
ESTUDIOS BOLIVIANOS
VIII

Informe de investigación
Gestión 1999

AREA:

HISTORIA Y TEORIA

La Paz - Bolivia
1999

Depósito legal : 4 - 1 - 1350 - 97
Comité Editor : Lic. María Luisa Soux. IEB
Corrección : Cleverth Cárdenas
Diagramación : Fernando Diego Pomar Crespo
Impresión : Hector Ríos
Diseño de Portada : “Pachamama” de Arturo Borda
Foto Archivo La Paz

presentación

Al contrario de los anteriores números publicados, el presente “Estudios Bolivianos” tiene la característica especial de presentar artículos que abarcan tanto diferentes disciplinas de las ciencias humanísticas, como temáticas que tienen poca conexión entre sí.

Sin embargo, esto no puede considerarse un defecto, ya que es esa misma multidisciplinariedad de enfoques y variedad de problemáticas trabajadas por los investigadores del I.E.B. lo que convierte a este número en atractivo y en un aporte para el conjunto de las carreras que pertenecen a la Facultad de Humanidades.

Además, aún con las características señaladas, es posible encontrar algunos puntos de contacto entre unos y otros artículos.

Por ejemplo, tres de ellos se interesan en la población indígena campesina de nuestro territorio. El trabajo de Blithz Lozada es una amplia y profunda síntesis sobre lo que el mismo llama “la visión andina del mundo”, a la que reconstruye a partir de una revisión crítica y exhaustiva de lo escrito hasta ahora, principalmente en relación a los “esquemas de interpretación de la cosmovisión andina”. En su artículo es interesante advertir la mirada del filósofo a temas más bien tratados por historiadores, etnohistoriadores y antropólogos.

Por su parte, el historiador Raúl Calderón ingresa en el mundo rural boliviano retrocediendo al siglo XIX y a un momento fundamental en él, la Presidencia de Isidoro Belzu y, específicamente, las actitudes de la población aymara frente a ese caudillo popular. De esa manera no sólo aborda un tema poco conocido sino que

contribuye de manera decisiva a una mayor comprensión sobre valores y perspectivas políticas de ese pueblo.

Pilar Mendicta, trabaja en una primera parte de su artículo el papel de un cura, Jacinto Escóbar, párroco de Mohoza, en la famosa masacre de blancos-liberales ocurrida en esa localidad en el contexto de la Guerra Federal de 1899. Es justamente ese dramático momento de la historia boliviana el que la induce a estudiar, con fuentes primarias, situaciones particulares que contribuyen a explicar y descifrar el papel de actores individuales y, en la segunda parte, colectivos, que intervinieron desde diferentes perspectivas en ese trascendental acontecimiento del siglo XIX.

El artículo de Galia Domic, presenta una perspectiva foucaultonia para “mostrar dos procesos que marchan paralelos y que reconfiguran un sujeto nuevo en el conocimiento médico y educativo moderno”, proceso al que denomina como “globalización del sujeto”. Su principal aporte es la mirada teórico-crítica a los objetivos y propuestas de la Reforma Educativa que se está aplicando actualmente en Bolivia desde el Estado. Esta crítica se concentra en “la estandarización de los sujetos y su pérdida de individualidad desde la mirada del docente, del sistema educativo y desde las Ciencias de la Educación, así como la deshumanización de la práctica médica con procesos que se conjugan sobre el mismo principio: la objetivación de los sujetos”.

Finalmente, el artículo de Marcelo Villena ensaya una aproximación a *El Loco*, de Arturo Borda. Esta obra, desaparecida u olvidada en las tradicionales y más recientes sistematizaciones de nuestra literatura, tendría la virtud de plantear en la literatura boliviana una exigencia: la de una lectura que privilegie la especificidad de las prácticas poéticas, no las extrínsecas «determinaciones» del contexto. Se insinúa, de este modo, una problemática que, además de la singularidad de una obra, nos habla de un cuestionamiento sobre las maneras de leer nuestra literatura.

Lic. Magdalena Cajías
DIRECTORA a.i.
INSTITUTO DE ESTUDIOS BOLIVIANOS

Para leer el otro lado

(una pesquisa tras los rastros de El Loco, de Arturo Borda)

MARCELO VILLENA ALVARADO

La angustia de leer: cualquier texto, por importante, ameno e interesante que sea (y cuanto más parece serlo), está vacío —no existe en el fondo; hay que cruzar un abismo, y no se entiende si no se da el salto.

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*

Una desaparición misteriosa, la de un inquilino de *El Hogar del pobre*, es denunciada ante la Sección de Investigaciones y Pesquisas por el administrador del caserón. Se procede con el inventario de lo encontrado en el cuarto donde el inquilino vivió durante más de treinta años, se inicia la investigación, se recogen testimonios. Declara el dueño de la fonda en la que el desaparecido almorzaba, declaran los vecinos, declaran las mujeres y los niños de la casa.

Un señor, que también fue vecino suyo, refiere que habiendo estado enfermo durante seis meses, y que por tal motivo no salía de su habitación, ha notado que el loco, como lo llamaban al desaparecido, paseaba todo el tiempo en su pieza,

día y noche, descansando no más que breves momentos, durante los cuales, refiere el testigo, oía que manejaba papeles. Creo que escribía. A veces lloraba, reía y guardaba silencios larguísimos, para en seguida reanudar sus caminatas. En veces noté que le visitaban algunas personas, pero jamás he oído pasos distintos de los de él... Esto siempre me tuvo intrigado, sin que nunca haya podido descubrir el enigma. Pero cuando me llenó de inquietud fue una tarde en que yo entraba a casa y él salía. Le saludé y me miró sonriendo. Al llegar a mi pieza me llamó la atención ver abierta la puerta del cuarto del loco. Retrocedí dos pasos para mirar en el interior y lo veo a él, escribiendo muy preocupado. No sé cómo puede haber estado en dos partes al mismo tiempo.

El portero ha dicho que en tres ocasiones, y las tres a media noche, le vio quemar grandes cantidades de papel, en la azotea, y que la última vez, de la cual ya hace ocho años, cuando al día siguiente fue a barrer, recogió una cuartilla que acaso el viento la salvó y que a la letra dice:

Y así el misterio nos precede, se opera en nos y nos sigue. El enigma ignora tanto como esconde¹. [58]

Mientras tanto, al otro lado del mundo, Klee decía que la mirada seguía los caminos que le había preparado la obra.

Y era algo parecido a esto, a poco más o menos, lo que también hacía Borda con el informe policial que sirve de preámbulo a «Divagaciones II», en el primer tomo de *El Loco*: jugar desde la ficción con algunos embrollos que marcarían, en los hechos, la historia de su lectura; la de una misteriosa desaparición.

En efecto, como en el informe de Saúl A. Katari, Exjefe de Investigaciones y Pesquisas, para acercarse a Borda (1883-1953) no faltan declaraciones y testimonios de «vecinos» -algunos de ellos escritos [Fernández Naranjo s.f., Lora 1980, 1993, Saenz 1986, Blanco 1996]- que ofrecen información suficiente como para imaginar los hábitos y andanzas de un personaje convertido en la encarnación, casi mítica, de la bohemia paceña en la primera mitad de siglo (rebelde y anarquista, artista excéntrico e incomprensido, genio autodidacta, alcohólico). Tampoco faltan sus retratos, ni las sabrosas anécdotas, ni los inventarios de lo que pudo encontrarse en

¹ De aquí en adelante, todas las citas sin referencia remiten a *El Loco* (H.A.M, La Paz, 1966).

su guarida. Hay también, como en el informe de Saúl A. Katari, testimonios que hablan de sus ocupaciones; en lo pictórico, sobre todo, llegando incluso a una aproximación crítica que va más allá de la mera constatación [Mesa y Gisbert 1966, Romero y Querejazu 1989, Salazar 1989], o a la celebración póstuma y oficial tan sarcásticamente referida por Saenz en *Vidas y muertes* [1986: 120].

Lo misterioso de la desaparición no gira entonces alrededor de la suerte corrida por un individuo (bien que mal, la imagen del ácrata ya forma parte de nuestro patrimonio), como tampoco en torno a una obra que ha logrado ya un lugar en la historia de la pintura boliviana. Como en el informe de Saúl A. Katari, lo misterioso de la desaparición gira más bien en torno a lo que habría hallado el portero: esa cuartilla, único resto de lo que fueran grandes cantidades de papel; esa cuartilla que no puede dejar de verse como una alusión a *El Loco*, ese legajo formado por 1653 páginas de narraciones, poesía, máximas y ensayos².

Tal es pues la desaparición que todavía nos intriga; y esto, a pesar de que en nuestro caso tampoco ha faltado algún «portero» (alguien cuya labor afecta a cierto tránsito entre un adentro -aquí, el Borda más o menos domesticado al que se aludía líneas arriba- y un afuera -aquí, el Borda que de una manera o de otra no cabe en las representaciones establecidas). En efecto, no siempre campeó, frente a *El Loco*, aquel silencio referido en «El Diario» del 5 de julio de 1953:

2 Incidentes semejantes, y el mismo aire de misterio, rodean desde la anécdota el descubrimiento de ambos escritos: ¿cuál el valor de esos restos con respecto a la obra que nunca conoceremos?

Cierto optimismo podría fundarse en la Nota de los editores de la edición de 1966 (donde se señala que la publicación es la de los originales conservados por Héctor, hermano de Arturo Borda), o en la declaración de fuentes autorizadas. Se trata de Medinaceli, quien afirma según información de primera mano: *Abarca ella nueve volúmenes, que el autor me los ha dado a leer. Borda manifiesta que poseía otros volúmenes más que se le han extraviado. Lo que conserva, y conozco, se encuentra bien ordenado, dispuesto para la publicación.* [Medinaceli 1937]; esquema que es confirmado tanto por el propio autor (*Esta obra consta de nueve volúmenes, divididos en 32 libros, de una fantasía más diversa zahorí y analítica que el Ramayana, La Divina Comedia o Kipling* [Borda 1962: 3]) como por los editores (... *actualmente se halla dividido en 9 partes, aunque en opinión de los familiares del literato se habrían perdido dos*). Alguna saludable sospecha puede basarse, en cambio, no tanto en el hecho de que tal esquema de composición resulte difícil de reconocer en la publicación de 1966 (¿quizás por «lo arbitrario», como dicen Mesa y Gisbert, de la división con la que Borda organizó su obra?), sino en una simple y contundente constatación: intacto o alterado, inconcluso o fijado en su forma definitiva, éste es el texto que no publicó su autor.

¿Pone esto en juego la «autenticidad» y lo significativo de rasgos fundamentales en *El Loco* (lo heteróclito, lo fragmentario, lo caótico, lo inconcluso)? Aquí, entre otras cosas, se irá fraguando una respuesta. Mientras tanto cabe recordar, para los aficionados a las variantes y la aproximación genética, la publicación de fragmentos en el periódico «La Patria», de Oruro, entre 1920 y 1921 (Lora 1993) y la de «La Gazeta de Bolivia», entre los años 1936 y 1937 (Llanos Aparicio, s.f.): son materiales que podrían echar algún indicio en lo que hace al misterio de los documentos.

Al fallecimiento de Arturo Borda, acaecido hace poco, todos los que han escrito o pronunciado algunas palabras sobre su muerte, han hablado del pintor. Nadie, o casi nadie, de su obra escrita. [de la introducción al ensayo de Medinaceli que se reproducía como homenaje póstumo]

No, pues al reconocimiento pionero y respetuoso de Medinaceli [1937] han seguido otros; sobre todo después la publicación de los tres tomos. Otros que, sin embargo, comparten con el precursor tanto las dolencias de la presbicia (una dificultad en la percepción a proximidad) como el impulso que culmina en la etiqueta, a veces torpe, siempre insuficiente: así, Borda saldrá airoso en un duelo con Tamayo [Medinaceli 1937] y gozará de un sitio que, aunque exótico, es acomodado sin violencia en el contexto del modernismo boliviano [Medinaceli 1937, Mesa y Gisbert 1966]; así, también se hablará de un afán clásico y de una cortante distancia frente a los «ismos» de vanguardia [Mesa y Gisbert 1966, Llanos Aparicio s.f.]; así, finalmente, podrán coexistir diagnósticos recíprocamente excluyentes (*La perfección en el arte - nos dice en otra parte [Borda]- es la imitación máxima de la naturaleza [Lora 1993: 7]; Arturo Borda.- Que ha estudiado a fondo a los clásicos, es platónico en el sentido del arte. «Copiar a la naturaleza es falsificarla», es el concepto estético que se hizo carne en su espíritu [Finot 1981: 540]*).

