; en el verso 8 del soneto IV, «aflijille»; en fin, en el 14 del soneto V, se repite por error «heridos heridos».

«Don Quijote», de Reinaldo López Vidaurre

El artista Reinaldo López Vidaurre (La Paz, 1917-La Paz, 1973) se desempeñó en la triple faceta de músico, pintor y poeta. En su ciudad natal fue Director y profesor de la Academia de Bellas Artes y del Conservatorio de Música¹⁸. Usó el seudónimo *Lulijamachi* (el ‘colibrí’ del pueblo aymará). Entre sus libros poéticos se cuentan *Fuga* (1941), *La senda perdida. Poemas en prosa* (1947) y *Cuadros fantásticos* (1968). Sobre el conjunto de su obra poética ha escrito Armando Soriano Badani:

Poesía de refinados acentos que bucea en las intimidades y secretos de la música, de donde obtiene modulaciones de rica subjetividad lírica. Sonetista de primer orden, ha cantado en sus rítmicas estrofas el paisaje natal con auténtico calor telúrico y colorido lírico¹⁹.

López Vidaurre es autor de una «Invocación a don Miguel de Cervantes», que se publicó en el número 38 de la revista municipal *Khana* de La Paz, año X, vol. I, marzo de 1967²⁰. Se trata de una serie de once sonetos dedicados a Cervantes, el *Quijote* y su transcendencia, don Quijote y varios otros personajes de la novela. Los títulos de las composiciones son los siguientes: «Invocación», «Retrato» (de Cervantes), «Don Quijote», «Sancho Panza», «Dulcinea del Toboso», «Rocinante», «El rucio de Sancho Panza», «Ginés de Pasamonte», «La locura del amor», «Grandeza» (del personaje don Quijote) y «El libro de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*». Son textos con versos de desigual calidad poética, pero interesantes a la hora de estudiar la huella cervantino-quijotesca en la poesía contemporánea de Bolivia. Aquí transcribiré únicamente el tercero de la serie, dedicado al inmortal personaje cervantino:

18 Una semblanza del autor puede verse en Quiroz, 2009, pp. 224-228.

19 Soriano Badani, 2007, p. 127.

20 Con este texto López Vidaurre obtuvo el Primer Premio de Poesía en el Concurso Cervantino «Rinconete y Cortadillo en la ciudad de La Paz».

DON QUIJOTE

¡Salve, Quijote, redentor del triste,
sombra inmortal, del Bien sabiduría,
noble adalid de limpia valentía,
tu invocación de luz al mundo viste!

Todo follón que mal poder inviste
en tu pujanza tiene su agonía,
y el desvalido que en tu brazo fía
con la suprema ley su fe reviste.

Tu magra mano traiga la delicia
del pan divino, de la mano pura,
para los que soportan injusticia.

Refugio dulce, cumbre de ternura,
siempre levanta al corazón del hombre
con la inefable gloria de tu nombre²¹.

La «Oración a don Quijote», de Gonzalo Gantier Gantier

Gonzalo Gantier Gantier nació en Sucre en 1930. Licenciado en Ciencias Sociales por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica) y egresado de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca, ocupó diversos cargos en el Ministerio de Educación de Bolivia. Fue Catedrático de la Universidad Católica Boliviana de La Paz, de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz y, posteriormente, de la Universidad Mayor de San Francisco Xavier de Chuquisaca. Falleció en Sucre en 2016. En el ámbito de la creación literaria hay que recordar su libro de poemas *Juventud y canas* (Sucre, Imprenta Universitaria, 1995). Sobre su poesía ha escrito Gabriel Chávez Casazola:

21 La «Invocación...» completa ocupa las pp. 229-233 de la compilación *Cervantes y don Quijote en Bolivia* de Quiroz (2009); este soneto en concreto figura en la p. 230.

La poesía de Gonzalo Gantier, recogida en el volumen *Juventud y canas*, recuerda inmediatamente el tono del romancero español y de la poesía de García Lorca.

Sin embargo, sobre esta inspiración universal, Gantier construye un universo muy personal, expresado en tres vertientes que constantemente juegan a confundirse: una poesía religiosa, en la que alternan las concepciones inmanente y trascendente de la divinidad; una poesía erótica, repleta de imágenes a la par sugerentes y provocativas; y una poesía intimista, autorreflexiva, que se interroga sobre el estar del poeta²².

Del corpus de su producción poética me interesa destacar aquí su «Oración a don Quijote», en la que el personaje cervantino no solo encarna el ideal de la lucha por la igualdad y la justicia, sino que —un paso más allá— es invocado para que se convierta en un líder revolucionario de todos los pobres y explotados de la tierra, pero en especial los de los pueblos de Hispanoamérica. En este sentido, en la tercera estrofa, las referencias a King (Martin Luther King) y Guevara (Ernesto Che Guevara) son bastante transparentes. «Camilo en Colombia» es alusión a Camilo Torres Restrepo (Bogotá, 1929-Patio Cemento, Santander, 1966), sacerdote católico, pionero de la Teología de la Liberación y miembro del grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN). En fin, con «Marcelo en mi patria» entiendo que se refiere a Marcelo Quiroga Santa Cruz (Cochabamba, 1931-La Paz, 1980), político, escritor y profesor universitario que en 1971 fundaría en Bolivia el Partido Socialista (PS-1), del que sería su primer secretario.

Este es el texto completo del poema:

Una nariz de aquelarre
pegada a un rostro cenceño.
La adarga al brazo derecho
y el escudo al otro lado.

Así busca la justicia,
con Fe, Amor y Esperanza,
mi señor, mi don Quijote,
llamado Alonso Quijano.

22 Chávez Casazola, 1999, p. 23.

Así galopa y galopa
desde la meseta hispana,
atravesando los mares,
sin importarle los montes,
ni los ríos, los océanos,
hasta quedarse colgando
en las montañas del Ande.

Eres Camilo en Colombia.
Eres Marcelo en mi patria.
Eres King entre los negros,
y en la América, Guevara.
No te detengas, Quijano,
en este mundo aterrado,
donde los ricos campean
explotando a los de abajo.
¡DESCUÉLGATE DE LOS ANDES!
¡Surca llanos y altiplanos,
que la sangre de estos pueblos,
divididos, separados
por el imperio del Norte,
no tiene sino un color,
ya que todos son hermanos,
desde los charros del Norte
hasta las tierras del gaucho!

¡Descuélgate, mi Señor!
Que es un grito desgarrado
el que surge de los Andes,
en medio de los volcanes,
desde Medellín y Puebla,
desde Tejas y Chicago,
hasta el estrecho del Sur
donde pasó Magallanes.

Las guerras y las tensiones
no suceden entre Estados.
Son unos cuantos señores
con el estómago hartado
que se aferran al poder,

que nos tienen engañados,
sin advertir que los pobres
ya estamos organizados
para empezar otra edad:

¡LA TUYA, ALONSO QUIJANO!
Por eso te lo decimos,
con nuestra sangre en las manos,
con nuestros rostros de sol,
con nuestra escuela sin bancos,
con nuestra piel hecha harapos,
con nuestra gente vendida
al dinero, a los gusanos
aferrados a un poder
que no sale de sus manos...
¡Te lo pedimos gritando
con nuestros dedos crispados,
donde el HOMBRE ya no es HOMBRE,
mucho menos nuestro HERMANO!:

¡Desguélgate, don Quijote,
que estamos ya preparados!

¡Desguélgate, don Quijote,
con tus brazos desgajados,
con tu nariz de aquelarre,
con tus huesos anudados!

¡DESCUÉLGATE, QUE EN LA AMÉRICA
ESTAMOS YA PREPARADOS!²³

«De escudero a caballero», de Eduardo Mitre

Por último, si venimos a fechas más recientes, podemos recordar una composición, «De escudero a caballero», de Eduardo Mitre (Oruro, 1943), poeta, ensayista,

23 Tomo el texto, con ligeros retoques, de la citada antología Poesía chuquisaqueña de fin de siglo XX, pp. 98-100.

crítico y traductor literario, y miembro de número de la Academia Boliviana de la Lengua, en la que ingresó el año 2000 con un discurso sobre *La poesía de Yolanda Bedregal*. Graduado en Derecho por la Universidad de San Simón, de Cochabamba, cursó estudios de postgrado en Literatura en Francia y más tarde se doctoró en Letras en la Universidad de Pittsburgh con una tesis dedicada a *La imagen en Huidobro*. Ha sido profesor de literatura en la Columbia University de Nueva York, en el Dartmouth College de New Hampshire y en la St. Johns University de Queens, Nueva York. Su obra poética está formada por *Elegía a una muchacha* (1965), *Morada* (1975), *Ferviente humo* (1976, con nuevas ediciones en 1978 y 1998), *Mirabilia* (1979), *Razón ardiente* (1982), *Desde tu cuerpo* (1984), *El peregrino y la ausencia. Antología poética* (1988), *La luz del regreso* (1990), *Líneas de otoño* (1993), *Carta a la inolvidable* (1996), *Camino de cualquier parte* (1998), *El paraguas de Manhattan* (2004), *Vitrales de la memoria* (2007), *Al paso del instante* (2009), *Obra poética (1965-1998)* (2012), *La última adolescencia* (2016) y *A cántaros* (2021).

En el poema que nos interesa se da la identificación entre la voz lírica y don Quijote, al que se dirige en apóstrofe, pues ambos han sufrido grandes «encantamientos», que –igual que hace cuatrocientos años, en tiempos del hidalgo manchego– también se producen en «este siglo»:

Así es, noble
y valeroso caballero:

En la venta siniestra
lograron vendernos

gamo por ganso,
puerco por carnero.

Y en la de enfrente, más diestra
y no menos aviesa:

Maravedíes por tiempo,
divanes por sueños.

Entrambas: viento
por molinos de viento,

espejos por realidades
y éstas por nuestros deseos.

¿Habrás visto, vuestra merced,
mayores encantamientos
que en este siglo?²⁴

A modo de conclusión

Las composiciones que he examinado no presentan, por lo general, grandes dosis de originalidad, pues manejan tópicos sobradamente conocidos acerca de don Quijote y su caracterización: ideales caballerescos, defensa de la justicia, etc. Lo mismo sucede, valga decirlo, con los poemas dedicados a Cervantes también por poetas bolivianos (que he tenido ocasión de examinar en otro lugar). Y es que, en efecto, no resulta fácil aportar matices originales al recorrer un terreno tan trillado. Sin embargo, me parece interesante recuperar estos poemas por dos razones: en primer lugar, porque no son, salvo alguna excepción, textos muy conocidos: apenas han circulado y no son fáciles de encontrar, menos todavía fuera del ámbito estrictamente boliviano; pero a pesar de ello —y esta es la segunda razón—, son eslabones de la rica y compleja cadena de las recreaciones quijotescas por todo el mundo a lo largo de los siglos, y no solo en los variados géneros literarios, sino también en distintas artes (pintura, ilustración, música, escultura, cine, cómic, etc.); en el caso concreto que ahora nos ocupaba, la poesía contemporánea de Bolivia. Por todo lo apuntado, y por la universal transcendencia del inmortal personaje cervantino, los textos aquí comentados que evocan poéticamente su figura forman, sin duda, un corpus interesante que merece la pena conocer y tener en cuenta.

Referencias bibliográficas

Arellano, Ignacio, Duilio AYALAMACEDO y James IFFLAND, eds. (2016). *El «Quijote» desde América (Segunda parte)*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).

24 Eduardo Mitre, *Obra poética* (1965-1998), Valencia, Pre-textos, 2012, p. 382. Agradezco a Tatiana Alvarado Teodorika por haberme facilitado este poema, que no conocía.

Ávila Echazú, Edgar (1973). *Resumen y antología de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert y Cía.

Bedregal, Yolanda (1977). *Antología de la poesía boliviana*. La Paz / Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro».

Brioso Santos, Héctor, con la colaboración de José MONTERO REGUERA (2006). *Cervantes y América*. Madrid: Fundación Carolina (Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos) / Marcial Pons Historia.

Carilla, Emilio (1951). *Cervantes y América*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad de Buenos Aires.

Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

Chávez Casazola, Gabriel (1999). «Poesía chuquisaqueña de fin de siglo. Aproximación al concepto y una breve indagación textual». Introducción a *Poesía chuquisaqueña de fin de siglo XX*. Compilación y edición de María Teresa Lema Garrett. La Paz: Plural Editores.

Correa Díaz, Luis (2006). *Cervantes y América / Cervantes en las Américas*. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada. Kassel: Edition Reichenberger.

Correa Díaz, Luis (s. a.). El «Quijote» en América. En línea. https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/default.htm.

De Armas Wilson, Diana (1994). «Cervantes y “la materia de América”». Letras (29-30), 23-38.

Hollweg, Mario Gabriel (1991). *Leonor Ribera Arteaga: vida y obra de un humanista*. Santa Cruz de la Sierra: s. n.

Illades, Gustavo, y James IFFLAND, eds. (2006). *El «Quijote» desde América*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / El Colegio de México.

López Martínez, María Isabel, Rosa Eugenia MONTES DONCEL y Julia DOMÍNGUEZ (2018). *El «Quijote» y América*. Valencina de la Concepción (Sevilla): Renacimiento / Universidad de Extremadura.

Mata Induráin, Carlos (en prensa). «Cervantes en la poesía boliviana contemporánea: algunas calas y glosas».

Mitre, Eduardo (2012). *Obra poética* (1965-1998). Valencia, Pre-textos.

Quiroz, Luis R. (2009). *Cervantes y don Quijote en Bolivia: su imperecedero legado. Con ilustraciones y semblanzas de los artistas y escritores que engalanan el presente compendio*. La Paz: Correos de Bolivia / PROINSA Industrias Gráficas.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española (DLE)*. En línea, <https://dle.rae.es/>. Consulta: 13 de marzo de 2024.

Rivadeneira Prada, Raúl (2009). «Presencia permanente de Cervantes y el *Quijote* en Bolivia». En línea: <https://www.academiadelalengua-bo.org/spip.php?article121>. Consulta: 13 de marzo de 2024.

Rodríguez, Juan Carlos, Álvaro SALVADOR, Ángel ESTEBAN y Luisa CAMPUZANO (2005). *Cervantes y América*. Granada: CERC / Diputación de Granada.

Rodríguez Marín, Francisco (1911). *El «Quijote» y Don Quijote en América*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando.

Sanabria Fernández, Hernando (2009). *Cervantes y don Quijote en la literatura boliviana*. Discurso de ingreso en la Academia Boliviana de la Lengua, leído en el acto de recepción el 26 de noviembre de 1980. Reproducido en Luis R. Quiroz (2009). *Cervantes y don Quijote en Bolivia*. La Paz: PROINSA Industrias Gráficas, 2009. 615-636.

Soriano Badani, Arturo (2007). *Ensayos sobre cultura boliviana*. La Paz: Plural Editores.

Taboada Terán, Néstor (2005). *Miguel de Cervantes Saavedra, Corregidor Perpetuo de la Ciudad de Nuestra Señora de La Paz*. Dibujos de Walter Solón Romero. La Paz: Plural Editores.

Miedo, nostalgia y poder en la narrativa de Leonardo Padura^{1, 2}

| Ana María González Mafud³

| Carlos F. Martí Brenes⁴

UNO

Definitivamente nunca fue mejor formulada ni más necesaria la pregunta que Leonardo Padura se hace antes de comenzar a escribir uno de sus textos. Y es que en *El hombre que a amaba a los perros* su interrogante de «para qué escribo esta novela» se nos revela como una clamorosa búsqueda de la verdad; una reflexión de calado y lucidez existencial. La selección misma del tema de esta brillante obra y la ulterior narración de su compleja trama parecieran conjurar a Nietzsche cuando dijo: «tenemos el arte para no morir de la verdad».

Aunque no se entregó a su escritura hasta pasado el año 2000, ya desde 1989, al visitar la casa de Trotsky en Coyoacán, Leonardo Padura confiesa haber comenzado a barruntar que novelar la historia de ese crimen atroz podría contribuir a esclarecer o quizás exorcizar de forma sustantiva una de las más oscuras incógnitas que venía recorriendo como un fantasma el imaginario progresista. Frustradas sus esperanzas, varias generaciones enroladas vivencialmente con el destino del buque insignia de la utopía socialista del siglo XX, se estarían preguntando las razones del desastre. Y he aquí que la demonización de uno de los líderes más

1 La realización de este ensayo ha sido posible gracias al programa de Investigadores Invitados de la Universidad de Zaragoza del año 2023, concedido a Ana María González Mafud.

2 Este trabajo forma parte del libro en preparación, con el título provisional *Leonardo Padura: la máscara y la huella* cuyos autores son Ana María González Mafud y Carlos F. Martí Brenes.

3 Miembro de la Academia Cubana de la Lengua.

4 Poeta y ensayista.

lúcidos y carismáticos de la URSS y su persecución y asesinato en México en 1940 aparece como el punto de inflexión en la deriva de la práctica socialista de dicho siglo, que no una simple disputa antagónica entre sus líderes por el poder.

El inusual impacto de este libro en el mundo se debe, desde luego, a su excelente trabajo escritural y a la profunda investigación previa. No se nos escapa tampoco cuán cercanas debieron estar las reflexiones de su autor con las de un potencial público lector durante los veinte años que tardó en construir y publicar la novela.

Una vez más, como ocurre con toda su obra, Padura mantiene la cálida cercanía del cronista de los acontecimientos que viven, conocen o deben explicarse sus congéneres. En *El hombre que amaba a los perros* asume esa perspectiva contemporánea utilizando curiosas técnicas, quizás estudiadas por él desde su inmersión en las obras del Inca Garcilaso y de Alejo Carpentier. Ahora ya no es solo cronista de La Habana mantillera de su tiempo, sino que se convierte en el confesor de los penitentes que vagan con sus dudas y las angustias de una fe traicionada en su ideal de redención humana: son los sobrevivientes de los muros ya pulverizados, que habían aislado realidades que no necesitaban ser encerradas, sino ventiladas en el ágora de la historia como bien quiso el criminalizado León Trotski.

A la par de la novela, desde la escritura hasta su aparición, personas de cualquier cultura o idioma, se preguntarían junto con Padura cómo sería posible que un sistema de poder quisiese asesinar ideas y, algo aún más inescrutable, qué fatídico vínculo y qué oscuro misterio unía a un crimen político con una proclamada revolución humanista. Ocurre que con la desaparición de la URSS solo quince días después de su estancia en el escenario sórdido del crimen, Padura se vería atrapado, sin apenas imaginarlo, en una inédita experiencia narrativa absolutamente trascendente.

Por demás, esta obra se inserta *motu proprio* en uno de los ejes que sostienen la estructura de la creación paduriana organizada en torno a temáticas definidas que se van abordando a lo largo del tiempo. Como si se hubiera propuesto a plena conciencia cartografiar el futuro derrotero de su trabajo escritural, las sucesivas novelas de Padura van cubriendo nichos de un entramado narrativo virtual. Lo primero que se advierte es la coherencia estilística y temática de la tetralogía primeriza que logra ser el trazado de un universo por venir. Ahí está

La Habana, allí Conde, así como la nostalgia existencial y la rebeldía ante la absurdidad de la muerte. Pero sobre todo está el PODER con mayúsculas, está la reflexión sobre su naturaleza y su trágica dialéctica con la condición humana en «continuo retorno» nietzscheniano. Y el MIEDO, también con mayúsculas, que genera la violencia inherente al poder. Esas cuatro novelas funcionan al unísono como una imantada piedra fundacional sobre la cual se comienza a edificar la estructura de una meditación de calado filosófico y textura-espacio-temporal bien definida.

