

¿Explicación sociológica o imaginación literaria? Para una teoría de la figuración estética

Sociological explanation or literary imagination? Towards a theory on aesthetical figuration

Javier Sanjinés C.*

Resumen:**

A partir de la categoría teórica de la figuración estética, el autor reflexiona sobre la novela costumbrista boliviana *La Chaskañawi*, de Carlos Medinaceli, indagando en los elementos que le otorgarían su estatuto literario específico, detrás o más allá de su condición convencional de documento realista a la que se acercan normalmente los análisis sociológicos o históricos. En tal sentido, este ensayo postula que la novela de Medinaceli no es tan objetiva como parece, y que en ella se enquistan figuras salvajes y retornos al estado de naturaleza que, ocultos y silenciosos, no se adaptan mansamente al ascenso pujante del cholaje. Revelarlos es la tarea principal del ensayo.

Palabras clave: *La Chaskañawi*, Carlos Medinaceli, figuración estética, novela costumbrista.

* Universidad de Michigan Ann Arbor, USA.
Contacto: sanjines@umich.edu

** Ponencia presentada en el Congreso de Facultades de Humanidades de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, en septiembre de 2016.

Abstract:

Starting with the theoretical category of ‘aesthetic figuration’, the author rethinks “costumbrismo”, the literary interpretation of local customs, searching for the elements that would characterize *La Chaskañawi*, Carlos Medinaceli’s well-known novel, beyond its traditional historical and sociological characterization as a realistic piece of art. To the contrary, and thinking against the grain, this essay affirms that the novel is not as “objective” as it seems, and that behind its rather straightforward plot European savages haunt the apparently progressive content of the novel, thus problematizing the rise of the Bolivian novel of mores.

Key words: *La Chaskañawi*, Carlos Medinaceli, aesthetic figuration, novel of mores.

1. Introducción

Es difícil conjeturar sobre el futuro de la artes en nuestro convulsionado siglo XXI. Puesto que llevamos casi dos décadas de violencia extrema, de una regresión de los valores a niveles verdaderamente infrahumanos, nuestro presente es tanto o más angustioso que el que observarían, un siglo atrás, estetas de la talla de Erich Auerbach y Georg Lukács, ambos conflictuados por los resultados de la devastadora Primera Guerra Mundial. Así como ayer, hoy atravesamos por otro momento de deshumanización y de gran desconcierto, situación en que las formas estéticas, que buscaban la articulación entre virtud y conciencia durante las primeras décadas del siglo XX, fracasan nuevamente en el intento de adecuarse a los contenidos de la prosaica realidad, perdiéndose la capacidad de cambiar el rumbo de las relaciones de producción en dirección a la virtuosa “humanización de las humanidades”, uno de los temas del evento que esta semana nos congrega.

En el estudio inicial de lo que sería su temprano ensayo *Historia de la evolución del drama moderno* (1909), Lukács afirmaba, con extraordinaria lucidez, que toda interpretación valedera de la literatura siempre va ligada al análisis de las formas estéticas. Conflictiva observación la del gran esteta y filósofo húngaro, poco afín al marxismo ortodoxo de la época, corriente ideológica orientada a desprestigiar cualquier aseveración que oliese a formalismo literario. Pero Lukács, tan adelantado a su tiempo en la formulación estética, seguía siendo fiel a la heredada tradición hegeliana que consagraba, con su visión totaliza-

dora de la vida, la unidad de las formas y de los contenidos. Si para Hegel la historia del arte expresaba las diferentes etapas del desarrollo de la “Idea”, de lo “Absoluto”, el contenido del arte buscaba siempre encarnarse en una forma artística adecuada.

Pero la articulación de virtud y conciencia, uno de los puntos clave en que el marxismo histórico quiso solucionar la discordancia entre la forma y el contenido, hacía demasiado ruido a mediados del siglo pasado. En efecto, esta simbiosis entró en crisis, como nos lo revela Terry Eagleton en *Marxism and Literary Criticism* (1976), en los trabajos de Louis Althusser, particularmente en aquéllos en que afirmaba que el arte no puede quedar reducido a su contenido ideológico, postulación que desencadenaba una revolución en el análisis literario; un remezón de enormes consecuencias en su relacionamiento con las humanidades. Al apartar ilusión y ficción, el filósofo francés le devolvía a ésta –a la ficción– su autonomía y su capacidad de fijarle límites al contenido ideológico.