Puede verse, entonces, que por el lado de la primera crítica de *El Loco* apenas se precisa las declaraciones y testimonios de los vecinos: que Arturo Borda escribía, sí; que su obra es enigmática, caótica, atípica, inclasificable, sí. Pero cuánta distancia hay todavía entre estas constataciones y algo que sugiera los minuciosos protocolos que conducen a una lectura. Definitivamente, obnubilada por el personaje, desconcertada frente a la cuartilla, la crítica que más cerca estuvo de Borda caía en las trampas que le había preparado, en la obra, el informe de Saúl A. Katari.

Pero es en la crítica más reciente donde se consume la desaparición de *El Loco*: allí no se percibe ya ni rastro ni pesquisa que tiendan a aclarar tan enigmático caso en la historia de nuestra literatura; nada, o casi nada, nos refieren sobre él los últimos intentos por leer la literatura boliviana de una manera más o menos orgánica [Pabón y Torrico ed. (1983), Antezana (1986), Sanjinés ed. (1986), Sanjinés (1992), García Pabón (1998)]. ¿Cómo explicar este nuevo silencio, cómo interpretar este vacío? Caben algunas sospechas, si recordamos que lo que caracteriza a estos últimos intentos de lectura es un esquema en el que el discurso literario aparece o como *una*

interpelación al poder político, como una instancia de mediación entre el Estado y la Sociedad Civil [Sanjinés 1985 y 1992]; o, en una variante en algo más flexible, como importante partícipe en la configuración de un «sujeto nacional» [García Pabón 1998]. Caben algunas sospechas, en efecto, pues constatamos que los mapas de nuestra literatura han sido trazados desde una perspectiva en la que el discurso literario es considerado como expresión de sujetos y procesos sociales. La ausencia de *El Loco*, en ese contexto, se sugiere como el indicio de una escritura que no se deja fijar entre los hitos de la fundación de la nación criolla, el proyecto nacional del liberalismo, el del nacionalismo revolucionario o el de diversidad cultural; de una escritura que no se se deja cercar en las zonas reconocidas (las del discurso monopólico y autoritario, excluyente o populista; las del grotesco de la distorsión y el aislamiento; las de la impotencia y el encierro interior). Y no es que en *El Loco* no se frecuente estos lugares (bastaría, para dar pie a una lectura así orientada, con un vistazo a libros como «De la miseria», «De la raza», o «De la historia»), sino que más bien parece excederlos, integrándolos en un dispositivo que a lo mejor hace más (o menos) que expresar las vicisitudes de un Estado en crisis; en un dispositivo que hace más (o menos) que formular alegorías - es decir, representaciones que suponen siempre la idea de un sentido último - de lo que es nación; en un dispositivo que, según sus propios términos, *ignora tanto como esconde*.

Resultaría entonces que, frente a un caso semejante (una cuartilla que no es ni expresión ni representación de algo), nuestra crítica más reciente también se habría visto desconcertada: obnubilada por una desaparición asignificante, cayendo todavía en las trampas que le había preparado, en la obra, el informe de Saúl A. Katari³. Sin embargo hacía rato que Klee había dicho, al otro lado del mundo, que la mirada seguía los caminos preparados por la obra. Y era algo de esto lo que también hacía Borda, y no sólo en el informe policial que sirve de preámbulo a «Divagaciones II»: dejar, en la obra, algunos rastros que llevan hacia el salto de una suficiente lectura. Seguir dichos rastros, cruzar ese abismo, tal será el propósito de esta pesquisa tras los rastros de *El Loco*⁴.

3 Un trabajo publicado recientemente (Portugal 1997) y el proyecto para una «Historia crítica de la literatura en Bolivia...», todavía más reciente (Paz Soldán, Wiethüchter et alii 1998), se sugieren como gestos reparadores. Discutiremos con ellos más adelante.

4 Para decirlo con el rigor, siempre necesario, que ofrece cierta caja de herramientas, se diría que lo que aquí está en la mira es lo «metatextual»; entendiendo por este adjetivo, ...*substantivado o no según el caso, [...] toda referencia al código del texto efectuada desde el interior del propio texto...* [Magné 1986: 84. Traduzco]

Y es que si se desea evitar los *impasses* que hasta ahora han postergado su efectiva lectura, a lo mejor convenga dar la iniciativa al propio texto. Esto es, leerlo fuera del romántico refugio ubicado bajo la sombra del autor, pero también fuera de la reconfortante tutela de otras autoridades; esto es, no buscar ejemplificar en él taxonomías y generalizaciones establecidas a priori:

Al leer, debemos fijarnos en los detalles, acariciarlos. Nada tienen de malo las lunáticas sandeces de la generalización cuando se hacen después de reunir con amor las soleadas insignificancias del libro. Si uno empieza con una generalización prefabricada, lo que hace es empezar desde el otro extremo, alejándose del libro antes de haber empezado a comprenderlo. [Nabokov 1997: 23]

Dar la iniciativa al propio texto, seguir en él los rastros que van trazando una reflexión sobre su propia escritura supone, de algún modo, una aproximación a las estrategias poéticas que se despliegan (de manera siempre problemática) al desplegarse la obra; pero no sólo, pues al proponer una aproximación a dichas estrategias, a una poética, no se propone la búsqueda de una referencia externa que permita «comprender» la obra, no se postula una «clave» para leer *El Loco*:

...no esperaba que lo comprendieran, ni como hombre ni como artista, pues ya sabía que, como hombre y como artista, el único llamado a comprender era él. [Saenz 1986: 122]

Dar la iniciativa al propio texto, seguir en él los rastros que van trazando una reflexión sobre su propia escritura supone, más bien, y ya, una puesta en funcionamiento de la propia obra: si las estrategias poéticas de *El Loco* no anteceden a la obra (si son más bien uno de los problemas fundamentales que la obra se plantea a sí misma), habrá que prever el encuentro con estrategias que no sólo se formulan, sino que también, y ante todo, operan.

Seguir los caminos preparados desde *El Loco* no es pues reconocerlos, identificarlos, constatar su aplicación, sino más bien ponerlos en funcionamiento, atravesarlos sin perder de vista los otros múltiples recorridos que también admiten (pues hablando de pesquisa la certeza de uno solo por sí misma se disgrega). Quizás sea ésta la única manera de leer *El Loco*, de dar sentido a la desaparición que desde sus primeras

páginas nos provoca: no interpretarlo, sino saltar, con y como el texto, tras un misterio que *nos precede, se opera en nos y nos sigue...*⁵

II

Hasta aquí, entonces, algunas declaraciones en torno al descubrimiento y la publicación del manuscrito que nos plantea, paradójicamente en apariencia, el misterio de su desaparición; hasta aquí, algunas suposiciones nuestras lanzadas con el afán de tomar la posta a Saúl A. Katari allá donde él la había dejado: cara a cara frente a *El Loco*, desconcertado frente a lo «enigmático, caótico e inclasificable» de esos escritos. Recurramos, ahora, a una declaración más reciente (la de Mesa y Gisbert en el prólogo a la edición de 1966) para con ella interrogar el texto de Borda intentando descubrir alguna pista:

El hilo vital que corre a través de las páginas de El Loco y que nos presenta el autor como protagonista de los múltiples sucesos que enfoca la obra, puede considerarse tanto dentro del género narrativo, como del poético o el dramático, como el ensayo, pues de todos y cada uno de ellos participa. Lo único que da unidad a la obra y que es el «leit motiv» del libro es la constante presencia del pensamiento fluyente del hombre-artista que contempla con curiosidad casi infantil el devenir constante de la naturaleza del universo, de los seres animados, de la sociedad y del hombre.

5 Tres o cuatro precisiones a propósito de los rastros que aquí se han de seguir. Cabe subrayar, en primer lugar, que lo metatextual será activado sin traicionar el préstamo arriba referido. Esto es, como una relación «interna» (entre un texto y su propio código) y no como la relación «externa» propuesta por Genette con el mismo término (...*la relación -generalmente denominada «comentario» que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.* [Genette 1989: 13]). En esta misma perspectiva, se privilegiará lo que Magné llama *metatextual connotativo*: en lugar de una referencia explícita al código del texto (*metatextual denotativo*, más cercano al comentario), aquí la referencia es implícita, opera por vía analógica y, por todo ello, carga con una fuerte dosis de reflexividad y polisemia. Más concretamente, se leerán aquí dispositivos metatextuales que apuntan, por una parte, hacia diferentes niveles en el aparato de enunciación (la escritura de *El Loco*, la autoría de «El Loco», obra que el protagonista de *El Loco* escribe y nos deja) y, por la otra, hacia la representación, en el enunciado, de ese protagonista y supuesto enunciador (el Loco). Si en el proyecto se proponía -para esto que es la primera parte de un esfuerzo más amplio- la formulación de un protocolo de lectura, se apuesta entonces por el interés que pueda tener un cuestionamiento sobre el «lugar» donde el «lector» encontrará a sus contrapartes (autores, narradores, editores, etc., etc.). Se habrá entendido: mueve a estas páginas cierta noción según la cual la lectura es más producción que mero desciframiento.

Se habrá visto: además de la reiterada constatación sobre lo atípico de *El Loco*, además del reconocimiento de lo que parece ser su principio de articulación (esa especie de diario donde el «hombre-artista» lo recoge todo: relatos, poesía, ensayos, aporías, etc.), estas líneas proponen una línea (y más, un verdadero protocolo) de lectura. Convenga seguirla, con las sospechas que el caso amerita, pues, como lo veremos, el interés de dicha declaración radica en que hace explícito no tanto un indicio como un problema.

En efecto, dos son los postulados que allí se insinúan. En primer lugar, al identificar autor y protagonista, se apuesta por el carácter autobiográfico del texto de Borda: recordémoslo, la identidad de autor (sujeto extratextual) y narrador-protagonista (sujeto enunciador, pero también sujeto enunciado, representado, dentro del texto) es la relación que funda lo que Lejeune [1975: 26] llama el «pacto autobiográfico»; acuerdo según el cual el texto se escribe «comprometiendo», y se lee «aceptando», la autenticidad biográfica de su referente. En segundo lugar, y como corolario, se presume la «unidad» de un texto que, según la tradición del género, se funda en la «unidad» de ese «yo» que es objeto y sujeto de ese relato de vida (o de una franja de ella: aquí, según Mesa y Gisbert, la contemplación que ese «yo» hace del mundo)⁶.

No son pocas, pues, ni tampoco insignificantes, las consecuencias que pone en juego la declaración de Mesa y Gisbert. Lejos de la mera clasificación genérica, una lectura de *El Loco* según el protocolo de la autobiografía supone la determinación, tácita, de cierta configuración entre escritura y «realidad»: la autobiografía, canónicamente por lo menos, se caracteriza por la subordinación de la escritura a la historia vivida, por la supuesta fidelidad de aquella hacia ésta en términos referenciales⁷. Lejos de la mera clasificación genérica, una lectura de *El Loco* según

6 Cf. Bourdieu 1998, donde se nos recuerda los dos presupuestos que sostienen y dan sentido a una «historia de vida»: 1) la concepción de la vida como historia, *como un todo coherente y orientado* (cronológica y lógicamente): un camino, un recorrido, *un desplazamiento lineal, unidireccional* (la «movilidad»), *comportando un comienzo* («un principio en la vida»), *varias etapas y un final...* [Bourdieu 1998: 6]; 2) la identidad, totalizada y unificada de ese «yo» a lo largo de esa historia [Bourdieu 1998: 9-10]

7 Supuesta, pues más allá de la «veracidad» o «falsedad» empíricas del referente (ambas, tan poco pertinentes como en un texto abiertamente ficcional), lo que funda el género de la autobiografía es, justamente, esa creencia que instaura el pacto: como lo estudia magistralmente Lejeune [1975], como lo demuestran desde la práctica creativa las rupturas y subversiones operadas dentro del propio género (Leiris, Robbe-Grillet, Perec), la autobiografía es siempre una ficción; la autenticidad de la escritura respecto a lo vivido, un artificio.

Y también Borda, ya que estamos, por ejemplo con este comentario sobre los jefes del género: *Buenas piezas son Rousseau, Amiel, San Agustín y otros, porque lo único que callan o velan en sus confesiones es lo único que merece conocerse [...] Vaya usted a creer en la honradez y en los libros de nadie...* (100)

el protocolo de la autobiografía supone, también tácitamente, la imposición de cierto tipo de «unidad» (en la articulación global del texto, pero también en la constitución de un sujeto, en la enunciación y en el enunciado).