DOS

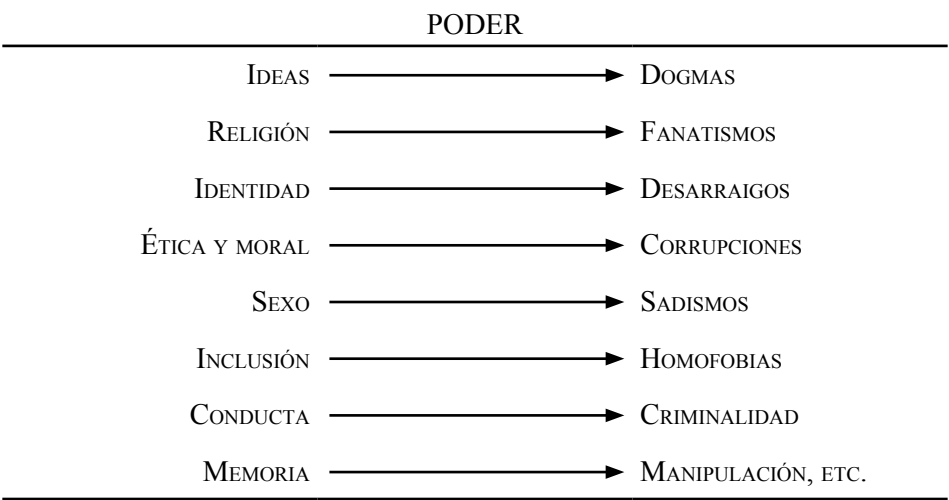
Obviamente, para el escritor Leonardo Padura la búsqueda de la verdad resulta un incentivo escritural de primer orden para desafiar cualquier obstáculo y no cejar en su empeño. Sin embargo, al analizar la obra en pleno desarrollo es posible deslindar los ejes temáticos en torno a los cuales se estructura, desde el entramado argumental hasta las perspectivas del espacio y el tiempo.

Se constata, en primer lugar, una temprana coherencia en el despliegue del campo narrativo que contribuye a delimitar de manera original su espacio, sus protagonistas y una particular causalidad de los planos del acontecimiento. En otras palabras, como ya han estudiado algunos autores y el propio Padura lo ha confesado en sus entrevistas, el relato policial sirve de pretexto para construir una gran crónica social desde La Habana hacia las resonancias universales de su indagación humanista.

Dicho esto, proponemos visibilizar más profundamente la dimensión filosófica que ya en su primera tetralogía lleva a Padura a indagar desde los ángulos más insospechados, que constituyen el núcleo duro de su narrativa: la reflexión existencial del SER y el PODER. A describir esta circunstancia de escritura va dedicado nuestro esfuerzo en un acercamiento que vemos como deconstrucción o prueba de la naturaleza del tejido textual paduriano.

Si bien exponemos los resultados de esta investigación en el capítulo específico de un libro en proceso, conviene discurrir sobre este aspecto que se va ampliando a lo largo de las novelas que escribirá Padura en el transcurso de los años hasta publicar *El hombre que amaba a los perros*, cuyo análisis ahora nos ocupa.

Observamos, en primer lugar, que en el conjunto de sus textos, entrevistas o conferencias, Leonardo Padura reflexiona con gran intensidad y reiteradamente sobre el PODER. Concebido este, desde luego, como ejercicio de la autoridad o el dominio en las relaciones y el devenir social, siempre estructurado. Conviene precisar, sin embargo, que no se trata de un estudio de cómo se construye taxonómica o históricamente, se nutre o justifica el poder, sino sobre todo se lo considera en su proyección filosófica en el sentido de que interviene de manera regular en la conformación o deformación de la actitud humana desde y hacia la ética, la religión, la familia, la sociedad e incluso hacia los instintos humanos más elementales. Pero en principio lo que concierne a la naturaleza criminal de un tipo de poder particular que es el dogmático, puesto que niega y persigue hasta la muerte no solo a hombres concretos, sino a cualquier idea diferente o crítica. Entonces se constata que esas inmersiones narrativas en el poder se convierten en un eje genésico en torno al cual se estructuran de manera transversal los más diversos comportamientos existenciales de las tramas, las peripecias y los personajes:



Desde luego que estas reflexiones continúan expandiéndose en la medida en que Padura se propone nuevos espacios y aventuras escriturales. Es decir, con una obra en plena creación, no es posible una arqueología definitiva. Lo que sí nos ha sorprendido es constatar que sus novelas van ocupando nichos muy visibles en ese mapa preestablecido que se deriva de las perspectivas filosóficas del autor.

Todas ellas colocadas oportunamente en espacios hasta ahora vacíos pero que estaban como a la espera de ser escritas para un cometido específico en esa concepción del mundo de Padura.

Por lo pronto, es posible configurar una particular axiología en torno a la reflexión sobre el poder y su naturaleza criminal, cuyos ejes estarían representados de la manera siguiente:

REFLEXIÓN SOBRE LA NATURALEZA CRIMINAL DEL PODER

IDEAS	—————➔	PODER (STALIN-TROTSKI)
DESTINO	—————➔	PODER (VIRGEN NEGRA)
SEXO	—————➔	PODER (YARINI)
MORAL	—————➔	PODER(MÁSCARAS INDECENTES)
ARTE	—————➔	PODER (REMBRANDT)
RELIGIÓN	—————➔	PODER (JUDÍOS, CATÓLICOS, SANTEROS, ETCÉTERA)
IDENTIDAD	—————➔	PODER (HEREDIA)
EMIGRACIÓN	—————➔	PODER (ÍTACA, POLVO)
MEMORIA	—————➔	PODER (EL TIEMPO)
IDENTIDAD Y PATRIA	—————➔	PODER (HEREDIA)
PASADO	—————➔	PODER- CUBA AÑOS 50 (LA NEBLINA)

Según apreciamos, el despliegue escritural transcurre con la narración de historias que van dando cuerpo a los temas ya mencionados. Para ello, el autor ubica a su narrador en un cronotopo específico que le da mayor visibilidad y verosimilitud a la trama argumental. Pero lo que sí resulta sorprendente es el original modo con el que Padura resuelve el tránsito entre los distintos planos espaciales y temporales, cronotópicos, de su literatura. Se trata del uso del MIEDO y de la NOSTALGIA como recursos narrativos para pasar de uno a otro plano. Esa Nostalgia y ese Miedo aparecen e intentan resolverse u objetivarse en un espacio

específico que es La casa: sea la del flaco con Conde o la de Tamara o Yarini, entre otras; o las de Iván, Daniel y la trágica casa azul de Diego y Frida en *El hombre que amaba a los perros*. Y una vez allí la fabulación, devenida meditación, transcurre durante los encuentros de los amigos o la familia. Recursos como las comidas, el ron, las historias personales, las reflexiones sobre la generación, las frustraciones, los amores y desarraigos, son verdaderas sombras nostálgicas que se proyectan simulando una especie de Cueva de Platón: allí se conforman, distorsionan y se animan las ideas. Generalmente se entra a esa casa-cueva para meditar en una atmósfera de nostalgia o miedo. De ella se sale ya con un cambio que conduce hacia otro plano narrativo que se va retomando y así en lo adelante.

La cápsula ficcional de la Nostalgia permite trasvasar los planos espaciotemporales que son tres en *El hombre que amaba a los perros*; el Miedo, por su parte, viene a regular la estrategia del acontecimiento en su despliegue de acciones. En otras palabras, se desata la peripecia de los personajes o se los paraliza en la inacción del terror. No es un comodín, porque es una técnica como lo es en sí mismo el Miedo en su consideración filosófica para Albert Camus. Recuérdese que Iván, el veterinario cubano que atesora las hilachadas confesiones del asesino Mercader, es incapaz de escribirlas por puro miedo y solo cuando su mujer como un azote rebelde lo enfrenta a ese miedo es que se logra continuar la trama.

Nostalgia y miedo son verdaderos resortes que Padura usa con notable destreza para combinar los planos narrativos y trasladarse de un espacio y de un tiempo a otro. Véase otro ejemplo clarísimo y desarrollado con una técnica idéntica a la que acabamos de ver, pero usando la nostalgia: nos referimos a cuando Trotski recuerda hechos pasados e inmediatamente la acción sale de la Casa Azul y se desplaza a la guerra de España⁵. Así logra ir tejiendo la urdimbre y captar todo el interés del lector a la vez que matiza de forma trágica no solo a sus personajes, sino también al acontecimiento.

Padura reconoce en diversas entrevistas su fuente en el pensamiento existencialista. Y lo cierto es que en esta novela, como en otras, está presente aquella afirmación de Albert Camus que nombra el siglo XX como el siglo del miedo al cual

5 Leonardo Padura. *El hombre que amaba a los perros*. Tusquets editores. 2009. ISBN: 978- 84-8383-136-6, pp. 224-225.

define como una técnica: «Vimos mentir, envilecer, matar, deportar, torturar y cada vez que sucedía era imposible persuadir a los que lo hacían de no hacerlo, porque estaban seguros de sí mismos y porque no se persuade a una abstracción, es decir al representante de una ideología»⁶.

La reflexión existencial es un instrumento estético absolutamente consciente del autor en función de que su narrador pueda ir construyendo la historia que desea contar. Es decir, no es ya una disquisición filosófica, sino una condición *sine qua non* para reflejar una verdad, que es la sociedad que ha surgido como resultado de los acontecimientos más trascendentes y hasta traumáticos del siglo XX. Se trata del arco histórico desde la Revolución bolchevique hasta la realidad cubana posterior a la caída del muro y a la desaparición de la Unión Soviética.

De nuevo Camus se nos presenta como trasfondo de esa atmósfera de sombras trémulas proyectadas esta vez no sobre una pared, ni sobre un muro, sino sobre el propio texto que el autor va naturalizando como si sometiera a deconstrucción el mito y la experiencia vivencial de sus personajes:

...vivimos en el terror porque ya no es posible la persuasión, porque el hombre fue entregado por completo a la historia y no puede volverse hacia esa parte de sí mismo, tan verdadera como la parte histórica, y que reencuentra ante la belleza del mundo y de los rostros; porque vivimos en el mundo de la abstracción, el mundo de las oficinas y de las máquinas, de las ideas absolutas y del mesianismo sin matices. Nos asfixia esa gente que cree tener la razón absoluta, ya sea con sus máquinas o con sus ideas...⁷

Por su parte, la nostalgia no es en Padura una melancolía. No es en absoluto una condición paralizante o de infructuoso encierro y victimismo. Es sí, mutilación, añoranza, pensamiento y hasta curiosidad por sociedades y tiempos pasados, que van desde el esplendor de la Revolución bolchevique hasta la realidad cubana de la farándula de los años 50 y el mundo de los casinos, de la mafia y el cabaré, como también, por qué no, el ámbito de la adolescencia en el preuniversitario.

6 Albert Camus. *Ni víctimas ni victimarios*. Ediciones Godot, Colección Exhumaciones. Filosofía. Argentina, 2014. «El siglo del miedo», p.6. ISBN 978-987-1489-79-4

7 Ídem. pp. 6-7

Pero obsérvese que esa nostalgia también sirve para caracterizar aquella utopía que ya no lo será, pero que en su momento fue absolutamente deseada, hasta el punto de dejar la piel por ella.

Se conoce que el *damnatio memoriae* se practicaba en Roma para condenar al olvido a un enemigo del estado una vez muerto. En el caso de Trotsky, ocurre que a este enemigo se le asesina, es decir, no solo se le condena al olvido, sino también a la muerte. Modalidad diabólica propia de las prácticas estalinistas.

En toda la obra de Padura, la nostalgia no es destructiva como puede ser la melancolía, porque revive, apela a la memoria con nuevas y fértiles sentimentalidades muy visibles en *La neblina del ayer*. Tanto es así, que incluso Conde es capaz de sentir una nostalgia ajena cuando imagina y da cuerpo a la Cuba de los años 50. También, en ocasiones, se visualiza como un cierto grado de invalidez o de mutilación. Nos referimos a la discapacidad de Carlos; al poder negado a Trotsky; la Patria ausente de Heredia; los fondos perdidos de una biblioteca espectacular; la literatura que no ha podido hacer Conde; la falsificación de un cuadro; la identidad oblicua de una máscara, y así sucesivamente. Porque también ocurre que esa nostalgia que nos traslada de un espacio y un tiempo a otro está reforzada con recursos dialógicos de remembranza bajtiniana, pero absolutamente originales, porque en verdad son formas con las que el narrador apela a un diálogo intergeneracional con los lectores. Díganse tópicos como el ron, las comidas, la violencia, el sexo, la muerte, el solar, la amistad, el amor, la soledad, entre otros. En definitiva, aquí la nostalgia es porosa y fluida, nunca una noción o sentimiento fosilizado. Conde se instala en su mundo libresco con resonancias de Quijote en la Habana Vieja, como Trotsky se estremece con la nostalgia del sexo juvenil en su absurdo disfraz de Don Juan reflejado en azul sobre las paredes de la casa de Coyoacán.

Desde este ángulo, también Camus puede ser referencial sobre todo en la condición de la absurdidad, la rebeldía y finalmente la tarea inexcusable, interminable y asumida como un destino. Dice Camus:

Lo que más impresiona en el mundo en que vivimos es, primeramente y en general como que la mayoría de los hombres (salvo los creyentes de todo tipo) están privados de porvenir. No hay vida valedera sin proyección hacia el porvenir, sin promesas de maduración y de progreso. Vivir contra una pared es

una vida de perro. ¡Y bien! Los hombres de mi generación y de la que ingresa hoy en los talleres y las facultades vivieron y viven cada vez más como perros.⁸

¿Sería necesario explicar lo bien que se ajusta esta reflexión de Camus al diálogo entre generaciones a través del espacio y el tiempo en la obra de Padura?

TRES

De esta suerte, *El hombre que amaba a los perros* no es un eslabón aislado en el conjunto de la obra de Leonardo Padura que está, por supuesto, en pleno desarrollo. Se trata, por el contrario, de una novela escrita para reflexionar sobre la naturaleza criminal de un poder dogmático históricamente existente que, como veremos, ocupa uno de los ejes precisos en las coordenadas del mapa narrativo de Padura.

En otras palabras, ese vínculo entre el poder y el crimen de estado que se practica con Trotski, y se proyecta hacia la práctica socialista del siglo XX, estaría y está entre los propósitos de su permanente necesidad de la escritura.

En los años en que se trabaja esta novela ya se habían removido de manera definitiva los cimientos y la estructura misma del edificio que antes permanecían inalterables. Sin embargo, *El hombre que amaba a los perros* sobrepasa con creces cualquier encasillamiento histórico y desborda la narrativa del acontecimiento gracias a que superpone la trama a un trasfondo de ideas de gran envergadura filosófica. A medida que avanzamos en su lectura vamos asociando ideas y confrontando conceptos en un proceso indagatorio muy auténtico y ajeno a toda frivolidad o superficialidad.

Con una prosa de ricas reminiscencias carpenterianas, sobre todo en la construcción musical del período y en una barroca sucesión de oraciones subordinadas perfectamente justificadas y muy melódicas, su lectura nos convoca a un diálogo inteligente y culto.

8 Albert Camus. *Ni víctimas ni victimarios*. «El siglo del miedo» p.5 Ediciones Godot, Colección Exhumaciones. Argentina, 2014. ISBN 978-987-1489-79-4 1. Filosofía.

De hecho, el deslizamiento ficcional sobre unos ejes de extraordinaria fidelidad a la historia, coloca a esta novela en la saga de otras como *Sinunhé*, el egipcio de Mika Waltari o en su vertiente biográfica en *El nacimiento de un mundo* de Waldo Frank. La manera que tiene Padura de relacionarse con el mundo histórico real a través de la investigación y la memoria y anclarlo finalmente en un presente cotidiano y hasta pedestre, resulta una brillante contribución a la novela de nuestro tiempo. Sin una dimensión profundamente filosófica y desde una perspectiva de compromiso histórico del narrador, junto a la vida que van cobrando los personajes, esta novela no hubiera sobrepasado la crónica periodística de un asesinato político.

Lo que se propuso y ha logrado Leonardo Padura es un relato que se ajusta al suspenso para un destinatario de pocas exigencias culturales o curiosidad intelectual. Pero al propio tiempo *El hombre que amaba a los perros* está escrita para implicarse con lectores más exigentes y sobre todo con aquellos que conocieron los avatares de la experiencia socialista o compartieron desde cualquier lugar del mundo los ideales de progreso que recorrieron el planeta. Son esos mismos lectores que en su juventud habían militado y luchado fielmente por los ideales emancipadores del siglo XX. La profundidad conceptual y la capacidad de sugerir, concebir analogías y descubrir símbolos del texto novelesco, implican para el receptor un ejercicio de búsqueda incesante en posibles vivencias e interpretaciones personales.

Tras agotar al lector policiaco ingenuo, Padura ha impactado en toda la línea con el lector cómplice; de hecho, le permite y facilita compartir, a su ritmo y respiración de narrador, toda la peripecia del acontecimiento y le sugiere innumerables formas de apropiarse de una comprensión más honda y de mayor envergadura. Cabe señalar finalmente que la maestría de Padura se advierte en cómo va desgranando la conjetura y amplía los caminos hacia una red de interpretaciones autobiográficas que el público seguramente agradecerá. Quien lea a Padura, podrá tener el privilegio de conocer asuntos de gran relevancia histórica escamoteados por las turbulencias políticas conocidas, y también le estará permitido mirarse en el espejo de su naturaleza ideológica.

Sin pretender estudiar aquí una dimensión semiótica del texto, sí es necesario destacar en esta novela la polifonía de contextos (ideas + hechos) que busca una apropiación de interpretaciones para receptores muy diversos. Tanto es así que

llega el momento en que el lector tiene ante sí no solo una novela histórica sino también una novela filosófica y un relato biográfico, todo ello enmarcado en una gran crónica de época. Aquí no hay retórica cosmética ni máscara textual, solo hechos y ficción entrelazados en busca de una verdad que está en la representación que se hace el lector por sí mismo. Justo es el momento en que el texto adquiere la dimensión de la metáfora y sale del control de su autor para comenzar su recorrido polisémico y multigeneracional. La gran revelación de la novela ocurre cuando los lectores que han buscado información sobre Trotsky y un crimen, de pronto se encuentran inmersos en el período histórico que concluye en la glásnost y la ulterior desaparición de la URSS.

FINAL

Una lectura minuciosa de las novelas de Padura conduce a los sentimientos humanos hegemónicos en la atmósfera que caracteriza y personaliza a este autor, como ya han considerado otros estudiosos.