Fue Pierre Macherey, discípulo de Althusser, quien ahondó en la distinción entre la ilusión ideológica y la ficción literaria. No deja de ser revelador que esa separación entre forma y contenido estuviese también presente en el surgimiento de nuestra propia crítica literaria. Planteada en la ensayística de Carlos Medinaceli, la inadecuación que nos ocupa también atormentaba al intelectual boliviano, quien vivía en carne propia el conflictivo ingreso de Bolivia a la modernidad, tildándola, con una metáfora tomada de la mineralogía, de realidad “pseudomorfótica” (Medinaceli [1947] 1969).

Pero veamos brevemente la forma “descentrada” con que Macherey observa la novela, género literario que él asimila al conflicto y a la contradicción de sentidos. Así, “irregular”, “dispersa”, “diversa”, son apelativos que explicarían la eterna “incompletitud” de la novela, género que, cual si estuviese llamado a parodiar los teoremas de Gödel, no suscitaría sino disparidad de sentidos. Si aceptásemos que la naturaleza de la novela es deformar, no imitar, ella, inclusive la más apegada a la realidad, sería fundamentalmente una parodia, una invención irónica que no crea *ex nihilo* los materiales con los cuales trabaja: los trae del pasado para transformarlos en un nuevo producto, en una nueva invención estética.

Las observaciones de Macherey, que plantean la dispersión del sentido como un tema inherente a la imaginación literaria, se renuevan en conceptos tan actuales como las nociones de “heterogeneidad no dialéctica”, acuñada por el crítico peruano Antonio Cornejo Polar, y “abigarramiento”, que René Zavaleta

reveló para el estudio de la cotidianidad. Ambas son diagnósticos reveladores que, como Mabel Moraña examina recientemente en su libro *Churata postcolonial* (2016), problematizan la cultura nacional, esa unidad de forma y contenido hoy cuestionada con el reconocimiento de realidades complejas, atravesadas por la multiplicidad, la disgregación y el tumulto multitudinario. De igual manera, la fragmentariedad de los relatos, poemas, cuentos y novelas, crea formas deliberadamente quebradas, como la lente caleidoscópica a partir de la cual se reformulan imágenes y significados infinitos. Todas estas operaciones son la marca de una textualidad que, mientras exista la imaginación estética, seguirá mostrando la distancia entre la forma discursiva y el mundo representado; entre la representación ideológica y la figuración paródica.

2. Representación y figuración

“Representación” y “figuración” son, pues, dos temas claves del análisis literario. Ambos han estado por mucho tiempo en disputa, antes de que los plasme aquí como si fuesen el título y la etiqueta añadida al final de la ponencia. Al contrario, son llamas encendidas que desde hace años alumbran, a veces sin habérmelo propuesto conscientemente, mi lectura de novelas y de ensayos; son una dudosa claridad en el paisaje brumoso del ordenamiento crítico de nuestra literatura, como si se tratase de linternas que mueven su haz sin que se sepa a ciencia cierta por qué ambas nociones son todavía un camino por recorrer en el análisis de las corrientes literarias.

Pero los temas de la representación y de la figuración también han tardado en llegar al título de esta ponencia que durante los últimos días estuvo en mi mente sin que pudiese darle el contenido preciso que la acompañara, como la portada de un libro con todas las páginas en blanco. Finalmente, decidí volver a ellos al releer para un reciente seminario graduado uno de los libros más interesantes que se hayan escrito sobre nuestras sensibilidades de principios del siglo pasado: me refiero a *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios del siglo XX en Bolivia* (1998), ensayo que escribió Salvador Romero Píttari, a propósito de la narrativa del cholaje boliviano. El trabajo de Romero también había estado en mi mente antes de plantearme los temas que hoy me ocupan, y su renovada lectura venía ahora acicateada por la opinión de Luis Antezana, en sentido de que el corto ensayo de Romero Píttari no era una lectura sociológica de la literatura costumbrista y realista, sino, por el contrario, una fresca y renovadora mirada de cómo los temas de la sociología brotaban al interior de las sensibilidades literarias de principios del siglo XX.