Tal es pues el cerco que parece tenderse gracias a la declaración de Mesa y Gisbert. Resulta, sin embargo, que *El Loco* tiene sus coartadas: cuestión de «detalles» que no sólo problematizan la aparente evidencia autobiográfica, sino que también ofrecen rastros detrás de los cuales se vislumbra una obra guardando sus sorpresas. Habrá que considerar entonces, punto por punto y con el texto en la mano, las pruebas de descargo.

PARHELIO

Obrado nº1

La primera concierne a la presumida y ya referida identificación de autor y protagonista: identificación que se ve cuestionada desde esa zona llamada «paratexto»⁸. En efecto, nada se dice allí, como en ningún otro lugar, a propósito de tal ecuación (el Loco = Arturo Borda, el Toqui -como lo llamaban sus amigos); todo lo contrario, puesto que desde el umbral, desde esas páginas dedicadas a las «advertencias» y notas de los «editores», puede verse a Borda abriendo un juego algo perverso: la presentación de *El Loco* como un texto apócrifo. Veamos.

En una *Advertencia importante* Arturo Borda (encargado de la edición *por la Editorial «Las Américas»*) reproduce un *Aviso* publicado en la anterior edición (*hecha por la casa editorial «El Universo»*). En él se presenta y transcribe una esquila que Saúl A. Katari (nuestro ya conocido investigador, descubridor y editor de un texto ya *traducido a varios idiomas* y objeto de *innúmeras reimpresiones* [54]) dirige al Inca Yahuar Kjuno, presunto autor de «El Loco»:

Después de mucho vacilar he resuelto el asunto en favor de su deseo [...] Queda usted, pues, en libertad de presentarse como autor de dicho libro, acaso el más original y revolucionario

8 ...título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso que el lector más purista y menos tendiente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. [Genette 1989: 12].

que se haya escrito. En cuanto a su temor de que el autor verdadero reclame sus derechos [...] ya puede usted dormir tranquilamente.

Se sabe, sin embargo, y para desgracia del Inca Yahuar Kjunu, que no fue así. En esa misma *Advertencia* se señala que, a raíz de la publicación de dicho aviso, se habría presentado ante los tribunales, *reclamando para sí la propiedad de «El Loco»*, un tal Adam O'Landhiom. Dada la no resolución de la querrela, la editorial «Las Américas» hace el *depósito correspondiente a la presente edición «firmándola»*, *mientras tanto*, con la persona de Arturo Borda.

En resumen, al presentarse como editor, Arturo Borda no sólo desmiente la presumida identificación de autor y narrador - protagonista (desechando con ello, por adelantado, toda lectura biográfica), sino que también desencadena una particular versión en el juego de «la ficción de la no ficción»: al hacerlo, al poner en crisis el dispositivo autobiográfico, con esta maniobra se dota de un particular escenario a lo que está en juego cuando se habla de ficción (escritura, literatura) y realidad.

Tradicionalmente, el enmascaramiento de un autor bajo la figura del simple editor de un escrito «auténtico» (en el sentido de no ficcional: cartas, memorias, etc., pertenecientes a «la vida misma») encarna con excelencia, e imitando en esto el afán autobiográfico, dispositivos fundamentales para la estrategia mimética. En efecto, si desde esta perspectiva escritura y ficción son legítimas solamente como representación de la «realidad»; si se consagran en la medida que logran la llamada «ilusión realista» (hacer pasar por reales, tanto los acontecimientos y/o los personajes narrados en un relato de ficción, como la situación de enunciación que sostiene ese relato [Magné 1992: 6]), «la ficción de la no ficción» aparece pues, haciendo del texto un documento (y no un artificio), como su gesto paradigmático. Que basten algunos ejemplos (más allá de lo que fue su terreno por excelencia: la novela epistolar de los siglos XVI y XVII) para sugerir la trascendencia de este gesto a través de las formas y concepciones dominantes en el terreno del relato. En tal sentido, se recordará que - así como *la primera novela que podemos considerar enteramente moderna no se publica con el nombre del autor, Daniel Defoe, sino como las memorias de un oscuro marinero de York, Robinson Crusoe* [Calvino 1993: 346]- la primera novela que se considera como «enteramente» boliviana tampoco se publicó con el nombre del autor, Nataniel Aguirre, sino como *las memorias del último soldado de la independencia*, Juan de la Rosa [Paredes 1990: 7]; recordemos

también, más cerca de nosotros, la reincidencia de «la ficción de la no ficción» en discursos como el «testimonio» - discursos con los que cierta crítica pretende cuestionar y/o ampliar las fronteras de lo literario en el contexto latinoamericano. El juego abierto por Borda, en cambio, y casi no hace falta ni decirlo, se despliega en una perspectiva radicalmente opuesta.

Rousseau, en su prefacio a *La Nouvelle Heloise*, había confinado ya al suspenso el problema de la autenticidad de la maniobra:

Aunque no lleve aquí sino el título de editor, yo mismo he trabajado este libro, y no me oculto de ello. ¿Lo he hecho todo, y la correspondencia entera no es sino una ficción? ¿Gente del mundo, que os importa? Para vosotros es seguramente una ficción.

Su gesto, sin embargo, no marcaba una ruptura frente al dogma de la representación: reinstauraba simplemente, en su pureza, el aristotélico principio de verosimilitud (la ficción debe parecer más verdadera que la verdad). Borda, en cambio (y habría que ir hasta la producción más moderna en busca de casos análogos: los prefacios de Nabokov a novelas como *Lolita* o *Pálido fuego*, por ejemplo), hace del juego de la ficción de la no ficción un dispositivo anti-representativo. No se trata, para él, de lograr una ilusión de realidad; se trata, según procedimiento exactamente inverso, de construir una ficción que se confiesa.

En efecto, ni las sabrosas «advertencias» liminares, ni la historia de los que pelean por la autoría de «El Loco», ni la retranscripción de la correspondencia del editor, Katari, y la musa (sección «Zona de Amor, la golondrina», t. II), están ahí para ser creídas, para ser tomadas en serio: la alusión, ya citada, a «las múltiples traducciones y las innúmeras reimpresiones» que habría tenido «El Loco», el indiscutible y presupuesto consenso sobre su «revolucionaria originalidad», son pruebas más que suficientes sobre la vocación humorística, irónica y desmistificadora de dichos fragmentos. No se trata, pues, de lograr una ilusión de realidad; se trata, según procedimiento exactamente inverso, de construir una ficción que, al levantarse, se desenmascara como tal: maniobra mucho más perversa pues una ficción confesa es, también, una ficción al cuadrado.

Si recordamos que la *obra literaria podría definirse como una operación en el lenguaje escrito que implica simultáneamente a varios niveles de realidad* [Calvino

1995: 339], el dispositivo de la ficción al cuadrado no sólo obliga a tratar con *El Loco* siguiendo la pista del artificio literario, precisa además la dirección en la que esta pista se encamina. Según una perspectiva «realista», o más ampliamente mimética (de la que la autobiografía y la versión canónica de la ficción de la no ficción serían expresión químicamente pura), se tiende a ocultar la multiplicidad de niveles bajo el manto del de la llamada «realidad»: la identidad de autor y narrador-personaje, la «autenticidad» de los textos garantizada por el editor, tienden a borrar, eliminando todo rastro de artificio, ese otro nivel que es el de la escritura. Se sabe, *a contrario*, que toda huella del nivel escritural, al problematizar la ilusión realista, tiende a reivindicar la multiplicidad de niveles que la representación oblitera. Con esta maniobra [cf. la «metarepresentación», Ricardou 1988: cap. 2] se sugiere por lo menos una «des-naturalización» de lo real: su representación se muestra como artificio, como ficción, como efecto de ese otro nivel de realidad hasta entonces encubierto (el del lenguaje). Puede entonces imaginarse el sentido de maniobras que no sólo descubren, ficcionalizándolo, el nivel escritural, sino que además ficcionalizan el paratexto (esa zona supuesta e «indiscutiblemente» anclada en la realidad empírica): semejante desdoblamiento especular no sólo potencia la multiplicidad de niveles, también relativiza sus fronteras, pregunta si la llamada realidad no es otra ficción, no una naturaleza positiva sino una construcción simbólica. Por supuesto, la ficción de la no ficción tiene, como maniobra, determinaciones intrínsecas en cuanto a la producción de sentidos; pero lo sustancial dependerá siempre de la perspectiva en la que se oriente el dispositivo: según una estrategia de representación, la ficcionalización encubierta del paratexto cubrirá el texto bajo una «ilusión de realidad»; según una estrategia metarepresentativa, la ficcionalización descubierta del paratexto descubrirá la llamada «realidad» como un efecto de ficción.

Es pues en esta perspectiva que *El Loco* ha dejado rastros reveladores para el misterio de su desaparición. Sin ninguna ingenuidad (la creencia en el Borda empírico como mero editor), sin castrar tampoco las potencialidades del espectáculo (la creencia en el Borda empírico como sujeto autobiográfico), *El Loco* lleva la pesquisa más allá de la ideología de la expresión y la representación; ideología según la cual se presupone como base del texto una entidad metafísica - un «algo por decir», «algún sentido instituido» - cuya manifestación (expresión, si ese «algo» concierne al «yo»; representación, si concierne al mundo) se daría como por arte de magia en el acto de escritura [Ricardou 1978: c].

En resumen, si de leer se trata, tres son las maniobras que deben considerarse a la hora de poner en funcionamiento *El Loco* siguiendo una estrategia de producción

de sentidos (sería, según archivos, el primer caso en la historia de la literatura boliviana).

- 1) Alzando y demoliendo el protocolo de la autobiografía, es la expresión de un «yo» lo que se descarta: en efecto, ¿cómo abordar *El Loco* en tanto expresión de un sujeto individual si lo que lo sostiene es un despliegue de instancias enunciativas que, a su vez, tampoco se individualizan - los editores de «El Loco» son dos (Katari y Borda), así como dos son sus pretendidos autores (el Inca Yahuar Kjunu y Adam O'Landhiom)?
- 2) Asimismo, pervirtiendo el juego de la ficción de la no ficción, es la estrategia misma de la representación lo que se problematiza: en efecto, ¿cómo abordar *El Loco* en tanto representación de una realidad extratextual si lo que allí está en obra es un despliegue de niveles que relativiza la noción misma de representación descubriéndolo todo, incluso la realidad que supuestamente le antecede, como una ficción. como una construcción simbólica?
- 3) Todo esto, finalmente, termina respaldando sospechas nuestras a propósito de lecturas que buscan reproducir, en los textos, la expresión y la representación de sujetos y procesos sociales: en efecto, ¿cómo querer reconocer «quién habla» en «El Loco» si esa voz no deja de diferir su origen hacia lo que, como texto apócrifo, remite finalmente a un vacío?

Encamina mal pues la pesquisa, quien se acerque a *El Loco* buscando un «yo» (individual o social) expresándose. El sujeto que pretende expresar o representar afirma una identidad a través de un «yo» que construye, o inventa, como único e irreductible. Con *El Loco*, en cambio, como consta en el testimonio de uno de los vecinos, estamos frente a «alguien» que puede estar «en dos partes al mismo tiempo», alguien que tiene siempre una coartada, un *alibi* (literalmente, «estaba en otra parte»). La misteriosa desaparición de *El Loco* no se resolverá entonces mediante la identificación de un sujeto: la misteriosa desaparición de *El Loco* sólo cobrará sentido desde esa sala de espejos, desde ese mismo zaguán (la nota titulada «Parhelio») en el que Borda despliega la imagen de lo múltiple; precisamente eso, un parhelio:

Fenómeno luminoso consistente en la aparición de dos manchas luminosas... o falsos soles, situadas a la derecha y a la izquierda del sol [Enciclopedia Sopena]

III

La singular y a veces inquietante impresión que «El Loco» proyecta hacia fuera, con semejante espectáculo en su aparato de enunciación, pareciera contrastar con lo que, hacia adentro, en el enunciado, podría cohibir la inaugural proliferación de autores y editores ficticios. En efecto, si el principio de articulación en *El Loco* es esa especie de diario que lo recoge todo (relatos, poesía, ensayos, aforismos, etc.), con él podría entrar en escena la identidad de un «narrador» que -aun si descartamos la ilusión realista- amenaza con reinstaurar la figura de un sujeto único e individualizado. La singular y a veces inquietante impresión del parhelio podría sofocarse, entonces, por la afirmación constante de ese «yo» - enunciador único, germen de unidad y totalidad para la obra; podría incluso extinguirse, si ese «yo» no sólo se afirma al enunciar el diario, sino que también en él se representa (como el Loco).