Pues bien, observamos aquí con sorpresa que tanto el miedo como la nostalgia son una suerte de cápsulas o motores desencadenantes que usa el autor para mover a su narrador de un plano a otro y luego a otro y otro más. Se nos ocurre pensar que son puntos de un tejido y que como tales armonizan: todo el espacio y el tiempo transitan, discurren, evolucionan cuando se expresa o se expone el miedo o cuando se siente o aparece la nostalgia. Todo como si la nostalgia, por un lado, aportara su obligada naturaleza temporal y el miedo absorbiera la condición espacial, por ser productor en sí mismo de la atmósfera de un relato.

Estamos, pues, ante la técnica paduriana: NOSTALGIA=TIEMPO Y MIEDO=ESPACIO. Este descubrimiento en *El hombre que amaba a los perros* es, por ejemplo, el miedo que inicialmente siente Iván y que lo paraliza para publicar o intentar escribir la información que ha obtenido de Mercader. En consecuencia, también desencadena el tránsito hacia el otro plano de la narración que corresponde a la vida de Trotsky. Es una larga sucesión de cadenas narrativas que usan estos imanes ficcionales, con los cuales se marcan los tránsitos de los cronotopos encriptados en el texto. Se trata, en síntesis, de que el solo hecho de descubrir y usar eficientemente el nostálgico transcurso y la atmósfera del miedo bastarían para colocar a Padura entre los imprescindibles narradores de la novela moderna.

Y algo todavía más sugerente, es el uso que hace Padura de los espacios cerrados para desencadenar fundamentalmente las claves de la nostalgia. Las casas serán siempre el escenario elegido por el narrador para que los personajes expongan sus mutilaciones: así la invalidez del flaco, la aspiración truncada de Conde de ser escritor, la religiosidad abortada de Candito, pero también la nostalgia de Trotski en el escenario carcelario de su casa. En la medida en que el narrador lo necesita aparecen otros espacios similares como la casa de paredes resquebrajadas de Iván; la mansión de la biblioteca; la central de policía; el piso de la profesora del pre; la casa del dirigente, la empresa...

Entonces, hay razones suficientes para que el terror y la nostalgia se proyecten sobre nosotros con iluminaciones de la cueva de Platón: espacio instalado por oficio narrativo en una de las casas donde discurre la vida de los personajes; y circulen las transgresiones que confluyen y nos recuerdan que estamos condenados, como Sísifo, a empezar de nuevo.

El terror, pequeño o grande, viene entonces a coronar la Revolución. Cada rebeldía es nostalgia de inocencia y llamada hacia el ser. Pero la nostalgia toma un día las armas y asume la culpabilidad total o sea el crimen y la violencia.⁹

Esta novela es la espléndida crónica de todo un siglo signado por el imaginario de la utopía socialista; ahí están las nostalgias de sus comienzos y desaparición final: el pavor, el miedo y el caos de una época histórica. Y están los sobrevivientes y hasta los que nacerán en los años venideros y reclamarán para sí cómo ocurrieron los hechos.

9 Ídem. p.102

La cultura Suhrkamp y sus curiosas derivaciones

| H. C. F. Mansilla

Inspirado por un sentimiento vigoroso de nostalgia, hice y hago lo previsible y lo habitual en mi caso: una visita de inspección a mi modesta biblioteca. Qué hastío, dirán mis adversarios, qué falta de originalidad. Me encontré con una cantidad muy elevada de revistas y libros alemanes de orientación izquierdista, que adquirí a partir de 1962. En cada libro estaban sedimentadas tantas ilusiones y esperanzas, tanta fe en un futuro brillante para la humanidad. Sin ser nunca socialista, a los veinte años yo también compartía ese anhelo de mejora y renovación, esa sed de infinito. Lo específico de mi caso es que el depósito de los recuerdos me muestra implacablemente que el desencanto estaba y está siempre muy próximo: *literalmente a la vuelta de cada página*. Mis enfermedades psicosomáticas y mis dolencias recurrentes se deben probablemente a que mi alegría por cada nueva adquisición duraba y dura muy poco. Los libros, esos objetos tan amados y consultados en innumerables ocasiones, me ocasionan también un fuerte rechazo a la inmensa mayoría de los proyectos humanos de crear un mundo mejor. Este ha sido mi destino. Ahora, en la ancianidad, me doy cuenta de las miles de horas y de los miles de marcos alemanes que he gastado inútilmente mediante la adquisición de libros y revistas.

En la época universitaria compraba regularmente *Kursbuch* (inspirado entonces por Hans Magnus Enzensberger) y *Das Argument* (dirigido por Wolfgang Fritz Haug), porque eran revistas de posesión obligatoria entre los estudiantes de filosofía y ciencias sociales. A propósito digo *de posesión* y no de lectura obligatoria porque con los años me di cuenta de que mis amigos y conocidos tenían una buena cantidad de material impreso que permanecía virgen en sus amplias bibliotecas. En 1967 unos compañeros de la universidad me visitaron y me reprocharon indignados la «carencia de literatura seria» en los estantes de mi habitación en una residencia estudiantil. Lo mismo me dijeron las enamoradas de aquella época. Entonces me dediqué a comprar números sueltos de las muchas revistas

progresistas de aquellos tiempos (*Alternative, Die Dritte Welt, Frankfurter Hefte, Freibeuter, Prokla, Roter Stern* y muchas otras) y, por supuesto, las publicaciones de la editorial Suhrkamp. *Das Argument* y *Kursbuch* eran medios de comunicación originales, brillantes y a la moda del día en aquella hermosa década de 1967 a 1977. Con el tiempo se transformaron en revistas mediocres y previsibles, no muy diferentes del resto de publicaciones con ligero aire cultural. Lo mismo le pasó a la *Revista de Occidente* en Madrid y al gran semanario alemán *Die Zeit* (Hamburgo), del cual fui devoto lector durante treinta años.

Hasta hoy soy probablemente un entusiasta de la «cultura Suhrkamp», como llamé *George Steiner* a aquel fenómeno¹. Hay que señalar que Steiner elaboró un notable elogio de Theodor W. Adorno —con algunas ambivalencias— en el ensayo donde acuñó el término de *cultura Suhrkamp*, pero dejó entrever un cierto malestar frente a las prácticas editoriales de Suhrkamp. Tengo una infinidad de ejemplares de todas las series internas de esta editorial (edition suhrkamp, Bibliothek Suhrkamp, suhrkamp taschenbücher, suhrkamp taschenbücher wissenschaft, suhrkamp wissen). Cientos de mis libros provienen hasta hoy de Suhrkamp, que sigue siendo la editorial alemana más importante en los campos de la filosofía y las ciencias sociales. A Suhrkamp le correspondió el gran mérito, a partir de 1950, de difundir a los autores críticos perseguidos o acallados por el nazismo y por una Alemania conservadora y anticosmopolita, y lo hizo brillantemente, con una mixtura poco usual de habilidades comerciales, buen olfato por las preferencias del público juvenil y temprana predisposición a las novedades extranjeras. Es la editorial de la Escuela de Frankfurt y de corrientes afines. El trabajo de la editorial ha sido pionero e interdisciplinario: ha diluido las barreras tradicionales entre ciencia y literatura, entre filosofía y arte y entre teoría social y periodismo de calidad. Pero es también la institución exitosa que ha establecido una especie de *tiranía de la novedad*: encumbra por un tiempo a autores mediocres y ensombrece a aquellos talentos que merecerían un destino mejor. Todo ello por obedecer a modas circunstanciales que prometen prestigio intelectual y réditos económicos. Con pesadumbre me percaté de la enorme cantidad de banalidades —cientos de títulos por año— que también publicó y publica aún Suhrkamp.

1 George Steiner, *Adorno: Love and Cognition*, en: TIMES LITERARY SUPPLEMENT (Londres) del 9 de marzo de 1973, pp. 253-255, aquí p. 255.

Muy tempranamente, desde los primeros años de la década de 1960, Suhrkamp sacó a la luz obras más o menos críticas sobre el socialismo realmente existente, sobre las sociedades en transición entre capitalismo y socialismo y sobre los «movimientos de liberación» en el Tercer Mundo. Leí miles de páginas e hice cientos de anotaciones. Hoy, más de sesenta años después, me invade un ramalazo de tristeza. Fueron mis mejores años. Y ahora tengo que admitir y reiterar: fue una pérdida de tiempo y dinero. Los autores de estos libros, con muy pocas excepciones, no analizan hechos específicos de esos tiempos y aquellas tierras mediante datos empíricos y estudios concretos, sino discuten con mucha erudición y laboriosidad una cuestión que ahora parece trivial: ¿Qué se puede decir de aquellos regímenes y experimentos aplicando las teorías originales de Marx y Lenin? Reconozco que esos autores eran, en general, partidarios de una aplicación relativamente crítica y humanista de la doctrina de los Padres Fundadores. No eran stalinistas ni dogmáticos. El lector comprenderá inmediatamente porqué pongo mayúsculas en estas palabras. *Eduard Bernstein*, el primer marxista crítico y albacea de Engels, habló de Marx como una «imponente figura paternal», a la cual era muy arduo reprochar alguna pequeña cosa y cuya sombra oscurecía a otros pensadores². En el seno del Partido Socialdemócrata Alemán, Marx y Engels eran considerados como los abuelos intocables y siempre vigentes, aunque pocos llegaban a leer sus difíciles obras. Sin abandonar el marxismo, el «revisionista» Bernstein tuvo el gran mérito de exponer cuidadosamente la tesis de que el pensamiento de Marx era inseguro e inconfiable en relación con las metas del movimiento socialista a largo plazo³. Uno de los primeros reproches ideológicos a Bernstein partió de *Rosa Luxemburg*, quien, pese a su espíritu crítico, afirmó la validez intangible de todos los pronósticos de Marx en torno al desarrollo de la economía capitalista, secundó la tesis de la polarización incesante de clases y la pauperización creciente del proletariado, y confirmó lo que los marxistas creían entonces: la inutilidad de toda labor parlamentaria (el

2 Eduard Bernstein, *Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie* (Las condiciones previas del socialismo y las tareas de la socialdemocracia), Reinbek: Rowohlt 1970 [1899], pp. 199-218.

3 Ibid., pp. 219-232.- Sobre esta temática cf. el instructivo ensayo de Manuel Pastor, *Una revisión del revisionismo: la teoría política de Eduard Bernstein*, en: REVISTA DE POLÍTICA COMPARADA (Madrid / Universidad Internacional Menéndez Pelayo), N° VIII, primavera de 1982, pp. 67-78.

«cretinismo» legislativo) y el carácter meramente «formal» de la burocracia «burguesa»⁴. Reitero aquí las opiniones de Rosa Luxemburg porque representan los lugares comunes que tuve que escuchar durante largos años en boca de marxistas alemanes y latinoamericanos.

Hasta yo, un muchacho ingenuo que venía del Tercer Mundo, me daba cuenta de la erudición de los autores de la casa Suhrkamp y de sus habilidades exegéticas. Ellos habían leído a todos los marxistas anteriores y eran notables expertos en detectar sus simplificaciones y errores. Estos ejercicios de una hermenéutica muy compleja y sutil no contribuyeron, empero, a entender las sociedades de Europa Oriental o las guerras civiles en Asia y África. Aquí se aplica lo que dijo Shakespeare en el *Hamlet*: palabras, palabras, biensonantes, eufónicas, a la moda del día, convincentes a primera vista, pero meras palabras al fin y al cabo.

En 2024 volví a leer o, en la mayoría de los casos, pasé la vista cuidadosamente por aquellos textos. Hoy me resultan tediosos, anticuados, dogmáticos, faltos de casi todo sentido crítico, basados en ilusiones y en apreciaciones infantiles. Desde un principio me pareció una adquisición inútil, pero no quería quedar mal ante mi enamorada de entonces y ante los amigos, todos izquierdistas. Me dejé influir por ellos, pese a que entonces leí los hermosos ensayos de Plutarco: *Cómo distinguir a un adulator de un amigo* y *Sobre la charlatanería*. Y también me decía a mí mismo: tal vez se descubra un valor testimonial en esos libros, que en el futuro podrían ser vistos como ejemplares interesantes para un archivo o un anticuario. Nada de eso sucedió. Mis palabras dejan entrever un cierto malestar, tal vez rabia, que ante los ojos ajenos aparece como algo inofensivo y baladí. Tengo, por consiguiente, sentimientos encontrados y contradictorios con respecto a mi propia biblioteca. Por un lado considero que los libros son el invento más noble y más grande que han creado los seres humanos. Por otro detesto las obras de autores llamados progresistas, que me han costado tiempo y dinero y no me han ayudado a comprender mejor mi mundo. Una parte importante de mi vida puede

4 Rosa Luxemburg, *Massenstreik, Partei und Gewerkschaften* (Huelga de masas, partido y sindicatos) [1906], en: Rosa Luxemburg, *Schriften zur Theorie der Spontaneität* (Escritos sobre la teoría de la espontaneidad), edición de Susanne Hillmann, Reinbek: Rowohlt 1971, pp. 89-161, aquí p. 147; Rosa Luxemburg, *Sozialreform oder Revolution* (Reforma social o revolución) [1897], in: *Schriften...*, *ibid.*, pp. 7-67, aquí p. 36.

ser vista, entonces, como una simple pérdida de tiempo. Es un tema ridículo para otros y doloroso para mí.

A riesgo de brindar una visión arrogante de mí mismo, asevero que desde el primer momento estaba casi seguro de que esta literatura «progresista» tenía algo de exageración, por una parte, y de falsedad, por otra. Las enseñanzas de mis profesores en la universidad y la lectura de obras críticas sobre los experimentos socialistas terminaron por convencerme de que esta literatura ha constituido una forma refinada de auto-engaño. La coleccioné, sin embargo, porque pensé escribir una extensa crítica del socialismo realmente existente, especialmente sobre la cultura política de los países socialistas y acerca de las doctrinas que acompañaban a estos regímenes. No llegué a realizar este proyecto vital, que lo denominé así porque debería haber conformado mi obra intelectual más importante. Mi disertación doctoral de 1973, publicada ese mismo año como libro en idioma alemán, analizaba la ética oficialmente propagada en el ámbito socialista (en la Unión Soviética, la República Democrática Alemana y Cuba) y sus nexos con la realidad cotidiana y estaba proyectada como una especie de introducción y de ejercicio previo al asunto mayor ya mencionado⁵. El colapso del sistema socialista mundial en 1989-1991 convirtió este propósito en algo obsoleto e innecesario. Desde entonces dediqué mis energías a estudiar la cultura política del autoritarismo en América Latina.

¿Por qué me pareció que había un poderoso sustrato de exageración y falsedad en aquella literatura? Desde 1945 ya había una enorme masa de información fidedigna y de libre acceso en torno a los experimentos socialistas y a la teoría marxista, y seguir alabando esos regímenes y esta doctrina representaba un modo de ceguera pueril. Ninguno de los autores progresistas – ni siquiera los grandes representantes de la Escuela de Frankfurt – vio o quiso ver la naturaleza totalitaria y la debilidad intrínseca de los regímenes socialistas en Europa Oriental, que estaban sostenidos sólo por la fuerza de las armas soviéticas. Ninguno vio o quiso ver que las masas de los trabajadores no se adherían a los ideales marxistas de la solidaridad y el internacionalismo, sino a burdas concepciones de nacionalismo y conservadurismo, que salieron a flote, paulatina pero inexorablemente, a partir de 1990.

5 H. C. F. Mansilla, *Systembedürfnis und Anpassung. Zur Kritik sozialistischer Verhaltenssteuerung* [Los requerimientos del sistema y la adaptación. Crítica a los métodos socialistas de control social], Frankfurt: Athenäum 1973.

De todas maneras: terminé comprando y leyendo una enorme cantidad de literatura que estaba en boga en aquellos años. Son los autores que acompañaron mi juventud: Wolfgang Abendroth, Louis Althusser, Hans-Georg Backhaus, Ernst Bloch, Cornelius Castoriadis, Walter Euchner, Ernst Fischer, Helmut Fleischer, Peter Gäng, Jürgen Habermas, Günther Hillmann, Hans Heinz Holz, Jürgen Horlemann, Claude Lefort, Henri Lefèbvre, Herbert Marcuse, Oskar Negt, Claus Offe, Nicos Poulantzas, Reimut Reiche, Helmut Reichelt, Hans Jörg Sandkühler, Alfred Schmidt y Dieter Senghaas. Todos eran intelectuales adscritos a un marxismo humanista, moderno, pluralista y abierto a los nuevos desarrollos, pero marxismo al fin y al cabo. Aquí no menciono a ningún entusiasta dogmático de la revuelta estudiantil de 1968 y a ningún representante de los «movimientos de liberación» del Tercer Mundo, cuya «filosofía» era y es casi inexistente y cuyo nivel teórico era y es deplorable. Los autores que acabo de enumerar se distanciaban orgullosamente del marxismo dogmático de la Unión Soviética y de los países satélites. Sólo nombro a pensadores importantes de Europa Occidental y a los corifeos de las universidades y del ámbito de las grandes editoriales. Todos, menos Habermas, resultaron una desilusión. Ninguno de ellos logró esbozar un buen programa político de acción práctica y de índole realista. Ninguno de la nómina precedente, nuevamente con la excepción de Habermas, generó un enfoque efectivo para comprender realmente el mundo contemporáneo. Sus textos sólo alimentaron ilusiones.

Me detengo brevemente en *Jürgen Horlemann* y *Peter Gäng*, porque ambos escribían sobre el Tercer Mundo y América Latina y porque tuvieron una cierta importancia e influencia en torno a las teorías posteriores de la descolonización y doctrinas radicales afines⁶. Peter Gäng era un muchacho de gran encanto personal y elegancia aristocrática. Ya antes de la revuelta estudiantil de 1967, Gäng había publicado libros y estudios sobre la historia del Tercer Mundo, sobre todo acerca de Vietnam, que alcanzaron una extraordinaria difusión. Paradójicamente este autor dejó de escribir sobre Vietnam cuando los comunistas derrotaron a

6 Jürgen Horlemann / Peter Gäng, *Vietnam. Genesis eines Konflikts* (Vietnam. Génesis de un conflicto), Frankfurt: Suhrkamp 1967; Peter Gäng / Reimut Reiche, *Modelle der kolonialen Revolution. Beschreibung und Dokumente* (Modelos de la revolución colonial. Descripción y documentos), Frankfurt: Suhrkamp 1967; Jürgen Horlemann, *Modelle der kolonialen Konterrevolution* (Modelos de la contrarrevolución colonial), Frankfurt: Suhrkamp 1968.

los norteamericanos y establecieron un régimen socialista, que, a los pocos años y siguiendo el ejemplo chino, se transformó en un sistema capitalista habitual, preservando el autoritarismo convencional en la esfera política. Entonces se le acabaron los argumentos a Peter Gäng, quien retornó al budismo de su primera juventud y se consagró exclusivamente a elaborar textos sobre el budismo tántrico y sus aspectos erótico-místicos.

Hasta las formas de expresión de estos intelectuales tienen impresas las marcas limitantes de su tiempo: hoy nos parecen debates algo abstrusos en torno a asuntos subalternos y casi mezquinos que no concitan nuestro interés. ¿Quién se acuerda hoy de los grandes temas de entonces, como la estructura lógica del concepto de valor⁷ en la obra del Gran Maestro y cosas similares, enrevesadas y repetitivas hasta la saciedad? Los más lúcidos entre ellos, sin mostrar una genuina originalidad, reiteraban las «verdades» consagradas desde hace generaciones: El peor socialismo es mejor que el capitalismo más razonable; hay que abolir la propiedad privada sobre los medios de producción como la panacea socio-política más adecuada; la auténtica revolución será realizada por los proletarios; la democracia parlamentaria pluralista es un mero ardid del «capitalismo» para eternizarse en el poder; el futuro demostrará la fuerza explicativa del marxismo; y una larga retahíla de certidumbres afines.