Al partir de la aguda reflexión que el libro de Romero le merecía a Antezana, recordé que en *Pour une théorie de la production littéraire*, publicada en 1966, y que quedó bastante olvidada por la crítica literaria, Macherey expuso brillantemente que las novelas importantes no apilan pormenores innecesarios, ni llenan todo el espacio del relato, con la misma torpeza con que un pintor mediocre llena el cuadro de pintura o un músico amanerado acumula notas que no dejan un resquicio de silencio. Las observaciones de Macherey resonaban en mi mente y me ayudaban a confirmar el hecho de que toda novela, por tradicional que sea, es un ausentarse de lo inmediato que, sin embargo, no enturbia la percepción de la realidad, solo la deja en suspenso, mientras la inteligencia explora, imaginativamente, otras posibilidades, tantea identidades ajenas, se deja llevar hacia mundos prometedores que no existen o son inaccesibles. Explica Macherey, en el capítulo sobre “Lenín, crítico de Tolstoi”, que Napoleón, el personaje de *Guerra y paz*, no es el ser humano de carne y hueso salido de la vida real, sino un motivo que Tolstoi descubrió en ella, que desplazó a un “segundo sentido”, y que, al mutar, alteró al primero con la imaginación. Por ello el escritor no inventa sus motivos *ex nihilo*, sino que los descubre en la realidad, como si su obra respondiera a un modelo ya existente, constituyéndose, eso sí, en su más agudo lector. El escritor siempre “lee” su obra antes de escribirla, hecho que denota que toda novela se origina en la realidad, a la que el escritor luego desplaza y transforma imaginariamente, tornándola en motivo literario.

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

Aun más, toda novela es producto de sentidos encontrados, en conflicto, que la crítica debe sopesar. Aunque la lectura ingenua, atrapada en la trama, así lo crea, no hay obra literaria, por convencional que parezca, que se desarrolle siguiendo la simplicidad lineal de su argumento. Toda narración sortea escollos que son el resultado de los múltiples sentidos, visibles e invisibles, que la

obra crea a través de lo que dice o deja de decir. Ésa es la principal razón por la cual la literatura no puede ser, como Arguedas afirmaba, copia imitativa de una realidad exterior que supuestamente permanecería grabada en la obra literaria como si no se alterase su sentido en el proceso. Ajena a la *imitatio*, la obra literaria tiene una fuerza propia, una cierta autonomía, una vida distinta. Los acontecimientos estéticos de toda obra tienen su manera de presentar la realidad empírica –la vida con “v” minúscula, como llamaba Georg Lukács a la prosaica realidad– inscribiéndola en la historia de las formas estéticas, independientemente de las obras literarias en sí mismas. Ello significa trabajar creativamente los motivos de la vida real que, traspuestos a la obra estudiada, mutan y le dan su hondura y complejidad. Son estos motivos literarios que conflictúan las interpretaciones históricas que los ignoran como acontecimientos estéticos autónomos.



Se observará que me acerco a la teoría de la figuración literaria como un tema apartado de la representación histórica y sociológica de la realidad. A tal efecto, me pregunto si al estudiar *La Chakañawi*, una de las novelas tradicionales del cholaje boliviano, no sería aconsejable indagar qué saberes añadidos trae ella a la muy manida observación de que representa el ascenso de este sector social. La novela bien puede tener silencios, temas y motivos “no dichos” explícitamente por Medinaceli que contravienen la explicación sociológica, y que, por lo tanto, conviene que se los explore. Si estos motivos quedaron invisibilizados, es posible que se hallen escondidos detrás de los acontecimientos que la novela narra, como si fuesen la osamenta inmemorial que el análisis crítico debe res-

catar. Conjeturo, pues, que *La Chaskañawi*, como toda obra literaria autónoma, debería tener ese saber adicional, esa diferencia invisibilizada que se oculta en su interior, y que, como auténtico misterio que desafía posibles soluciones en su lectura, obliga a quien la investiga a apartarse de la percepción ilusoria de que la novela avanza linealmente, sin reparar en el hecho de que todo “avance” es engañoso porque esconde el retorno a modelos literarios enquistados en un lejano pasado. Como investigador de un acontecimiento enigmático, el crítico debe bucear en temas perdidos que se enquistan en las novelas para problematizarlas y conflictuarlas. De este modo, me pregunto cuáles serían esos motivos del pasado que, al viajar en el tiempo, reaparecen de manera diferente y le dan a la novela realista un renovado sentido, distante de la simple copia de la realidad.