Resulta, sin embargo, como lo sugería la declaración ya dos veces referida de un vecino, que la representación de ese «yo» en el enunciado no deja de ser inquietante. Resulta, para colmo, que es ese mismo «yo» quien se encarga de que su representación no pueda, ni aquí ni allá, hallar reposo.

En una ocasión, hablando casualmente con una mujer, hermosa como jamás hasta entonces viera otra, al oír mi nombre -El Loco- pronunciado con aquella linda boquita y con timbre tan suave, he sentido que mi nombre y su voz bañaban a manera de una lluvia de suavísimo placer y consolución que se filtraban hasta mis tuétanos. Y mi nombre me pareció bello. Entonces, por primera vez sorprendido, tuve conciencia de que yo, yo tenía nombre, yo ¡El Loco! y que surgía de mi propia naturaleza. Hasta esa ocasión jamás había pensado en semejante cosa. [280]

Así, lo que se cuenta sobre ese rito bautismal en *la linda boquita* remite a lo que además de provocar el júbilo del Loco provoca también considerables fisuras en el edificio de la identidad. Si el nombre propio es la más evidente de *las formas de institución de totalización y de unificación del yo*; si, como designatario fijo, el nombre propio instituye y asegura una identidad que garantiza al individuo designado, más allá de todo devenir, *la constancia nominal, la identidad en el sentido de identidad así mismo, de constancia sibi, que demanda el orden social* [Bourdieu 1998: 10-11], ¿la carencia de nombre propio no pone acaso en entredicho

una representación unificada y totalizada de ese «yo» que escribe el diario? Y todavía más, pues al narrar cómo recibe ese nombre, el Loco no narra, cómo se le repara una carencia, cómo se le otorga una identidad. Al contrario, lejos de una reparación, con ese rito bautismal se narra, *con timbre tan suave*, una nueva y violenta irrupción de lo múltiple. 'El Loco' -nombre en el que el narrador-protagonista se reconoce- es en verdad un nombre común: como si se recordara así que el nombre propio no designa un individuo, que es en realidad *aprehensión instantánea de una multiplicidad* [Deleuze y Guattari 1980: 51]; como si se reivindicara allí, para ese «narrador, para ese «yo» que escribe el diario, la no identidad individual que su nombre común expresa.

¿Qué hay en mi alma que se baraja cual los naipes en las manos de un loco? En realidad ¿me pertenezco o no? ¿Cuál soy yo, mi carne o mi alma? Pero si no soy lo uno ni lo otro, es claro que soy una tercera persona. ¿Cuál de estas entidades ha nacido primero en mí? [75]

¿Qué deviene pues, en ese «yo» del enunciado, la singular y a veces inquietante impresión que provoca el parhelio: afirmación y totalización o más bien una carencia que abre paso a lo múltiple?

NI SÉ NI SOY

Obrado nº2

De ninguna manera parece sorprendente, sin embargo, que la identidad del Loco no haya provocado discusión: autobiográfico o ficcional, ese «yo» aparece siempre como una unidad irreductible; como una presencia que, según un acto de fe, ni siquiera se cuestiona en cuanto presencia. Tal consenso responde en los hechos a cierta representación que se esboza en no pocas páginas pues, es cierto, además de reflexionar sobre el arte o la historia, además de registrar ensueños e incidentes cotidianos, además de narrar idas y venidas del cuarto a los extramuros, ese «yo» que emprende la escritura del diario también habla de sí en un afán que a veces es retrospectivo y a veces reflexivo; en un afán que va representando, aunque fragmentaria, una historia de vida, un perfil de identidad.

Pasaron los años y supe de las miserias y soberbias de los limosneros, de los sinsabores del mozo de cuerda; de todas las humillaciones por no ceder al hambre, toda vez que mi

*existencia tenía ya un fin. Pues los siringales, las minas, las casas de pensión, los garitos y cien más me vieron arrastrando el alma. En mis días soplaron todos los vientos: fui cómico, soldado, rufián, mercader, etc., y monje. En esta última condición pude cultivarme algo, disfrutando de una relativa ociosidad, sin ninguna preocupación por el trágico mañana. Pero sólo ha sido para mi mal, ya que comencé a sentir la tristeza sin fondo de mi alma sumergida en la meditación. Y un día escapé del monasterio, para aturdirme en la vorágine de los lupanares. Después...
¡Cuánta bruma en mis días!... [492-493]*

Fragmentos como éste no dejan pues de insinuar, a lo largo de los tres tomos, la historia de ese ser abyecto cuya imagen -para alegría de biógrafos, pero no solamente- pareciera ser la sublimación de la casi mítica figura de Arturo Borda, el bohemio. Y esta figura -leída como autobiográfica o ficcional, o como todas las variantes admitidas por esa alternativa- es la que ha venido arrastrando sin discusión alguna las diferentes tentativas por dar con *El Loco*: desde la ya aludida asimilación biográfica de aquel hombre-artista [Mesa y Gisbert 1966], hasta cierta «identidad narrativa», parámetro con el cual *El Loco* es postulado como «volanda» en la construcción de una «historia crítica de la literatura en Bolivia» [Paz Soldán, Wiethüchter et alii 1998: 16]⁹.

Si la imagen del parhelio termina desmatelando (a pesar de las posibles coincidencias entre vida y obra: viaje a Buenos Aires incluido, cf. sección «De la ausencia» en el tomo II) toda ingenua aproximación biográfica, la representación de ese «yo» asumida en términos de «identidad narrativa» podría hacerle frente todavía (al parhelio) con una pesada carga de connotaciones: con ella sigue insinuándose, aunque abyecta, la presencia de lo único. Cabe pues examinar dicha representación del Loco con algún detenimiento ya que, como lo postula el «Proyecto de historia crítica...», además del específico obrar de *El Loco*, se juega en torno a esa representación algo que pone en juego el sentido de este obrar en el contexto de la literatura en Bolivia. Retomemos las líneas donde el asunto se condensa.

9 Identidad narrativa en tanto representación del «narrador» como sujeto del enunciado, habrá que entender, aunque esto no se precise en el «Proyecto de historia crítica...». La discusión en torno a una «identidad narrativa» como sujeto de la enunciación, un «narrador» en funciones, queda para nosotros momentáneamente suspendida. Puede preverse, sin embargo, que su «unicidad» no esté en absoluto garantizada: de entrada, ¿pueden el enunciador del diario, el de los poemas, el de los ensayos, el de los relatos oníricos, etc., etc., subsumirse en una identidad? Las dimensiones de este problema obligan a postergar su tratamiento pues merece, por sí solo, toda una otra investigación.

La abyección de un origen es un leitmotiv en El Loco de Arturo Borda. Esta repulsión prueba su máximo poder en las vanas tentativas que ejercita el narrador de reconocerse en el mundo exterior [... Narrador que] desalentado, vuelve sobre sí mismo, descubriendo su propia abyección. Esta experiencia revela al sujeto que todos los objetos se apoyan sobre una pérdida inaugural que funda su propio ser, sin lenguaje, sin deseo, sin sentido. La abyección se construye sobre el proceso de expulsión y rechazo de todo lo que es próximo: padre, madre... y puede ser leída como la construcción de una falta inaugural a tiempo de ser asumida como identidad latente a destruirse en la representación. Dicha identidad latente, en El Loco, divide las aguas, por decirlo así, y da forma a los territorios que hemos situado como el «antes», o anterior a Borda, y el «después», que se proyecta simultáneamente a su obra.

Apoyados en esta primera oposición en la representación de identidades intentamos circunscribir [...] las fronteras de esta primera territorialización. Proponemos la identidad narrativa como la trama problematizadora inicial. [Paz Soldán, Wiethüchter et alii 1998: 15-16]

Se habrá visto, desde esta perspectiva se impone con cierta evidencia la distancia que ese ser *abortivo, hijo del incesto* [367], marca con respecto a la tradición abierta por el *soldado de la independencia* al que aludíamos páginas atrás: ese narrador poderoso y homogéneo que puede ser leído como representación de tal o cual proyecto de construcción nacional. Sin embargo -y aunque los rasgos que el «Proyecto de historia crítica...» reconoce en el Loco difícilmente podrían ser discutidos en cuanto rasgos diferenciadores frente al surtidor de lo que allí se llama «sentidos sedentarios»-, así queda todavía en pie, reactivada incluso por la descripción de esa «identidad latente», otra representación de lo único y, tal vez, no menos poderoso.

En efecto, tal noción de «identidad latente» se muestra amenazante, al menos, por su latencia: puesto que con ella no se cuestiona la presencia de un «yo» que se expresa desde lo oculto y escondido; puesto que con ella se convoca a una estrategia de interpretación cuyo horizonte, sabemos, es el de la revelación de inmanencias, de sentidos ocultos, de entidades antecedentes, aparece otra vez en el horizonte el

fantasma de lo uno. Indagar por *El Loco* en esta perspectiva sería entonces reincidir -eso sí, con mayor sofisticación- tras la pista de una aproximación biográfica y referencialista; sería caer otra vez en la trampa de la expresión y la representación.

Todo examen «clínico» del Loco supone siempre un riesgo, el que se termine identificando, individualizando y fijando, lo que actúa desde lo latente.

Reprochamos al psicoanálisis el haberse servido de la enunciación edípica para hacer creer al paciente que iba a tener enunciados personales, individuales, que iba hablar por fin en su nombre. [Deleuze y Guattari 1980: 51]

Todo análisis clínico puede hacernos olvidar, sobre todo, que *el inconsciente es multitud* [Deleuze y Guattari 1980: 42] y era precisamente en esa dirección que apuntaba la sugestiva imagen del parhelio.

Por otra parte, la noción de «identidad latente» se muestra amenazante porque nada garantiza que escape a determinaciones externas. Después de lo anotado por Gutierrez Girardot [1988] sobre la situación del artista en la moderna sociedad burguesa (marginado y al mismo tiempo emancipado), la imagen del abyecto y la «pureza» estética de sus rupturas no puede ya ser tratada sin sospecha.

La abyección del origen, la repulsión y el rechazo de todos los valores y referencias que gobiernan en este bajo mundo (rasgos verificables en la representación del Loco), remiten directamente a la figura del artista romántico definida por *negación del presente y evasión hacia otros mundos* [Gutierrez Girardot 1988: 35]. En tal sentido, y puesto que no está dicho que dicha imagen -como la del narrador sedentario- tampoco quede exenta de representaciones histórico-sociales, lo que en el «Proyecto de historia crítica...» [17-20] se llama «narrador de los sentidos errabundos» (una identidad fragmentada, conjuradora del horror y de la ausencia de sentido; una identidad instalada en el suspenso de un presente eterno, abierta a lo onírico y lo inconsciente, sostenida siempre por la fe en la palabra) y «narrador de los sentidos viajeros» (identidad emancipada del autor y de lo externo que crea libremente representaciones ficcionales, que viaja instalando puertos, que reflexiona sobre el lenguaje y funda uno en el que pretende incorporar los sentidos de la comunidad), no serían sino la «nacionalización» de lo representado por la más

general dialéctica entre bohemia decadentista y artepurista y bohemia promotora de utopías [Gutierrez Giradot 1988]¹⁰.

La llamada «identidad latente» encarnaría así el espíritu bohemio del modernismo y la vanguardia en Bolivia. La ruptura que la figura del abyecto postula frente a la identidad del narrador de los sentidos sedentarios (identidad «plena y realizada» como representación de tal o cual proyecto de construcción nacional) no sería sino la negación de una representación de identidad a partir de una representación de otra: lejos de la reivindicación de una exclusiva «determinación de las formas literarias», se trataría de un rechazo interpretable, en última instancia, como representación de un rechazo históricamente determinado. Así entendidas las cosas, *El Loco* dividiría las aguas de la literatura boliviana, es cierto, pero siempre dentro de la fuente de Narciso, siempre las aguas de la representación.

En tal sentido, por el mecanismo de representación que presupone, la noción de «identidad latente» no sólo contamina con rasgos de lo único aquello que no serían sino sus manifestaciones (el narrador de los «sentidos errabundos» y el de los «sentidos viajantes»); dicha noción también ordena el conjunto en términos de una muy hegeliana representación de la historia: aquella en la que al «narrador

10 Sobre la situación de ciertos sectores letrados en el contexto de modernización, ver Gutierrez Girardot 1988. Para una más amplia visión del problema, y puesto que de latencias se trata, puede verse en dirección del socioanálisis tras una eventual reconstrucción de la génesis del campo literario en Bolivia: ¿no coinciden, acaso, la imagen del abyecto y su «identidad latente», con *la representación del artista como «creador» increado, sin amarras ni raíces* [Bourdieu 1995: 57], síntoma de autonomía del referido campo? El escéptico podría ensayar, *mutatis mutandis*, la adaptación del siguiente párrafo al contexto boliviano de la primera mitad de siglo tal como nos lo pinta Borda.