¿Quién recuerda ahora a los grandes teóricos universitarios, a los Backhaus, Eucken y Reichelt? Todos ellos, sin excepción, exhibían una arrogancia similar: habían estudiado y comprendido a cabalidad al Maestro Fundador, lo que los elevaba sobre el nivel de los mortales comunes y corrientes. Era la misma soberbia de los monjes medievales que habían leído y entendido el mensaje evangélico mucho mejor de lo que el propio Jesucristo lo había hecho. Lo que generaban y alcanzaban estos pensadores era una dimensión metateórica. Este concepto, por sí mismo ya confuso, pretendía establecer un ámbito de los esfuerzos intelectuales que iba a perdurar durante siglos y milenios porque sus autores se habían adelantado a lo que el Maestro Fundador podría haber dicho sobre el futuro. *Era la*

7 Hans-Georg Backhaus, *Materialien zur Rekonstruktion der Marxschen Werttheorie* (Materiales para la reconstrucción de la teoría marxista del valor), en: Hans-Georg Backhaus et al. (comps.), *Gesellschaft. Beiträge zur Marxschen Theorie Bd. 11* (Sociedad. Aportes a la teoría marxista vol. 11), Frankfurt: Suhrkamp 1978, pp. 16-117.

cultura Suhrkamp en su máximo esplendor. El marxismo de estos señores, el único auténtico, iba a brillar para siempre con una luz exhaustiva y definitiva porque había sido enriquecido por los esfuerzos intelectuales más notables del mundo entero. Ellos habían devuelto a Marx su verdadera lengua e intención porque habían comprendido al Maestro Fundador mejor de lo que él se entendió a sí mismo.

Por ello no es sorprendente que con el paso del tiempo muchos de ellos hayan adoptado las ideas relativistas y la terminología postmodernista de décadas posteriores. Y, por supuesto, ninguno de estos autores se atrevió a criticar a fondo a Karl Marx y a los regímenes socialistas realmente existentes. Pido disculpas por la siguiente comparación, pues los intelectuales marxistas de Occidente querían también establecer una verdad indubitable. De índole burda, pero estructuralmente similar era la popular serie publicada en la Unión Soviética: *Física a la luz del marxismo*, *Química a la luz del marxismo*, y así cientos de títulos que abarcaban casi todos los campos del saber. Y esto quería decir: «A la luz de la verdad absoluta». En las ciudades latinoamericanas uno podía hallar estos libros en una infinidad de quioscos y puestos callejeros, tal era su popularidad. Aquí me acuerdo del conocido aforismo atribuido a Albert Einstein: Dos cosas son ilimitadas, el universo y las tonterías de los hombres. Lo del universo no es del todo seguro, pero sí la naturaleza infinita de la estupidez humana.

La tarea sagrada de los intelectuales es —o debería ser— la crítica de las ilusiones, el desenmascaramiento de los regímenes que prometen el paraíso en la Tierra, por más impopular y desagradable que sea esta función, pues a casi nadie le gustan los procesos de desilusión y desencanto. Aquí hay que mencionar la necesidad permanente de analizar los ardides del auto-engañó que desarrollan personas inteligentes que, conociendo la realidad de los regímenes socialistas, no dejan de sentir una fuerte admiración por los mismos. Es comprensible que no quisieran abandonar esa poderosa ilusión que encarnaban los sistemas socialistas y que todavía irradian algunos gobiernos populistas de tendencia radical. Y tampoco estaban dispuestos a admitir que se hicieron engañar por la propaganda de esos sistemas políticos. Como siempre, sobran razones prácticas para justificar lo irracional, lo inhumano y lo absurdo.

Se me podrá reprochar que la auténtica función de la filosofía y del saber teórico es volver a pensar lo ya pensado por los Grandes Maestros, desarrollar hacia

el futuro los núcleos valiosos del comienzo y elevar hacia nuevas cumbres la calidad intrínseca de los textos originales, pero me atrevo a aseverar que precisamente estos hábitos y procesos son los típicos de la filosofía medieval: eso es lo que los monjes pensantes hicieron con los Evangelios. Por ello afirmo que hasta la exégesis más sutil del marxismo a la larga genera esterilidad y hastío. Además: todos los intelectuales de la lista recién mencionada, incluyendo a Habermas, estaban convencidos de su propia importancia y posición; cultivaban la típica arrogancia de los Maestros Pensadores y creían que la cúspide absoluta del pensamiento mundial se manifestaba a través de sus obras. Lamento incluir en la nómina a Alfred Schmidt, el más esclarecido de estos pensadores, miembro de la Escuela de Frankfurt y gran conocedor de los matices y, sobre todo, de los indudables logros del Maestro Fundador. También me entristece nombrar aquí a Günther Hillmann, un notable filólogo y compilador de los textos de Marx y de los opositores al dogmatismo dentro de los movimientos comunistas. Ni Schmidt ni Hillmann trascendieron el marco conceptual que he esbozado. ¿Qué hacían, en el fondo, todos estos escritores? Ellos no calificaban un enfoque teórico como falso o insuficiente porque resultaba incongruente con la realidad, sino porque no coincidía con los textos de Karl Marx o con lo que el Gran Maestro habría podido decir. Yo, en cambio y de manera ingenua, pensé y pienso que los afanes teóricos deben servir a una causa concreta y terrenal: entender el pasado, mejorar el presente y encaminar racionalmente el futuro.

Por aquellos años fue catedrático visitante en mi universidad *Herbert Marcuse*. También lo conocí personalmente y mantuve con él un breve intercambio de cartas. Era un hombre de un gran magnetismo personal y poseedor de conocimientos enciclopédicos. Por sus modales y su forma de hablar se notaba que provenía de la alta burguesía alemana y que había sido educado antes de la Primera Guerra Mundial. Me impresionó mucho, por supuesto. Mi libro *Los tortuosos caminos de la modernidad*, publicado en 1992, está dedicado a su recuerdo⁸. Pero Marcuse nunca dudaba de sus propias afirmaciones. Jamás puso en cuestión la ortodoxia de Marx y Freud. En sus apreciaciones muy generales sobre el Tercer Mundo y el potencial revolucionario de los estudiantes nunca descendía al terreno de los hechos empíricos o de los conocimientos específicos. Marcuse y sus discípulos

8 H. C. F. Mansilla, *Los tortuosos caminos de la modernidad. América Latina entre la tradición y el postmodernismo*, La Paz: CEBEM 1992.

acariciaban ideas románticas en torno a los guerrilleros barbudos que aparentemente daban su vida por la liberación de sus pueblos y leían grandes obras de filosofía en las pausas entre batalla y batalla. Pero Marcuse no sabía y no quería saber nada acerca de las estructuras internas de los movimientos guerrilleros, sus jerarquías severas, su falta de democracia interna y su carencia absoluta de humanidad práctica⁹. Tenía, además, una opinión algo infantil sobre el carácter fundamentalmente bueno del ser humano y de los experimentos socialistas. Pese a su estudio de décadas en torno al psicoanálisis, los vericuetos de la psique de seres humanos concretos le eran extraños. Al igual que los socialistas de ideas convencionales, creía que la eliminación de la propiedad privada constituía la panacea universal y que significaría el fin definitivo del egoísmo individualista. La realidad cotidiana de los países del bloque socialista le tenía sin cuidado. Ese hombre, tan fino, culto y delicado, era partidario del uso indiscriminado de medios para alcanzar el fin supremo, la construcción del socialismo, que así justificaría la utilización de cualquier procedimiento e instrumento. Todo su comportamiento recordaba a un aristócrata de tiempos idos, pero su suave discurso tenía claros aires de fanatismo. Era una combinación de inocencia y absolutismo, cosa que no es tan rara como pensé en aquellos años. También Marcuse fue para mí un desencanto.

¿Cómo no estar desilusionado después de enterarme de las volteretas ideológicas de *Peter Gente* (1936-2014), el director y copropietario de la afamada editorial berlinesa *Merve-Verlag*, la quintaesencia del progresismo intelectual y la rival de Suhrkamp? Durante su primera juventud Gente fue un decidido admirador de Theodor W. Adorno, a quien consideraba como la cumbre del pensamiento moderno. A causa de la revuelta estudiantil de 1967-1968, Gente se convirtió al marxismo militante en su versión más dura. A los pocos años «descubrió» a Michel Foucault y se transformó en uno de los propagandistas más eficaces de las teorías postmodernistas. De ahí pasó a interesarse intensamente por la producción artística contemporánea y a publicar libros sobre diseño gráfico comercial. Finalmente se percató de la «eximia calidad» de Carl Schmitt —el más célebre jurisconsulto de la época nazi— y terminó admirando a escritores de la derecha cavernaria. Toda

9 Cf. por ejemplo esa colección de lugares comunes a la moda de la década heroica de 1960-1970, que es el libro: Herbert Marcuse, *El final de la utopía*. Barcelona: Omegalfa / Biblioteca Libre Virtual 2020, que fue publicado originalmente en 1967.

esta evolución le tomó solo quince años. Sus amigos y seguidores, que eran una legión, hicieron lo mismo.

Después de todo, Peter Gente y gente como él – eran legión – sostenían teorías que en su momento eran vistas como verdades indubitables, propaladas por una impresionante producción de materiales impresos, como lo hacían las editoriales Suhrkamp y Merve¹⁰. La marea de libros y folletos que acompañaba a cada nueva ola teórica hacía olvidar por completo la tendencia anterior. Pero algo permanecía incólume: todos estos intelectuales revolucionarios que conocí me parecieron arrogantes, dogmáticos, egocéntricos e incapaces de acariciar una pequeña duda sobre sus ideas y comportamientos. Cuando hablaban o actuaban, siempre lo hacían con suma corrección, pues estaban inspirados por la razón universal. Poseían el celo de los conversos, de aquellos que acaban de descubrir la verdad absoluta y que tienen la sagrada obligación de imponer su credo a toda la sociedad. Estos administradores de la única teoría válida eran incansables en su entusiasmo apostólico y en su incesante producción de textos destinados al público. Y aquí se percibía una inclinación muy alemana: cuanto más abstracto resultaba el argumento, tanto más importante y profundo parecía ser para la masa de los neomarxistas.

Hasta hoy me interesa la suerte individual de los intelectuales izquierdistas que habían consagrado una parte importante de su vida a alabar y justificar a los regímenes de este tipo. Debo confesar que es un motivo que me fascina, tal vez de forma morbosa, porque ahí se juntan factores como fama y repugnancia, astucia y azar, éxito e ignominia. Sin tener una respuesta clara, hoy me pregunto por la extraña razón que invariablemente me lleva a criticar a los ilustres intelectuales izquierdistas convertidos en reaccionarios famosos.

Bernd Rabehl, Horst Mahler, Rainer Langhans y otros de los grandes nombres de la revolución estudiantil alemana de 1967-1968 y líderes de las fracciones más izquierdistas de la misma, terminaron en la extrema derecha militante, directa y estrechamente involucrados con corrientes fascistas, nada más y nada menos. ¿Ha sido una mera casualidad? Aquí hay que mencionar al gran novelista *Martin*

10 Sobre la editorial Merve-Verlag y su fundador Peter Gente cf. el estudio exhaustivo de Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990* (El largo verano de la teoría. Historia de una revuelta 1960-1990), Frankfurt: Fischer 2018, passim.

Walser, quien recorrió todo el arco ideológico, desde la cercanía al Partido Comunista pro moscovita hasta la derecha nacionalista, y todo esto en relativamente pocos años. *Joschka Fischer* empezó su asombrosa biografía como líder de una de las corrientes más radicales del movimiento estudiantil; luego, como persona pragmática, ingresó al Partido de los Verdes y allí hizo una fulgurante carrera. Como socios menores de la Socialdemocracia alemana, los Verdes llegaron a conformar una coalición gubernamental, durante la cual Joschka Fischer fue Ministro de Relaciones Exteriores y Vicecanciller Federal de Alemania (1998-2005). Sus directrices para la política exterior no se distinguieron de los gobiernos precedentes ni de los siguientes. Y luego, ya libre de las pesadas obligaciones gubernamentales, Fischer fue lobbista de los grandes consorcios capitalistas. En todas las etapas de su vida mantuvo una consciencia encomiablemente tranquila.

En este ensayo la cultura Suhrkamp es considerada solo como la representación contemporánea de un fenómeno reiterativo en la historia social. Autores y lectores empiezan como revolucionarios progresistas y terminan como conservadores convencionales. Dice el *Eclesiastés* del Antiguo Testamento (y por ello yo no debería haber elaborado estas líneas): *Nihil novum sub sole*.

Los Balcanes en agraz y la primera Guerra Mundial

| Jorge V. Ordenes-Lavadenz

A comienzos de 1912, con los otomanos en los Balcanes, Bulgaria busca la autonomía de Macedonia y Serbia la rechaza aunque el marzo 13, Bulgaria y Serbia se alían y se reparten Macedonia con la mediación de Rusia. Se estipula en secreto que Bulgaria ayudaría a Serbia si ésta fuese atacada por Austria-Hungría. Las tensiones pululan y llevan a las dos guerras balcánicas (1912 y 1913) que sirvieron de detonante de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

La Primera Guerra comienza, octubre 8, 1912, y enfrenta a la Liga de los Balcanes: Bulgaria, Montenegro, Grecia y Serbia contra el Imperio Otomano. La Liga vence el octubre 8, 1912, sitia Adrianópolis (que capitula, marzo 28, 1913) y se detiene a 30 km de Constantinopla; en tanto los serbios avanzan en Macedonia y Kosovo. Los griegos toman Salónica. En menos de dos meses la Liga desaloja a los otomanos de Europa con excepción de Constantinopla. En enero, 1913, hay golpe de estado en Turquía, se reinicia la guerra pero la Liga vuelve a ganar. El junio 10, 1913, se firma la paz en Londres: los otomanos pierden territorios que había regido desde el siglo XV. Pero los «vencedores» disputan.

Insatisfecha, Bulgaria provoca la Segunda Guerra Balcánica en el verano de 1913 y dura 33 días. Bulgaria contra sus ex aliados de Liga más Rumania y el Imperio Otomano de la que salió derrotada. Se firma la paz en el Tratado de Bucarest que modifica el de Londres que puso fin a la Primera Guerra Balcánica. Serbia adquiere casi toda Macedonia septentrional, Grecia la meridional incluyendo Salónica, Rumania la Dobruja meridional, y los Otomanos Tracia oriental con Adrianópolis. Bulgaria queda con algo de Macedonia, Tracia occidental y el sur de los montes Ródope. Militarmente, Serbia se potencia junto con Rumania, y queda políticamente cercana a Rusia. El Tratado de Bucarest (1913) pone fin a las guerras, aunque los búlgaros continúan insatisfechos. Los griegos aún quieren territorio otomano y los serbios austrohúngaro. Las tensiones tienen consecuencias nefastas.

Serbia y Austria-Hungría pugnan en torno a la ocupación austriaca de Bosnia-Herzegovina y, el junio 28, 1914, el serbio Gavrilo Princip asesina al archiduque de Austria Franz Ferdinand en Sarajevo. Austria-Hungría achaca el asesinato a Serbia y, sabiendo que Rusia ayudaría a Serbia, aguarda que el Kaiser Wilhelm de Alemania le asegure la suya... lo que ocurre. El 28, julio, Austria-Hungría declara la guerra a Serbia y a los días Rusia, Bélgica, Francia e Inglaterra se alían en contra de Austria-Hungría y Alemania, y comienza la Primera Guerra Mundial.

La secuela fue la desaparición de cuatro imperios: el alemán, el austrohúngaro, el ruso y el otomano; y sus dinastías: los Hohenzollern, Hapsburgo, Romanov y los Osmanlí. M. White, en *The Great Big Book of Horrible Things* (2012) dice: la Primera Guerra Mundial registró el mayor número de muertos jamás visto en ninguna guerra anterior: 15 millones (8,5 millones de soldados, 6,6 millones de civiles sin incluir las muertes por influenza y por las guerras civiles que siguieron). La segunda guerra mundial, como consecuencia de la Primera, tuvo 66 millones de muertos. En la Primera no participaron Dinamarca, Holanda, Noruega, España, Suecia y Suiza; ni en el Oriente: Afganistán, China, Etiopía y Tailandia. Mayormente tampoco América Latina.

Literatura



Canciones de guerra

| Guillermo Ruiz Plaza

Ucrania

Desnuda de dioses
La muerte cava en la tierra
Y hay un olor dulzón
Nauseabundo en el viento

El sol lame las heridas
Entre el hambre de los perros

La carne de las nubes
Desgarrada
Salpica esta tierra sin párpados

Envuelta en brumas
La muerte faena en el fuego

Paletadas de nieve
Y esta alta
Corona de cuervos

En la nieve
Siluetas borrosas
Espejismos del tiempo
El hijo muerto
La madre desaparecida
El recién nacido deslumbrado
Por el sol atroz de un momento

Qué queda
Qué nos queda
Paletadas de escombros
Y este olor dulzón
Nauseabundo en el viento

La sombra del viejo roble
Donde maceran los cuerpos

Esta luz fija en las miradas
La nostalgia sagrada
De imposibles días venideros

Qué queda
Qué nos queda
Sino el silencio
Este gran estruendo
Que todo lo quema.

Los niños de Gaza

Crecemos en este jardín
De ruinas
Dibujando figuras con el dedo
Caligrafía de humo
Entre los escombros.

Cantamos en ronda
Bajo un cielo de sequía
Viendo cómo crece
El ojo en llamas de Dios
Que nos mira con odio.

Enterramos a nuestro hermano
En el patio bajo la higuera
Y con tizas de colores
Escribimos su nombre donde antes
Picoteaban sus ágiles pasos.

Papá lo llevaba entre los brazos
Sin lágrimas ni quejas
Como un pequeño santuario de cenizas
Hasta que se derrumbó
Derrotado.

Todas las cosas tienen aquí
El aire sucio y un tanto irreal
De los muertos
Y la falsa promesa
De libertad que llega con las olas del mar.

¿Cómo será?
A veces soñamos con el otro lado.

En este jardín de vidrios rotos
En esta inmensa jaula
De hierros retorcidos
Seguimos cantando
La vida que se abre paso
Frágil y fiel
En devastados paisajes de polvo.

Canción de guerra

Ser el verano y atravesar en llamas los follajes muertos
Y la niebla helada de los años.
Llegar al fin del viaje hecho una brasa
Quemante aún
Y viva. No reposar nunca
La cabeza delirante
No dar el alma a torcer.
Ser la chispa
La semilla ardiente en medio de las ruinas.