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

¿Será que incluso los escritores más tradicionales abordan la relación entre los seres humanos y la novela bajo modelos que se alejan de la construcción de la realidad? Si la respuesta es afirmativa, tendría que verse cómo la novela cuenta su propia vida, su producción estética, incluyendo la explicación de aquellos silencios que condicionan su verdad inédita. Toda novela es un estado de espíritu, un interior cálido en el que el escritor se refugia mientras la escribe, encerrándose en él, viendo el mundo exterior bajo un prisma refractario, como una vaga claridad al otro lado de su concavidad translúcida. Toda novela, incluyendo la de cuño realista, se escribe para confesarse y para esconderse. Pero ello no quiere decir necesariamente que el autor esconda premeditadamente la

verdad, sino que ella aparece sigilosa y silenciosa porque brota del imaginario que la condiciona y viste.

En efecto, la autonomía estética no es independiente de los hallazgos sociológicos e históricos, sino que ellos reaparecen transformados en la obra literaria. Por ello, la novela crea su 'efecto de realidad': su horizonte de conocimiento no está marcado por la razón, sino por la imaginación. Así, la novela realista no es ni verdadera ni falsa, porque en ella no priman los conceptos, sino las imágenes. De este modo, el Sucre descrito en *La Chaskañawi*, no es el Sucre real, sino una fabricación homóloga a la realidad, una figuración, es decir, un artificio literario con leyes propias, dotado de un complejo sistema de relaciones que cumple la función paródica de deformarla y de no simplemente imitarla. Se podría decir que la mismísima idea de creación esconde la de deformación, porque el discurso literario tiene siempre algo de ese barroquismo que abandona la realidad positiva para crear la ilusión de realidad fundada en mitos que mutan en el tiempo y le dan a la obra su apariencia de vida.

De esta manera, novelas como *La Chaskañawi* no están llamadas a reflejar lo real de un modo mimético, ni a reforzar el sentido común de las cosas. Ellas aplican, por el contrario, una cierta "agudeza de ingenio", una libertad creativa que las desvincula del orden preconstituido de la Bolivia de principio del siglo XX, y así plantean relaciones raras y desconocidas que van a tener un peso decisivo en sus significados. Es este conjunto de relaciones que la crítica debe investigar. Su función es comprender y explicar aquellos secretos, aquellas sorpresas que toda novela nos depara.

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

3. Los sentidos ocultos de *La Chaskañawi*

¿Cuál o cuáles serían los silencios, los estados de ceguera de *La Chaskañawi*? Escrita en un estilo supuestamente simplista; signada por el amor prohibido, degradado, de un señorito que vive su *fin de siècle* amancebado con una chola provinciana, ¿puede el contenido de la novela esconder algo no dicho sobre esta relación? Descubrirlo implica tener en cuenta que las novelas no son autosuficientes sino acontecimientos literarios acompañados de mediaciones que muestran que el “segundo sentido”, el visible, depende de otro, anterior, oculto en lo profundo de su contenido. Como explica Nietzsche, en un pasaje de *Aurora*, todo lo que el ser humano “deja decir visible” está condicionado por lo que esconde. Y Paul de Man, el conocido crítico de la escuela deconstructivista de Yale, nos recuerda que visión y ceguera siempre trabajan extrañamente juntas. Valgan estas apreciaciones sobre la retórica de los textos para preguntar: ¿qué esconde una novela realista como la de Medinaceli? ¿A qué aparta la vista? ¿Qué es lo que disimula? Preguntas insidiosas que superan los límites de la presencia empírica de la novela, y que se articulan a la coexistencia simultánea de lo visible y de lo invisible. Y cabe añadir, a propósito de esta coexistencia, que el extraño juego entre visión y ceguera no está condicionado por la bien intencionada interpretación sociológica, sino por las mediaciones estéticas que multiplican los sentidos de la obra.