Resulta manifiesto así que el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo «burgués» que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural. El asco y el desprecio que inspira a los escritores (particularmente a Flaubert y Baudelaire) este régimen de nuevos ricos sin cultura, todo él marcado por su impronta de la falsedad y la adulteración, el prestigio que la corte atribuye a las obras literarias más banales, aquellas mismas que toda la prensa vehicula y ensalza, el materialismo vulgar de los nuevos dueños de la economía, el servilismo cortesano de una buena parte de los escritores y de los artistas, asimismo contribuyeron en buena medida a propiciar la ruptura con el mundo corriente que es inseparable de la constitución del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio. [Bourdieu 1995: 95]

El problema, sin embargo, seguirá consistiendo en que -así como Bourdieu no llega a explicar por qué -así como Bourdieu no llega a explicar por qué todavía leemos a Flaubert o a Baudelaire, y no a la innumerable hueste con la que ellos compartieron situación y determinaciones dentro del campo-, tampoco podríamos explicar por qué, como veremos, *El Loco* sigue planteando problemas en el contexto del modernismo y la vanguardia

sedentario» responde, como antítesis, el «narrador errabundo»; narrador que a su vez es negado por el «viajante», identidad narrativa que habría logrado conciencia de sí.

Desde esta perspectiva, el parámetro de «la identidad narrativa» en *El Loco* serviría para construir una historia de la literatura que obra doblemente en favor de lo único: primero, porque se reafirma la presencia de «eso mismo» (identidad social o fantasma del artista increado) que se habría venido desarrollando desde el comienzo (es decir, el campo de los sentidos sedentarios) en búsqueda de expresión o representación narrativa; segundo, porque se traza la historia de una identidad latente que, negando a la sedentaria, camina hacia «una» plena realización, hacia una meta (el narrador viajante que, como síntesis, subsume y culmina el proceso). Así entendidas las cosas, *El Loco* no sólo dividiría las aguas de la literatura boliviana, sino que también nos habría llevado, según el tópico del final feliz, hacia el final de esta historia¹¹.

Todo esto, sin embargo, no coincide con los rastros dejados por *El Loco*. En efecto, a pesar de las constantes figuraciones de ese «yo» errabundo y abyecto que espanta a sus vecinos; de ese que, semejando un costal de harapos, entra en la ciudad provocando risas pero absorbiendo también cuanto le circunda [807-808]; a pesar de ese vate mensajero de Dios [812] y de sus comentarios o afirmaciones que recuerdan muy explícitamente a cierto personaje de Poe, sabio, poeta y loco (*Vengo de una raza notable por la fuerza de la imaginación y el ardor de las pasiones. Los hombres me han llamado loco...*), la obra de Borda parece no limitarse a una adaptación boliviana (y siempre trasnochada; aquí, con un siglo de retraso) de la zaga del bohemio. *El Loco* sugiere y levanta dicha imagen, es cierto, pero simultáneamente la corroe (cf. por ejemplo, el artículo «La Bohemia» [845-850]). Es más, habría empezado a destruirla ya mucho antes, como por envenenamiento. El hecho se habría dado en un fragmento inicial. Allí, con el rigor estético que el caso amerita, *El Loco* habría procedido a liquidar aquella representación del «yo» que, desde el romanticismo, domina por lo menos hasta las vanguardias.

*Siempre todo parecía mudo y desierto en las alturas de los
atalayas escondidos en opacas brumas; en vano alerteaba*

11 Por si no se lo haya percibido, esta puntual polémica con el “Proyecto de Historia Crítica ...” discute el proyecto (como proyecto, un material de trabajo publicado) y no la propia “Historia” (aún en gestación). Se trata pues de una polémica potencialmente transitoria, como todo en esta vida.

tenazmente el clarín, anunciando el cansado clamor de la tierra baja. Mas, la fatiga iba agotando aún la paciencia en los yermos mismos; por eso las tierras de oriente y occidente, y de levante y poniente, crujen, revientan y saltan, y, al choque de los opuestos vientos, surgen inúmeros torbellinos que avanzan en tropel, adentrándose en la densa noche. Entonces ya no se oye nada más que un lejano y sordo vocerío de mucha dumbres que fermenta la pesadilla. El ambiente se inquieta con angustia de presagio; pues los ensueños se cuajan de sanguinolentos resplandores de incendio. Y... [19]

Dado el crimen, una reconstrucción de la escena permitirá no atrapar, sino más bien seguir los pasos de ese «yo» que causa conflicto desde *El Loco*.

Hay, en efecto, varios indicios que no dejan duda sobre lo que allí estaba en mira. De entrada, figuras como *los atalayas* ubicados en *alturas* hablan muy explícitamente sobre lo significativo en la elección del lugar del crimen. Se reconocerá allí la serie de imágenes que pululan, por ejemplo, al abrirse *Les Fleurs du Mal*, en esa primera parte de «Spleen et Idéal» en la que Baudelaire versa sobre la situación del poeta en el mundo: la asimilación del artista al *faro iluminado sobre mil ciudades* («Les Fares»), o la analogía entre poeta y Rey Sol que se formula explícita al terminar, justamente, el poema titulado «Le Soleil».

*Cepère nourricier, ennemi des chloroses,
Éveille dans les champs les vers comme les roses;
Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
C'est lui qui rajeunit les porteurs des béquilles
Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûrir
Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir!
Quand ainsi qu'un poète, il descend vers les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.*

Y deberá reconocérsela también (dicha imagen) en su poderoso despliegue que llega, rozando a Borda, hasta el modernismo y la vanguardia poética. En «El Himno de las torres» de Lugones (*Las Montañas de Oro*), por ejemplo:

Canto: las altas torres, gloria del siglo, y decoro del suelo. Las torres que ven las distancias; las torres que cantan de las buenas artes del hierro y de la piedra. Las torres gigantes que tienen cien lenguas intactas: cien lenguas, que son las campanas, sabientes de un mágico idioma que dice a los astros las preces del culto extinguido, con frases de bronce y de fe.

Pero todo esto, en *El Loco*, habrá de reconocerse por contraste. Los rasgos de superioridad privilegiada con relación al mundo (cf., otra vez, la figura del albatros baudelairiano y su descendencia que llega hasta los pájaros de Huidobro, el azor incluido) se dan también *en las alturas de los atalayas*, sólo que, esta vez, para aniquilarse. En efecto, esos rasgos que tradicionalmente hablan de la superioridad clarividente del poeta, de ese sujeto que puede penetrar la opacidad del mundo, de la poesía como alternativa a la religión en tanto conocimiento metafísico (cf. la imagen de la naturaleza como libro leído según la analogía universal), son rasgos que encuentran, en este inaugural paisaje de *El Loco*, su exacto contrario: *todo parecía mudo y desierto* (no hay ya *el bosque de símbolos* del que habla Baudelaire en «Correspondances»); *las tierras... crujen, revientan y saltan... surgen innúmeros torbellinos que avanzan en tropel...* la noche permanece densa, y no se oye más que *el sordo vocerío de muchedumbres* (la naturaleza ha perdido su unidad clásica, su orden arquitectónico, su virtud signifiante: ese templo de cuyos pilares salen, aunque confusas, las palabras, *ibid.*).

En resumen, aquí el mundo no es ya el libro de las correspondencias, sino un «jeroglífico»: tanto por sus vacíos en los que no se ve nada (desierto y yermo), como por su caos imposible de descifrar (brumas, torbellinos, densa noche, vocerío). Aquí, el que ve ese paisaje (ese que en el fragmento citado ni siquiera dice «yo») no es ya el vidente: si hay algo que lo caracteriza es, en cambio, una risueña interrogación del mirar (cf. «La mirada», t. I), una profunda problematización del saber.

Yo sé que comprendo, como cualquiera que piense un poco, que he entendido mucho de aquello que es o debe ser el sentido de la vida, que ya es suficiente saber; pero, no me explico ¿por qué un algo como un otro yo que llevo dentro me obliga a convencerme de lo contrario? [93]

Como aquel que mira desde el atalaya, nada, o muy poco, sabe el «yo» que aparece a lo largo de los tres tomos. Es cierto, ése que dice que *La virtud más cierta del*

hombre es que sus actos responden más a sus instintos que a su razón [107] comparte con el «sapiente del mágico idioma» la violenta crítica de lo que Breton llamara la «razón razonante». Sucede, sin embargo, que el «yo» antirracionalista de *El Loco* no se pretende docto en ningún «culto extinguido», no cede a ningún antiintelectualismo oscurantista.

Por eso cuando entro a una biblioteca y contemplo tanta sapiencia silenciosa, en orden, y bien catalogada, no puedo menos que sonreír y salir inmediatamente con el estómago revuelto, aunque con un sí es no es deseo de saberlo todo. [72-73]

En tal sentido, su no saber es lo que activa un aprendizaje que ya nada tiene que ver con la romántica revelación de lo oculto: *La iniciación en el verdadero arte [...] está en la ciencia; es ella quien desentrañando impasiblemente la verdad se ahonda en el misterio...* [867] Se trata, sin embargo, de un aprendizaje que se proyecta de manera singular y problemática.

En esta situación hago lo posible por descubrir qué es lo que quiero, porque algo debo desear, algo que no acierto á comprender en este laberinto de ansias en que me pierdo. [109]

Problemática, en primer lugar, porque lo que ese «yo» emprende es ante todo una experimentación, no la aplicación de un programa o un método establecidos por una inteligencia antecedente.

He observado miles de veces, en mí y en centenares de personas, que á fuerza de corregir la inspiración, el brote neto, llegan a la forma primitiva, después de haber perdido mucho tiempo. Me parece que esto debe probarnos algo concluyente. Por lo demás sé que el método es algo admirable para los filósofos y otros oficios de esa índole, pero resulta superfluo para quien haya comprendido el sentido de la existencia y su propia naturaleza. Cada constitución requiere de un método único. [328]

Ese aprendizaje resulta problemático, en segundo lugar, porque no lo mueve ni el amistoso afán del «filósofo», ni la mágica varita del vate. Allí se apuesta más bien

por el rigor y la violencia del arte que pretende arrancar una pizca de conocimiento: *Excepción hecha de las violencias en la ciencia y en el arte, esforzándonos por arrancar los secretos de la belleza o de la verdad, todas las demás violencias son intolerables* [140]. Semejante búsqueda resulta conflictiva incluso en el ensueño, dimensión romántica por excelencia: a diferencia de la ensoñación rousseauista, que pretende fusionar el «yo» y el mundo, en *El Loco* la experiencia a menudo es la de una «pesadilla zahorí y torturante»; el aprendizaje sólo es tal si responde a una violencia. Resulta entonces, por todo esto, que el no saber del Loco desencadena una aventura que -lejos de la revelación y de la evocación del poeta y mago- se acerca en mucho a la del narrador proustiano visto por Deleuze.

En la filosofía, hay el «amigo». Es importante que Proust dirija la misma crítica a la filosofía y a la amistad. Los amigos son, uno respecto a otro, como espíritus de buena voluntad que se ponen de acuerdo acerca de la significación de las cosas y de las palabras: comunican bajo el efecto de una buena voluntad común. La filosofía es como la expresión de un Espíritu universal que se pone de acuerdo consigo mismo para determinar significaciones explícitas y comunicables. La crítica de Proust afecta a lo esencial: las verdades permanecen arbitrarias y abstractas, mientras se fundamentan sobre la buena voluntad del pensar. Sólo lo convencional es explícito. Y ello porque la filosofía, como la amistad, ignora las zonas oscuras en las que se elaboran las fuerzas efectivas que actúan sobre el pensamiento, las determinaciones que nos fuerzan a pensar. Nunca ha bastado una buena voluntad, o un método elaborado, para aprender a pensar; no basta un amigo para acercarse a lo verdadero. Los espíritus sólo se comunican mutuamente lo convencional; el espíritu sólo engendra lo posible. A las verdades de la filosofía les falta la necesidad y la garra de la necesidad. De hecho, la verdad no se entrega, se traiciona; no se comunica, se interpreta; no es querida, es involuntaria. [Deleuze 1972: 178]

Desde esta perspectiva, el conocimiento «no amistoso» tampoco puede ser en *El Loco* un desciframiento de significados, o verdades, inmanentes pero inteligibles. Será una profusión de enunciados fragmentarios, asistemáticos, incoherentes.