Exploraciones del yo

(selección)

| Nicolas Ewel Claros

soy este pensamiento que tengo
pero ni siquiera soy eso
lo tengo y se va
sigue su propio camino
su propio desarrollo

se esfuma de mi
aparece ante mi
como su propio ser

de mi queda el contemplar
la huella de la creación

este es el misterio de dios
resuelto

las cosas son reales
porque las percibo
no las percibo
porque sean reales
 invoco realidades con mi percepción

¿percibo
 por tanto
 existo?

el problema
es que puedo
decir lo mismo
de mí

existo
 porque
 me percibo

cuando escribo
hay un yo que dicta
y un yo que escribe
el que escribe
no traduce
con exactitud
al que dicta
son independientes uno de otro
ambos son yo
(¿y cuantos más habrá?)

hay una distancia
un abismo
entre ambos
igual al abismo
entre otro y yo

abismo interior
abismo exterior
esa es la condición del yo
¿qué es esta frontera
que separa al yo del yo
que divide el yo del otro
que contempla vertiginosamente ambos abismos?

también soy yo

yo soy el espacio vacío
la vacuidad misma
donde se aglutinan
pensamientos/sentimientos
sensaciones
emociones
acciones
reacciones
que no son yo
no me constituyen
no me pertenecen
ni me agotan

solo ocurren en el mismo no lugar

que me separa

de todo lo demás

soy un fluir que me antecede
no soy el estado actual del fluir

el agua que fluye por el río
no es el río
el río es el fluir del agua
la erosión de la roca

yo soy el río
el flujo
del todo

pero hay otro yo
que observa y me cuenta el fluir
¿quién le cuenta a quién?

quien observa también fluye

hasta que no se pueda decir todo
no se debería decir nada
si todo no se puede pronunciar
hacer inteligible
entonces nada es
ni pronunciable
ni inteligible

toda palabra
es igual a un grito silencioso
en la nada

el silencio es la única verdad universal
mientras más entiendo de la vida
menos hablo
porque menos entiendo

soy una pluralidad
no existo yo
existen nosotros
múltiples yoes
coexistiendo

la realidad es relacional
externa e interna
hay algo que me separa de lo demás
por eso existo
hay algo que me separa de mí mismo
por eso existo

no creo en dios
creo en el vuelo
 misterioso y caótico
de la mariposa
creo en el brillo enceguecedor del sol
 en su calor

me asombro ante las hojas
que buscan agua y luz
que como yo no creen en dios
crecen sin creer y sin cuestionar

el árbol crea frutos
yo creo mundos y los exploro
me exploro y me creo

no creo en dios
soy dios
 explorándose
 entendiéndose
 entreteniéndose

somos un ser
frag
men
ta
do

esa es la caída
ser un ser separado de sí mismo
¿separado de qué?

¿qué es lo
se
pa
ra
do?

¿de qué se separa?
¿qué es la separación?
¿dónde está la falta
el vacío
la no - unidad de este
ser uno?

¿cuál es ese ser?
¿cuál es la fragmentación?
¿qué es el vacío
que separa los fragmentos?

yo soy
 ¿los fragmentos?
 ¿la imposibilidad
 de unidad de los fragmentos?
¿existe unidad?
¿existe separación?

o todo es todo
o nada es nada

existe algo que soy
existe algo que no soy
 existe también la distancia

todo lo demás es invento
 imaginación ilusoria

no hay nada
que el silencio no diga
que no contenga
el silencio es todo
y es nada

quebrantar el silencio
es fragmentar la unidad del todo
pecado original
poder divino
de la creación

si todo es una sola cosa
expresable solo en el silencio
entonces no hay nada
no hay realidad
ni verdad

solo la palabra
rompe con la nada
fragmenta el todo

es falso que sea yo
el dueño de estas palabras
no puedo reclamar la posesión de ellas
ni de las ideas que esconden

observo un paisaje de ideas y sensaciones
siento la urgencia de volverlas materia
en la prisión de la palabra

¿seré también el paisaje
y la urgencia?
¿dirijo yo el pasaje de los pensamientos
y de los sentimientos?
¿me pertenecen?
¿me constituyen?

es el secreto
el misterio de esta distancia
el habitar de mi ser

mi escritura
como mi vida
es de mi
para mi

un espectáculo
montado por mi
para mi
un espejismo
a través del cual
veo mi fantasma
actuando mi actuar
cantando mi cantar

soy actor y audiencia
audiencia y actor
yo actuando para mi
el universo existiendo para sí
el pensamiento pensándose a sí
la conciencia alerta
molesta
de su propia conciencia

lo único que soy es mi experiencia
un recuerdo de memorias mentirosas
inciertas e inventadas

soy una conciencia
que observa una vida humana

soy una experiencia
que piensa y siente la vida humana

soy también la propia vida humana
la experiencia misma
la maquinaria que la posibilita

cúmulo de sentimientos y pensamientos
consecuencia y continuidad
de toda experiencia vivida

soy una ocurrencia
un instante eterno
no soy un ser
estoy siendo uno
soy el estado de la acción
 la acción misma
 no su ejecutor
sujeto y objeto de mí mismo

pensamientos pasean por mi mente
emociones me llenan y vacían
¿son conjurados por mí?
¿decido yo que pensar
que sentir?

no sé quién soy
no sé quién piensa
no sé quién siente
no sé quién observa
no sé quién conduce
no sé quién decide
no sé quién continúa
no sé quién está
sé que toda esa amalgama
de no saberes
me constituyen

Noche Santa

| Juan Javier del Granado

I

La gruta se convierte en ara santa,
el heno en oro, el vaho en incensario;
cada piedra es un rico relicario,
cada sombra una luz que se levanta.

«¡Gloria!», resuena desde cada ramo,
«¡Paz!», responde la tierra con premura;
los zagales, colmados de ternura,
acuden presurosos al reclamo.

Sus ofrendas son simples: leche y miel,
corderos tiernos, pan de trigo puro,
frutos del campo, dádivas sin hiel.

Y al ver al Niño en su pesebre oscuro,
sus almas se iluminan, cual bajel
que encuentra al fin su puerto más seguro.

II

La Virgen, fatigada del camino,
acuna entre sus brazos el misterio:
un llanto que transforma el cautiverio
en libertad de amor y en don divino.

El cielo, con su manto cristalino,
proclama de la tierra el magisterio,
pues guarda en un pesebre el refrigerio
que al mundo da sustento peregrino.

Los párvulos musitan sus cantares
en coros de sentida melodía
que inundan los terrestres olivares,
y brota de la noche la alegría
cuando besan los vientos los altares
al ver nacer al Hijo de María.

Poemas escogidos

| María Cristina Botelho Mauri

La luna

En el reflejo del agua
la luz de tus ojos
emana brillos etéreos.

Tus párpados
paraguas trasnochados:
evitan que la lluvia
moje tu piel
iluminada
de perpetuidad
y de asombro.

Estuviste ausente,
olvidé que eres el espejo del tiempo.
Tu rostro: de rayas y cicatrices,
nos recuerda que los ciclos
no regresan.

Viviste el festín de ser tú misma.
La libertad sigue siendo tuya.
Decidiste vivir sin pedir permiso
a nadie,
te equivocaste en los eclipses.

Cuando te escondías,
la vida redimía tus faltas
y otra vez brillabas
como dueña del celaje
eterno.

Eres solitaria,
aparecen tus ojos
de círculos mágicos,
el universo te canta
como a la lluvia.

Eres la lumbre de los días,
las noches
y los amaneceres.

Fémina de todos los nombres,
estás ahí,
impoluta, pensativa y coqueta,
eres la musa
de todos los poetas.

Eres la que aman los mortales,
la que tiene forma de esfera.
Eres un efluvio
de besos y de fugas.

Mujer de luz
estrella lejana
hoy miras desde un cielo
que te dio la retina
que todo lo observa.

Te apareces en el ritmo
de unos versos,
te desvistes, y tu cuerpo es
el oasis que dibuja sombras
para poseerte,
eres esquiva
no perteneces a esta galaxia.

Eres de luz y de hierro.
Luna entre las estrellas,
ninguna como tú.

Mujer galáctica.
Mujer del universo,
eclipsada por ti misma,
te vas
te alejas
te escondes
y regresas
en el imaginario verso.
Escuchas la súplica de los
que siguen tu luz
y tu sombra etérea.

Una deuda con Cervantes

Soy un libro
de páginas amarillas
y también de lustrosa seda.

Como una mariposa
revoloteo
de estante en estante
de biblioteca en biblioteca.

Soy un libro inquieto
muchas manos
recorrieron mis hojas,
se desvelaron
a veces lloraron
y también rieron.

Hoy me encuentro
en un puesto callejero.
Mi angustia roe la escritura
las letras brincan
y me duele despedirlas.

Hace tiempo me buscaban
no sabía dónde esconderme
porque me encontraban.

Hoy sobre un aguayo
tendido en el suelo
de una calle sin nombre
tiritito de frío
de soledad
y de miedo.

Los incendios son habituales
el papel es ideal
para iniciar el fuego.
Los libros somos
como los humanos
nuestra vida
pende de un hilo pequeño.

¡No me desprecien!
Tengo vida:
soy el alma de un autor
de carne y hueso.

Nadie tiene el mínimo deseo
de leerme.

Soy un libro ambulante
soy el libro de los ignorados
soy el fiel amigo de los niños
soy un libro de caballeros
andantes, soy el inicio
de la ficción.

Soy la voz de todos
me tomó años
tener un cuerpo
y una forma.

Mi padre,
el autor, murió
hace muchos siglos.
No estoy de moda,
pero es urgente
que me lean.

Sigo siendo
un Quijote,
a pesar de todo.

Mi lengua está vigente
aunque ya no
existan
las historias de caballería
ni las doncellas
de antes.

Soy la utopía,
la fantasía y
el Parnaso.
La Galatea
y el alma
de Dulcinea y de Sancho.

Soy el sonido
de los molinos de viento
y soy el Rocinante
en tierra de caballeros
andantes.

De curas y de pillos
soy la vida misma,
con humor y sabrosura.

Soy la sabiduría.
Van a reconocerse
en la locura
la simpleza
y los sueños.

Va cayendo el tiempo.
Y los humanos
siguen por los caminos
con la ignorancia
y torpeza
de no haber vivido nada.

Narrativa breve

Selección de *Los árboles de hielo*

| María Cristina Botelho Mauri

Hechizo de la mina

Vacilaba: un estremecimiento me anunciaba la presencia de un ser desconocido: un presagio. Advertí que algo estaba pronto a suceder. Me pareció ver la sombra de un pájaro gigante; como si estuviese siguiendo mis pasos. Mejor no le doy importancia. Estoy muy cansado, no es el agotamiento acostumbrado. Trabajé demasiado, pero esto, es otra cosa.

Luego del rito, bebimos, nos embriagamos para mitigar el frío. Ahora, felizmente, llevo en mi *ch'uspa*, la hierba sanadora: la ancestral hoja de coca.

Debo caminar muchas leguas: ningún transporte quiere llevarme hasta la puerta de mi casa. El aire altiplánico es muy frígido, a la medianoche, es seco y hasta curte la piel.

¡Ay, no! ¡Creo que me va a dar diarrea! Horribles retortijones contraen mi estómago, el sudor me agobia. ¡Pucha, ahora tengo ganas de vomitar! Una náusea como un enemigo interno me está acompañando en esta caminata. Cualquier rato puedo quedarme tendido en el piso. Y todavía me falta mucho para llegar a mi casa.

Mi choza es humilde, de adobe y techo de paja, consta de una sola habitación y un diminuto cuarto de baño. Solamente una lámpara le da cierto aire de distinción. ¡Me siento derrotado! Los sueños quedaron escondidos en mi memoria.

Mi cuerpo se va convirtiendo en una pesada carga: mi mente confusa y mis ideas apenas puedo concebirlas. Llevo una cabeza pegada a mi esqueleto; no significa nada. Huelo el aire como un azote en mi rostro. Ni la luna me acompaña.

Y sigue la noche con su maldito manto, calando mis huesos, uno por uno. Debo controlar todos mis sentidos para no caerme. Aún falta caminar, creo que mis pies tienen que ir más deprisa. ¡No puedo demorar más, me estoy muriendo! Me persiguen sombras: el pájaro gigante, la náusea, el vómito, la mina, el tío, el sopor y la sangre venenosa...

¡Ni sé cuánto tiempo estuve en estos parajes desolados! Huyendo de un miedo inexplicable. Apenas puedo seguir a mi instinto. Mis ojos se van cerrando. De mi garganta sale un vapor como si fuese una tetera en ebullición. Me quemo por dentro, a pesar del contraste gélido de mi alrededor.

Arrastrando mi cuerpo voy llegando. Sigue oscuro y tenebroso. Debo abrir el cerrojo de mi puerta; antes era muy fácil. Tengo las manos y los pies entumecidos, un hormigueo atraviesa por mi cuerpo. Con la ayuda de Dios puedo incorporarme, estoy temblando. ¡No tengo fuerzas! Vuelvo a desplomarme en esta lucha de ponerme de pie. Tal vez descanso un rato en el portal y con la llegada del sol, las cosas se irán aclarando. No voy a esforzarme más, he llegado. Vencí el primer escalón de esta misteriosa travesía. Ni siquiera mi teléfono tiene batería, no puedo pedir ayuda.

No voy a llorar, de ninguna manera. ¡Voy a salir de ésta!

Mi casa es solitaria, igual que yo. Como un milagro, de vez en cuando pasa alguien, debo confiar y esperar... El vómito se siente en toda mi piel despojada de dignidad. El vértigo me sigue como una campana que va anunciando que mis fuerzas merman mis capacidades. No fui feliz, pero era dueño de mí mismo.

Por la luz del sol calculo que son las diez de la mañana, las hojas de coca van adormeciendo mis entrañas, voy a dormir, el frío ha mermado y mi cuerpo, aunque no existe, necesita una dosis de sueño reparador. Voy a cerrar los ojos y veremos qué pasa.

El ladrido de un perro callejero me da esperanzas, debe tener a su dueño muy cerca.

Como una benevolencia del cielo alguien viene hacia mí: es una mujer muy joven, viste una pollera de colores y lleva una manta bordada, me recuerda a la que

usaba mi madre. Me acaricia la cara. Sus manos son suaves como la ternura de la llovizna. La miro, me mira. No puedo hablar. Este silencio me abrumba, ella entiende... Me ayuda a ponerme de pie, lo hago con mucha dificultad. Camino el pequeño trecho que falta, las rodillas flaquean como si fueran a partirse. Ella abre la puerta.

Finalmente he llegado: mi camastro, un velador y un candelabro antiguo, y desde el techo, aquella lámpara que me hacía imaginar cosas extraordinarias; como el poder de la riqueza.

Con la ayuda de esta prodigiosa joven, voy a recostarme.

Mi cuerpo vencido cae sobre las colchas con olor a descuido. ¿Estiro o encojo mis piernas? Quieren volar, parece. Ella me sigue mirando con esos ojos almendrados del color de la chancaca. Llega una energía inexplicable: debe ser ella, su luminosidad, su juventud, su firmeza. Por la ventana una luz redonda me ilumina, mi cama gira, un sordo silencio se desprende desde cada esquina. Ella no se mueve, lo examina todo, pero no me dice nada. Toma su teléfono y llama a primeros auxilios, pide una ambulancia. Me toca la frente, va a buscar un pañuelo para humedecerlo en agua fría, lo coloca sobre mi cabeza, parece que mi temperatura no es normal. Roza suavemente sus manos por mi espalda, con un gesto me anima y sonríe, la entiendo. Va a regresar... No. Solamente supongo.

Su perro la está llamando, ella se va en su bicicleta. Estoy bloqueado; no le agradezco, tampoco puedo levantar el brazo. Estoy muriendo.

El sueño de toda mi vida se hace presente: ser alcalde de mi pueblo. Era una locura al principio, pero se convirtió en obsesión. La felicidad completa era verme rodeado de hijos y mis respetuosos cabellos encanecidos. ¡Qué absurdo! Treinta años había alimentado esa esperanza.

La felicidad era una posibilidad, imaginaba que me llevaría hacia una ficción indescriptible. Creía que el gozo pleno lo iba a conseguir con perseverancia. Tuve momentos de dicha efímera. ¿Para qué seguí buscando aquel sueño?

Cada vez, un micrófono incrustado repite mis cavilaciones, recuerdos y frustraciones.

Finalmente podría conocer la verdad suprema, sabría si ocupé un lugar en el cosmos y lo que le circunda; o si este tránsito fue una mentira, si mi cuerpo perteneció a otra persona que vivió antes que yo naciera...

Y la grabadora sigue trayéndome recuerdos de mi vida pasada. En la infancia acompañaba a mi madre eligiendo colores para los tejidos de sus aguayos. Ella, con esa altiva y profunda mirada, acunaba mis ideas, luego me abrazaba y seguíamos el sendero de regreso a casa. La adolescencia: pasó como un bólido, yo miraba el tren pasar, nunca pude abordarlo. Y mi padre, desde una fotografía, me ordenaba lo que debía hacer; porque su actitud era adusta y severa. Si hubiera estado vivo, me castigaría por quejarme de nuestra pobreza.

¿Acaso mi memoria tendría que guardar las grandes y las pequeñas cosas? En esta circunstancia mi cerebro está hueco: es un hoyo profundo. Hay oscuridad y una luz intermitente a punto de cesar definitivamente.

¿Qué hice para merecer la inexistencia? Fui invisible. Me pasé la vida en la mina, esperando el estruendo de la dinamita; obedientemente. Ganaba un salario paupérrimo.

Ahora aparece lo que llaman conciencia, es una voz temblorosa, tengo miedo... Durante años ocupé esta vivienda, sin poder compartir ni una taza de café con nadie. Las paredes se reían de mi soledad, de mi fracaso, de mi locura. Me hubiese gustado sentir la compañía de esas reflexiones que parecen venidas de un sabio *yatiri*.

Ojalá que la joven piadosa regrese...

¡No hice absolutamente nada, para lograr lo que quería! Me conformaba con ser el capataz de la mina y me gané esa labor a pulso, pero debí ser más ambicioso. No tengo nada qué preguntarme, ni me interesa la respuesta. ¡No sé por qué puta mierda, estoy tendido en esta cama sin poder levantarme!

Parece una broma pesada: no debí probar el brebaje que prepararon en la mina, contenía sangre tibia, la habían sacado del sacrificio que hicieron a un cordero.

No fue la primera vez, pero ahora tengo alucinaciones. El Tío se enoja y mal-dice...

En el lapso de veinticuatro horas vi la crueldad del demonio y la bondad de un ángel. ¡Qué vena la fuerza y la energía de la tierra!

¡Quiero escapar, siento que me voy hundiendo! Me vuelvo a sujetar a la cama, escucho carcajadas, salen de las cuatro paredes de la habitación, retumban en el techo. Veo esa lámpara, me la robé de una de las iglesias del altiplano, le da distinción a mi cuarto.

No tuve visitas nunca. Me hubiese gustado amar a una mujer que estuviera decidida a soportarme por el resto de la vida; no hubo tiempo ni ganas y la soledad fue mi eterna compañera. Ofrecieron mejorar mi salario, mas nunca sucedió. No hay reproches: la sumisión ha sido mi perdición, el conformismo, el tedio y mi autoestima.