A continuación, abordo, a guisa de ejemplo, la mirada sociológica de la obra de Medinaceli, para luego conflictuarla con la presencia de artificios o motivos literarios que, escondidos, son la osamenta de la novela.

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

Puesto que ningún proyecto de cultura nacional puede ser hecho realidad con la presencia de protagonistas débiles que son un fin de raza, la mirada sociológica refuerza la idea de que el encholamiento sería, en esta primera mitad del siglo XX, una manera de ingresar en la modernidad, un “naciente movimiento social”, como afirma Romero, capaz de revitalizar, de darle un sentido renovado al interactuar humano. Si Adolfo, el señorito debilitado, atrapado por el

pathos del sector señorial en decadencia, queda falto de propuestas capaces de orientar lo nacional, Claudina, la “heroína de la novela y de la vida real” –nótese que Romero no establece diferencias entre ficción y realidad–, amante de señoritos débiles y “madre de estirpes fuertes”, desmiente la misoginia de los pensadores europeos, fortaleciendo la singularidad chola de la identidad local, apartada de la moral convencional.

Al presentar con su fuerza física el progresivo avance modernizador–quizás no el aspirado por los sectores elitistas, pero sí el “real”, impuesto por la fuerza vital de la chola–, Claudina, la *Chaskañawi*, altiva, aunque vulgar, es capaz de superar los imperativos de la tradición familiar, doblegando a Adolfo y echando por tierra su espíritu hispano. La relación entablada entre ambos personajes expresa, pues, el quiebre del espíritu aristocrático y la victoria final de la esencia india. Pero, como veremos de inmediato, el conflicto identitario es más profundo, porque la obra contiene dos textos incompatibles. El uno, visible, afirma la supremacía del cholaje como identidad local; es el texto modernizador que se sustenta en el encholamiento; el otro, invisible, silencioso y secreto, trae al presente viejas formas europeas de figuración que hacen peligrar la “fuerza germinal” que Romero encuentra en el avance social planteado en la novela.

La mirada sociológica se aferra al estado naciente de un proceso histórico que supuestamente culminaría en un nuevo proyecto social, gracias al movimiento progresivo de la historia. Es el *mobilis*, el trayecto de la nueva identidad a la que apuesta la lectura de Romero. Pero dicha mirada pasa por alto el hecho de que también existe, escondido en el interior del texto, el movimiento figurativo inverso, el *in mobile* que conflictúa el proceso lineal identitario con la mutación de figuras salvajes que, ancladas silenciosamente en el pasado, se originan en lo más rancio de la tradición hispana, conflictuando los logros modernizadores del encholamiento. En esta quietud, en este *in mobile*, yace la osamenta que, bajo la superficie de las peripecias, revela los silencios de la novela, y abre la posibilidad de que ella sea abordada desde sus ausencias.

4. Mitos inesperados

En su más reciente novela (2014), observa Muñoz Molina que en el principio de toda ficción están los nombres y la descripción de los personajes. Para el escritor andaluz, equivocarse en el nombre es condenar a un personaje a la inverosimilitud. Un nombre no es una etiqueta ni un símbolo, sino un acorde que despierta en el lector resonancias sutiles. Todo escritor se desliza impremeditadamente hacia la ficción. Organiza series meticulosas de hechos compro-

bables e introduce en ellas, tentativamente, datos ficticios, nombres que aluden a alguien no exactamente inventado, porque tienen una base real, construida con pormenores muy ricos, pero que mezclan rasgos de varias personas más o menos parecidas y los envuelven en retratos por completo arbitrarios, hechos en parte de recuerdos y en parte de fabulaciones caprichosas y de cosas leídas en los libros. Debido a ello, la fantasmagoría tiene lugar desde el principio de toda novela.