Soy imbécil, como todos: una sombra en el torbellino de los albures; de consiguiente sólo diré necesidades. Así que si has de juzgarme, lo harás en vista de lo que soy: un bobo... ante lo que esconden el infinito y la eternidad. [Pre libris]

Así, al no obrar por «simpatía» -ni como idílico encuentro con el conocimiento, ni como reunión armónica del Todo-, no será allí cuestión de reconocimiento y reproducción de leyes constantes, sino desviaciones, torceduras, rupturas.

... tu misión es cantar lo aun no trovado, es decir, el triunfo póstumo de la pasión de la ignorancia y de la impotencia del vencido. De modo que tu exotérico canto será disloque, crujido y rotura del lenguaje humano... [281]

Por eso, y puesto que del conocimiento nunca se ha sabido (*Siempre todo parecía mudo y desierto...*), el conocer no puede ser ni revelación ni reminiscencia. En su búsqueda, ese «yo» está condenado a producir, a obrar, como en mano, destruyendo al enunciador de conjuros.

...y día a día, en el último ensueño del alba, veo que mi espíritu, forjando un libro con la sangre de mi corazón y las retorciones de mi cerebro, lo encaja a golpe de combo en el espíritu humano, repitiendo á voz en grito: El Loco, así, á toda juventud. á toda esperanza: á toda rebeldía satánica y demolidora... [Pre libris]

Pues es cierto, y ahora se puede decirlo con alguna solvencia, es el propio «narrador» de *El Loco* el que, con semejante empresa, no sólo rompe radicalmente con la imagen del «yo» romántico. Al hacerlo, su no saber y la aventura que éste desencadena se hacen incompatibles con toda imagen de identidad; no dejan espacio para la afirmación de una existencia. Obrando mediante la disolución del *cogito* cartesiano, el «narrador» de *El Loco* diluye al sujeto unitario y totalizado.

Pero de ahí a que el poeta sea filósofo dista espacio considerable, igual al que media de filibustero a comerciante. Pues el poeta, si es poeta, que es asunto de investigación a parte, y que

quizás merece más atención que el de filósofo, no ajusta su conducta a ningún sistema de verdades desentrañadas del misterio y organizadas por él en cuerpo de doctrina, todo lo que hace es desperdigarse ebrio de emoción en la belleza universal. [662]

Conviene precisar, sin embargo, que semejante negación de identidad no se presenta en tanto atributo: en tal caso, el «yo» de *El Loco* no haría sino oponer, a la imagen unitaria y totalizada del «yo», la imagen de identidad fragmentaria o alienada de un loco. No, esa *libertad de sabernos nadie* [595] no corresponde a un estado que podría describirse clínicamente sugiriendo, otra vez, el ya aludido fantasma de una «identidad latente». Aquí, la negación de identidad no es atributo, es efecto o sentido sólo pensable en el obrar:

Para ser el gran artista es necesario sacrificar nuestra más preciada personalidad en la ignición de todas las personalidades, en todas las pasiones, compenetrándonos, como ya se debe haber comprendido, sin asomo de egoísmo, en todas las luces, en todos los sonidos, en el aire, en el fuego, en la tierra y en las aguas: morir para sí plenamente en la existencia universal, no sintiéndose a sí mismo sino en los demás, en la paciencia tolerante á todos y á todo, en la más perfecta dación y estoicismo; y así nuestro corazón, latiendo al calor de todas las vidas, resurgirá en nosotros formando la personalidad universalmente múltiple, potente, eterna, sin limitación ni en el tiempo ni en el espacio. [158]

Lo que aquí está en juego en este devenir nadie es, por supuesto, la imagen de la «potente impotencia», punto desde el cual puede uno abismarse hacia *El Loco* [Portugal 1997: 2]. Resulta, sin embargo, que si para nosotros ese punto puede servir de entrada, es porque se inscribe, para *El Loco*, como horizonte de sentido. Se trata, en efecto, no de la «agonía» de un ser, sino de la aporía de un hacer: ése que se emblematiza en el gesto del demolidor.

Sí, meses y años en que no puse ni una línea, porque estuve en letargia. Mis horas las pasé en estado de embotamiento e inconsciencia. Pero recuerdo que en el instante en que se me paralizaron la imaginación y el sentimiento, fue cuando en mi

mente brotó y se grabó el concepto de El Demoledor. Desde entonces he ido echando sombras, quietud y silencio, sobre aquella idea que surgió repentinamente en mí. Dijérase que mi labor ha sido echar paletadas de tierra sobre la simiente...
[1423]

Es pues una labor análoga la que ese «yo» despliega sobre sí, echando sombras, restando, borrando, por todas partes, toda representación de identidad. Y es que así, y sólo así, podía ese «yo» coincidir con lo obrado por el parhelio: *Inmóvil y viejo ya, como sombra...*, en una especie de devenir nada que termina negándolo como identidad, quitando espacio a lo único.

Lo múltiple, hay que hacerlo, no añadiendo siempre una dimensión superior, sino al contrario, simplemente, a fuerza de sobriedad, en el nivel de las dimensiones que se dispone, siempre n-1 (sólo así el uno hace parte de lo múltiple, siempre siendo abstraído). [Deleuze y Guattari 1980: 13]

En tal sentido, la anonimidad del narrador de *El Loco* figura pues lo esencial de lo obrado en torno a ese «yo»: una disolución de su unicidad que da paso a lo plural, una abolición de su individualidad que abre espacio a lo común.

Desde este punto de vista, el devenir nadie y nada del Loco responde, en el enunciado, a lo que en la enunciación ficticia de «El Loco» lograba el parhelio: así como no hay un «autor», sino varios o ninguno, tampoco el Loco, ese que dice «yo», remite a una identidad: es nadie o cualquiera que con *El Loco* diga «yo», pero tampoco. Llegada a este punto, la pesquisa no puede sino sospechar que la serie de anonadamientos se prolongue para terminar cuestionando, incluso, la obra de Borda. No otra cosa se sugiere cuando constatamos, en el texto, que la anonimidad del Loco es algo que comparten autor y obra. En efecto, la singular y a veces inquietante impresión que se insinúa cuando vemos al Loco preguntarse sobre el nombre que pondrá al libro que escribe, se instala definitivamente cuando el Loco está a punto de concluir *que mejor sería que vaya sin título, porque no hay síntesis de un tal libro que es el absurdo, lo incomprensible, el todo, la nada... ¿Qué sé yo! Quizás si lo mejor sería titularlo llanamente Libro...* [278]

Nada impide pues que con *El Loco* también nos quedemos anonadados: un loco llamado el Loco quiere escribir un libro que se llamará Libro, ¿qué historias nos cuenta este libro llamado *El Loco*?

Que un disminuído *hasta ser invisible en el cintilar de una estrella*, que un *hombre sentado, inmóvil y viejo ya como una sombra*, pretenda escribir un «Libro» de esos que *sólo se escriben cada uno a varios siglos*, parece de antemano imposible. Quienes lo entiendan así, sabrán además que el «editor» confirma esta presunción basándose en declaraciones del anónimo «autor»: «El Loco» sería *un ramillete de floraciones de sus caídas*, cada artículo la reacción inmediata de un fracaso. Resulta, sin embargo, que ese *muerto despierto que prefirió callar y no volvió a hablar* emprende una obra (la que nosotros dentro de la ficción leemos); y lo hace muy a sabiendas de su imposibilidad, muy a sabiendas del sinsentido de su afanoso esfuerzo (*¿para qué escribo esos disparates?*). Vistas así las cosas, parecería que semejante imposibilidad sólo podía encontrar forma en ese diario del hombre-artista ya varias veces aludido, en ese recipiente que lo acepta todo y cualquier cosa. Sería demasiado simple, sin embargo, decir que es por comodidad, por no dar para más, que *El Loco* acepta cobijarse en la forma de diario, *tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera* [Blanchot 1959: 207]. Habría que indagar más bien en la dirección opuesta, con la hipótesis de que el diario en *El Loco* puede revelarse como algo distinto de una solución de facilidad.

*Estoy escribiendo esto sin interés, sin deseo, por costumbre,
á modo de respirar.*

*En mi alma hay brumas, sopor y relente; en mi cerebro olvido,
y, en mi corazón, el letargo está: apenas advierto el instante
que pasa.*

*En mi alma oigo algo así como los últimos acordes de un
réquiem eterno. Es una tregua infinita en la que me anonado.
Calma, sombras y silencio: silencio en los arenales y en las
aguas muertas; silencio de los éteres en la inmensidad;
quietud de los arcanos. Aquí no hay ni deseos, nada; pero
tampoco es el nirvana. [225]*

Por fragmentos como este cabe más bien sospechar que, en lugar de encubrirla confiando en la supuesta sinceridad del género, en *El Loco* se descubre y lleva hasta el límite eso que Blanchot llama «la trampa del diario»:

Uno escribe para salvar los días, pero confía su salvación a la escritura que altera el día. Uno escribe para salvarse de la esterilidad, pero se convierte en Amiel que [...] reconoce que ello lo arruinó «artística y científicamente» con «una afanosa ociosidad y un fantasma de actividad intelectual» [...] Finalmente, pues, ni se ha vivido, ni se ha escrito, doble fracaso a partir del cual recupera el diario su tensión y gravedad. [Blanchot 1959: 210]

Veamos. Ingenuo en apariencia, como la autobiografía, el diario encuentra su sentido en tanto escritura de lo cotidiano. Sin ninguna exigencia, sin ninguna otra regla que la de su subordinación a lo que la «vida» día a día le ofrece e impone, lo único que le da sentido es la creencia de que se pueden «salvar» los días. Así, no importa tanto que ese «yo», el Loco, no atine a saber si escribe *una novela, historia o poema, porque tenía de todo sin ser concretamente nada en especial, ni en el fondo ni en la forma; pero sí importa, y mucho, saber que allí ha ido tomando lo más notable de la vida objetiva y subjetiva* [544]. Es aquí, sin embargo, donde la permisividad del diario empieza a no ser ya garantía suficiente de comodidad. En efecto, si el diario es tributario de aquello que es objeto de su transcripción, ¿qué esperar del diario de alguien que al ver la fecha en el menú se entera de que ha dormido dos meses [223]?, ¿qué esperar del diario de un «yo» cuya cotidianidad no es sino la no historia de su avanzada e infalible extinción?, ¿qué esperar del diario de alguien que, muy cercano a los personajes novelescos de Beckett, echado en la grama anota: *Dijérase que las imágenes no pasan de mis retinas, ni los ruidos de mis tímpanos; se podría suponer que la vida resbala a flor de piel. Mi respiración es lenta, tranquila, nada me conmueve* [224]?

Aquí, el «salvar la vida» entendido en términos de representación (posibilidad de que la vida pueda trascender en lo escrito) resulta claramente insostenible; véase por donde se lo vea, pues no hay nada o casi nada que representar. Así las cosas, o se tratará de reproducir ese anonadamiento frente al cual el diario se verá condenado al silencio o al sinsentido (riesgo que correría «El Loco» sin las diligencias de Saúl A. Katari o las pesadillas del Loco); o se tratará de una experimentación en la que, tanto el diario como el principio de representación habrán quedado en el camino: por ejemplo -y no en vano-, según la muy joyccana y nada aristotélica ni mimética *coupe en largeur* [Eco 1993: 68-74]: *Aproximadamente hace un mes que ando por todas partes cual si fuese un espejo*

que lo refleja todo instantáneamente, sin que me quede imagen ni sentimiento [115]. En todo caso, por defecto o por exceso, la apuesta por el diario habrá sido, en realidad, su sentencia de muerte. De ahí que al principio de sinceridad el diario de *El Loco* prefiera el laborioso forjar de una ficción (*Y me da rabia pensar el afán con que he hilvanado mis recuerdos dispersos, simulando sucesos de un día, todo por sepultar esa maldita tristeza sin por qué, que me asesina* [229]); de ahí que a la ley del «demonio del calendario» -esa narración simultánea sometida al orden de la cronología- se responda con anotaciones callejeras, fragmentarias, instantáneas, que no pueden armar relato, o con un cuento sin moraleja [616], o con la idea de un viaje -sólo posible en la delirante enumeración de su itinerario- que culmina lamentando al griego en pantalones y a las griegas en polisón y corset [35-36].

Y es que dado el «yo» de *El Loco*, ese nada o casi nada, el «salvar la vida» escribiendo sólo puede tener sentido en contra de la representación. Por esto, la ilusión que funda el diario lo habrá aniquilado de antemano. Su única posibilidad, en cambio, residirá en eso que precisamente niega su ingenuidad constitutiva; esa escritura que, como *chisporroteo del pensamiento*, no salva el día sino lo «altera».