¡Tengo que salir de esta cama giratoria! ¡Son tantas las vueltas que parece un carrusel! En este laberíntico vértigo estoy luchando por zafarme de este cuerpo que ya no tiene voluntad, tampoco hay dolor. Mi piel arde como si estuviese echado sobre brasas ardientes; luego se va al otro extremo. Vuelve a soplar un viento extraño y el frío me penetra sin piedad. Estos cambios van dañando mis sentidos y mis huesos, lo que va quedando de mí, de mis órganos vitales. Desde abajo puedo sentir la luz de la lámpara, me vuelvo a estremecer esta vez de gozo; muy raro que en estas condiciones me sienta casi feliz. Parece una estupidez, pero es cierto, tengo deseos de llorar y de reír. Es algo muy extraño: se va relajando el sistema nervioso, los cartilagos, como tornillos oxidados, no dan señales de vida; los músculos que aportaron con mi esfuerzo para que los dueños de la mina se volvieran millonarios, tampoco significan nada. ¿De qué estuve vestido durante todo este tiempo? Pues la respuesta no existe, como yo no he existido.

Fui un simulacro: el retrato de alguien que vivió en el pasado, con aquella estupidez de la resignación, ¡por supuesto que fui eso para ellos!

¡Tienen paciencia los muertos y siguen bien muertos! Es insoportable mirarse desde tan cerca y sentir que esta piel se va extinguiendo. Siento como si me

hubiesen echado un insecticida que quisiera dar fin con una plaga que carcomió mis entrañas...

Nada me impedirá que sea el siguiente ojo que atisbe desde lejos. Solo ha quedado mi disfraz de diablo de cuando bailaba en el carnaval de Oruro.

La pequeñez se apoderó de mí. Podré ingresar a cualquier parte sin que nadie se entere: disfrutaré, seré el tiempo, la mirada y el latigazo de la mina.

Una sirena de auxilio retumba en la calle perdida en toda su miseria.

Muy tarde para consolar al moribundo.

Árbol de la eternidad

«No sé exactamente en qué momento perdí mi rumbo».

En medio de un camino estrecho y sin final, ni horizonte: un árbol solitario, muy alto y frondoso, mostraba sus hojas anchas y jaspeadas; como un cuaderno de memorias otoñales. Un cielo inalcanzable; como un hueco profundo se perdía detrás de la nada. Estremecida: me hallaba en un bazar conformado por frases y poemas. Las letras ascendían como si se tratase de hojas arrancadas por el viento y se iban acomodando para convertirse en un librero infinito.

Empecé a indagar sobre el contenido de aquellos textos: devotamente me acerqué y me arrodillé: eran demasiados títulos de libros y nombres de legendarios autores.

Imaginé las bibliotecas paradisiacas que encontré en mis lecturas de Borges. Ese laberinto existía y era real. Los seres imaginarios creados durante siglos en las mitologías estaban representados en el árbol que estuve observando. Me sentí avergonzada por mi atrevimiento. Retrocedí un poco para concentrarme: empecé a deletrear alfabetos desconocidos y mis manos sujetaban un inmenso bolígrafo: escribían arduamente como si el tiempo quisiera escaparse y las ideas fuesen a evaporarse.

Las hojas escritas se iban guardando y quedaban escondidas como un libro cerrado. No me enteré lo que mi pensamiento había plasmado en aquellas hojas de la ciudad eterna. Quedé pensativa sin entender la actitud egoísta del árbol. Sonreí porque pensé que mi escritura sería leída dentro de algunos siglos. «Recordé a Dante y atravesé otras eternidades, luces y oscuridades, antes de llegar al último escalón».

El árbol erguido, en una pose de soldado custodio dejaba reposar su tronco vistoso. Sus ojos inmensos eran linternas que señalaban el camino. Me hubiese gustado preguntarle muchas cosas: quedé desconcertada. Comprendí que debía seguir, si me detenía quedaría convertida en una sombra más, sin haber dejado una huella que pudiera identificarme. Necesito saber: ¿qué destino me trajo hasta aquí? ¿Por qué debo peregrinar sin encontrar una respuesta?

Por lo que recuerdo de aquella visión, mucha gente quedó atrapada desde tiempo inmemorial. Petrarca y sus sonetos. Garcilaso el poeta del siglo de oro y el Inca Garcilaso sobrino-nieto de éste, también escritor, de sangre mestiza, defensor de la historia escrita por los incas.

Me llamó la atención las siluetas del Quijote y de Sancho adheridas a la copa más alta del árbol. Y un Cervantes escribiendo otras historias de caballeros y damas navegando en barcos de papel, describiendo el universo como una locura descabellada. Lope de Vega componiendo sonetos y descomponiendo al Hidalgo de la Mancha.

Seguí caminando por el sendero estrecho: me dejaba llevar al lugar de los sueños inocentes; de aquellos que siempre acaban bien. Con mucha valentía me introduje en una especie de cueva: sobrevolaron sobre mi cabeza pájaros con alas de color azul intenso, de ellos recibí claridad y sabiduría; en bandada dirigían mis pasos, les seguía y suspiraba como un alivio; a pesar del eco que se escuchaba desde la cueva, como un pedido de auxilio. Quise regresar al sentir un gemido largo; llanto contenido. Lo pensé, los pájaros de tonos azulinos no me dejaron, comprendí que no era absolutamente libre por esos parajes.

Entonces, apresuré mi paso: un colibrí se posó en mi hombro, me hablaba en una lengua dulce, tal vez era el guaraní que aprendí en mi primera infancia. Mis oídos

complacidos escuchaban, pero no entendían el significado. Esperé otra señal que me aclarara lo que debía hacer. El colibrí levantó el vuelo y en unos segundos desapareció. La intuición me hizo pensar que debería alejarme de allí: mis pies dejaban sus huellas: pisaba la hierba seca, la estrechez del sendero no permitía detenerme. Habré caminado kilómetros y más kilómetros, no lo sé. Sentí inmensos deseos de continuar: era una aventura solitaria, en un espacio diferente. Un desafío del tiempo y el espacio.

Percibí la imagen de un gigante aparapita y Jaime Saenz con su abrigo largo y sus anteojos, pálido como el sebo de una vela, semblante de vate somnoliento. Tufo de alcohol y grandeza, hálito de poeta nocturnal y taciturno. Me estremecí: estaba habitando en la eternidad de los grandes...

Empecé a percibir el cambio de cielo, la luz bajaba y me iluminaba. Una señal como una estrella daba claras muestras de que el viaje emprendido en algún momento terminaría. Encontrarme y volver a ser la que fui, era el desafío. Tantos nombres, lecturas y vigiliass posibilitaron que aquel viaje fuera placentero. Así fue: recuperaba mi libertad, mis brazos se habían convertido en momentáneas alas azules. Podía volar...

Una hilera de árboles verdes como un dibujo a pastel se presentaba debajo de mí, ya no me sentía sola, los troncos empezaron a contonearse y danzaban el vals «Danubio azul». Como novias, vestidas de encajes y bordados jugueteaban pres-tándose un siglo que nunca se fue... Siglo de abanicos, rapé y miriñaque.

Seguí volando por encima de árboles y montañas, muy abajo los ríos corrían salvajes, el Choqueyapu y el Orcojahuirá, con aquella violencia como los guerreros sin doblegarse nunca. En esa ferocidad capaces de tragarse el mundo. La opacidad de sus aguas producía un temor inexplicable. Aquellas aguas turbias trepando los puentes de la muerte.

Tuve mucha sed, intenté aterrizar para poder beber, mis alas quedaron enredadas en unos alambres de energía eléctrica.

Caí sobre espumosas aguas. A pesar de la sed, me dio aprensión beber. Intenté reconocer mi rostro en el reflejo del agua; no fue posible... mis ojos seguían

mirando desde un lugar desconocido. Desde el fondo de aquellas aguas espesas y marrones, se escuchaba un sonido extraño como si hubiese gente conversando; palabras ininteligibles. El murmullo continuaba sin parar. Tuve miedo: creí que había regresado a mi ciudad, a mi tiempo. Me aparté de aquella visión: una fuerza superior arrastraba mi cuerpo sin voluntad.

Sin embargo: distinguí el aroma de los bosques de una infancia feliz, siglo veinte. Las retamas amarillas; sanadoras del mal de amores. Los pinos: batallones de ellos, guardianes de nuestra casa. Eucaliptos perfumaban e impregnaban la inacabable travesía.

Otra vez: los grabados, los jeroglíficos de lenguas extrañas. Había perdido mis alas azules. Navegaba a la deriva. Mi cuerpo se había convertido en una salamandra insectívora, escapada del «Manual de Zoología fantástica», de Jorge Luis Borges.

No tuve otra alternativa. Llegué hasta una playa: el contacto con la arena me dio sosiego, un colchón de algas marinas ayudó para que pudiera recostarme, la confusión llegó al extremo cuando me di cuenta de que no era nadie.

Estuve en una dimensión que solamente yo puedo recordar. El sopor de un sueño eterno sigue invitándome a explorar el universo.

Reseñas bibliográficas



Hang Kang¹

2024

La vegetariana. (Trad. Sunme Yoon),
Random House, 208 páginas

| María Cristina Botelho Mauri

Leer a Hang Kang es una magnífica experiencia literaria. La autora de *La vegetariana*, novela galardonada desde los inicios de su impulso narrativo, es probablemente la escritora mujer contemporánea, que ha destapado las causas y efectos de una sociedad hipócrita y machista.

Hay insertas muchas voces: la conciencia que devela el miedo y el no querer a una raza humana plagada de inseguridades y de incertidumbre.

La novela no marca los capítulos, se sobreentienden por los espacios que se utilizan al final de cada uno de ellos. Tiene tres partes que conllevan a una guerra interna, cuando todavía no se sabe el desenlace de algo que estorba y que puede desembocar en caminos sinuosos.

¹ HANG KANG, nació en Gwangju. Corea del Sur, 1970. Actualmente es profesora en el departamento de Escritura Creativa del Instituto de las Artes de Seúl.

Ha obtenido los siguientes premios: Seoul shinmun (1994). Premio Booker Internacional (2016), *La vegetariana*. Random House. Premio Manhae de Literatura de Corea, «Actos humanos», (2017). Premio Malaparte en Italia (2017). Premio Medicis Extranjero (2023). **PREMIO NOBEL DE LITERATURA 2024**.

Otros premios en su país: Premio Yi Sang. 25° Premio Artista Joven del año. Premio de novela coreana. Premio de Literatura Dong Ri.

Otras ediciones:

Finalista del Premio Booker Internacional (2018). Random House, (2023), «La clase de griego», Random House (2023) «Imposible decir adiós», Random House (2024).

Geonhyie no es perfecta, así la retrata su marido, sin embargo, es un dechado de sumisión y disciplina, por ello se siente satisfecho. Esta situación no durará mucho porque la protagonista va trazando su nuevo rumbo. Son las frecuentes pesadillas que van determinando su metamorfosis, que no es la de una libélula, ni mucho menos de una mariposa; no tiene alas, más bien se va quedando como parte del elemento tierra y la planta vegetal que quiere alcanzar a ser.

Empieza rechazando comer carne, le da náusea, es que la existencia no se puede tolerar muchas veces y la protagonista no tiene más remedio que utilizar los medios necesarios para la liberación.

La poética de Hang Kang está metida en cada párrafo, en cada página donde la estética es el elemento para definir las situaciones desesperantes por las que atraviesa la protagonista. Luego se desdobra o quizá transmite su inquietud, a otros que la rodean. Todo se va contagiando de sombra y de locura.

El narrador en la primera parte es una voz masculina y se va ingresando al laberinto de Geonhyie que conduce a los personajes y a los lectores para no querer soltar los hilos de esta atrapante novela. Es una telaraña que se entrecruza con lo banal, lo absurdo y lo cotidiano. El manejo del erotismo y de la conducta provocadora del personaje, en muchos pasajes perturban y en otros conmueven.

La gran escritora ha tejido esa pieza con una trama seductora y desafiante. No voy a dar las pistas del aterrizaje, no valdría la pena develar lo que en momentos luminosos ha creado la autora.

Es una novela en la que se manifiesta la interioridad con una fuerza brutal, la fragilidad, la soledad, el abandono y el rechazo ante una realidad que corroe las entrañas.

Es el clamor de muchas mujeres en este planeta, «basta», nunca más. Hang Kang se hace voz para despertar la conciencia de culturas con ojos ciegos y oídos escleróticos.

La vegetariana, por mucho tiempo se apoderará de nuestros sueños, para mostrarnos que las pesadillas son el primer aviso de una catástrofe en Corea del Sur o en cualquier parte.



Actividades de los académicos de número



Actividades de los Académicos de Número

De marzo de 2024 a marzo de 2025

El académico **D. Jorge V. Ordenes Lavadenz** mantuvo su prolífica actividad como columnista. Sus artículos, fueron publicados principalmente en *El Día* (Santa Cruz), *La Voz de Tarija* y *Analítica.com* (Venezuela), entre ellos:

- La piedra de Rosetta
- El primer explorador fue africano
- Por qué manejamos a la derecha
- La elección de Claudia Sheinbaum in México
- María Antonieta y su amante en conde Fersen
- El Papa excomulga a los comunistas
- Pablo Picasso
- En Francia se pide el retorno de la Estatua de la Libertad

La directora de la Academia Boliviana de la Lengua, **D.^a España Villegas Pinto**:

- Participó de la primera convención de la Red Panhispánica del lenguaje Claro en Madrid España.
- Participó en la 28º Feria del Libro de La Paz en agosto de 2024.
- Publicó el estudio introductorio del libro *Tres estudios sobre el español boliviano* en la colección Clásicos ASALE.
- Como directora de la ABL, participó en el *XVII Congreso de la ASALE* celebrado en Quito-Ecuador, donde presentó la ponencia «Tesoros lexicográficos del castellano de Bolivia».

- Formó parte del equipo de revisión de la segunda edición del *Diccionario Panhispánico de Dudas* dentro de la Comisión de Lexicografía de la Academia Boliviana de la Lengua.

La académica **D.^a Tatiana Alvarado Teodorika**

- Participó en diversos seminarios y conferencias en Madrid, La Paz y Lima, abordando temas como la fiesta mitológica cortesana durante el reinado de Carlos II, o la relación entre literatura y medicina, entre otros. Dictó un seminario sobre la traducción en Bruselas ante la Dirección General de Traductores de la Comisión Europea.
- Publicó el libro *Voces helenas en la poesía hispánica* (con Theodora Grigoriadou), y los artículos: «Diego Mexía de Fernangil, los empeños de un mercader, lector y poeta sin fronteras» (*Hipogrifo*), «El diálogo mestizo de la traducción» (*Crónica de la Lengua Española*), «Versos peregrinos de Lope, Calderón y otros ingenios, con el "Maytam rinki puriq wayra" en el Libro de varias curiosidades» (*Oralidad y sonoridad en la literatura de los Siglos de Oro*) y «Bolivia» (*Teaching Classics Worldwide: Successes, Challenges and Development*).
- Dentro de las actividades de la Academia Boliviana de la Lengua, coordinó el homenaje por el centenario de D. Julio de la Vega, con la participación de D.^a Alba María Paz Soldán, D. José Roberto Arze, y D.^a Cristina Botelho, y, por los Dres. Marcelo Villena Alvarado y Juan Carlos Orihuela.
- Formó parte del equipo de revisión de la segunda edición del *Diccionario Panhispánico de Dudas*.
- Coordina la Biblioteca del Parnaso Boliviano (<https://www.boliviabpb.org/>) y conduce el programa radial, con el auspicio de la Academia Boliviana de la Lengua, *Viajando con las palabras* desde mayo de 2024 (<https://shows.acast.com/palabras-con-tatiana/episodes>).

La académica **D.^a María Cristina Botelho Mauri**

- Trabajó en la Comisión de Incorporaciones de la Academia Boliviana de la Lengua junto con D. Jorge Ordenes y D. Diego Valverde.
- Participó en el homenaje a D. Julio de la Vega organizado por la Comisión de la literatura de la Academia Boliviana de la Lengua, con el texto «Semblanza del poeta». Junio de 2024.

Disertación para ABL, «La costumbre de escribir». Septiembre 2024.

- Participó en la antología de poesía en movimiento con un poema sobre la obra pictórica de Verónica Laura Vargas.
- Su cuento «El sonido del miedo» fue seleccionado en la *Antología de micro ficción de Chicago*.

La académica **D.^a Alba María Paz Soldán**

- Dictó conferencias sobre Adolfo Costa du Rels, José Enrique Viaña y Jaime Mendoza en La Paz.
- Se ocupó de la edición de *El embrujo del oro* de Adolfo Costa du Rels para la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, y publicó los artículos «De Cartas y novelistas: *Íntimas* de Adela Zamudio y *Lady Susan* de Jane Austen» (en *Íntimas* de Adela Zamudio) y «Adela Zamudio: imagen y escritura» (*Sobre Íntimas de Adela Zamudio*).

Las académicas **D.^a Tatiana Alvarado Teodorika** y **D.^a Alba María Paz Soldán**

- Entregaron, en nombre de la comisión de literatura de la ABL, 35 volúmenes a la biblioteca de la RAE para nutrir el fondo sobre Bolivia con el que esta distinguida biblioteca cuenta y en vistas del bicentenario del país.

El académico **D. Hugo José Suárez**

- Participó en diversas conferencias en Buenos Aires, Puebla, La Paz sobre temas como la sociología narrativa, la investigación multidisciplinaria, la religión y el espacio público, y otros 5. Conferencia: Hacer sociología sin darse cuenta. Jornada Académica Los universitarios y la investigación social. Escuela Nacional Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Azcapotzalco. [15 de octubre del 2024].
- Coordinó (con Pilar García) la revista *Expressions religieuses et formes de croyance en Amérique latine en Social Compass. International Journal of Social Sciences of Religion*, y publicó «Imágenes de la fe. Sociología visual de la colonia La Condesa en la Ciudad de México» (*Encartes*) y «Expressions religieuses et formes de croyance en Amérique latine. Introduction» (*Social Compass. International Journal of Social Sciences of Religion*). Además, 27 artículos de opinión en la prensa boliviana (brujuladigital.net).
- Coordina la página web Guadalupanos en París: <https://sociologiavagabunda sociales.unam.mx/>

El académico **D. Diego Valverde Villena**:

- Ensayos publicados en el año:
 - «Miguel de Cervantes, escritor paceño», La Paz: Plural, 2024
 - «Eduardo Mitre: el libro de las maravillas del mundo», *El Duende, suplemento cultural de La Patria*, Oruro, n° 741, 26 de mayo, 2024, p. 6.
- Poesía:
 - «Cartografía. Antología poética» en *El Golem*, revista literaria, julio 2024.
 - Segunda reimpresión del poemario *Una granada entreabierta*, Plural, marzo 2025.
- En el extranjero se han publicado traducciones de dos poemarios suyos:

- *Feuerzungen*, edición bilingüe español/alemán, traducción de Harry Oberländer, Frankfurt am Main: Edition Faust, 2024.
- *Una granada entreabierta*, traducción al armenio de Hakob Simonyan, Erevan: Areal, 2024.
- Traducciones:
 - *Milan*, de Valery Larbaud, traducción y nota de Diego Valverde Villena, en Erial, 12, Noviembre, 2024.
- Participación en eventos literarios:
 - Homenaje a Javier Sologuren, Malmö, Suecia, 31 de mayo de 2024.
 - Participación en el *II Festival d'écrivains hispaniques*, Aix-en-Provence, Francia, 16-18 de octubre de 2024.