En la obra de Medinaceli, Adolfo, de solo verla, queda prendado de la provinciana Claudina, de la “moza garrida, robusta como una Madona del Tiziano y vital como un vaso de leche”. La descripción es precisa, a la par que reveladora: reúne una imagen de la cultura occidental –seguramente la Madonna zingarella de intensos ojos negros– con otra, que reproduce la singularidad de lo aldeano, de lo local (el vaso de leche). Pero, además, la protagonista es una “moza garrida”, término de uso poco o nada frecuente en Bolivia, y que, como dice el refrán, es “o bien ganada, o bien perdida”, significando que o se casa bien, o se vuelve libertina. Así descrita, poco tiene Claudina de auténtica chola. En efecto, la figuración de la chola como “moza garrida” muta posteriormente en la presencia de “garridas amazonas”, imbricando el narrador la figura de la chola con la imagen de uno de los importantes seres salvajes mitológicos, situación que estimula la secuencia “moza garrida-gitana-amazona”, con la cual crece la amenaza de los enamoramientos salvajes.



En función del ejemplo dado, que se multiplica a lo largo de la novela, la narrativa costumbrista guarda el secreto de que la primacía de la identidad occi-

dental da forma y sentido a los pliegues más íntimos de nuestra singularidad. Así, la regresión de la figura de la chola concluirá mostrándonos su silenciado tema de origen: el mito de la *femina agrestis*. En tal sentido, la novela es también un importante ejemplo de la asombrosa continuidad del mito del *homo sylvestris* que, al mutar en el tiempo, es la osamenta inmemorial de la trama de muchas de las novelas de la modernidad. Como observara el antropólogo mexicano Roger Bartra, en uno de sus estupendos estudios sobre la mutación de lo salvaje (1997), el salvaje europeo solo existe como mito. Cabría añadir que se trata del poderoso argumento de que la otredad es un hecho imaginario, figurado, independiente del conocimiento de los otros. Uno de los resultados de esta mutación, de la metamorfosis que observamos en *La Chaskañawi*, es que el mito del salvaje europeo alberga un terreno abonado por significados encontrados. Puede así verse que la representación ideológica, que advierte en la novela del cholaje la evolución de la moderna identidad nacional, a la par que el asentamiento de la singularidad local, está en abierto conflicto con la figuración que involuciona, y que, con el mito de la mujer salvaje, nos devuelve a lo más oculto del etnocentrismo occidental y de su nunca superada dominación colonial. Porque la involución salvaje es la más profunda y sorprendente alteración del sentido latente de la novela: el proceso modernizador de la cholificación.

5. Un roussonianismo peculiar

La novela costumbrista también muestra el problemático retorno al estado de naturaleza. Este motivo literario aparece solamente una vez en la novela, relacionado con Juan Jacobo Rousseau. Mencionado y silenciado, este motivo va estrechamente ligado, sin embargo, a las desventuras de Adolfo, el antihéroe de la novela. Su comportamiento parece desdecir el de Robinson Crusoe, admirado ejemplo que Rousseau recupera de la novela de Defoe. En efecto, el narrador pone en boca de Adolfo palabras de alabanza para Rousseau, pero en ningún pasaje de la novela el personaje se comporta como el modelo humano que el filósofo idealiza. Adolfo no es el pujante e industrioso *homme sauvage* de Rousseau, sino un señorito desorientado, temperamentalmente salvaje, cuyo retorno al campo representa una derrota que no puede confundirse con la conexión que Rousseau establece entre el retorno al estado de naturaleza y la industriosa soledad del individualismo radical que originará más tarde al *homo economicus* del siglo XIX. Adolfo, por el contrario, parece involucionar al estado del salvaje europeo, del *homo sylvestris* medieval.

La fábula del retorno al estado natural tiene dos orígenes: el extraño humanismo de Giambattista Vico y el ilustrado atípico de Rousseau. Me concentraré brevemente en Rousseau.