Esto de escribir diario está muy bien para metodizar la vida, y ante todo dignificarla. Nada más, también para rememorar algo importante; pero como yo no tengo nada notable que recordar, he quemado mis anteriores diarios; ahora reanudo esta tarea, porque... Porque sí. [35]

Se lo habrá visto, la imposibilidad del diario en *El Loco* transforma pues, desde *la potente impotencia*, eso que es una «trampa» en un dispositivo singularmente productivo. La imposibilidad del diario del Loco (que remite finalmente a la imposibilidad de la estrategia diario) habrá hecho posible, pues, la particular eficacia de *El Loco*: ese dispositivo que problematiza al mundo, pero también su relación con él; ese dispositivo que ya no busca representar, ni tampoco decir, sino hacer y hacerse; pero todo esto deshaciéndose, pues es un dispositivo que ni siquiera puede subsistir si no es mediante una permanente autodestrucción.

¿No será a partir de esta paradójica respuesta a la «trampa del diario» que *El Loco* lleva hasta sus últimos límites (más de 1600 páginas) el cuestionamiento sobre lo que puede la escritura? ¿No será que ese diario imposible, al chocar contra su imposibilidad expresiva y representativa, encuentra también su capacidad creativa?

*El aislamiento y su silencio ya son un signo ¿De qué...?
Averigüe cada cual; pero ya son un signo [279]*

EL ELÁSTICO DE JEBE

Obrado n°3

Henos aquí entonces, como al principio de la pesquisa, otra vez solos frente a los restos de las cuartillas. Como si después del fracaso no quedara sino volver a considerar, esta vez con mayor detenimiento, todos los elementos de la investigación. Y volver ante todo sobre esa imagen recogida desde los primeros testimonios y desatendida, sin embargo, por esa misma prisa que había llevado a todos los investigadores —de Saúl A. Katari al «Proyecto de historia crítica...»— tras los rastros de lo que parecía ser un individuo. Se trata, por supuesto, de la tan recurrente imagen que alude a algo que se escribe y se borra... porque sí.

¿Quemará? ¿No quemará? No... Sí... Y en esta lucha perdí más de once meses, irresoluto delante de mis dibujos y manuscritos, hasta que al fin en una mañana que desperté muy triste y con el corazón sacudido en violentas palpitaciones, haciné al pie de mi cama todo el trabajo de mis días. Cerré bien la puerta. Y en un arranque heroico y con la tranquilidad de un cadáver, encendí la hoguera.

La llamita del fósforo quemó primeramente un papelucho. Era una llamita azul, coronada de amarillo anaranjado, que avanzaba mordiendo, lamiendo, tragando el dibujo, mientras que la negra ceniza se encarrujaba echando humo. Luego saltó a una cuartilla, después a otra que encendió otro dibujo, el que a su vez alegre y juguetonamente contagió a mil... [233-234]

Volver sobre esta imagen después de haber constatado la imposibilidad del diario nos hará leerla, necesariamente, como una figura emblemática que remite en última instancia a la imposibilidad que obra en *El Loco*. Con esta imagen podría entonces valorarse mejor tanto el específico gesto de Borda, como su sentido en el contexto de la literatura boliviana.

En efecto. Si recordamos que, por lo menos hasta ahora, ésta ha sido leída como un discurso que participa en la construcción de sujetos y proyectos nacionales, es

decir, como expresión de sujetos y procesos sociales, convendremos que, más allá del formato explícito, más allá de alguna ficcionalización, la forma del diario puede designar con relativa exactitud dicha perspectiva (no sería coincidencia que las ya referidas y fundadoras «Memorias de un soldado de la independencia» hubiesen adoptado el formato de un diario). En efecto, el dispositivo del diario parece determinar tanto las estrategias de escritura y lectura (fundamentalmente expresivas y representativas) como la tarea que les da sentido («salvar la vida de una nación»). Podrá apreciarse entonces, ahora en todos sus alcances, la problematización que infringe, como metáfora de *El Loco*, la quema de ese «diario imposible»: escabulléndose, por el lado de la crítica, y condenándola así a constatar solamente una «desaparición»; rompiendo, por el lado de la creación literaria, pues al quemar su diario el Loco quema también la creencia en el diario de la nación.

Y no se piense que este fuego se anima en un esteticismo idealista. Lo provocador del gesto se muestra también en la problemática relación en la que *El Loco* se sitúa frente a la historia; tan lejos de la creencia en una idealidad ahistórica y universal como de todo determinismo; tan cerca de esas máquinas, caras a Deleuze [1972], que se montan con todo (historia, deseo, política...):

Es absolutamente vano querer nacionalizar la suma poética [...] pero es bueno, útil y bello robar a la patria, desde su prehistoria, todo lo que tengo de mejor para disfrutarlas en nuestras mejores creaciones. [136]

Si *El Loco* al quemar el dispositivo del diario efectivamente divide las aguas en la historia de la literatura boliviana, será más bien porque con ese gesto obra, frente a la representación de la historia, desde el silencio. Hay un fragmento en el que se condensa esta ruptura. Allí, el Loco cuenta cómo una abuela le *contaba la historia de sus ciento y tantos años, de los cuales había actuado durante cien en los incidentes más sensacionales de la República*. Él, mientras tanto, anotaba algo en su libreta de cuentas:

La última vez, después de decirme: -Esto no más, es, señor, todo lo que sé, lo que he oído y visto.- E intrigada al fin me pidió mi libreta; luego después de hojearla me la devolvió visiblemente disgustada, diciendo: -¿Qué es esto?- A lo que repliqué: - Es el recuerdo de algunas bellezas que he podido sorprender.- Entonces ella preguntó: -Y donde ha escrito

usted lo que le he contado?- A eso le contesté: -No he escrito nada.- Ella: -¿Por qué?- Yo: -Porque no son cosas que me interesan. Sólo me preocupa lo que me agrada [...] De esa manera se acabó la tradición. Por lo que hace a mí, diré que he sentido una verdadera alegría, porque ahora yo sólo soy el poseedor de esos secretos, de los que no quiero decir ni diré ni una sola sílaba. [467-468]

Decíamos, líneas arriba y siguiendo en esto la hipótesis del «Proyecto de historia crítica», que *El Loco* efectivamente dividía las aguas en la historia de la literatura boliviana. Lo decíamos, sin embargo, a partir de criterios diferentes. Con el incidente aludido, y más allá el corrosivo sarcasmo del Loco, puede tal vez precisarse esta diferencia: si la ruptura lograda por *El Loco* se expresaba, allá, en la irrupción de nuevas identidades narrativas reunidas por una «fe en el lenguaje» («nuestra historia no es la más triste cuando la cuento yo», es el enunciado que allí se recupera); aquí consistiría más bien en un profundo descreimiento de los poderes del lenguaje («nuestra historia no es la más triste cuando es imposible contarla», sería el enunciado que aquí se regenera como quien más llanamente dice «¿para qué te cuento...?»).

La quema del diario debe leerse entonces no solamente desde determinada configuración de escritura e historia. El diario es imposible no sólo porque la escritura no puede representar el devenir histórico, sino porque el lenguaje encarna, a todo nivel, la imposibilidad misma de toda representación, la imposibilidad misma de «salvar la vida». Lo consta *El Loco*, al pretender representarla la altera, la desfigura, la traiciona.

Toda forma de expresión por llana o enrevesada que sea es siempre compuesta y afectada con relación a la idea y al sentimiento puros, pues carecen de forma.

El pensamiento y la memoria nos dan las imágenes establecidas á priori, con palabras, con líneas y colores, sin que exista por esta razón nada ni nadie que garantice la exactitud de la forma de expresión con su fondo de sentimiento ó idea. [150-151]

Quizás a partir de esas constataciones pueda entenderse por qué el diario debe ser quemado; por qué *El Loco* no puede obrar sin deshacer lo obrado. Si el lenguaje, por definición, miente; si un grave y profundo ensayo sobre estética puede cerrarse

confesando haber querido sólo pasar un buen rato [822], si teniendo la intención de escribir algo serio y breve sólo se hace un chiste [115], la escritura no tendrá sentido sino como combate permanente contra el lenguaje.

Creo que tengo en el cuerpo el demonio de la palabrería; nunca sé lo que digo: de una palabra a otra me contradigo. Pero de esa manera no miento ni engaño a nadie, además de que doy algo mío, perfectamente propio. [114]

La quema figura pues esa trampa, esa violencia que apunta a vencer las propias trampas del lenguaje: *Otras veces me entusiasma la armonía de la frase; y ya estoy orgulloso de haber dado con una nueva forma al sentido de las cosas y otro valor a las palabras [120].* En este sentido, la quema del diario en tanto dispositivo de representación lo quema también en cuanto lírica trampa de la expresión:

No podremos expresar nuestro sentir, bien; mas el dolor que esa impotencia entraña es la única que se ha de considerar, porque esa impotencia de exteriorizar el sentimiento experimentado ante la naturaleza o los fenómenos intelectuales o morales es la única comunión con Dios, a quien sólo se comprende en presencia de ella: el sumo arte. [350-351]

Como lo sospechábamos al recoger las declaraciones que hablaban de un texto apócrifo, no cabe indagar, frente a *El Loco*, por alguien que allí habla. Estamos frente a un resto, como Saúl A. Katari frente a la cuartilla, y allí sería vano *descorrer el velo: Isis ignora lo que esconde [825].*

En tal sentido, la quema del diario no deja ningún rastro que nos lleve hacia una identidad, ninguna pista que permita dar con ese que, después de quemar las cuartillas, ha desaparecido. En efecto, al demoler, desde sus cimientos, la llamada «casa del ser», *El Loco* anula toda esperanza de comunicación: *¿Para qué [hablar] si al empezar debemos enmudecer? [66].* Este es pues el límite al que nos lleva la empresa de Borda, allí donde la escritura se revela como el preciso sinónimo de la quema, en tanto ambos no serían sino gestos que dicen el silencio, la muerte. Si hasta Dios llora porque no puede hacerse comprender [514], ¿cómo esperar que *El Loco* pueda decirnos algo?, ¿cómo esperar reconocer en él a alguien?

Hay una historia, en *El Loco*, que si bien transcurre fuera del diario habla con semejante o mayor intensidad de la imposibilidad de la escritura. Se trata de «Zona

de amor, la golondrina», sección en la que también es cuestión de escritos; sólo que ahora se trata de las cartas que una mujer escribe a Katari pidiéndole información sobre su pesquisa, preguntándole si ha logrado identificar al autor de cartas y poemas en los que se la llama Luz de Luna. Resulta, sin embargo, que Katari lee las cartas de la mujer sólo a su regreso de Buenos Aires; es decir, después de haber estado amontonadas en el buzón durante meses, sin que nadie las leyera. Por supuesto, todo ha ocurrido mientras tanto, y cuando Saúl A. Katari las lee ya nada queda por hacer. Esta historia (que inevitablemente recuerda al *Bartleby* de Melville) podría pues explicar la historia de la quema: escritos que eran llamado de vida pero no encuentran destinatario; escritos que así se convierten en signos de muerte.

Resulta, sin embargo, que en su desesperado afán de reconocer alguna pista que la lleve hacia el Loco, la mujer había leído y releído las cartas recibidas, tanto que termina copiando una de ellas, poniendo en verso lo que era prosa. Resulta entonces que esos escritos de muerte dan paso a nuevos escritos. Resulta, finalmente, que esa que buscaba a un desaparecido termina haciendo poemas. A lo mejor convenga, frente a *El Loco*, recordar esta historia y no pretender revelar significados disfrazados en la forma, inscritos sistemáticamente bajo esa apariencia de caos.