El académico **D. Juan Carlos Salazar del Barrio:**

- Publicó un libro en coautoría con Raúl Peñaranda, Isabel Mercado y Mery Vaca, *Contra viento y marea*, y, posteriormente su libro *Genio y figura*, libro de semblanzas de personajes de la cultura.
- Participó en el *Congreso y XI Ciclo de Estudios de la Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación (ABOIC)* en Cochabamba, en los Diálogos del Bicentenario, organizados por la Gobernación de Chuquisaca.
- Ofreció una conferencia sobre periodismo y literatura y presentó su libro *A la guerra en taxi* en el Instituto de Educación Secundaria (IES) de Vallecas, Madrid, perteneciente al Sistema Educativo de la Comunidad de Madrid, el 17 de enero de 2025.
- Presentó la nueva carrera de Comunicación Digital Multimedia de la Universidad Católica Boliviana, paralela a la de Comunicación Social, de la que también es director, en un solemne acto realizado en el paraninfo universitario el 29 de enero de 2025.

- Presentó el libro *Genio y figura*, crónicas de personajes históricos, Plural, 2025. La presentación tuvo lugar el 24 de marzo de 2025.

La académica **D.^a Verónica Ormachea**

- Fue galardonada en Estados Unidos con el Premio Internacional del Libro Latino por su obra *Neruda y su laberinto pasional*.

El académico **D. José Roberto Arze**

- Presentó su libro *Bibliografía boliviana de literatura: poesía* en la 28^o Feria del Libro de La Paz.

El académico **D. Félix Alfonso del Granado**

- Inauguró un homenaje a los poetas bolivianos de 1869 en los salones de la fundación literaria «Javier del Granado» y pronunció un discurso sobre la vida, obra y muerte del santo obispo D. Francisco María del Granado, 3er arzobispo de La Plata. 23 de febrero de 2024.
- Pronunció un discurso en homenaje al aniversario de la unidad educativa «Javier del Granado» en la provincia de Arani, Cochabamba. 20 de abril de 2024.
- Participó en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de Cochabamba, pronunciando un discurso sobre el combate naval del 02 de mayo de 1866 y la participación del presidente Gral. D. Mariano Melgarejo. 30 de abril de 2024.
- Fue designado miembro ejecutivo del comité preparatorio de la celebración del Bicentenario de Bolivia como república independiente, por invitación del H. Alcalde Municipal de Cochabamba. 20 de mayo de 2024.
- Abrió el repositorio literario «Félix Alfonso Del Granado Anaya», donde se comparten sus obras de forma gratuita al público, vía web. 06 de junio de 2024.

- Asistió como presidente de la fundación literaria «Javier del Granado» a la transmisión del mando presidencial del ROTARY Club Internacional, donde pronunció un discurso sobre la historia del ROTARY desde su fundación en la ciudad de Chicago. 10 de julio de 2024.
- Presentó el libro *La herencia espiritual* del escritor, poeta y periodista Mauricio Aira en la Universidad Católica Boliviana. 13 de agosto de 2024.
- Editó y escribió el prólogo del libro *Rúbrica del tiempo: Sonetos Emma Alina Ballón*. Agosto de 2024.
- Pronunció un discurso en homenaje al Día de la Lectura en la plaza «Granado», donde participó en una presentación artística. 04 de septiembre de 2024.
- Presentó –con cobertura de prensa– sus 20 libros escritos en tiempo récord, en un evento patrocinado por la Comisión del Bicentenario, la Sociedad de Escritores y Artistas de Bolivia, y la fundación literaria Javier del Granado. 05 de septiembre de 2024.
- Asistió al ROTARY Club Cochabamba, donde se le entregó un certificado de agradecimiento por su disertación sobre la «Historia del 14 de septiembre» en el homenaje histórico de las «Efemérides de Cochabamba». 10 de septiembre de 2024.
- Presidió la reunión del *6to Congreso de Poetas*, donde pronunció un discurso sobre el Gral. Mariano Melgarejo. 21 de septiembre de 2024.
- Dio el discurso de bienvenida en el *6to Congreso Internacional de Escritores y Poetas* en la ciudad de Cochabamba, realizado en el teatro «Adela Zamudio». 23 de septiembre de 2024.
- Pronunció un discurso sobre el Gral. Mariano Melgarejo en el Palacio Consistorial de la ciudad colonial de Tarata. 25 de septiembre de 2024.

- Pronunció un discurso de agradecimiento al pueblo de Bolivia durante la inauguración del monumento a Javier del Granado, «Poeta del Milenio de la Lengua Castellana», en Cochabamba. 02 de octubre de 2024.
- Participó en la *XVII Feria Internacional del Libro*, auspiciada por SI-PEA, donde pronunció un discurso. 10 de octubre de 2024.
- Participó en la *Tertulia de Poesía Épica y Erótica*, celebrada en el ambiente de facultades de Ciencias políticas y Jurídicas de la UMSA. En el evento presentó un discurso sobre la poesía lírica y erótica. 21 de febrero de 2025.
- Participó en el Conversatorio sobre *Esteban Arce y la insurrección cochabambina*. El evento se realizó bajo los auspicios de la Alcaldía Municipal. En el salón Augusto Céspedes, presentó el discurso «Homenaje al General don Esteban Arce, héroe de la independencia y a su ciudad natal». Durante los recesos del evento, músicos presentaron canciones con letra de sus poemas.

El académico **D. Juan Javier del Granado**

- Dictó una conferencia sobre «Fundamentación de los DDHH» en la UPB. 8 de mayo de 2024.

El académico **D. Hugo César Boero Kavlin**

- Fue coordinador de la elaboración del *Anuario N° 32* de la Academia Boliviana de la Lengua.
- Participó en la conmemoración del Día del idioma español con la presentación del *Anuario N° 32 de la Academia Boliviana de la Lengua*. Abril de 2024.
- Participó en la 28° Feria del Libro de La Paz por encargo de la Academia Boliviana de la lengua, evento en el que presentó el *Anuario N° 32 de la Academia*. Agosto de 2024.

- Donó su hemeroteca con periódicos *La prensa*, *La Razón* y *Cambio* (2006 a 2014) a la Academia Boliviana de la Lengua. 29 de agosto.
- En calidad de secretario de la Academia Boliviana de la Lengua, participó en el *XVII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española* en Quito-Ecuador. Allí presentó la ponencia «Apuntes sobre el conocimiento científico del idioma castellano en el horizonte del desarrollo e influencia del indigenismo en Bolivia (siglos XIX al presente)». Noviembre de 2024.
- Participó en el Homenaje a Fernando Lozada Saldías, realizado en La Casa del Poeta, donde leyó un ensayo corto del poeta, escritor y comunicador y rememoró la actividad conjunta realizada durante la producción de nueve números de *Khana-Revista Municipal de Cultura*, bajo la dirección de Lozada Saldías. La Paz, 18 de diciembre de 2024.
- Por invitación de la autora, fue delegado de la Academia Boliviana de la Lengua para servir como moderador en el acto de presentación del Libro *Fernando Bravo James, infatigable luchador del proletariado y la juventud* escrito por la académica D. Elsa Nadezhda Bravo Cladera. La Paz, 21 de marzo de 2025.

El académico **D. Marcelo Columba Fernández**

- Publicó en *Estudios Bolivianos* N° 38, revista del Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés (IEB-UMSA), el ensayo titulado «Aproximaciones a los mecanismos textuales cohesivos y vocablos mestizos en la narrativa minera boliviana»; dossier temático «Investigaciones en Humanidades: Lenguajes e Imágenes».
- Participó en el acto conmemorativo del Día del Idioma Español, evento realizado por la Academia Boliviana de la Lengua en el Centro Cultural de España de La Paz, donde pronunció el discurso titulado «Proyectos editoriales contemporáneos en Bolivia» también conmemorando el día internacional del Libro. 24 de abril de 2024.

- Participó como invitado en el primer Congreso de Estudiantes de Humanidades de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) con la conferencia titulada «Narrativa Minera y Léxico Mestizo» presentando usos del léxico mestizo en novelas mineras del siglo XX, y resaltando préstamos de las lenguas andinas. abril de 2024.
- Participó en el coloquio «Perspectivas actuales de análisis textual y discursivo», organizado por la Sociedad Científica de Estudiantes de Lingüística de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). En el evento, que contó con la participación de destacadas investigadoras argentinas de la Universidad Nacional del Sur (UNS), desarrolló temas relativos a los paisajes lingüísticos, la comunicación digital, la multimodalidad en la difusión del conocimiento y el análisis del discurso político. Junio de 2024.

La académica **D.^a Nadezhda Bravo Cladera**

- Publicó el libro de su autoría *Fernando Bravo James, infatigable luchador del proletariado y la juventud*, Ed. Plural, La Paz, 2025.



Memoria institucional



La Academia Boliviana de la Lengua en el año 2024

2024 fue un año de importante actividad para la Academia Boliviana de la Lengua:

- En fecha 24 de abril, se celebró el Día del Idioma Español (y del Libro) con la participación del académico D. Marcelo Columba Fernández, quien, en el acto conmemorativo realizado en el Centro Cultural de España de la ciudad de La Paz, leyó el discurso titulado «Proyectos editoriales contemporáneos en Bolivia». Asimismo, en dicho evento se realizó la entrega del *Anuario 32/ 2023 de la Academia Boliviana de la lengua* con palabras de presentación por parte del secretario de la corporación y coordinador de la edición del Número D. Hugo César Boero Kavlin.
- Como parte de los festejos del Día del Idioma anteriormente señalados se realizó la Entrega de una tablilla de reconocimiento de la ABL a la Dra. Ximena Soruco Sologuren por su obra de edición e investigación crítica *Carlos Medinaceli. Ensayos Reunidos (1915-1930)*. La tablilla realizada por la prestigiada ceramista boliviana Isabel Garrón por encargo especial de la Academia, fue entregada a la Dra. Soruco por D.^a España Villegas Pinto, luego de la lectura de un documento explicativo y de justificación del reconocimiento, elaborado por D.^a Tatiana Alvarado Teodorika, D.^a Alba María Paz Soldán y por D. Hugo César Boero Kavlin. En la oportunidad, la lectura de mismo estuvo a cargo de este último académico.
- En el mes de agosto, la presencia de la directora D.^a España Rosario Villegas Pinto en la 28^o *Feria Internacional del Libro de La Paz*, dio realce a nuestra corporación. En jornadas posteriores D. Hugo César Boero Kavlin realizó por una parte la presentación del *Anuario 32/2023*, y D. José Roberto Arze presentó, por otra, el libro de su autoría *Bibliografía boliviana de literatura: poesía*.

- La celebración del 97° aniversario de la fundación de la ABL, se llevó a cabo el 29 de agosto de 2024 en la Fundación Patiño. En el evento además de la directora que brindó sus palabras inaugurales y que presentó una exposición de las publicaciones de la ABL, participaron D. José Roberto Arze con el desarrollo de una exposición magistral sobre la «Evolución de la Academia Boliviana de la Lengua (1927-2024)», y la Dra. Jenny Cárdenas, quien como invitada de honor de la Academia para la oportunidad, presentó la investigación «La Construcción de la memoria a través del bolero español y su presencia en el siglo XIX». Como parte del acto conmemorativo, D.^a España Villegas Pinto en calidad de directora y D. Hugo César Boero Kavlin en calidad de persona natural, suscribieron el Acta de donación y recepción de la Hemeroteca de 2m³ con periódicos *La prensa*, *La Razón* y *Cambio* (2006 a 2014) de propiedad de Hugo César Boero Kavlin a la Biblioteca «Juan Quiroz» de la Academia Boliviana De la Lengua.
- 19 de septiembre: Ingreso de D. Juan Carlos Salazar del Barrio con el discurso «Periodismo y literatura, orillas de un mismo río», la respuesta estuvo a cargo de D. Mariano Baptista Gumucio quien realizó su respuesta de manera oral. En el presente volumen presentamos la transcripción de dicha intervención.
- El 26 de noviembre de 2024, con la lectura del discurso «Glosa a un poema de Rubén Vargas Portugal» D. Benjamín Chávez Camacho ingresó a formar parte de la ABL en calidad de académico de número. Su discurso fue respondido por D. Diego Valverde Villena.
- Entre los días 11 y 14 de noviembre de 2024, D.^a España Villegas Pinto en calidad de directora y D. Hugo César Boero Kavlin, asistieron al *XVII Congreso de la ASALE*, celebrado en Quito.
- Como parte de las actividades llevadas a cabo por la Comisión de Literatura dirigida por D.^a Tatiana Alvarado Teodorika, son de especial mención, a) el proyecto en el cual D.^a Alba María Paz Soldán trabajó con la Academia Chilena de la Lengua: una antología de obras en prosa

y en poesía de Adela Zamudio y de Gabriela Mistral en conmemoración del bicentenario de Bolivia y de los 80 años del premio Nobel de Mistral. Y b) la entrega de 35 libros para la biblioteca de la RAE por parte de D.^a Alba María Paz Soldán y de D.^a Tatiana Alvarado Teodorika como representantes de la Comisión de Literatura de La Academia.

- Con respecto a la Comisión de lingüística y lexicografía, se debe mencionar que continuó realizando sus labores normales con actividades que nutren el *Diccionario de la Lengua Española* con la información boliviana que le corresponde recabar y sistematizar. Y que en el año, tanto D.^a España Villegas Pinto así como D.^a Tatiana Alvarado Teodorika como miembros de la comisión, formaron parte del equipo de revisión de la segunda edición del *Diccionario Panhispánico de Dudas*. La comisión cuenta actualmente con el concurso de D.^a Alba María Paz Soldán.

A continuación, y para cerrar el número, se transcriben dos de los discursos pronunciados en fecha 24 de abril de 2024, día en el que la Academia celebró el día del Idioma Español (y del Libro).

Proyectos editoriales contemporáneos en Bolivia

Discurso pronunciado en el día del idioma español

| Juan Marcelo Columba Fernández

Preciado auditorio, permítame comenzar mi sucinta intervención con el presente fragmento de una tersa carta escrita en los albores del siglo XVI; una misiva que refería la rutina nocturna de su autor en los siguientes términos:

Cuando llega la noche, regreso a casa, entro a mi escritorio y en la puerta me despojo del traje cotidiano, lleno de tierra y lodo, y visto regias y solemnes galas; y así adecuadamente revestido, me introduzco en las antiguas cortes de los antiguos hombres que me reciben amorosamente, y me nutro de ese alimento que sólo a mí me pertenece, y para el cual nací, y no me avergüenzo de hablar con ellos y de preguntarles la razón de sus acciones. Y ellos con gran humanidad me responden; y durante cuatro horas no siento tedio alguno, olvido toda angustia, no temo la pobreza, no me asusta la muerte: me les entrego entero.

(Carta de Nicolás Maquiavelo a Francisco Vettori, 1513)

Aún hoy mantengo, en una de las paredes de mi modesta biblioteca, el fragmento de la aterciopelada epístola que el célebre pensador político dirige al entonces embajador de la República Florentina en Roma; escrito que nos permite apreciar la singular experiencia de lectura del autor de *El príncipe* y que manifiesta la alquimia mediada por los magníficos artefactos escritos e impresos que, franqueando las barreras del tiempo y el espacio, permiten la transmisión de saberes, ideas y sentimientos.

En la actualidad, la misma inclinación por reconocer la importancia de los libros como un nexo que permite vincular el pasado, el presente y el futuro, a manera de puente intergeneracional e intercultural, lleva a instancias internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), cada 23 de abril, a promover celebraciones en todo el mundo para

reconocer la importancia de los libros en relación con los principales sectores de su industria: editores, libreros y bibliotecas. Es en relación con este apasionante mundo de las letras que quisiera presentar, a continuación, una abreviada revisión de algunos de los proyectos editoriales, fundamentalmente estatales, que han visto la luz en el último siglo en Bolivia y han brindado un significativo impulso a la vigencia del libro impreso en el país.

Refiere José Rosendo Gutiérrez –en sus Datos para la bibliografía boliviana de 1875– que los primeros impresos de la naciente república pueden rastrearse hasta el año mismo de su fundación (1825) cuando la Imprenta del Ejército libertador del Sud, establecida en La Paz, editó un «Catecismo masónico» y la «Memoria dirigida por el Mariscal de Ayacucho a la primera asamblea deliberante del Alto Perú». Si bien los títulos de las primeras publicaciones nos dan una idea de los contenidos genésicos propiciados por la naciente república boliviana, el escritor paceño en sus datos bibliográficos también lamenta la tardía llegada de la portentosa invención de Gutenberg al país, con la consecuente ausencia de producciones tipográficas, pues ello habría «relegado al olvido trabajos literarios de relevante mérito y hecho morir en la oscuridad esclarecidos ingenios»; un retraso que, incluso, –especula Gutiérrez– podría haber afectado la notoriedad o la existencia misma de la universal obra de Miguel de Cervantes Saavedra si, por azar del destino, el autor del Quijote hubiese sido nombrado Corregidor de la región en 1590, como él mismo había solicitado a Felipe II, Rey de España.

Destila, en este último apunte de Gutiérrez, la inquietud del escritor por la escasez de producciones tipográficas en los albores de la república boliviana; una preocupación completamente legítima si consideramos la trascendencia temporal y la pervivencia memorial que la escritura otorga al pensamiento y a las expresiones literarias, en particular, mediante la reificación de códices, libros y otros varios tipos de obras impresas. Esta misma inquietud germinal por la publicación de libros se encuentra presente a lo largo de toda la historia del país.

Si concentramos nuestra atención en el siglo XX resulta posible destacar sustantivos impulsos libresco como el de la denominada Biblioteca Boliviana, establecida en 1939 mediante Decreto Supremo por el general Carlos Quintanilla, presidente interino de la República. Esta biblioteca debía proporcionar sus volúmenes de forma gratuita a bibliotecas públicas, universitarias y escolares, así

como a instituciones culturales, y también a la prensa para su revisión bibliográfica, mientras que el resto de las obras estarían disponibles para la venta a precio de costo. Gustavo Adolfo Otero Vértiz, escritor, historiador y diplomático, se encargó de esta colección durante su tiempo como Ministro de Educación, publicando al menos nueve títulos en la primera serie.

Un segundo ímpetu editorial estatal corresponde al gobierno del general Hugo Banzer Suárez quien, en 1975, estableció la Biblioteca del Sesquicentenario de la República como un homenaje «a la causa que todos los bolivianos en común persiguen esforzadamente para plasmar en definitiva una conciencia nacional», como reza la solapa de los libros de aquella colección. Dirigida por el general de división René González Torres, la Biblioteca del Sesquicentenario presentó 24 volúmenes, incluyendo 20 títulos individuales y cuatro monografías que representan, como señala el D.S. 13356 de 6 de febrero de 1976, «una labor que en su conjunto redunda en directo beneficio de la cultura de Bolivia».

Un tercer esfuerzo editorial estatal ocurrió en diciembre de 2012, resultado de una colaboración entre el Ministerio de Culturas, la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y Plural editores. Se lanzaron las primeras ediciones de la colección «15 novelas fundamentales» de la literatura boliviana, seleccionadas por un comité editorial especializado.