Buceador del alma humana en el pleno proceso de exaltación de la razón, Rousseau es atípico porque, ocupado del “yo” autobiográfico, viaja a la profundidad del propio ego, como explica Jean Starobinski (1971). A través de la especulación introspectiva se entiende mejor por qué le interesa al ginebrino el héroe de Defoe. En él encuentra Rousseau el individualismo radical que orienta, como modelo literario dominante, la empresa novelística de los siguientes tres siglos. Porque Robinson, el autodisciplinado sobreviviente de una isla, es la perfecta guía para el futuro *entrepreneur* anglosajón: es el hombre capaz de dar soluciones prácticas a las situaciones más adversas, teniendo la vida amenazada por el hambre y la enfermedad. Fiel creyente en la Providencia, salvado por su propio e industrioso ingenio, Robinson es el ejemplo más logrado de que la vida es un acto universal de honda introspección, de profunda soledad. En la novela de Defoe, ese “yo” se vuelve isla, y ésta, a su vez, se transforma en mundo. Fábula escrita para una figura, el Robinson de Defoe es el primer retrato realista del salvaje europeo que, vuelto individuo industrioso, muta finalmente en *homo economicus*.

Signado por el “invicto espíritu hispano”, Medinaceli le da a su personaje una figuración radicalmente opuesta. Convengamos en que el escritor chuquisaqueño recupera de Rousseau la convicción de que la fuente del mal no está en el estado de naturaleza, sino en el desmedido progreso y en el desenfreno de la modernidad. Pero Adolfo no es modelo para acciones y pensamientos. Tampoco es un solitario, introspectivo e industrioso personaje, capaz de silenciar las pasiones. Todo lo contrario, las enardece con su actuar beodo, grosero, que se aproxima al del irredento *grossi bestioni* de Vico. Nada hay en él que nos aproxime al mito fundador de la modernidad. Y, por ende, alejado de la utopía fundadora del Robinson anglosajón, no queda claro que su relación con Claudina, una mutación de la *femina agrestis*, cuya figura sin duda contiene la nueva fuerza y vitalidad, estuviera en vías de construir realmente el nuevo proyecto nacional. Todo lo contrario, Adolfo repite el desprecio que Medinaceli tenía por la vanidad metropolitana; su desconfianza en el librecambismo mestizo-criollo. Del mismo modo en que Rousseau se obsesionaba con las consecuencias psíquicas de la desigualdad, y peleaba con complejos sentimientos de envidia, fascinación, repulsión y rechazo del ensimismamiento de las élites, Medinaceli dudaba de que la nueva política liberal, impuesta a principios del siglo XX, pudiera curar los males de la desigual sociedad mercantilizada.

Como Rousseau, Medinaceli también afirmaba que una sociedad construida sobre valores fiduciarios no era capaz de forjar la necesaria armonía moral que requería una joven nación como la boliviana. Quizás por ello el autor de la *Chaskañawi*, inadaptado y en lucha con su medio social, se aferraba al proceso de cholificación con el mismo tono rebelde que lo llevaba a denunciar el “filisteísmo y la barbarocracia” liberales (Medinaceli, [1942] 1968).

Pero volviendo a los motivos literarios que conflictúan las representaciones que emanan del análisis del crítico momento histórico por el que pasaba Bolivia, me pregunto, finalmente, si los temas más importantes de la novela costumbrista –la fuerza del cholaje y la debilidad del criollaje– se reducen a ser copias imitativas de la realidad, o si, por el contrario, pasan a ser motivos literarios autónomos que, escondidos en el contenido, vuelven al presente gracias a la imaginación del autor. Al negar el carácter meramente imitativo de la realidad, hallo en *La Chaskañawi* la presencia de modelos que son el resultado de una cadena de mutaciones que, como crítico, me veo impelido a explicar.

6. Conclusión

Vimos que la novela costumbrista aborda, desde el punto de vista de su figuración, la relación entre los seres humanos y la naturaleza. Dicha relación tiene en cuenta situaciones culturales que, escondidas, fantasmagóricas, imprevistas, no responden a la construcción de la nación; por el contrario, la conflictúan y la ponen en paréntesis. En clara tensión entre la forma imaginada y el contenido representado, la novela costumbrista boliviana, tenida a menos por los logros narrativos de la más moderna producción literaria, sigue dando sorpresas cuando se la observa desde los silencios reveladores que cambian el sentido de la representación socio-histórica que la condiciona. Estos silencios me permiten afirmar que la autonomía estética se encarga de que los hallazgos sociológicos e históricos reaparezcan transformados en las obras literarias.