No obstante es necesario advertir que cuando en la inspiración el artista se eleva a las zonas de la armonía pura, no escribe, no canta, no pinta, no cincela, a lo más silba absurdos, tararea inármónicas, mientras que la idea y el sentimiento se desvancen danzando en lo inimaginable. [...] y mil ejemplos más en pro de la nonada de la forma en casos especiales, cuando el genio atropella, rompe y deshace los cánones, abriendo horizontes más amplios a la libertad con arcillas y éteres desconocidos. [650-651]

En efecto, hay que sospechar que en *El Loco* la escritura se despliegue en la misma perspectiva que la música; ese alma de la idea [270] que se activa como forma pura. Sin contenidos preexistentes, liberada de la trampa de la representación, obrando desde la materialidad del significante, la quema del diario, la escritura concebida como demolición del lenguaje, se desprende de su faz negativa para mostrarse como metáfora de la producción. Aquí ese vacío expresivo y representativo, ese no decir nada, logra los poderes del misterio del silencio [867]. Aquí, la escritura adquiere así los atributos de la música: *Siempre se experimenta la sensación de que la música no ha concluido. Es que es el arte más ilimitado. [169]*

Por todo esto, la quema del diario sugiere más bien que la desaparición de *El Loco* responde a una estrategia de «obra abierta». Obra que cobra sentido sólo si se la pone en funcionamiento, sin pretender encontrar allí algo instituido. Como en el ejemplo que el Loco propone a un médico, *El Loco* sería ese elástico de jebe, esa liga con la que en nuestras manos habrá que hacer vibrar:

Como te digo, tomas un jebe entre los dedos índice, medio y pulgar, uno de sus extremos, y el otro, entre los dientes. Ten el elástico en estado normal, entonces tocándolo cuantas veces quieras no te responderá ni agradable ni desagradablemente: es que no vibra. Pero por lo contrario ponlo anormalmente, es decir, estíralo, si quieres, hasta su máximo, y tócalo: vibrará: Mas si eres músico, variando las tensiones y tocando oportunamente conseguirás arrancar verdaderas armonías y melodías; además si logras ahuecar la boca con oportunidad y debidamente, mediante movimientos adecuados de la lengua, los efectos alcanzados te sorprenderán, porque tu boca, tu cráneo, las células y las fibras nerviosas, es decir, que en resumen todas tus víceras y tu cuerpo íntegro, en fin, hará las veces de una caja musical. [296-297]

En resumen, eso que emulaba con *La Biblia* o *La Divina Comedia* resulta no ser un libro, sino una «máquina literaria» que hará *todo lo que queramos, con tal que hagamos funcionar el conjunto* [Deleuze 1972: 152]. Será un texto con múltiples autores (recordemos esa imagen de «Arte y poesía» en la que el poeta, a semejanza de Visnú, sueña con *ser multibrazo* [827]), o un texto sin autor (recordemos que Arturo Borda sólo lo firma «mientras tanto») en el que puede suscribir cualquiera, pero de paso —como el Loco, que era sólo un inquilino, no dueño de casa.

Referencias

BANCO HIPOTECARIO NACIONAL, ROMERO Fernando y QUEREJAZU Pedro (editores)

1989 *Pintura boliviana del siglo XX*, La Paz, Ediciones Imbo.

BLANCO, Elías

1996 «Del arte y sus contrastes: Arturo Borda, su obra en el tiempo», en *Presencia*, 1996.

BLANCHOT, Maurice

1987 *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Avila Editores.

BORDA, Arturo

1962 «Autobiografía», en Suplemento Dominical de *La Nación*, La Paz. 28 de octubre de 1962.

1966 *El Loco* (3 t.), La Paz, H. Municipalidad de La Paz, 1966.

BOURDIEU Pierre

1998 *La ilusión biográfica*, Cuadernos de Literatura N° 23, La Paz, Carrera de Literatura, U.M.S.A., trad. de A. Blajos (texto publicado originalmente en *Actes de la recherche scientifique*, N° 62-63, junio de 1986, París).

1995 *Las reglas del arte (génesis y estructura del campo literario)*, Barcelona Anagrama.

CALVINO Italo

1995 «Los niveles de la realidad en literatura», en *Punto y aparte*, Italo Calvino, Barcelona, Tusquets, 1995.

DELEUZE, Gilles

1972 *Proust y los signos*, Barcelona, Editorial Anagrama.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix

1976 *L'Anti-Oedipe*, Paris, Editions de Minuit.

1978 *Kafka, por una Literatura Menor*, México, Ediciones Era.
1980 *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit.

DIAZ MACHICAO, Porfirio

1976 *El Ateneo de los Muertos*, La Paz, Editorial Juventud.

ECO, Umberto

1993 *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen (anteriormente publicado como sección de *La obra abierta*)

FERNANDEZ NARANJO, Nicolás

s.f. «Arturo Borda y su circunstancia», s.r.

FINOT Enrique

1981 *Historia de la literatura boliviana*, La Paz, Gisbert y Cia. (5ta. edición complementada).

GARCÍA PABÓN, Leonardo y TORRICO, Wilma (Editores)

1983 *El Paseo de los Sentidos*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura.

GARCIA PABÓN, Leonardo

1998 *La patria íntima*, La Paz, CESU-UM.S.S. y Plural Editores.

GENETTE, Gérard

1972 “Discours du Récit”, en *Figures III*, París, Seuil (Trad. parcial de Narciso Costa, U. de Chile, Fac. de Filosofía y Letras, Depto. de Literatura, s.f.)

1989 *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael

1988 *Modernismo (supuestos históricos y culturales)*, México, Fondo de Cultura Económica.

LEJEUNE Philippe

1975 *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LORA, Guillermo

1980 *Historia del movimiento obrero* (tomo IV).

1993 «El anarquismo de arturo Borda: un Arturo Borda a gusto de la burguesía», páginas de Archivo, s.e.

MAGNE, Bernard

1986 «Le métatextuel», en *Texte en main*, Nos. 5 y 6, Grenoble, invierno de 1986.

1992 «Un nous à l'étude», en *Conséquences*, Nos. 16-17, París.

MEDINACELI, Carlos

1937 «La personalidad y la obra de Arturo Borda», recop. en *Chaupi P'unchaipi Tutayarka*, La Paz.

MESA, José de y GISBERT, Teresa

1966 «Arturo Borda, el hombre y su obra», s. ref.

NABOKOV, Vladimir

1997 *Curso de literatura europea*, Barcelona, Ediciones B.S.A.

PAREDES Raúl

1990 *De la «memoria» en Juan de la Rosa*, tesis de Licenciatura, Carrera de Literatura -U.M.S.A.

PAZ SOLDAN Alba María, WIETHUCHTER Blanca, et alii

1998 *Historia crítica de la literatura en Bolivia*, Cuadernos de Literatura N° 23, La Paz, Carrera de Literatura, U.M.S.A.

PORTUGAL Gonzalo

1997 «La potente impotencia», en *Revista Puntos Suspendidos*, N° 6, La Paz, Oct-Dic. 1997.

RICARDOU Jean

1978 *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil.

1988 «Eléments de textique I», en *Conséquences* n° 10, París, marzo de 1988.

SAENZ, Jaime

1986 *Vidas y muertes*, La Paz, Ediciones Huayna Potosí.

SALAZAR Carlos

1989 *La pintura contemporánea en Bolivia*, La Paz, Ed. La Juventud.

SANJINÉS, Javier

1992 *Literatura Contemporánea y Grotesco Social en Bolivia*, La Paz, ILDIS y Fundación BHN.

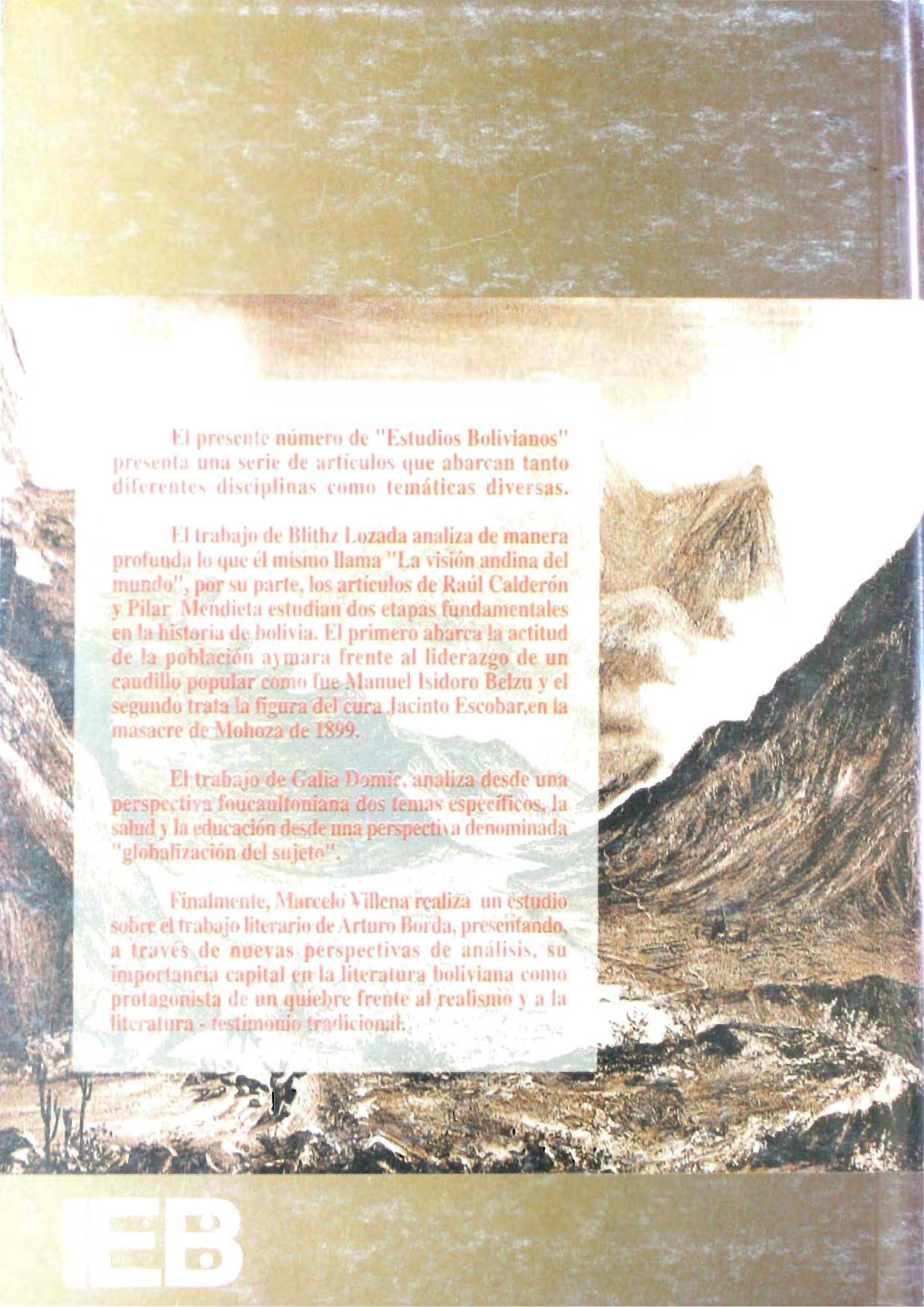
SANJINÉS, Javier (Editor)

1985 *Tendencias Actuales en la Literatura Boliviana*, Minncapolis, Institute for Study of Ideologies & Literature, Instituto de Cine y Radio-Televisión.

índice

Presentación	5
La visión andina del Mundo	7
<i>Blithz Lozada Periera</i>	
Cuando la población Aymara dejó de apoyar a Belzu	77
<i>Raúl Calderón Jemio</i>	
Poder y Globalización de sujeto (Un análisis de la medicina y la educación)	89
<i>Galia Dimic Peredo</i>	
Iglesia, mundo rural y población: Jacinto Escobar párroco de Mohoza y su participación en la masacre de 1899	121
<i>Pilar Mendieta Parada</i>	
Para leer el otro lado (una pesquisa tras los rastros de El Loco, de Arturo Borda)	169
<i>Marcelo Villena Alvarado</i>	
Historia y Población de E.A Wrigley	211
<i>Laura Escobari de Querejazu</i>	

Este libro se terminó de imprimir
en octubre de 1999
en la imprenta del
Instituto de Estudios Bolivianos.
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Mayor de San Andrés.
Av. 6 de Agosto Nº 2080.
Tel. 359602 - 312577, Fax 391988
E -mail iebadm@umsanetedu.bo
La Paz - Bolivia



El presente número de "Estudios Bolivianos" presenta una serie de artículos que abarcan tanto diferentes disciplinas como temáticas diversas.

El trabajo de Blithz Lozada analiza de manera profunda lo que él mismo llama "La visión andina del mundo", por su parte, los artículos de Raúl Calderón y Pilar Mendieta estudian dos etapas fundamentales en la historia de Bolivia. El primero abarca la actitud de la población aymara frente al liderazgo de un caudillo popular como fue Manuel Isidoro Belzu y el segundo trata la figura del cura Jacinto Escobar, en la masacre de Mohoza de 1899.

El trabajo de Galia Domic, analiza desde una perspectiva foucaultiana dos temas específicos, la salud y la educación desde una perspectiva denominada "globalización del sujeto".

Finalmente, Marcelo Villena realiza un estudio sobre el trabajo literario de Arturo Borda, presentando, a través de nuevas perspectivas de análisis, su importancia capital en la literatura boliviana como protagonista de un quiebre frente al realismo y a la literatura - testimonio tradicional.