Estos tres impulsos editoriales estatales se encuentran referidos en la Presentación de la Antología de ciencia política boliviana, obra publicada por la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB) a finales del año 2019 –libro que, dicho sea de paso, padeció la tensión gubernativa de ese entonces cuando se le mutilaron las páginas en las cuales aparecía el nombre de la entonces presidente boliviana. El espíritu de los esfuerzos editoriales estatales, referidos previamente, ha buscado pervivir en este cuarto impulso editorial que constituye la BBB, a pesar de que dicha instancia ha sufrido desde hace algunos años, las consecuencias de los avatares políticos, las malhadadas decisiones de algunos minúsculos funcionarios de rango medio y el azote de la burocracia propia al aparato estatal.

El deseo republicano de larga data de publicar una serie de libros que abarque lo más destacado de las letras nacionales se materializó en la BBB como un proyecto cuya intención buscó constituir un legado en favor de la convivencia mediante la educación, la cultura y el reconocimiento de la diversidad de pensamientos y

conocimientos sobre Bolivia, vivificando la impresión de lo que se había considerado los 200 libros más representativos de la cultura literaria boliviana.

El 18 de diciembre de 2014, en el Palacio de Gobierno, el proyecto hizo pública la lista oficial de las 200 obras de la Biblioteca; títulos que se pretendía publicar en su totalidad para celebrar el Bicentenario de la Independencia el año 2025. Este hito marcó el final de un proceso de algo más de seis meses de análisis, deliberación y selección de las obras elegidas en las cuatro series de la colección: Historias y geografías; Letras y artes; Sociedades; y Diccionarios y compendios. Un Comité editorial compuesto por 33 especialistas en diversas disciplinas se encargó de esta selección a través de grupos de trabajo y reuniones plenarias.

Como sucede en todo proceso de selección, que inevitablemente debe dejar fuera algunas obras, la pertinencia de los libros elegidos puede siempre ser objeto de debate y crítica. En este sentido, el criterio de 200 libros para celebrar 200 años no dejaría de ser más que una suerte de eslogan patriótico, que una linde respecto de los innumerables y valiosos aportes intelectuales y estéticos a las letras nacionales. Sin embargo, una de las principales virtudes de la selección radica en su carácter inclusivo y plural, evitando cualquier dogmatismo, incluso cronológico, pues no se limita únicamente a los 200 libros de los últimos 200 años ya que incluye un importante número de textos anteriores a 1825, que se remontan a los primeros testimonios escritos en el territorio de Charcas del siglo XVI. Esto implica un reconocimiento implícito, por parte del Estado, de la necesidad de considerar las raíces profundas y los aportes literarios virreinales para comprender la realidad boliviana actual. En lo concerniente a diversidad de la propuesta editorial, cabe destacar que conviven autores diversos en épocas e ideas, ofreciendo diferentes expresiones del ser boliviano. Complementariamente, los estudios introductorios que acompañan cada libro, demuestran un genuino esfuerzo por aprovechar los conocimientos de académicos bolivianos a manera de guías de lectura para las nuevas generaciones de lectores. Una otra virtud de la colección es su firme compromiso con la apertura al conocimiento, integrándose con el mundo sin complejos y presentando un importante número de bolivianistas y autores extranjeros de diversas nacionalidades, quienes han realizado investigaciones desde diferentes disciplinas; trabajos que carecen de ediciones o traducciones bolivianas, o en el mejor de los casos, cuyas ediciones han circulado de manera muy limitada y precaria.

Amaru Villanueva Rance —entrañable amigo y fulgurante cometa del firmamento intelectual boliviano— quien partió prematuramente de este mundo el año 2022, en una ponencia presentada a la Feria Internacional del Libro de La Paz bajo el título de «La Biblioteca del Bicentenario de Bolivia: entre el rescate y la creación», destacaba la labor editorial de la BBB durante sus mejores años, señalando también las singularidades del proceso editorial de este ambicioso proyecto. Amaru, ex director del Centro de Investigaciones Sociales (CIS) y miembro del Consejo Editorial de la BBB, ponía en relieve, en aquella ocasión, la meticulosa labor editorial realizada al interior de la Biblioteca sin importar el libro que se esté considerando, a menudo, superando el esfuerzo dedicado a la edición de una obra completamente nueva. Villanueva mencionaba casos como el de *La lengua de Adán* de Emeterio Villamil de Rada, cuya edición permitió descubrir la falta de alrededor de 80 párrafos en comparación con la edición original de 1888, fragmentos textuales que se habían extraviado en algún momento durante la elaboración de ediciones posteriores (1939, 1972). Esta labor de complementación exigía no realizar simplemente revisiones superficiales de cada texto digitalizado, sino que se lleva a cabo una comparación y complementación de contenido minuciosa con las diferentes ediciones de referencia disponibles. Un otro caso se presentaba en la edición del libro titulado *Informe sobre Bolivia* de 1827 del irlandés Joseph B. Pentland y un anónimo boliviano que firma como el Aldeano, para el cual se solicitó un facsímil digital del texto original a los Archivos Nacionales británicos. Sobre esta versión del texto en inglés escrito a mano, se necesitó una labor de traducción y de lectura paleográfica que permitió rescatar ciertos diagramas inéditos. El tercer caso señalado en la conferencia fue el de la reedición de la *Coronica Moralizada* del fraile altoperuano Antonio de la Calancha. La obra, aún no impresa por la BBB, fue editada por el reconocido antropólogo y sacerdote agustino Hans van den Berg quien utilizó su dominio de varias lenguas y su pericia en el tratamiento de una extensa bibliografía especializada para verificar cada una de las más de 900 citas y 1500 referencias que contiene la obra original, trabajando únicamente con ediciones existentes a las que Calancha podía haber tenido acceso antes de 1639.

De la misma forma, Villanueva expresaba en aquella oportunidad otras inquietudes inherentes a las obras que buscaban publicarse. Es el caso del proyecto de edición de un *Vocabulario de los pueblos indígenas* que aún representa un monumental desafío en términos de investigación, especialmente considerando las características de las ediciones de referencia y el estado del multilingüismo

boliviano que, en casos como el de algunas lenguas regionales, apenas cuentan con unos pocos ancianos que las hablan ocasionalmente. Otros casos complejos pueden señalarse respecto de otros proyectos de edición como el de una *Nueva Historia General de Bolivia*, publicación que implicaría decisiones importantes respecto de los contenidos y de las obras precedentes publicadas sobre este tema.

Ya finalizando, no quiero cerrar mi breve intervención sin mencionar otro importante impulso editorial surgido durante la segunda mitad del siglo XX en el país. Me refiero a la colección de la Biblioteca Popular Boliviana dirigida por Mariano Baptista Gumucio, miembro numerario de la Academia Boliviana de la Lengua (ABL), quien, como director del matutino *Última Hora*, dirigió la edición de 50 títulos de destacados autores bolivianos. Me complace, en este punto, provocar la ilusión genitora de que nuevos esfuerzos editoriales puedan inspirarse a partir de los precedentemente señalados; impulsos que bien podrían ser encauzados por la valiosa intelectualidad boliviana y apoyados por el noble mecenazgo de la cooperación internacional o la siempre generosa iniciativa privada nacional, en el afán de honrar la rica tradición literaria del país.

En síntesis, los diferentes proyectos editoriales bolivianos, tanto en el ámbito público como privado, han venido manifestando, desde distintas perspectivas y motivaciones, sus inquietudes por la pervivencia de la cultura letrada en el país. Una señal digna de resaltar en una época signada por la virtualidad y la artificialidad de la inteligencia, pues dichos proyectos editoriales constituyen una vívida y natural expresión de los bolivianos de todas las regiones, lenguas y condiciones, quienes se apropian de las letras nacionales y buscan la permanencia material de su legado literario y cultural.

A manera de colofón evocador de la vitalidad y alegría libresca, permítanme cerrar mi intervención diciendo ¡Que inicie tu sonrisa la primera página del resto de mis días!

Muchas gracias.

La Paz 24 de abril de 2024

Entrega de tablilla de reconocimiento a la Dra. Ximena Soruco Sologuren por su obra de edición e investigación crítica

Carlos Medinaceli
Ensayos Reunidos (1915-1930)

Señora D.^a España Villegas Pinto Directora de la Academia Boliviana de la Lengua correspondiente de la Real Española

Señor Director del Centro Cultural de España, D. Juan Sánchez

Señores miembros Académicos de la Academia Boliviana de la Lengua

Dra. Ximena Soruco Sologuren

Señores y Señoras:

Ximena Soruco, doctora en Literatura por el Department of Romance Languages and Literature de la Universidad de Michigan, es profesora titular de la Carrera de Literatura en la Universidad Mayor de san Andrés (UMSA) de La Paz (Bolivia). Ha dictado más de 40 conferencias a nivel internacional (Argentina, Bolivia, Ecuador, España, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, México y Suiza), es autora de 8 volúmenes, y de más de 30 artículos y capítulos de libro. En 2012, el Instituto Francés de Estudios Andinos publicó como libro su tesis doctoral de la Universidad de Michigan Ann Arbor, con el título *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*, del cual se realizaron dos ediciones actualmente agotadas. // Posteriormente publicó un libro sobre Medinaceli y la sociedad boliviana de su época y varios artículos de estudio sobre el periodo liberal en Bolivia. // Desde que retornó al país ha trabajado muy seriamente en investigación sobre todo en la relación entre literatura y sociedad. // Su proyecto de publicar la obra completa de Medinaceli está pensado en 5 tomos: tres de ellos dedicados al ensayo, de los cuales *Carlos Medinaceli - Ensayos reunidos*

(1915-1930) es el primero; otro tomo quedará dedicado a la célebre novela del autor, *La chaskañawi*, y el último, cubrirá la correspondencia del autor y otras obras narrativas menores, como parte de un proyecto de envergadura que con el mencionado primer volumen (publicado) ya ha tenido impacto en el ámbito nacional.

Los Ensayos reunidos de Carlos Medinaceli, 1915-1930, obra publicada en 2022, en La Paz (Bolivia), por el Instituto de Investigaciones Literarias, la Carrera de Literatura de la UMSA y Plural editores, es la obra a la que desde la Academia Boliviana de la Lengua hacemos un reconocimiento público. Esta cuenta con 680 páginas y más de 570 notas, se trata de una obra de investigación filológica cuyos méritos destacamos, aunque no sea posible hacerlo de forma exhaustiva —o más bien dicho de manera completamente extendida—, para dar cuenta de su valía.

No obstante, resumiendo, diremos que El volumen Carlos Medinaceli Ensayos Reunidos (1915-1930), preparado por la investigadora Dra. Ximena Soruco, es una edición muy cuidada que recoge y ordena cronológicamente los ensayos de Carlos Medinaceli. Al incluir un estudio introductorio y notas que permiten reconocer la metodología del trabajo realizado, el elogio del método filológico que debe hacerse, es que en su aplicación por parte de Soruco, no sólo que éste resulta suficiente para guiar a quienes vayan a interesarse en utilizar los materiales publicados para recomponer la historia, interiorizarse en la obra de Medinaceli, o entenderse en los procesos histórico ideológicos y culturales de América Latina a partir de la mirada de un autor que habiéndose extendido a pensar el país en el contexto iberoamericano, escribe desde Bolivia desde el primer tercio del siglo XX; sino por hacer del material presentado en el volumen mencionado, un útil de interés al servicio de otras disciplinas, en tanto y en cuanto proporciona el valor documental que se requiere para hacerlo epistemológicamente fiable, en lo que corresponde a la crítica y seguimiento de fuentes y sus transformaciones, y para dar con los recorridos del autor Medinaceli en su propia historia intelectual, referida a los entornos sociales en los que le cupo desenvolverse.

Carlos Medinaceli nació en Sucre en 1898 y terminó sus días en La Paz en 1949. Es el autor de una novela fundamental de la historia literaria del país, *La Chaskañawi* (la única que escribió); sistematizaba, con lucidez, la literatura boliviana, era columnista y un agudo crítico literario y político. Medinaceli es «esencial

para la crítica literaria boliviana porque se ha inventado lo que llamamos la literatura boliviana», como afirmó en su día Luis Antezana. En este sentido, el volumen que publica Ximena Soruco y que reúne sus escritos entre 1915 y 1930 es un gran aporte no solamente por la investigación en archivo que se ha llevado a cabo, reuniendo 111 escritos dispersos en periódicos de Potosí como *El Día*, *La Palabra*, o *El Radical*, periódicos de La Paz como *El Diario* y en algunas revistas, sino por el estudio minucioso de cotejo (cuando este tiene lugar) con reelaboraciones o añadidos que aparecen en publicaciones posteriores del propio Medinaceli, o con reediciones, o por las notas en las que se explicita el origen de las citas que Medinaceli no precisó. La obra cuenta con la participación del filólogo argentino Alfredo Grieco y Bavio, quien hizo una cuidadosa revisión del texto, editó el estudio introductorio y está a cargo de la anotación de los ensayos de Medinaceli en los tres tomos.

Carlos Medinaceli fue un incansable comentador de todas las obras de literatura nacional y de las que llegaban del exterior a sus manos, sus análisis son claros y, si bien hasta 1930 no descarta que las temáticas «americanistas», que incluyen en su repertorio la preocupación por lo que se vino a llamar el *problema del indio*, podrían dar vetas a explotar en la literatura nacional; cuando habla de Guillén Pinto por ejemplo, sus comentarios siguen una línea formal y de gran exigencia para los autores nacionales. En gran medida —y a manera de balance, contando con una mirada de conjunto, a partir de los ensayos reunidos por Soruco— puede decirse que en el primer tercio del siglo XX en que a la par de Tamayo que con anterioridad había dedicado esfuerzos en la búsqueda de los elementos constitutivos de la nación, Medinaceli se hace interesante, por el hecho de haber dado luces para develar el enigmático significado de la palabra «cultura» utilizada por el artista, y que se diferenciará en concepto del significado dado por sociólogos y antropólogos; y por su modo de operar a partir de tal concepto para resolver de manera «metodológicamente consciente» la tensión entre la pasión nacionalista y la pasión universalista en su búsqueda de llevar lo nacional o la nación hacia su forma universal. Esto es, a través del desarrollo de un método de análisis, que extrapolado por una parte desde la caracterología literaria, con una graduación que pasa de los personajes-literarios, a los personajes-artistas sin llevar a confusiones, y que más bien invita siempre al análisis social y de escritores reales, y que partiendo, por otra, de la comprensión «internacionalista» (o universal) desciende al conocimiento de lo local, y del conocimiento local se remonta al universal,

como enfoque subyacente que facultándolo para proceder a la clasificación de las personalidades (de personas naturales y de personajes literarios comparados) por «tipos», le permite ver y evaluar a los artistas escritores y a otros actores sociales como componentes de un repertorio de personificaciones de tipos y arquetipos de personalidad respecto a los cuales establecer semejanzas y entender funciones intelectuales en el quehacer del aporte local a la cultura universal, que también le permite exigir resultados y establecer el reclamo de la participación y esfuerzo del artista escritor boliviano, al que como «creador de nuestra cultura» se propone enseñar teoría literaria (y a escribir novela) en su búsqueda de obras que sirvan para representar lo nacional en el concierto mundial, brindando en general un modelo para las necesidades del autoconocimiento nacional, en un orden de gentes mundial en el que se requieren referentes de procedencia valorada, que el artista, como dador del contenido cultural que a la vez todo connacional puede utilizar como signo patrimonial propio para conocer el aporte de su país a la cultura universal, debe proporcionar para beneficio de la nación y los connacionales. Esto es, puesto que, —según expresa Medinaceli, que también ha desarrollado la noción del «regionalismo bien entendido» o la evocación y trabajo inteligente que engrandece la referencia de la patria materna, cuando se afinsa uno en otra patria— «es por el arte, singularmente, por donde se revela el alma de las naciones».

Entre los intelectuales activos durante la era previa a la Revolución Nacionalista, Carlos Medinaceli se destaca entonces por abogar por la cultura letrada, ante el populismo que iba emergiendo, sin que esto impida que considere fundamentales a las culturas indígenas. Si bien postulaba que había que sentir desde lo propio, desde lo local, no rechazaba ninguna forma de cultura venida de Europa y, por el contrario, postulaba que era necesario ponerle un sello americano a lo que venía de otras latitudes. Así por ejemplo se interesa en Nietzsche porque es rebelde, pero no por filiación religiosa; tomando más bien en torno a la figura de Cristo —como él lo entiende— el modelo de su perspectiva como escritor ante la vida. A más de esto llega a dar con la clave de una cosmovisión panteísta y monoteísta, que la atribuye al ser de la nacionalidad, reconociéndola desde un poema del potosino Alberto Saavedra Nogales, y a cuyo respecto dice que en dicha pieza literaria se ha resumido todo un carácter de la psicología potosina.

Más allá del aporte que representa para las letras bolivianas, la obra ensayística de Medinaceli hasta 1930, es una prueba de la construcción intelectual más allá

de las fronteras. En este sentido, podríamos evocar también las referencias del autor chuquisaqueño: no hablemos de los clásicos, que ya pueden percibirse en el pseudónimo con el que publica algunos de sus escritos (Aulo Gelio), o de los autores del Renacimiento y del Barroco, como Cervantes, fray Luis de León, Góngora, Gracián, Rodrigo Caro, Shakespeare o Montaigne, ni de los autores bolivianos a los que dedica (cómo no) las más de sus páginas (Alcides Arguedas, José Eduardo Guerra, Jaime Mendoza, Gabriel René Moreno, Franz Tamayo, y también Julio César Valdéz, entre muchos otros). Pero destaquemos los nombres y escritos de autores americanos como Darío, Henríquez Ureña, Lugones, el ecuatoriano Juan Montalvo, Alfonso Reyes, el uruguayo Carlos Reyles, José Enrique Rodó o Graça Aranha. En España, presta especial interés en Azorín, Jacinto Benavente, Clarín, Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Mariano José de Larra, Antonio Machado, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Pérez Galdós, Ramón y Cajal, Unamuno, Valle Inclán o Emilia Pardo Bazán, a quien admira particularmente. Y no digamos ya los autores con los que no comparte la lengua pero que lee en traducciones, como Dostoyevski, Goethe, Flaubert, Victor Hugo, Eça de Queiroz, Schiller, Schopenhauer, Oswald Spengler, Stendhal, Benedetto Croce, Nietzsche o Hippolyte Taine.

Agradecemos y aplaudimos a Ximena Soruco Sologuren por haber iniciado la labor de buscar una edición crítica y anotada de la Obra completa del escritor boliviano Carlos Medinaceli organizada en cinco volúmenes; la felicitamos por el rigor con el que está llevando a cabo este trabajo; hacemos público nuestro reconocimiento al trabajo filológico del mismo y compartiendo nuestro más sincero deseo de que todos los volúmenes que hacen al proyecto salgan pronto a la luz, en nombre de la Academia Bolivia de la Lengua, le hacemos entrega de esta tablilla de Reconocimiento al trabajo filológico realizado.

En Nombre de la Academia Boliviana de la Lengua, suscribimos estas palabras

D.^a Tatiana Alvarado Teodorika

D.^a Alba María Paz Soldán Unzueta

D. Hugo César Boero Kavlin

Academia Boliviana de la Lengua
Correspondiente de la Real Española



ANUARIO 33