En suma, no cabe duda de que la novela costumbrista responde al “proceso de cholificación” que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, y para recuperar mis primeras observaciones en torno al humanismo, me parece que historiadores y sociólogos olvidan con frecuencia el dilema que se le plantea a la producción literaria: no copiar dicha realidad, sino plasmar en acto creativo lo que Medinaceli llamó “pseudomorfismo” ([1938] 1969), es decir, la inadecuación entre la forma y la materia. Puesto que el escritor chuquisaqueño definía a Bolivia como una realidad en constante tensión entre la forma europea y la materia andina, su preocupación se centraba en darle a

la novela los contornos que mejor explicasen dicha disparidad. En otras palabras, la distancia social que el escritor encontraba entre la forma y la materia debía resolverse estéticamente. Por ello Medinaceli no pudo ser el ideólogo de determinado proyecto social; su propósito no era ilustrar programa ideológico alguno, sino elaborar, como maestro a lo largo de esta ponencia, las conexiones entre las fábulas y las figuras temáticas. En mi criterio, es el retorno a lo salvaje europeo que marcaba el conflicto entre el ascenso cholo y la forma pretérita que lo vestía; entre su singularidad y la universalidad europea que lo expresaba. Cuando la abordamos desde este prisma, desde esta óptica, la novela costumbrista revela el conflicto que solamente puede ser captado en el “segundo nivel” que, según Macherey, se logra con la lectura en profundidad del texto literario.

De igual manera en que la novela experimenta a lo largo de su trama la tensión entre la forma y la materia, también plantea un final problemático que la aparta de las expectativas que podrían tener las interpretaciones históricas y sociológicas, ajenas al hecho de que toda novela es un “arte de límites” que puede perfectamente concluir con un “colorín colorado, este cuento se ha acabado”, o deseándole al lector, como lo hace una importante novela colombiana sobre sicarios, que “te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren”. Pero en otras situaciones, como sucede al final de *La Chaskañawi*, los personajes, “maleable arcilla en manos del destino”, dejan que la novela se abra a la especulación de acontecimientos imaginarios que siguen siendo socialmente inciertos. A ello se debe que la novela de Medinaceli no concluya con el reposo o la absolución, y que el porvenir parezca devorar mucho más de lo que da a entender su final. De este modo, la ficción continúa allí donde lo novelesco concluye, porque uno, intruso en una casa cerrada, quiere seguir imaginando cómo serán los hijos de Adolfo y Claudina. ¿Superarán su condición agreste? ¿Serán industrioses ciudadanos o quedarán reducidos al estado de naturaleza?

Las respuestas ya no dependen exclusivamente del análisis sociológico, limitado a estudiar el “proceso de cholificación”. Por el contrario, deben tomar en cuenta la fantasmagoría que se esconde detrás de los personajes para cuestionar y fijarle límites al contenido de lo narrado. Porque ella, aunque olvidada y silenciada, es la osamenta, el sedimento mitológico que, cual rescoldo del pasado, viaja en el tiempo para darle forma a la novela de Medinaceli.

Recibido: septiembre de 2016

Aceptado: octubre de 2016

Referencias

1. Bartra, Roger. 1997. *The Artificial Savage. Modern Myths of the Wild Man*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press.
2. Eagleton, Terry. 1976. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
3. Lukács, Georg. 1909. *Historia de la evolución del drama moderno*. El capítulo inicial puede ser ubicado en Eric Bentley (ed.) 1976. *The Theory of the Modern Stage*. London: Penguin.
4. Macherey, Pierre. 1966. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris, France: Librairie François Maspero.
5. Medinaceli, Carlos. 1967 [1947]. *La Chaskañawi. Novela de costumbres bolivianas*. La Paz, Bolivia: Editorial Juventud.
6. ----- . 1968 [1942]. *La educación del gusto estético*. La Paz, Bolivia: Editorial Burillo.
7. ----- . 1969 [1938]. *Estudios críticos*. La Paz, Bolivia: Editorial Los Amigos del Libro.
8. Moraña, Mabel. 2016. *Churata postcolonial*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores.
9. Muñoz Molina, Antonio. 2014. *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral.
10. Romero Pittari, Salvador. 1998. *Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios de siglo en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Caraspa Editores.
11. Starobinski, Jean. 1971. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris, France: Gallimard.



Juan Conitzer: "Meditación" (2000).